



Das Buch untersucht Inseldarstellungen in skandinavischsprachigen Prosatexten und fokussiert dabei auf die Inseln zugeschriebenen zeitlichen und räumlichen Eigenschaften. Diese Eigenschaften werden unter Rückgriff auf einen Begriff Michail Bachtins sowie Erkenntnisse aus literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskursen als chronotopische Insularitäten bezeichnet. Für die Interpretation chronotopischer Insularitäten entwickelt das Buch ein Analysemodell, welches narratologische Methoden mit zeit- und raumsoziologischen Theorien kombiniert. Mit Blick auf die westlich-europäische Literaturgeschichte erfolgt anschließend die Identifizierung von vier Szenarien chronotopischer Insularität, in denen Inseln aufgrund ihrer zeitlichen und räumlichen Eigenschaften aus einer kontinentalen Perspektive als ‚anders‘ im Gegensatz zum sog. Festland erscheinen. Anhand der Analyse ausgewählter Beispiele zeigt das Buch jedoch, dass Inseln in den skandinavischsprachigen Literaturen um 1900 und der Gegenwart nicht einfach Schauplätze für zeitliche und räumliche ‚Andersartigkeit‘ sind. Vielmehr dienen Inseln in den analysierten Texten der Darstellung einer potenziellen Vielfalt von Zeit- und Raumkonzepten. Die Texte grenzen sich somit von früheren Inseldarstellungen ab, reflektieren diese und geben zugleich Anlass, zukünftig die Vielfalt und damit einhergehende Parallelität von Zeit- und Raumkonzepten als Kennzeichen der Moderne zu untersuchen.

# Chronotopische Insularitäten

Zur Inseldarstellung in den  
skandinavischsprachigen Literaturen  
um 1900 und der Gegenwart

von Philipp Wagner

Wien 2022



**PR<sup>ae</sup> SENS**

Wiener Studien zur Skandinavistik (WSS)

BAND 30

# Wiener Studien zur Skandinavistik

herausgegeben von Robert Nedoma (Wien) und  
Sven Hakon Rossel (Wien)

zusammen mit Hans Basbøll (Odense), Poul Houe (Minneapolis),  
Hermann Reichert (Wien), Roger Reidinger (Wien),  
Stephan Michael Schröder (Köln) und Antje Wischmann (Wien)

BAND 30

Praesens Verlag  
Wien 2022



# Chronotopische Insularitäten

Zur Inseldarstellung in den  
skandinavischsprachigen Literaturen  
um 1900 und der Gegenwart

von

Philipp Wagner

Praesens Verlag  
Wien 2022

Eingelangte Typoskripte unterliegen einem Begutachtungsverfahren durch mindestens zwei *peer reviewer*. Über die Annahme entscheiden die beiden Herausgeber.

© 2022 Praesens Verlag | <http://www.praesens.at>  
Verlag und Druck: Praesens VerlagsgesmbH. Printed in EU.

Covergestaltung: © Robert Nedoma

ISBN 978-3-7069-1154-2  
DOI: 10.23783/9783706911542

Dieses Werk ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Lizenz Namensnennung, Weitergabe unter  
gleichen Bedingungen nicht kommerziell, keine Bearbeitung



### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

# Inhalt

1. Zeit für die Insel .....	9
1.1 Inseln – eine Vorstellung.....	9
1.2 Was sind chronotopische Insularitäten? .....	12
1.3 Zum Aufbau der Arbeit .....	18
1.4 Literaturtheoretische Überlegungen zu einer chronotopischen Insularitätsforschung .....	21
1.5 Relationaler Zeit- und Raumbegriff .....	38
1.5.1 Zeit als Syntheseleistung.....	40
1.5.2 Raum als Synthese- und Differenzierungsleistung .....	44
1.6 Vier Szenarien chronotopischer Insularität .....	50
1.6.1 Mythische Insel.....	52
1.6.2 Utopische Insel .....	56
1.6.3 Robinsonadische Insel .....	59
1.6.4 Odysseischer Archipel .....	62
Teil I: Um 1900 .....	64
2. Inseln als Projektionsflächen in Anne Charlotte Lefflers Novelle <i>Aurore Bunge</i> (1883).....	64
2.1 Lineare vs. zirkuläre Zeitstruktur .....	66
2.2 Rückkehr zur mythischen Insel .....	69
2.3 Verkehrung der robinsonadischen Insel .....	71
2.4 Natur statt Utopie .....	78
2.5 Die Wendung des odysseischen Archipels.....	83
2.6 Die Spuren des Insellebens .....	91
3. Zur zeitlichen Ambivalenz des Schärengartens in August Strindbergs <i>I havsbandet</i> (1890) .....	97
3.1 Infragestellung der Gegenwart .....	99
3.2 Parallelität der Zeiten .....	107
3.3 Die Abwesenheit einer Nicht-Zeit.....	112
3.4 Ende als Anfang .....	119

Teil II: Gegenwart.....	124
4. Allverbundenheit auf der Insel. Vagn Lundbyes <i>Tilbage til Anholt</i> (1978).....	124
4.1 Zeitliche und räumliche Irritation als Ausgangspunkt.....	126
4.2 Anholt als spirituelle Insel.....	132
4.3 Das retrotopische Potenzial von Anholt .....	141
4.4 Poetologische Dimension .....	143
4.4.1 Literaturtheoretische Überlegungen im Zeichen des Ecocriticism.....	146
4.4.2 Negative Ökopoetik .....	150
4.5 Koloniale Denkmuster in Bezug auf Grönland .....	155
5. Es war mehrmals eine Insel. Hanne Marie Svendsens <i>Gulduglen. Fortælling om en ø</i> (1985).....	163
5.1 Wiederholung als grundsätzliches Prinzip .....	164
5.2 Das Fehlen metanarrativer Kommentare über die Insel .....	170
5.3 Vorwärts in das Vergangene .....	176
5.4 Paradoxe Wiederholung .....	181
5.5 Die Möglichkeit eines Anthropozän-Romans .....	186
6. Die zeitlich und räumlich autonome Insel. Ida Hegazi Høyers <i>Fortællingen om øde</i> (2015).....	192
6.1 Die Insel als Subjekt.....	195
6.2 Vereinnahmung durch die Insel .....	200
6.3 Herausforderung der Autonomie.....	211
6.4 An der Grenze der Autonomie .....	219
6.5 Der Untergang der Insel .....	225
7. Zukünftige Inseln.....	233
7.1 Vielfalt der Zeit- und Raumkonzepte .....	233
7.2 Metaszenario der desorientierenden Insel .....	237
Literaturverzeichnis .....	242

# 1. Zeit für die Insel

## 1.1 Inseln – eine Vorstellung

Niemand weiß, wie viele Inseln es auf der Welt gibt. Zu diesem Ergebnis kommt Stephen A. Royle, nachdem er in *A Geography of Islands* mehrere Statistiken auswertet, die der Zählung von Inseln dienen.<sup>1</sup> Satellitenbilder und andere Vermessungsinstrumente liefern der Geographie zwar eine mehr als ausreichende Datengrundlage zur Beschreibung der Erdoberfläche, allerdings fehlt eine einhellige Definition des Begriffs Insel. Die Ansichten darüber, welche Eigenschaften eine Insel ausmachen, gehen nämlich aus geographischer Perspektive weit auseinander: So sind Kriterien wie (maritime) Lage, permanente Abgeschiedenheit von anderen Landmassen, Größe und Bewohnbarkeit durchaus streitbar.<sup>2</sup> Royle nennt als ein Beispiel Manhattan in New York und fragt, inwiefern es sinnvoll ist, diesen Teil des größeren Systems Stadt weiterhin als Insel zu zählen.<sup>3</sup> Auf skandinavische Städte wie Kopenhagen oder Stockholm ließe sich diese Frage problemlos übertragen. Ein anderes Beispiel bietet Royle mit dem Fall Rockall, denn es besteht seit Jahrzehnten ein politischer Disput zwischen Großbritannien, Dänemark (stellvertretend für die Färöer), Island und Irland darüber, ob die 74 m<sup>2</sup> große Landmasse mit diesem Namen als unbewohnbarer Fels oder als bewohnbare Insel gelten soll. An die Frage ‚Fels oder Insel?‘ knüpfen sich in diesem Fall Souveränitätsansprüche und damit einhergehende Anrechte auf die in den umliegenden Gewässern vermuteten Bodenschätze.<sup>4</sup>

Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive ist das Thema Inseln aufgrund des skizzierten Definitionsproblems umso interessanter. Schließlich fokussiert diese Perspektive auf die diskursive Entstehung und praktische Anwendung symbolischer Codes.<sup>5</sup> Was eine Insel ist und welche Eigen-

---

<sup>1</sup> Vgl. Royle, Stephen A.: *A Geography of Islands: Small Island Insularity*, London [u.a.]: Routledge 2001, S. 10.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 8 f. Ähnlich uneindeutig fallen die Definitionen von Inseln in diversen sozial- und kulturtheoretischen Ansätzen aus. Siehe dazu: Riquet, Johannes: „Island Spatialities“, in: Tally jr., Robert T.: *The Routledge Handbook of Literature and Space*, London: Routledge 2017, S. 214–229.

<sup>3</sup> Vgl. Royle: *A Geography of Islands*, S. 8.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>5</sup> Vgl. Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, 4., durchgesehene Aufl., Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017, S. 28 f.;

schaften sie besitzt, ist daher auch außerhalb der Geographie eine Frage, zu deren Analyse es mehr als ausreichend Material in Form von Texten und anderen Artefakten gibt.

In der vorliegenden Arbeit werde ich Inseln vor allem aus der kulturwissenschaftlichen Perspektive betrachten, auch wenn das von mir untersuchte Material, literarische Texte aus Skandinavien aus der Zeit um 1900 und der Gegenwart, eine vermeintlich geographische Schwerpunktsetzung nahelegt. Die folgenden Analysen zielen jedoch weniger darauf ab, das Wissen über skandinavische Inseln zu vergrößern. Auf die Frage, welche Inseln ‚skandinavisch‘ sind bzw. welche Teile Skandinaviens als Inseln gelten, bietet die Geographie nämlich ebenfalls keine eindeutige Antwort.<sup>6</sup> Und die Frage an sich ist bereits politisch aufgeladen: So will zum Beispiel wohl überlegt sein, ob Island, die Färöer Inseln und Grönland als ‚skandinavisch‘ zu bezeichnen sind oder nicht eher eine eigene Region im Nordatlantik bilden, die aufgrund bis in die Gegenwart nachwirkender kolonialer Abhängigkeitsverhältnisse mit Skandinavien verbunden ist.<sup>7</sup> Ähnlich verhält es sich auch mit den Ostseeeinseln Gotland, Åland und Bornholm. Diese Inseln gelten eher als Teil von Skandinavien, obwohl die Bewohner\*innen dieser Inseln eigene Identitäten beanspruchen, die teilweise an die geographische Lage in der Ostsee gekoppelt sind.<sup>8</sup> Statt skandinavischen Inseln stehen daher in der vorliegenden Arbeit die Vorstellungen und Eigenschaften im Vordergrund, welche Inseln in literarischen Texten vom skandinavischen ‚Festland‘ aus zugeschrieben werden.<sup>9</sup> Für die vorliegende Arbeit habe ich daher bewusst Texte ausgewählt, deren Autor\*innen in den sog. festlandskandinavischen Sprachen (Dänisch, Norwegisch, Schwedisch) schreiben und keine ‚Inselbewohner\*innen‘ im engeren Sinne sind. Im Fokus stehen Prosatexte, da die Gattung Prosa im Verlauf der westlich-europäischen Literaturgeschichte gewisse Szenarien für die Darstellung von Inseln ausgebildet hat, auf die ich bei meinen Analysen

---

Reckwitz, Andreas: *Unscharfe Grenzen: Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 17.

<sup>6</sup> Vgl. Ronström, Owe: *Öar och öghet: introduktion till östudier*, Stockholm: Carlssons 2016, S. 54–58.

<sup>7</sup> Vgl. Körber, Lill-Ann und Ebbe Volquardsen: „The Postcolonial North Atlantic: An Introduction“, in: Dies. (Hrsg.): *The Postcolonial North Atlantic: Iceland, Greenland and the Faroe Islands*, Berlin: Nordeuropa Institut 2014, S. 7–29.

<sup>8</sup> Vgl. Edquist, Samuel und Janne Holmén: *Islands of Identity: History-Writing and Identity Formation in Five Island Regions in the Baltic Sea*, Huddinge: Södertörns högskola 2015.

<sup>9</sup> Kristina Malmio und Kaisa Kurikka sprechen angesichts der politischen Aufladung der Begriffe Norden und Skandinavien auch vom „continental north“. Malmio, Kristina und Kaisa Kurikka: „Introduction: Storied Spaces of Contemporary Nordic Literature“, in: Dies. (Hrsg.): *Contemporary Nordic Literature and Spatiality*, Cham: Palgrave Macmillan 2020, S. 1–22; hier: S. 5.

Bezug nehmen werde. Ein weiteres Kriterium meiner Textauswahl ist zugleich, dass sich die analysierten Texte formal und inhaltlich nachweisbar von diesen Szenarien absetzen.

Die vorliegende Arbeit steht vor einer doppelten Aufgabe, deren wissenschaftliche Kontexte ich kurz erläutern möchte: a) Zum einen soll das Thema Inseln für die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung innerhalb der Skandinavistik erschlossen werden. Ein wachsendes Interesse an diesem Thema ist gegenwärtig zu beobachten.<sup>10</sup> Dennoch fehlt bislang eine umfassende Untersuchung zur Darstellung und Funktion von Inseln in den skandinavischsprachigen Literaturen seit dem Durchbruch der Moderne.<sup>11</sup> Lisbeth P. Wærp sondiert das Thema bereits in ihrem 2017 erschienenen literaturgeschichtlichen Beitrag *The Island in Nordic Literature* und bietet einen Überblick über diverse Inselromane seit 1800 bis 2000.<sup>12</sup> Wærp stellt jedoch anhand ihrer Materialauswahl die These auf, dass sich eine bestimmte Entwicklung in der Darstellung von Inseln während der zwei von ihr betrachteten Jahrhunderte beobachten lässt. So seien die Inseldarstellungen bis hin zum Zweiten Weltkrieg eher erbaulich. Seit dem Zweiten Weltkrieg herrsche hingegen ein pessimistischer Grundton in den Inseldarstellungen vor.<sup>13</sup> In Anbetracht des Umstands, dass bislang eher wenig Forschung

---

<sup>10</sup> Davon zeugen u.a. zwei skandinavistisch-literaturwissenschaftliche Lehrveranstaltungen im deutschsprachigen Raum. Im Herbstsemester 2019 hat Prof. Dr. Klaus Müller-Wille eine Vorlesung mit dem Titel *Inseln in den skandinavischen Literaturen* an der Universität Zürich abgehalten. Im Lehrangebot der Universität Greifswald für das Wintersemester 2020/21 findet sich außerdem das Haupt- und Proseminar von Dr. Monica Wensch *Reif für die Insel. Inseldarstellungen in den skandinavischen Literaturen*. Beide Lehrveranstaltungen sind unabhängig von meinem bereits im Wintersemester 2017/18 an der Universität Greifswald angebotenen Seminar *Inseln in den skandinavischen Literaturen* und meiner Forschungsarbeit entstanden.

<sup>11</sup> Zu anderen literaturgeschichtlichen Epochen liegen in Form von Monographien nur Anna Lena Deegs *Die Insel in der nordgermanischen Mythologie* und Gunilla Hermanssons *Lyksalighedens øer* vor. Deeg, Anna Lena: *Die Insel in der nordgermanischen Mythologie*, München: Herbert Utz Verlag 2016; Hermansson, Gunilla: *Lyksalighedens øer: møder mellem poesi, religion og erotik i dansk og svensk romantik*, Göteborg: Makadam 2010. Der Titel kann als Anspielung auf Per Daniel Amadeus Atterboms Märchenspiel *Lyksalighetens ø* (1824–1827; dt. *Die Insel der Glückseligkeit*) gelesen werden.

<sup>12</sup> Wærp, Lisbeth P.: „The Island in Nordic Literature“, in: Sondrup, Steven P. u. a. (Hrsg.): *Nordic Literature: A Comparative History. Volume I: Spatial Nodes*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins 2017, S. 146–162. In derselben Literaturgeschichte findet sich noch ein weiterer inselbezogener Beitrag, der sich jedoch speziell den Schärengärten an Schwedens Küste widmet: Vgl. Johnsson, Henrik: „Archipelago“, in: Sondrup, Steven P. u. a. (Hrsg.): *Nordic Literature: A Comparative History. Volume I: Spatial Nodes*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins 2017, S. 163–172.

<sup>13</sup> Vgl. Wærp: „The Island in Nordic Literature“, S. 159.

vorliegt, sollte Wærps These nicht mit einer resümierenden Zusammenfassung des Forschungsstands verwechselt werden. Der von Wærp gebotene Überblick ist eher ein guter Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit, weiter zwischen Inseldarstellungen in skandinavischsprachigen Literaturen zu differenzieren.

b) Zum anderen möchte ich mit der vorliegenden Arbeit zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung über den skandinavistischen Horizont hinaus beitragen. Die oben skizzierte kulturwissenschaftliche Perspektive auf Inseln hat mittlerweile zur Etablierung einer sog. Insularitätsforschung geführt, welche das vielfältige und zahlreiche, in Form von Texten und anderen Artefakten existierende Material an Inseldarstellungen untersucht. Den dafür zentralen Begriff der Insularitäten werde ich im nächsten Abschnitt näher erläutern. Bislang hat die Insularitätsforschung vor allem ein amerikanistisch-anglistisches, germanistisches und romanistisches Profil. Entsprechend existieren zur deutsch- englisch-, französisch- und spanischsprachigen Literatur zahlreiche Forschungsbeiträge.<sup>14</sup> Die vorliegende Arbeit will daher das Spektrum der von der Insularitätsforschung betrachteten Texte erweitern und zudem die skandinavischsprachigen Literaturen für ein größeres Publikum zugänglich machen. Ein Schwerpunkt liegt gleichermaßen auf der Erprobung einer methodischen Herangehensweise, die ich chronotopische Insularitätsforschung nenne und im Folgenden näher erläutern werde.

## 1.2 Was sind chronotopische Insularitäten?

Zur kulturwissenschaftlichen Beschreibung und Analyse der vielfältigen Inseldarstellungen hat sich im deutschsprachigen Diskurs der Begriff Insularitäten durchgesetzt. Insularitäten gelten als historisch veränderliche kulturelle und soziale Konstruktionen, die auf als ‚Insel‘ bezeichnete Landmassen projiziert werden und stets im Plural auftreten. Zugleich beschreibt der Begriff die metaphorische Übertragung entsprechender Vorstellungen

---

<sup>14</sup> Siehe zum Beispiel die Beitragslisten zu den folgenden Anthologien, die in den letzten Jahren erschienen sind: Dautel, Karin und Kathrin Schödel: *Insularity: Representations and Constructions of Small Worlds*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016; Le Juez, Brigitte: *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*, Leiden [u.a.]: Brill Rodopi 2015; Ostheimer, Michael und Sabine Zubarik: *Inseln und Insularitäten: Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*, Hannover: Wehrhahn 2016. Besonders aktiv ist auch der Romanist Prof. Dr. Ottmar Ette, dessen Lehrstuhl für französisch- und spanischsprachige Literaturen an der Universität Potsdam eine rege Publikationstätigkeit in Richtung Insularitätsforschung entwickelt hat. Siehe dazu: Graulich, Sebastian: „Forschungsschwerpunkt ‚Island Studies‘“, *Universität Potsdam*, 27.07.2018, <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-ette/island-studies>, letzter Zugriff am 24.11.2021.

über das Insel-Sein, wie im Fall von Isolationszuständen.<sup>15</sup> Für das Schwedische hat Owe Ronström den Begriff „öighet“ geprägt, der sich analog definieren lässt: „[Ö]ar är platser och saker som ‘öats’ genom att tillskrivas vissa egenskaper. Sammantagna ger dessa egenskaper upphov till det jag kallar ‘öighet’, ‘islandness’“.<sup>16</sup> Gegen die in dem Zitat von Ronström vorge-schlagene Gleichsetzung von Insularität („öighet“) und „islandness“ gibt es allerdings methodologische Einwände. Der einleitend erwähnte Royle verwendet die Begriffe „insularity“ und „islandness“ ebenfalls synonym, worauf eine Forschungsgruppe um Reinhard von Bendemann kritisch hinweist.<sup>17</sup> Die Forschungsgruppe spricht sich gegen eine solche Gleichsetzung von Insularität/öighet und „islandness“ aus, da letzterer Begriff im englischsprachigen Diskurs meist geographischen Forschungsfragen diene und „eine selbstverständliche Gegebenheit des Inselcharakters bestimmter Orte suggeriert“.<sup>18</sup> Die kulturwissenschaftliche Insularitätsforschung betrachtet hingegen die mit dem Begriff ‚Insel‘ verbundenen Eigenschaften keineswegs als gegeben, da sie diese Eigenschaften als kulturell und sozial konstruierte Projektionen versteht.

---

<sup>15</sup> Vgl. Wilkens, Anna E.: „Ausstellung zeitgenössischer Kunst: Inseln – Archipele – Atolle. Figuren des Insularen“, in: Wilkens, Anna E., Patrick Ramponi und Helge Wendt (Hrsg.): *Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 57–98; hier: S. 62; Ostheimer, Michael und Sabine Zubarik: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Inseln und Insularitäten: Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 7–19; hier: S. 13; Dautel, Karin und Kathrin Schödel: „Introduction – Insularity, Islands and Insular Spaces“, in: Dies. (Hrsg.): *Insularity: Representations and Constructions of Small Worlds*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 11–28; hier: S. 11. Für eine ausführliche Diskussion des Begriffs Insularität siehe: Bendemann, Reinhard von u. a.: „Konstruktionen mediterraner Insularitäten: Einführende Bemerkungen und Reflexionen“, in: Dies. (Hrsg.): *Konstruktionen mediterraner Insularitäten*, Paderborn: Fink; Schöningh 2016, S. 7–42; hier: S. 7 ff.

<sup>16</sup> Ronström: Öar och öighet, S. 10. „Inseln sind Orte und Dinge, die ‚geinselt‘ werden, indem ihnen bestimmte Eigenschaften zugeschrieben werden. Zusammengekommen geben diese Eigenschaften Anlass, dass ich von ‚öighet‘, ‚islandness‘ spreche. [Meine Übersetzung; PW]“.

<sup>17</sup> Vgl. Bendemann u. a.: „Konstruktionen mediterraner Insularitäten“, S. 9. Siehe bei Royle: *A Geography of Islands*, S. 42. Bendemanns Forschungsgruppe weist auch darauf hin, dass der englischsprachige Begriff ‚insularity‘ auch pejorativ genutzt werden kann, um „Engstirnigkeit und Provinzialität“ zu unterstellen. Vgl. Bendemann u. a.: „Konstruktionen mediterraner Insularitäten“, S. 9 f. Die Einträge zu den schwedischsprachigen Begriffen „insulär“ und „insularitet“ in *Svenska Akademiens Ordbok* legen nahe, dass die Bedeutung ähnlich wie im Englischen ist: Vgl. Svenska Akademien: „insulär“, in: *SAOB = Ordbok över svenska språket*, Lund, 1893, <https://www.saob.se/>, letzter Zugriff am 24.11.2021; Svenska Akademien: „insularitet“, in: *SAOB = Ordbok över svenska språket*, Lund, 1893, <https://www.saob.se/>, letzter Zugriff am 24.11.2021.

<sup>18</sup> Bendemann u. a.: „Konstruktionen mediterraner Insularitäten“, S. 11.

Insularitäten sind somit ein Produkt menschlicher Interaktionen und prägen diese gleichermaßen. John R. Gillis zeigt entsprechend in *Islands of the Mind*, dass Inseln im Verlauf der westlich-europäischen Geschichtsschreibung als metaphorische Denkfiguren fungieren. Grund seien die expandierenden Seefahrten der Neuzeit, die Inseln im wörtlichen wie übertragenen Sinne zu „stepping-stones“<sup>19</sup> für Entwicklungen hin zur Moderne machen. Gillis stellt fest:

Like all master metaphors, the island is capable of representing a multitude of things. It can symbolize fragmentation and vulnerability but also wholeness and safety. Islands stand for loss but also recovery. They are figures for paradise and for hell. Islands are where we quarantine the pestilential and exile the subversive, but they are also where we welcome the immigrant and the asylum seeker.<sup>20</sup>

Die Nutzung von Inseln ist, wie Gillis' Beispiele andeuten, eng verknüpft mit den ihnen zugeschriebenen Eigenschaften. Zugleich ist anzunehmen, dass die zugeschriebenen Eigenschaften sich auf die Nutzungsweisen von Inseln auswirken. So bedingen sich beispielsweise die metaphorische Assoziation von Inseln mit Trennung („separation“; „isolation“) und ihre Quarantänefunktion wechselseitig. Angesichts dieser wechselseitigen Beziehung zwischen den Inseln zugeschriebenen Eigenschaften und ihren Nutzungsweisen wirft die Insularitätsforschung zugleich die Frage auf, wie die Konstruktion von Insularitäten abläuft. Mit anderen Worten fragt die Insularitätsforschung also: Wie werden kleineren Landmassen im Meer bestimmte Eigenschaften zugeschrieben, sodass sie zu ‚Inseln‘ werden? Und welche Aus- und Rückwirkungen haben diese Zuschreibungen?

Literatur hat einen großen Anteil an der Konstruktion von Insularitäten, wie ich anhand eines Beispiels kurz veranschaulichen möchte. Ich entnehme das Beispiel Esther Freuds Vorwort für die deutschsprachige Ausgabe von Tove Janssons Roman *Sommarboken* (1972; *Das Sommerbuch*).<sup>21</sup> Freud ist überrascht, als sie eine, ihr aus Janssons Roman vermeintlich bekannte, Insel im Åland-Archipel zum ersten Mal betritt. „Ich habe nie erwartet, dass die Insel so klein ist“,<sup>22</sup> schreibt Freud in ihrem Vorwort. Als Literaturtouristin erhofft sich Freud von ihrem Besuch auf der Insel tiefere Einblicke in das Schaffen der eher für ihre Mumin-Serie bekannten Jansson. Die von Freud besuchte Insel ist nämlich als Handlungsort des Romans *Sommarboken*

---

<sup>19</sup> Gillis, John R.: *Islands of the Mind: How the Human Imagination Created the Atlantic World*, New York [u.a.]: Palgrave Macmillan 2004, S. 45.

<sup>20</sup> Ebd., S. 3.

<sup>21</sup> Freud, Esther: „Vorwort“, in: Jansson, Tove: *Das Sommerbuch*, Köln: Lübbe 2014, S. 9–17. Freud hat das Vorwort für die englischsprachige Übersetzung geschrieben: Freud, Esther: „Foreword“, in: Jansson, Tove: *The Summer Book*, Orig. 1972, zuerst 1974 erschienen, London: Penguin 2003, S. 9–14.

<sup>22</sup> Freud, Esther: „Vorwort“, S. 12.

identifizierbar. Nach einem ersten Erkundungsspaziergang rund um die Insel droht Freuds anfängliche Überraschung sich in Unwohlsein zu verwandeln: „Mir ist etwas seltsam zumute. Fast klaustrophobisch. Mein Spaziergang hat viereinhalb Minuten gedauert.“<sup>23</sup> Die Insel wirkt zu klein für den Freud bevorstehenden mehrtägigen Aufenthalt. Was Freud schildert, ist eine Diskrepanz zwischen Insularitäten. Ich meine an dieser Stelle mit Insularitäten einerseits die Eigenschaften, welche in Janssons Roman der Insel zugeschrieben werden, und andererseits jene, die Freud nun selbst der Insel zuschreibt. Interessanterweise verändert sich Freuds Perspektive auf die Insel nach einer erneuten Lektüre von Janssons Roman: „Die Insel ist nicht mehr ganz so klein. Aus den Felsen sind Kliffe geworden, aus der Spalte eine Schlucht. [M]ir wird bewusst, dass ich einen ganzen Sommer bräuchte, all das zu entdecken, was es hier zu entdecken gibt.“<sup>24</sup> In Freuds Wahrnehmung passt sich die Insel, wie diese Sätze vorführen, sowohl räumlich als auch zeitlich Jansons literarischer Vorlage an. Nicht nur die räumlich-geographischen Eigenschaften der Insel verändern sich, wenn aus Felsen Kliffe werden. Es verändern sich zugleich auch die zeitlichen Eigenschaften, sodass eine Erkundung der Insel statt viereinhalb Minuten einen ganzen Sommer dauert. Die erneute Lektüre hat somit den Effekt, dass sich die Diskrepanz zwischen den Insularitäten zu Gunsten von Jansons Beschreibung auflöst. So spielen letztlich die Landschaftsbegriffe „Kliffe“ und „Schlucht“ auf die Erzählung von Jansons Roman, und die Zeitangabe „einen ganzen Sommer“ auf dessen Titel *Sommarboken* an.

In dem gegebenen Beispiel sind es vor allem die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften, welche die Insel charakterisieren und damit deren Insularität prägen. Und interessanterweise besteht zwischen diesen zeitlichen und räumlichen Eigenschaften ein Zusammenhang, der allgemein typisch für literarische Inseldarstellungen ist. Zeitliche Eigenschaften rücken jedoch erst seit einigen Jahren in den Fokus der Insularitätsforschung. Michael Ostheimer und Susanne Zubarik stellen in der Einführung des Sammelbandes *Inseln und Insularitäten* fest:

Waren Inseln bislang vor allem aufgrund ihrer Anders-Örtlichkeit ein beliebter Topos für Fantasien und Fiktionen, und wurden sie von Literatur- und Kulturwissenschaften auch vornehmlich daraufhin untersucht, so ist es nun zunehmend ihre Anders-Zeitlichkeit, die an Wert gewinnt – und dies nicht nur in den Wissenschaften, sondern auch im allgemeinen Interesse.<sup>25</sup>

Die Analyse von Zeitlichkeit erscheint entsprechend als ‚Trend‘, der – so die These von Ostheimer und Zubarik – auf den Ausbau globaler Infrastrukturen

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 12.

<sup>24</sup> Ebd., S. 17.

<sup>25</sup> Ostheimer/Zubarik: „Einleitung“, S. 8.

zurückführbar ist. Da jeder Ort für Reisende leicht erreichbar scheint, verlöre die Kategorie Raum an Bedeutung.<sup>26</sup> Inwiefern diese Begründung zutrifft, ist fraglich. Stephan Günzel spricht in *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung* von einer „raumtheoretischen Antinomie“ zwischen Positionen, die aufgrund „der technologischen und medialen Transformation der Welt“ entweder ein „Verschwinden“ oder aber ein „Erstarken“ von Raum behaupten.<sup>27</sup> Es handelt sich um eine Antinomie, weil es für die beiden widersprüchlichen Positionen gleich gute Argumente gibt. So ließe sich mit Günzel nämlich problemlos auch die gegenteilige These vertreten: Aufgrund der Relativierung räumlicher Distanzen durch bessere Reisemöglichkeiten wird Raum neu erlebbar und sollte daher gerade im Fokus der Analyse stehen.<sup>28</sup>

Die Argumente für einen möglichen Bedeutungsverlust des Raumes erscheinen letztlich aus Sicht der Insularitätsforschung irrelevant. Grundsätzlich gilt im Hinblick auf die Inseln zugeschriebenen Eigenschaften, was Anna E. Wilkens in ihrem Aufsatz *Inseln – Archipele – Atolle. Figuren des Insularen* feststellt: „Inseln nun sind ohne Raum nicht denkbar, ohne topographische und topologische Vorstellung, selbst die ubiquitäre Inselmetapher – Isolation als mehr oder weniger abstraktes Konzept – beruht auf räumlichen Konzeptionen und reproduziert diese in der Denkfigur Insel.“<sup>29</sup> Diese Einsicht, dass Inseln aufgrund ihrer Größe und Lage im Wasser zwangsläufig auch relevant für Analysen von Räumlichkeit bleiben, teilen letztlich auch Ostheimer und Zubarik. Sie schlagen daher eine gemeinsame Analyse der zeitlichen und räumlichen Bedeutungen von Inseln in literarischen Texten mittels des Begriffs Chronotopos vor.<sup>30</sup> Chronotopos

---

<sup>26</sup> Vgl. ebd.

<sup>27</sup> Günzel, Stephan: *Raum: eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld: Transcript 2017, S. 26.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>29</sup> Wilkens: „Ausstellung zeitgenössischer Kunst“, S. 58. Die Wichtigkeit der Analyse von Raum bzw. Räumlichkeit in Bezug auf Insel betonen auch die Mitglieder der Island Poetics Research Group, die zudem eine Erweiterung solcher Analysen um eine sensuelle Perspektive anstreben: Graziadei, Daniel u. a.: „On Sensing Island Spaces and the Spatial Practice of Island-Making: Introducing Island Poetics, Part I.“, *Island Studies Journal* 12/2 (2017), S. 239–252.

<sup>30</sup> Vgl. Ostheimer/Zubarik: „Einleitung“, S. 9–12. Dass Zeit und Raum zusammenhängen, ist ein wiederkehrendes Thema im Diskurs der Insularitätsforschung. Vgl. Schmitz-Emans, Monika: „Die Suche nach einer möglichen Welt. Zur Literaturtheoretischen Bedeutung der Utopie, des Insel- und des Reisemotivs“, *Neohelicon* 22/1 (1995), S. 189–215.; Gillis: *Islands of the Mind*; Ronström: *Öar och öighet*; Billig, Volkmar: *Inseln. Geschichte einer Faszination*, Berlin: Matthes & Seitz 2010. Besonders hervorzuheben ist auch, dass Horst Brunner bereits 1967 in seiner Dissertation *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur* die Analyse von Zeit und Raum

ist ein von Michail Bachtin in dessen Essay *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*<sup>31</sup> geprägter literaturtheoretischer Terminus. Dieser Terminus setzt sich aus den griechischsprachigen Wörtern ‚chronos‘ für Zeit und ‚topos‘ für Ort zusammen und soll die wechselseitigen Beziehungen von Zeit und Raum in literarischen Texten bezeichnen.<sup>32</sup> Im englischsprachigen Diskurs der Insularitätsforschung liegen mit Margaret Cohens *The Chronotopes of the Sea*<sup>33</sup> und Elizabeth M. DeLoughrey *Routes and Roots. Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*<sup>34</sup> ebenfalls Arbeiten vor, die den Begriff verwenden.<sup>35</sup>

Im Folgenden greife ich auf den schillernden Begriff Chronotopos zurück, um die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften von Inseln zu untersuchen. Ich werde jedoch Inseln nicht als Chronotopoi betrachten, wie ich unten näher

---

hellsichtig verknüpft und erste Schritte in Richtung einer chronotopischen Insularitätsforschung macht. Vgl. Brunner, Horst: *Die poetische Insel: Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*, Stuttgart: Metzler 1967, S. 18.

<sup>31</sup> Bachtin, Michail: *Chronotopos*, übers. von Michael Dewey, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

<sup>32</sup> Vgl. Bauer, Matthias: „Der dialogische Ansatz“, in: *Romantheorie und Erzählforschung: eine Einführung*, 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 114–135; hier: S. 131; Aezel, Richard: „Chronotopos“, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2013, S. 103. Ich verzichte in der vorliegenden Arbeit darauf, das deutschsprachige Synonym ‚Raumzeit‘ zu verwenden, da es sich meines Erachtens nicht um eine treffende Übersetzung handelt. Ich verwende hier die Begriffe Ort und Raum synonym, weil zwischen ihnen, den von mir verwendeten Definitionen nach, ein wechselseitiger Zusammenhang besteht. Unter methodischen Gesichtspunkten ist jedoch zwischen den beiden Begriff zu differenzieren. Siehe dazu unten den Abschnitt „1.5.2 Raum als Synthese- und Differenzierungsleistung“.

<sup>33</sup> Cohen, Margaret: „The Chronotopes of the Sea“, in: Moretti, Franco (Hrsg.): *The Novel: Forms and Themes. Bd. 2*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press 2006, S. 647–666.

<sup>34</sup> DeLoughrey, Elizabeth M.: *Routes and Roots. Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*, Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2007. James Kneale schlägt den Begriff ebenfalls vor und bezieht sich dabei auf DeLoughrey. Vgl. Kneale, James: „Islands: Literary Geographies of Possession, Separation, and Transformation“, in: Tally jr., Robert T.: *The Routledge Handbook of Literature and Space*, London: Routledge 2017, S. 204–213.

<sup>35</sup> Paul Smethurst verwendet ebenfalls den Begriff Chronotopos für die Analyse von Inseln und spricht von „post-colonial island chronotopes“. Smethursts Fokus liegt jedoch vor allem auf chronotopischen Eigenschaften der sog. Postmoderne, die er anhand von Literaturen ehemaliger Kolonien in der Karibik nachweisen will. Im Gegensatz zu Cohen und DeLoughrey geht es Smethurst somit weniger um Inseldarstellungen im Allgemeinen. Smethurst, Paul: *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam [u.a.]: Rodopi 2000, S. 219 ff.

erläutere. Vielmehr bezeichne ich die Vorstellungen vom Insel-Sein, die durch zeitliche und räumliche Eigenschaften charakterisiert werden, als chronotopische Insularitäten.<sup>36</sup> Mit dieser Bezeichnung lege ich im Sinne der Insularitätsforschung den Schwerpunkt auf die Analyse der sozial und kulturell konstruierten Vorstellungen von Inseln, und möchte zugleich die Zentralität zeitlicher und räumlicher Eigenschaften sowie deren Zusammenhang hervorheben.

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich entsprechend anhand ausgewählter Beispiele, wie chronotopische Insularitäten in den skandinavischsprachigen Literaturen im ausgehenden 19. Jahrhundert und in der Gegenwart aufgegriffen und verhandelt werden. Meine These ist, dass Inseln in den von mir analysierten literarischen Texten nicht einfach Schauplätze für zeitliche und räumliche ‚Andersartigkeit‘ sind. Vielmehr demonstrieren sie eine potenzielle Vielfalt von Zeit- und Raumkonzepten. Mein Vorgehen, um diese These zu belegen, möchte ich nun skizzieren.

### 1.3 Zum Aufbau der Arbeit

Im Theorie- und Methodenteil der vorliegenden Arbeit diskutiere ich den in der kulturwissenschaftlichen Insularitätsforschung wiederkehrenden Vorschlag, die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften von Inseln in literarischen Texten anhand des von Bachtin geprägten Begriffs *Chronotopos* zu untersuchen. In meiner Diskussion entwickle ich mit Blick auf narratologische sowie zeit- und raumsoziologische Überlegungen ein Analysemodell, um chronotopische Insularitäten in literarischen Texten zu ermitteln. An-

---

<sup>36</sup> Hans Ulrich Gumbrecht bringt den Begriff „Insularität“ (im Singular) in mehreren Arbeiten mit Bachtins Studie *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* in Verbindung. (Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: „Lachen und Arbitrarität / Subjektivität und Ernst. Der ‚libre de buen amor‘, die ‚Celestina‘ und der Sinnbildungsstil der frühen Neuzeit“, in: Schröder, Werner (Hrsg.): *Wolfram-Studien*, Bd. 7, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1982, S. 184–213, S. 190; Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik: die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 122) In der von Gumbrecht verwendeten englischsprachigen Übersetzung von Bachtins Studie ist jedoch lediglich von „small islands of feasts and recreations“ (Bachtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, übers. von Helene Iswolsky, zuerst 1968 erschienen Aufl., Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press 1996, S. 96) die Rede, um metaphorisch die Funktionsweise von karnevalesken Feiertagen zu beschreiben. Bachtin verwendet den Begriff Insularität somit nicht selbst. Hans Robert Jauss spricht übrigens als erster von der „Insularität des Ausnahmezustands“, um Bachtins Überlegungen zu spezifizieren. Vgl. Jauss, Hans Robert: „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, in: Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): *Das Komische*, Poetik und Hermeneutik 7, München: Fink 1976, S. 103–132, S. 122.

schließlich umreißt ich auf Basis des entwickelten Analysemodells *Vier Szenarien chronotopischer Insularität*, die mir im weiteren Verlauf meiner Arbeit als kontrastive Folien dienen. Vor diesen Folien soll die potenzielle Vielfalt der Zeit- und Raumkonzepte in den skandinavischen Literaturen um 1900 und in der Gegenwart sichtbar werden. Das von mir entwickelte Analysemodell erprobe ich anschließend in fünf Fallstudien, die in zwei Kapitelgruppen aufgeteilt werden.

Im ersten Teil analysiere ich zwei literarische Texte aus Schweden, die Ende des 19. Jahrhunderts erschienen sind und deren Handlung jeweils im Stockholmer Schärengarten spielt. Der Stockholmer Schärengarten beginnt sich Ende des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten Naherholungsgebiet für die Bewohner\*innen der Schwedischen Hauptstadt zu entwickeln. Gegenstand meiner ersten Fallstudie ist die Novelle *Aurore Bunge* (1883) von Anne Charlotte Leffler, einer erst seit einigen Jahren von der skandinavistischen Literaturwissenschaft wiederentdeckten Autorin. Die zweite Fallstudie widmet sich dem Roman *I havsbandet* (1890; dt. *Am offenen Meer*) und damit einem Text, der zu den zahlreichen Schärengartendarstellungen des in Schweden kanonischen Autors August Strindberg zählt. Entgegen Wærps oben bereits erwähnter These über den Entwicklungsverlauf der literarischen Inseldarstellungen in Skandinavien zeichnen Lefflers und Strindbergs Texte kein erbauliches Bild von Inseln, wie ich zeigen werde.<sup>37</sup> Sowohl in *Aurore Bunge* als auch in *I havsbandet* sind die Inseln vielmehr Schauplatz persönlicher Tragödien. Diese Tragödien werden in beiden Fällen nicht zuletzt dadurch ausgelöst, dass sich die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der jeweils dargestellten Inseln nicht mit jenen Eigenschaften decken, welche die Protagonist\*innen anfänglich erwarten.

Die Texte des ersten Teils zählen zur Epoche der frühen Moderne um 1900 und werden von mir dahingehend betrachtet, wie sie gemäß dem Modernitätsparadigma mit den in der westlich-europäischen Literaturgeschichte tradierten Szenarien der Inseldarstellung verfahren. Der zweite Teil setzt knapp hundert Jahre später an. In neueren literaturgeschichtlichen Überblickswerken zu den skandinavischsprachigen Literaturen werden die 1970er Jahre als mögliche Epochenschwelle gehandelt, die sich vor allem durch die Erweiterung des Literaturbegriffs um neue Formen des Erzählens und deren Reflexion auszeichnet.<sup>38</sup> Im Rahmen meiner Arbeit ist daher interessant zu

---

<sup>37</sup> Vgl. Wærp: „The Island in Nordic Literature“, S. 159.

<sup>38</sup> Vgl. Wischmann, Antje: „Gegenwart (1980–2000)“, in: Glauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: Metzler 2016, S. 343–389; hier: S. 343 f. Annika Olsson datiert die Epochenschwelle bereits auf die 1960er Jahre: Olsson, Annika: „Välfärdsländernas litteratur 1960–2010“, in: Petersson, Margareta und Rikard Schönström (Hrsg.): *Nordens Litteratur*, Lund: Studentlitteratur 2017, S. 339–378.

überprüfen, inwiefern sich diese Erweiterung auf Inseldarstellungen auswirkt. Anne-Marie Mai spricht mit Blick auf die dänischsprachige Literatur auch von „det formelle gennembrud“ („der formale Durchbruch“), um diese hier skizzierte, in den 1970er Jahren einsetzende Epoche der Spätmoderne zu charakterisieren.<sup>39</sup> Da ich vor allem Texte in den Fokus stellen möchte, die sich formal und inhaltlich von tradierten Szenarien der Inseldarstellung absetzen, bieten sich seit den 1970er Jahren erschienene Texte für die Analyse an.

Zum Auftakt des zweiten Teils analysiere ich Lundbyes *Tilbage til Anholt* (1978), den ersten Band einer aus den zwei weiteren Bänden *Hvalfiskene* (1980) und *Den store by* (1982) bestehenden Trilogie, welche größtenteils auf der im Kattegat gelegenen Insel Anholt spielt. Mai zählt *Tilbage til Anholt* zu den Texten, die das Genre Roman zu Beginn der Spätmoderne herausgefordert haben.<sup>40</sup> Der Text ist auch bekannt dafür, dass ihn seinerzeit die dänische Umweltbewegung stark rezipiert hat. Ich werde in meiner Analyse die poetologische Dimension des Textes herausarbeiten und diese vor dem Hintergrund der am Ende der 1970er Jahre aufkommenden literaturtheoretischen Strömung der Ökokritik näher betrachten. Die vierte Fallstudie der vorliegenden Arbeit hat Hanne Marie Svendsens *Gulduglen. Fortælling om en ø* (1985; dt. *Die Goldkugel: Roman*) zum Thema, einen bei seinem Erscheinen von der Literaturkritik Dänemarks gefeierten, und mehrfach übersetzten Text. Die experimentelle Darstellung von Zeit und Raum in *Gulduglen* steht dabei im Mittelpunkt meiner Analyse. Ich argumentiere zugleich, dass *Gulduglen* eine Art vorausweisenden Charakter in einer gegenwärtig geführten Diskussion über literarische Darstellungsmöglichkeiten des Anthropozän-Gedankens zukommt. In meiner letzten Fallstudie zu Ida Hegazi Høyers auf Norwegisch verfassten Roman *Fortællingen om øde* (2015; dt. *Das schwarze Paradies*) untersuche ich, wie die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften einer Insel erzählt werden, wenn die Insel Autonomie gegenüber menschlichen Vorstellungen beansprucht und sich bewusst gegen die Projektion chronotopischer Insularitäten zu wehren beginnt.

Am Ende der Arbeit evaluiere ich mein Analysemodell und werte aus, inwiefern die vier von mir zuvor identifizierten Szenarien chronotopischer Insularität in den Texten der frühen Moderne um 1900 und der bis in die Gegenwart reichenden Spätmoderne eine Wirkung entfalten. Abschließend

---

<sup>39</sup> Mai, Anne-Marie: „Det formelle gennembrud. Dansk litteratur i tiden fra 1970 til 2000“, in: Dies. (Hrsg.): *Danske digtere i det 20. århundrede: Fra Kirsten Thorup til Christine Hesselholdt*, Bd. 3, Kopenhagen: Gads 2000, S. 535–596; hier: S. 536 f.; Mai, Anne-Marie: *Hvor litteraturen finder sted: bidrag til dansk litteraturs historie. Moderne tider: 1900–2010*, Bd. 3, Kopenhagen: Gyldendal 2011, S. 285 ff.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 285.

leite ich anhand meiner Ergebnisse ein für die Literatur der Moderne insgesamt spezifisches Metaszenario chronotopischer Insularität ab und gebe einen Ausblick auf mögliche Veränderungen von Inseldarstellungen im Zuge der künstlerischen Diskurse um das Anthropozän.

#### 1.4 Literaturtheoretische Überlegungen zu einer chronotopischen Insularitätsforschung

Auf den folgenden Seiten stelle ich die theoretischen Prämissen einer chronotopischen Insularitätsforschung vor. Bachtins bereits erwähnter Essay *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*<sup>41</sup> hat, was für Bachtins gesamtes Werk gilt, eine komplizierte Publikations- und Rezeptionsgeschichte. Dieser Umstand führt dazu, dass der Begriff Chronotopos in kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeiten oft losgelöst von Bachtins literaturtheoretischen Überlegungen Verwendung findet. Ich mache hingegen bei meinen Ausführungen Bachtins Überlegungen zum Ausgangspunkt, um dessen Potenzial als einem gedanklichen Impulsgeber zu nutzen, und diskutiere mit Blick auf narratologische Modelle die Möglichkeit einer chronotopischen Insularitätsforschung. Im Folgendem gelange ich zu der These, dass eine chronotopische Insularitätsforschung vor allem textimmanente Lesarten entwickeln muss und argumentiere entsprechend, dass das mit dem Begriff Chronotopos bezeichnete Zusammenspiel der zeitlichen und räumlichen Eigenschaften bei Inseldarstellungen in erster Linie für den jeweils untersuchten Text gilt. Für meine Textanalysen verwende ich im Anschluss an den aktuellen Stand der kulturwissenschaftlichen Theoriebildung sowohl einen relationalen Zeitbegriff als auch einen relationalen Raumbegriff und erläutere diese in jeweils eigenen Abschnitten. Am Ende dieses Kapitels stelle ich vier Szenarien chronotopischer Insularität vor, die ich aus Ergebnissen der bisherigen Insularitätsforschung ableite. Diese vier Szenarien sind weniger als Versuch zu einer Typologie gedacht, sondern ich verwende sie in der vorliegenden Arbeit als kontrastive Folien. Vor diesen Folien können die exemplarischen Besonderheiten meiner Fallbeispiele deutlicher hervortreten.

Bachtin (1895–1975) verbringt sein Leben nach der Oktoberrevolution im Jahr 1917 in der Sowjetunion und kann dort in den 1920er Jahren eine wissenschaftliche und publizistische Karriere beginnen, die Anfang der 1930er Jahren ein vorläufiges Ende nimmt.<sup>42</sup> Aufgrund politischer Restriktionen

---

<sup>41</sup> Bachtin: Chronotopos.

<sup>42</sup> Meine Ausführungen zu Bachtins Leben, Werk und Rezeption in diesem Absatz basieren auf Sasse, Sylvia: *Michail Bachtin zur Einführung*, 2., überarb. Aufl., Hamburg: Junius 2018, S. 8–14, sowie Frank, Michael C. und Kirsten Mahlke: „Nachwort“, in: Bachtin,

während des Stalinismus veröffentlicht Bachtin erst wieder ab den 1960er Jahren. Letztlich verhilft ihm Julia Kristeva mit ihrem 1967 veröffentlichten Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (dt. *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*) zu einem internationalen Durchbruch, da sie darin Bachtins Gedanken erfolgreich in den Diskurs des westlichen Poststrukturalismus einweist. Ab den 1970er Jahren folgen umfangreiche Übersetzungsprojekte ins Englische, Französische und Deutsche. Den Begriff Chronotopos entwickelt Bachtin bereits in den 1930er Jahren und verfasst dazu zwischen 1937 und 1938 den oben genannten Essay *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*, den er 1973 um „Schlußbemerkungen“ ergänzt und letztlich in seinem Sterbejahr 1975 veröffentlichen kann. Die Rezeption des Essays erfolgt somit in erster Linie posthum. Heute gilt Bachtin als wichtiger Impulsgeber für kultur- und literaturwissenschaftliche Fragestellungen.

Neuere Beiträge zum deutschsprachigen Diskurs der Narratologie sehen Bachtins Begriff Chronotopos als eine sinnvolle Ergänzung des methodischen Werkzeugkastens an. So verstehen zum Beispiel Antonius Weixler und Lukas Werner in der Einleitung zu ihrer Anthologie *Zeiten erzählen: Ansätze, Aspekte, Analysen* Bachtins Arbeit als wichtige Anregung, um die in literarischen Texten erzählte Zeit im Zusammenhang „mit Raumaspekten, Ereignissen, Figuren sowie Plotstrukturen“<sup>43</sup> zu denken. Weixler und Werner kritisieren zugleich, dass dieser Zusammenhang bislang „– trotz der wissenschaftlichen Popularität und Ubiquität des ‚Chronotopos‘-Begriffs – nie in die systematischen Überlegungen der Erzähltheorie aufgenommen wurde.“<sup>44</sup> Caroline Frank erklärt in ihrem Aufsatz *Prolegomena zu einer historischen Raumnarratologie am Beispiel von autodiegetisch erzählten Lebensgeschichten* ebenfalls, dass eine reflektierte Methode zur „Bestimmung von Chronotopoi, die Aspekte auf der Ebene des *discours* und der *histoire* berücksichtigt“<sup>45</sup> wünschenswert wäre. Die mit dieser Methode ermittelten Ergebnisse könnten schließlich der Untersuchung literaturgeschichtlicher Fragen zur Darstellung von Raum zugeführt werden.<sup>46</sup> Die bisher in der narratologischen

---

Michail: *Chronotopos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 201–242; hier: S. 201–204.

<sup>43</sup> Weixler, Antonius und Lukas Werner: „Zeit und Erzählen – eine Skizze“, in: Dies. (Hrsg.): *Zeiten erzählen: Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2015, S. 1–24; hier: S. 8.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Frank, Caroline: „Prolegomena zu einer historischen Raumnarratologie am Beispiel von autodiegetisch erzählten Lebensgeschichten“, *Diegesis* 3/2 (2014), S. 22–49; hier: S. 43.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 42–43; siehe auch: Frank, Caroline: „Raum“, in: Huber, Martin und Wolf Schmid (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2017, S. 352–362; hier: S. 360.

Forschung übliche Separierung der Themen Zeit und Raum wird infolgedessen aktuell im deutschsprachigen Diskurs der Narratologie als ein Problem identifiziert.<sup>47</sup> Bachtins Zugang, der die beiden Themen miteinander verbindet, gilt zugleich als möglicher Lösungsweg. Ich werde nun einige Ansätze zur narratologischen Adaption von Bachtins Zugang diskutieren, bevor ich näher auf Bachtins literaturtheoretische Prämissen eingeehe.

Was Bachtin letztlich alles unter dem Begriff Chronotopos fasst, bleibt nach der Lektüre von *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* recht vage. Der Essay ist Bachtins einziger für die Veröffentlichung fertig gestellter Text zu diesem Thema.<sup>48</sup> Relativ konkret ist jedoch Bachtins Definition des Begriffs in der Einleitung seines Essays:

Für uns ist wichtig, daß sich in ihm [= dem Chronotopos] der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt. Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur (den Chronotopos in anderen Bereichen der Kultur werden wir nicht behandeln).<sup>49</sup>

Zwar umreißt Bachtin hier seinen Gegenstand als „Form-Inhalt-Kategorie der Literatur“, dennoch bietet er keine Systematik für die dadurch eröffnete Perspektive auf literarische Texte an.<sup>50</sup> Michael C. Frank und Kirsten Mahlke

---

<sup>47</sup> Alexander Ritter weist bereits 1978 darauf hin, dass eine gemeinsame Betrachtung von Zeit und Raum wünschenswert wäre. Interessanterweise ist Ritter zugleich skeptisch gegenüber Bachtins Begriffs Chronotopos, den er aus einem in *Kunst und Literatur* 1974 veröffentlichten Auszug der Übersetzung von Bachtins Essay kennt. Vgl. Ritter, Alexander: *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978, S. 1. *Kunst und Literatur* ist eine literaturwissenschaftliche Fachzeitschrift der DDR mit dem Nebentitel *Sowjetwissenschaft. Zeitschrift zur Verbreitung sowjetischer Erfahrungen. Träger der Ehrennadel in Gold der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft* gewesen. Ritters Skepsis ist meines Erachtens mit Blick auf diesen Nebentitel eher auf den Ost-West-Konflikt zurückführbar und weniger fachlich bedingt.

<sup>48</sup> Ansonsten existiert nur ein Fragment zu einem weiteren Text über den Bildungsroman, in dem Bachtin Gedanken zum Chronotopos versammelt. Vgl. Bauer: „Der dialogische Ansatz“, S. 133; Auf Deutsch liegt dieser weitere Text zum Chronotopos noch nicht vor. Es gibt jedoch eine englischsprachige Übersetzung von Vern W. McGee: Bakhtin, Mikhail: „The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)“, in: Bakhtin, Mikhail: *Speech Genres and Other Late Essays*, hg. von Caryl Emerson und Michael Holquist, Austin, Tex.: University of Texas Press 1987, S. 37–86. Eine dänischsprachige Übersetzung von Harald Hartvig Jepsen ist zu finden in: Bakhtin, Mikhail: „Tidens og kronotopens former i romanen – Essays om historisk poetik“, in: Bakhtin, Mikhail: *Rum, tid & historie: kronotopens former i europæisk litteratur*, Århus: Klim 2006, S. 11–175.

<sup>49</sup> Bachtin: Chronotopos, S. 7.

<sup>50</sup> Auf dasselbe Problem weisen Detmers und Ostheimer hin. Vgl. Detmers, Ines und Michael Ostheimer: *Das temporale Imaginäre: zum Chronotopos als Paradigma literaturästhetischer Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 30.

listen in ihrem Nachwort zur deutschsprachigen Neuauflage von Bachtins Essay sechs Verwendungsweisen des Begriffs Chronotopos bei Bachtin auf.<sup>51</sup> Nele Bemong und Pieter Borghart nennen hingegen vier Verwendungsweisen, die ihnen allein bei der Lektüre von Bachtins Schlussbemerkungen begegnet sind.<sup>52</sup> In der englisch- und französischsprachigen Sekundärliteratur zu Bachtins Essay werden darüber hinaus – wie Bemong und Borghart betonen – zwischen sieben bis hin zu einem Dutzend unterschiedliche Verwendungsweisen des Begriffs bei Bachtin gezählt, wobei die von der Sekundärliteratur selbst produzierten Varianten diese Zahl weiter potenzieren.<sup>53</sup>

Die Tendenz zu einer zusätzlichen Potenzierung der Verwendungsweisen des Begriffs Chronotopos ist auch im deutschsprachigen Diskurs der Narratologie zu beobachten. Dass bereits englischsprachige Publikationen zu einer systematischen Erschließung des Begriffs Chronotopos existieren, wird dabei häufig übersehen.<sup>54</sup> Eine dieser englischsprachigen Publikationen ist Bart Keunens Monographie *Time and Imagination. Chronotopes in Western Narrative Culture*.<sup>55</sup> Keunen entwickelt darin ein zwischen verschiedenen Ebenen differenzierendes System zur Chronotopos-Analyse und unterscheidet mit „action-space chronotopes, plot-space chronotopes and worldview chronotopes“<sup>56</sup> drei Analyseebenen („levels“). Die erste Ebene, „action-space chronotopes“, dient der Untersuchung einzelner Handlungselemente, wie zum Beispiel die zeitlichen und räumlichen Effekte einer Verfolgungsjagd in einem Horrormoman. Zweiteres, „plot-space chronotopes“ meint die zeitliche und räumliche Gestaltung der Erzählten Welt. Mit der dritten Ebene, „worldview chronotopes“, beabsichtigt Keunen darüber hinaus bestimmte

---

<sup>51</sup> Vgl. Frank/Mahlke: „Nachwort“, S. 204–207.

<sup>52</sup> Bemong, Nele und Pieter Borghart: „State of the Art“, in: Bemong, Nele u. a. (Hrsg.): *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent: Academia Press 2010, S. 1–16; hier: S. 6.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 5–8; siehe auch speziell Endnote 6 (S. 15). Steffen Richter thematisiert ebenfalls, dass es verschiedene Zählarten zu Bachtins Verwendungsweisen des Begriff Chronotopos gibt. Da sein Wörterbucheintrag erst kurz vor Fertigstellung meiner Arbeit erschienen ist, konnten seine Schlussfolgerungen daraus nicht mehr in größerem Umfang berücksichtigt werden: Richter, Steffen: „Chronotopos“, in: Gamper, Michael, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hrsg.): *Formen der Zeit: ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2020, S. 60–68; hier: S. 61.

<sup>54</sup> Detmers und Ostheimer bilden eine Ausnahme. Vgl. Detmers/Ostheimer: *Das temporale Imaginäre*, S. 60.

<sup>55</sup> Keunen, Bart: *Time and Imagination: Chronotopes in Western Narrative Culture*, Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press 2011.

<sup>56</sup> Ebd., S. 9.

Wertvorstellungen in literarischen Texten auf ihre Historizität hin zu analysieren.<sup>57</sup> Auf diesen drei Ebenen sucht Keunen nach einer „grammar of imagination“<sup>58</sup> und chronotopischen „building blocks“,<sup>59</sup> welche für die westlich-europäische Literaturgeschichte typisch seien.

Ines Detmers und Michael Ostheimer haben in *Das temporale Imaginäre. Zum Chronotopos als Paradigma literaturästhetischer Eigenzeiten*<sup>60</sup> einen Versuch unternommen, das vom deutschsprachigen Diskurs der Narratologie identifizierte Desiderat zu bearbeiten.<sup>61</sup> Dabei verfolgen Detmers und Ostheimer ein ähnliches Ziel wie Keunen, nämlich Bachtins Denken in „eine noch zu entwickelnde ‚Narratologie der Raumzeit‘“<sup>62</sup> einzubinden. Chronotopos wird dabei zum Oberbegriff für drei Modi der narrativen Zeit- und Raumdarstellung: „Chronotopik, Chronokinetik, Chronoetik“.<sup>63</sup> Leider nennen Detmers und Ostheimer die drei von Keunen unterschiedenen Ebenen zur Chronotopos-Analyse nur kurz, ohne auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen Modellen einzugehen.<sup>64</sup> Zu den Parallelen zwischen diesen beiden Modellen zählt, dass der Begriff „Chronotopik“ wie Keunens „plot-space chronotope“ auf die Ausgestaltung der Erzählten Welt bezogen ist.<sup>65</sup> Zudem beschreibt der Begriff „Chronokinetik“ vergleichbar mit „action-space chronotope“ die Handlungen einzelner Figuren.<sup>66</sup> Und „Chronoetik“ zielt wie auch „worldview chronotope“ auf durch den realen Kontext eines literarischen Textes bedingte Elemente der Erzählung ab.<sup>67</sup> Auf den Versuch, eine Synthese der beiden Modelle zu erreichen, verzichte ich. Eine solche Synthese liefe nämlich auf die Erstellung einer Typologie hinaus, was theoretische Probleme mit sich führt. So schlagen Detmers und Ostheimer vor:

Für die Ausdifferenzierung der [zu ermittelnden; PW] Raumzeitmodelle könnte man etwa [Katrín] Dennerleins Unterscheidung der Raummodelle in ‚anthropologische‘ (etwa Haus, Schloss, Berg, Wald, Garten), ‚institutionelle‘ (etwa Schulen, Kirchen,

---

<sup>57</sup> Vgl. ebd. Bei „worldview chronotopes“ wäre auch eine geographische Verortung vorzunehmen. Siehe ebd., S. 21 f.

<sup>58</sup> Keunen: Time and Imagination, S. 8.

<sup>59</sup> Ebd., S. 11.

<sup>60</sup> Detmers/Ostheimer: Das temporale Imaginäre.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>62</sup> Ebd., S. 9.

<sup>63</sup> Ebd., S. 40.

<sup>64</sup> Vgl. ebd., S. 60.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 41; Keunen: Time and Imagination, S. 19–21.

<sup>66</sup> Vgl. Detmers/Ostheimer: Das temporale Imaginäre, S. 55; Keunen: Time and Imagination, S. 17–19.

<sup>67</sup> Vgl. Detmers/Ostheimer: Das temporale Imaginäre, S. 57 f.; Keunen: Time and Imagination, S. 15 f.

Gefängnisse, Theater, Industriebetriebe) und ‚spezielle‘ [bei Dennerlein „spezifische“; PW] (etwa Atlantis aus Platons *Politeia*, die Höhle des Polyphem aus der *Odyssee* oder Robinsons Insel in *Robinson Crusoe*) zurückgreifen.<sup>68</sup>

Die genannten – von Dennerlein übernommenen – Beispiele führen die Problematik solcher Typologien vor. In ihrer Aufzählung der ‚anthropologischen Raummodelle‘ lassen Detmers und Ostheimer das Beispiel „Insel“ weg.<sup>69</sup> Zugleich bestehen sogar alle drei Beispiele für ‚spezielle/spezifische Raummodelle‘ bei genauerer Betrachtung nur aus Inseln, sobald auch der Höhlenschauplatz aus der *Odyssee* in einem größeren Kontext betrachtet wird. Obwohl Detmers und Ostheimer eine „Ausdifferenzierung“ zu methodischen Zwecken in Aussicht stellen, erscheinen die genannten Kategorien angesichts der in literarischen Texten vorfindbaren Vielfalt von Zeit- und Raumdarstellungen alles andere als disjunkt, sondern mit Blick auf die Mehrfachzuordnung von Inseln eher willkürlich. Auf dieses Problem geht Dennerlein sogar ein, wenn sie auf „konträre Semantiken“<sup>70</sup> innerhalb der Beispiele für anthropologische Raummodelle hinweist. Gleichwohl hält Dennerlein an den „anthropologischen Raummodellen“ als eigenständiger Kategorie bis zuletzt fest, anstatt sie in der Kategorie der „spezifischen Raummodelle“ aufgehen zu lassen. Inwiefern eine daraus resultierende Zweiteilung in „institutionelle“ und „spezifische Raummodelle“ sinnvoll wäre, ist allerdings ebenso in Frage zu stellen. Letztlich erscheint nämlich auch unklar, warum Häuser, Schlösser und Gärten keine ‚institutionellen Raummodelle‘ sein sollen, obwohl sie von Menschen angelegt werden und bestimmte soziale Handlungsmuster vorgeben.<sup>71</sup> Anders formuliert: die für „institutionelle Raummodelle“ typischen Schauplätze könnten stets in literarischen Texten soweit abgewandelt werden, dass sie ebenso wenig eindeutige Semantiken bieten.

Die Ansätze von Keunen sowie von Detmers und Ostheimer zielen letztlich auf die Identifikation bestimmter Typen des Zusammenspiels von Zeit und Raum in literarischen Texten ab, die dann als Chronotopoi zu bezeichnen wären. Bachtin stellt in seinem Essay zwar die Möglichkeit in Aussicht, eine Art literaturhistorischen Katalog solcher Typen zu erstellen, wenn er in seinen Schlussbemerkungen noch auf Beispiele wie den „Weg“, das „Schloß“, den „Empfangssalon“, das Provinzstädtchen“ und die

---

<sup>68</sup> Detmers/Ostheimer: Das temporale Imaginäre, S. 59. Bezugnahme auf Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*, Berlin u. New York: De Gruyter 2009, S. 178–181.

<sup>69</sup> Vgl. Dennerlein: *Narratologie des Raumes*, S. 179.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> „In Bezug auf [institutionelle] Raummodelle ist [...] gemeint, dass bestimmte räumliche Gegebenheiten eine typische räumliche Struktur und typische Ereignismuster aufweisen, die durch soziales Handeln entstehen.“ Ebd., S. 180.

„Schwelle“ eingeht.<sup>72</sup> Er deutet jedoch auch die Problematik einer entsprechenden Unternehmung an, wenn er schreibt:

Innerhalb eines Werkes und innerhalb des Schaffens eines Autors lassen sich eine Vielzahl von Chronotopoi sowie komplizierte, für das jeweilige Werk oder den jeweiligen Autor spezifische Wechselbeziehungen zwischen den Chronotopoi beobachten, wobei gewöhnlich einer von ihnen der umgreifende oder dominierende ist (gerade diese waren hier vor allem Gegenstand unserer Analysen). Die Chronotopoi können sich aneinander anschließen, miteinander koexistieren, sich miteinander verflechten, einander ablösen, vergleichend oder kontrastiv einander gegenübergestellt sein oder in komplizierteren Wechselbeziehungen zueinander stehen. Diese Wechselbeziehungen zwischen den Chronotopoi können selber nicht mehr in einen der aufeinander bezogenen Chronotopoi eingehen.<sup>73</sup>

Im Verlauf der Literaturgeschichte kommt es demnach zu immer neuen Mischformen von Chronotopoi, sodass es insbesondere für literarische Texte ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schwierig erscheint, eine vollständige oder zumindest erschöpfende Typologie zu erstellen.<sup>74</sup> Jay Ladin fordert in ihrem<sup>75</sup> Essay *Fleshing out the Chronotope* mit Blick auf die narratologische Anwendbarkeit von Bachtins Begriff: „[W]e must abandon Bakhtin’s tempting vision of a complete taxonomy of chronotopes, a list of distinct space-times with specific generic, historical, and ontological implications. Such a list is inherently impossible“.<sup>76</sup> Ladin erscheint eine Typologie, wie sie Keunen sowie Detmers und Ostheimer vorschlagen, aufgrund des großen Variantenreichtums zeitlicher und räumlicher Konstellationen in literarischen Texten wenig sinnvoll. Ich schließe mich im folgenden Ladins Argumentation an, auch wenn Keunen diese „needlessly complex“<sup>77</sup> findet. Mit Blick auf Bachtins literaturtheoretische Überlegungen erscheint mir nämlich eine Reduktion des Begriffs Chronotopos auf einzelne ‚Bausteine‘ unangebracht, da eine solche Reduktion die Möglichkeit des Variantenreichtums von zeitlichen und räumlichen Konstellationen im

---

<sup>72</sup> Vgl. Bachtin: Chronotopos, S. 180–187.

<sup>73</sup> Ebd., S.190.

<sup>74</sup> Bachtins Beispiel ist das Werk von Fjodor M. Dostojewski (1821–1881). Vgl. ebd., S. 186 f.

<sup>75</sup> Ladin hat nach einer Geschlechtsangleichung mittlerweile den Namen Joy gewählt, sodass es mir angebracht scheint die femininen Formen der Pronomina zu verwenden.

<sup>76</sup> Ladin, Jay: „Fleshing out the Chronotope“, in: Emerson, Caryl (Hrsg.): *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, New York: Hall 1999, S. 212–236; hier: S. 230.

<sup>77</sup> Keunen: Time and Imagination, S. 23. Ladin entwirft in ihrem zitierten Aufsatz eine tentative Taxonomie, von der sie später Abstand nimmt. Sie argumentiert jedoch weiterhin für eine auf der Wortebene ansetzende Analyse chronotopischer Phänomene. Vgl. Ladin, Joy: „It was not death‘: The Poetic Career of the Chronotope“, in: Bemong, Nele u. a. (Hrsg.): *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent: Academia Press 2010, S. 131–155; hier: S. 132 f.

Voraus ausschließt. Ich möchte daher im nächsten Schritt zeigen, dass der Begriff Chronotopos auch anders einsetzbar ist.

Auffällig an den von Frank und Mahlke sowie Bemong und Borghart identifizierten, vielfältigen Verwendungsweisen des Begriffs Chronotopos ist, dass sie von einer formalistischen Denkfigur geprägt sind. Mit einer solchen formalistischen Denkfigur meine ich die Prämisse, dass bei der Analyse literarischer Texte eine terminologische Unterscheidung zwischen chronotopischen Phänomenen auf der Formebene einerseits und der Inhaltsebene andererseits möglich sei. Sowohl Bemong und Borghart als auch Frank und Mahlke spalten entsprechend Bachtins „Form-Inhalt-Kategorie“ in deren Bestandteile auf: a) Zum einen wird mit Formulierungen wie „narrative, plotgenerating significance“<sup>78</sup> und „erzähltheoretische Kategorie“<sup>79</sup> darauf verwiesen, dass es chronotopische Zusammenhänge auf formaler Ebene gibt. Zu dieser Ebene gehört die Frage, ‚wie‘ ein literarischer Text mittels zeitlicher und räumlicher Erzähltechniken, wie zum Beispiel Sequenzierung, eine Handlung erzeugt und anordnet. b) Zum anderen ist die Rede davon, dass chronotopische Zusammenhänge eine „representational significance“<sup>80</sup> und „gestalterische Funktionen“<sup>81</sup> haben. Dabei geht es um die Frage, ‚was‘ ein literarischer Text über zeitliche und räumliche Eigenschaften der erzählten Welt berichtet.

Ich argumentiere auf den folgenden Seiten, dass diese formalistische Denkfigur leicht zu Missverständnissen in der Bachtin-Rezeption führt. Bachtin vertritt einen „dialogischen Ansatz“, den Matthias Bauer in *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*<sup>82</sup> näher erläutert. Dieser Ansatz lehnt eine Unterscheidung von Form und Inhalt aufgrund philosophisch-ethischer und linguistischer Prämissen strikt ab:

[D]er Roman [reflektiert] den dialogischen Charakter der im Prinzip unabschließbaren Selbst- und Weltverständigung des Menschen [...]. Das setzt einerseits eine gemeinsame Verständigungsgrundlage, andererseits aber auch widersprüchliche Ansichten über den Menschen und seine Welt voraus. Da die Einheit der Sprache dem Menschen ebenso wenig wie die Einheit der Welt gegeben ist und dort, wo sie vollständig erreicht würde, die Freiheit, alternative Ansichten zu äußern, tilgen würde, kann der Roman nur dann ein angemessenes Bild von der Sprachgemeinschaft entwerfen, wenn er die irreduzible Pluralität der Ausdrucksmöglichkeiten, der Redeweise und Lesarten beschreibt, die sie kennzeichnet.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Bemong/Borghart: „State of the Art“, S. 6.

<sup>79</sup> Frank/Mahlke: „Nachwort“, S. 204.

<sup>80</sup> Bemong/Borghart: „State of the Art“, S. 6.

<sup>81</sup> Frank/Mahlke: „Nachwort“, S. 204.

<sup>82</sup> Bauer: „Der dialogische Ansatz“.

<sup>83</sup> Ebd., S. 118 f.

Die hier beschriebene Leitidee von Bachtins Erzähltheorie fußt zum einen in einer kantianischen Ethik, wonach der Mensch im Rahmen seiner Persönlichkeitsbildung zu einer „Selbst- und Weltverständigung“ verpflichtet sei. Diese Verständigung findet für Bachtin sowohl im Schreiben als auch im Lesen von Erzählungen statt, wobei diese Erzählungen zugleich den Verständigungsprozess und die fehlende „Einheit“ der Ansichten über die Menschheit und ihre Welt durch eine Vielstimmigkeit darstellen. Da Erzählungen diesem Gedanken nach versuchen, die Komplexität der Welt zu inszenieren, ist jede Erzählung nur eine mögliche Auswahl aus der unendlichen Vielfalt an sprachlichen Darstellungsformen. ‚Was‘ erzählt wird, ergibt sich somit für Bachtin daraus, ‚Wie‘ erzählt wird. Umgekehrt gilt: die Frage, ‚Wie‘ erzählt wird, kann nur bei gleichzeitiger Berücksichtigung der Frage nach dem ‚Was‘ beantwortet werden.<sup>84</sup> In der von Bauer formulierten Leitidee ist zum anderen die linguistische Prämisse ablesbar, welche an Bachtins kantianischen Zugang anschließt. Die „irreduzible Pluralität der Ausdrucksmöglichkeiten, der Redeweise und Lesarten“, welche die fehlende Einheit der Weltanschauungen darstellt, ist für Bachtin auf der Ebene einzelner Wörter aufzufinden. Erst im Kontext einer Erzählung und ihrer Rezeption erhalten die für die Vermittlung eines Inhalts verwendeten sprachlichen Äußerungen ihre Bedeutung.<sup>85</sup> Entsprechend verschränkt Bachtin erneut Form mit Inhalt und lässt nur eine ‚allumfassende‘ Analyse von Erzählungen zu, da jede formale Änderung, sogar von einzelnen Worten, den Inhalt nachhaltig beeinflussen oder gar transformieren würde. Jede formale Veränderung des Texts bewirkt somit, dass es sich inhaltlich um eine *alternative* Geschichte handelt.

Die im Chronotopos-Essay herausgearbeitete „Abenteuerzeit“ griechisch-antiker Romane verdeutlicht, dass für Bachtin die Form und Inhalt verschränkende Analysetätigkeit bereits auf der Wortebene beginnen muss. Unter „Abenteuerzeit“ versteht Bachtin

eine völlige Kluft zwischen zwei Momenten der biographischen Zeit, die im Leben der Helden und in ihren Charakteren keinerlei *Spur* [Hervorhebung im Original; PW] hinterlässt. Alle Romanereignisse, die diese Kluft ausfüllen, stellen ausschließlich eine Abschweifung vom normalen Gang des Lebens dar, die der realen Dauer entbehrt, wie sie Zusätze zur normalen Biographie erfordern würden.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Siehe auch: Sasse: Michail Bachtin zur Einführung, S. 70.

<sup>85</sup> Vgl. Bauer: „Der dialogische Ansatz“, S. 122–124; Sasse: Michail Bachtin zur Einführung, S. 106–112; Ladin: „Fleshing out the Chronotope“, S. 213 f.

<sup>86</sup> Bachtin: Chronotopos, S. 13. Bachtins Ausführungen zur Abenteuerzeit weisen insgesamt Parallelen zu Georg Simmels bereits 1910 erstmals erschienenem Essay „Das Abenteuer“ auf. Dort stellt Simmel ebenso fest: „Das Abenteuer [...] ist, seinem Sinne als Abenteuer nach, von dem Vorher und Nachher unabhängig, ohne Rücksicht auf diese bestimmt es sich seine Grenzen. [...] Ihm fehlt jene gegenseitige Durchdringung mit den

Die Romane der griechischen Antike unterscheiden sich infolgedessen aufgrund ihrer „Abenteuerzeit“ von historisch später entstandenen Romanen. Ihre Figuren weisen nämlich keine psychologischen Motivierungen auf und entwickeln sich auch nicht im zeitlichen Verlauf der Handlung in irgendeiner Hinsicht weiter.<sup>87</sup> Daher können diese Romane zwar noch keine Pluralität an Weltanschauungen durch ihre Vielstimmigkeit darstellen. Umso deutlicher wird anhand dieser Romane jedoch, wie einzelne Wörter sowohl ihre Form als auch ihren Inhalt prägen:

‚Plötzlich‘ und ‚gerade‘ – diese Wörter charakterisieren am besten diese ganze Abenteuerzeit, die ja allgemein dort beginnt und in ihre Rechte tritt, wo der normale und pragmatisch oder kausal begriffene Gang der Ereignisse abreißt und der *reinen Zufälligkeit* mit ihrer spezifischen Logik Platz macht. Diese Logik besteht in einer *zufälligen Kongruenz*, d.h. in einer *zufälligen Gleichzeitigkeit*, und in einer *zufälligen Inkongruenz*, d.h. in einer *zufälligen Ungleichzeitigkeit* [Hervorhebungen im Original; PW]. Hierbei ist auch das ‚Früher‘ oder ‚Später‘ dieser zufälligen Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit von grundlegender und entscheidender Bedeutung. Geschähe irgend etwas nur eine Minute früher oder später, d.h., wäre eine bestimmte zufällige Gleichzeitigkeit oder Ungleichzeitigkeit nicht vorhanden, so ergäbe sich auch keinerlei Sujet und der Roman wäre gegenstandslos. [...] Und dieses [...] ‚plötzlich‘ und ‚gerade‘ macht den gesamten Inhalt des Romans aus.<sup>88</sup>

Bachtin weist diese Logik der „reinen Zufälligkeit“ anschließend in einem close reading des Achilleus Tatios von Alexandria zugeschriebenen Romans *Leukippe und Kleitophon* (ca. 2. Jahrh.) nach und demonstriert so implizit seinen dialogischen Ansatz.<sup>89</sup>

Einige Gedanken von Bachtins dialogischem Ansatz finden gegenwärtig durch Wolf Schmid's Einführungsbuch *Elemente der Narratologie* Eingang in den deutschsprachigen Diskurs der Narratologie. Schmid rezipiert darin Bachtin und weitere russische Literaturtheoretiker, welche den literaturwissenschaftlichen Diskurs auch außerhalb Russlands in der ersten Hälfte des

---

benachbarten Teilen des Lebens, durch die dieses ein Ganzes wird.“ (Simmel, Georg: „Das Abenteuer“, in: Simmel, Georg: *Das Abenteuer und andere Essays*, Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 39–57, S. 41) Diese Parallelen sind meines Erachtens nicht zufällig, da Bachtin viele von Simmels Werken rezipiert hat und entsprechend mit dessen Arbeit vertraut gewesen ist. (siehe dazu: Wall, Anthony J.: „Review Article. Four Bakhtinian Perspectives“, *Canadian Review of Comparative Literature* 28/2–3 (2001), S. 296–322; hier: S. 311 f.) Simmel verwendet in seinem Essay auch eine Insel-Metapher für das Abenteuer. Die Insel erscheint dabei stereotypisch als ein zeitlich und räumlich isolierter Raum. (Vgl. Simmel: „Das Abenteuer“, S. 41).

<sup>87</sup> Vgl. Bachtin: Chronotopos, S. 13.

<sup>88</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 15–18.

20. Jahrhunderts geprägt haben, und unterzieht sie einer Neulektüre.<sup>90</sup> Leider geht Schmid bei seiner Neulektüre nicht auf Bachtins Essay *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* und somit auch nicht auf den für die vorliegende Arbeit wichtigen Begriff Chronotopos ein. Schmid zählt Bachtin jedoch zu seinen wichtigsten erzähltheoretischen Impulsgebern.<sup>91</sup> Ich möchte daher im Folgendem für meine Überlegungen zu einer chronotopischen Insularitätsforschung die von Schmid in seinem Einführungsbuch entworfene Terminologie aufgreifen.

Schmid kritisiert in *Elemente der Narratologie*, dass viele der gegenwärtig breit rezipierten strukturalistisch-narratologischen Ansätze die formalistische Denkfigur, die eine Form-Inhalt-Dichotomie suggeriert, tradieren und strebt eine „Überwindung des formalistischen Reduktionismus“<sup>92</sup> an. Schmid schlägt dazu ein vier Ebenen umfassendes idealgenetisches Modell vor, welches den Entstehungsprozess eines Textes simulieren und für die Erzähltextanalyse aufbereiten soll. Zunächst differenziert Schmid bereits auf der Inhaltsebene zwischen „Geschichte“ und „Geschehen“. Der Begriff „Geschichte“ beschreibt dabei eine während der Genese des Textes getroffene Auswahl aus der von Schmid unter „Geschehen“ zusammengefassten „amorphe[n] Gesamtheit der Situationen, Figuren und Handlungen, die im Erzählwerk explizit oder implizit dargestellt oder logisch impliziert sind.“<sup>93</sup> Auf der Formebene unterscheidet Schmid anschließend zwischen der Erzählung und ihrer Präsentation.<sup>94</sup> Ersteres, der Begriff „Erzählung“, meint dabei vor allem die Komposition von Handlungselementen, welche Eingang in die Präsentation findet.<sup>95</sup> Unter dem Begriff „Präsentation der Erzählung“ versteht Schmid insgesamt die verbalisierte Darstellung, die in Form eines

---

<sup>90</sup> Vgl. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, 3., erweiterte und überarb. Aufl., Berlin u. Boston: De Gruyter 2014, S. ix.

<sup>91</sup> Vgl. Schmid, Wolf: „My Narratology: Ein Interview mit Wolf Schmid“, *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 3/2 (2014), S. 144–146; hier: S. 144.

<sup>92</sup> Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 218. Für eine detaillierte Diskussion siehe Ebd., S. 218–222. Der Begriff „formalistischer Reduktionismus“ geht auf Aage A. Hansen-Löves klassische Studie *Der Russische Formalismus* zurück. Hansen-Löve identifiziert den „formalistischen Reduktionismus“ als ein Merkmal der ersten von drei Phasen des Russischen Formalismus, welches die späteren Phasen durchaus problematisiert haben. (Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978, S. 175–188) Die „Überwindung des formalistischen Reduktionismus“ schreibt Hansen-Löve dabei u.a. Bachtin zu. Vgl. ebd., S. 426 f.

<sup>93</sup> Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 223.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 221.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., S. 224.

Textes zur Analyse vorliegt.<sup>96</sup> Für Schmid sind nur ausgehend von der „Präsentation der Erzählung“ alle weiteren Ebenen durch Rückschlüsse analysierbar.<sup>97</sup> Die vier von Schmid unterschiedenen Ebenen stellen insofern eher verschiedene Phasen in der Entwicklung eines Texts dar. In der finalen Version des literarischen Textes fließen letztlich die formalen und inhaltlichen Ebenen zusammen, und diese finale Version ist nach Schmid, wie in Bachtins dialogischem Ansatz, der primäre Ausgangspunkt für Analysen.

Ich gebe ein kurzes Beispiel aus dem Material der vorliegenden Arbeit, um mit Schmid's Terminologie zu verdeutlichen, warum Analysen bei der Präsentation der Erzählung ansetzen sollten. In *Tilbage til Anholt* (1978), dem ersten Roman aus Vagn Lundbyes Anholt-Trilogie, versucht der Protagonist Jonas Boesen bei einem Aufenthalt auf der Insel, die prominent im Titel erscheint, eine übersinnliche Sphäre der Allverbundenheit zu erreichen. Der Roman erzählt mit einer Ausnahme in der dritten Person Singular von Jonas' Erfahrungen auf Anholt. Nach der Hälfte des Romans gelingt es Jonas für einen kurzen Moment den ersehnten Zustand der Allverbundenheit zu erreichen, wobei die Erzählinstanz plötzlich in die zweite Person Singular wechselt, sodass die Lesenden direkt mit einem „du“ angesprochen werden.<sup>98</sup> Der zur Inhaltsebene zählende ‚Durchbruch‘ des Protagonisten, bedeutet also zugleich auf der Formebene einen Wechsel der verwendeten Personalpronomen. Mit der direkten Anrede der Lesenden generiert die Erzählung eine Situation, in der die Lesenden quasi animiert werden, gemeinsam mit Jonas in den Zustand der Allverbundenheit einzutreten. Diese Situation impliziert auf einer performativen Ebene eine zeitliche und räumliche Durchlässigkeit zwischen der Diegese und der realen Welt der Lesenden. Für die Geschichte von Jonas' Inselaufenthalt hat diese zeitliche und räumliche Schnittstelle – wie ihre Positionierung nach der Hälfte des Romans anzeigt – eine zentrale Bedeutung. Zugleich kann diese Schnittstelle nur in der in *Tilbage til Anholt* gewählten Form des plötzlichen und einmaligen Wechsels der Personalpronomen erzählerisch präsentiert werden. Jeder anderen Form der Darstellung dieses Geschehens fehlt letztlich die zu der in *Tilbage til Anholt* erzählten Geschichte gehörende Schnittstelle.

Das Beispiel aus *Tilbage til Anholt* demonstriert zugleich den oben formulierten Bachtin'schen Gedanken, dass einzelne sprachliche Äußerungen eine chronotopische Wirkung entfalten können. Mit Schmid lassen sich entsprechende chronotopische Wirkungen allgemein auf die Erzählstimme – Schmid spricht von „Erzähler“ – zurückführen:

---

<sup>96</sup> Vgl. ebd.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 247.

<sup>98</sup> Vgl. Lundbye, Vagn: *Tilbage til Anholt*, zuerst 1978 erschienen, 3. Aufl., Kopenhagen: Samlerens Bogklub 1979, S. 96.

Vor [Kursivierung im Original; PW] der figuralen Perspektivierung und der narratorialen Sinnggebung gibt es überhaupt keine Geschichte. Diese konstituiert sich allererst aus jenen Momenten, die der Erzähler, der Perspektive des Helden folgend, ausgewählt und zusammengeschlossen hat, um einen Sinn auszudrücken. Natürlich hätte der Autor den Erzähler auch narratorial erzählen oder ihn sich am Standpunkt einer anderen Figur orientieren lassen können [...]. Nur wäre das Geschehen in jedem dieser Fälle anders gefiltert und geordnet worden. Die in den zitierten Sätzen dargestellten Sachverhalte wären dann gar nicht oder in ganz anderer sinnhafter Verknüpfung zur Erscheinung gekommen. Kurz, wir hätten jedes Mal eine *andere* [meine Kursivierung; PW] Geschichte erhalten.<sup>99</sup>

Die jeweils für die Präsentation einer Erzählung gewählte Erzählstimme bestimmt somit, *was* erzählt wird, sodass Form und Inhalt letztlich untrennbar miteinander verbunden sind. Der so mögliche Zugang über die Perspektivierung der Erzählstimme erlaubt es zugleich, die zeitlichen und räumlichen Konstellationen in einer Erzählung ohne eine zuvor festgelegte Typologie der Chronotopoi zu analysieren. Vielmehr gilt es anhand von Äußerungen zu ermitteln, wie eine Erzählung zeitlich und räumlich perspektiviert ist und welche chronotopischen Wirkungen sich jeweils durch die Perspektivierung ergeben.

Den Vorteil dieser Zugangsweise über die Äußerungen möchte ich kurz anhand eines weiteren Beispiels aus meinem Material erläutern. In Ida Hegazi Høyers Roman *Fortellingen om øde* (2015) gibt es mehrere Tempuswechsel zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsformen. So wird zunächst der Inselfaufenthalt des Protagonisten Carlo mittels Vergangenheitsformen erzählt. Nachdem in der Erzählung ein Jahr vergangen ist, wechselt die Erzählinstanz zu einem überwiegenden Einsatz von Gegenwartsformen.<sup>100</sup> Matías Martínez und Michael Scheffel stellen in ihrer einschlägigen *Einführung in die Erzähltheorie*, die strukturalistisch-narratologisch orientiert ist, zum Einsatz von Tempusformen fest:

Berücksichtigt man, dass sich jede Erzählung einer bestimmten Zeitform [= Tempusform; PW] bedient, so lassen sich auf dieser Basis grundsätzlich verschiedene Arten des Verhältnisses zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem des Erzählten unterscheiden. Geschichten werden in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft erzählt, und im Blick auf den zeitlichen Abstand zwischen dem Erzählen und dem Erzählten können wir dementsprechend zwischen einem *späteren, gleichzeitigen* oder *früheren* [Kursivierungen im Original; PW] Zeitpunkt des Erzählens differenzieren. In der Form des in die Zeit des Erzählten *ingeschobenen* [Kursivierung im Original; PW] Erzählens können sich die genannten Typen schließlich mehr oder weniger mischen und

---

<sup>99</sup> Schmid: Elemente der Narratologie, S. 231 f.

<sup>100</sup> Vgl. Høyer, Ida Hegazi: *Fortellingen om øde*, Oslo: Tiden Forlag 2015, S. 36.

die Zeitverhältnisse im Einzelfall so weit komplizieren, dass auch die Zeitabstände zwischen Erzählen und Erzähltem letztlich nicht mehr bestimmbar sind.<sup>101</sup>

Martínez und Scheffel gehen in diesem Zitat davon aus, dass es vier formale Varianten gibt, den Inhalt einer Erzählung mittels Tempusformen darzustellen. Drei dieser Varianten sind dabei an spezifische Tempusformen gebunden. So verweisen etwa im Deutschen das Präteritum, Perfekt und Plusquamperfekt auf einen „späteren [...] Zeitpunkt des Erzählens“; das Präsens auf ein „gleichzeitigen [...] Zeitpunkt des Erzählens“; das Futur I und Futur II auf einen „früheren Zeitpunkt des Erzählens“. Durch die Tempusformenwechsel in *Fortellingen om øde* entstünde zunächst gemäß Martínez und Scheffels Ausführungen der Eindruck, dass im Erzählen der Abstand zwischen Vergangenheit und Gegenwart schrumpft.<sup>102</sup> Schrumpfung meint hier eine allmähliche Verringerung des Abstands zwischen den erzählten Ereignissen in chronologischer Reihenfolge bis zu einem Punkt, welcher der Gegenwart entsprechen soll. Die Lesenden würden somit zunächst in Retrospektive die Vorgeschichte des Protagonisten erfahren, bevor sie dessen Gegenwart teilen. Da in *Fortellingen om øde* auch nach dieser vermeintlichen Synchronisation des Erzählens mit dem Erzählten die Tempusformen weiterhin wechseln, geht diese Lesart nicht auf. Es müsste entsprechend laut Martínez und Scheffel der komplizierte Fall des „eingeschobenen Erzählens“ vorliegen. Die Chronologie der Zeit des Erzählten bleibt im vorliegenden Beispiel jedoch trotz der Tempuswechsel erhalten. Mir scheint es daher unpassend, von einem „eingeschobenen Erzählen“ zu sprechen, da die Erzählstimme eben nicht zwischen verschiedenen Zeitpunkten innerhalb des Erzählverlaufs springt.

Ein Ansetzen auf der Ebene der Äußerungen erlaubt im vorliegenden Beispielfall mehr Flexibilität bei der Analyse. So sind die Wechsel der Tempusformen in *Fortellingen om øde* situationsbedingt und weisen auf eine Vereinnahmung der Figuren durch die Insel hin, wie ich in meiner Analyse unten zeige.

Mit Blick auf das Beispiel aus *Fortellingen om øde* erscheint es mir insgesamt wenig zielführend, von vornherein den Tempusformen bestimmte Effekte zuzuweisen. Im deutschsprachigen Diskurs der Narratologie wird bereits seit längerem eine Diskussion um den Effekt von Tempusformen in literarischen Texten geführt. Käte Hamburger hat in *Logik der Dichtung*<sup>103</sup> (1968 [1957]) das Phänomen des „epischen Präteritums“ beschrieben und

---

<sup>101</sup> Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 10., überarb. und akt. Aufl., München: C.H.Beck 2016, S. 73 f.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>103</sup> Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*, zuerst 1957 erschienen, 2., stark veränd. Aufl., Stuttgart: Klett 1968.

damit die Diskussion in Gang gesetzt. Mit diesem Begriff trägt Hamburger dem Umstand Rechnung, dass das Präteritum in literarischen Texten eine häufig verwendete Tempusform ist.<sup>104</sup> Hamburger argumentiert zugleich, dass das Präteritum in den meisten Fällen ohne die grammatische Funktion, Vergangenes darzustellen, eingesetzt wird, sondern vielmehr auf eine fiktive Gegenwartigkeit verweist.<sup>105</sup> Laut Martínez und Scheffel bleiben hingegen die von ihnen identifizierten Effekte der Tempusformen erhalten, selbst wenn ein Text durchgängig nur in einer Tempusform verfasst ist. So schreiben Martínez und Scheffel:

Im Unterschied zum früheren oder gleichzeitigen Erzählen stellt das *spätere* [Kursivierung im Original; PW] Erzählen den Regelfall dar [...]. Die Verwendung des epischen Präteritums genügt, um eine Erzählung diesem Typ [die Variante des späteren Erzählens; PW] zuzuschreiben, auch wenn mit der bloßen Verwendung des Präteritums noch nichts über den genauen Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem des Erzählten ausgesagt ist.<sup>106</sup>

Inwiefern liegt allerdings ein Effekt vor, wenn ein literarischer Text durchgängig nur eine Tempusform verwendet? Monika Fludernik trägt in *Erzähltheorie. Eine Einführung* zu dieser Diskussion bei. Fludernik entwirft in diesem Einführungsbuch einen ‚postklassischen‘ Ansatz, der in der Frage nach der Eigenständigkeit der Inhaltsebene exakter als Martínez und Scheffel argumentiert und Hamburgers Argumentation weiterentwickelt.<sup>107</sup> So konstatiert Fludernik zunächst, dass das epische Präteritum nicht unmittelbar auf die Vergangenheit verweisen muss.<sup>108</sup> Darüber hinaus beobachtet sie eine Verschiebung im Stellenwert der Tempusformen für das 21. Jahrhundert: „Die Verwendung des Präsens mag in der Betonung der Unmittelbarkeit des Erzählten begründet sein; gerade in personalen Erzählungen ist es weit verbreitet. Doch hat sich das Präsenserzählen inzwischen so vermehrt, dass

---

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 60.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 61.

<sup>106</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 75.

<sup>107</sup> Harald Weinrich hat ebenfalls einen vieldiskutierten Versuch unternommen, Hamburgers Argumentation weiterzuentwickeln. Siehe dazu: Weinrich, Harald: *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, zuerst 1964 erschienen, 6., Neubearb. Aufl., München: Beck 2001. Weinrichs Beispiele zum Einsatz des Präteritums in Zukunftserzählungen überzeugen jedoch nicht, wie Martínez und Scheffel zurecht kritisieren. Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 74, Fn. 4. Zum Begriff postklassische Narratologie siehe auch: Pier, John: „Von der französischen strukturalistischen Erzähltheorie zur nordamerikanischen postklassischen Narratologie“, in: Huber, Martin und Wolf Schmid (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2017, S. 59–87.

<sup>108</sup> Vgl. Fludernik, Monika: *Erzähltheorie: eine Einführung*, 4., erneut durchgesehene Aufl., Darmstadt: WBG 2013, S. 63 f.

es kaum mehr als spezielle Erzählstrategie erkennbar ist.“<sup>109</sup> Zum einen weist Fludernik hier auf eine historische Variabilität hin, was die Präferenz für einzelne Tempusformen anbelangt. Gegenwartsformen haben das epische Präteritum abgelöst. Zum anderen enthält das Zitat einen Gedanken, den Fludernik anschließend weiter ausführt: „Aus dem Kontext gelöst, erscheint das Präsens [in einem literarischen Text; PW] wie ein Film Bilder zu evozieren. Bei einem ganzen Roman ist jedoch viel weniger von diesem Effekt zu merken – die Wirkung schleift sich ab.“<sup>110</sup> Die durchgängige Verwendung nur einer Tempusform – insbesondere, wenn sie weit verbreitet ist – kann demnach etwaige Effekte, die als typisch für diese Tempusform gelten, vermindern. Es wäre daher bei jeder Analyse eines literarischen Textes zu prüfen, ob und welche Effekte die jeweils eingesetzten Tempusformen haben. Beispielhaft für diese Herangehensweise ist Fluderniks Aufsatz *Chronology, time, tense and experientiality in narrative*.<sup>111</sup> Darin analysiert die Narratologin Michael Ondaatjes Roman *The English Patient* (1992) und weist nach, dass eine Mischung von Tempusformen elementarer Bestandteil des Inhalts sein kann. Schmid macht zudem darauf aufmerksam, dass die Effekte von Tempusformen stets in Verbindung mit Zeitadverbien zu sehen sind.<sup>112</sup>

Insgesamt bietet der Zugang über die Äußerungen einen Vorteil für das Unternehmen einer chronotopischen Insularitätsforschung. Dieser Vorteil ist die erweiterte Perspektive auf die Inseln in literarischen Texten zugeschriebenen zeitlichen und räumlichen Eigenschaften. Mit dem hier präsentierten Ansatz sind diese Bedeutungen sowohl auf der Form- als auch auf der Inhaltsebene analysierbar.

In den bisherigen Vorschlägen zu einer chronotopischen Insularitätsforschung aus dem englischsprachigen Diskurs wird die Formebene vernachlässigt. Sowohl Cohen als auch DeLoughrey verstehen ‚die Insel‘ als einen von mehreren Typen aus einer ganzen Reihe maritimer Chronotopoi mit jeweils spezifischen zeitlichen und räumlichen Bedeutungen. Die Inseln zugeschriebenen Bedeutungen werden dabei im Rahmen kolonialer und postkolonialer Ideologien gedeutet und erscheinen fälschlicherweise als festgelegt. So kommt es bei DeLoughrey auch zu einer problematischen Verallgemeinerung, wenn sie von ihrem Material ausgehend William Shakespeares *The Tempest* zum Träger einer kolonial-imperialen Logik erklärt, ohne das Stück

---

<sup>109</sup> Vgl. ebd., S. 64.

<sup>110</sup> Vgl. ebd.

<sup>111</sup> Siehe: Fludernik, Monika: „Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative“, *Language and Literature* 12/2 (2003), S. 117–134.

<sup>112</sup> Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 135–138.

selbst zu analysieren.<sup>113</sup> Speziell *The Tempest* ist jedoch bei genauerer Betrachtung als koloniale Selbstkritik lesbar und wird entsprechend in der englischsprachigen Literatur von postkolonialen Autor\*innen als Prätext aufgegriffen, wie Dorothy Lane in *The Island as Site of Resistance* zeigt.<sup>114</sup>

Es ist daher im Sinne der Insularitätsforschung, dass die Inseln zugeschriebenen zeitlichen und räumlichen Bedeutungen nicht bereits vor der Analyse literarischer Texte festgelegt sind. Eine entsprechend offene Definition für einen Chronotopos „Inselzeit“ liefern Ostheimer und Zubarik:

Der literarische Chronotopos ‚Inselzeit‘ bezeichnet [...] ein narratives Raumzeitmodell, das sich aus Informationen über den verzeitlichten Raum ‚Insel‘ und inseltypische Handlungszusammenhänge zusammensetzt. Ein Chronotopos ‚Inselzeit‘ ließe sich also immer dann herausarbeiten, wenn ein verzeitlichbares (bzw. bereits in Ansätzen verzeitlichtes) Modell von typischen Ausprägungen eines Inselraums mit einem Zeitwissen kombiniert wird, das über spezifisch inselraumbasierte Handlungszusammenhänge vermittelt wird.<sup>115</sup>

Dieser Definition nach wird jeder Zusammenhang zwischen den Inseln zugeschriebenen zeitlichen und räumlichen Bedeutungen in literarischen Texten als chronotopisch bezeichnet. Ich werde mich im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit an dieser Definition orientieren, wenn ich später vier Szenarien chronotopischer Insularität vorstelle. Jedoch übernehme ich Ostheimers und Zubariks Begriff „Inselzeit“ nicht. Der Begriff legt meines Erachtens zu stark die Gegebenheit „inseltypischer Handlungszusammenhänge“ nahe, welche die Insularitätsforschung bewusst mit der Bezeichnung ihres Gegenstandes hinterfragen will.<sup>116</sup>

Unter chronotopischer Insularität verstehe ich deshalb das Zusammenspiel der Inseln zugeschriebenen zeitlichen und räumlichen Bedeutungen in literarischen Texten. Zwei Dinge möchte ich dabei betonen: Zum einen setzt die Analyse von chronotopischen Insularitäten die grundsätzliche Annahme einer wechselseitigen Bedingtheit von Form und Inhalt voraus. Die Inseln zugeschriebenen zeitlichen und räumlichen Bedeutungen untersuche ich daher anhand chronotopischer Phänomene auf der Ebene der Äußerungen eines literarischen Textes. Zum anderen verweist die Rede von chronotopischen Insularitäten auf die Unmöglichkeit einer vollständigen Typologie. Es ist zwar möglich, bestimmte Szenarien zu generieren. Diese Szenarien können allerdings nur Hilfskonstruktionen sein, um die potenzielle Vielfalt

<sup>113</sup> Vgl. DeLoughrey: *Routes and Roots*, S. 13.

<sup>114</sup> Vgl. Lane, Dorothy F.: *The Island as Site of Resistance: An Examination of Caribbean and New Zealand Texts*, New York [u. a.]: Lang 1995, S. 21–34. Siehe zur postkolonialen Adaptierbarkeit von Shakespeares *The Tempest* auch: Smethurst: *The Postmodern Chronotope*, S. 234 f.

<sup>115</sup> Ostheimer/Zubarik: „Einleitung“, S. 12.

<sup>116</sup> Vgl. Bendemann u. a.: „Konstruktionen mediterraner Insularitäten“, S. 11.

der Inseln zugeschriebenen zeitlichen und räumlichen Bedeutungen in literarischen Texten herauszuarbeiten.

### 1.5 Relationaler Zeit- und Raumbegriff

Ich möchte nun erläutern, wie ich die für die Untersuchung chronotopischer Insularitäten zentralen Begriffe Zeit und Raum verwende. In meinen Ausführungen zu Bachtins literaturtheoretischen Überlegungen habe ich Bachtins Kantianismus erwähnt, der Voraussetzung für den Gedanken ist, dass Form und Inhalt bei der Analyse literarischer Texte als Einheit zu behandeln sind. Bachtin nimmt in seinem Essay über den Chronotopos ebenfalls Bezug auf Kant, wobei er sich jedoch von Kants Auffassung der Begriffe Zeit und Raum abzugrenzen scheint. Ich erläutere diese Stelle zunächst kurz, bevor ich das in der vorliegenden Arbeit verwendete Verständnis von Zeit und Raum vorstelle.

Bachtin geht auf Kants Auffassung von Zeit und Raum nur in einer einzigen Fußnote ein. Dort heißt es:

In seiner ‚Transzendentalen Ästhetik‘ (einem Hauptabschnitt der ‚Kritik der reinen Vernunft‘) hat Immanuel Kant Raum und Zeit als notwendige Formen jeglicher Erkenntnis, angefangen bei den elementaren Wahrnehmungen und Vorstellungen, definiert. Wir können seiner Einschätzung zur Bedeutung dieser Formen im Erkenntnisprozeß zustimmen, begreifen diese Formen jedoch – im Unterschied zu Kant – nicht als ‚transzendente‘, sondern als Formen der realen Wirklichkeit selbst. Wir wollen versuchen darzustellen, welche Rolle diese Formen im Prozeß der konkreten künstlerischen Erkenntnis (des künstlerischen Sehens) unter Bedingungen, die dem Romanggenre eignen, spielen.<sup>117</sup>

Zur Erläuterung dieser Fußnote schreiben Frank und Mahlke in ihrem Nachwort, dass Bachtins Zeit- und Raumbegriff „bei genauerer Betrachtung eine[m] konstruktivistischen Ansatz“<sup>118</sup> entspricht. Bachtin geht mit anderen Worten davon aus, dass Zeit und Raum Produkte menschlicher Interaktionen sind und erst durch soziale Praktiken ‚konstruiert‘ werden. Die Formulierung „reale Wirklichkeit“ erklären Frank und Mahlke wie folgt: „Reale Wirklichkeit“ bezeichnet die objektiv an Texten ablesbare Gegebenheit kultureller Semantiken des Raumes und der Zeit“.<sup>119</sup> Wenn Bachtin also die „Formen [der realen Wirklichkeit; PW] im Prozeß der konkreten künstlerischen Erkenntnis (des künstlerischen Sehens) unter Bedingungen, die dem Romanggenre eignen“, untersuchen will, beabsichtigt er, die Entstehung zeitlicher und räumlicher Bedeutungen in literarischen Texten zu erschließen. Kant versteht

---

<sup>117</sup> Bachtin: Chronotopos, S. 8.

<sup>118</sup> Frank/Mahlke: „Nachwort“, S. 210.

<sup>119</sup> Ebd.

Zeit und Raum hingegen als transzendente Kategorien, die einer menschlichen Erkenntnis vorausgehen und somit als a priori zu bezeichnen sind. Zeit und Raum können also nicht erst durch soziale Praktiken entstehen, sondern sind für Kant in einer absoluten Form bereits existent. Soziale Praktiken finden für Kant innerhalb der Strukturen der absoluten Zeit und des absoluten Raums statt und können diese höchstens bestätigen. Sasse stellt fest: „Bachtin konzentriert sich, im Unterschied zu Kant, seit *Zur Philosophie der Handlung* (1921), auf Erkenntnis a posteriori. D.h., er verfolgt im Grunde das entgegengesetzte Projekt [zu Kant; PW], ohne dabei zu bestreiten, dass es eine apriorische Erkenntnis gibt.“<sup>120</sup> Bachtin nimmt vielmehr eine Wechselwirkung beider Erkenntnisformen an, wobei er sich in erster Linie für die Entstehung und Darstellung von Zeit und Raum in literarischen Texten sowie die Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption interessiert.<sup>121</sup>

Es ist dieses aposteriorische Interesse Bachtins, das im Folgenden die Anschlussfähigkeit an neuere zeit- und raumtheoretische Ansätze in den Kulturwissenschaften und der Soziologie gewährleistet. Diese Ansätze gehen im Gegensatz zu Kant von einem relationalen Zeit- und Raumbegriff aus.<sup>122</sup> Zeit und Raum entstehen dem relationalen Verständnis nach erst durch menschliche Wahrnehmungen und deren Kommunikation. Insofern werden zeitliche und räumliche Bedeutungen analog zu Bachtins literaturtheoretischen Überlegungen durch Äußerungen erzeugt, deren Wirkungen es bei der Analyse zu rekonstruieren gilt. Im Sinne einer chronotopischen Insularitäts-

---

<sup>120</sup> Sasse: Michail Bachtin zur Einführung, S. 152.

<sup>121</sup> Zu Bachtin und Kant siehe auch: Scholz, Bernhard F.: „Bakhtin’s Concept of ‚Chronotope‘: The Kantian Connection“, in: Shepherd, David (Hrsg.): *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, zuerst 1998 erschienen, Hoboken: Taylor & Francis 2012, S. 141–172.

<sup>122</sup> Siehe Elias, Norbert: *Über die Zeit; Arbeiten zur Wissenssoziologie*, Bd. 2, hg. & übers. von Michael Schröter, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 31, sowie Löw, Martina: *Raumsoziologie*, zuerst 2001 erschienen, 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 30. Elias übt in seinem Essay teilweise starke Kritik an Kant und vor allem dessen Auffassung des a priori von Zeit und Raum. Benjo Maso hat darauf hingewiesen, dass Elias sich durch seine Kritik vom Neo-Kantianismus seiner Studienjahre abzusetzen versucht und allgemein die Kant-Kritik in seinem Werk etwas unfair gerät. Maso kommt jedoch zu dem Schluss, dass Elias’ Denken trotzdem vom (Neo-)Kantianismus geprägt ist. Vgl. Maso, Benjo: „Elias and the Neo-Kantians“, *Theory, Culture and Society* 12/3 (1995), S. 43–79. Masos Artikel hat zu einer Debatte über die Originalität von Elias’ Denken geführt, die in der genannten Ausgabe von *Theory, Culture and Society* nachzulesen ist. Deutlich wird Elias’ Prägung durch den Neo-Kantianismus meines Erachtens auch dadurch, dass Elias den für seine Überlegungen über die Zeit zentralen Begriff der Synthese von Kant übernimmt. (Vgl. Elias: *Über die Zeit*, S. 1–2) Mir erscheint es mit Blick auf den gemeinsamen Ausgangspunkt im Denken Kants durchaus angebracht, die Ansätze von Bachtin und Elias zu kombinieren.

forschung knüpfe ich daher an die neueren Ansätze an und erläutere, inwiefern die Inseln in literarischen Texten zugeschriebenen zeitlichen und räumlichen Eigenschaften das Produkt von Synthese- und Differenzierungsleistungen sind.

### 1.5.1 Zeit als Syntheseleistung

Neueren zeittheoretischen Arbeiten nach ist der im ersten Teil des Wortes Chronotopos enthaltene Begriff ‚Zeit‘ keineswegs selbstverständlich. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat das *Schwerpunktprogramm 1688 Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne* eingerichtet, um die Vielfältigkeit der Bedeutungen von Zeit und Zeitvorstellungen zu erschließen. Michael Gamper und Helmut Hühn stellen in dessen Programmschrift *Was sind ästhetische Eigenzeiten?* fest:

Erscheinen kann sie [= die Zeit; PW] nur, insofern sie sich darstellt und an Gegenständen wahrnehmbar wird. Als materiell sichtbar gemachte, gemessene, dargestellte, ausgedrückte, erkannte, erlebte und bewertete Zeit ist sie stets abhängig von und nur gültig in kulturellen Wahrnehmungs- und Bewertungszusammenhängen. Zeit ist also ein Phänomen, das notwendigerweise der Präsentation und Repräsentation bedarf, damit überhaupt ein Wissen von ihm entstehen kann. Zeiterfahrung und Zeitreflexion sind deshalb unhintergebar an die Darstellungskraft von ästhetischen Verfahrensweisen, also an das Zusammenspiel von sinnlich perzipierbaren Techniken, Symbolen, Medien und Institutionen gebunden.<sup>123</sup>

Für Gamper und Hühn benötigt die Wahrnehmung von Zeit somit immer eine Vermittlungsleistung, um Eigenschaften zu erhalten und erfahrbar zu werden. Es ist diese Vermittlungsleistung, die auch Bachtin interessiert. Auffällig an Gampers und Hühns Ausführungen ist, dass sie vor allem auf die Analyse der Zeitdarstellung durch Artefakte zugeschnitten sind. Aber woran erkennen wir, dass ein Artefakt Zeit darstellt? Gamper und Hühn lassen die Frage offen, wie das Phänomen Zeit zu definieren ist. Zeit erscheint daher wie bei Kant als transzendente Gegebenheit, wobei die von Bachtin betonte soziale Komponente der Entstehung von Zeit etwas aus dem Blick gerät.<sup>124</sup>

Gamper und Hühn gehen nicht gesondert auf die grundsätzliche Frage ein, was bei der Darstellung von Zeit passiert und welche Voraussetzung die

<sup>123</sup> Gamper, Michael und Helmut Hühn: *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover: Wehrhahn 2014, S. 12.

<sup>124</sup> Im Vorwort zu *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, das erst kurz vor der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit erschienen ist, machen Gamper und Hühn hingegen deutlich, dass sie jegliche Form von Zeit als sozial konstruiert auffassen. Vgl. Gamper, Michael und Helmut Hühn: „Vorwort“, in: Gamper, Michael, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hrsg.): *Formen der Zeit: ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2020, S. 7–11; hier: S. 10.

Wahrnehmung von Zeit hat. Eine Antwort bietet hingegen Norbert Elias in seinem Essay *Über die Zeit*, wenn er schreibt:

Die Wahrnehmung von Zeit erfordert [...] zentrierende Einheiten (Menschen), die sich ein mentales Bild zu machen vermögen, in dem die aufeinander folgenden Ereignisse A,B,C zusammen da sind und doch zugleich deutlich als nicht zusammen geschehen erkannt werden; sie erfordert Wesen mit einem spezifischen Potential zur Synthese, das durch Erfahrung aktiviert und strukturiert wird. Das Potential zu einer so beschaffenen Synthese ist eine Eigentümlichkeit des Menschen; es ist charakteristisch für die Art, wie Menschen sich orientieren.<sup>125</sup>

Um Zeit wahrzunehmen, müssen Menschen also verschiedene Informationen zusammenfügen und in ein Verhältnis zueinander setzen. Sie müssen Zeit zunächst synthetisieren, bevor es zu der von Gamper und Hühn betonten „Präsentation und Repräsentation“ kommen kann. Gampers und Hühns personifizierenden Formulierungen, dass Zeit „[e]rscheinen kann“ und „sich darstellt“, finde ich aus konstruktivistischer Sicht irreführend. Damit Zeit „an Gegenständen wahrnehmbar wird“, wie Gamper und Hühn formulieren, bedarf es mit Elias gesprochen zunächst „zentrierende Einheiten (Menschen), die sich ein mentales Bild zu machen vermögen“. Unter Zeit wird somit von Elias nicht eine der Erfahrung vorgängige Gegebenheit verstanden. Der Begriff Zeit dient vielmehr der Kommunikation von Ereignisabfolgen und Handlungssequenzen, die von Menschen wahrgenommen und dargestellt werden.

Eine chronotopische Insularitätsforschung kann an das Verständnis von Zeit als Ereignisabfolge anschließen, da es zur Kommunikation von Ereignisabfolgen mehr Mittel als Kalender und Uhren gibt. Gunter Weidenhaus kritisiert in *Soziale Raumzeit* an Elias' theoretischen Überlegungen zur Zeit, dass diese zu sehr auf die „Technik zur chronologischen Zeitbestimmung“<sup>126</sup> abheben und dabei Zeitbestimmungen mittels der Begriffe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vernachlässigen. Weidenhaus meint einen anderen Standpunkt als Elias zu vertreten, wenn er schreibt: „Alle zeitlichen Bestimmungen sind in der Lage, Ereignisse zu differieren, die räumlich nicht auseinandergelassen werden können. Die Dimension [= Zeit] definiert sich damit in Abgrenzung zum Raum.“<sup>127</sup> Zeit ergänzt entsprechend bei Weidenhaus die menschliche Fähigkeit, sich in der Welt zu orientieren. Inwiefern die beiden Standpunkte von Elias und Weidenhaus verschieden sein sollen, ist jedoch für mich nicht nachvollziehbar. Schließlich spricht Elias bei seinen oben zitierten Ausführungen über die Wahrnehmung von Zeit davon, dass diese „charakteristisch [ist] für die Art, wie Menschen sich orientieren.“ Es liegt

---

<sup>125</sup> Elias: *Über die Zeit*, S. 1.

<sup>126</sup> Weidenhaus, Gunter: *Soziale Raumzeit*, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 28.

<sup>127</sup> Ebd., S. 31.

meines Erachtens ein Missverständnis vor, das durch Weidenhaus' Verwendung einer alternativen Fassung von Elias' Essay *Über die Zeit* entstanden ist. Weidenhaus zitiert die 1982 in der Zeitschrift *Merkur* erschienene Fassung, die allerdings nur ein von der Zeitschriftenredaktion ausgewähltes Drittel einer in Übersetzung auf Niederländisch erschienenen Variante des englischsprachigen Originalmanuskripts wiedergibt. Ich beziehe mich hingegen auf die erstmals 1984 herausgegebene deutschsprachige Übersetzung des Originalmanuskripts, die das Ergebnis einer Zusammenarbeit des Herausgebers und Übersetzers Michael Schröter mit dem Autor Elias ist und auch bereits von Holger Fliessbach übersetzte Teile enthält.<sup>128</sup> Die von mir verwendete Fassung erscheint mir am ehesten Elias' theoretische Überlegungen vollständig wiederzugeben. In dieser Fassung unterscheidet Elias „strukturbezogene“ und „erfahrungsbezogene“ Zeitbegriffe und führt dazu aus:

Beide sind symbolische Repräsentationen erlernter Verknüpfungen oder Synthesen. Aber die durch sie repräsentierten Arten der Synthese sind verschieden. Ausdrücke wie ‚früher‘ und ‚später‘ stehen für sequenzbezogene Synthesen von Positionen eines Wandlungskontinuums als solchen. Sie können auf mechanische Ursache-Wirkung-Zusammenhänge angewandt werden. Dagegen sind ‚Vergangenheit‘, ‚Gegenwart‘ und ‚Zukunft‘, obwohl sie sich ebenfalls auf frühere und spätere Ereignisse beziehen, begriffliche Symbole einer nicht-kausalen Zusammenhangsform – Symbole, die eine bestimmte Art, Geschehensabläufe zu erleben, in die begriffliche Synthese einschließen. Gegenwart, wie gesagt, ist das unmittelbare Erlebbare, Vergangenheit das, was erinnert werden kann, Zukunft das Unbekannte, was vielleicht einmal geschehen wird.<sup>129</sup>

Elias denkt somit die von Weidenhaus vermissten Begriffe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit und integriert diese in seine Definition von Zeit. Alle mit dem Begriff Zeit verbundenen Bedeutungen sind entsprechend als Produkt einer Syntheseleistung und damit relational zu verstehen. Erst innerhalb eines sozialen Rahmens werden diese Bedeutungen durch menschliches Handeln näher bestimmt und auf Strukturen oder Erfahrungen bezogen. Der soziale Rahmen ist im Fall der von mir später untersuchten chronotopischen Insularitäten gemäß Bachtins literaturtheoretischen Überlegungen jeweils an den literarischen Text gebunden.

Um die Zeit hervorbringenden Handlungen zu beschreiben, schlägt Elias das Verb „zeiten“ vor, welches er vom englischsprachigen Wort ‚timing‘ ableitet:

Wenn es im Deutschen eine verbale Form des Zeitbegriffs gäbe, also etwa den Ausdruck ‚zeiten‘ (analog dem englischen *timing*), wäre es einfach, sich klar zu machen und zu verstehen, daß die Tätigkeit des ‚Auf-die-Uhr-Sehens‘ den Zweck hat, Positionen im Nacheinander zweier oder mehrerer Geschehensabläufe aufeinander abzustimmen (zu

<sup>128</sup> Vgl. Editorische Nachbemerkenungen, Elias: *Über die Zeit*, S. 198.

<sup>129</sup> Ebd., S. 51 f.

„synchronisieren“). Dann wäre der instrumentelle Charakter der Zeit (oder des ‚Zeitens‘) ganz unverkennbar.<sup>130</sup>

Elias erläutert hier anhand des Konzepts der Uhrzeit, wie der Begriff Zeit auf struktureller Ebene eingesetzt wird und durch eine Handlung eine bestimmte Bedeutung erhält. Was Elias in diesem Zitat am Beispiel der Uhrzeit erläutert, gilt jedoch für alle Konzeptionen von Zeit. Ein Beispiel sind historische Darstellungen, die Zeit eher als erfahrungsbezogen verstehen. Bei der Erklärung bestimmter Entwicklungen *zeiten* historische Darstellungen ebenfalls. Wenn etwa ein gesellschaftlicher Wandel auf technische Neuerungen zurückgeführt wird, dann werden zwei Ereignisabfolgen aufeinander bezogen und deren Sequenzen dadurch rückblickend ‚synchronisiert‘. In beiden Fällen, dem Konzept der Uhrzeit und dem der historischen Zeit, beschreibt das *Zeiten* den Prozess der Zeit-erzeugenden Syntheseleistung.<sup>131</sup> Zugleich hat das *Zeiten* die soziale Funktion, sich über die Bedeutungen bestimmter Ereignisabfolgen kommunikativ auszutauschen.

Im Rahmen einer chronotopischen Insularitätsforschung können in erster Linie die im kommunikativen Austausch und beim *Zeiten* entstandenen zeitlichen Eigenschaften von Inseln untersucht werden. Voraussetzung dafür ist ein relationaler Zeitbegriff, der von einem absolutistischen Zeitbegriff abzugrenzen ist.<sup>132</sup> Ein absolutistischer Zeitbegriff zielt nur auf die Zeitstrukturen ab und blendet die Dimension der Zeiterfahrung aus. Einschlägiges Beispiel hierfür ist die Universalzeit, also ein auf astronomische Messungen zurückgehendes Zeitkonzept, das durch die Nutzung von Kalendern und Uhren mittlerweile weltweit verbreitet ist.<sup>133</sup> Aufgrund des globalen Verbreitungsgrades dieser Art der Zeitmessung entsteht der Eindruck, Zeit sei unabhängig von den Menschen vorhanden und daher eine absolute Gegebenheit. Dass die zugrundeliegenden Maßstäbe von menschlichen Beobachtungen abhängig sind und zum Zweck der sozialen Koordination kommuniziert werden, blendet der absolutistische Zeitbegriff aus. Gemäß einem relationalen Zeitbegriff hingegen weist die synthetisierende Wahrnehmung von Zeit stets einen sozialen Bezug auf. Ein relationaler Zeitbegriff dient entsprechend der Beschreibung von Prozessen, bei denen Ereignisabfolgen zum Zweck ihrer Kommunikation angeordnet und semantisiert werden. Erst dieser Zeitbegriff erlaubt es letztlich, die zeitlichen Bedeutungen und Eigenschaften von Inseln in literarischen

---

<sup>130</sup> Ebd., S. 8.

<sup>131</sup> Vgl. Weidenhaus: Soziale Raumzeit, S. 30.

<sup>132</sup> Ich lehne mich hier an die Terminologie von Martina Löw an, die relationale und absolutistische Raumbegriffe unterscheidet. Vgl. Löw: Raumsociologie, S. 24–35.

<sup>133</sup> Zur Geschichte der Durchsetzung dieser Universalzeit siehe: Ogle, Vanessa: *The Global Transformation of Time: 1870–1950*, Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press 2015.

Texten mit dem Begriff Chronotopos zu untersuchen. Anknüpfend an Bachtins literaturtheoretische Überlegungen ist mit diesem relationalen Zeitbegriff die Bedeutungen von Zeit in einem literarischen Text davon abhängig, welche Ereignisabfolgen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Analyse chronotopischer Insularitäten nimmt daher die Semantisierungen von Zeit in den Blick, die ein literarischer Text anbietet.

### 1.5.2 Raum als Synthese- und Differenzierungsleistung

Ich wende mich nun dem zweiten Teil des Begriffs Chronotopos zu und erläutere analog zum Zeitbegriff einen relationalen Raumbegriff anhand neuerer raumtheoretischer Arbeiten. Mittlerweile gibt es eine Vielzahl an theoretischen Ansätzen, die auf die Analyse der relationalen Räumlichkeit von Inseln abzielen.<sup>134</sup> Um die anhand von Inseln dargestellten zeitlichen und räumlichen Bedeutungen gemeinsam analysieren zu können, strebe ich jedoch im Sinne der chronotopischen Insularitätsforschung eine analoge Terminologie für die Untersuchung von Zeit und Raum an. Ich adaptiere daher keinen der innerhalb der Insularitätsforschung existierender Ansätze, sondern greife wieder auf soziologische Überlegungen zurück.

Wie Zeit ist auch Raum zunächst als ein Produkt der menschlichen Wahrnehmung zu verstehen. Stephan Günzel merkt in *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung* an, dass „es verfehlt [wäre], nach einer [Kursivierung im Original; PW] überhistorisch gültigen Theorie des Raums zu suchen.“<sup>135</sup> Für Günzel entstehen Raumtheorien vielmehr im Zusammenspiel mit Praktiken, die medial bedingt und historisch situiert sind. Ein mediengeschichtlicher Rückblick zeigt, dass die Einführung neuer Technologien und deren praktische Anwendung die Wahrnehmung der Welt, und damit von Zeit und Raum, durch die Menschen beeinflusst.<sup>136</sup> Günzel sieht daher „die Notwendigkeit einer synthetisch-produktiven Auffassung von Raum“<sup>137</sup> gegeben. Die Frage ist somit weniger, was Raum sein könnte, sondern wie Räumlichkeit durch die menschliche Wahrnehmung hergestellt wird. Günzel schlägt den

---

<sup>134</sup> Vgl. Wilkens: „Ausstellung zeitgenössischer Kunst“; Peil, Tiina: *Islescapes : Estonian Small Islands and Islanders through three Centuries*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1999; Ronström: Öar och öighet, Ette, Ottmar: „Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik“, in: Braig, Marianne (Hrsg.): *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen: Lateinamerika im globalen Kontext*, Frankfurt am Main: Vervuert 2005, S. 135–180; Billig: Inseln.

<sup>135</sup> Günzel: *Raum*, S. 21.

<sup>136</sup> Vgl. ebd., S. 18–23.

<sup>137</sup> Ebd., S. 23.

Begriff „Topologie“ als „*Methode zur Beschreibung von Räumlichkeit* [Kursivierung im Original; PW]<sup>138</sup> vor. In seinem früheren Aufsatz *Raum – Topographie – Topologie* schreibt Günzel, es sei nicht das Anliegen dieses methodischen Ansatzes „Zeit“ gegenüber ‚Raum‘ auszuspielen“.<sup>139</sup> Trotzdem lässt Günzel bislang die Frage offen, inwiefern *Zeit* in eine Topologie integrierbar oder die Topologie mit einer Analyse von *Zeitlichkeit* kombinierbar wäre. Die Möglichkeit, analog von einer ‚Chronologie‘ zu sprechen, birgt meines Erachtens die Gefahr vieler Missverständnisse. Ich orientiere mich daher an der Terminologie von Martina Löws *Raumsoziologie*<sup>140</sup> und deren Erweiterung durch Löws Doktoranden Gunter Weidenhaus in dessen Dissertationsschrift *Soziale Raumzeit*.<sup>141</sup> Diese soziologischen Ansätze sind offener für Kombinationen mit dem oben behandelten Zeitbegriff, der in der vorliegenden Arbeit Verwendung findet. Auf die Konzepte der ‚Verinselten Vergesellschaftung‘<sup>142</sup> bei Löw und des ‚Insel-Typs‘<sup>143</sup> bei Weidenhaus gehe ich im Folgenden nicht gesondert ein, da es sich um wenig reflektierte Nutzungen einer insularen Metaphorik handelt. So benutzt Löw ‚Inseln‘ lediglich als Synonym für „umschließende, einheitliche Räume“<sup>144</sup> und Weidenhaus bezeichnet mit dem selben Wort „Räume“, die „eine hohe Verfügungsgewalt und deutliche Grenzkonstitutionen aus[zeichnen]“.<sup>145</sup> Weidenhaus führt fort: „Die[se] Räume sind hinsichtlich ihrer physischen Ausdehnung vergleichsweise klein.“<sup>146</sup> Inseln werden somit von Löw und Weidenhaus nur als überschaubare und klar umrissene Räume verstanden, was den stereotypen Vorstellungen über Inseln entspricht, welche die Insularitätsforschung hinterfragen will.

Zu den Gemeinsamkeiten der Ansätze von Löw/Weidenhaus und Elias zur Untersuchung von *Zeit* und *Raum* gehört der Fokus auf die Praktiken und Prozesse, durch die zeitliche und räumliche Bedeutungen bei der Wahrnehmung entstehen. So verwendet Löw den Begriff „Spacing“, der Analogien zu Elias’ bereits oben vorgestellten Begriff des *timings* bzw. *Zeitens* aufweist. Diese Analogien sind auf den Umstand zurückzuführen, dass Elias’ Essay *Über die Zeit* eine der Quellen ist, die Löw in ihrem Kapitel „Wege zu einem

---

<sup>138</sup> Ebd., S. 123.

<sup>139</sup> Günzel, Stephan: „Raum – Topographie – Topologie“, in: Ders. (Hrsg.): *Topologie: zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: Transcript 2007, S. 13–29; hier: S. 16.

<sup>140</sup> Löw: *Raumsoziologie*.

<sup>141</sup> Weidenhaus: *Soziale Raumzeit*.

<sup>142</sup> Siehe Löw: *Raumsoziologie*, S. 82–89.

<sup>143</sup> Siehe Weidenhaus: *Soziale Raumzeit*, S. 139–143.

<sup>144</sup> Löw: *Raumsoziologie*, S. 86.

<sup>145</sup> Weidenhaus: *Soziale Raumzeit*, S. 143.

<sup>146</sup> Ebd.

soziologischen Raumbegriff<sup>147</sup> und zu Beginn ihrer Ausführungen zur Entstehung von Raum nennt.<sup>147</sup> Elias bezeichnet mit *timing* alle menschlichen Tätigkeiten zur Zeitbestimmung, die Zeitlichkeit wahrnehmbar machen.<sup>148</sup> Die Tätigkeiten, welche eine räumliche Bestimmung von Umgebungen ermöglichen, können analog dazu mit Löw unter dem Begriff *Spacing* zusammengefasst werden:

Erstens konstituiert sich Raum durch das Plazieren von sozialen Gütern und Menschen bzw. das Positionieren primär symbolischer Markierungen, um Ensembles von Gütern und Menschen als solche kenntlich zu machen (zum Beispiel Orteingangs- und -ausgangsschilder). Dieser Vorgang wird im folgenden *Spacing* [Kursivierung im Original; PW] genannt. *Spacing* bezeichnet also das Errichten, Bauen und Positionieren.<sup>149</sup>

Die Produktion von Raum führt Löw hier direkt auf die Menschen zurück, die ihrer Umgebung mittels diverser Praktiken wie „Errichten, Bauen und Positionieren“ eine Bedeutung geben. Raum wird somit für Löw erst durch menschliche Tätigkeiten wahrnehmbar. Auf die Parallele zu Elias' Begriffsbildung geht Löw dabei nicht ein. Löw verwirft zugleich in einer Fußnote den Elias ähnlichen Gedanken, das Verb „räumen“ als deutschsprachiges Pendant zu verwenden, da dieser Begriff semantisch bereits besetzt ist.<sup>150</sup> Ob die Ausgangswörter ‚space‘ und ‚Raum‘ überhaupt einander entsprechen, ist allerdings strittig, wie ich noch erläutern werde.

Der Prozess, der im Zuge der Wahrnehmung die räumlichen Informationen zu einem Eindruck zusammenfügt, wirkt für Löw – ebenso wie es Elias zum Thema *Zeit* ausführt – synthetisierend: „[Es] bedarf [...] zur Konstitution von Raum aber auch einer *Syntheseleistung* [Kursivierung im Original; PW], das heißt, über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse werden Güter und Menschen zu Räumen zusammenfaßt [sic!].“<sup>151</sup> Zusätzlich zum „Errichten, Bauen und Positionieren“ verknüpfen Menschen entsprechend bei der Herstellung von Raum einzelne Elemente. Dabei können sie zugleich anhand der von ihnen zuvor geschaffenen Strukturen abstrahieren und ihre Eindrücke kommunizierbar machen.<sup>152</sup> Mit Löw kann hier analog zum oben vorgestellten relationalen Zeitbegriff ein relationaler Raumbegriff vertreten werden, der für die chronotopische Insularitätsforschung geeignet

---

<sup>147</sup> Vgl. Löw: *Raumsoziologie*, S. 134–137; S. 159. Löw kritisiert an Elias, dass dieser Raum nur als eine Facette von Zeit versteht; siehe Ebd., S. 137.

<sup>148</sup> Vgl. Elias: *Über die Zeit*, S. 8.

<sup>149</sup> Löw: *Raumsoziologie*, S. 158.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., Fn. 1.

<sup>151</sup> Ebd., S. 159.

<sup>152</sup> Vgl. ebd., S. 159 f.

ist, die räumlichen Eigenschaften von Inseln in literarischen Texten aus ihrem Kontext heraus zu erschließen.

Der relationale Raumbegriff ist vom absolutistischen Raumbegriff abzugrenzen. In den Kulturwissenschaften ist angesichts des absolutistischen Raumbegriffs auch von einem ‚Container‘-Denken die Rede.<sup>153</sup> Bei diesem Raumkonzept herrscht die Vorstellung vor, dass Raum einem abschließbaren Behälter entspricht. Innerhalb des Behälters erscheint Räumlichkeit dann bloß als der messbare Abstand zwischen einzelnen Objekten oder als territoriale Ausdehnung. Der relationale Raumbegriff zielt im Gegensatz darauf ab, die Entstehung von räumlichen Bedeutungen in ihren sozialen Zusammenhängen zu untersuchen. Allerdings gibt es mit ‚Ort‘ und ‚Grenze‘ zwei weitere Begriffe, die für die Analyse von Räumlichkeiten zu definieren sind.

#### DAS VERHÄLTNIS VON RAUM UND ORT

‚Ort‘ ist ein wichtiger und zugleich umstrittener Begriff bei der Analyse von Raum. Entlang des vermeintlichen Gegensatzes „Raum vs. Ort“<sup>154</sup> verläuft eine der grundsätzlichen Spaltungslinien, die Günzel im Diskurs des Spatial Turns und insbesondere in phänomenologischen Debatten erkennt. Günzel stellt als einen zentralen Debattierer Martin Heidegger vor: Heidegger behauptet in seinem Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* (1952) anhand von etymologischen Ableitungen, dass der englischsprachige Begriff ‚space‘ etwas anderes als der deutschsprachige Begriff ‚Raum‘ beschreibe. Ersterer Begriff leite sich von ‚spatium‘ ab, was wiederum auf ein Längenmaß im antiken Griechenland zurückgehe und daher ein ‚Zwischen‘ meine. Der Begriff sei somit auf Abstände bezogen. Letzteres, der ‚Raum‘, wäre hingegen die Bezeichnung „für einen (freien) ‚Platz‘“ und biete daher die Voraussetzung, ‚Ort‘ zu denken. Nach Heidegger wäre Ort aus diesem Grund die konkrete Ausformung des Raumes, die ein ‚Sein‘ des Menschen ermögliche, und daher der wichtigere Begriff. Um den Prozess zu beschreiben, der dem Ort vorgängig ist, verwendet Heidegger schließlich das Wort ‚Räumen‘ im Sinne von Platz schaffen für etwas Neues.<sup>155</sup> Ob ‚Räumen‘ nun unter etymologischen Gesichtspunkten eine korrekte Übersetzung für das von Löw beschriebene und im oberen Absatz vorgestellte ‚spacing‘ darstellt, möchte ich hier nicht weiter diskutieren. Der Verweis auf die phänomenologischen Debatten erscheint mir jedoch wichtig, da in den letzten Jahren sowohl im deutschsprachigen als auch im englischsprachigen Diskurs

---

<sup>153</sup> Vgl. ebd., 24–35; Weidenhaus: *Soziale Raumzeit*, S. 43.

<sup>154</sup> Günzel: *Raum*, S. 45–60.

<sup>155</sup> Vgl. ebd., S. 53.

über Raum an einer nicht-wertenden Nutzung des Begriffspaars ‚Raum und Ort‘ bzw. ‚space and place‘ gearbeitet wird.<sup>156</sup> Die beiden Begriffe als sich wechselseitig ergänzend zu denken, erscheint mittlerweile fruchtbarer als sie zu hierarchisieren. In der vorliegenden Arbeit verwende ich daher den Begriff ‚Ort‘ gemäß der folgenden Definition von Löw:

*Der Ort ist [...] Ziel und Resultat der Platzierung und nicht – wie Menschen und soziale Güter – im Spacing selbst plaziertes Element. Orte entstehen durch Platzierungen, sind aber nicht mit der Platzierung identisch, da Orte über einen gewissen Zeitabschnitt hinweg auch ohne das Plazierte bzw. nur durch die symbolische Wirkung der Platzierung erhalten bleiben. Die Konstitution von Raum bringt systematisch auch Orte hervor, so wie Orte die Entstehung von Raum erst möglich machen. Das Platzieren kann eine einmalige Handlung sein, sie kann aber auch fixierte Gebilde wie Häuser oder Ortsschilder hervorbringen. Diese entfalten eine symbolische Wirkung.<sup>157</sup>*

Diese Definition von Ort hat drei Vorteile: a) Zunächst erlaubt sie, einen den Orten vorgängigen Prozess der Konstitution von Raum durch die menschliche Wahrnehmung zu denken. Anders als bei Heidegger wirkt dieser Prozess damit jedoch weder hierarchisierend noch ist er mit der Etablierung des Ortes abgeschlossen. b) Orten wird außerdem eine „symbolische Wirkung“ zugesprochen, sodass sie auch trotz neuer Anordnungen von Elementen in der menschlichen Vorstellung bestehen bleiben. Dadurch werden die Begriffe Raum und Ort einander gleichrangig. c) Nicht zuletzt ist es wiederum die symbolische Wirkung von Orten, die im Rahmen der menschlichen Syntheseleistung in die Konstitution von Raum einbezogen werden kann. Dadurch werden Raum und Ort als wechselseitige Bedingungen füreinander denkbar. Dieser Gedanke ist durchaus auf die in literarischen Texten erzählten Welten übertragbar. Wenn eine Insel im Erzählen zum Handlungsort wird, stiftet sie auch einen Raum, der mehrere ‚kleinere‘ Orte im Sinne von Schauplätzen enthält. Zugleich setzt das Erzählen von der Insel als Handlungsort voraus, dass die Leser\*innen annehmen, dass es in der erzählten Welt größere Räume gibt, in denen die Insel ‚verortet‘ ist. Eine Folge dieser Wechselseitigkeit von Raum und Ort ist die Vielfalt an möglichen Bedeutungen, die bestimmte Orte je nach Wahrnehmung, Vorstellung und Erinnerung von Räumen tragen. Bei der chronotopischen Insularitätsforschung gilt es, diese Wechselseitigkeit zu rekonstruieren, um die räumlichen Eigenschaften des Orts Insel in literarischen Texten zu ergründen.

---

<sup>156</sup> Vgl. ebd., S. 69–73. Für den englischsprachigen Diskurs siehe Agnew, John A.: „Space and Place“, in: Agnew, John A. und David N. Livingston (Hrsg.): *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*, Los Angeles: Sage 2011, S. 316–330, sowie Cresswell, Tim: „Place“, in: Thrift, Nigel und Rob Kitchen (Hrsg.): *International Encyclopedia of Human Geography*, Bd. 8, Amsterdam: Elsevier 2009, S. 169–177.

<sup>157</sup> Löw: Raumsociologie, S. 198.

## DAS ELEMENT DER GRENZE

Zusätzlich zur terminologischen Unterscheidung zwischen Raum und Ort bedarf es für die chronotopische Insularitätsforschung einer Definition des Begriffs ‚Grenze‘. Weidenhaus ergänzt die Löw’sche Raumtheorie um diesen Begriff mit folgender Erläuterung:

Grenzen haben immer mit der Konstitution zweier Räume und niemals nur mit einem zu tun, selbst wenn der zweite Raum nur als ‚Außen‘ oder ‚Umgebung‘ konzipiert ist. Das heißt, häufig sind die beiden Räume, die durch eine Grenze unterschieden werden, hochgradig asymmetrisch, weil eigentlich nur ein Innenraum interessiert und der Außenraum hochgradig unscharf und konturlos bleiben kann. Dennoch spielt dieser zweite Raum zur Definition des ersten eine entscheidende Rolle. Grenzen setzen also Räume – nicht Güter und Lebewesen – in Relation. Diese Relationen werden mithilfe von Unterscheidungen der Räume hergestellt. Wo Räume mithilfe von Grenzen konstituiert werden, tritt neben die Syntheseleistung eine Differenzierungsleistung.<sup>158</sup>

Somit ist nach Weidenhaus nicht nur das wechselseitige Zusammenspiel von Räumen und Orten zu betrachten. Sobald mehr als ein Raum konstituiert wird, können sich auch Räume wechselseitig bedingen. Weidenhaus spricht daher von einer „Differenzierungsleistung“, die bei der synthetisierenden Produktion von Räumen und Orten auch Grenzen zu deren Unterscheidung erzeugt.

In den letzten Jahren ist mit den *Border Studies* eine neue Forschungsperspektive entstanden, deren Fokus insbesondere auf diesen Aspekt der Raumkonstitution liegt. Vor allem der englischsprachige Diskurs hat bereits seit längerem eine terminologische Unterscheidung zwischen verschiedenen ‚Grenz‘-Begriffen, nämlich ‚boundary‘, ‚border‘ und ‚frontier‘, hervorgebracht. ‚Boundary‘ meint dabei die Grenzlinie, während ‚border‘ auf die Zone zwischen zwei Entitäten verweist. ‚Frontier‘ wiederum bezeichnet die Grenze zu einem ‚unbekannten‘ Außerhalb, wie sie bei Kolonisationen gezogen wird.<sup>159</sup> Ich führe diese Begriffe an, um die Vielfalt der existenten Grenzkonzepte anzudeuten. Die schwierige Übersetzbarkeit der Begriffe und etymologischen Nuancen sollen hier nicht diskutiert werden. Eine *Semantik der Grenze* ist, wie Christoph Kleinschmidt in seinem gleichnamigen Aufsatz argumentiert, von Praktiken der Unterscheidung abhängig und daher vom jeweiligen Kontext dieser Unterscheidungen.<sup>160</sup> Den Kontextbezug theoretischer Bestimmungen des Phänomens Grenze rückt auch Ansi Paasi in seinem Aufsatz *A Border Theory: An Unattainable Dream or a Realistic Aim for Border Scholars?* in den Vordergrund:

---

<sup>158</sup> Weidenhaus: *Soziale Raumzeit*, S. 46.

<sup>159</sup> Vgl. Baud, Michiel und Willem Schendel: „Toward a Comparative History of Borderlands“, *Journal of World History* 8/2 (1997), S. 211–242; hier: S. 213.

<sup>160</sup> Vgl. Kleinschmidt, Christoph: „Die Semantik der Grenze“, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63/4–5 (2014), S. 3–8; hier: S. 8.

It is obvious that the challenge for border studies lies in the perpetual theorization of borders and boundary producing practices rather than in a solid border theory of some kind. This means that, rather than fixed ideas, our theorizations on boundaries should be tractable heuristic tools that could be used and re-conceptualized further in various empirical settings.<sup>161</sup>

Paasi plädiert somit ebenfalls dafür, die Praktiken zu untersuchen, welche Begriffe wie „borders and boundary“ mit Bedeutungen versehen. Ich verwende daher den Begriff Grenze in der vorliegenden Arbeit, um ein Produkt der Raumwahrnehmung zu bezeichnen, welches im Sinne von Weidenhaus' Erweiterung der Löw'schen Raumtheorie durch eine Differenzierungsleistung entsteht. Differenzierungen anhand von Grenzen tragen entsprechend zur Produktion von Räumlichkeit bei. Auch Räume bedingen sich unabhängig von Orten wechselseitig, indem sie mittels Grenzen in Relation zueinander gesetzt werden.

Bei meiner Analyse der zeitlichen und räumlichen Eigenschaften von Inseln in den untersuchten literarischen Texten betrachte ich daher die Produkte einer Synthese- und Differenzierungsleistung gemeinsam mittels des vorgestellten relationalen Raum-, Ort- und Grenzbegriffs. Die Syntheseleistung stellt dabei zugleich ein Bindeglied dar, um mit dem Begriff Chronotopos die zeitlichen und räumlichen Bedeutungen der Eigenschaften zu analysieren.

## 1.6 Vier Szenarien chronotopischer Insularität

Bevor ich die Methodik der vorliegenden Arbeit eingehender erläutere, fasse ich noch einmal meine theoretischen Prämissen zusammen: Für die Analyse des Zusammenspiels der zeitlichen und räumlichen Eigenschaften von Inseln in literarischen Texten verwende ich Bachtins Begriff Chronotopos. Bei meiner Verwendung des Begriffs orientiere ich mich an Bachtins literaturtheoretischen Überlegungen zu einem dialogischen Ansatz, der eine gemeinsame Analyse von Form und Inhalt literarischer Texte vorsieht. Diese Art der Analyse erfordert, dass die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften textimmanent interpretiert werden. Da Bachtins Essay zum Chronotopos keine tiefergehenden zeit- und raumtheoretischen Ausführungen enthält, greife ich auf neuere Ansätze aus den Kulturwissenschaften und insbesondere der Soziologie zurück. Ich verwende somit einen relationalen Zeit- und Raumbegriff, der von diesen neueren Ansätzen entwickelt wurde. Zeit und Raum betrachte ich durchgehend als kontextuell bedingte Produkte einer Syntheseleistung. An-

---

<sup>161</sup> Paasi, Anssi: „A Border Theory: An Unattainable Dream or a Realistic Aim for Border Scholars?“, in: Wastl-Walter, Doris (Hrsg.): *The Ashgate Research Companion to Border Studies*, Farnham: Ashgate 2011, S. 11–32; hier: S. 18 f.

hand von literarischen Äußerungen untersuche ich entsprechend, welche zeitlichen und räumlichen Informationen ein literarischer Text bietet, die dann beim Lesen synthetisiert werden. So kann ich im Sinne einer chronotopischen Insularitätsforschung Interpretationen des mit Inseln verbundenen Zeit- und Raumverständnisses entwickeln.

Insbesondere räumliche Bedeutungen können neben Syntheseleistungen auch auf Differenzierungsleistungen zurückgeführt werden. Einer dieser Differenzierungsleistungen kommt in der Insularitätsforschung eine zentrale Rolle zu, nämlich die Unterscheidung zwischen Inseln und Kontinenten. Ron Edmond und Vanessa Smith stellen in ihrer Einleitung zur Anthologie *Islands in History and Representation* zu dieser Unterscheidung fest:

The defining idea of an island is its boundedness. When a landmass surrounded by water becomes as large as Australia it loses this characteristic and must be thought of instead as a continent. Boundedness makes islands graspable, able to be held in the mind's eye and imagined as places of possibility and promise.<sup>162</sup>

Das Zitat legt die Willkürlichkeit der Differenzierung von Inseln und Kontinenten offen. Zugleich heben Edmond und Smith die Unterscheidung zwischen Land und Meer hervor, sodass gerade die ‚Begrenztheit‘ („boundedness“) einer Landmasse durch den Meeressaum zur Haupteigenschaft von Inseln wird. Einerseits entstehen insulare Räumlichkeiten somit dadurch, dass die menschliche Wahrnehmung verschiedene Positionierungen von Landmassen durch eine Syntheseleistung in Beziehung zueinander setzt. Inseln können zugleich als Anordnungen von Positionen und entsprechend als Orte verstanden und analysiert werden, welche ebenfalls durch die Syntheseleistung hervorgebracht werden. Andererseits bedarf es zusätzlich einer Differenzierungsleistung, damit insulare Räume konzeptualisiert werden. Grundsätzlich basieren die Inseln zugeschriebenen räumlichen Bedeutungen stets auf einer doppelten ‚Abgrenzung‘ sowohl zum Wasser als auch zu weiteren Landmassen wie etwa Kontinenten und anderen Inseln.

Mein Anliegen ist es, die den Inseln zugeschriebenen zeitlichen und räumlichen Bedeutungen sowie deren Kombinationen, zu untersuchen. Dazu werde ich in meinen Textanalysen im Anschluss an Bachtins literaturtheoretische Überlegungen diese Bedeutungen anhand einzelner Äußerungen analysieren. Im nun folgenden Abschnitt generiere ich anhand der existierenden Sekundärliteratur zur Synthese von Zeit und Raum in literarischen Texten über Inseln vier modellhafte Szenarien chronotopischer Insularität, welche

---

<sup>162</sup> Edmond, Ron und Vanessa Smith: „Editor's Introduction“, in: Dies. (Hrsg.): *Islands in History and Representation*, London [u.a.]: Routledge 2003, S. 1–18; hier: S. 2.

mein Vorhaben unterstützen sollen: die mythische, die utopische und die robinsonadische Insel sowie der odysseische Archipel.<sup>163</sup> Pate für die im Folgenden vorgestellten Szenarien stehen somit Texte der sog. ‚Weltliteratur‘<sup>164</sup>, die aufgrund ihres kanonischen Charakters eine gewisse Repräsentativität für gängige Darstellungen chronotopischer Insularität garantieren. Die vier Szenarien chronotopischer Insularität sollen mir bei meinen Analysen als kontrastive Folien dienen. Vor diesen Folien können anhand von Abweichungen die Besonderheiten der von mir analysierten literarischen Texte besser herausgestellt werden, um meine These zu belegen, dass literarische Texte des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der Gegenwart anhand von Inseln eine potenzielle Vielfalt von Zeit- und Raumkonzepten aufzeigen. Die Differenzierung zwischen Inseln und anderen Räumen in diesen Szenarien bespreche ich nicht im Einzelnen, da jedes Szenario die ‚Abgrenzung‘ von Landmassen im Meer voraussetzt.

### 1.6.1 Mythische Insel

Das erste Szenario chronotopischer Insularität bezeichne ich als mythische Insel. Konzeptuelle Voraussetzung für dieses Szenario ist, dass zusätzlich zum Raum auch die Zeit einer Insel von kontinentalen Formen ‚abzugrenzen‘ ist. Die Zeit auf der Insel steht also in einem asynchronen Verhältnis zum kontinentalen Zeitverständnis.<sup>165</sup> Aus kontinentaler Perspektive wird diese

---

<sup>163</sup> Mit diesen vier Szenarien nehme ich indirekt auch eine Revision von Brunners Modell der „poetischen Insel“ vor, dass bereits früh Zusammenhänge zwischen Zeit und Raum bei der Darstellung von Inseln erkannt hat. Insbesondere mit Blick auf die Kategorie Zeit ist Brunners Modell meines Erachtens etwas undifferenziert. Ich möchte durch die Identifikation der vier Szenarien auch argumentieren, dass ein einzelnes Modell nicht ausreicht, um die Darstellung von Inseln in literarischen Texten vollständig zu erfassen. Zu Brunners Modell siehe: Brunner: *Die poetische Insel*, S. 22 f.

<sup>164</sup> Weltliteratur gilt als umstrittener Begriff. Ich verwende ihn gemäß einer Definition von Stefan Helgesson und Pieter Vermeulen als Begriff für eine nachträglich Beobachtung der weitläufigen Mobilität literarischer Texte. „‘World Literature’ ... is not a rigorous set of systemic affordances and constraints, but is a post hoc observation of particular trajectories of textual mobility.“ Helgesson, Stefan und Pieter Vermeulen: „Introduction: World Literature in the Making“, in: Dies. (Hrsg.): *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*, New York u. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2016, S. 1–22; hier: S. 7. Für einen Überblick zu der Debatte um den Begriff, siehe Ebd., S. 1 f.

<sup>165</sup> Michel Foucault würde Inseln aufgrund dieses asynchronen Verhältnisses auch Heterochronien nennen. Insgesamt geht Foucault in seinem Vortrag *Von anderen Räumen*, wo er den durchaus bekannteren Begriff Heterotopie prägt, nur kurz auf Inseln ein. Interessanterweise nimmt Foucault die tunesische Insel Djerba als Beispiel für eine Heterochronie, „weil man dort durch die Rückkehr zum polynesischen Leben die Zeit aufhebt“. Vgl. Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“, in: Dünne, Jörg und Stephan

Asynchronie häufig als Rückständigkeit der Insel im Sinne eines Modernisierungsversäumnis gedeutet. Ronström spricht auch von „arkaism“,<sup>166</sup> wenn Inseln entsprechend als Orte erscheinen, welche die Vergangenheit konservieren.

Ich benutze hier bei der Charakterisierung des ersten Szenarios chronotopischer Insularität das Adjektiv ‚mythisch‘, weil der Gedanke einer Asynchronie zwischen Inseln und Kontinenten auf entsprechende Vorstellungen aus der griechischen Antike zurückgeht. Christian Moser beschreibt in seinem Aufsatz *Von der epischen zur dramatischen Insel. Die Insel als Chronotopos in literarischen Texten der Antike und Renaissance*, wie die mythische Insel in der griechischen Antike ihre Bedeutung erhält:

Die Insel besitzt in [der] mythischen Geographie nicht nur eine bestimmte Raum-, sondern auch eine spezifische Zeitstelle. Der okeanische Rand hat den Status des Ursprünglichen, Anfänglichen, denn aus dem gestaltlosen Chaos ist den kosmogonischen Entwürfen zufolge jegliche Form hervorgegangen. Je stärker man sich dem hellenischen Zentrum der Welt annähert, desto ausgeprägter und differenzierter wird die Form, desto entwickelter ist die Kultur der Menschen, die dort leben. Die randständige Insel hingegen repräsentiert ein primitives Entwicklungsstadium, die frühesten Anfänge der Formbildung. Trotz oder gerade wegen der Fluidität ihrer räumlichen Struktur verkörpert sie in zeitlicher Hinsicht einen Zustand des Stillstands, eine arretrierte Entwicklung. Räumliche Instabilität korrespondiert mit zeitlicher Stasis.<sup>167</sup>

---

Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, Orig. Vortrag aus dem Jahr 1967; zuerst 1984 erschienen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 317–329; hier: 324–325; Zitat von S. 325. Foucaults Gleichsetzung der zeitlichen Eigenschaften der Insel Djerba mit jenen Polynesiens ist problematisch, setzt dieser Vergleich doch voraus, dass Polynesien exotistisches Simbild für einen vermeintlichen ‚Naturzustand‘ sei. Somit reproduziert Foucault leider den „allochronism“ des Kolonialismus. Johannes Fabian verwendet diesen Begriff für eine postkoloniale Kritik an kanonischen Texten der Anthropologie, denen er ein aktives ‚othering‘ durch „denial of coevalness“ vorwirft. Vgl. Fabian, Johannes: *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, zuerst 1983 erschienen, New York: Columbia Univ. Press 2014, S. 32. Eine entsprechend reflektierte Adaption von Foucaults Begriffen Heterotopie und Heterochronie bleibt ein Desiderat der Forschung. Für einen ersten Entwurf siehe: Strauß, Frithjof: „Eyvind Johnsons ‚Stad i ljus‘. Eine semio-narratologische Lektüre“, in: Heitmann, Annegret und Karin Hoff (Hrsg.): *Ästhetik der skandinavischen Moderne: Bernhard Glienke zum Gedenken*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1998, S. 243–264, insbesondere das Modell auf S. 244–249.

<sup>166</sup> Vgl. Ronström: *Öar och öjghet*, S. 254–271.

<sup>167</sup> Moser, Christian: „Von der epischen zur dramatischen Insel. Die Insel als Chronotopos in literarischen Texten der Antike und Renaissance“, in: Ostheimer, Michael und Sabine Zubarik (Hrsg.): *Inseln und Insularitäten: Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 19–42; hier: S. 22 f.

Inseln verharren der beschriebenen Vorstellung nach in einem „Zustand des Stillstands“ und sind entsprechend gekennzeichnet von „zeitlicher Stasis“. Moser erläutert, dass diese Vorstellungen auf Zentrum-Peripherie-Modelle zurückführbar sind. Gemäß diesen Modellen entspricht die periphere Lage einer Insel sowohl einer Nähe zu kosmischen Ursprüngen als auch gleichermaßen Ferne zum gegenwärtigen Zentrum.<sup>168</sup> Auf einer so verorteten Insel existiert letztlich ein früherer historischer Zustand weiter.

Das Szenario der mythischen Insel hat noch weitere Quellen als die griechische Antike. So gibt es aus religionswissenschaftlicher Sicht auch *Die Inseln der Seligen und verwandte Vorstellungen*,<sup>169</sup> welche Günther Lanczkowski in seiner gleichnamigen Monographie betrachtet. Typisch für die Inseln der Seligen ist, dass sie Aufenthaltsorte für in der Vergangenheit verdienstvolle Menschen darstellen. Anstatt zu sterben, werden diese Menschen für die Ewigkeit auf eine Insel versetzt, die durch „Außerweltlichkeit“ gekennzeichnet ist.<sup>170</sup> Diese Versetzung konserviert zwar keinen früheren Entwicklungszustand der Welt. Jedoch entwickeln sich die Menschen auf der Insel auch nicht weiter, sodass sie als historische Persönlichkeiten gewissermaßen die Vergangenheit repräsentieren. Für das Szenario der mythischen Insel ist also charakteristisch, dass es aus kontinentaler Perspektive zeitlich auf einen Ursprung zurückverweist und die Vergangenheit konserviert.

Der zeitliche Rückverweis und die Konservierung der Vergangenheit sind beim Szenario der mythischen Insel in erster Linie räumlich hergeleitet. In der Romantik ist dieses Szenario literarisch äußerst produktiv. Gunilla Hermansson stellt in ihrer mit *Lyksalighedens øer. Møder mellem poesi, religion og erotik i dansk og svensk romantik*<sup>171</sup> betitelten Analyse des romantischen Motivs der glückseligen Inseln fest, dass viele Texte dieses Motiv literaturhistorisch gesehen erst nach der Hochphase der Romantik in Skandinavien behandeln. Nach Hermansson stellen diese Texte „slutevalueringer og/eller omstart“<sup>172</sup> des romantischen Projekts dar. Diese Doppelrolle der Texte entspricht einem Gedanken, den Gilles Deleuze in seinem Manuskript zu einem Essay mit dem Thema *Ursachen und Gründe der einsamen Insel*<sup>173</sup> formuliert und der mit den skizzierten mythologischen Vorstellungen zusammenhängt. Nach Deleuze werden Insel oft als Orte für

---

<sup>168</sup> Zur Rolle von Inseln in Ursprungsvorstellungen siehe auch: Billig: Inseln, S. 24–28.

<sup>169</sup> Lanczkowski, Günther: *Die Inseln der Seligen und verwandte Vorstellungen*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1986.

<sup>170</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>171</sup> Hermansson: *Lyksalighedens øer*.

<sup>172</sup> Ebd., S. 13. „Abschlussevaluierungen und/oder Neustarts“.

<sup>173</sup> Deleuze, Gilles: *Die einsame Insel: Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, hg. von David Lapoujade, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

einen „zweiten Ursprung“<sup>174</sup> gehandelt. Deleuze stellt zu diesem Umstand fest:

Die Idee eines zweiten Ursprungs verleiht der einsamen Insel ihren vollen Sinn, Überbleibsel der heiligen Insel in einer Welt, deren Neubeginn auf sich warten läßt. Im Ideal des Neubeginns liegt etwas, was dem Beginn selbst vorausgeht, was ihn aufgreift, um ihn zu vertiefen und zeitlich zurückzuverlegen. Die einsame Insel ist die Materie dieses Unvordenklichen oder Tieferen.<sup>175</sup>

Die Formulierung das „Überbleibsel der heiligen Insel“ verweist bei Deleuze auf den biblischen Mythos der Sintflut, in dem die Arche schließlich an einer Insel anlandet. Diese Insel ist zugleich eine Bergspitze und stellt somit einen Teil der ‚untergegangenen‘ Welt dar, auf dem die ‚neue‘ Welt beginnen kann.<sup>176</sup> Indem der zur Insel gewordene Berg der ‚alten‘ Welt angehört, konserviert der Raum einen früheren Entwicklungszustand im Sinne der mythischen Insel und ermöglicht einen Neustart. Das selbe Prinzip ist in Hermanssons Analysen erkennbar, wenn sie zeigt, dass auf den Inseln in den romantischen Texten stets räumliche Fragmente eines ‚früheren‘ Entwicklungszustands präsent sind: „De romantiske lyksalighedsøer blander kristne paradisbilleder, guldalderforestillinger og arkadiske landskaber, kunstfulde haver, slotte og templer, eventyrtraditioner, eksotiske indslag og mytologier i allehånde kombinationer og interferenser.“<sup>177</sup> Diese unterschiedlichen Fragmente dienen dazu, dem romantischen Projekt einen ‚zweiten Ursprung‘ zu geben und es zu erneuern.<sup>178</sup>

Ich fasse zusammen: Das Szenario der mythischen Insel meint im Folgenden, dass der Raum einer Insel aus Fragmenten vergangener Entwicklungszustände besteht und dadurch zeitlich auf vermeintliche Ursprünge und die Vergangenheit zurückverweist. Den Figuren eines literarischen Textes ist es daher möglich, dass sie durch ihren Aufenthalt auf einer Insel zu einem phan-

---

<sup>174</sup> Ebd., S. 16.

<sup>175</sup> Ebd., S. 16 f.

<sup>176</sup> Vgl. ebd., S. 15–17.

<sup>177</sup> Hermansson: *Lyksalighedens øer*, S. 18. „Die romantischen Inseln der Glückseligkeit vermischen christliche Paradiesvorstellungen, Vorstellungen des Goldenen Zeitalters [Epochenbezeichnung in Dänemark für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts; PW] und arkadische Landschaften, kunstvolle Gärten, Schlösser und Tempel, Märchentraditionen, exotische Einschläge und Mythologien in allerhand Kombinationen und Interferenzen.“

<sup>178</sup> Solvej Balles *Lyrefugl* (1986) verfährt ähnlich für eine Revision und Erneuerung des modernistischen Projekts, indem mehrere Genres miteinander amalgamiert werden. Siehe dazu: Wischmann, Antje: „Solvej Balles ‚Lyrefugl‘ (1986) als fallible Robinsonade“, in: Eglinger, Hanna: *Literarische Irrtümer: Figurationen des Irrtums in der skandinavischen Literatur*, Baden-Baden: Rombach 2020, S. 239–264, hier: S. 263.

tastisch-fiktiven ‚früheren‘ Punkt im zeitlichen Verlauf einer Entwicklung zurückkehren. Diese Rückkehr kann zugleich mit einer Erneuerungsfunktion verbunden sein.

### 1.6.2 Utopische Insel

Die utopische Insel bildet das zweite Szenario chronotopischer Insularität in literarischen Texten, das ich als Folie verwenden will. Eine Gemeinsamkeit der utopischen und der mythischen Insel ist zunächst, dass die utopische Insel sowohl zeitlich als auch räumlich von Kontinenten ‚abgegrenzt‘ wird.

Die zeitliche ‚Abgrenzung‘ hat jedoch im Fall der utopischen Insel den Effekt, dass eine ‚Nicht-Zeit‘ entsteht. Horst Albert Glaser definiert in *Utopische Inseln. Beiträge zu ihrer Geschichte und Theorie* eine utopische Insel wie folgt: „Die utopische Insel meint unbekannte Welten – teils im Sinne eines Gegenentwurfs, teils im Sinne eines irrealen Andersseins oder phantastischer Verzerrung.“<sup>179</sup> Diese Definition ist mir zum Zweck der Charakterisierung eines modellhaften Szenarios zu unspezifisch und könnte ebenso gut für weitere chronotopische Insularitäten gelten. Glaser bezieht entsprechend Robinsonaden und Texte der phantastischen Literatur bei der Erläuterung seiner Definition mit ein.<sup>180</sup> Allerdings betont er auch, dass in der Antike und Renaissance die Utopie einer „Uchronie“,<sup>181</sup> also einer ‚Nicht-Zeit‘, entspräche. Cohen liefert in ihrem Aufsatz *The Chronotopes of the Sea*<sup>182</sup> eine meines Erachtens nach genauere Beschreibung einer utopischen Insel, welche diese besondere zeitliche Eigenschaft beleuchtet. Den literarischen Bezugspunkt bildet Thomas Morus’ Text *Utopia* (1516), der auch der Anlass für die Bezeichnung des Szenarios als utopisch ist. Die im Folgenden herausgearbeiteten Merkmale haben nicht den Anspruch, allgemeingültige Aussagen über die mit dem Begriff der Utopie bezeichneten Gesellschaftsentwürfe zu treffen.<sup>183</sup> Ich möchte lediglich ein Szenario chronotopischer Insularität in literarischen Texten beschreiben, das oft mit Utopien in Verbindung gebracht wird. Anhand Cohens Beschreibung stelle ich daher zunächst zwei Merkmale der ‚Nicht-Zeit‘ vor, bevor ich auf die zentrale räumliche Eigenschaft einer utopischen Insel zu sprechen komme.

<sup>179</sup> Glaser, Horst Albert: *Utopische Inseln: Beiträge zu ihrer Geschichte und Theorie*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1996, S. 9.

<sup>180</sup> Vgl. ebd.

<sup>181</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>182</sup> Cohen: „Chronotopes of the Sea“.

<sup>183</sup> Siehe zur Vieldeutigkeit des Begriffs Utopie auch: Schölderle, Thomas: „Utopiebegriff – aber welcher?“, in: Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie: eine Einführung*, 2., überarb. und akt. Aufl., Köln [u.a.]: Böhlau 2017, S. 9–18; hier: S. 12–13.

Zum einen zeichnet sich die ‚Nicht-Zeit‘ einer Insel dadurch aus, dass die Zeitrechnung durch die Ankunft von Menschen neu beginnt. Cohen beschreibt dies wie folgt: „Island time resets the historical clock to zero, enabling protagonists to establish their ideal society working from this new origin. Yet the vision of that origin is as historical as the specific vision of island society, and both shift with social context.“<sup>184</sup> Ein von einer utopischen Insel handelnder Text, so Cohen, kann zwar historisch und sozial in der außertextlichen Wirklichkeit verortet werden. Zugleich setzt ein solcher Text jedoch voraus, dass die zeitlichen und räumlichen Parameter dieser Wirklichkeit am Handlungsort außer Kraft gesetzt sind. „Paradoxerweise setzt d[er] Neuanfang, d[er] radikale Bruch mit dem Herkommen, aber keine temporale Dynamik in Gang,“<sup>185</sup> wie Moser ebenfalls beobachtet. Zeit, im kontinentalen Sinne, wird bei der Schilderung einer utopischen Insel weniger auf null gesetzt, sondern verliert vielmehr ihre kommunikative Funktion. Das selbe Phänomen ist auch weiterhin in Texten des 20. und 21. Jahrhunderts zu beobachten. Ines Detmers nennt die utopische Insel lediglich anders, wenn sie in ihrem Aufsatz *Aufbrüche nach Uchronia* einen „idiokosmischen Chronotopos“ mit folgender Erläuterung identifiziert:

Das Kompositum ‚idiokosmisch‘ setzt sich aus zwei Wörtern (gr. *idios* für ‚eigen‘ und gr. *kosmos* für ‚Ordnung, Weltordnung‘ zusammen; die Bezeichnung ‚idiokosmischer Chronotopos‘ steht für ‚eine vom Einzelnen nach eigenen (Zeit-)Gesetzen geschaffene Welt(-Ordnung)‘.<sup>186</sup>

Die Hauptfigur eines literarischen Texts versucht, so Detmers, die Insel nach eigenen Vorstellungen einzurichten. Zwar scheitern diese Versuche in Detmers Beispielen, Richard Powells *Don Quixote U.S.A.* (1966) und Christian Krachts *Imperium* (2012). Da die jeweiligen Weltentwürfe allerdings einen Perfektionsanspruch haben, wäre im Falle ihres Gelingens jede Art der Zeitmessung unnötig. Schließlich müssten keine Informationen mehr synthetisiert und in Relation zueinander gesetzt werden, da es aufgrund der Perfektion keine weiteren Veränderungen braucht. Im Fall einer utopischen Insel fehlt Inseln, so können Cohens, Mosers und Detmers Argumente zusammengefasst werden, für die Erzeugung einer Erzählung das zeitliche Eigenpotenzial. Die auf einer utopischen Insel gültige(n) Zeit(en)

---

<sup>184</sup> Cohen: „Chronotopes of the Sea“, S. 659. Ähnlich wie Cohen argumentiert auch Brunner: Vgl. Brunner: *Die poetische Insel*, S. 257.

<sup>185</sup> Moser: „Von der epischen zur dramatischen Insel. Die Insel als Chronotopos in literarischen Texten der Antike und Renaissance“, S. 31.

<sup>186</sup> Detmers, Ines: „Aufbrüche nach Uchronia. Insel-Figuren als literarische Spielformen des ‚temporalen imaginären‘ in Richard Powells ‚Don Quixote U.S.A.‘ und Christian Krachts ‚Imperium‘“, in: Ostheimer, Michael und Sabine Zubarik (Hrsg.): *Inseln und Insularitäten: Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 43–70; hier: S. 45.

sind allein an die Setzungen durch die Figuren des jeweiligen literarischen Textes gebunden.

Zum anderen kennzeichnet Inseln ihre ‚Nicht-Zeit‘, sobald ein utopischer Gesellschaftsentwurf etabliert ist. In Detmers Beispielen kommt es gar nicht zu diesem Punkt, da sie vom Scheitern entsprechender Projekte handeln. Cohen beschreibt diese zweite Facette der ‚Nicht-Zeit‘ wie folgt:

Ticking away off the clock of world history, island time sees change and growth, but it has a repetitive quality; it is lacking in fullness and differentiation. This repetitive quality comes from the fact that work on a controlled environment has a certain predictability, despite its challenges. The predictability is experienced by characters when they have achieved their equilibrium of needs and desires, and it is felt by the reader, when she realizes that the challenges will be surmounted and the character will survive.<sup>187</sup>

Ein literarischer Text handelt im Fall der utopischen Insel von Wandel und Wachstum auf der Insel. Sobald die Erzählung jedoch den Punkt erreicht, an dem alle Bedürfnisse auf Dauer befriedigt sind, fehlt es der utopischen Insel an zeitlichem Eigenpotenzial für die Fortführung der Erzählung. Von einem räumlich außerhalb der Insel liegenden Ort müssen gegebenenfalls Elemente hinzugeführt werden, welche erneut die Zeit zurücksetzen. Kann diese Zufuhr nicht weiter gewährleistet werden, muss die Erzählung zwangsläufig enden.

Das Szenario der utopischen Insel unterscheidet sich trotz der einleitend erwähnten Gemeinsamkeit auch räumlich von der mythischen Insel. Kennzeichen einer utopischen Insel ist nämlich auch eine totale räumliche Ordnung, welche erst die ‚Nicht-Zeit‘ ermöglicht.<sup>188</sup> Besonders gut zu beobachten ist dies an Morus' *Utopia*. Moser stellt dazu fest:

Die staatliche Ordnung von Utopia funktioniert über eine minutiöse Gliederung des Raumes – der Raum der Insel, der darauf errichteten Städte, der Häuser und Nutzflächen, wird nach hierarchischen und funktionalen Gesichtspunkten aufgeteilt. Die totale Strukturierung des Raumes erfasst auch die temporalen Verhältnisse. Auf Utopia herrscht der Raum über die Zeit.<sup>189</sup>

Auf Utopia kann es keine Veränderungen zeitlicher Ereignisabfolgen geben, da der Raum der Insel fest eingerichtet ist. Alle räumlichen Merkmale der Insel haben somit auf Kosten der Zeit einen unveränderlichen Ort, der einer absolutistischen Raumvorstellung entspricht. Trotzdem kann Raum problemlos aus den gegebenen Informationen gemäß eines relationalen Raumbegriffs synthetisiert werden. Die Zeit wird hingegen als ‚Nicht-Zeit‘ weitestgehend auf ihre Strukturen reduziert, bis sie keinen Erfahrungsbezug im Sinne des relationalen Zeitbegriffs mehr hat.

---

<sup>187</sup> Cohen: „Chronotopes of the Sea“, S. 660.

<sup>188</sup> Zur Kritik an dieser Totalität siehe auch Glaser: *Utopische Inseln*, S. 13 f.

<sup>189</sup> Moser: „Von der epischen Insel“, S. 31.

### 1.6.3 Robinsonadische Insel

Die robinsonadische Insel ist das dritte Szenario chronotopischer Insularität, das für meine Analysen von Bedeutung ist. Wie bereits im Fall der utopischen Insel basiert dieses Szenario auf einem literaturgeschichtlich einflussreichen Text, nämlich Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719). Meine Ausführungen zielen wieder auf die Charakterisierung eines modellhaften Szenarios chronotopischer Insularität ab. Ich habe nicht den Anspruch, allgemeingültige Aussagen über die Gattung Robinsonade zu treffen, wie ich zunächst anhand der räumlichen Eigenschaft dieses Szenarios zeige. Danach gehe ich auf die zeitliche Eigenschaft ein, welche dieses Szenario von der mythischen und utopischen Insel unterscheidet.

Die räumliche ‚Abgrenzung‘ ist, wie bei der mythischen und utopischen Insel, ein Kennzeichen der robinsonadischen Insel. Mara Stuhlfauth stellt in *Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers „Die Wand“ und Thomas Glavinics „Die Arbeit der Nacht“* fest: „Das Raummotiv ‚Insel‘ ist Teil der Robinsonade, welches zwar eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung für die Gattung [der Robinsonade] darstellt.“<sup>190</sup> Aus Sicht der Insularitätsforschung möchte ich allerdings diese Behauptung anhand von Stuhlfauths eigener Arbeit in Frage stellen. Der Schauplatz Insel scheint mir als Bedingung weder „notwendig“ noch „hinreichend“ zu sein. Die Handlung der von Stuhlfauth analysierten Romane findet nämlich nicht auf Inseln statt. Für eine Robinsonade ist in erster Linie nur die räumliche Isolation der Hauptfiguren entscheidend, wie Stuhlfauth schließlich betont.<sup>191</sup> Der Aufenthalt auf einer Insel bedeutet jedoch nicht zwangsläufig Isolation, sondern begünstigt diese laut Stuhlfauths weiteren Ausführungen höchstens:

Die Isolation des Helden ist Grundvoraussetzung und Initial einer Robinsonhandlung. Der Protagonist wird durch eine Katastrophe und gegen seinen Willen – im *Robinson Crusoe* ist es ein Schiffsunglück, welches Robinson auf einer einsamen Insel stranden lässt – aus seinem gewohnten sozialen und kulturellen Umfeld gerissen und von seinen Mitmenschen separiert.<sup>192</sup>

Die beschriebene „Grundvoraussetzung“ ist letztlich auch ohne den Einschub zu *Robinson Crusoe* nachvollziehbar, und die „einsame Insel“ ist nur ein möglicher Schauplatz von vielen. Umgekehrt gilt allerdings für das Szenario der robinsonadischen Insel, dass sich die typische ‚Abgrenzung‘ des Raums der Insel auf die Hauptfigur überträgt.

---

<sup>190</sup> Stuhlfauth, Mara: *Moderne Robinsonaden: eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers „Die Wand“ und Thomas Glavinics „Die Arbeit der Nacht“*, Würzburg: Ergon 2011, S. 11 f.

<sup>191</sup> Vgl. ebd., S. 12 f.

<sup>192</sup> Ebd., S. 12.

Im Unterschied zu den beiden vorherigen Szenarien, der mythischen und der utopischen Insel, ist die robinsonadische Insel nur räumlich ‚abgegrenzt‘, aber nicht zeitlich. Während die Insel ihre räumlichen Eigenschaften auf die Hauptfigur überträgt, setzt die Hauptfigur zu einer Synchronisierung der Insel mit der auf den westlichen Kontinenten vorherrschenden, linearen Zeitvorstellung an.

Auf die Bedeutung der linearen Zeitvorstellung für das Szenario der robinsonadischen Insel weist Daniel Graziadei in seinem Beitrag *Wie Robinsone ihre Inseln erzählen* für das *Handbuch Literatur & Raum* hin. Graziadeis Beitrag liefert eine detaillierte Beschreibung einer Robinsonaden-spezifischen Darstellung von Inseln:

Zwar scheint die Insel als Ort des Überlebens einsamer Schiffbrüchiger intertextuell mehrfach präfiguriert, aber die Erkundung, Benennung und Nutzung der Bodenbeschaffenheiten, der Flora und Fauna, der klimatischen und mikroklimatischen Eigenheiten, der Strömungen sowie der Distanz zu Nachbarinseln und Kontinenten bilden eine wichtige spannungserzeugende und Fortschritt evozierende narrative Strategie innerhalb der längsten Episode des Lebensitinerars. Dabei werden verschiedene Dimensionen des insularen Raums sukzessive erschrieben und den Veränderungen der Beziehung Mensch – Insel entsprechend relativiert.<sup>193</sup>

Zu Graziadeis Beschreibung gilt es, bevor ich sie weiter erläutere, drei Punkte anzumerken: a) Graziadei erklärt Robinsonaden zum alleinigen Ausgangspunkt einer allgemeinen „Nissopoiesis“. Dieses Vorgehen ist insofern problematisch, als dass die im Rahmen einer Nissopoiesis produzierten Vorstellungen (poiesis) von Inseln (nissos) sich nämlich aus mehr Quellen als der Gattung der Robinsonade speisen. In meinen Ausführungen zu Insularitäten und den chronotopischen Eigenschaften des Inselromans versuche ich, diese Diversität deutlich zu machen, und Graziadeis Beitrag beschreibt daher nur ein mögliches Szenario. b) Es gibt zahlreiche literarische Texte, welche auch von Robinsoninnen erzählen.<sup>194</sup> Das von Graziadei in Titel und Text verwendete generische Maskulinum erscheint somit unpassend. Dieser Eindruck wird zusätzlich verstärkt, da Graziadei J.M. Coetzees Roman *Foe* (1986) einen Roman mit Protagonistin als Beispiel wählt.<sup>195</sup> c) Der Flugzeugabsturz

---

<sup>193</sup> Graziadei, Daniel: „Nissopoiesis: Wie Robinsone ihre Inseln erzählen“, in: Dünne, Jörg und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 421–430; hier: S. 421.

<sup>194</sup> Vgl. Torke, Celia: *Die Robinsonin: Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: V & R Unipress 2011. Für ein skandinavisches Beispiel siehe: Rask, Anna: „Robinsonaden – en överlevare i berättartraditionen“, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 33/4 (2003), S. 20–34; hier: S. 26–28.

<sup>195</sup> Vgl. Graziadei: „Nissopoiesis“, S. 427.

kann mittlerweile dieselbe narrative Funktion wie der Schiffbruch übernehmen und eine ergebnisoffene Ausgangssituation schaffen.<sup>196</sup> Insofern ist die Gleichsetzung von Robinsoninnen und Robinsonen mit Schiffbrüchigen ebenfalls problematisch. Für eine adäquate Bezeichnung entlehne ich daher den Begriff *castaway* aus dem Englischen, da dieser geschlechtsneutral verwendbar ist und auf kein spezifisches Fahrzeug verweist. Ich komme nun zur Erläuterung von Graziadeis Beschreibung des Szenarios der robinsonadischen Insel. Dieses Szenario zeichnet sich dadurch aus, so kann dem Zitat entnommen werden, dass Figuren einen großen bzw. einschneidenden Teil ihrer biographischen Lebenszeit, die „längste Episode des Lebensitinerars“, nach dem ereignishaften Zeitpunkt eines Schiffbruchs auf einer Insel verbringen. Der Raum der Insel wird während des Aufenthalts der *castaways* ausgiebig erforscht und im literarischen Text beschrieben. Die „Erkundung, Benennung und Nutzung“ des Inselraums verändert zugleich die historische Zeit, da die Tätigkeiten der *castaways* auf der Insel einer kolonialen Logik nach einen „Fortschritt“ gegenüber einer ‚früheren‘ Zeitepoche anzeigen.<sup>197</sup> Dieser Fortschritt entspricht letztlich einer Synchronisierung der Insel mit der linearen Zeitvorstellung des Kontinents, denn sowohl die biographische Lebenszeit als auch die historische Zeit basieren auf dieser.

Der Begriff robinsonadische Insel beschreibt im Folgenden das vorgestellte Szenario einer durch den Inselaufenthalt angestoßenen Entwicklung, die als ‚Fortschritt‘ angelegt ist. Im Gegensatz zur mythischen Insel liegt keine zeitliche Stasis vor, sondern die robinsonadische Insel setzt eine lineare Zeitvorstellung voraus. Die positiv konnotierte Wertung der Entwicklung als ‚Fortschritt‘ versieht die Zeit zugleich, im Gegensatz zur ‚Nicht-Zeit‘ einer utopischen Insel, mit einem doppelten Zeithorizont. So gibt es Vorstellungen

---

<sup>196</sup> Vgl. Thompson, Carl: „Introduction“, in: Ders. (Hrsg.): *Shipwreck in Art and Literature: Images and Interpretations from Antiquity to the Present Day*, New York: Routledge 2013, S. 1–26; hier: S. 19. Ein literarisches Beispiel aus Skandinavien wäre Solvej Balles Debutroman *Lyrefugl* aus dem Jahr 1986, der mit einem Flugzeugabsturz beginnt und an dessen Ende die Rettung ebenfalls auf dem Luftweg per Hubschrauber erfolgen soll. Siehe zu diesem Roman: Wischmann: „Solvej Balles ‚Lyrefugl‘“.

<sup>197</sup> Zudem taucht eine literaturgeschichtliche Zeitachse auf, indem Graziadei Intertextualität erwähnt. Tara Collington weist auf die Vorteile eines an Bachtins Konzept orientierten Ansatzes zur Analyse von literarischen Texten über Inseln hin und nutzt den Begriff Chronotopos für eine Analyse intertextueller Beziehungen zwischen historischen Berichten von Schiffbrüchigen sowie den Romanen *Robinson Crusoe* [1719] von Daniel Defoe und *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* [1968; dt. *Freitag oder Im Schoss des Pazifiks*] von Michel Tournier. Siehe: Collington, Tara: „The Chronotope and the Study of Literary Adaptation: The Case of Robinson Crusoe“, in: Bemong, Nele u. a. (Hrsg.): *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent: Academia Press 2010, S. 179–210.

über die Gestalt der Vergangenheit und ein antizipiertes Bild der Zukunft, zu denen sich die Darstellung wertend verhält.<sup>198</sup>

#### 1.6.4 Odysseischer Archipel

Ein viertes Szenario chronotopischer Insularität will ich als odysseischen Archipel bezeichnen. Dieses Szenario erhält seinen Namen von Odysseus, der Hauptfigur von Homers *Ilias* (ca. 8. oder 7. Jh. v. u. Z.). In der *Ilias* wird in zeitlicher und räumlicher Hinsicht anders mit Inseln umgegangen als in den bisher vorgestellten Szenarien. Entsprechend unterscheidet sich das Szenario des odysseischen Archipels von den bisher vorgestellten Szenarien dadurch, dass ‚Verbindungen‘ von Inseln zueinander im Vordergrund stehen. ‚Abgrenzung‘ spielt in diesem Szenario eine untergeordnete Rolle.

Odysseus besucht auf seiner Irrfahrt durch das Mittelmeer verschiedene Inseln, die jeweils sowohl von zeitlicher als auch räumlicher ‚Abgrenzung‘ gekennzeichnet sind. Die Inseln können wie im Fall der mythischen Insel ‚frühere‘ Entwicklungszustände darstellen. Sie bilden allerdings jeweils eine eigene Welt. Moser macht auf eine Besonderheit der *Ilias* aufmerksam, nämlich dass Odysseus bei seiner letzten Station vor seiner Heimkehr nach Ithaka diese Welten in einer Erzählung für die Bewohner der Insel Scheria ordnet:

Indem Odysseus sich erinnert und die Geschichte seiner Irrfahrt erzählt, sammelt er sich aus der Verirrung, restituiert er sein von der Auflösung bedrohtes Selbst. Nachträglich verwandelt er die gestaltlosen insularen Nicht-Orte in klar definierte Gedächtnis*topoi* und prägt ihnen die Zeichen seiner behaupteten Identität auf. Odysseus konstituiert dadurch, dass er sich als Identischer in allen Episoden durchhält, eine homogene Zeit und einen homogenen Raum.<sup>199</sup>

Odysseus hat diverse Aufenthalte auf Inseln erlebt, die wie in Graziadeis Beschreibung der robinsonadischen Insel ebenfalls einen Großteil der biographischen Lebenszeit ausmachen. Im Gegensatz zu Robinson findet bei Odysseus jedoch keine innerliche Entwicklung statt, da „er sich als Identischer in allen Episoden durchhält“. Ein odysseischer Archipel ist also dadurch gekennzeichnet, dass die zeitlichen und räumlichen Dynamiken wie im Fall der utopischen Insel von einzelnen Personen ausgehen. Es entsteht jedoch keine ‚Nicht-Zeit‘, da die Reise von Insel zu Insel einen zeitlichen

---

<sup>198</sup> Zwischen utopischen Inseln und robinsonadischen Inseln gilt es somit meines Erachtens stärker zu differenzieren, als es Brunner tut. Vgl. Brunner: *Die poetische Insel*, S. 256 f.

<sup>199</sup> Moser: „Von der epischen Insel“, S. 24 f. Vgl. auch Moser, Christian: „Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation“, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Topographien der Literatur: deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2005, S. 408–432.

Verlauf erzeugt, der auch räumliche Veränderungen mitbringt. Diesen Verlauf erläutert Moser wie folgt:

Die maritime Inselwelt, die während der Irrfahrt das Ansehen eines zeitliche und räumliche Orientierung behindernden Chaos besaß, wird durch das Erzählen in eine geordnete Struktur überführt. Sie erlangt das Ansehen einer mnemonischen Architektur. Die disparaten Inseln werden zu einer Kette von Orten zusammengefügt, die der Erzähler in seinem Gedächtnis abschreitet. Erst im Akt des Erzählens gewinnt die gestaltlose Insel eine feste Form und eine stabile Stelle – das Erinnern weist ihr einen Ort, eine Zeitstelle, im Ganzen des Narrativs zu.<sup>200</sup>

Moser macht an dieser Stelle darauf aufmerksam, dass die Inseln der Konstruktion einer Erzählung dienen. Die „Kette von Orten“ ist eine zeitliche und räumliche Ordnung zugleich. In einem anderen Aufsatz nennt Moser diese Ordnung auch „Archipel der Erinnerung“.<sup>201</sup> Innerhalb eines solchen Archipels sind diverse Szenarien von Inseln, wie die bisher vorgestellten Varianten, möglich. Da sie allerdings nur Stationen auf Odysseus Reise sind, werden die unterschiedlichen Zeiten und Räume auf einer chronotopischen Metaebene miteinander verbunden.

Als odysseischen Archipel bezeichne ich im Folgenden Darstellungen, welche mehrere Inseln mit jeweils eigenen Zeiten und Räumen enthalten. Die Besonderheit dieses Szenarios ist, dass letztlich durch eine Hauptfigur eine zeitliche und räumliche Hierarchie und Ordnung eingeführt wird, welche verschiedene Inseln miteinander verbindet. Die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der jeweiligen Inseln selbst bleiben davon unberührt.

In den von mir analysierten literarischen Texten sind die vier vorgestellten modellhaften Szenarien chronotopischer Insularität, die mythische, die utopische und robinsonadische Insel sowie der odysseische Archipel, präsent. Bei meiner Analyse zeitlicher und räumlicher Eigenschaften verweise ich entsprechend darauf, wenn die literarischen Texte bei ihrer chronotopischen Darstellung von Inseln Bezug auf eines der Szenarien nehmen. Die Szenarien dienen als kontrastive Folien, um die weiteren, in den Texten entstehenden, chronotopischen Insularitäten sichtbar zu machen. Im Zuge der Analysen werde ich zeigen, dass ein Text auf mehrere Szenarien Bezug nehmen kann. Solche mehrfachen Bezugnahmen sind jedoch nicht mit dem Szenario des odysseischen Archipels zu verwechseln, da die zeitlichen und räumlichen Bedeutungen der modellhaften Szenarien in den von mir analysierten Texten verändert werden. Diese Veränderungen belegen meine These, dass literarische Texte des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der Gegenwart die potenzielle Vielfalt von Zeit- und Raumkonzepten demonstrieren.

---

<sup>200</sup> Moser: „Von der epischen Insel“, S. 25.

<sup>201</sup> Moser: „Archipele der Erinnerung“, S. 418.

## Teil I: Um 1900

### 2. Inseln als Projektionsflächen in Anne Charlotte Lefflers Novelle *Aurore Bunge* (1883)

Anne Charlotte Lefflers schwedischsprachige Novelle *Aurore Bunge*, die im zweiten Band der dreiteiligen Sammlung *Ur Lifvet* erschienen ist, verhandelt bereits 1883 chronotopische Insularitäten vor dem Hintergrund des Durchbruchs der Moderne in Skandinavien.<sup>1</sup> Diese Verhandlung ist in doppelter Hinsicht modern: Zum einen ist die Novelle modern, da ein Bewusstsein für gegen Ende des 19. Jahrhunderts kanonische Inselromane zu erkennen ist. Die Novelle grenzt sich modernistisch von diesen Inselromanen ab und versucht etwas ‚Neues‘ zu erzählen, indem sie existente Szenarien chronotopischer Insularität modifiziert. Zum anderen ist die Novelle jedoch auch in einem weiteren Sinne modern, weil sie Unterschiede zwischen den Geschlechtern als gesellschaftliches Problem darstellt. Wie ich im Verlauf meiner Analyse erläutern werde, demonstriert die Novelle diese Problemlage eben anhand chronotopischer Insularitäten.<sup>2</sup> In meiner Lesart stellt die in der Novelle präsentierte Erzählung nämlich auch die Frage, wer die eigenen Vorstellungen auf Inseln projizieren darf.

---

<sup>1</sup> Leffler, Anne Charlotte: „Aurore Bunge“, in: Leffler, Anne Charlotte: *Ur Lifvet. Andra Samlingen*, Stockholm: Haegströms 1883, S. 1–52. („Aus dem Leben. Die zweite Sammlung“) Eine Neuauflage der Novelle mit angepasster Orthographie findet sich hier: Leffler, Anne Charlotte: „Aurore Bunge“, in: Ney, Birgitta (Hrsg.): *Synd. Noveller av det moderna genombrottets kvinnor*, Stockholm: Ordfront 1993, S. 46–92. In der vorliegenden Arbeit zitiere ich aus der Originalausgabe. Die deutschsprachigen Übersetzungen sind meine eigenen. Bislang ist die Sekundärliteratur zu Leffler, trotz ihres seinerzeit erfolgreichen Werks, recht überschaubar, weshalb die vorliegende Arbeit zu einer Wiederentdeckung der Autorin beitragen möchte. Im Online-Nachschlagewerk Nordisk Kvinnolitteraturhistoria sind fünf von sieben Empfehlungen zur weiterführenden Lektüre Aufsätze zu einzelnen Publikationen der Autorin. In Form von Monographien sind nur eine Biographie sowie eine Analyse von Lefflers Dramen erschienen. Vgl. Nordisk Kvinnolitteraturhistoria: „Leffler, Anne Charlotte“, *Nordic Women's Literature*, <https://nordicwomensliterature.net/se/writers/leffler-anne-charlotte-3/>, letzter Zugriff am 24.11.2021.

<sup>2</sup> Ich orientiere mich hier an der Argumentation von Annegret Heitmann in ihrem der

Aurore Bunge ist eine alleinstehende Adlige, die direkt zu Beginn der Erzählung zwei Heiratsanträge erhält, während sie noch in Stockholm auf dem letzten Ball der Saison weilt. Die Bewerber unterscheiden sich von ihrer finanziellen Stellung her, jedoch ist Aurore an keinem der Beiden sonderlich interessiert. Daher behält sie sich eine Antwort auf die Heiratsanträge vor, bis sie nach dem Sommer von einem Aufenthalt im Stockholmer Schärengarten zurückkehrt. Im weiteren Verlauf handelt die Erzählung davon, wie sich Aurore auf der ersten der geschilderten Inseln im Schärengarten zu emanzipieren beginnt, indem sie neue Verhaltensweisen jenseits sozialer Konventionen ausprobiert. Auf einer zweiten Insel, zu der sie einen Ausflug unternimmt, lernt sie dann einen dort einsam lebenden Leuchtturmwärter kennen. Da ein Sturm aufkommt, sitzt Aurore für einige Tage auf dieser zweiten Insel fest. Dort beginnt sie daraufhin eine Affäre mit dem Leuchtturmwärter. Nach dem Sturm kehrt sie auf die erste Insel und dann nach Stockholm zurück, wo sie den ärmeren der beiden Bewerber vom Beginn der Erzählung heiratet. Aurore ist am Ende zu dieser Heirat gezwungen, um ihre auf der zweiten Insel zustande gekommene Schwangerschaft zu vertuschen.

Ingeborg Nordin Hennel hat in ihrem Aufsatz *Aurore Bunge. Några reflexionier kring en 1880-talsnovell*<sup>3</sup> überzeugend herausgearbeitet, dass in der Novelle mittels Raumkonzepten und Attributen der Figur, eine Opposition im Sinne von „tvång/stabilitet“ einerseits und „frihet/kaos“ andererseits verhandelt wird.<sup>4</sup> Nordin Hennels Analyse geht jedoch nicht auf die mit der Insellage der zentralen Handlungsorte verbundenen räumlichen Eigenschaften ein. Meine Analyse betrachtet insbesondere diese Eigenschaften näher und wird zugleich die für die Erzählung relevanten zeitlichen Eigenschaften der Inseln

---

Periode 1870–1910 gewidmeten Beitrag zur *Skandinavischen Literaturgeschichte*. Heitmann spricht dort bewusst von „Der Moderne im Durchbruch“ und pointiert damit den vom Literaturtheoretiker Georg Brandes 1883 geprägten Begriff „Moderner Durchbruch“. Nach Brandes zeichnet die Literatur des Modernen Durchbruchs die „Hinwendung zur Alltagsrealität und ihren Problemfeldern“ aus. Heitmanns Rede von der Moderne im Durchbruch zielt darauf ab, weitere Merkmale von Modernität in den literarischen Texten jener Periode aufzuzeigen. Siehe dazu: Heitmann, Annegret: „Die Moderne im Durchbruch (1870–1910)“, in: Glauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: Metzler 2016, S. 186–234; hier: S. 186–188.

<sup>3</sup> Nordin Hennel, Ingeborg: „Aurore Bunge. Några reflexionier kring en 1880-talsnovell“, in: Paget, Birgitta u. a. (Hrsg.): *Kvinnor och skapande. en antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westman Berg*, Stockholm: Författarförlag 1983, S. 163–175.

<sup>4</sup> Ebd., S. 163. „Zwang/Stabilität“ und „Freiheit/Chaos“. Nordin Hennel gibt lediglich an, dass Aurore nach der Ballsaison aufs Land fährt („ut på landet“; Ebd., S. 164) und erwähnt anschließend nur kurz, dass sie draußen im Schärengarten („ute i skärgården“; Ebd., S. 166) einen Leuchtturmwärter trifft. Dabei sind es gleich zwei Inseln, die innerhalb der Erzählung als Projektionsflächen für mehrere Szenarien chronotopischer Insularität fungieren.

einbeziehen. Dabei verfolge ich die These, dass die Novelle *Aurore Bunge* den Konstruktionscharakter von chronotopischen Insularitäten kommentiert, da Aurore mehrere Szenarien für sich erprobt. Indem Aurores Erprobung der Szenarien für sie persönlich scheitert, werden zugleich sozial gemachte Unterschiede zwischen den Geschlechtern kritisiert.

## 2.1 Lineare vs. zirkuläre Zeitstruktur

Bevor ich mit meiner Analyse chronotopischer Insularitäten beginne, möchte ich auf ein Spannungsverhältnis zwischen linearen und zirkulären Zeitstrukturen aufmerksam machen, welches die gesamte Erzählung der Novelle *Aurore Bunge* prägt. Vor dem Hintergrund dieses Spannungsverhältnisses, das sich in der noch auf dem Festland spielenden Anfangsszene zeigt, kann anschließend die erzählerische Funktion der chronotopischen Insularität besser verdeutlicht werden.

Bereits der erste Satz der Novelle deutet das für den weiteren Handlungsverlauf grundlegende Spannungsverhältnis zwischen linearen und zirkulären Zeitstrukturen an. So leitet die Erzählstimme die Erzählung mit den folgenden Worten ein: „På 'säsongens' sista bal före Påsk framförde slutligen grefve Hans Kagg sitt frieri till fröken Aurore Bunge.“<sup>5</sup> Zum einen markiert der letzte Ball, von dem im Zitat die Rede ist, gewissermaßen ein vorläufiges Ende innerhalb einer zirkulären Zeitstruktur. Mit einer weiteren Saison ist zu rechnen, da die Ballsaison ein wiederkehrendes Element des sozialen Lebens der gehobenen Gesellschaftskreise im ausgehenden 19. Jahrhundert ist. Zum anderen ist in diesem Satz vom Ende einer linearen Zeitstruktur die Rede, da Graf Hans Kagg ‚endlich‘ (‚**slutligen**‘) der Protagonistin Aurore einen Heiratsantrag macht. Der Heiratsantrag zeigt im Rahmen der linearen Zeitstruktur des individuellen Lebens betrachtet das potenzielle Ende einer Phase der Jugendlichkeit für Aurore an. Die Erzählung generiert vor allem Spannung durch den Unterschied zwischen den beiden genannten Zeitstrukturen. Während das soziale Leben durch Wiederholungen auf Dauer gestellt ist, kennzeichnet das linear auf den Tod hinauslaufende individuelle Leben seine Einmaligkeit. Und dieser Unterschied motiviert die Protagonistin, sich dem sozialen Leben samt seinen klassen- und genderbedingten Normen durch eine Reise in den Schären Garten zu entziehen. Aurores Interesse daran, ein normiertes Dasein mit Graf Kagg zu verbringen, hält sich nämlich in Grenzen.

In *Aurore Bunge* nehmen die beiden von mir anhand des ersten Satzes identifizierten Zeitstrukturen auch räumliche Formen an. Ich möchte diese Verknüpfung von Zeit und Raum an dieser Stelle zunächst anhand der

---

<sup>5</sup> Leffler: „Aurore Bunge“, S. 3. „Auf dem letzten Ball der ‚Saison‘ vor Ostern brachte Graf Hans Kagg endlich seinen Heiratsantrag gegenüber Fräulein Aurore Bunge vor.“

zirkulären Zeitstruktur aufzeigen. Erst ab dem nächsten Abschnitt gehe ich näher auf die lineare Zeitstruktur ein, deren räumliche Form die Inseln des Schärengartens bilden.

Die zirkuläre Zeitstruktur ist an konkrete Handlungsorte auf dem Festland gebunden, wie auf der zweiten Seite der Novelle deutlich wird: „Det var i Grand Hôtels festväning och balen gafs af ’societetens’ ungherrar.“<sup>6</sup> Der auf feierliche Anlässe ausgelegte Festsaal des Grand Hôtels bildet hier einen Handlungsort, der als feste Institution eine Wiederholbarkeit von Ereignissen, wie dem letzten Ball der Saison, garantiert. Unterstrichen wird diese Verschränkung von zeitlicher und räumlicher Struktur dadurch, dass der Text „,societeten“ analog zu „,säsongen“ im ersten Satz der Erzählung mit Anführungszeichen hervorhebt. Zugleich machen diese Angaben zum Handlungsort deutlich, dass es sich beim Festsaal im Rahmen des Balls um einen geschlechtlich kodierten Ort handelt. Die jungen Herren der Gesellschaft laden ein, was signifikant für den Auftakt einer Erzählung über den Emanzipationsversuch einer Frau ist. Zunächst bietet die Erzählstimme passend zu dieser geschlechtlichen Kodierung des Handlungsortes den Leser\*innen Kaggs Perspektive an. Dabei wird deutlich, dass Aurore sowohl aufgrund ihrer Schönheit als auch des Reichtums ihrer Familie einen besonderen sozialen Status besitzt. Beide Faktoren spielen nicht nur für Kaggs Begehren eine Rolle. Im Verlauf des Abends erhält Aurore noch einen zweiten Heiratsantrag von Baron Gripenfeldt, der allerdings eine schlechtere Partie als Kagg darstellt, da er ärmer ist.<sup>7</sup> Der mit der zirkulären Zeitstruktur verschränkte Handlungsort weist insgesamt eine Dominanz einer als ‚männlich‘ markierten Perspektive auf, welche in der Erzählung nur auf dem Festland anzutreffen ist.

Trotz dieser anfänglichen Dominanz der ‚männlichen‘ Perspektive gibt die Erzählstimme auch Aurores Sicht der Dinge während des Balls wieder. Es folgen mehrere Seiten mit Aurores Gedanken zu ihrer gegenwärtigen Lebenssituation, welche den oben angesprochenen Unterschied zwischen linearer und zirkulärer Zeitstruktur aufgreifen.<sup>8</sup> Aurore nimmt die Zirkularität des sozialen Lebens nämlich selber wahr und sieht diese Struktur zugleich mit Blick auf die Linearität des individuellen Lebens als problematisch an:

Sedan hon [= Aurore] var 17 år hade hon dansat hvarje vinter i Stockholm och hvarje sommar vid badorter. Det var ej underligt att hennes yttre slutligen började bära spår af detta lefnadssätt. Hon visste, att den varma beundran, som alt sedan hennes första uppväxt omgifvit henne, åtminstone ej längre var i tilltagande, om också något aftagande ej ännu visat sig. Hon var fortfarande ett eftersökt parti och ingen af de unga flickor, som

<sup>6</sup> Ebd., S. 4. „Es geschah im Festsaal des Grand Hôtels und den Ball veranstalteten die jungen Herren der ‚Gesellschaft‘.“

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 7–11.

hvarje år uppträdde på den fina verdens horisont, kunde ännu jämföras med henne i skönhet; och dock kände hon mycket väl, att den hyllning, som omgaf henne, var en nyans ljummare än förr och att hon redan bestigit den höjdpunkt, från hvilken vägen börjar slutta utföre.<sup>9</sup>

Seit sie [= Aurore] 17 Jahre alt war, hatte sie jeden Winter in Stockholm und jeden Sommer in den Badeorten getanzt. Es war nicht verwunderlich, dass ihr Äußeres letztlich begann, Spuren dieser Lebensweise zu tragen. Sie wusste, dass die warme Bewunderung, welche sie immer seit ihrer frühesten Kindheit umgeben hatte, zumindest nicht länger zunahm, auch wenn sie scheinbar noch nicht abnahm. Sie war weiterhin eine gefragte Partie und keines der jungen Mädchen, die jedes Jahr am Horizont der feinen Welt erschienen, konnte bisher mit ihrer Schönheit verglichen werden; und doch wusste sie sehr wohl, dass die Verehrung, welche sie umgab, eine Nuance lauer als bisher war und das sie bereits den Höhepunkt erklimmen hat, von dem aus der Weg abwärts beginnt.

Ein Kennzeichen der zirkulären Zeitstruktur sind in diesem Zitat die alljährlich wiederkehrenden Wohnortswechsel, durch welche Aurore die Sommer in Badeorten und die Winter in Stockholm verbringt. Interessant ist, dass die von Aurore empfundene Zirkularität des sozialen Lebens hier auf den Jahreszeiten-Rhythmus der Natur bezogen wird. Ich komme auf diese Verbindung zwischen sozialen Leben und Natur später zurück. Aurore spürt zugleich die lineare Zeitstruktur des individuellen Lebens an ihrem eigenen Körper, wenn sie davon ausgeht, dass sie mittlerweile einen Wendepunkt in ihrem Leben erreicht hat.

Aurore hegt jedoch seit längerem den Wunsch, sich der Zeitstruktur des sozialen Lebens zu entziehen. Deutlich wird dies in ihren durch die Erzählstimme wiedergegebenen Gedanken:

Hennes [= Aurores] ständiga dröm var att företaga något som stridde mot de konventionella sällskapslagar, hon var underkastad, att såsom hon ibland sade, 'chokera hela societeten'. Men hon visste mycket väl själf, att allt detta endast var fantasier, och att hon i själfva verket var lika mycket slaf af sällskapslifvets konvensanslagar, som någon i hennes omgifning. Hela hennes väsende, hvarje hennes ord och rörelse voro den fulländade verldsdamens, som förr skulle underkastat sig att ha hur tråkigt som helst än tillåtit sig den minsta lilla afvikelse från det passande.<sup>10</sup>

Ihr [= Aurore] ständiger Traum war es etwas zu unternehmen, das gegen die gesellschaftlichen Konventionen verstieß, denen sie unterworfen war, das, wie sie manchmal sagte, ‚die gesamte Gesellschaft schockiere‘. Aber sie wusste sehr wohl selbst, dass alles das nur Fantasien waren, und dass sie genauso sehr Sklavin der gesellschaftlichen Konventionen war, wie alle in ihrem Umfeld. Ihr ganzes Wesen, jedes ihrer Worte und jede ihrer Bewegungen waren die einer vollendeten Dame von Welt, die sich eher der endlosen Langeweile unterworfen hätte, als dass sie sich die geringste Abweichung vom Gebührenden erlaubte.

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 8.

<sup>10</sup> Ebd., S. 9.

Der Text hebt Aurores Traum, die gesamte Gesellschaft zu schockieren („chokera hela societeten“), erneut mit Führungszeichen hervor. Hinderis für die Verwirklichung dieses Traumes ist nur, dass Aurore die Konventionen der Gesellschaft total verinnerlicht hat. Mit anderen Worten ist sie so sehr in die zeitliche und räumliche Struktur des sozialen Lebens eingebunden, dass sie keinen Ausweg für möglich hält.

Im weiteren Verlauf der Erzählung bieten die Inseln des Stockholmer Schärengartens den von Aurore bereits länger ersehnten Ausweg. Anstatt wie jedes Jahr für den Sommer zu einem der Badeorte an Schwedens Westküste zu reisen, ist das diesjährige Sommerziel der Bunes nämlich ein Gutshof im Schärengarten, der Aurores Mutter gehört. An diesen ungewohnten Ortswechsel knüpft Aurore die Hoffnung, ihr individuelles Leben abseits des sozialen Lebens fortführen zu können.<sup>11</sup> Die im Schärengarten gelegene Insel ist somit ein Handlungsort, der in Aurores Augen ‚andere‘ zeitliche und räumliche Eigenschaften als das Festland besitzt. Mit anderen Worten ist die Insel gemäß der von mir erarbeiteten Definition eine Projektionsfläche für chronotopische Insularitäten. Welche Eigenschaften Aurore dabei auf die Insel projiziert und auf welche Szenarien chronotopischer Insularität sie dabei Bezug nimmt, möchte ich nun näher analysieren.

## 2.2 Rückkehr zur mythischen Insel

Ich beginne in diesem Abschnitt mit der Analyse der chronotopischen Insularitäten in *Aurore Bunge* und beziehe mich dabei auf die im Theorie- und Methodenteil der vorliegenden Arbeit identifizierten Szenarien, welche die Erzählung der Reihe nach aufgreift. Zunächst werde ich in diesem Abschnitt zeigen, wie Aurores Reise in den Schärengarten auf das Szenario der mythischen Insel verweist. Diesem Szenario nach konserviert eine Insel einen Zustand der Vergangenheit, der zugleich oft idealisiert wird. Die ‚Rückreise‘ zu diesem Zustand der Vergangenheit ermöglicht den Figuren eine Art Neubeginn sowie Korrektur von historischen Entwicklungsverläufen.

Der auf die Schilderung des letzten Balls der Saison im Festsaal des Stockholmer Grand Hôtels folgende Handlungsortwechsel deutet bereits an, dass die Inseln des Schärengartens andere zeitliche und räumliche Eigenschaften besitzen. Entsprechend leiten die folgenden Worte den zweiten Teil der Erzählung ein: „Friherrinnan Bunge [= Aurores mor] hade en egendom ute i skärgården, som hon ej på mycket länge hade besökt“<sup>12</sup>. Im Gegensatz zum

---

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 11 f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 11. „Die Freiherrin Bunge [= Aurores Mutter] besaß ein Gut draußen im Schärengarten, das sie seit längerem nicht besucht hatte.“

als ‚männlich‘ kodierten Grand Hôtel wird der Handlungsort Insel hier gewissermaßen als ‚weiblich‘ markiert, da das Ziel der Reise ein Gutshaus ist, welches Aurores Mutter gehört. Die Formulierung „ute i skärgården“ hebt außerdem die entfernte Insellage des neuen Handlungsortes gleich zu Beginn hervor. Und anders als im Fall des Festsaals, finden die Besuche des Gutshauses nicht mit einer zeitlichen Regelmäßigkeit statt. Anschließend erklärt die Erzählstimme die Insel, auf der sich das Gutshaus befindet, zu einer Projektionsfläche für chronotopische Insularitäten:

Aurore omfattade [...] detta tillfälle att komma bort från sällskapslifvet med största begärighet; landlifvet var ännu för henne ett ouppodladt fält, och det hade det obekantas hela lockelse för hennes fantasi.

Och då hon reste dit ut till den ensliga egendomen, som låg på en ö utan regelbunden ångbåtskommunikation, var det med en underlig spänd väntan att där få upplefva något ovanligt och afgörande.<sup>13</sup>

Aurore fasste [...] diese Gelegenheit sich vom Gesellschaftsleben zu entfernen mit größter Begierde auf; das Landleben war für sie ein noch unbeackertes Feld, und es hatte die ganze Verlockung des Unbekannten für ihre Fantasie.

Und als sie dahin hinaus zu dem abgeschiedenen Gut reiste, welches auf einer Insel ohne regelmäßiger Dampfbootverbindung lag, geschah dies mit einer merkwürdig gespannten Erwartung, dort etwas Ungewöhnliches und Entscheidendes zu erleben.

Die Erzählstimme stellt hier nochmals die abgelegene Lage der Insel explizit heraus, indem sie auf das Fehlen einer regulären Verkehrsverbindung verweist. Räumliche Abgeschiedenheit und nur zeitweilige Erreichbarkeit zeichnen die Insel somit aus.

Gemäß dem Szenario der mythischen Insel hat die Insel neben ihrer zeitweiligen Unerreichbarkeit noch eine weitere zeitliche Eigenschaft: „Aurore hade ej varit där sedan hon var barn och då endast på korta besök, hvarför hon hade föga minne däraf.“<sup>14</sup> Zwar malt sich Aurore, wie oben zitiert, das Landleben als ungewohnt und entscheidend für die Zukunft aus. Tatsächlich müsste Aurore die Insel jedoch aus ihrer Kindheit bekannt sein. Als Grund für mangelnde Erinnerungen an diese Vergangenheit wird lediglich die Kürze der damaligen Besuche angegeben. Die zeitliche Eigenschaft des Gutshauses ist in diesem Zusammenhang interessant:

Luften i rummen kändes tung och instängd, möblerna voro föråldrade och ändå så väl bibehållna, som om de vore alldeles nya. De hade nästan aldrig begagnats, och Aurore fick en tryckande förnimmelse af något dödt, stelnadt och förtorkadt vid anblicken af

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 12.

<sup>14</sup> Ebd., S. 12. „Aurore war nicht mehr dort gewesen, seit sie ein Kind war, und damals nur für kurze Besuche, sodass sie nur wenige Erinnerungen daran hatte.“

hela detta hem, som blifvit gammalt utan att gömma några minnen eller ega en historia. Det var nästan som att åldras utan att ha lefvat — som hon!<sup>15</sup>

Die Luft im Raum fühlt sich schwer und abgestanden an, die Möbel waren veraltet und dennoch in so gutem Zustand, als wären sie komplett neu. Sie wurden fast nie verwendet, und Aurore bekam einen bedrückenden Eindruck von etwas Totem, Erstarrem und Vertrockneten beim Anblick von diesem gesamten Heim, das alt geworden war, ohne irgendwelche Erinnerungen oder eine eigene Geschichte zu besitzen. Es war fast wie zu altern, ohne gelebt zu haben — so wie sie!

Dem Szenario der mythischen Insel entsprechend konserviert das auf der Insel gelegene Gutshaus die Vergangenheit in Form seines, aus der Zeitphase von Aurores Kindheit erhaltenen, Mobiliars. Interessanterweise ähnelt das Gutshaus durch seine zeitliche Eigenschaft zugleich Aurore selbst. Auch sie ist alt geworden, ohne bislang etwas erlebt zu haben. Aurores Identifikation mit dem Gutshaus sorgt letztlich mit Blick auf das Szenario der mythischen Insel für ein Paradox: Einerseits wagt sie gemäß den Vorgaben des Szenarios an diesem, einen vergangenen Zustand konservierenden, Ort einen Neubeginn. So handelt die weitere Erzählung davon, wie Aurore versucht auf der Insel ihr Leben zu ändern. Andererseits weicht Aurore durch ihre negativ wertbare Identifikation mit dem Handlungsort von dem Szenario ab. Der konservierte Zustand der Vergangenheit ermöglicht Aurore den Neubeginn nicht, weil er als ‚ursprünglich‘ und ideal empfunden wird. Vielmehr treibt Aurore die Beunruhigung an, die sie angesichts des mit dieser Vergangenheit verbundenen Fehlens einer persönlichen Lebensgeschichte empfindet.

Ich fasse das Ergebnis dieser ersten Analyse einer chronotopischen Insularität in der Novelle *Aurore Bunge* kurz zusammen: Die Insel wird eindeutig aufgrund ihrer räumlichen Entfernung vom Festland als Projektionsfläche für die Vorstellungen der Protagonistin ausgewiesen. Von ihren zeitlichen Eigenschaften ähnelt die Insel zunächst dem Szenario der mythischen Insel. Zugleich modifiziert die Erzählung das Szenario, da Aurores weitere Handlungen auf eine ablehnende Haltung gegenüber der auf der Insel in Form des Gutshauses konservierten Vergangenheit zurückführbar sind.

### 2.3 Verkehrung der robinsonadischen Insel

Die in *Aurore Bunge* präsentierte Erzählung modifiziert ein weiteres Szenario chronotopischer Insularität, nämlich die robinsonadische Insel. Dieses Szenario zeichnet sich dadurch aus, dass der Inselaufenthalt eine Synchronisierung der Insel mit einer auf den Kontinenten vorherrschenden Zeitvorstellung anstößt. Die Insel wird dabei für diese Synchronisierung gemäß der kolonialen Logik des Szenarios der robinsonadischen Insel von *castaways* im Sinne eines

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 13.

„Fortschritts“ weiterentwickelt.<sup>16</sup> Im Folgenden analysiere ich diese Modifikation aus einer geschlechtersensiblen Perspektive vor allem anhand einer Entdeckungstour, die Aurore bald nach ihrer Ankunft unternimmt.

Bevor ich einzelne Szenen der Entdeckungstour näher analysiere, möchte ich vorab auf zwei, für meine Lesart wichtige Aspekte, aufmerksam machen. a) Zum einen herrscht in der Erzählung anders, als es im Szenario der robinsonadischen Insel vorgesehen ist, auf dem Festland keine lineare Zeitvorstellung vor, wie ich oben anhand Aurores Überlegungen während des letzten Balls der Saison gezeigt habe. Das Festland ist insbesondere für Aurore ein Raum, dessen Handlungsorte durch die zeitliche Zirkularität des sozialen Lebens geprägt sind. b) Zum anderen muss Aurores Geschlecht bei der Analyse des Szenarios der robinsonadischen Insel besonders berücksichtigt werden, da es sich bei der Novelle um einen Text aus dem 19. Jahrhundert handelt. Literaturhistorisch betrachtet, verliert das Geschlecht von *castaways* nämlich erst im 20. Jahrhundert langsam an Bedeutung, wie Celia Torke in *Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhundert* feststellt.<sup>17</sup> Für den vorliegenden Zusammenhang ist wichtig, wie Torke die zuvor lange Zeit gängigen Unterschiede in der Darstellung von „männlichen“ und „weiblichen“ *castaways* beschreibt:

Nach dem Vorbild von Defoes Robinson Crusoe verbringen die männlichen Robinsone [in meiner Terminologie sind dies *castaways*; PW] nicht selten den Rest ihres Lebens auf ihren abgelegenen Inseln. Sie reproduzieren, konservieren, karikieren oder nivellieren die heimischen Strukturen und durchlaufen die besagte mikrokosmische Zivilisationsgenese [ich bezeichne diesen Vorgang als Synchronisierung; PW]. Im Gegensatz hierzu bleibt der Inselaufenthalt für die Robinsoninnen in den meisten Fällen eine Zwischenstation. Die potenziellen Amazonen, die offenbar gar keine werden wollen, werden abschließend fast immer in eine wiederhergestellte Alltagsnormalität zurückgeführt. Dies geht einher mit einer intensiveren Bindung an die heimatliche Welt. Gleichwohl, oder vielleicht auch gerade weil sich die Protagonistinnen den Strukturgesetzen der heimischen Gesellschaft stärker verpflichtet fühlen als die männlichen Robinsone, dient die Interimsphase der Isolation mehr noch als bei den Männern der Persönlichkeitsfindung.<sup>18</sup>

Mit anderen Worten vollziehen die „weiblichen“ *castaways* im Unterschied zu ihren „männlichen“ Pendanten die Synchronisierung der Insel oft nur unvollständig, da sie letztlich wieder aufs Festland und damit in die dortigen

---

<sup>16</sup> Ich verwende für die im Szenario der robinsonadischen Insel handelnden Figuren den englischsprachigen Begriff *castaway*, da dieser im Gegensatz zum Begriff „Schiffbrüchige“ auf kein spezifisches Fahrzeug verweist. Der Begriff hat zugleich den Vorteil, dass er geschlechtsneutral ist und daher sowohl sog. Robinsone und Robinsoninnen einschließt. Siehe dazu auch oben den Abschnitt „1.6.3 Robinsonadische Insel“.

<sup>17</sup> Torke: *Die Robinsonin*.

<sup>18</sup> Ebd., S. 77.

Zeitstrukturen zurückkehren. Der Inselaufenthalt dient somit vielmehr dazu, dass sich die ‚weiblichen‘ *castaways* auf der Insel gemäß der für sie von der Gesellschaft vorgesehenen Rolle zu ‚idealen‘ Partnerinnen für Männer entwickeln.<sup>19</sup> Bei einer gemeinsamen Betrachtung der Aspekte a) und b) fällt auf, dass die in *Aurore Bunge* präsentierte Erzählung durchaus als Kritik an den hier mit Torke skizzierten Geschlechterunterschieden zu verstehen ist. Schließlich wird das Festland nicht zwangsläufig mit Fortschritt assoziiert. Und wenn Aurore aufgrund ihres Geschlechts als ‚weibliche‘ *castaway* am Ende zurückkehren muss, stellt dies für sie einen eher negativen Ausgang der Erzählung dar. Indem ich im Folgenden Aurores Entdeckungstour vor der Folie des Szenarios der robinsonadischen Insel lese, wird die durch die Erzählung geübte Kritik an den Geschlechterunterschieden umso deutlicher. So sind die Modifikationen, auf die ich bei meiner Analyse hinweise, auch immer im Zusammenhang mit dem Umstand zu sehen, dass Aurore aufgrund ihrer Stellung als adlige Frau des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht dieselben Voraussetzungen und Möglichkeiten wie ein ‚männlicher‘ *castaway* in Anspruch nehmen kann.

Aurore ruft in der Erzählung das Szenario der robinsonadischen Insel auf, indem sie sich für eine bessere Aussicht an den höchsten Punkt der Insel begibt, nachdem sie sich bei ihrer Entdeckungstour verlaufen hat.<sup>20</sup> Bergausichten sind nämlich ein wiederkehrendes Element in Robinsonaden, wie Rebecca Weaver-Hightower in ihrer Monographie *Empire Islands. Castaways, Cannibals, and Fantasies of Conquest*<sup>21</sup> zeigt. Weaver-Hightower stellt darin über die Erzählstrukturen von Robinsonaden des englischsprachigen Kanons fest, dass *castaways* nach ihrer unfreiwilligen Ankunft auf einer Insel zunächst deren höchsten Punkt aufsuchen. Die panoramatische Sicht über die Insel markiere dabei meist den Zeitpunkt der Inbesitznahme der Insel, weshalb Weaver-Hightower auch von einer

---

<sup>19</sup> Ein schwedischsprachiger Text, dessen Erzählung diesem Schema entspricht, ist Gustaf Henrik Mellins *Öjungfrun. Robinsonad för unga flickor* (Stockholm 1832). In dieser Erzählung landet die vierzehnjährige Helena gemeinsam mit ihrem erblindeten Vater auf einer einsamen Insel. Helena sichert das Überleben der Beiden, bis ihr Bruder Jahre später auf die Insel gelangt. Von da an ist der Bruder das Familienoberhaupt und sorgt für die Rückkehr der Familie ans kontinentale Festland. Siehe dazu: Rask: „Robinsonaden“, S. 27 f.

<sup>20</sup> Vgl. Leffler: „Aurore Bunge“, S. 15.

<sup>21</sup> Weaver-Hightower, Rebecca: *Empire Islands: Castaways, Cannibals, and Fantasies of Conquest*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007. Zur kolonialen Logik von panoramatischen Überblicken siehe auch: Eglinger, Hanna und Annegret Heitmann: *Landnahme: Anfangserzählungen in der skandinavischen Literatur um 1900*, Paderborn: Fink 2010, S. 40 ff.

„monarch-of-all-I-survey scene“ spricht.<sup>22</sup> In Robinsonaden verwandeln solche Szenen *castaways* in Kolonisor\*innen. Der Überblick über die Landschaft, und hier speziell die Insel als Ganzes, stellt in Robinsonaden einen Moment der Ermächtigung dar. Fehlen Spuren von Zivilisation, wird das umliegende Land zum Eigentum der Hauptfiguren und ein koloniales Werk kann beginnen.<sup>23</sup> Eine „monarch-of-all-I-survey scene“ bildet somit häufig die Ausgangssituation für das von mir in Theorie- und Methodenteil herausgearbeitete Szenario der robinsonadischen Insel und leitet den bereits angesprochenen Prozess der Synchronisierung ein. Für Aurore gestaltet sich das Erlangen einer Aussicht jedoch schwierig, da der Weg zum höchsten Punkt der Insel beschwerlich ist und kaum zu enden scheint: „Men uppkommen på spetsen såg hon [= Aurore] ingenting annat än nya klippafsatser och lockades ständigt längre och högre upp utan att dock få se något annat än de samma ödsliga, grå klipporna med sina djupa remnor och sina magra tallar.“<sup>24</sup> Dennoch gelingt es Aurore, einen hochgelegenen Punkt zu erreichen, welcher ihr die folgende Aussicht bietet: „Violetta lufttoner öfver klippor och skär längst bort, närmare lugna, speglande små vikar, där skogen stod på stup nere i djupet. Inga människoboningar syntes till, alt var så ödligt och ensamt.“<sup>25</sup> Die Insel erscheint wie im Fall einer „monarch-of-all-I-survey scene“ unbewohnt. Aurore erhält daher an dieser Stelle in der Logik des Szenarios der robinsonadischen Insel durchaus die Möglichkeit, ihr weiteres individuelles Leben im Rahmen einer linearen Zeitvorstellung zu leben. Der Gedanke an ein koloniales Projekt liegt ihr jedoch fern. Und eine Eroberung wäre nicht nötig, da die Insel längst Bestandteil des Familienbesitzes ist.

Die für das Szenario der robinsonadischen Insel typische „monarch-of-all-I-survey scene“ wird in der Erzählung weiter dadurch modifiziert, dass sich durch das Erreichen des Aussichtspunktes eine bereits in der Ballszene angelegte Metapher entfaltet. Aurore hat nun nämlich eine Bergspitze und damit im doppelten Sinne einen Höhe- bzw. Wendepunkt im Rahmen ihrer individuellen Lebenszeit erreicht. Mit Blick auf diese metaphorische Bedeutung der Bergspitze ist es zunächst sinnfällig, wenn Nordin Hennel den Weg zu diesem Aussichtspunkt als Beginn von Aurores Emanzipationsbestrebungen liest: „Ju längre bort hon [= Aurore] kommer från huset och trädgården, den

---

<sup>22</sup> Weaver-Hightower: *Empire Islands*, S. 3.

<sup>23</sup> Vgl. ebd.

<sup>24</sup> Leffler: „Aurore Bunge“, S. 14. „Aber angekommen an der Spitze sah sie [= Aurore] nichts anderes als neue Klippenvorsprünge und wurde immer weiter in die Höhe gelockt, ohne etwas anderes als die selben öden, grauen Klippen mit ihren tiefen Rissen und mageren Kiefern bäumen zum Sehen zu bekommen.“

<sup>25</sup> Ebd., S. 15. „Violette Luftfarbtöne über Klippen und Schären in weiter Ferne, näher ruhige, spiegelnde kleine Buchten, wo der Wald an der Kante hinunter zur Tiefe stand. Keine Menschenansiedlungen waren sichtbar, alles war öd und einsam leer.“

begränsade sfären, och ut i naturen, den öppna sfären, desto starkare griper henne en känsla av befrielse.“<sup>26</sup> Nordin Hennel argumentiert hier, dass Aurores Gefühl der Befreiung mit dem Verschleiß ihrer Kleidung einhergeht, welche unter den Bedingungen des Aufstiegs leidet.<sup>27</sup> Aurores Kleidung symbolisiert demnach ihre soziale Klassenzugehörigkeit und das allmähliche Ablegen der Symbolträger geht entsprechend mit einer Loslösung von sozialen Normen und Konventionen einher. Meines Erachtens hat der Ausblick über die Insel jedoch nicht nur eine ermächtigende Wirkung auf Aurore. Aurore blickt am Aussichtspunkt nämlich auch in sich selbst hinein:

Det var något vemodigt och ängslande i denna tystnad. Det var som en uppfordran att gå tillbaka till sig själf och lyssna till dolda röster, som aldrig fingo komma till tals ute i verldsvimlet. Det var som skulle man kunna blifva bättre, sannare och sundare här uppe, men först sedan man haft mod att blicka den inre tomheten rätt in under ögonen.<sup>28</sup>

Es lag etwas Wehmütiges und Ängstigendes in dieser Stille. Es war wie eine Aufforderung sich in sich selbst zurückzuziehen und den versteckten Stimmen zu lauschen, die draußen im Weltengewimmel nie zu Wort kamen. Es war als könnte man hier oben besser, wahrhaftiger und gesünder werden, aber erst wenn man den Mut hatte, der inneren Leere direkt in die Augen zu blicken.

Einerseits verspricht die durch den Berg gebotene Aussicht eine Verbesserung („bättre, sannare och sundare“) von Aurores Lage. Statt der Abwärtsbewegung ist für Aurore nun in einem metaphorischen Sinne eine weitere Steigerung möglich. Andererseits bietet der Berg Aurore auch eine Möglichkeit zur Selbsterkenntnis. Sie muss für eine Verbesserung ihrer Lage zunächst ihre innere Leere („den inre tomheten“) anerkennen. Die Bedingung dieser Selbsterkenntnis zeugt von einem gewissen Bewusstsein für die oben von mir angesprochenen Geschlechterunterschiede zwischen *castaways*. So macht die Erzählung an dieser Stelle explizit, dass Aurores Inselaufenthalt weniger der Synchronisierung der Insel mit der Zivilisation des Festlands, sondern eher nur einer persönlichen Entwicklung dienen kann, da sie eine ‚weibliche‘ *castaway* ist. Ich kann Nordin Hennels Interpretation, dass Aurores Emanzipation bereits mit dem Verlassen des Gutshauses beginnt, daher nur bedingt zustimmen. Aurores Emanzipation werden nämlich in dieser Szene zugleich Grenzen gesetzt, da die persönliche Entwicklung einer ‚weiblichen‘ *castaway* lediglich der Anpassung an die von der Gesellschaft vorgesehene Rolle dient, die sie zurück auf dem Festland erwartet.<sup>29</sup> Die

---

<sup>26</sup> Nordin Hennel: „Aurore Bunge. Några reflexioner“, S. 165. „Umso weiter sie [= Aurore] sich von Haus und Garten, der beschränkenden Sphäre, und hinaus in die Natur, die offene Sphäre, begibt, desto stärker erfasst sie ein Gefühl der Befreiung.“

<sup>27</sup> Vgl. ebd.

<sup>28</sup> Leffler: „Aurore Bunge“, S. 16.

<sup>29</sup> Siehe dazu auch: Torke: Die Robinsonin, S. 78 f.

Szene wird letztlich dadurch ironisch gebrochen, dass eine Kuhglocke die als meditativ empfundene Stille stört und Aurore vor Schreck den Berg hinab flieht, bevor sie weiter über ihre Situation nachdenken kann.

Aurore gelangt am Ende ihrer Flucht zu einem Strand, der im Gegensatz zum Berg den eigentlichen Wendepunkt im Sinne des Szenarios der robinsonadischen Insel bildet. Diese örtliche Verlegung des Wendepunkts ist interessant, da ein Strand andere räumliche Eigenschaften als ein Berg besitzt. Strände gelten erst seit der Zeit um 1800 als schön und Schauplatz sublimer Naturerfahrung.<sup>30</sup> Alexa Geisthövel stellt in ihrem Aufsatz *Der Strand* zu den räumlichen Eigenschaften dieser sublimer Naturerfahrung, welche dann ab dem 19. Jahrhundert an Stränden empfunden wird, fest:

Eine der Attraktionen des Strandes ist die statische Offenheit des Panoramas. [...] Anders als der Berg enthält der Meereshorizont keine Herausforderung: Er ist ein unbezwingbares Gegenüber. In dieser Landschaft erleben die Menschen anstelle wechselnder, durch Höhenunterschiede hierarchisierter Perspektiven einen für alle gleichen Blick in den Raum.<sup>31</sup>

Strände bieten demnach ebenso wie Berge eine panoramatische Aussicht. Der von Geisthövel betonte Unterschied ist mit Blick auf die von mir zuvor diskutierte „monarch-of-all-i-survey scene“ wichtig. Im Gegensatz zur Bergaussicht erzeugt die Aussicht von einem Strand aufs Meer keine ermächtigende Wirkung, da es an einer entsprechenden Hierarchiesymbolik mangelt. Für Aurore ist der Strand dennoch ein Ort, der sie zu weiteren Emanzipationsbestrebungen veranlasst. So entwickelt Aurore beim Schwimmen ein neues Körperbewusstsein:

Hon [= Aurore] njöt af medvetandet om sin egen skönhet i detta ögonblick. Liknade hon icke en Undine med sitt rika, skimrande hår och de varma reflexarna af solen öfverjutande hela gestalten med sin glöd.

Men då hon åter kom upp på stranden såg hon att hon rundt kring midjan hade röda strimlor och att huden här var slapp och rynkig. En skön Undine med figuren förstörd af snörlifvet. Hon beslöt att lägga bort detta plagg, medan hon vistades på landet, och sprang ut igen i vattnet i hopp att hon genom simning skulle återställa gestaltens rätta form.<sup>32</sup>

Sie [= Aurore] genoss das Bewusstsein um ihre eigene Schönheit in diesem Augenblick. Gleich sie nicht einer Undine mit ihrem vollen, schimmernden Haar und den warmen Reflexionen der Sonne, welche mit ihrer Glut ihre Gestalt übergossen.

<sup>30</sup> Vgl. Corbin, Alain: *Meereslust: das Abendland und die Entdeckung der Küste; 1750–1840*, Berlin: Wagenbach 1990, S. 102 ff.

<sup>31</sup> Geisthövel, Alexa: „Der Strand“, in: Geisthövel, Alexa und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne: Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2005, S. 121–130; hier: S. 122.

<sup>32</sup> Leffler: „Aurore Bunge“, S. 18 f.

Aber als sie wieder hoch zum Strand kam, sah sie, dass sie rund um die Taille rote Streifen hatte und dass die Haut hier schlaff und faltig war. Eine schöne Undine mit einer Figur, die vom Schnürkorsett zerstört war. Sie beschloss dieses Kleidungsstück fortzulegen, während sie auf dem Land zu Besuch war, und rannte wieder direkt hinaus ins Wasser, in der Hoffnung, dass sie durch Schwimmen die rechte Form der Gestalt wiederherstellen könne.

Die gemäß Nordin Hennel wichtigen Symbolträger sozialer Zugehörigkeit und Restriktion werden in dieser Szene nicht nur strapaziert, sondern komplett abgelegt. Selbst ihr zunächst noch zu einem Knoten gebundenes Haar löst Aurore im Wasser, sodass der Eindruck einer totalen Befreiung entsteht.<sup>33</sup> Der Strand erscheint somit in der Erzählung als ein Ort, der anders als der Berg keine Bedingungen an Aurores Emanzipation stellt und eine vermeintliche Hierarchiefreiheit verspricht.

Jedoch deutet ähnlich wie die oben analysierte Bergszene auch diese Strandszene an, dass Aurores Emanzipation von vornherein ihre Grenzen hat. Aurore vergleicht sich nämlich in Gedanken mit einer Undine, einer Art von Wasserfrau, und ruft damit ein symbolisch stark aufgeladenes Motiv auf. Andrea Geffers stellt in ihrer Monographie *Stimmen im Fluss. Wasserfrau-Entwürfe von Autorinnen* fest, dass die Darstellungen von Wasserfrauen in literarischen Texten meist durch Ambivalenzen geprägt sind.<sup>34</sup> Im Kontext meiner Analyse interessieren vor allem Geffers Ausführungen zu den romantischen Konzeptionen von Wasserfrauen:

Eine literarische Kunst-Figur [= die Wasserfrau] steht in romantischen Konzeptionen für das Reich der Natur, für die Hoffnung auf Überwindung der Trennung zwischen Mensch und Natur, ist jedoch gleichzeitig das Objekt von menschlich-männlichen Herrschafts- und Domestizierungsbestrebungen.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. Nordin Hennel: „Aurore Bunge. Några reflexioner“, S. 165. Der Historiker Henric Bagerius argumentiert in seinem Aufsatz „Ett nytt liv. Anne Charlotte Leffler och 1880-talets dräktreformrörelse“, dass unter Berücksichtigung von Lefflers Rolle in der Reformkleidungsbewegung Szenen wie diese in erster Linie als Teil des politischen Engagements der Autorin zu lesen sind. Siehe: Bagerius, Henric: „Ett nytt liv: Anne Charlotte Leffler och 1880-talets dräktreformrörelse“, in: Bagerius, Henric und Ulrika Lagerlöf Nilsson (Hrsg.): *Moderna historier: skönlitteratur i det moderna samhällets framväxt*, Lund: Nordic Academic Press 2011, S. 65–97.

<sup>34</sup> Vgl. Geffers, Andrea: *Stimmen im Fluß: Wasserfrau-Entwürfe von Autorinnen; literarische Beiträge zum Geschlechterdiskurs von 1800–2000*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2007, S. 16. Geffers betont jedoch, dass die möglichen Bedeutungen einer Wasserfrau stets anhand des zu analysierenden Textes zu bestimmen sind: „Die Chiffre ‚Wasserfrau‘ ist demnach als eine bildhafte literarische Struktur zu beschreiben, die sich durch das Geflecht der Beziehungen und Assoziationen zwischen den Elementen des Texts konstituiert. Sie ist ein Signifikant, der seine Bedeutung und Funktion erst aus dem individuellen Zeichen und Diskursraum des einzelnen Textes erhält.“ Ebd., S. 18.

<sup>35</sup> Geffers: *Stimmen im Fluß*, S. 17.

Zum einen symbolisieren Wasserfrauen demnach eine Verbindung von Mensch und Natur. Bezogen auf Aurores Selbstermächtigung ist der Selbstvergleich mit einer Undine entsprechend als eine Art ‚Wiederentdeckung‘ der natürlichen Schönheit interpretierbar. Zum anderen repräsentiert die Wasserfrau jedoch auch die Natur, die erobert werden kann. Dies findet vor allem Ausdruck in dem weit verbreiteten Motiv, dass die Wasserfrau, speziell Undine, zur Erlangung einer unsterblichen Seele einen Mann heiraten muss.<sup>36</sup> Wie Leser\*innen erst rückblickend feststellen können, ist dieses Motiv auch in der hier analysierten Erzählung präsent. Der Vergleich mit einer Undine zeugt entsprechend ebenfalls von einem Bewusstsein dafür, dass Aurore als ‚weibliche‘ *castaway* keine wirkliche Chance hat, auf der Insel ein eigenes Projekt in die Tat umzusetzen.

In der Novelle *Aurore Bunge* übernimmt somit der Strand die Funktion, welche ein Berg im Szenario der robinsonadischen Insel hätte, und markiert den Beginn einer Hinwendung zu einer linearen Zeitauffassung. So versucht Aurore fortan nämlich ihr, durch Linearität gekennzeichnetes, individuelles Leben von der Zirkularität des sozialen Lebens zu entkoppeln. Das Ablegen des Korsetts beim Baden symbolisiert diesen Entkopplungsversuch, welchen ich hier im Einklang mit der Sekundärliteratur ebenfalls als Schritt zur Emanzipation gelesen habe. Der Vergleich mit einer Wasserfrau unterläuft jedoch diese Emanzipation, da das Motiv der Wasserfrau nahelegt, dass Aurore nur in einem Liebesverhältnis zu einem Mann vollgültiges Subjekt werden kann. Beide Orte, Berg und Strand, dienen letztlich nicht dazu, eine Synchronisierung der Insel zu rechtfertigen. Vielmehr machen die beiden Orte deutlich, dass Aurores Emanzipation als ‚weibliche‘ *castaway* zum Scheitern verurteilt ist, da sie mit schlechteren Voraussetzungen und Möglichkeiten als ein ‚männlicher‘ *castaway* in das Szenario der robinsonadischen Insel eintritt.

## 2.4 Natur statt Utopie

Ich möchte nun auf Aurores ambivalentes Verhältnis zur Natur eingehen, dass im Kontrast zum Szenario der utopischen Insel besonders deutlich wird. Das Szenario der robinsonadischen Insel kann in dieses andere Szenario münden. Voraussetzung dafür ist, dass die *castaways* die Insel im Sinne des linearen Fortschrittgedankens ihren Bedürfnissen optimal angepasst haben. Dem Szenario der utopischen Insel nach ist eine Insel räumlich ‚perfekt‘ für die Bedürfnisse ihrer Bewohner\*innen eingerichtet. Da der Raum der utopischen Insel alle Abläufe strukturiert, entsteht zugleich eine Art Nicht-Zeit. Hauptmerkmal dieser Nicht-Zeit ist es, dass die für eine Zeitwahrnehmung

---

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 244.

wichtigen Unterschiede zwischen verschiedenen Zuständen nicht mehr erkennbar sind, da alles immer nach dem gleichen, durch die räumliche Struktur vorgegebenen, zeitlichen Schema verläuft.

Für Aurore hat die Insel im Schärengarten durchaus das Potenzial zu einer utopischen Insel. Aurores Mutter ist zu sehr mit der Überprüfung der Finanzen des Gutshauses beschäftigt, um ihre Tochter zu kontrollieren und an die Konventionen des sozialen Lebens zu erinnern.<sup>37</sup> So entsteht eine für Aurore angenehme Situation:

Denna upplösning af alla vanliga band behagade mycket Aurore. Hon var just i en sådan sinnesstämning, att det naturliga och enkla framför alt tilltalade henne. Och då hon en gång börjat frigöra sig från det konventionela tvånget, gick hon liksom modern nästan öfver till själfsvåld.<sup>38</sup>

Diese Auflösung aller gewöhnlichen Bindungen gefiel Aurore sehr. Sie war nun in einer solchen Gemütslage, dass vor allem das Natürliche und Einfache ihr zusagte. Und da sie einmal begonnen hatte, sich von konventionellen Zwängen zu befreien, ging sie wie ihre Mutter zu Selbstbestimmung über.

Interessanterweise wird in dem Zitat zwar Aurores Vorliebe für das Natürliche und Einfache („det naturliga och enkla framför“) betont. Aurore legt jedoch insgesamt ein ambivalentes Verhältnis zu der sie umgebenden Natur an den Tag. Einerseits erscheint die Natur für Aurore etwas zu sein, das durch Menschenhand kontrollierbar ist. So heißt es in der Erzählung anschließend weiter:

Hon [= Aurore] började roa sig med allehanda naturhistoriska experiment och hade skaffat sig ett akvarium, för hvilket hon fångade grodor och salamandrar, samt iakttog med mycket intresse grodungarnes långsamma utveckling från sin ursprungliga, klumpiga fiskskepnad ända till dess hon till sin stora förnöjelse såg dem tappa stjärten och blifva sannskyldiga grodor i sin bästa ålder.<sup>39</sup>

Sie [= Aurore] begann sich mit allerlei naturhistorischen Experimenten zu vergnügen und hatte sich ein Aquarium angeschafft, für das sie Frösche und Salamander fing, und beobachtete mit viel Interesse die langsame Entwicklung der Froschjungen von deren ursprünglicher, plumpen Fischgestalt bis sie mit großem Vergnügen sah, wie diese ihren Schwanz verloren und wahrhaftige Frösche im besten Alter wurden.

Mit Hilfe eines Aquariums baut Aurore hier die Natur künstlich nach und schafft so die Möglichkeit für lineare Entwicklungsprozesse, wie den der Entwicklung von Kaulquappen zu Fröschen. Sie hat dabei sowohl Kontrolle über den Raum, in Form des Aquariums, als auch gewissermaßen über die Zeit, da sie die Naturgeschichte inszeniert. Aurore belässt es nicht bei solchen

---

<sup>37</sup> Vgl. Leffler: „Aurore Bunge“, S. 20 f.

<sup>38</sup> Ebd., S. 21.

<sup>39</sup> Ebd., S. 21 f.

naturgeschichtlichen Experimenten im Kleinen, sondern weitet den von ihr kontrollierten Raum zusätzlich auf den Garten des Gutshauses aus:

Några foglar, som hon [= Aurore] tagit under sitt särskilda beskydd, vållade henne mycket bekymmer. Det var ett par svarta och hvita flugsnappare, som hade ett gammalt bo i en björk vid gafveln af byggningen. Aurore tyckte om dem för deras vackra sång och såg med ovilja ett par stora göktytor föra krig mot dem i afsigt att inkräkta deras rättmätiga egendom. Oaktadt allt det fysiska och moraliska understöd hon gaf de belägrade, såg hon dock en dag sina skyddslingar borta, och göktytorna tillkännagåfvo med sitt obehagliga pipande att de nu voro herrar på täppan. I sin rättvisa harm tillgrep Aurore nu en liten assuransspruta, som stod i förstugan, och i spetsen för gårdens tjänstepersonal kommenderade hon belägringen. Den kalla duschen hade åsyftad verkan, inkräkterna flydde snopna och de små flugsnapparna, som stumma åsett slaget från ett angränsande träd, och som tycktes förstå att angreppet gjordes i deras intresse, kommo nu glada tillbaka till sitt bo och började sjunga och jubla med full hals.<sup>40</sup>

Ein paar Vögel, die sie [= Aurore] unter ihren Schutz gestellt hatte, bereiteten ihr große Sorgen. Es waren ein paar schwarze und weiße Fliegenschnäpper, die ein altes Nest in einer Birke neben dem Giebel des Gebäudes hatten. Aurore mochte deren schönen Gesang und sah mit Entrüstung ein paar große Wendehälse Krieg gegen sie [die Fliegenschnäpper] führen in der Absicht deren rechtmäßiges Eigentum zu beanspruchen. Ungeachtet all der physischen und moralischen Unterstützung, welche sie den Belagerten gab, sah sie jedoch eines Tages ihre Schützlinge verschwunden, und die Wendehälse gaben mit ihrem unbehaglichen Piepen bekannt, dass sie nun die Herren des Gärtchens waren. In ihrem gerechten Zorn griff Aurore zur Feuerspritze, die im Vorraum stand, und an der Spitze des gärtnerischen Dienstpersonals befehligte sie die Belagerung. Die kalte Dusche hatte den beabsichtigten Effekt, die Eindringlinge flüchteten verblüfft und die kleinen Fliegenschnäpper, welche die Schlacht stumm von einem angrenzenden Baum aus beobachteten, und zu verstehen schienen, dass der Angriff in ihrem Interesse geschah, kehrten nun froh in ihr Nest zurück und begannen aus vollem Hals zu singen und zu jubeln.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Ebd., S. 22.

<sup>41</sup> Die Vogelartennamen stellen bei einer deutschsprachigen Übersetzung dieser Szene ein kleines Problem dar, da sie teilweise bedeutungstragende Konnotation im Unterschied zu den schwedischsprachigen Namen haben. Im Ausgangssprachen-Text (AS-Text) ist von „svarta och hvita flugsnappare“ die Rede, was ich hier möglichst wortgetreu als „schwarz und weiße Fliegenschnäpper“ übersetzt habe. Das Gefieder der verschiedenen Unterarten in der Familie der Fliegenschnäpper ist jedoch in den meisten Fällen eher bunt als schwarz-weiß. Auf Schwedisch gibt es auch die Bezeichnung ‚svartvit flugsnappare‘ für eine Vogelart, die im Deutschen ‚Trauerschnäpper‘ heißt. Es ist anzunehmen, dass diese Vogelart gemeint ist, nur hat die Bezeichnung ‚Trauerschnäpper‘ einen emotionsbezogenen, weniger neutralen Klang als Fliegenschnäpper. Da später in dem Zitat nur noch von „flugsnappare“ gesprochen wird, finde ich die Übersetzung mit Fliegenschnäppern insgesamt angemessener. „Göktytor“ meint mit hoher Wahrscheinlichkeit – auch weil diese laut AS-Text größer als Fliegenschnäpper sind –, die Vogelart der „Wendehälse“, die zur Familie der Spechte gehört. Hier erscheint mir die deutschsprachige Übersetzung einigermaßen passend, weil die schwedischsprachige Bezeich-

Die Szene zeigt, dass Aurore sehr genaue Vorstellungen davon hat, wie die Natur auf der Insel beschaffen sein sollte. Aurore maßt sich dabei nicht nur Kontrolle über die räumlichen, sondern auch über die zeitlichen Eigenschaften des Gartens an. So übt sie eine räumliche Kontrolle aus, indem sie bestimmt, welche Vogelarten im Garten leben dürfen. Und zugleich will sie den Garten zeitlich kontrollieren, da sie keine Veränderung des von ihr etablierten Zustandes erlaubt. Aurore versucht somit dem Szenario der utopischen Insel entsprechend eine gewisse ‚Perfektion‘ zu erreichen.

Andererseits ist die Natur in Aurores Augen auch etwas, das sich unweigerlich der Kontrolle entzieht und bereits perfekt eingerichtet ist. Diese gegenteilige Sichtweise legt Aurore kurz nach ihrer Einmischung in den Kampf der Vögel an den Tag:

Hvad lifvet ändå var rikt! Och vad naturen var fullkomligt inrättad! Hur beundransvärd var inte hvarje liten blomma, hvarje fogelägg. Oaktadt Aurore sade sig själf, att dessa reflexioner voro gamla och utslitna, förefollo de henne dock så nya och anslående, att hon skulle velat omsätta dem i en dikt<sup>42</sup>

Wie das Leben doch schön ist! Und wie vollkommen eingerichtet die Natur ist! Wie bewunderswert nicht jede einzelne kleine Blume, jedes Vogelei ist. Ungeachtet dass sich Aurore selbst sagte, dass diese Reflexionen alt und abgedroschen wären, kamen sie ihr jedoch so neu und ansprechend vor, dass sie diese in einem Gedicht umsetzen wollte.

Aurore bewundert die Vollkommenheit der Natur, die sie in jeder Blume und jedem Vogelei erkennt. Interessanterweise zeigt Aurore zugleich ein Bewusstsein dafür, dass ihre Bewunderung lediglich bestehende Klischees wiederholt. Auf diese Einsicht hin entfaltet sich im weiteren Verlauf die Ambivalenz von Aurores Naturverständnis:

Och dessa underbara midsommarnätter! Hur alt växte, hur alla lifvets och naturens pulsar slogo! Solen gaf sig nästan aldrig tid att gå ned, emedan den genast skulle upp igen och lysa öfver sin växande verld och drifva på den andlösa, rastlösa, brådiskande utvecklingen. Blommorna hade knapt hunnit sluta sina kalkar, förrän de öppnade dem

---

nung wörtlich in etwa ‚Schelmmeise‘ bedeuten würde und ein Schelm in der Umgangssprache unter Umständen ähnliche Eigenschaften wie ein Wendehals besitzen kann. Interessanterweise ist in der Online-Version von *Svenska Akademiens Ordbok* das Wort „göktyta“ lediglich unter der zweiten, und als veraltet gekennzeichneten, Bedeutung von „tita“ zu finden, was auf Deutsch ‚Meise‘ bedeutet. Der Eintrag zu „tita“ in *Svenska Akademiens Ordbok* gibt unter Verweis auf Olof Linds *Teutsch-schwedisches und schwedisch-teutsches Lexicon* aus dem Jahr 1749 an, dass „gök-tita“ die Vogelart „Grasmücke“ bezeichne. (Siehe: Svenska Akademien: „tita“, in: *SAOB = Ordbok över svenska språket*, Lund, 1893, <https://www.saob.se/>, letzter Zugriff am 24.11.2021.) Diese Angabe ist, zumindest mit Blick auf heutige Verwendungsformen der Bezeichnung „göktyta“, allem Anschein nach falsch. In der von mir analysierten Geschichte wird es sich eher nicht um Grasmücken handeln, da diese im Gegensatz zu Wendehälsen nicht sonderlich größer als Fliegenschnäpper sind.

<sup>42</sup> Leffler: „Aurore Bunge“, S. 23.

igen, foglarna upphörde knapt att sjunga hela dygnet om, alt i naturen sade: skynda, väx, blomstra, sjung, lef och njut! nu är lifvets fullhet, årets bästa tid, men midsomrardagarna äro ej många — snart kommer hösten och innan dess måste du ha vecklat ut alla dina blad, lilla blomma — du måste ha slutat alla dina sånger, lilla fogel, och vunnit dig en maka och byggt ditt bo, ty försummar du den rätta tiden, blir du sedan stående där med halfutslagna blad, stackars blomma — du får resa hem igen till ditt land i södern, lilla flyttfogel, när hösten kommer, utan att medföra maka och ungar, och de andra skola håna dig och säga: 'hur har du använt din tid? Hvad gjorde du, medan vi byggde vårt bo och kläckte våra ungar?' — Sådant ungefär var hufvudinnehållet af den dikt, hon [= Aurore] skulle velat skrifva;<sup>43</sup>

Und diese wunderbaren Mittsommernächte! Wie alles wuchs, wie alle Pulse des Lebens und der Natur schlugen! Die Sonne gab sich fast niemals Zeit unterzugehen, bevor sie wieder aufgehen und über ihre wachsende Welt scheinen, und die atemlose, rastlose, eilende Entwicklung antreiben würde. Die Blumen hatten es kaum geschafft ihre Kelche zu schließen, bevor sie diese wieder öffneten, die Vögel beendeten kaum ihr Singen den ganzen Tag über, alles in der Natur sagte: eile, wachse, blühe, sing, lebe und genieß! Jetzt ist die Fülle des Lebens, des Jahres beste Zeit, aber der Mittsommertage sind nicht viele — bald kommt der Herbst und bis dahin musst du alle deine Blätter entwickelt haben, kleine Blume — du musst alle deine Gesänge abgeschlossen haben, kleiner Vogel, und dir eine Gattin gewonnen und dein Nest gebaut haben, sonst versäumst du die richtige Zeit, wirst du mit halboffenen Blättern dastehen, arme Blume — du darfst heimreisen in dein Land im Süden, kleiner Zugvogel, wenn der Herbst kommt, ohne eine Gattin und Junge mitzubringen, und die Anderen werden dich verhöhnen und sagen: ‚wie hast Du Deine Zeit genutzt? Was hast du getan, während wir unser Nest bauten und unsere Jungen ausbrüteten?‘ — So war ungefähr der Hauptinhalt des Gedichts, das sie [= Aurore] schreiben wollte;

Diesen Ausführungen nach existiert in der Natur bereits eine zeitliche Struktur, die vollkommen ist und keiner zusätzlichen Regulierung bedarf. Diese zeitliche Struktur bedeutet jedoch auch, einem festen Rhythmus Folge zu leisten. Im Laufe der zitierten Ausführungen beginnt sich Aurores Stimmung entsprechend zu verändern, da diesem Rhythmus nach Mittsommer einen zeitlichen Wendepunkt markiert. Deutlich wird diese Stimmungsänderung, wenn Aurore sich vorstellt, wie eine Vogelgesellschaft darauf reagieren würde, wenn ein ‚männlicher‘ Vogel nach dem Sommer ohne ‚weiblichen‘ Partner und Nachwuchs dastünde. Diese Vorstellung ist letztlich eine Verklausulierung von Aurores eigener Situation, wie die Protagonistin selbst weiß.<sup>44</sup> Ein interessantes Detail ist an dieser Stelle, dass sich Aurore mit einem Vogel des ‚anderen‘ Geschlechts identifiziert. Für Aurore wird die Vollkommenheit der Natur somit zum Problem: „Det gälde att använda de korta stunderna. Men hvartil? På hvad sätt? Alt i naturen var fulländadt

<sup>43</sup> Ebd., S. 24 f.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 26.

inrättadt, alt hade sin bestämmelse. Men hon [= Aurore]?"<sup>45</sup> Aurore empfindet hier eine gewisse Ohnmacht gegenüber der Natur, da sie nicht weiß, welchen Platz sie in der bestehenden Ordnung einnehmen soll. Mit Blick auf das die Erzählung durchziehende Spannungsverhältnis zwischen der zirkulären Zeitstruktur des sozialen Lebens und der linearen Zeitstruktur des individuellen Lebens ist diese Ohnmacht durchaus interessant. Schließlich geht Aurore anfänglich davon aus, dass sie auf der Insel selbst über den Verlauf ihres individuellen Lebens bestimmen kann. Nun erkennt sie, dass sie trotz Selbstbestimmung keinen Einfluss auf die Endlichkeit ihres individuellen Lebens hat. Zugleich hat die oben von mir angesprochene Verbindung des sozialen Lebens mit dem Jahreszeiten-Rhythmus der Natur den Effekt, dass die zirkuläre Zeitstruktur des sozialen Lebens auf einmal wie eine ‚natürliche‘, unveränderliche Ordnung erscheint, der sich Aurore wider ihren Erwartungen nicht entziehen kann.

Übertragen auf das Szenario der utopischen Insel bedeutet Aurores Ohnmachtsempfinden, dass das bestehende Potenzial der Insel für die Protagonistin nicht nutzbar ist. Aurore ist es nicht vergönnt, eine totale Kontrolle über die Insel zu erlangen. Dabei spielen auch wieder Aurores Voraussetzungen und Möglichkeiten als ‚weibliche‘ *castaway* eine Rolle, wie Aurores imaginierte Reaktion der Vogelgesellschaft auf den ‚familielosen‘ Vogel andeutet. Als Frau wird ihr von der Gesellschaft nur eine Nebenrolle an der Seite eines Patriarchen in einer Kernfamilie zudedacht, obwohl sie in der Erzählung die Hauptrolle spielt und sich auch eher mit dem ‚männlichen‘ Vogel identifiziert. Die Projektionsfläche der Insel erlaubt daher aufgrund Aurores Geschlecht lediglich temporär die Erprobung anderer zeitlicher und räumlicher Strukturen.

## 2.5 Die Wendung des odysseischen Archipels

Die in der Novelle *Aurore Bunge* präsentierte Erzählung greift zudem das Szenario des odysseischen Archipels auf. In diesem Abschnitt möchte ich analysieren, wie Aurore im Sinne dieses Szenarios chronotopischer Insularität versucht, ihr Glück doch noch auf einer weiteren Insel im Schärengarten zu finden. Das Szenario des odysseischen Archipels zeichnet nämlich aus, dass eine Hauptfigur eine Verbindung zwischen mehreren Inseln mit verschiedenen zeitlichen und räumlichen Eigenschaften herstellt und dabei zugleich eine zeitliche wie räumliche Hierarchie und Ordnung unter diesen Inseln einführt.

---

<sup>45</sup> Ebd. „Es galt die kurzen Stunden zu nutzen. Aber wofür? Auf welche Art? Alles in der Natur war vollkommen eingerichtet, alles hatte seine Bestimmung. Aber sie [= Aurore]?"

Nachdem Aurore ein Gefühl von Ohnmacht angesichts der Vollkommenheit der Natur ereilt, bietet sich ihr in Form einer zweiten Insel ein vermeintlicher Ausweg aus ihrer Lage. Aurore hegt bereits den ganzen Sommer das Vorhaben, die Insel Måsknufven zu besuchen, welche als besonders schwer erreichbar gilt. An einem Tag im August erhält sie letztlich die Gelegenheit, da ein Fischer sie in seinem Boot mitnimmt. Die beiden führen während der Überfahrt das folgende Gespräch:

'Bor det några människor därute på skäret?' frågade hon [= Aurore], då de seglade ut.

'Bara fyrvaktaren.' [sade fiskaren; PW]

'Bor han alldeles ensam på hela ön?'

'Ja, hela ön är inte stort större än fyrstugan. När det stormar bra, slå vågorna samman öfver taket på stugan, så att elden släckes i spisen.'

'Och där lefver han ensam hela året om?'

'Ja, han har väl en som aflöser sig ibland. Men mest hela året om sitter han där ensam.'

'Men på vintern, då isen ligger?'

'Ja, så får han alt vara där ändå. Isen ligger aldrig länge därute, den kan bryta upp när som helst och då får fyren lof att tändas.'

'Hvilket lif!' sade Aurore. 'Han borde väl åtminstone vara gift för att kunna hålla ut där. Hvad gör han hela dagarna?'

'Åh, han läser och studerar alldeles förskräckligt. Han tänker nog komma sig opp i verlden på något vis. Det är ett fasligt godt hufvud på honom.'

'Såå!' sade Aurore småleende.<sup>46</sup>

,Wohnen Menschen dort draußen auf der Schäre?', fragt sie [= Aurore], als sie hinaus segelten.

,Nur der Leuchtturmwärter.' [sagte der Fischer; PW]

,Wohnt er völlig allein auf der ganzen Insel?'

,Ja, die ganze Insel ist kaum größer als das Leuchtturmwärterhaus. Wenn es stark stürmt, schlagen die Wellen über dem Dach des Hauses zusammen, sodass das Feuer im Ofen erlischt.'

,Und er lebt dort das ganze Jahr allein?'

,Ja, er hat wohl Einen, der ihn manchmal ablöst. Aber meist sitzt er dort das ganze Jahr allein.'

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 27 f.

„Aber im Winter, wenn das Eis liegt?“

„Ja, dann muss er trotzdem dort sein. Das Eis liegt selten lang dort draußen, es kann jederzeit aufbrechen und dann muss das Feuer entzündet werden.“

„Was für ein Leben!“, sagte Aurore. „Er muss wohl zumindest verheiratet sein, damit er es dort aushält. Was macht er den ganzen Tag?“

„Ach, er liest und studiert schrecklich viel. Er denkt wohl irgendwie in dieser Welt aufsteigen zu können. Es ist ein entsetzlich guter Kopf, der auf seinen Schultern sitzt.“

„Ahaa!“, sagte Aurore lächelnd.

Aurores Fragen zielen in erster Linie auf die Lebensbedingungen des Leuchtturmwärters ab, wobei ihr Interesse besonders der räumlich abgeschiedenen Lage der Insel und deren zeitlicher Eigenschaft, dass sie fast ganzjährig unerreichbar ist, gilt. Diese Information entlockt Aurore den Ausruf „Hvilket lif!“ („Was für ein Leben!“), wobei zuerst unklar bleibt, ob sie dies negativ oder positiv meint. Letzteres ist mehr als wahrscheinlich, da Aurore bereits vorher über die Insel mit dem Gutshaus gesagt hat, dass sie dort ein einsames Leben führen will.<sup>47</sup> Aurores Lächeln am Ende des Gesprächs mit dem Fischer bestätigt dies zudem. So würde die ganzjährige Dauer der Isolation schließlich mehr oder weniger verhindern, dass Aurore ins soziale Leben zurückkehren und etwaige Fremdbestimmung über den weiteren Verlauf ihres individuellen Lebens erdulden muss. Ebenfalls unklar bleibt in dem Gespräch, auf was Aurores Frage nach dem Familienstand des Leuchtturmwärters abzielt. So ist schwer zu entscheiden, ob sie eine Art Beziehung zum Leuchtturmwärter in Erwägung zieht oder ob sie den Status des Unverheiratetseins/-bleibens für sich selbst reizvoll findet. In beiden Fällen bleibt die Tatsache bestehen, dass die zweite Insel Aurore zunächst ein Leben verspricht, das sie auf der ersten Insel wider ihre anfängliche Erwartung nicht führen kann.

Die Andersartigkeit der zweiten Insel im Verhältnis zur ersten drückt sich auch in Form ihrer räumlichen Eigenschaften aus: Im Unterschied zur ersten Insel ist die zweite Insel nämlich unmittelbar bei Ankunft überschaubar und durch ihre karge Vegetation gekennzeichnet. Und auf einmal scheint das Leben auf der zweiten Insel weniger erstrebenswert für Aurore.<sup>48</sup> Trotz dieses unbehaglichen ersten Eindrucks kommt es im folgenden Absatz zu einem Meinungsumschwung bei Aurore, sobald sie den Leuchtturmwärter erblickt:

Först nu såg hon [= Aurore] upp på fyrvaktaren, som kommit emot dem på bryggan. På en gång blef hon mycket blek och hennes ögon hängde sig fast vid honom med en underlig blick. Klippan, stugan, hafvet, alt försvann för henne i detta ögonblick; det var som en svindel och det skymde litet för hennes ögon. Men genom dunklet såg hon tydligt

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 28.

och klart den man [= fyrvaktaren], som stod framför henne, och det kom öfver henne med en förfärande visshet att nu var den timme slagen, som hon i hela sitt lif längtat efter; nu först skulle hon begynna att lefva.<sup>49</sup>

Erst jetzt sah sie [= Aurore] hinaus zum Leuchtturmwärter, der ihnen auf dem Steg entgegenkam. Auf einmal wurde sie sehr bleich und ihre Augen blieben an ihm mit einem sonderbaren Blick hängen. Die Klippe, die Hütte, das Meer, alles verschwand für sie in diesem Augenblick; es war wie eine Ohnmacht und es flimmerte leicht vor ihren Augen. Aber durch das Dunkel sah sie deutlich und klar den Mann [= der Leuchtturmwärter], der vor ihr stand, und es überkam sie mit einer entsetzlichen Gewissheit, dass nun die Stunde geschlagen hat, nach der sie sich ihr ganzes Leben geseht hat; jetzt erst sollte sie beginnen zu leben.

Der erste Anblick des Leuchtturmwärters hat den seltsamen Effekt auf Aurore, dass sie unmittelbar davon überzeugt ist, ihr Leben würde ‚jetzt‘ („nu“) beginnen. Die dreifache Wiederholung des Zeitadverbs „nu“ unterstreicht eine Ereignishaftigkeit. Die zweite Insel wird zum Ort und Zeitpunkt erklärt, der die lang ersehnte Änderung in Aurores Leben markiert.<sup>50</sup> Besonders interessant im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist, dass die räumlichen Eigenschaften bei der Markierung dieses zeitlichen Neubeginns vage und diffus bleiben. Dieser Verlust signifikanter räumlicher Eigenschaften macht die zweite Insel im Gegensatz zur ersten Insel daher zu einer besseren Projektionsfläche für Aurores chronotopische Insularitäten.

Aurore hat anscheinend mit der zweiten Insel einen Ort erreicht, der dem Szenario des odysseischen Archipels entsprechend aus Aurores Perspektive Überlegenheit und Überblick suggeriert. Ein aufkommender Sturm verdeutlicht diesen höheren Status der zweiten Insel. Der Fischer muss aufgrund des Sturmes sein Segelboot in Sicherheit bringen, und Aurore bleibt mit dem Leuchtturmwärter allein zurück.<sup>51</sup> Daraufhin wird die zweite Insel mit einem Paradies verglichen. Der Leuchtturmwärter gibt Aurore nämlich ein Gedicht aus Sven Trösts *Orchidéer* zu lesen, welches vom zweisamen Zusammenleben eines Paares an einem paradiesischen Ort, im Sinne eines *locus amoenus*, handelt.<sup>52</sup> Und Aurore überträgt dieses Bild zugleich auf die Insel:

---

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> In den zwei darauffolgenden Absätzen betont die Erzählstimme nochmals, dass Aurore sich am Beginn eines neuen Lebens wähnt. Vgl. ebd., S. 28 f.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 30 f.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 31. Der Gedichtband befindet sich in der sehr schmalen Bibliothek des Leuchtturmwärters. Sven Tröst ist das Pseudonym von Carl Snoilsky (1841–1903), der den Gedichtband 1862 veröffentlicht hat. Vgl. Lewan, Bengt: „Carl J G Snoilsky“, *Svenskt biografiskt lexikon*, ohne Datum, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/6093>, letzter Zugriff am 24.11.2021.

Här voro de [= Aurore och fyrvaktaren] rätt och slätt två ensamma människor, som ej hade något annat sällskap än hvarandra; den lilla stugan var deras gemensamma skydd mot ovädret, som rasade utanför — den nakna klippan var hela deras verld. Och så länge stormen varade och ingen båt kunde komma dit ut och hämta henne, var hon fattigare och ringare än han. Hans voro alla de föremål, som omgäfvö henne, han var herre här — hon egde intet, hon var hans gäst, och hon var helt och hållet i hans makt. Hon var icke rikare, icke förnämre än hvilken fattig fiskareflicka som hälst. Hon var rätt och slätt kvinna — och han var man, en verklig man, sådan hon icke kânt någon förr — stark och god, sann och trofast. Hvarför, hvarför skulle hon icke älska honom och se hela sin sköna midsommardröm förverkligad?<sup>53</sup>

Hier waren sie [= Aurore und der Leuchtturmwärter] schlicht und einfach zwei einsame Menschen, die keine andere Gesellschaft als einander hatten; die kleine Hütte war ihr gemeinsamer Schutz gegen das Unwetter, welches draußen tobte — die blanke Klippe war ihre ganze Welt. Und so lange der Sturm andauerte und kein Boot dort hinauskommen und sie holen konnte, war sie ärmer und geringer als er. Sein waren all die Gegenstände, welche sie umgaben, er war der Herr hier — sie besaß nichts, sie war sein Gast, und sie befand sich voll und ganz in seiner Macht. Sie war nicht reicher, nicht vornehmer als irgendein armes Fischermädchen. Sie war schlicht und einfach Frau — und er war Mann, ein wahrer Mann, wie sie einen solchen zuvor nie gekannt — stark und gut, wahr und treu. Warum, warum sollte sie ihn nicht lieben und ihren ganzen schönen Mittsommertraum verwirklicht sehen?

Die außerhalb der zweiten Insel geltenden Machtverhältnisse des sozialen Lebens verlieren an Bedeutung. Aurores Besitz und Adelstitel zählen kaum mehr etwas, und der Leuchtturmwärter ist trotz seiner niedrigen sozialen Stellung eine Art Herrscher über die Insel, dem alles gehört. Die zweite Insel erscheint umso mehr im Gegensatz zur ersten Insel ein Ort zu sein, an dem sich Aurore letztlich vollständig dem sozialen Leben entziehen und selbst über ihr individuelles Leben bestimmen könnte.

Die Herrschaftsposition des Leuchtturmwärters auf der zweiten Insel sorgt jedoch in der Erzählung für einen interessanten Fall von Intersektionalität, also des verschränkten Zusammenwirkens mehrerer sozialer Strukturkategorien.<sup>54</sup> Als Frau darf Aurore gemäß der Geschlechterordnung des ausgehenden 19. Jahrhunderts höchstens an der Seite des Leuchtturmwärters, und daher nur bedingt, über den Verlauf ihres individuellen Lebens bestimmen. Aurores Klassenzugehörigkeit zum Adel garantiert ihr hingegen trotz ihres Geschlechts eine höhere Stellung. Die Erzählung deutet eine gewisse Vielschichtigkeit des Machtverhältnisses zwischen Aurore und dem Leuchtturm-

<sup>53</sup> Leffler: „Aurore Bunge“, S. 33 f.

<sup>54</sup> Ich verwende den Begriff Intersektionalität hier eher metaphorisch, um auf das Zusammenwirken der Kategorien Geschlecht und Klasse in Lefflers Novelle *Aurore Bunge* aufmerksam zu machen und weiteren Analysen dieser Novelle den Weg zu ebnen, die eine der vielen Intersektionalitätstheorien verwenden. Siehe dazu: Meyer, Katrin: *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, Hamburg: Junius 2017, S. 122–127.

wärter an und unterstreicht somit diese Intersektionalität. Der Leuchtturmwärter scheint zwar von der ersten Begegnung an Macht über Aurore zu haben. Er erhält jedoch gar keinen Namen in der Erzählung und wird insgesamt aus Aurores Perspektive eher nur als Objekt sexuellen Begehrens dargestellt. Eine Subjektivität des Leuchtturmwärters ist kaum zu erkennen. So wird er zum Beispiel von Aurore dem Aussehen nach mit einem Neufundländer-Hund verglichen, der seiner Herrin treu ergeben zu sein hat.<sup>55</sup> Ein Verbleib auf der zweiten Insel bedeutet für Aurore jedoch, die Privilegien ihrer Klassenzugehörigkeit aufs Spiel zu setzen. Aufgrund ihres Geschlechts müsste Aurore sich dann, wie auf dem Festland, einem Mann unterordnen und auf Selbstbestimmung über ihr individuelles Leben verzichten.

Die Vorteile, welche die zweite Insel Aurore anfänglich zu bieten scheint, wirken daher im weiteren Verlauf eher ambivalent. So verwandelt sich der paradiesische Ort schnell in eine Art Gefängnis, da Aurore das Leuchtturmwärterhaus aufgrund des Sturms nicht gefahrlos verlassen kann: „Hon [= Aurore] steg upp och gick af och an i den trånga kammaren. Hon kunde icke sitta stilla, hon kunde icke uthärda att vara instängd på detta sätt. Hon ville slå upp fönstret, men fann att luckorna blifvit igenskrufvade utifrån.“<sup>56</sup> Aurores Bedürfnis, das von der Außenseite zugeschraubte Fenster zu öffnen, birgt einen intratextuellen Rückverweis auf Aurores Ankunft auf der ersten Insel. Im dort gelegenen Gutshaus angekommen, öffnet sie nämlich direkt die Fenster und markiert damit ihre neu gewonnene Freiheit.<sup>57</sup> Auf der zweiten Insel, die für Aurore im Sinne des Szenarios des odysseischen Archipels zunächst eine Verbesserung darstellen soll, ist diese Handlung in Anbetracht der räumlichen Beschaffenheit des Gebäudes und den temporären Wetterbedingungen nicht möglich. Die zweite Insel hat somit insgesamt andere räumliche und zeitliche Eigenschaften als die erste Insel.

Die zweite Insel ist zwar anfänglich aufgrund ihrer räumlichen und zeitlichen Eigenschaften eine ideale Projektionsfläche für Aurores Vorstellungen. Im weiteren Verlauf der Erzählung erweist sie sich aufgrund derselben Eigenschaften – nämlich die abgeschiedene Lage, durch welche die Insel ganzjährig kaum erreichbar ist – als der Ort, an dem sich Aurore mit der vermeintlichen Natürlichkeit der sozialen Ordnung auseinandersetzen muss. So stellt Aurore fest, dass ihre Position als adlige Frau in der bestehenden sozialen Ordnung darüber bestimmt, welche ihrer Vorstellungen über das In-

---

<sup>55</sup> Vgl. Leffler: „Aurore Bunge“, S. 29.

<sup>56</sup> Ebd., S. 34. „Sie [= Aurore] erhob sich und ging in der engen Kammer auf und ab. Sie konnte nicht stillsitzen, sie konnte es nicht ertragen auf diese Art eingesperrt zu sein. Sie wollte das Fenster aufreißen, aber sie entdeckte, dass die Läden von außen verschraubt waren.“.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 13. Siehe auch: Nordin Hennel: „Aurore Bunge. Några reflexioner“, S. 165.

selleben sie umsetzen kann und welche nicht. Der Sturm hat dabei als Naturphänomen eine katalysierende Wirkung. Aurore öffnet statt des Fensters die Tür und wird dabei durch eine plötzliche Böe aus dem Leuchtturmwärterhaus geweht und ausgesperrt. Der Leuchtturmwärter eilt zur Hilfe und die Zwei begeben sich draußen an einen einigermaßen windgeschützten Platz.<sup>58</sup> Mit Verlassen der Unterkunft tritt Aurore gewissermaßen in die Sphäre der Natur ein, in der sie nun allein mit dem Leuchtturmwärter ist und ihm extrem nahekommt. Der Leuchtturmwärter versucht sich Aurore daraufhin sexuell anzunähern und legt seinen Arm um ihren Leib:

Hon [=Aurore] blef rädd; hans [= fyrvaktarens] ansigtsuttryck hade plötsligt förändrats. Hon kom att tänka på en gammal tafla i hennes fars arbetsrum, som föreställde en ung faun och en skogsnyf lekande mellan träden, och hvilken hon som halv vuxen flicka ofta betraktat med ett visst välbehag. Sedan hade den blifvit såld och hon hade ej kommit ihog den förr än just nu, då hon mötte den lidelsefulla blickten från dessa bruna ögon. Hon gaf till ett anskri, slet sig lös och sprang ut på den yttersta klipphallen.

Man kunde gärna tagit henne för en skogsnyf i detta ögonblick. Den snäfv, modärna klädningen svepte sig omkring henne som ett tunt draperi, håret ringlade sig som en orm kring hennes hals och sjalen fladdrade rätt upp i vädret.<sup>59</sup>

Sie [= Aurore] bekam Angst, sein [des Leuchtturmwärters] Gesichtsausdruck hatte sich plötzlich verändert. Sie begann an ein altes Gemälde im Arbeitszimmer ihres Vaters zu denken, welches einen jungen Faun und eine Waldnyfpe zwischen den Bäumen spielend darstellte, und das sie als halberwachsenes Mädchen oft mit einem gewissen Wohlbehagen betrachtete. Dann wurde es verkauft und sie hatte bis genau in diesem Moment, wo sie dem leidenschaftlichen Blick in seinen braunen Augen begegnete, nicht mehr daran gedacht. Sie gab einen Schrei von sich, riss sich los und rannte hinaus auf den äußersten Klippenvorsprung.

Man hätte sie gut und gerne in diesem Augenblick für eine Waldnyfpe halten können. Das enge, moderne Kleid wickelte sich um sie wie ein dünner Vorhang, das Haar ringelte sich wie eine Schlange um ihren Hals und der Schal flatterte hoch in diesem Wetter.

Aurore übersetzt in dieser Szene ihre Situation in die an die römische Mythologie angelehnte Bildsprache eines Gemäldes, das sie aus dem Arbeitszimmer ihres Vaters kennt. Anschließend nimmt sie die Rolle der Waldnyfpe an, wenn sie in Richtung Klippe flieht und die Stoffe von Kleid und Schal vom Wind gehoben werden.<sup>60</sup> Diese Rollenübernahme führt vor Augen, wie sehr Aurores Vorstellungen von der Natur kulturell überformt sind. Selbst in einer Notlage projiziert Aurore weiterhin ihre Vorstellungen

<sup>58</sup> Vgl. Leffler: „Aurore Bunge“, S. 34 f.

<sup>59</sup> Ebd., S. 37.

<sup>60</sup> Nordin Hennel deutet den Vergleich von Aurores Haaren mit einer Schlange als Anspielung auf die biblische Eva. Vgl. Nordin Hennel: „Aurore Bunge. Några reflexioner“, S. 167.

auf die zweite Insel, und es wird unklar, ob sie gerade die Waldnymphe spielt oder sie selbst ist.

Aurore sieht letztlich ein, dass sie lediglich ihre kulturell überformten Vorstellungen auf die Insel projiziert. Die plötzliche Fluchtbewegung bringt Aurore in Lebensgefahr und sie droht von der Klippe zu stürzen. Sie erwägt jedoch auch den Gedanken, sich zu ertränken, um nicht zwischen dem Leben auf der Insel und einer Rückkehr auf das Festland entscheiden zu müssen. Der Leuchtturmwärter kann sie retten und bringt sie wieder in Sicherheit.<sup>61</sup> So kommt es überraschenderweise doch noch zu einer intimen Beziehung zwischen Aurore und dem Leuchtturmwärter, von der nur das Ende erzählt wird, als das Fischerboot nach vier Tagen die Insel wieder ansteuern kann. Aurore hat sich mittlerweile entschlossen, die zweite Insel zu verlassen, obwohl sie dort zumindest bedingt über ihr individuelles Leben an der Seite des Leuchtturmwärters bestimmen könnte:

Ja, stormen, den var som lidelsen, som dragit fram öfver hennes lif — en lidelse, just sådan som hon alltid drömt den — men nu hade den blott lemnat efter sig dessa långa, suckande dyningar — hela vattenytan skälfde ännu efter det våldsamma upproret — och i hennes inre darrade äfven stormens efterdyningar med ängestfull bäfvan för den långa, hopplösa stiltje, som nu skulle komma.<sup>62</sup>

Ja, der Sturm, der war wie die Leidenschaft, die sich über ihr Leben ausgebreitet hat — eine Leidenschaft, eben wie jene von der sie immer geträumt hat — aber jetzt hat er bloß diese langen, seufzenden Dünungen zurückgelassen — die gesamte Wasseroberfläche zitterte noch von diesem gewaltsamen Aufruhr — und in ihrem Inneren vibrierten selbst die Nachwirkungen des Sturmes mit dem angstvollem Schaudern vor der langen, hoffnungslosen Stille, die nun kommen würde.

Der Sturm wird so rückblickend zu einer Metapher für einen aufgewühlten Zustand in Aurores Gefühlsleben, der sich wieder gelegt hat. Am Ende von Aurores Aufenthalt ist auch die zweite Insel keine perfekte Projektionsfläche für chronotopische Insularitäten, sondern bleibt trotz zeitweiser Unerreichbarkeit und räumlicher Abgeschlossenheit mit dem Festland verbunden.

Ich fasse zusammen: Dem Szenario des odysseischen Archipels entsprechend stellen Aurores Erlebnisse eine gewisse Hierarchie und Ordnung zwischen den zwei von ihr besuchten Inseln her. Die erste Insel ist ein Ort, an dem Aurore eine gewisse emanzipatorische Entwicklung durchläuft, welche ihr zugleich eine Reise zur zweiten Insel ermöglicht. Auf der zweiten Insel stößt Aurore dann aufgrund ihres biologischen Geschlechts und ihrer Klassenzugehörigkeit auf gewisse soziale Schranken, die ihre weitere Emanzipation stoppen. So wird die zweite Insel gewissermaßen zu einem Wendepunkt für Aurore, der sie letztlich zurück zu ihrem Ausgangspunkt führt. Für Aurores

<sup>61</sup> Vgl. Leffler: „Aurore Bunge“, S. 38 f.

<sup>62</sup> Ebd., S. 42.

Emanzipation ist rückblickend die zweite Insel also in einer hierarchisierenden Sichtweise weniger förderlich als die erste Insel. Indem die zweite Insel zum Wendepunkt wird, unterscheidet sich die Inseldarstellung in der Erzählung jedoch zugleich vom Szenario des odysseischen Archipels. Anstatt dass die Aufenthalte auf den beiden Inseln eine geradlinige Entwicklung hin zu Aurores Emanzipation ermöglichen, führen sie Aurore nach Verlassen der zweiten Insel eher in eine neue Art von Unfreiheit. Diesen Vorgang möchte ich nun abschließend näher betrachten.

## 2.6 Die Spuren des Insellebens

Aurore kehrt etappenweise nach Stockholm, dem geographischen Ausgangspunkt der Erzählung, zurück. So beschreibt die Erzählstimme noch kurz den weiteren Aufenthalt im Gutshaus auf der ersten Insel, bevor sie die Handlung in die Stockholmer Wohnung der Familie Bunge verlegt. Mit Aurores Rückkehr geht eine Art Rückverwandlung einher: „Blotta medvetandet, att hon [= Aurore] åter skulle inträda i sin egen societet, väckte hos henne alla verldsdamens slumrande instinkter till nytt lif, och hon återfick hela sin aristokratiska motvilja för alt hvad som var ovanligt och uppseendeväckande.“<sup>63</sup> An dieser Stelle wird deutlich, dass die Erzählung – wie oben im Abschnitt zum Szenario der robinsonadischen Insel von mir bereits herausgearbeitet – die Unterschiede zwischen ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ *castaways* pointiert. Ich zitiere ein weiteres Mal Torke zu diesen Unterschieden, um diese Pointierung deutlich zu machen:

Einerseits führen sie [= weibliche Robinsonaden des 18. Jahrhunderts] eine selbstbewusste, kluge und ‚starke‘ Frau vor, die gesellschaftliche Konventionen verletzt und im Verlauf der Handlung eine positiv zu bewertende entwicklungspsychologische Metamorphose durchläuft. Andererseits währt die Emanzipiertheit nur so lange, wie die Frauen unter sich, oder noch auf der Insel sind. Sobald die männlichen ‚Retter‘ den insularen Mikrokosmos betreten, fallen die Vielgeprüften [= ‚weibliche‘ *castaways*; PW] in die angestammten Geschlechterrollen zurück und unterwerfen sich nur allzu gern dem heimischen Geschlechtercode. Das befreiende Inselabenteuer bleibt eine Phantasie, ein träumerischer Ausbruch, der nicht mit einem realen Umstrukturierungsvorschlag [für die Gesellschaft; PW] verwechselt werden darf.<sup>64</sup>

Eine ‚weibliche‘ *castaway* wie Aurore hat demnach gar nicht die Voraussetzungen und Möglichkeiten dazu, eigene chronotopische Insularitäten

---

<sup>63</sup> Ebd., S. 43 f. „Das bloße Bewusstsein, dass sie [= Aurore] in ihre höheren Gesellschaftskreise zurückkehren sollte, weckte in ihr all die schlummernden Instinkte einer Dame von Welt zu neuem Leben, und sie besaß erneut ihren ganzen aristokratischen Widerwillen gegen alles, was ungewöhnlich und aufsehenerregend war.“

<sup>64</sup> Torke: Die Robinsonin, S. 81.

zu entwerfen. Der Inselaufenthalt dient vielmehr einer Vorbereitung der Protagonistin auf die (Neben)Rolle an der Seite eines Mannes. Wenn die Erzählstimme in der hier analysierten Erzählung feststellt, dass nach dem Aufenthalt auf der zweiten Insel Aurores ‚schlummernde Instinkte‘ („slumrande instinkter“) geweckt werden, dann ist dies durchaus als kritischer Kommentar gegenüber den von Torke skizzierten Geschlechterunterschieden zu verstehen. Anzeichen für diese kritische Haltung ist auch, dass Aurore eine Art Entfremdung empfindet:

Då hon stod färdigklädd framför spegeln med uppfästade hår och omsorgfullt dragande de låga ofärgade 'gants de Suède' utanpå klädningsärmarna, föreföll det Aurore som återsåge hon en gammal bekant, som hon ej på länge träffat och som genom de långa skilsmässan blifvit henne främmande och likgiltig.<sup>65</sup>

Als sie fertig angekleidet mit aufgestecktem Haar und sorgsam die schlichten, ungefärbten ‚gants de Suède‘ über die Kleiderarme ziehend vor dem Spiegel stand, kam es Aurore so vor, als würde sie einer alten Bekannten wiederbegegnen, die sie seit längerem nicht getroffen hatte und die ihr während der langen Trennung fremd und gleichgültig geworden war.

Aurore erkennt sich selbst nur teilweise wieder, obwohl ihre beim Bad gelösten und danach einfach gebundenen Haare in Ordnung gebracht und die beim Weg den Berg hinauf zerstörten Handschuhe ersetzt sind. Mit anderen Worten sind die von Nordin Hennel identifizierten Symbolträger sozialer Zugehörigkeit und Restriktion zwar wieder vorhanden.<sup>66</sup> Dass Aurore jedoch bereit und gewillt ist, ins soziale Leben zurückzukehren, kann eher weniger behauptet werden.

Aurores Rückverwandlung geht nicht völlig problemlos von statten. Das Aurore nur zum Teil wieder die ‚Alte‘ ist, fällt auch Baron Gripenfeldt auf, einem der beiden Bewerber vom Beginn der Erzählung. Der Baron besucht noch auf der ersten Insel gemeinsam mit anderen Gästen die Familie Bunge in deren Gutshaus, bevor es für die Bunge zurück nach Stockholm geht. Die Erzählstimme stellt Aurore dabei aus seiner Perspektive dar:

Det undgick ej Gripenfeldt, att Aurore var förströdd, och den påfallande förändring hennes utseende undergick, sedan han såg henne sist, oroade honom såsom något främmande och oförstådt. Det hade kommit något så egendomligt besjäladt i hela hennes uttryck. Färgen kom och gick, såsom den aldrig brukat göra förr, ögonen fingo lätt ett frånvarande uttryck, som om de skådat någonting långt borta i fjärran, alla ansigtets linier hade blifvit så rörliga och känsliga, läpparna hade en viss, nästan omärklig skälfnig. Hon var underbart vacker, men denna nya, främmande skönhet, som kommit öfver henne,

<sup>65</sup> Leffler: „Aurore Bunge“, S. 44.

<sup>66</sup> Vgl. Nordin Hennel: „Aurore Bunge. Några reflexioner“, S. 165.

iriterade honom såsom en personlig förolämpning. Hvad hade hon väl upplefvat som kunnat förändra henne så?<sup>67</sup>

Es entging Gripenfeldt nicht, dass Aurore zerstreut war, und die auffallende Veränderung, die ihr Aussehen durchlaufen hat, seitdem er sie das letzte Mal sah, beunruhigte ihn wie etwas Fremdes und Unverständliches. Es lag etwas eigentümlich Beseeltes in ihrem ganzen Ausdruck. Die Farbe kam und ging, wie sie es gewöhnlich nie zuvor tat, die Augen bekamen leicht einen abwesenden Ausdruck, als ob sie etwas weit weg in der Ferne gesehen hätten, alle Linien des Gesichts waren so bewegt und empfindsam geworden, die Lippen umgab ein gewisses, fast unmerkliches, Beben. Sie war wunderschön, aber diese neue, fremde Schönheit, die sich über sie gelegt hat, irritierte ihn wie eine persönliche Beleidigung. Was hatte sie wohl erlebt, dass sie so hatte verändern können?

Der Aufenthalt auf den Inseln des Schärengartens hat einige Spuren an Aurores Physiognomie und Mimik hinterlassen. Und der Baron – der von Aurores sturmbedingten, längeren Aufenthalt auf der zweiten Insel gehört hat – ahnt, was dort vorgefallen ist und macht entsprechende Andeutungen in der aus Aurore und den anderen Gästen bestehenden Gesprächsrunde. Im Laufe des Gesprächs stellt die Erzählstimme schließlich fest: „Med ens kom det öfver henne [= Aurore] hvilken gränslös försmädelse det var att ha inlåtit sig i ett sådant förhållande som hon hade gjort. Den misstanke, som stod att läsa i baron Gripenfeldts ögon, besudlade henne och stämplade henne som en vanlig äfventyrerska.“<sup>68</sup> Aurores, durch das Inselleben hervorgebrachte, natürliche Schönheit gilt auf einmal als Makel. Es ist wichtig hervorzuheben, dass ihr dieser Makel aus einer ‚männlichen‘ Perspektive, der des Barons, zugeschrieben wird. Wie oben bereits gezeigt, sind die Handlungsorte in der Erzählung nämlich geschlechtlich kodiert. Wenn Aurore also langsam aufs Festland zurückkehrt, dann begibt sie sich wieder zu einem Handlungsort, an dem die ‚männliche‘ Perspektive dominiert. Daher ist die Feststellung des vermeintlichen Makels besonders folgenreich für Aurores Rückkehr in das soziale Leben und dessen zirkuläre Zeitstruktur.

Das Inselleben hinterlässt noch andere körperliche Spuren an Aurore, die letztlich Entscheidungen herbeiführen, welche das Spannungsverhältnis zwischen der linearen Zeitstruktur des individuellen Lebens und der zirkulären Zeitstruktur des sozialen Lebens aufheben. So wird zurück auf dem Festland langsam deutlich, dass Aurore durch die Affäre mit dem Leuchtturmwärter ein Kind zu erwarten hat.<sup>69</sup> Um den mit einem unehelichen Kind verbundenen

---

<sup>67</sup> Leffler: „Aurore Bunge“, S. 45.

<sup>68</sup> Ebd., S. 46. „Auf einmal fiel ihr [=Aurore] auf, welche grenzenlose Schmach es war, sich auf ein solches Verhältnis einzulassen, wie sie es getan hatte. Der Verdacht, der in Baron Gripenfeldts Augen zu lesen war, beschmutzte sie und brandmarkte sie als gewöhnliche Abenteurerin.“

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 48.

Skandal zu vermeiden, drängt Aurores Mutter auf eine möglichst schnelle Hochzeit mit Baron Gripenfeldt, dessen Schweigen aufgrund seiner hohen Verschuldung käuflich wäre. Für Aurore stellt diese Hochzeit jedoch zugleich einen sozialen Abstieg dar.<sup>70</sup> Aurore erwägt daher auf die Inseln des Schärengartens zurückzukehren:

Hur skulle hon [= Aurore] kunna rädda sig själf från den förnedring som väntade henne? Det fans blott en enda utväg. Hon ville resa tillbaka till sin mors egendom och gömma sig där till dess hennes barn blifvit födt, då ville hon taga det med sig och segla ut till det ensamma skäret med fyrstugan. Här ville hon lägga barnet i faderns armar och bedja honom att taga det och uppfostra det i tarflighet och arbete. Om det blef en flicka, ville hon hållre att hon skulle bli grof och simpel, att hon skulle få arbeta och slita ondt, få en man, som kanske drack sig full och slog henne, än att hon skulle växa upp i stora verlden och blifva en förnäm dam som hennes mor.<sup>71</sup>

Wie sollte sie [= Aurore] sich vor der Erniedrigung retten, die sie erwartete? Es gab bloß einen Ausweg. Sie wollte zurück zum Gut ihrer Mutter reisen und sich dort verstecken, bis das Kind geboren war. Dann würde sie es mit sich nehmen und hinaus zur einsamen Schäre mit dem Leuchtturmwärterhaus segeln. Dort würde sie das Kind in die Arme des Vaters legen und ihn bitten, es zu nehmen und zu Genügsamkeit und Arbeit zu erziehen. Wenn es ein Mädchen werden würde, wollte sie lieber, dass es grob und simpel werde, dass sie arbeiten und schuften soll, einen Mann bekam, der sich vielleicht vollsoff und sie schlug, als dass es in der großen Welt aufwuchs und eine vornehme Dame wie ihre Mutter werde.

Die mit dem sozialen und dem individuellen Leben jeweils verbundenen Zeitstrukturen spielen an dieser Stelle eine wichtige Rolle in Aurores Überlegungen. So wünscht sich Aurore für ihr Kind, insbesondere für ein Mädchen, dass dieses keinesfalls in der zirkulären Zeitstruktur des sozialen Lebens gefangen ist. Die Inseln des Schärengartens sind vielmehr für Aurore weiterhin Orte, die sie mit Selbstbestimmung und der linearen Zeitstruktur des individuellen Lebens assoziiert. Letzteres wird auch mit Blick auf Aurores weiteres Gedankenspiel deutlich:

Och sedan ville hon [= Aurore] gå ut på den yttersta klipphällen, den där hon halkat den där natten då han [= fyrvaktaren] stod nedanför och tog emot henne — hon ville ligga stilla med slutna ögon och låta sig glida — glida sakta utföre. Hon kände den kalla, salta vågen, som kröp alt längre upp på klippan, nu nådde den henne — den lilla busken, i hvilken hon ofrivilligt höll sig fast började lossna — ännu en väg och hon lyftes upp från klippan och slungades ut — men nu greps hon af samma fasansfulla känsla, som den där

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 49 f. Gisella Brouwer-Turci und Henk van der Liet gehen sogar soweit, von einer Art Prostitution Aurores zu sprechen. Vgl. Brouwer-Turci, Gisella und Henk van der Liet: „The Figure of the Prostitute in Scandinavian Women’s Literature of The Modern Breakthrough“, *Scandinavica* 57/2 (2018), S. 36–67; hier: S. 48.

<sup>71</sup> Vgl. Leffler: „Aurore Bunge“, S. 50.

natten, hon gaf till ett ångestrop och for upp på golfvet med händerna knäppta öfver pannan. —<sup>72</sup>

Und dann würde sie [= Aurore] hinaus zum äußersten Klippenabsatz gehen, den auf dem sie in jener Nacht ausgerutscht war, als er [= der Leuchtturmwärter] unter ihr stand und sie entgegennahm — sie würde still daliegen mit geschlossenen Augen und sich gleiten lassen — sachte hinab gleiten. Sie fühlte die kalte, salzige Welle, welche die Klippe immer höher kroch, jetzt hatte diese sie — der kleine Busch, an dem sie sich unfreiwillig festhielt begann sich zu lösen — noch eine Welle und sie wurde von der Klippe abgehoben und hinausgeschleudert — aber nun ergriff sie dasselbe grauenvolle Gefühl, wie in jener Nacht, sie gab einen Angstschrei von sich und fuhr mit den Händen über der Stirn gefaltet vom Boden auf. —

Der hier recht detailliert beschriebene Selbstmordplan macht deutlich, dass Aurore auch die zweite Insel gewissermaßen mit Selbstbestimmung über ihr individuelles Leben assoziiert. Schließlich zieht sie in Erwägung, dort ihr Leben eigenhändig zu beenden. Jedoch kommt Aurore bei dem Spiel mit diesem Gedanken zu dem Schluss, dass sie zu einem Selbstmord nicht fähig ist:

I detta ögonblick kände Aurore det, som om något hade dött inom henne. Hvad lönade det att kämpa emot — hvad tjänade det till att söka döden — hon visste nog att hon ej skulle hafva mod att fullfölja detta beslut. Dödsångesten skulle fatta henne i det afgörande ögonblicket, och hon skulle begärligt gripa ett halmstrå för att rädda sig — liksom hon nu grep den eländiga räddning, som erbjöds henne.<sup>73</sup>

In diesem Augenblick empfand Aurore, als wäre etwas in ihr gestorben. Was lohnte es dagegen anzukämpfen — was nutzt es den Tod zu suchen — sie wusste doch, dass sie nicht den Mut haben würde, diesen Beschluss zu vollführen. Die Todesangst würde sie im entscheidenden Augenblick erfassen und sie würde begierig jeden Strohalm ergreifen, um sich zu retten — so wie sie jetzt die elendige Rettung ergriff, die man ihr anbot.

Das soziale Leben hat in Aurore bereits eine Art inneren Tod herbeigeführt, sodass sie den Gedanken an Selbstbestimmung über ihr individuelles Leben aufgibt. Durch dieses Aufgeben löst sich im Endeffekt auch das Spannungsverhältnis zwischen linearer und zirkulärer Zeitstruktur, da sich Aurore den Bedingungen des sozialen Lebens zukünftig fügen will. Die Erzählung endet entsprechend auch mit Aurores und Baron Gripenfeldts Hochzeit, die Aurores Verbleib in der Gesellschaft absichert.<sup>74</sup> Durch die Hochzeit garantiert Aurore zugleich ihrem noch ungeborenen Kind, dass dieses ebenfalls in die Zirkularität des sozialen Lebens einbezogen werden kann.

Meine Analyse zeigt insgesamt, dass die in der Novelle *Aurore Bunge* präsentierte Erzählung auf eine Reihe von Szenarien chronotopischer

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>73</sup> Vgl. ebd.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 52.

Insularität Bezug nimmt. Die Szenarien der mythischen, robinsonadischen und utopischen Insel sowie des odysseischen Archipels werden modifiziert, indem Aurore sie im Rahmen ihres Emanzipationsversuchs auf die Inseln projiziert und auszuleben versucht. Jedoch ist es Aurore aufgrund ihres Geschlechts und ihrer Klassenzugehörigkeit weder auf der ersten noch auf der zweiten Insel vergönnt, ihre Emanzipation durchzusetzen, sodass die Szenarien auch kritisch kommentiert werden. Zum einen handelt die Novelle somit von den sozialen Rahmenbedingungen, die an gängige Szenarien chronotopischer Insularität geknüpft sind. Zum anderen zeugt sie auch von der Beständigkeit chronotopischer Insularitäten. Ihre Annahme, dass eine Insel ‚andere‘ zeitliche und räumliche Eigenschaften als das Festland haben muss, hinterfragt Aurore trotz des Scheiterns ihres Emanzipationsversuchs nie. Die zweite Insel bleibt vielmehr bis zuletzt Aurores Projektionsfläche für die Vorstellung, dass sie an diesem Ort über ihre Lebenszeit selbst hätte bestimmen können.

### 3. Zur zeitlichen Ambivalenz des Schären Gartens in August Strindbergs *I havsbandet* (1890)

Die Inseln des Stockholmer Schären Gartens sind ein wiederkehrendes Motiv in August Strindbergs Werk. Wie Massimo Ciaravolo in seinem Aufsatz *Stockholm's Archipelago and Strindberg's: Historical Reality and Modern Myth-Making*<sup>1</sup> zeigt, trägt Strindbergs, in Schweden kanonisches Werk sogar zu einer Art Schären Garten-Mythos bei. Ciaravolo plädiert zugleich, ganz im Sinne der Insularitätsforschung, für die nähere Analyse der Bedeutungen und Funktionen des Schären Gartens in Strindbergs Texten. Es gibt zwar mit Walter A. Berendsohns Monographie *August Strindbergs skärgårds- och stockholmskildringar*<sup>2</sup> (1962) bereits eine längere Abhandlung zu diesem Thema, welche jedoch gemessen an heutigen Standards der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft nur einen ersten Überblick der analytisch relevanten Texte liefert.<sup>3</sup> Das folgende Kapitel zur zeitlichen Ambivalenz des Schären Gartens in August Strindbergs Roman *I havsbandet* (1890)<sup>4</sup> trägt somit zu dem von Ciaravolo skizzierten Projekt einer auf Insularitäten fokussierten Neulektüre von Strindbergs Werk bei.

In den letzten Jahren ist ein verstärktes Interesse der Forschung an Strindbergs komplett im Schären Garten spielenden Roman *I havsbandet* zu beobachten. Der Roman handelt vom Fischereiintendanten Axel Borg, der auf der Insel Österskären am äußeren Rand des Schären Gartens die Einhaltung von Fischfanggesetzen kontrollieren soll. Borg fühlt sich seinen Mitmenschen überlegen und ist davon überzeugt, mit seinen intellektuellen Fähigkeiten alles erreichen zu können. Trotzdem scheitert Borg an seiner offiziellen

---

<sup>1</sup> Ciaravolo, Massimo: „Stockholm's Archipelago and Strindberg's: Historical Reality and Modern Myth-Making“, *Scandinavica* 52/2 (2013), S. 52–95. Emilie Flygare-Carlén hat mit ihrem Roman *Rosen på Tistelön* (1842), der jedoch an Schwedens Westküste spielt, bereits vor Strindberg Schären Inseln als literarische Schauplätze populär gemacht. Vgl. Johnsson: „Archipelago“, S. 163.

<sup>2</sup> Berendsohn, Walter A.: *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmskildringar*. Struktur- und stilstudier, Stockholm: Rabén & Sjögren 1962.

<sup>3</sup> Vgl. Ciaravolo: „Stockholm's Archipelago and Strindberg's“, S. 53.

<sup>4</sup> Strindberg, August: *I havsbandet*, zuerst 1890 erschienen, Samlade Verk 31, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1982. Die deutschsprachigen Übersetzungen der Zitate entnehme ich aus: Strindberg, August: *Am offenen Meer*, hg. & übers. von Angelika Gundlach, Hamburg: Mare 2013.

Aufgabe und zahlreichen weiteren Vorhaben, die er auf den Inseln des Schärengartens beginnt. Am Weihnachtsabend bricht Borg zu einer Seereise mit ungewissem Ausgang auf, womit der Roman zugleich endet.

Die ältere Sekundärliteratur zu *I havsbandet* spricht häufig davon, dass Borg einen nietzscheanischen Übermenschen verkörpere.<sup>5</sup> Inzwischen haben mehrere Forschungsbeiträge gezeigt, dass der Roman zwar Bezug auf Friedrich Nietzsches philosophische Gedanken nimmt. Statt mit einem Übermenschen wäre Borg jedoch eher mit anderen Ideen Nietzsches zu identifizieren.<sup>6</sup> Neuere Analysen des Romans heben besonders die ungewöhnliche Raumwahrnehmung bzw. -darstellung in *I havsbandet* hervor. Diesen Analysen nach wird der Stockholmer Schärengarten als Hybridität generierender Grenzraum inszeniert, wie sowohl Linda Haverty Rugg in *Standing at the Bourne of the Modern: Strindberg's Ecological Subject in By the Open Sea and his Archipelago Paintings*<sup>7</sup> als auch Irina Hron-Öberg in *On the Threshold. Knowledge, Hybridity and Gender in August Strindberg's I havsbandet*<sup>8</sup> feststellen. Karin Hoff setzt einen leicht anderen Akzent, wenn sie in *Natur, Mensch und Moderne in Strindbergs I havsbandet* „von einer paradoxale[n], letztlich nicht auszuhaltende[n] Spannung von wissenschaftlicher und neuromantischer Wahrnehmung der Natur“ spricht und dem Roman eine

<sup>5</sup> Einen ausführlichen Überblick zu dieser veralteten Lesart bietet: Dahlkvist, Tobias: „Vad kan Borgs armband säga oss? Nietzsche och I havsbandet“, *Samlaren* 125 (2004), S. 92–111; hier: S. 94.

<sup>6</sup> Für Michael Stern ist Borg ein typischer Wissenschaftler im Sinne von Friedrich Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* (1887) und somit Gegenstand nietzscheanischer Kritik an der Wissenschaft als Hybris, also menschlicher Selbstüberschätzung. Vgl. Stern, Michael J.: *Nietzsche's Ocean, Strindberg's Open Sea*, Berlin: Nordeuropa Institut 2008, S. 251. Alternativ könne Borg laut Stern auch den „höheren Menschen“ darstellen, den Nietzsche neben dem Übermenschen in *Also sprach Zarathustra* (1883–1885) beschreibt. Dahlkvist interpretiert Borg hingegen als nietzscheanische Kritik an Dekadenz und legt wiederum überzeugend dar, dass Strindberg *Also sprach Zarathustra* beim Verfassen von *I havsbandet* noch gar nicht gelesen hatte. Vgl. Dahlkvist: „Vad kan Borgs armband säga oss?“, S. 95. Auch Karin Hoff entkräftet die Lesart von Borg als Übermenschen und sieht eher eine Nähe zu Nietzsches Klagen über eine abhandengekommene Harmonie zwischen Mensch und Natur. Vgl. Hoff, Karin: „Natur, Mensch und Moderne in Strindbergs ‚I havsbandet‘“, in: Paulsen, Adam und Anna Sandberg (Hrsg.): *Natur und Moderne um 1900: Räume – Repräsentationen – Medien*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 143–160; hier: S. 158.

<sup>7</sup> Vgl. Haverty Rugg, Linda: „Standing at the Bourne of the Modern: Strindberg's Ecological Subject in ‚By the Open Sea‘ and His Archipelago Paintings“, in: Westerståhl Stenport, Anna (Hrsg.): *The International Strindberg: New Critical Essays*, Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press 2012, S. 89–106; hier: S. 103.

<sup>8</sup> Vgl. Hron-Öberg, Irina: „On the Threshold: Knowledge, Hybridity, and Gender in August Strindberg's ‚I havsbandet‘“, *Scandinavian Studies* 84/3 (2012), S. 373–394; hier: S. 373 f.

„Diskussion unterschiedlichster Wahrnehmungsformen“<sup>9</sup> bescheinigt. Anzeichen für eine hybride Verschmelzung stellt Hoff hier im Gegensatz zu Haverty Rugg und Hron-Öberg nicht explizit fest. Alle drei Analysen stimmen jedoch darin überein, dass sich der Stockholmer Schärengarten in *I havsbandet* durch die Ambivalenz seiner räumlichen Eigenschaften auszeichnet.<sup>10</sup> In *I havsbandet* sind somit die räumlichen Eigenschaften des Schärengartens keineswegs eindeutig, sondern mehrdeutig.

Im Folgenden untersuche ich die bislang Desiderat gebliebene Zeitdarstellung in *I havsbandet*, indem ich an die bisherigen Ergebnisse der Strindberg-Forschung zur räumlichen Ambivalenz des Schärengartens anschließe.<sup>11</sup> Ich zeige, dass Strindbergs *I havsbandet* analog zur räumlichen Ambivalenz des Schärengartens ebenso dessen zeitliche Ambivalenz vorführt. Mit zeitlicher Ambivalenz meine ich, dass die den Inseln zugeschrieben zeitlichen Eigenschaften im Widerspruch zueinander stehen und dennoch Gültigkeit beanspruchen. Meine These ist, dass *I havsbandet* mehrere chronotopische Insularitäten versammelt, diskutiert und dabei deren Widersprüchlichkeit aufzeigt.

### 3.1 Infragestellung der Gegenwart

Die in *I havsbandet* präsentierte Erzählung beginnt an einem Maiabend mit der Überfahrt eines kleinen Segelbootes zur Insel Österskären. An Bord befinden sich der Protagonist Borg, der Zollaufseher der Insel sowie zwei von dessen Mitarbeitern. Über mehrere Seiten hinweg schildert der Anfang des Romans, wie die vier Männer in einen Sturm geraten. Borg gelingt es, nachdem er das Steuer an sich reißt, trotz mangelnder Erfahrung zur See, das Boot

---

<sup>9</sup> Hoff: „Natur, Mensch und Moderne“, S. 159.

<sup>10</sup> Stern und Dahlkvist thematisieren die Ambivalenzen in Borgs Wahrnehmung ebenfalls, legen jedoch einen Schwerpunkt auf die Nietzsche-Bezüge. Vgl. Dahlkvist, Tobias: „By the Open Sea – A Decadent Novel? Reconsidering Relationships Between Nietzsche, Strindberg, and Fin-de-Siècle Culture“, in: Westerståhl Stenport, Anna (Hrsg.): *The International Strindberg: New Critical Essays*, Evanston, Ill: Northwestern Univ. Press 2012, S. 195–214. 2012, S. 202 (Dahlkvists Artikel stellt weitestgehend eine Übertragung seiner Argumente ins Englische dar, die er bereits 2004 in dem oben zitierten Artikel veröffentlicht hat. Vgl. Dahlkvist: „Vad kan Borgs armband säga oss?“; Stern: Nietzsche’s Ocean, Strindberg’s Open Sea, S. 251.

<sup>11</sup> Den Effekt der räumlichen Ambivalenz von Inseln analysiert auch die Island Poetics Research Group anhand von Medienerzeugnissen des 20. und 21. Jahrhunderts. Strindbergs *I havsbandet* ist somit eine Art Vorläufer. Leider geht die Island Poetics Research Group nicht weiter auf zeitliche Eigenschaften ein. Vgl. Graziadei, Daniel u. a.: „Island Metapoetics and Beyond: Introducing Island Poetics, Part II“, *Island Studies Journal* 12/2 (2017), S. 253–266.

an Land zu bringen und fällt daraufhin in Ohnmacht.<sup>12</sup> Abgesehen von der Monatsangabe fehlen weitere explizite Angaben zur historisch-zeitlichen Einordnung des Geschehens. Nur aufgrund der Beschreibung des Alltagslebens in *I havsbandet* sind Rückschlüsse möglich, dass die Erzählung über den Fischereiintendenten Borg im ausgehenden 19. Jahrhundert spielt. Mit Blick auf das Erscheinungsjahr des Romans (1890) handelt es sich bei *I havsbandet* seinerzeit für das Lesepublikum um einen Gegenwartsroman. In diesem ersten Abschnitt meiner Analyse möchte ich jedoch zeigen, wie die Erzählung von *I havsbandet* die Frage aufwirft, was unter ‚Vergangenheit‘ und ‚Gegenwart‘ zu verstehen ist.

Direkt nach seinem Wiedererwachen beginnt Borg die Insel Österskären und ihre Bewohner allochronistisch als einer ‚anderen‘ Zeit zugehörig wahrzunehmen. Der von Johannes Fabian geprägte Begriff „allochronism“ meint die Zuschreibung zeitlicher Eigenschaften, die eine Zurückgebliebenheit in der Vergangenheit unterstellen.<sup>13</sup> Durch Borgs allochronistischen Wahrnehmungsmodus sind Parallelen zum Szenario der mythischen Insel erkennbar, welches ich im Theorie- und Methodenteil der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet habe. Diesem Szenario nach konserviert eine Insel einen früheren Entwicklungszustand und ermöglicht es dadurch gewissermaßen Außenstehenden, in die ‚Vergangenheit‘ zu reisen und neu zu beginnen. Allerdings sind die in *I havsbandet* der Insel Österskären zugeschriebenen zeitlichen Eigenschaften von Beginn an ambivalent. Deutlich wird diese Ambivalenz in Borgs Reaktion auf Anzeichen für eine sexuelle Beziehung zwischen seinem vorläufigen Gastgeber, dem Zollaufseher, und dessen Schwägerin:

Som naturforskare hade han [= Borg] icke de gängse begreppen om tillåtet och otillåtet, men däremot en starkt utpräglad instinkt av det ändamålsenliga i vissa naturens lagbundna ordningar, och han led invärtes när han såg naturens bud överträda. Detta var för honom som om han på sitt laboratorium skulle ha funnit en sådan syra som sedan världens skapelse endast brukade förena sig med en bas nu emot sin natur bilda förening med två.

Det rörde om i hans föreställningar om utveckling från allmän beblandelse till engifte och han kände sig tillbaka i urtid bland vilda mänskohjordar som levde korall-liv, med massstillvaro innan urval och variering hunnit stadga individuell personlig existens och nerstamning.<sup>14</sup>

Als Naturforscher hatte er [= Borg] nicht die gängigen Begriffe von Erlaubtem und Unerlaubtem, dagegen aber einen stark ausgeprägten Instinkt für das Zweckmäßige in bestimmten Naturgesetzen, und er litt innerlich, wenn er sah, dass die Gebote der Natur übertreten wurden. Das war für ihn, als habe er in seinem Laboratorium eine Säure

<sup>12</sup> Vgl. Strindberg: *I havsbandet*, S. 9–13.

<sup>13</sup> Vgl. Fabian: *Time and the Other*, S. 32.

<sup>14</sup> Strindberg: *I havsbandet*, S. 15 f.

gefunden, die sich seit der Erschaffung der Welt nur mit einer Base zu verbinden pflegt, jetzt gegen ihre Natur eine Verbindung mit zweien einging.

Das verwirrte seine Vorstellungen der Entwicklung von der Promiskuität hin zur Monogamie, und er fühlte sich zurückversetzt in die Urzeit unter wilde Menschenhorden, die ein Korallenleben in der Masse lebten, bevor Auslese und Variation individuelle persönliche Existenz und Abstammung hatten festlegen können.<sup>15</sup>

Mit Blick auf die zeitlichen Eigenschaften, welche der Insel hier durch räumliche Metaphern zugeschrieben werden, ist Borgs erster Kommentar jedoch widersprüchlich: Zum einen vergleicht Borg die Insel mit einem Laboratorium und die beiden unsittlich handelnden Inselbewohner mit dort befindlichen Chemikalien. Außerdem behauptet Borg bei seinem Vergleich, dass die chemische Verbindung einer Base mit zwei Säuren eine historische ‚Neuheit‘ sei. Zum anderen fühlt sich Borg jedoch auf der Insel an einen früheren Punkt der menschlichen Entwicklung, in die „urtid“ („Urzeit“), zurückversetzt. Sowohl das Laboratorium als auch der Urzustand sind um 1900 gängige Insularitäten, welche auf die vermeintliche räumliche Isolation von Inseln Bezug nehmen.<sup>16</sup> In der durch Perspektivierung in Borg präsentierten Zusammenschau lassen die Eindrücke eines Laboratoriums und eines Urzustands jedoch keine Aussagen darüber zu, ob die Insel für Borg nun die ‚Gegenwart‘ oder die ‚Vergangenheit‘ repräsentiert. An dieser Stelle zeigt sich bereits die zeitliche Ambivalenz des Schären Gartens in *I havsbandet*, indem die beiden Insularitäten einander gegenübergestellt werden. Die der Insel jeweils von Borg zugeschriebenen zeitlichen Eigenschaften widersprechen einander zwar und dennoch scheinen sie aus Borgs Perspektive beide zuzutreffen.

Die Ambivalenz der zeitlichen Eigenschaften von Österskären drückt sich vor allem in räumlichen Metaphern aus. Grund dafür ist Borgs im obigen Zitat formuliertes Selbstverständnis als Naturforscher. Vergleichen ist im 18. und 19. Jahrhundert die Hauptaufgabe eines Naturforschers auf Reisen, wie Angelika Epple und Walter Erhart in *Die Welt beobachten – Praktiken des Vergleichens* feststellen.<sup>17</sup> In den Reiseberichten jener Epoche gibt es zahllose Vergleiche mit der Bildsprache antiker Vorbilder, die das zuvor Unbekannte vermitteln und begreifbar machen sollen. „Die Welt beobachten heißt hier eben auch, sie der europäischen Vorstellungsart anzugleichen, sie dadurch erst vergleichbar zu machen.“<sup>18</sup> Die bereisten Orte werden dabei sowohl mit

---

<sup>15</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 17 f.

<sup>16</sup> Vgl. Ronström: Öar och öighet, S. 154.

<sup>17</sup> Vgl. Epple, Angelika und Walter Erhart: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Die Welt beobachten: Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt am Main: Campus 2015, S. 7–31; hier: S. 10.

<sup>18</sup> Ebd., S. 8.

allgemein bekannten Orten als auch mit früheren Zeiten verglichen. Epple und Erhart arbeiten mit Blick auf die Forschungsreisenden des 18. und 19. Jahrhunderts weiter heraus:

So ließen sich zum Beispiel die auf den Weltreisen entdeckten und beobachteten, alsbald ‚primitiv‘ genannten Kulturen auf einer Vergleichsskala des zivilisatorischen Fortschritts einordnen. Der Vergleichsmaßstab, der Ähnlichkeiten und Unterschiede erst zu identifizieren half, orientiert sich dabei an den europäischen Ideen des Fortschritts, der Moral und der ‚einen‘ Menschheit, er war jedoch keineswegs unverändert festgelegt: Wechselweise konnte ein in der Südsee beobachteter und vermeintlich vor-zivilisatorischer ‚Naturzustand‘ als paradiesisch oder rückständig interpretiert werden.<sup>19</sup>

Die Reiseberichte der Forschungsreisenden verzeitlichen Räume, indem sie diese mit ‚früheren‘ Räumen vergleichen. Die „Vergleichsskala des zivilisatorischen Fortschritts“ ist mit einer linearen Zeitvorstellung verbunden und entspricht einer Art Zeitstrahl. Auf diesem Zeitstrahl, der entlang der Europäischen Geschichte ausgerichtet ist, kann gemäß der Fortschrittslogik der Entwicklungsstand an verschiedenen Orten dokumentiert werden.

Borg verwendet somit in *I havsbandet* den von Epple und Erhart skizzierten Vergleichsmaßstab, wie bereits seine Bemerkungen über den Zollaufseher und dessen Schwägerin zeigen.<sup>20</sup> Die weitere Schilderung von Borgs neuer Unterkunft auf der Insel Österskären verdeutlicht zugleich den Zusammenhang zwischen zeitlichen und räumlichen Eigenschaften:

Han [= Borg] kände sig så bortkommen som om han efter en halv mansålders kamp uppåt mot förfining, god ställning, lyx, ramlat ner i fattigdom, flyttats ner i en lägre klass, som om hans skönhets- och vishets-älskande sinne satts i fångelse, berövats dess näring, kommit på en straffanstalt. Dessa nakna väggar voro medeltidens klostercell där askesen i bild, där tomheten i miljön jäktade den hungrande fantasien att gnaga sig själv, framkalla ljusare eller mörkare syner endast för att komma ut ur intet. Det vita, det formlösa, det färglösa intet i väggarnes kalkstrykning tvingade fram en bilddrift som vildens grotta eller lövhydda aldrig frammanat, som skogen med dess alltid växlande färger och rörliga konturer gjort umbärlig, en drift som icke slätten, icke heden med luftens rika färgspel eller det aldrig tröttande havet pressat fram.<sup>21</sup>

Er [= Borg] fühlte sich so verloren, als sei er, nachdem er sich ein halbes Menschenalter zu Verfeinerung, guter Stellung und Luxus emporgekämpft hatte, in die Armut hinabgestürzt, in eine niedrigere Klasse versetzt worden, als sei sein schönheits- und weisheitsliebender Sinn ins Gefängnis geworfen, seiner Nahrung beraubt worden, in eine Strafanstalt gekommen. Diese nackten Wände waren die Klosterzelle des Mittelalters, wo die Abwesenheit jeglicher Bilder, die Leere in der Einrichtung die hungernde Fantasie dazu trieb, an sich selbst zu nagen, hellere oder dunklere Visionen hervorzurufen, nur um aus dem Nichts hinauszukommen. Das weiße, das formlose, das farblose Nichts im Kalkanstrich der Wände erzwang einen bildnerischen Trieb, den die

<sup>19</sup> Ebd., S. 12.

<sup>20</sup> Vgl. Strindberg: *I havsbandet*, S. 15 f.

<sup>21</sup> Ebd., S. 18.

Höhle oder Laubhütte des Wilden nie hervorgebracht, den der Wald mit dessen stets wechselnden Farben und beweglichen Konturen entbehrlich gemacht hätte, einen Trieb, den nicht die Ebene, nicht die Heide mit dem reichen Farbenspiel der Luft noch das nie ermüdende Meer ausgelöst hätte.<sup>22</sup>

Borg führt zunächst Gefängnis, Klosterzelle sowie Grotte und Laubhütte als Ortstypen an, um seine Unterkunft zu beschreiben. Allerdings trifft für Borg letztlich nur der Vergleich mit einer mittelalterlichen Klosterzelle zu. Diese nimmt eine mittlere Stellung ein, wenn man die genannten Orte auf einem historischen Zeitstrahl anordnen würde. Schließlich ist das Gefängnis eine moderne Einrichtung, während Grotte und Laubhütte eher auf einen Ursprungszustand verweisen.

Die Besonderheit von Borgs Vergleichen ist jedoch, dass sie einander widersprechen. Epple und Erhart weisen zwar in dem obigen Zitat anhand des Südsee-Beispiels auf die Möglichkeit hin, dass ein und derselbe Raum beim Vergleichen unterschiedlich wahrgenommen werden kann. Im Fall von Epples und Erharts Beispiel stellen allerdings verschiedene Personen die Vergleiche an. In *I havsbandet* ist hingegen Borg allein für die Widersprüchlichkeit der Vergleiche verantwortlich. Hron-Öberg nennt Borg entsprechend einen „unzuverlässig Erzählende[n]“.<sup>23</sup> So markiere der Text mehrfach, dass Borgs Wahrnehmung und seinem wissenschaftlichen Duktus nicht zu trauen sei.<sup>24</sup> Streng genommen erzählt Borg nicht selbst, sondern seine Wahrnehmung wird durch eine Erzählstimme vermittelt. Unzuverlässig an Borgs Wahrnehmung sind daher in erster Linie die vermeintlich wissenschaftlichen Schlüsse, die er aus seinen vergleichenden Beobachtungen zieht.<sup>25</sup> Daher liegt in *I havsbandet* eine Art „mimetisch unentscheidbares Erzählen“<sup>26</sup> vor. Ob Borgs Beobachtungen und Vergleiche die erzählte Welt im Sinne einer Mimesis nachbilden, bleibt letztlich offen. Eine neutrale Beschreibung der Inseln des Schären Gartens zur Überprüfung von Borgs Angaben fehlt nämlich. Mit anderen Worten kann die chronotopische Insularität des Schären Gartens in *I havsbandet* nicht unabhängig von Borgs Wahrnehmung analysiert werden. Ich gehe daher im Folgenden davon aus, dass sich Borg aufgrund

---

<sup>22</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 20 f.

<sup>23</sup> Hron-Öberg, Irina: *Hervorbringungen: zur Poetik des Anfangens um 1900*, Freiburg im Breisgau [u.a.]: Rombach 2014, S. 292. Siehe auch: ebd., S. 356.

<sup>24</sup> Vgl. ebd.

<sup>25</sup> *I havsbandet* wäre somit ein interessanter Fall für erzähltheoretische Überlegungen zum Phänomen des unzuverlässigen Erzählens. Vgl. den Abschnitt „Gibt es unzuverlässige Reflektorfiguren?“ in: Lahn, Silke u. a.: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, 3., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: Metzler 2016, S. 191.

<sup>26</sup> Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 109. Siehe allgemein zur „mimetischer Unzuverlässigkeit“ auch: Lahn u. a.: *Einführung Erzähltextanalyse*, S 189 f.

einer konkreten Ambivalenz des Schärengartens durchaus verschiedene Erscheinungsbilder der Inseln bieten, welche die Ursache seiner widersprüchlichen Wahrnehmungen sind.

Die Wirkungsweise der konkreten Ambivalenz von Zeit und Raum in *I havsbandet* möchte ich vorerst weiter an Borgs Zimmer auf der Insel Österskären demonstrieren. Die dem Zimmer zugeschriebenen zeitlichen Eigenschaften der Klosterzelle erlauben es Borg, seine Fantasie zu nutzen und eine Verwandlung des Raumes zu imaginieren. So ruft die Kargheit der Unterkunft in Borg den Drang zum Dekorieren hervor:

Han [= Borg] kände på en gång en jäsande lust att i ett ögonblick stryka väggarne fulla med soliga landskap av palmer och papegojor, spänna en persisk matta över taket, lägga hudar av djur på de som en kontorsbok linjerade golvtiljorna, ställa hörnsoffor i vråarne med små bord framför, hissa opp en taklampa över ett runt bord med tidskrifter och böcker på, resa ett piano mot en kortvägg och kläda den långa väggen med bokhyllor; och borta i soffhörnet sätta en liten kvinnofigur, sak samma vilken! – – – Liksom ljuset på bordet stred sin kamp mot mörkret, arbetade hans fantasi på rummets inredning, men så släppte den taget, allt försvann och den rysliga omgivningen skrämdde honom i säng, varpå han släckte ljuset och drog täcket över huvudet.<sup>27</sup>

Er [= Borg] empfand plötzlich eine überschäumende Lust, in einem Augenblick die Wände mit sonnigen Landschaften voller Palmen und Papageien zu bemalen, einen persischen Teppich an die Decke zu spannen, Häute von Tieren auf die wie ein Kontobuch linierten Dielenbretter zu legen, Ecksofas mit kleinen Tischen davor in die Winkel zu stellen, eine Hängelampe über einem runden Tisch mit Zeitschriften und Büchern aufzuhängen, ein Klavier an einer Schmalwand aufzustellen und die lange Wand mit Bücherregalen zu bekleiden; und hinten in die Sofaecke eine kleine Frauenfigur zu setzen, egal, welche! – – – Wie das Licht auf dem Tisch seinen Kampf gegen die Dunkelheit ausfocht, arbeitete seine Fantasie an der Einrichtung des Zimmers, doch dann ließ sie nach, alles verschwand, und die gräuliche Umgebung scheuchte ihn ins Bett, worauf er das Licht löschte und sich die Decke über den Kopf zog.<sup>28</sup>

Als Reaktion auf den Vergleich mit einer Klosterzelle entsteht vor Borgs innerem Auge eine exotische Landschaft samt tropischen Bäumen und Papageien sowie modernen Einrichtungsgegenständen. Dem Zimmer kann durch diese Mischung anders als zuvor kein historischer Zeitpunkt mehr zugeordnet werden. Letztlich vermag es Borg nicht, die Vorstellung der exotischen Landschaft aufrecht zu erhalten. Ein und dasselbe Zimmer erscheint auf einmal nicht länger wie eine Klosterzelle. Das Zimmer entspricht nun vielmehr einer Angst einflößenden Umgebung, vor der Borg unter seine Bettdecke flüchtet. Welche zeitlichen und räumlichen Eigenschaften das Zimmer letztlich auszeichnen, kann daher nicht eindeutig bestimmt werden.

<sup>27</sup> Strindberg: *I havsbandet*, S. 18.

<sup>28</sup> Strindberg: *Am offenen Meer*, S. 21.

Vom Szenario der robinsonadischen Insel aus betrachtet, wird die zeitliche Ambivalenz der Inseln des Schären Gartens in *I havsbandet* umso deutlicher. Beide Szenarien, die mythische Insel und die robinsonadische Insel, haben gemeinsam, dass sie von der Konservierung eines Zustandes der Vergangenheit auf einer Insel ausgehen. Der Hauptunterschied zwischen diesen Szenarien ist, dass im Fall der robinsonadischen Insel die *castaways* versuchen, die Weiterentwicklung der Insel gemäß einer linearen Zeitvorstellung herbeizuführen. Entsprechende Bemühungen münden dann in einer Synchronisation der Insel mit der kontinentalen Gegenwart. Im Fall der mythischen Insel kehren die Figuren lediglich nach ihrer abenteuerlichen Reise aus der Vergangenheit in die Gegenwart zurück, um ihr Leben fortzusetzen.

*I havsbandet* nimmt mehrfach Bezug auf das Szenario der robinsonadischen Insel. Jedoch machen die Bezüge von Beginn an deutlich, dass Borg die Synchronisation der Insel kaum gelingen wird. Eine Referenz auf das Szenario der robinsonadischen Insel bietet die folgende Szene, bei der Borg nach einer ersten Umrundung der Insel eine Anhöhe besteigt:

[Borg befand] sig på det ställe där han börjat, och han erfor det som om han vore instängd. Det lilla skärets bergshöjd tryckte honom och havets kretsformiga horisont klämde honom. Den gamla känslan av att icke få rum nog överföll honom och han klättrade upp för bergknallarne tills han kom upp på den högsta platån, vilken kunde vara kanske femtio fot högre än havsytan. Där lade han sig på rygg och såg uppåt i rymden. Nu när ögat icke kunde uppfånga något, varken av landet eller havet, utan han endast såg den blåa kupan över sig, då kände han sig fri, isolerad som en kosmisk flisa svävande i etern endast lydande tyngdlag och gravitation.<sup>29</sup>

[Er befand] sich wieder an seinem Ausgangspunkt, und es kam ihm vor, als sei er eingeschlossen. Die felsige Anhöhe der kleinen Schäre bedrückte ihn, und der kreisförmige Horizont des Meeres machte ihn beklommen. Das alte Gefühl, nicht genug Raum zu haben, überfiel ihn, und er kletterte den Felshang hinauf, bis er auf das höchste Plateau kam, das fünfzig Fuß höher als der Meeresspiegel sein möchte. Dort legte er sich auf den Rücken und sah in den Himmelsraum hinauf. Jetzt, da das Auge nichts auffangen konnte, weder vom Land noch vom Meer, sondern nur die blaue Kuppel über sich sah, fühlte er sich frei, isoliert wie ein kosmischer Splitter im Äther schwebend, nur dem Gesetz der Schwerkraft und Gravitation gehorchend.<sup>30</sup>

Panoramatische Überblicke vom höchsten Punkt einer Insel werden oft auch „monarch-of-all-I-survey scene“<sup>31</sup> genannt. Szenen wie diese kündigen gewöhnlich Maßnahmen zur Urbarmachung und Unterwerfung der Insel an, welche der Synchronisation der Insel dienen. Anders als im Szenario einer

---

<sup>29</sup> Strindberg: *I havsbandet*, S. 25.

<sup>30</sup> Strindberg: *Am offenen Meer*, S. 29 f.

<sup>31</sup> Weaver-Hightower: *Empire Islands*, S. 3. Zur kolonialen Logik von panoramatischen Überblicken siehe auch: Eglinger/Heitmann: *Landnahme*, S. 40 ff.

robinsonadischen Insel markiert Borgs Besteigung der Anhöhe jedoch keineswegs den Beginn entsprechender Maßnahmen, die Insel an den zeitlichen Standard der Kontinente anzupassen. Borg legt sich hingegen nieder, um in den Himmel zu starren und fühlt sich für unbestimmte Zeit („en obestämd tid“)<sup>32</sup> weitestgehend frei von Allem. Statt eine künftige Synchronisation der Insel in Aussicht zu stellen, pausiert die Besteigung der Anhöhe in *I havsbandet* eher die Erzählung.

Den die Synchronisation der Insel ankündigenden Überblick bietet in *I havsbandet* hingegen ein anderer Ort. Deutlich wird dies, wenn Borg nach der Rückkehr in seine Unterkunft beginnt, seine Bibliothek einzurichten:

Nu gällde det att fylla hålen i bokhyllorna och blåsa en levande anda i tomrummen mellan de mörka bräderna. Och snart stodo där rad vid rad den brokigaste samling av uppslagsverk och handböcker, ur vilka ägaren kunde hämta upplysningar om allt som hänt i förfluten och närvarande tid. Encyklopedier som likt en lufttelegraf svarade vid en tryckning på den rätta bokstaven, läroböcker i historia, filosofi, arkeologi och naturvetenskaperna, resor i alla jordens länder med kartor, till och med Bædeckers alla handböcker, så att ägaren kunde sitta och planera den kortaste och billigaste färden till den och den orten, bestämma hotellet och veta hur mycket han skulle ge i drickspengar. Men som alla dessa verk ägde förgångelsens oundvikliga frö i sig, hade han bemannat en särskild hylla med en observationskår av facktidskrifter, i vilka han genast erhöll rapport om varje det minsta framsteg, varje om än aldrig så obetydlig upptäckt. Och till sist en hel samling dyrkar till allt tidens vetande i de bibliografiska notiserna, förlagskatalogerna och bokhandelstidningarna, så att han innestängd i sitt rum visste precis huru högt eller lågt barometern stod inom alla de vetenskaper som rörde honom.<sup>33</sup>

Jetzt galt es, die Löcher in den Bücherregalen zu füllen und den leeren Räumen zwischen den dunklen Brettern lebendigen Atem einzuhauchen. Und bald stand da aufgereiht die bunteste Sammlung von Nachschlagewerken und Handbüchern, aus denen sich der Besitzer Informationen über alles holen konnte, was in Vergangenheit und Gegenwart geschehen war. Enzyklopädien, die wie ein Telegraph beim Drücken auf den richtigen Knopf antworteten, Lehrbücher der Geschichte, Philosophie, Archäologie und Naturwissenschaften, Reisen in alle Länder der Erde nebst Karten, sogar alle Handbücher von Baedeker, so dass der Besitzer hier sitzen und die kürzeste und billigste Reise zu dem und dem Ort planen, das Hotel bestimmen und wissen konnte, wie viel Trinkgeld er geben sollte. Da aber alle die Werke den unvermeidlichen Keim des Veraltens in sich trugen, hatte er ein besonderes Regal mit einem Observationskorps von Fachzeitschriften besetzt, die ihm sofort über jeden kleinsten Fortschritt, jede noch so unbedeutende Entdeckung berichteten. Und schließlich eine ganze Sammlung von Schlüsseln zu allem Wissen der Zeit in bibliographischen Notizen, Verlagskatalogen und Buchhandelszeitungen, so dass er, eingeschlossen in seinem Zimmer, genau wusste, wie hoch oder niedrig das Barometer in all den Wissenschaften stand, die ihn angingen.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Strindberg: *I havsbandet*, S. 25.

<sup>33</sup> Ebd., S. 27 f.

<sup>34</sup> Strindberg: *Am offenen Meer*, S. 33 f.

Borgs Bibliothek repräsentiert hier die kontinentale ‚Gegenwart‘, da sie nicht nur Informationen aus der Vergangenheit enthält, sondern laufend durch Fachzeitschriften aktualisiert wird. Zusätzlich ermöglichen es zahlreiche Reiseführer, schnellstmöglich von der Insel Österskären an andere Orte zu gelangen oder imaginäre Reisen vorzunehmen, sodass eine ständige Verbundenheit der Insel mit dem Rest der Welt gegeben ist. Durch die Einrichtung der Bibliothek entsteht somit ein Widerspruch zu der von Borg häufig geäußerten Vorstellung, dass Österskären im Sinne eines Allochronismus ein in der ‚Vergangenheit‘ verhafteter Ort sei. Es ist zugleich der Blick ins Bücherregal, statt der panoramatische Überblick von einer Anhöhe, der den Beginn von Borgs Synchronisation der Insel markiert:

Det tillfälliga anfaller av fruktan som framkallats av isolering, ensamhet och instängning med fiender – ty så betraktade han med skäl skärkarlarne – gav vika för det lugn som installeringen måste medföra, och nu satte han sig som en väl rustad general att lägga planer till kampanjen sedan högkvarteret var uppslaget.<sup>35</sup>

Der zeitweilige Anfall von Furcht, hervorgerufen durch Isolierung, Einsamkeit und Eingesperrtsein mit Feinden – denn als solche betrachtete er mit Recht die Schärenleute – , wich der Ruhe, die das Einräumen mit sich bringen musste, und jetzt machte er sich wie ein gut gerüsteter General daran, Pläne für den Feldzug zu entwerfen, nachdem das Hauptquartier aufgeschlagen war.<sup>36</sup>

Borg schlägt hier in Feldherrenmanier sein Hauptquartier in der Bibliothek auf, um eine Synchronisation der Insel in die Wege zu leiten. Die Bibliothek birgt jedoch ein weiteres Paradox für Borgs Vorhaben der Synchronisation von Österskären: Durch die Einrichtung seiner Bibliothek, die als ‚Gegenwart‘ kodiert ist, vollzieht Borg bereits teilweise die Synchronisation, welche er erst noch planen will. Mit anderen Worten entsteht auf Österskären eine Parallelität von Zeiten, die gemäß einer linearen Zeitvorstellung gewöhnlich aufeinander folgen sollten. Entgegen der Gewohnheit existiert somit in Form der Bibliothek die kontinentale ‚Gegenwart‘ in *I havsbandet* neben der ‚Vergangenheit‘, welche die Insel Österskären als Ganze repräsentiert.

### 3.2 Parallelität der Zeiten

Die skizzierte Parallelität der Zeiten wird im weiteren Verlauf der Erzählung zum Kennzeichen des Schärengartens, wie ich nun anhand einer längeren Szene zeigen möchte. Die Vielzahl der Inseln im Schärengarten verstärkt zugleich den Eindruck einer zeitlichen Ambivalenz.

---

<sup>35</sup> Strindberg: *I havsbandet*, S. 28.

<sup>36</sup> Strindberg: *Am offenen Meer*, S. 35.

Um die Fischfanggründe von Österskären zu erforschen und der Insel dadurch zu neuem Wohlstand zu verhelfen, fährt Borg in Begleitung eines Lotsen auf das Meer hinaus. Dort blickt er mit Hilfe einer Art Periskop durch verschiedene Abstufungen abnehmenden Lichts bis zum Meeresgrund. Borgs vertikaler Blick verknüpft dabei die räumlichen Tiefenebenen des Meeres mit einer chronologischen Hierarchie, welche an eine Fortschrittslogik geknüpft ist. Am Meeresgrund beginnend folgt eine Beschreibung der vorgefundenen Fischarten, wobei Borg jeweils einen Zusammenhang zwischen Tiefenebene und Entwicklungsstand herstellt. So leben an der tiefsten Stelle die am wenigsten entwickelten Fische, welche „de efterblivna på utvecklings ändlösa bana“<sup>37</sup> repräsentieren. Umso näher die Fische wiederum an der Wasseroberfläche leben, desto entwickelter seien sie.<sup>38</sup> Borg synthetisiert somit eine zeitliche Entwicklungslinie anhand räumlicher Tiefenebenen und ihrer Fauna.

Parallel zu dieser Entwicklungslinie kann Borg auch auf einer horizontalen Ebene anhand der Inseln des Schären Gartens eine ebenso dem Fortschrittsgedanken folgende Entwicklungslinie skizzieren, sobald er seine Erforschung der Tiefen des Meeres beendet hat. Treibeis sorgt dafür, dass Borg im Schären garten „förgångna historiska perioder“<sup>39</sup> zu erkennen meint. Die Schären gartenlandschaft bietet Borg allerhand Anschauungsmaterial, um die Entwicklung menschlicher Architektur durch die Jahrhunderte nachzuzeichnen.<sup>40</sup> Dadurch entsteht ein Paradox, da die beiden zeitlichen Entwicklungslinien, welche Borg zu erkennen meint, sowohl vertikal unter dem Meerespiegel als auch horizontal auf der Wasseroberfläche anordbar sind.<sup>41</sup> Ein Bericht von Borgs Gedanken beschreibt dieses evolutionäre Paradox wie folgt:

[N]ere i vattnet, samtidigt med att avsvältningsperiodens alger redan infunnit sig, simmade primär-tidens fiskar och bland dem den äldsta avkomlingen sillen, under det på skären ännu växte stenkoltidens ormbunkar och lummer. Längre inåt fastland, först på de större holmarne, skulle man träffa sekundärtidens barrträd och reptiler och ändå djupare in, tertiärtidens lövträd och däggdjur. Men här ute i urformationen syntes naturens nyckfullhet ha hoppat över lagringstiderna, kastat skälarna och uttrarne ner i urtiden, vräkt in istiden i dag på morgonen mitt i kvartärperioden liksom matjord på urberget, och själv satt han som en representant för den historiska tiden och ostörd av

---

<sup>37</sup> Strindberg: I havsbandet, S. 31. „[Die] auf der endlosen Bahn der Entwicklung Zurückgebliebenen“, Strindberg: Am offenen Meer, S. 40 f.

<sup>38</sup> Vgl. Strindberg: I havsbandet, S. 31 f.

<sup>39</sup> Ebd., S. 32. „vergangene[...] historische[...] Epochen“, Strindberg: Am offenen Meer, S. 42.

<sup>40</sup> Vgl. Strindberg: I havsbandet, S. 32 f.

<sup>41</sup> Zu Borgs Ordnungsversuchen siehe auch: Hron-Öberg: Hervorbringungen, S. 312–323.

det skenbara virrvarret njutande dessa levande bilder av skapelsen, och förhöjande njutningen genom att känna sig i stort taget som den högsta i denna kedja.<sup>42</sup>

[U]nten im Wasser, wo sich schon die Algen der Abkühlungsperiode eingefunden hatten, schwammen gleichzeitig Fische der Primärzeit und unter ihnen der älteste Abkömmling, der Hering, während auf den Schären noch die Farne und der Bärlapp der Steinkohlenzeit wuchsen. Weiter Richtung Festland, zuerst auf den größeren Holmen, würde man die Nadelbäume und Reptilien der Sekundärzeit antreffen, noch weiter landeinwärts die Laubbäume und Säugetiere der Tertiärzeit. Doch hier draußen in der Urformation schien die Launenhaftigkeit der Natur die Ablagerungszeiten übersprungen, Robben und Otter in die Urzeit zurückgeworfen, von heute auf morgen die Eiszeit mitten in die Quartärperiode geschleudert zu haben wie Muttererde auf das Urgestein, und er selbst saß als ein Repräsentant der historischen Zeit und ungestört von dem scheinbaren Wirrwarr da, genoss diese lebenden Bilder der Schöpfung und steigerte den Genuss, indem er sich, stellvertretend gesehen, als der Höchste in dieser Kette fühlte.<sup>43</sup>

Borg ist erstaunt, dass seiner Umgebung keine eindeutige Position im Verlauf der von ihm skizzierten Entwicklungslinie zuordbar ist. Seine Wahrnehmung der Inselvielfalt des Schärengartens erinnert an dieser Stelle an das Szenario des Odysseischen Archipels. In diesem Szenario werden durch das Erzählen mehrere Inseln in eine hierarchisierte Ordnung überführt, welche eine bestimmte Entwicklung darstellen sollen. In *I havsbandet* kann „das scheinbare Wirrwarr“ („det skenbara virrvarret“) jedoch mehr als einmal in eine Ordnung überführt werden, wie Borgs Überlegungen zum Schärengarten zeigen.

Im Schärengarten treffen für Borg verschiedene, durch die Vielzahl der Inseln repräsentierte Zeiten kaleidoskopartig aufeinander. Dieses Aufeinandertreffen der Zeiten bietet Borg zugleich potenziell die Möglichkeit, durch die Zeit zu reisen:

Detta var hemligheten i detta landskaps tjuvningsförmåga att den och endast den återgav en historierad skapelse med utslutningar och förkortningar, där man på några timmar kunde färdas genom jordens bildningsserier, och stanna framme vid sig själv, där man kunde uppträffa sig med en återtagning av förmimmelser som ledde tanken tillbaka på ursprunget, vila sig i förlutna stadier, låta den tröttande spänningen i att vinna högre grader på kulturskalan slappas av, liksom återfalla i en hälsosam dvala och känna sig ett med naturen.<sup>44</sup>

Das war das Geheimnis der Zauberkraft dieser Landschaft, dass sie und nur sie eine historisierte Schöpfung, mit Auslassungen und Verkürzungen, wiedergab; wo man in ein paar Stunden die Entwicklungsperioden der Erde durchreisen konnte und dann bei sich selbst ankam, wo man sich stärken konnte mit dem Zurückholen von Empfindungen, die den Gedanken zurück zum Ursprung führten, wo man sich in vergangenen Stadien ausruhen konnte, die ermüdende Spannung beim Erlangen höherer Grade auf der

---

<sup>42</sup> Strindberg: *I havsbandet*, S. 34 f.

<sup>43</sup> Strindberg: *Am offenen Meer*, S. 45.

<sup>44</sup> Strindberg: *I havsbandet*, S. 35.

Kulturskala abfallen lassen, wo man gewissermaßen in ein heilsames Hindämmern zurücksinken und sich mit der Natur eins fühlen konnte.<sup>45</sup>

Die Schärengartenlandschaft erlaubt ohne größere Ortsveränderung und auf wenige Stunden komprimiert, eine gedankliche Zeitreise in frühere, vermeintlich weniger komplexe, Vergangenheiten. Borg ermöglicht diese Art der Zeitreise zugleich eine Art Entspannung, sodass die Parallelität der Zeiten positiv konnotiert wird.

Die Zeitreise im Schärengarten funktioniert analog zu einer anderen Art der Zeitreise, die Borg im Anschluss praktiziert. Borg versucht nämlich, sich an seinen persönlichen Ursprung zu erinnern und daraus zugleich sein zukünftiges Schicksal abzuleiten.<sup>46</sup> Über mehrere Seiten hinweg folgt daraufhin eine Schilderung von Borgs Elternhaus und Werdegang, die mit Borgs Entsendung als Fischereientendent von Österskären abrupt endet.<sup>47</sup> Diese mehrseitige Analepse ist das einzige Element der Erzählung, das die Chronologie der Ereignisse unterbricht. Nach einem Gedankenstrich und drei Asterisken setzt der Text fort:

Här vaknade han [= Borg] ur sin repetitionskurs av sitt vardande, ur vilken han brukade pånyttföda sig genom att i hast leva om sitt liv och därigenom likasom leta sig fram till sin ståndpunkt och efter beräkandet av sina tillgångar klargöra sin kurs framåt, sitt sannolika ändamål och utsikterna att lyckas i sina förehavanden.<sup>48</sup>

Hier erwachte er [= Borg] aus dem Repetitionskurs seines Werdegangs, bei dem er sich gleichsam neu zu gebären pflegte, indem er sein Leben im Schnelldurchlauf noch einmal lebte und sich dadurch gewissermaßen zu seinem Standpunkt vorarbeitete und sich nach der Berechnung seiner Aktivposten seinen zukünftigen Kurs, sein wahrscheinliches Ziel und die Aussichten auf das Gelingen seiner Pläne klarmachte.<sup>49</sup>

Die Erzählstimme erläutert nach der Analepse, dass Borg häufiger gedankliche Zeitreisen zu seinem persönlichen Ursprung unternimmt, um sich wiederum paradoxerweise der zukünftigen Richtung seiner Entwicklungslinie zu vergewissern. Diese Zeitreisen werden zugleich als ‚Wiedergeburt‘ (‚pånyttföda sig‘) bezeichnet, was vom Grundgedanken her einer zirkulären Zeitvorstellung entspricht. Der Text unterstreicht die Zirkularität zusätzlich, indem er selbst im Erzählen eine Wiederholung andeutet:

Än en gång kastade han [= Borg] en blick ut över det praktfulla skådespelet därute, där drivisarne föstes fram, rämnade, packades, trängde varandra ihop, sköto upp över varann, ställdes på kant, änderande sitt vågräta läge till massor av förskjutningar, förkastningar, bildande berg, dalar, kullar. Det föreföll honom såsom om han såg

<sup>45</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 45 f.

<sup>46</sup> Vgl. Strindberg: I havsbandet, S. 35 f.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 36–50.

<sup>48</sup> Ebd., S. 51.

<sup>49</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 69.

jordskorpan födas, då på det glödande havet den första stelnade kakan knäcktes sönder, jagades fram, sköts på kant, travade sig ihop till urbergen, till skären, kobbarne, holmarne som endast voro ofantliga packisar, isberg fastän av ett annat mineral än vattnet. Och över denna repeterade skapelsehistoria dallrade isarnes primitiva odelade vita ljus bredvid luftens och vattnets urlblå, den första brytningen av mörkret, och här svävade skapelsesagans Gud som skilde ljuset från mörkret, fram såsom en sinnlig förklaringsgrund för hans forskande tanke. Och än en gång klingade de fågelvordna reptilernas första försök till musikaliskt ordnade ljud ut över vattencirkeln, begränsningen av hans jag, som måste bli medelpunkten vilken plats han än intog. — — —

I detsamma flöt båten in i hamnen och det rökte ur skorstenarne till middag.<sup>50</sup>

Noch einmal warf er [= Borg] einen Blick auf das prachtvolle Schauspiel da draußen, wo die Treibeisschollen dahinjagten, barsten, sich stauten, einander zusammendrängten, sich übereinanderschoben, auf die Kante gestellt wurden, ihre waagrechte Lage in eine Unmenge von Verschiebungen, Verwerfungen änderten, Berge, Täler, Hügel bildeten. Es kam ihm vor, als sehe er die Erdrinde entstehen, als auf dem glücklichen Meer die erste erstarrte Scholle zerbrach, dahingejagt, auf die Kante gestellt wurde, sich zu Urgebirge, zu Schären, Kobben, Holmen auftürmte, die nur Packeis, ungeheure Eisberge waren, wenn auch aus einem anderen Material als Wasser. Und über dieser repetierten Schöpfungsgeschichte zitterte das primitive ungeteilte weiße Licht des Eises neben dem Urblau der Luft und des Wassers, das erste Durchbrechen der Finsternis, und hier schwebte der Gott der Schöpfungsgeschichte, der das Licht von der Finsternis schied, als eine sinnliche Erklärung vor seinem forschenden Geist. Und noch einmal ertönten die ersten Versuche der Vogel gewordenen Reptilien zu musikalisch geordneten Lauten über den Wasserkreis, die Begrenzung seines Ichs, das der Mittelpunkt werden mussten, welchen Platz er auch einnähme. — — —

Gleichzeitig trieb das Boot in den Hafen, und aus den Schornsteinen stieg der Mittagsrauch.<sup>51</sup>

Die Erzählstimme weist erneut auf den kaleidoskopartigen Anblick des Schärengartens hin, und dass die Landschaft gedankliche Zeitreisen zum Ursprung des Lebens erlaubt. Letztlich bricht die theoretisch ins Unendliche fortsetzbare Wiederholung mit drei Gedankenstrichen ab, da das Boot in den Hafen zurückkehrt und die Schornsteine von Österskären die Mittagszeit verkünden.

Insgesamt deutet die analysierte Szene auf ein Problem hin, welches durch die zeitliche Ambivalenz des Schärengartens für Borgs Synchronisierungspläne entsteht: die mit den Inseln verknüpften zeitlichen Eigenschaften verändern sich stetig, sodass Borg immer wieder von vorne beginnen muss, sich zu orientieren und seine Ordnungsvorstellungen durchzusetzen.

<sup>50</sup> Strindberg: I havsbandet, S. 51 f.

<sup>51</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 69 f.

### 3.3 Die Abwesenheit einer Nicht-Zeit

Borgs Bemühungen zur Synchronisation der Inseln des Schärengartens müssten theoretisch im Sinne des Szenarios der utopischen Insel zu einem perfekten räumlichen Zustand führen, der zeitliche Unterschiede nivelliert. Alle zeitlichen Abläufe würden auf einer räumlich perfekt eingerichteten Insel nämlich ewig, auf die gleiche Weise funktionieren, sodass Figuren Zeit nicht mehr wirklich anhand verschiedener Sinneseindrücke synthetisieren könnten. Eine solche ewig-gleichförmige Wiederholung aller Abläufe nenne ich Nicht-Zeit. Letztlich verhindert die zeitliche und räumliche Ambivalenz des Schärengartens auch, dass das Szenario der utopischen Insel von Borg umgesetzt werden kann.

Die Mittel zu einer radikalen Umstrukturierung stünden Borg durchaus zur Verfügung. Zunächst wird dies in *I havsbandet* deutlich, als Borg gemeinsam mit seiner Verlobten und seiner zukünftigen Schwiegermutter – beide hat er bei einer seiner Ausfahrten in den Schärengarten kennengelernt – den Bau eines christlichen Missionshauses zu planen beginnt. So stellt Borg in Aussicht, den Bau übernehmen zu können und dessen Kosten vorzuschießen.<sup>52</sup> Dass Borg mit dem Bau eigentlich die Synchronisation der Insel beabsichtigt, führt das folgende Zitat vor:

Han [= Borg] hade stigit upp för skäret utan att märka det. Och nu såg han det lysa nere i fiskläget och hörde vilda skrik, jubelskrik över den slagne fienden som velat lyfta deras barn och barnarn ur fattigdom, bespara dem arbete, giva dem nya njutningar. Och med ett vaknade hos honom igen begäret att få se dessa vildar tama, att se dessa Torsdyrkare böja knä för vite Krist, jättarne gå under för de ljuse Asar. Barbaren måste passera kristendomen såsom en skärseld, lära sig vördnad för andens makt i de svaga muskelknippena, folkvandringensresterna ha sin medeltid innan de kunde komma fram till tänkandets renessans och handlingens revolution.

Här skulle kapellet resas på högsta åsen av skäret och dess lilla spira sticka upp över utkik och flaggstång och hälsa de sjöfarande på långt håll som en erinran om att – – – Här stannade han och reflekterade! Och ett löje drog över hans bleka ansikte när han böjde sig ner och plockade upp fyra gnejsflisor som han lade ut i en rektangel från öster till väster sedan han gått upp trettio steg på längden och tjugo på bredden.

– Vilken utmärkt landkänning för de sjöfarande! tänkte han när han vandrade ner för berget och gick upp att lägga sig.<sup>53</sup>

Er [= Borg] war die Schäre hinaufgestiegen, ohne es zu merken. Und jetzt sah er die Lichter unten im Fischerdorf und hörte wilde Schreie, Jubelschreie über den geschlagenen Feind, der ihre Kinder und Kindeskinde von der Armut befreien, ihnen Arbeit ersparen und neue Genüsse hatte verschaffen wollen. Und auf einmal erwachte in ihm wieder das Verlangen, diese Wilden zahm, diese Thoranbeter das Knie vor dem

<sup>52</sup> Vgl. Strindberg: *I havsbandet*, S. 77.

<sup>53</sup> Ebd., S. 79.

weißen Christus beugen, die Riesen durch die lichten Asen untergehen zu sehen. Der Barbar musste durch das Christentum wie durch ein Fegefeuer, Ehrfurcht vor der Macht des Geistes in den schwachen Muskelbündeln lernen, die Völkerwanderungsreste brauchten ihr Mittelalter, bevor sie zur Renaissance des Denkens und der Revolution der Tat vordringen konnten.

Hier sollte sich die Kapelle erheben, auf dem höchsten Os der Schäre, und ihre kleine Turmspitze Ausguck und Flaggenstange überragen und die Seefahrer aus weiter Ferne grüßen als eine Erinnerung daran, dass – [sic!] Hier hielt er inne und überlegte! Und ein Lächeln zog über sein blasses Gesicht, als er sich bückte und vier Gneisbruchstücke aufhob, die er in einem Rechteck von Ost nach West hinlegte, nachdem er dreißig Schritte in die Länge und zwanzig in die Breite abgescritten hatte.

– Was für eine ausgezeichnete Landkennung für die Seefahrer! dachte er, als er die Anhöhe hinunterstieg und hinaufging, um zu Bett zu gehen.<sup>54</sup>

Borg gelangt unbewusst wieder an den höchsten Punkt von Österskären, wobei die Situation dieses Mal viel mehr einer „monarch-of-all-I-survey scene“ entspricht. Schließlich malt sich Borg auf der Anhöhe aus, welche Gestalt die Insel durch seinen synchronisierenden Eingriff, den Bau eines Missionshauses, bekäme. Zum einen verbindet Borg diese Veränderung des Raumes der Insel mit einem zeitlich beschleunigten Fortschritt. Dabei nimmt Borg an, dass die Inselbevölkerung einer linearen Zeitvorstellung entsprechend eine bestimmte historische Entwicklung von der Völkerwanderungszeit über das Mittelalter bis in die Renaissance nachholen müsse, bis sie gewissermaßen seiner ‚Gegenwart‘ näherkäme. Festland und Schären Garten wären somit synchronisiert. Zum anderen deuten Borgs Überlegungen jedoch die mit dem Szenario der utopischen Insel verbundenen Fallstricke einer Synchronisation an. Woran das Missionshaus irgendwann noch erinnern soll, bleibt nämlich unklar und wird nur durch drei Gedankenstriche angedeutet. Die drei Gedankenstriche verweisen auf die mit dem Szenario der utopischen Insel verbundene Problematik der Nicht-Zeit, die aus dem räumlichen Umbau der Insel resultieren würde: Sobald die Insel nämlich in Übereinstimmung mit Borgs vermeintlich perfekten Plänen eingerichtet wäre, könnte keine zeitliche Differenz im Sinne der Zeitstufen Vergangenheit und Gegenwart mehr festgestellt werden. Eine Erinnerungsfunktion des Baus wäre dadurch zugleich problematisch.

Interessanterweise hegt Borg in *I havsbandet* einen weiteren Umbauplan, der nicht auf die Synchronisation des Schären Gartens hinausläuft. So versucht Borg die Illusion einer italienischen Landschaft auf der Insel Svårdsholmen zu inszenieren. Diese Inszenierung ist von Borg zuerst als Geburtstags-geschenk für seine Verlobte gedacht. Später soll die Illusion Borg ebenso

---

<sup>54</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 107 f.

dazu dienen, der Inselbevölkerung seine Überlegenheit zu beweisen.<sup>55</sup> Der Beginn dieses Vorhabens wird wie folgt geschildert:

Sittande i sin båt viserade nu Svärdsholmen med dioptern vars linser han [= Borg] betydligt förstärkt. Det gällde nu först att få det mest karakteristiska i formationen eller de lagrade bergarterna att stiga upp, och detta hade naturen delvis undångjort. Därpå behövde han en pinje, en cypress, ett marmoralpats och en terrass med spaljerade oranger.

Sedan han därför observerat och tecknat skärets kontur hade han planen klar och landade snart med sin båt i vilken han instuvat ett järnspett, en skeppsskrapa, en rulle zinktråd, och en pyts gulockra med en stor tjärborste jämte yxa, såg, spik, och ett förråd dynamitpatroner.

När han kommit i land och packat upp sina saker, kände han sig som en Robinson den där skulle gå lös på och upptaga en kamp mot naturen, men nu så mycket skarpare och segervissare som han medförde alla kulturens hjälpmedel. Sedan han uppställt ett lantmätarbräde på stativ och därpå ställt diopterlinjalen grep han sig an.<sup>56</sup>

In seinem Boot sitzend, visierte er jetzt mit dem Diopter, dessen Linsen er [= Borg] bedeutend verstärkt hatte, Svärdsholmen an. Zuerst kam es darauf an, das Charakteristische der Formation oder der abgelagerten Gesteinsarten hervortreten zu lassen, und dies hatte die Natur teilweise erledigt. Dann brauchte er eine Pinie, eine Zypresse, einen Marmoralast und eine Terrasse mit spalierten Orangen.

Nachdem er also die Kontur der Schäre beobachtet und gezeichnet hatte, hatte er seinen Plan fertig und landete mit seinem Boot, in dem er eine Brechstange, einen Schiffsschaber, eine Rolle Zinkdraht, einen Eimer gelben Ocker mit einer großen Teerbürste sowie Axt, Säge, Nägel und einen Vorrat Dynamitpatronen verstaut hatte.

Als er an Land gekommen war und seine Sachen ausgepackt hatte, fühlte er sich wie ein Robinson, der auf die Natur losgehen und den Kampf mit ihr aufnehmen würde, aber viel härter und siegesgewisser, weil er alle Hilfsmittel der Kultur bei sich hatte. Nachdem er einen Messtisch auf einem Stativ aufgestellt und darauf das Diopterlineal gelegt hatte, machte er sich ans Werk.<sup>57</sup>

Mittels gestalterischer Eingriffe in die Landschaft mit diversen Werkzeugen will Borg den Eindruck vermitteln, dass auf Svärdsholmen ein von mediterraner Flora umgebener Marmoralast steht. Interessanterweise vergleicht sich Borg in dem Zitat mit dem *castaway* Robinson, wobei die intendierte Vergleichshinsicht keineswegs Borgs bereits voranschreitende soziale Isolation ist.<sup>58</sup> Vergleichshinsicht ist hingegen die Fähigkeit, die Insel durch „die Erkundung, Benennung und Nutzung der Bodenbeschaffenheiten, der Flora und

---

<sup>55</sup> Vgl. Strindberg: I havsbandet, S. 88 f. und S. 97 f.

<sup>56</sup> Ebd., S. 98.

<sup>57</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 136.

<sup>58</sup> Borgs Selbstvergleich mit dem *castaway* Robinson ist eine von zwei expliziten Bezugnahmen auf die Gattung der Robinsonade. Zuvor hat sich Borg bereits über den *castaway* wie folgt geäußert: „Ett gott bevis på de unges brist på omdöme och slutledning framhöll

Fauna, der klimatischen und mikroklimatischen Eigenheiten, der Strömungen sowie der Distanz zu Nachbarinseln und Kontinenten“<sup>59</sup> dem Fortschrittsgedanken zu unterwerfen und zu synchronisieren. Allerdings verfolgt paradoxerweise gerade der durch die Mittel des Fortschritts mögliche Eingriff auf Svärdscholmen keinen synchronisierenden Effekt. Die Herstellung einer italienischen Landschaft scheint vor allem eine räumliche Spielerei zu sein, hinter der keineswegs die Absicht einer Anpassung der Insel an eine kontinentale Zeit steht.

Die Umgestaltung der Insel Svärdscholmen sorgt letztlich für eine Art Desynchronisation. Am Horizont erscheint statt der italienischen Landschaft der Anblick eines zweiten, herabgestürzten Mondes.<sup>60</sup> In Maria, Borgs Verlobte, löst der Anblick einen folgenreichen Angstschrei aus:

Men nu hade folkmassan vid stranden genom fröken Marias skrik och åtbörder fått sin uppmärksamhet dragen till henne från skådespelet ute på sjön, och när de sågo den unga

---

han [= Borg] i förhållandet med boken Robinson, vilken var skriven i tydlig avsikt att förlena naturtillståndet och isolerat liv, och ändock i ett århundrade regelbundet missuppfattats av ungdomen såsom en lovsång över vild-livet; vilket just i boken framställdes som ett straff för den fåvitske ynglingen, vilken missbrukat kulturens hävord som en vilde.“ Strindberg: *I havsbandet*, S. 39; „Als guten Beweis für die mangelnde Urteilsfähigkeit und Logik der jungen Leute führte er [= Borg] das Buch Robinson Crusoe an, das in der deutlichen Absicht geschrieben sei, den Naturzustand und das isolierte Leben zu verunglimpfen, und doch ein Jahrhundert lang von der Jugend regelmäßig als ein Loblied auf das Leben in der Wildnis missverstanden worden sei; was im Buch gerade als eine Strafe für den törichten Jüngling hingestellt werde, der die Gaben der Natur wie ein Wilder missbraucht habe.“; Strindberg: *Am offenen Meer*, S. 52. Hron-Öberg hat die Ironie hinter diesen zwei Bezugnahmen herausgearbeitet, da sich Borg selbst im Verlauf der Geschichte als der, die ihm zur Verfügung stehenden Mittel missbrauchende, Wilde erweist. Vgl. Hron-Öberg: *Hervorbringungen*, S. 290–292. Anders als Hron-Öberg denke ich jedoch nicht, dass allein Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) den Intertext für *I havsbandet* bildet. Die Rede vom törichten Jüngling deutet nämlich ebenso wie die Angabe „i ett århundrade“ („ein Jahrhundert lang“) an, dass eher auf Joachim Heinrich Campes *Robinson der Jüngere* (1779) Bezug genommen wird. Campe hat Defoes Text zu einem im 19. Jahrhundert besonders populären Kinderbuch umgearbeitet. Eine von Campes Änderungen gegenüber dem Original ist, dass der *castaway* erst um die siebzehn Jahre alt ist, wenn er auf der einsamen Insel strandet. Strindberg kritisiert zudem Campes Bearbeitung für deren moralisierenden Ton in seinem autobiographischen Roman *Tjänstekvinnans son I–II*. Vgl. Strindberg, August: *Tjänstekvinnans son I–II*, zuerst 1886 erschienen, Samlade Verk 20, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1989, S. 53. Dieser bisher von der Sekundärliteratur übersehene intertextuelle Bezug zu Campe ist mit Blick auf die von Campe gewählte Erzählsituation interessant. Bei Campe erzählt ein Vater seinen Kindern die Geschichte des *castaways*, um sie im Sinne der Aufklärung zu belehren. Vaterschaft ist zugleich für Borg, den Protagonisten von *I havsbandet*, ein großes Thema.

<sup>59</sup> Graziadei: „Nissopoiesis“, S. 421.

<sup>60</sup> Vgl. Strindberg: *I havsbandet*, S. 115 f.

kvinnan på knä för den vitklädde mannen [Borg] med de djupa mörka blickarne barhuvad härute på berget, måtte något minne ur bibelhistorien om en ung man som gjorde underverk ha föresvävat dem, ty i en hast klungade de sig tillsammans, började viska, och på uppmaning av överlotsen skyndade en av kvinnorna in i stugan bredvid och återkom med ett treårs barn som hade ett öppet rötsår på kinden.

Med förmågan att framkalla hägring skulle alltså följa en övernaturlig kunskap om sjukdomars botande.<sup>61</sup>

Doch jetzt hatte die Volksmenge am Strand aufgrund von Fräulein Marias Schreien und Gebärden ihre Aufmerksamkeit auf sie gerichtet statt auf das Schauspiel auf dem Meer, und als sie die junge Frau vor dem weiß gekleideten Mann mit den tiefen dunklen Blicken, barhäuptig hier draußen auf dem Felsen stehend knien sahen, musste ihnen wohl einer Erinnerung aus der biblischen Geschichte an einen jungen Mann, der Wunder tat, vorgeschwebt haben, denn in aller Eile drängten sie sich zusammen, begannen zu flüstern, und auf Aufforderung des Oberlotsen eilte eine der Frauen in die nächste Hütte und kam mit einem dreijährigen Kind zurück, das eine offene eiternde Wunde an der Wange hatte.

Mit der Fähigkeit, eine Luftspiegelung hervorzurufen, musste also ein übernatürliches Wissen über die Heilung von Kranken einhergehen.<sup>62</sup>

Die lokale Bevölkerung denkt, Borg wäre eine Art Messias, da er in seinem weißen Gewand auf der Anhöhe Jesus Christus in einer Heilungsszene gleicht. Der Anblick der umgestalteten Insel Svärdsholmen verweist in dieser Situation auf die Vergangenheit. Für Borg böte die Situation eigentlich die Möglichkeit zu einem Neuanfang im Sinne einer ‚Stunde null‘, denn er könnte die Rolle des Messias annehmen. Allerdings ergreift Borg diese Möglichkeit nicht, da ihm diese Rolle unheimlich ist, und überlässt einem inzwischen auf Österskären eingetroffenen Prediger das Wort. Der Prediger wiederum sucht in seiner Bibel angesichts des herabgestürzten Mondes eine passende Textstelle und beginnt aus der Johannes-Offenbarung zu zitieren, welche von der Apokalypse handelt.<sup>63</sup> Durch diesen Vergleich des Predigers scheint das Ende der Welt, und damit auch der Zeit, nahe. Borgs Umgestaltung von Svärdsholmen hat somit einen doppelten Effekt. Zum einen verweisen die Parallelen zu biblischen Darstellungen des Messias Jesus auf die Vergangenheit. Der Umbau von Svärdsholmen synchronisiert keineswegs den Schärengarten. Vielmehr bestätigt der Umbau dessen zeitliche Rückständigkeit. Zum anderen entwirft der Umbau zwei Zukunftsvarianten. So könnte Borg entweder eine ‚neue‘ Zukunft beginnen, in der er ein Messias wird, oder die Zukunft entspricht einem Ende im Sinne der Apokalypse.

Trotz des Misserfolgs bei der Inszenierung Svärdsholmens hält Borg an seiner utopischen Überzeugung fest, insulare Räume umgestalten zu können.

<sup>61</sup> Ebd., S. 116 f.

<sup>62</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 162 f.

<sup>63</sup> Vgl. Strindberg: I havsbandet, S. 117 f.

Diese Überzeugung ist zugleich Borgs letzte Hoffnung, etwas gegen die auf sein Scheitern folgende Verschlechterung seiner Lebensumstände zu unternehmen: „Att resa ut ifrån alltsammans kunde han [= Borg] icke, ty han satt med rötterna i sin jord, i sina små intryck, sin diet, och kunde icke flyttas med roten. Det var nordbons tragik som yttrade sig i längtan till södern.“<sup>64</sup> Es sind somit die Gegebenheiten seines Herkunftslandes, die Borg daran hindern, seinen Aufenthaltsort zu ändern und damit seine Lebensumstände zu verbessern. Borg sieht eine Verbindung zwischen seiner Herkunft und seinem seelischen Innenleben in Manier der Klimatheorien des 18. Jahrhunderts, welche Eva Horn in ihrem Aufsatz *Klimatologie um 1800* näher betrachtet. Diesen Klimatheorien nach ist Klima

einerseits die geographische Lage eines Orts nach der Neigung der Sonne, andererseits aber sämtliche natürliche Gegebenheiten einer Lokalität, ihre zyklisch wechselnden Temperaturen, ihre Wasserversorgung, die Natur des Bodens, die Winde, die Art der Landwirtschaft und sogar die landestypischen Krankheiten [...]. Klima definiert damit in erster Linie nicht einen meteorologischen Durchschnitt, sondern den Ort des Menschen in einer Welt, deren Natur ihm gewisse Vorgaben macht. Grundidee der Klimatheorien des 18. Jahrhunderts ist, dass der Mensch und die Formen seiner Kultur nicht sinnvoll außerhalb dieser lokalen Situiertheit gedacht werden können. Die Unterschiede der Völker und Zivilisationen sollen daher mit der Verschiedenheit ihrer Siedlungsorte erklärt werden.<sup>65</sup>

Den Gedanken, dass das Klima als Summe örtlicher Gegebenheiten Einfluss auf den Menschen nimmt, greift Borg auf und kombiniert ihn mit einer utopischen Überzeugung. So erklärt Borg sogar ganz Schweden zu einer Insel: „Det är då han [= Borg] började tänka ut och planera för landets, ölandets, ty att det hade landfäste i Lappland, ändrade icke saken, förbindelse med fastlandet.“<sup>66</sup> Den Fakt, dass Schweden – dessen Territorium zum Zeitpunkt der Entstehung und Handlung von *I havsbandet* noch Norwegen umfasst – eine Halbinsel ist, erklärt Borg für nichtig. Gerade weil Schweden ein Inselreich sei, erscheint es Borg möglich u.a. folgende Veränderungen herbeizuführen:

Först skulle ett sextimmars blixttåg till Hälsingborg i förbindelse med ångfärja över sundet, göra Danmarks huvudstad till Nordens centrum. Isfria hamnar vid Djurö och

<sup>64</sup> Ebd., S. 169. „Von alledem fortreisen konnte er [= Borg] nicht, denn er steckte mit den Wurzeln in seiner Erde, in seinen kleinen Eindrücken, seiner Diät und ließ sich mit der Wurzel nicht verpflanzen. Das war die Tragik des Nordländers, die sich in der Sehnsucht nach dem Süden äußerte.“, Strindberg: Am offenen Meer, S. 235.

<sup>65</sup> Horn, Eva: „Klimatologie um 1800. Zur Genealogie des Anthropozäns“, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 10/1 (2016), S. 87–102; hier: S. 89 f.

<sup>66</sup> Strindberg: *I havsbandet*, S. 169. „In dieser Zeit begann er [= Borg] nachzudenken und zu planen, wie man dem Reich, dem Inselreich, denn dass es durch Lappland mit dem Kontinent zusammenhing, änderte die Sache nicht, eine Verbindung zum Festland verschaffen könnte.“, Strindberg: Am offenen Meer, S. 235 f.

Nynäs med isbrytare skulle hålla handeln och sjöfarten vid liv hela året; den nordiska vintersömnen skulle därigenom indragas och nationalkaraktären: ostadigheten, vilken tillskrevs detta sex månaders avbrott i all verksamhet, skulle förändra natur. Den ryska handeln på England skulle dras över Stockholm och Göteborg och den gamla planen från Karl XI och XII att få Persiens och Indiens handel över Ryssland och Sverige förverkligas.

Sverige skulle bli ett turistland och utläningar skulle lockas in. Stockholm ville han ändra till en saltsjöstad genom att stänga Mälaren vid Norrbro och slussen, samt öppna kanalsystem från Strängnäsaviken genom sjön Båven ut till Trosaviken. Därigenom skulle man få opp saltvattnet till Skeppsbron och Nybroviken, vilket skulle förändra de atmosfäriska förhållandena och följaktligen människorna.<sup>67</sup>

Zuerst sollte ein sechsstündiger Blitzzug nach Hälsingborg in Verbindung mit der Dampffähre über den Sund die Hauptstadt Dänemarks zum Zentrum des Nordens machen. Eisfreie Häfen bei Djurö und Nynäs sollten mithilfe von Eisbrechern Handel und Schifffahrt das ganze Jahr aufrechterhalten; der nordische Winterschlaf sollte dadurch eingeschränkt und der Nationalcharakter, die Unbeständigkeit, die der sechsmonatigen Unterbrechung aller Tätigkeit zugeschrieben wurde, seine Natur verändern. Der russische Handel mit England sollte über Stockholm und Göteborg geleitet und der alte Plan Karls XI. und XII., den Handel Persiens und Indiens über Russland und Schweden zu führen, verwirklicht werden.

Schweden sollte zum Touristenland gemacht und Ausländer hereingelockt werden. Stockholm wollte er in eine Salzwasserstadt verwandeln, indem er den Mälaren bei der Norrbro und Slussen abspernte sowie ein Kanalsystem von der Strängnäsaviken durch den See Båven hinaus zur Trosaviken eröffnete. Dadurch würde man das Salzwasser bis hinauf zur Skeppsbron und zur Nybroviken bekommen, was die atmosphärischen Verhältnisse verändern würde und folglich die Menschen.<sup>68</sup>

Der hier skizzierte Umbau der ‚Insel‘ Schweden zielt letztlich auch auf die Veränderung von Borg selbst ab, dessen ‚Verwurzelung‘ im Norden zuvor thematisiert wird. Borgs Umbaupläne laufen zugleich wieder auf die Schaffung einer Nicht-Zeit hinaus. So nivellieren, laut Borg, Schnellzug- und Fährverbindungen sowie eisfreie Häfen zeitliche Unterschiede wie etwa winterbedingte Einbrüche der Produktivität. In einem nach Borgs Plänen perfekt eingerichteten Skandinavien würden somit, der Grundidee nach, alle zeitlichen Abläufe aufgrund ihrer strengen Taktung ewig-gleichförmig funktionieren.

Bei genauerer Betrachtung der Umbaupläne ist erneut ein Widerspruch in Borgs Zeitvorstellungen erkennbar. Die für die Zukunft gemachten Pläne orientieren sich nicht nur an früheren Vorhaben der schwedischen Könige

---

<sup>67</sup> Strindberg: I havsbandet, S. 169.

<sup>68</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 236.

Karl XI. (1655–1697) und Karl XII. (1682–1718).<sup>69</sup> Vielmehr beabsichtigt Borg auch, den Katholizismus als Amtsreligion und Latein als Wissenschaftssprache wieder einzuführen, um so Elemente der Vergangenheit in die Gegenwart zu holen.<sup>70</sup> Mit Zygmunt Bauman könnten Borgs Umbaupläne daher auch als „Retrotopie“<sup>71</sup> bezeichnet werden. Der Begriff bezeichnet politische Vorhaben, die anders als bei Utopien auf einer nostalgischen Verklärung der Vergangenheit basieren und versuchen, vermeintlich ‚frühere‘ Zustände wiederherzustellen. Borgs retrotopische Pläne widersprechen jedoch dem mehrfach von ihm formulierten Fortschrittsgedanken. Schließlich hat die zeitlich geradlinig verlaufende Entwicklung in Borgs Augen keine absolute Verbesserung herbeigeführt, sondern bedarf anscheinend der Korrektur durch Elemente der Vergangenheit. Statt einer Nicht-Zeit scheint daher nur ein Nebeneinander verschiedener Zeitfragmente möglich.

Die Pläne zum Umbau der gesamten skandinavischen (Halb)Insel enden wortwörtlich in der Schreibtischschublade, sodass letztlich eine erfolgreiche Umsetzung der Nicht-Zeit in *I havsbandet* fehlt.<sup>72</sup> Dennoch diskutiert die Erzählung die Möglichkeit eines vollständigen Umbaus von insularen Räumen. Die Etablierung einer Nicht-Zeit ist jedoch aufgrund der zeitlichen wie räumlichen Ambivalenz des Schären Gartens ebenso unmöglich wie jeder Versuch, diese ambivalenten Eigenschaften in eine sinnvolle Ordnung zu überführen.

### 3.4 Ende als Anfang

Die Erzählung von *I havsbandet* endet damit, dass Borg an einem Weihnachtsabend ein Boot stiehlt und auf das offene Meer hinausfährt. Mit anderen Worten bricht Borg in eine räumliche Unbestimmtheit auf. In der Sekundärliteratur zu *I havsbandet* ist oft die Rede davon, dass Borg mit dieser Ausfahrt aufs Meer einen Selbstmord begehe oder dass ein baldiger Tod des Protagonisten zumindest wahrscheinlich sei.<sup>73</sup> Diese Annahmen über Borgs

---

<sup>69</sup> Der Verweis auf die Vorbildfunktion der zwei Könige kann als ironische Entlarvung von Borgs Allmachtphantasien gelesen werden, da unter diesen beiden Herrschern Schweden seine politische Großmachtstellung verlor.

<sup>70</sup> Vgl. Strindberg: *I havsbandet*, S. 169 f.

<sup>71</sup> Bauman, Zygmunt: *Retrotopia*, übers. von Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 13. Siehe zum Begriff Retrotopie auch unten den Abschnitt „4.3 Das retrotopische Potenzial von Anholt“.

<sup>72</sup> Vgl. Strindberg: *I havsbandet*, S. 170.

<sup>73</sup> Vgl. Haverty Rugg: „Standing at the Bourne“, S. 103; Dahlkvist: „By the Open Sea“, S. 196. Henrik Johnsson, Ross Shideler sowie Frederike Felcht weisen darauf hin, dass die Interpretation der Szene als Selbstmord zumindest möglich wäre. Vgl. Johnsson: „Archipelago“, S. 167; Shideler, Ross: „Borg’s Lost Children: Darwin and Strindberg’s ‘I havsbandet’“, in: Parente, James A. und Richard Erich Schade (Hrsg.): *Studies in*

Tod legen nahe, dass das Ende der erzählten Zeit mit dem Ende von Borgs Lebenszeit zusammenfällt. *I havsbandet* wird daher oft als linear verlaufende „*Regressionsnarration*“<sup>74</sup> gelesen, die von Borgs Rückentwicklung handelt. Im Folgenden möchte ich hingegen argumentieren, dass Weihnachten als Datum die zuvor bereits analysierte zeitliche Ambivalenz zusätzlich verstärkt und die Vorstellung einer linearen Regression dadurch unterläuft.

Einerseits ist zwar anhand des Weihnachtsdatums feststellbar, dass *I havsbandet* von einem achtmonatigen Aufenthalt im Schärengarten handelt. Während dieses Aufenthalts sind Borg mehrere Experimente misslungen, er hat eine Verlobte gewonnen und wieder verloren sowie den Fischfang revolutioniert. Letzteres wertet die lokale Bevölkerung allerdings nicht als Borgs Verdienst. Borgs Erlebnisse im Schärengarten scheinen somit auf den ersten Blick durchaus einer linear verlaufenden Entwicklung zu entsprechen. Nach einer Reihe von Misserfolgen hat Borg am Ende der Erzählung einen Tiefpunkt erreicht.

Andererseits ist Weihnachten ein symbolisches Fest, das sich gerade durch seine Widersprüchlichkeit auszeichnet. Daniel Miller betont in *Weihnachten. Das globale Fest* den räumlichen Widerspruch des Festes, da es nämlich die „erste globale und letzte lokale Feier“<sup>75</sup> sei. Der Widerspruch entsteht dadurch, dass Weihnachten an mehreren Orten zugleich gefeiert werde und dabei jeweils die lokalen Besonderheiten betont werden. Für die vorliegende Analyse ist jedoch der Weihnachten innewohnende zeitliche Widerspruch wichtiger, auf den Orvar Löfgren in seinem Aufsatz *The Great Christmas Quarrel and Other Swedish Traditions* hinweist: „One of the[...] paradoxes [of Christmas] is that the desire for 'a Christmas with tradition' leads to the intense creation of new traditions.“<sup>76</sup> Zum einen gäbe es also ein nostalgisches Bedürfnis, ein traditionelles Weihnachten zu feiern und sich entsprechend an vergangenen Begebenheiten zu orientieren. Zum anderen führt dasselbe Bedürfnis zur Entwicklung neuer Traditionen für zukünftige Feste. Ermöglicht

---

*German and Scandinavian Literature after 1500. A Festschrift for George C. Schoolfield*, Columbia: Camden House 1993, S. 181–195, S. 191; Felcht, Frederike: „Biopolitik in skandinavischer Literatur. Einführende Betrachtungen und eine exemplarische Lektüre von Strindbergs *I havsbandet* („Am offenen Meer“, 1890)“, *Nordeuropaforum* (2016), S. 120–135, S. 132. Karin Hoff vermutet ebenfalls, dass Borg geringe Überlebenschance hat. Hoff weist jedoch darauf hin, dass der Horizont zu dem Borg aufbricht auch Unendlichkeit symbolisieren kann. Vgl. Hoff: „Natur, Mensch und Moderne“, S. 157 f.

<sup>74</sup> Hron-Öberg: *Hervorbringungen*, S. 346.

<sup>75</sup> Miller, Daniel: *Weihnachten. Das globale Fest*, übers. von Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 52.

<sup>76</sup> Löfgren, Orvar: „The Great Christmas Quarrel and Other Swedish Traditions“, in: Miller, Daniel (Hrsg.): *Unwrapping Christmas*, Oxford: Clarendon 1993, S. 217–234; hier: S. 231.

wird dieser Widerspruch nicht zuletzt dadurch, dass das Weihnachtsfest zyklisch wiederkehrt.

Der von Löfgren aufgezeigte Widerspruch prägt auch das Ende von *I havsbandet*. So kreiert Borg auf den letzten Seiten eine neue ‚Tradition‘, während er sich auf die Weihnachtsgeschichte zu besinnen versucht:

Med ryggen åt land styrde [= Borg] ut under den stora stjärnkartan, och tog pejling på en stjärna av andra storleken mellan Lyran och Kronan i öster. Han tyckte den lyste starkare än någon annan, och när han letade i minnet skyntade något om julstjärnan, ledstjärnan till Betlehem, dit tre avsatta konungar vallfärdade för att som fallna storheter tillbedja sin litenhet i den minsta av mänskors barn och som sedan blev alla smås förklarade gud ... Nej det kunde icke vara den, ty de kristne trollkarlarne hade till straff för att de förde mörkret över jorden icke fått en enda ljusprick på himlavalvet att bära ett av deras namn, och därför firade de den mörkaste årtiden – så sublimt löjligt – med att tända vaxstaplar! Nu ljusnade det i hans minne – det var stjärnan Beta i Herkules. Herkules! Hellas sedliga ideal, styrkans och klokhetsens gud, som dödade den Lerneiska Hydran med hundra huvuden, som rensade Augias stall, fångade Diomedes' mänskoätande stutar, rev gördeln av amasondrottningen, tog Cerberus upp ur helvetet, för att slutligen falla för en kvinnas dumhet, som förgiftade honom av idel kärlek, sedan han i vanvett tjänat nymfen Omfale i tre år ...

Ut mot den åtminstone på himmelen upptagne [= Herkules/Herakles; PW], som aldrig lät piska sig eller spotta sig i ansiktet [som Jesus; PW] utan att som en man slå och spotta tillbaka, ut mot självförbrännaren som endast kunde falla för sin egen starka hand utan att tigga om nåd från kalken, mot Herakles, som befriade Prometheus, ljusbringaren, själv son av en gud och en kvinnomoder, som sedan vildarne förfalskade till en jungfrupilt, vars födelse hälsades av mjölkdrickande herdar och skriande åsnor.

Ut mot den nya julstjärnan gick färdan, ut över havet, allmodren, ur vars sköte livets första gnista tändes, fruktsamhetens, kärlekens outtömliga brunn, livets ursprung och livets fiende.<sup>77</sup>

Mit dem Rücken zum Land steuerte er [= Borg] hinaus unter die große Sternenkarte und peilte im Osten einen Stern zweiter Größe zwischen Leier und Krone an. Er fand, der leuchtete stärker als jeder andere, und als er in seinem Gedächtnis suchte, dämmerte ihm etwas vom Weihnachtsstern, dem Leitstern nach Bethlehem, wohin drei abgesetzte Könige wallfahrteten, um als gefallene Größen ihre Kleinheit im kleinsten der Menschenkinder anzubeten, das später der erklärte Gott aller Kleinen wurde ... Nein, das konnte er nicht sein, denn die christlichen Zauberer hatten zur Strafe dafür, dass sie das Dunkel über die Erde brachten, nicht einen einzigen Lichtpunkt am Himmel erhalten, der einen ihrer Namen trug, und deshalb feierten sie die dunkelste Jahreszeit – wie erhaben lächerlich –, indem sie Wachskerzen anzündeten! Jetzt hellte es sich in seinem Gedächtnis auf – es war der Stern Beta im Herkules. Herkules! Hellas' sittliches Ideal, Gott der Kraft und der Klugheit, der die Lernäische Hydra mit ihren hundert Köpfen tötete, der den Augiasstall ausmistete, Diomedes' menschenfressende Stuten einfing, der Amazonenkönigin den Gürtel raubte, Zerberus aus der Unterwelt holte, um schließlich

<sup>77</sup> Strindberg: *I havsbandet*, S. 182 f.

durch die Dummheit einer Frau zu fallen, die ihn aus lauter Liebe vergiftete, nachdem er im Wahnsinn der Nymphe Omphale drei Jahre lang gedient hatte ...

Hinaus zu dem zumindest am Himmel Aufgenommenen [= Herkules/Herakles; PW], der sich nie peitschen oder ins Gesicht spucken ließ, ohne wie ein Mann zurückzuschlagen und zurückzuspucken, hinaus zum Selbstverbrenner, der nur von seiner eigenen starken Hand fallen konnte, ohne um Befreiung vom Kelch zu beteln, zu Herakles, der Prometheus, den Lichtbringer, befreite, selbst Sohn eines Gottes und ein menschlichen Mutter, den dann die Wilden zu einem Jungfrauensöhnchen verfälschten, dessen Geburt von Milch trinkenden Hirten und schreienden Eseln begrüßt wurde.

Hinaus zu dem neuen Weihnachtsstern ging die Fahrt, hinaus über das Meer, die Allmutter, aus deren Schoß sich der erste Lebensfunke entzündete, den unerschöpflichen Brunnen der Fruchtbarkeit, der Liebe, den Ursprung und den Feind des Lebens.<sup>78</sup>

In diesen letzten zwei Absätzen von *Ihavsbandet* vergleicht Borg Jesus Christus und Herkules miteinander, die als historische Bezugspunkte für die neue ‚Tradition‘ dienen sollen. Bei diesem Vergleich geht Borg insbesondere auf den Tod der Beiden ein. Während Jesus sich auf dem Kreuzweg peitschen und bespucken lässt, schlägt Herkules, laut Borg, stets zurück. Herkules hätte an Jesu’ Stelle den christlichen Gott nicht um Gnade gebeten, dass der Kelch an ihm vorübergehe. Schließlich hat Herkules sich selbst verbrannt, um seinen Leiden zu entgehen. Borgs vergleichende Ausführungen nehmen jedoch eine überraschende Wendung, sobald Borg eine Gemeinsamkeit findet: beide, Jesus und Herkules, sind Söhne eines Gottes und einer Menschenfrau. Und durch diese Gemeinsamkeit werden Jesus und Herkules auf einmal zur selben Person. So sei die Weihnachtsgeschichte nur eine – durch die Elemente der Jungfrauengeburt und Stallumgebung ‚verfälschte‘ – Überlieferung der Geschichte des Herkules. Dem Stern des Herkules, der nun zum neuen Stern des Weihnachtsfestes erklärt wird, will Borg also über das Meer folgen. Statt seinem Leben ein Ende zu setzen, versucht Borg somit gemäß seiner zyklischen Zeitvorstellung neu zu beginnen.<sup>79</sup> Inwiefern er sich dabei selbst als einen göttlichen Sohn versteht, bleibt unklar. Borg will jedoch unbedingt an Weihnachten eine neue ‚Tradition‘ stiften und bricht dazu wieder in den, im Verlauf der Erzählung mit zeitlicher Ambivalenz aufgeladenen, Schärengarten auf. Ob Borg sich im Schärengarten pünktlich zu Weihnachten ein weiteres Mal neu gebären wird, ist aufgrund der Offenheit des Endes von *Ihavsbandet* wohl ebenso wahrscheinlich wie sein Tod.

<sup>78</sup> Strindberg: Am offenen Meer, S. 254 f.

<sup>79</sup> Stern kommt zu einem ähnlichen Schluss: „Borg is traveling towards the beacon of culture creation on a sea of incalculable and cyclical repetition. Rather than committing suicide, Borg is sailing on a body of water that is a union of the necessity of recurrence and the contingency of possibility.“, Stern: Nietzsche’s Ocean, Strindberg’s Open Sea, S. 253.

Ich fasse die Ergebnisse meiner Analyse von *I havsbandet* zusammen: Die Erzählung stellt Borgs Erlebnisse im äußeren Schärengarten zwar chronologisch dar. Sie handelt jedoch zugleich davon, wie Borg zunächst dem Szenario der robinsonadischen Insel entsprechend versucht, Österskären mit seinem kontinentalen Verständnis von ‚Gegenwart‘ zu synchronisieren. Borgs im Text vermittelte Wahrnehmung tendiert dazu, den Inseln des Schärengartens verschiedene, teilweise widersprüchliche, zeitliche Eigenschaften zuzuschreiben und auf weitere Szenarien chronotopischer Insularitäten zu verweisen. Die einzelnen Inseln des Schärengartens entsprechen dadurch Fragmenten verschiedener Entwicklungsphasen und erzeugen in ihrer Summe eine zeitliche Ambivalenz, die sich nicht mit Borgs Bemühungen zur Synchronisation des Schärengartens vereinbaren lässt. Der linearen Zeitvorstellung, welche mit der von Borg angestrebten Synchronisation der Inseln verbunden ist, stehen dabei zugleich Ideen von zeitlicher Zirkularität gegenüber. Letzteres äußert sich u.a. in Borgs Überzeugung, sich durch ‚Zeitreisen‘ in den Schärengarten einen biographischen Neuanfang zu ermöglichen. Diese Überzeugung des Protagonisten erlaubt es, das Ende der erzählten Zeit von dem vermeintlichen Ende seiner Lebenszeit zu entkoppeln. Weihnachten kommt als einem Fest der Widersprüche eine besondere Bedeutung zu: So ist das Ende von *I havsbandet* auch als Ausblick auf einen Neubeginn für Borg lesbar, den die Neubegründung einer ‚Tradition‘ begleitet. Charakteristisch für die chronotopische Insularität des Schärengartens in *I havsbandet* ist daher aufgrund der Perspektivierung in Borg nicht nur die von der Sekundärliteratur bereits mehrfach betonte räumliche Ambivalenz. Eine von der Forschung bislang weitestgehend unbeachtete zeitliche Ambivalenz des Schärengartens ist in der Erzählung ebenso feststellbar.

## Teil II: Gegenwart

### 4. Allverbundenheit auf der Insel. Vagn Lundbyes *Tilbage til Anholt* (1978)

Die im Kattegat gelegene Insel Anholt ist der primäre Handlungsort in Vagn Lundbyes Romanen *Tilbage til Anholt* (1978), *Hvalfisken* (1980) und *Den store by* (1982).<sup>1</sup> In der Sekundärliteratur ist mit Blick auf diese Romane sowohl von der Anholt-Trilogie als auch von der Jonas-Trilogie die Rede.<sup>2</sup> Beide Bezeichnungen werden meines Erachtens der Komplexität der gesamten Erzählung nicht gerecht: Anders, als es die Bezeichnung Anholt-Trilogie vermuten lässt, steht die Insel nämlich nur bedingt im Mittelpunkt. Die Insel Anholt nimmt vielmehr eine Art Stellvertreterrolle für die ‚Natur‘ ein, wie ich im Verlauf meiner Analyse zeige. Die Bezeichnung Jonas-Trilogie trifft den Sachverhalt hingegen auf den ersten Blick eher, weil sie den Protagonisten Jonas Boesen ins Zentrum der Betrachtung stellt.<sup>3</sup> Jonas reist zu Beginn von *Tilbage til Anholt*, dem ersten Teil der Trilogie, nach Anholt, um Spuren seines seit Jahrzehnten vermissten Großvaters zu suchen. Auf dem Weg zur Insel erfährt Jonas, dass auch die Grönländerin Naja dort kürzlich verschwunden ist. Nach seiner Ankunft wandert Jonas mehr oder weniger ziellos auf der Insel umher und sammelt dabei Informationen über seinen Großvater und Naja, ohne auch nur einen von Beiden zu finden. Während seines Umherwanderns erlebt Jonas immer wieder einen zeitlich wie räumlich schwer bestimmbareren Zustand der Allverbundenheit. Zugleich

---

<sup>1</sup> Die Titel bedeuten übersetzt: ‚Zurück nach Anholt‘, ‚Der Walfisch‘ und ‚Die große Stadt‘. Für meine Analyse verwende ich die folgende Ausgabe: Lundbye, Vagn: *Tilbage til Anholt*, zuerst 1978 erschienen, 3. Aufl., Kopenhagen: Samlerens Bogklub 1979. Die Übersetzungen der Zitate aus der Primär- und Sekundärliteratur sind meine eigenen.

<sup>2</sup> Lundbye selbst verwendete die Bezeichnung Jonas-Trilogie. Vgl. Secher, Claus: „Vagn Lundbye“, in: Broström, Torben (Hrsg.): *Danske Digtere I Det 20. århundrede: Fra Anders Bodelsen Til Dan Turèll*, Bd. 5, Kopenhagen: Gad 1982, S. 149–161; hier: S. 157.

<sup>3</sup> Jonas bestimmt vor allem in *Tilbage til Anholt* und *Den store by* die Erzählperspektive. Im mittleren Roman, *Hvalfisken*, ist hingegen die junge Anholterin Pernille mehrheitlich die bestimmende Protagonistin und Jonas übernimmt erst auf den letzten Seiten wieder.

freundet sich Jonas auf Anholt mit dem aus Kopenhagen stammenden Fåre-Jens an, der die Großstadt für ein Leben als Schäfer im Einklang mit der Natur hinter sich gelassen hat. Am Ende von *Tilbage til Anholt* muss Fåre-Jens die Insel kurzfristig verlassen und Jonas nimmt daraufhin dessen Platz ein.

Die beiden Vermisstenfälle befeuern zunächst das Leseinteresse und wecken eine Erwartungshaltung bei den Leser\*innen, die in den folgenden zwei Bänden aufgrund fehlender Lösungen enttäuscht wird.<sup>4</sup> Es ist anzunehmen, dass nicht zuletzt diese anfänglichen Aussichten dem ersten Teil der Trilogie seinen großen Publikumserfolg, den Gewinn des in Dänemark renommierten *Kritikerpris* und eine Nominierung für den Literaturpreis des Nordischen Rates beschert haben. Die zwei weiteren Teile, *Hvalfisken* und *Den store by*, verdeutlichen hingegen, dass die Erzählung eigentlich von Jonas' Suche nach einem neuen Mensch-Natur-Verhältnis handelt, welches in den vom Protagonisten erlebten Zustände der Allverbundenheit gewissermaßen Gestalt annimmt.<sup>5</sup> Im Sinne dieses Mensch-Natur-Verhältnisses ist jedoch – anders als die gängigen Bezeichnungen der Trilogie nahelegen<sup>6</sup> – keine getrennte Betrachtung von Jonas und der Insel Anholt möglich, wie ich im Folgendem darlegen werde.

Aus Gründen der Übersichtlichkeit fokussiere ich meine Analyse auf den ersten Teil der Trilogie, da in *Tilbage til Anholt* bereits das von Jonas gesuchte Mensch-Natur-Verhältnis in seinen Grundzügen vorhanden ist. Meine Analyse folgt dabei dem in Erik Skyum-Nielsens Essay *Hvalen midt i verden. Om Vagn Lundbye og den danske ø-roman*<sup>7</sup> unterbreiteten Vorschlag, Lundbyes Trilogie angesichts aktueller Debatten um das Mensch-Natur-Verhältnis neu zu betrachten. Skyum-Nielsen charakterisiert die im Roman dargestellte Insel Anholt wie folgt: „Et oplagt sted at gemme sig, et farligt område at fare vild i, en villig projektionsskærm for fantasier om civilisationens grænse, og om dens mulige dommedagsophør.“<sup>8</sup> Diese Aufzählung betont, dass die Insel

---

<sup>4</sup> Vgl. Schröder, Ullrich: Der Stellenwert des ökologischen Diskurses in der neuesten dänischen Literatur anhand ausgewählter Erzähltexte aus dem Werk von Vagn Lundbye und Peter Høeg, Bochum: Ruhr-Universität 2009, S. 81 f.

<sup>5</sup> Ullrich Schröder nennt dieses Mensch-Natur-Verhältnis auch eine „Vision ökologischer Ganzheit“. Ebd., S. 3.

<sup>6</sup> Im Folgendem spreche ich daher nur allgemein von der Trilogie bzw. Lundbyes Trilogie.

<sup>7</sup> Vgl. Skyum-Nielsen, Erik: „Hvalen midt i verden. Om Vagn Lundbye og den danske ø-roman“, *Reception. Tidsskrift for nordisk litteratur* 70 (2012), S. 80–85; hier: S. 84 f. Leider geht Skyum-Nielsen nicht näher auf diese Debatte ein, sodass deren Inhalte etwas unklar bleiben. Mir scheint jedoch, dass Skyum-Nielsen auf das abhebt, was mittlerweile auch als Anthropozän-Diskurs bezeichnet werden kann.

<sup>8</sup> Ebd., S. 82. „Ein hervorragender Ort um sich zu verstecken, ein gefährlicher Ort um sich zu verirren, ein bereitwilliger Projektionsschirm für Fantasien über die Grenze der Zivilisation, und über deren möglicherweise apokalyptischen Untergang.“

Anholt eine Projektionsfläche für Insularitäten darstellt. Im Folgenden überprüfe ich diese Aussage und werde zu dem Schluss kommen, dass von „einem bereitwilligen Projektionsschirm“ („en villig projektionsskærm“) keine Rede sein kann. Das in *Tilbage til Anholt* entworfene Mensch-Natur-Verhältnis setzt nämlich voraus, chronotopische Insularitäten anders als bisher zu denken, da die Erzählung eine Darstellbarkeit der zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel Anholt zunächst verneint. Die These dieses Kapitels ist es, dass das in *Tilbage til Anholt* entworfene Mensch-Natur-Verhältnis auch eine poetologische Dimension hat. Aufgrund dieser poetologischen Dimension werden existierende Szenarien chronotopischer Insularität nicht bloß modifiziert, sondern die Nutzung von Inseln als Projektionsflächen für menschliche Vorstellungen wird zugleich in Frage gestellt. Gegen Ende des Kapitels gehe ich auch auf koloniale Denkmuster in dem entworfenen Mensch-Natur-Verhältnis ein, die mit Blick auf die Darstellung der Grönländerin Naja deutlich werden.

#### 4.1 Zeitliche und räumliche Irritation als Ausgangspunkt

Das in *Tilbage til Anholt* entworfene Mensch-Natur-Verhältnis ermöglicht eine ungewöhnliche Art von Zeit- und Raumvorstellung, die bereits auf den ersten Seiten deutlich wird. So beginnt die Erzählung mit einer irritierenden zeitlichen und räumlichen Positionierung des Protagonisten Jonas:

Det var en anråbelse, han [= Jonas] stod i.

Der var noget i det grå skær mellem mørket og lyset. Det hørte ingen steder henne, det passede ingen steder, men var alligevel bestemmende. Nær ved og alligevel udenfor.

Der var noget, som ville ham noget, men blev, hvor det var. Eller rettere, han gled fra, når han bevægede sin hånd i den gennemvåde frakkelomme, flyttede en fod, åbnede øjne.<sup>9</sup>

Es war eine Anrufung, in der er [= Jonas] sich befand.

Dort war etwas in dem grauen Schimmer zwischen dem Dunkel und dem Licht. Es gehörte nirgendwohin, es passte nirgendwo, aber war dennoch bestimmend. Ganz nah und dennoch außerhalb.

Dort war etwas, das etwas von ihm wollte, aber es blieb dort, wo es war. Oder richtiger, er glitt ab, als er seine Hand in der durchnässten Jackentasche bewegte, einen Fuß versetzte, die Augen öffnete.

Vor allem der erste Satz irritiert zunächst, da „Anråbelse“ als ‚Anrufung‘ zu übersetzen wäre und somit auf einen religiösen Zustand verweist, der zugleich

---

<sup>9</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 5.

auditiv ist.<sup>10</sup> Die Beschreibung dieses Zustands zu Beginn der Geschichte irritiert auch, weil die räumlichen Beschreibungen in *Tilbage til Anholt* ansonsten sehr akkurat sind. So stellt zum Beispiel Carsten Elbro fest: „Rumorientering er påfaldende præcis. [H]andlingen er stedfæstet med så stor præcision, at man kan følge personernes bevægelse på omslagets landkort.“<sup>11</sup> Wie ist es möglich, sich in einer Relation der Anrufung zu befinden? Jonas' Position wird auch in den unmittelbar folgenden Zeilen nicht näher bestimmt: Jonas ist von einem Nebel umgeben, der keine örtliche Bindung zu haben scheint, keine Verortung zulässt. Wo sich Jonas befindet, bleibt zunächst genauso unklar wie das ‚Etwas‘ („noget“), welches zugleich in der Nähe und im Außerhalb zu sein scheint.

Ich referiere kurz zwei Deutungsversuche der Sekundärliteratur zu der zitierten Anfangsszene, bevor ich mit meiner eigenen Interpretation fortfahre: Der Literaturhistoriker Erik A. Nielsen vergleicht in seinem Essay über *Økologisk Realisme* – ein Genre, in das er die gesamte Trilogie einordnet und auf das ich weiter unten zurückkomme – Jonas' Erlebnis in der Anfangsszene von *Tilbage til Anholt* mit dem Beginn der biblischen Erzählung über den Propheten Jona,<sup>12</sup> der von Gott den Auftrag erhält, der Stadt Ninive ihre Zerstörung zu verkünden:

Denne anræbelse er det første spor af et stort underligt mønster, han [= Jonas] i begivenhedernes løb skal komme til voksende indsigt i. Initiativet til at efterspore dette

---

<sup>10</sup> Ich übersetze den Begriff „Anræbelse“ hier mit Anrufung, da Anrufung in einem spirituellen Sinne das Beschwören einer höheren, übernatürlichen Macht bedeutet. In der deutschsprachigen Rezeption von Louis Althusser und Judith Butler wird der von Althusser für den sozialen Prozess der Subjektwerdung geprägte Begriff „interpellation“ seit den 1970er Jahren auch als Anrufung übersetzt. (Vgl. Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie*, übers. von Rolf Löper, Klaus Riepe und Peter Schöttler, Hamburg [u.a.]: VSA 1977, S. 142 und S. 153 Endnote 18; Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. von Reiner Ansén, zuerst 1997 erschienen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 91) Der Anfangssatz von *Tilbage til Anholt* spielt jedoch nicht auf Althusser an, da die dänischsprachige Erstübersetzung von Althusser Aufsatz aus dem Jahr 1972 den Begriff „interpellation“ als Lehnwort einführt. (Vgl. Althusser, Louis: *Om ideologiske staatsapparater*, übers. von Unbekannt, Kopenhagen Århus: GRUS særtryk 1972, S. 60). Hiermit soll jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass eine an Althusser und Butler orientierte Lesart des Romans interessant sein könnte.

<sup>11</sup> Elbro, Carsten: „Vagn Lundbye. Det nære miljø“, in: *Det overtalende landskab. Ideer om menneske og samfund i digternes og annonceindustriens naturskildringer i 1970'erne*, Kopenhagen: C.A.Reitzel 1983, S. 80–106; hier: S. 82. „Die Raumorientierung ist auffallend präzise. [...] Die Handlung ist mit so großer Präzision lokalisiert, dass man den Bewegungen der Personen auf der Landkarte des Umschlags folgen kann.“

<sup>12</sup> Um den Unterschied zum Protagonisten von *Tilbage til Anholt* deutlich zu machen, verwende ich für den biblischen Propheten die Namensvariante ohne ‚s‘.

universelle mønster undgår ikke fra Jonas, ja korresponderer egentlig knapt nok med nogen bevidst motivation fra hans hidtidige erfaringskreds. Man kunne sige, at det er romanens modstykke til den guddommelige fordring, Bibelens Jonas [= Jona] i første omgang unddrager sig.<sup>13</sup>

Diese Anrufung ist die erste Spur in einem großen merkwürdigen Muster, in das er [= Jonas] im Verlauf der Ereignisse wachsende Einsicht erhält. Die Initiative diesem universellen Muster nachzuspüren, geht nicht direkt von Jonas aus, ja entspricht eigentlich kaum einer bewussten Motivation aus seinen vorangegangenen Erfahrungen. Man könnte sagen, dass es das Gegenstück des Romans zu der göttlichen Forderung ist, der sich der biblische Jonas [= Jona] beim ersten Mal entzieht.

Nielsens Interpretation betont somit den in *Tilbage til Anholt* durchaus vorhandenen christlich-religiösen Unterton der Erzählung, der nicht zuletzt aufgrund der Namensgleichheit zwischen Jonas und Jona sowie anderer Parallelen besteht.<sup>14</sup> Der von Nielsen gemachte Vergleich vermag jedoch meines Erachtens die Anfangsszene nicht hinreichend zu erklären. Die biblische Erzählung handelt davon, dass der Prophet Jona einen göttlichen Auftrag erhält und sich durch eine Flucht über das Meer seiner, mit dem Auftrag verbundenen, Pflicht zu entziehen versucht. Jonas, der Protagonist von *Tilbage til Anholt*, steht zwar zu Beginn der Erzählung auch kurz davor, über das Meer auf die Insel Anholt zu reisen. Im Gegensatz zum Propheten erhält Jonas jedoch weder einen expliziten Auftrag noch flieht er unfreiwillig über das Meer. Außerdem teile ich Nielsens Einschätzung nicht in der Tatsache, dass Jonas keine eigene Motivation erkennen lasse, eine Erklärung für den Zustand der ‚Anrufung‘ zu suchen. Nielsen schreibt weiter: „Anråbelsen stammer øjensynlig fra en grønlandsk pige, Naja, som i nogen tid har opholdt sig på Anholt, men er forsvundet nogenlunde samtidig med, at Jonas er på vej til øen.“<sup>15</sup> Diesen Gedanken, wonach das verschwundene

<sup>13</sup> Nielsen, Erik A.: „Økologisk Realisme“, in: *Søvnløshed. Modernisme i Digting, Maleri og Musik*, Århus: Centrum 1982, S. 167–184; hier: S. 169 f. Jens Kramshøj Flinker schlägt in einem Aufsatz, der erst kurz vor Fertigstellung meines Manuskripts erschienen ist und daher im Haupttext keine Berücksichtigung finden konnte, die Genrebezeichnung „postkolonial økorealisme“ vor. Vgl. Kramshøj Flinker, Jens: „Postkolonial Økorealisme. Anholt-trilogien og den beste hausten er etter monsun“, *Spring: tidskrift for moderne dansk litteratur* 47 (2020), S. 74–90; hier: S. 87 f.

<sup>14</sup> Auf Ähnlichkeiten zwischen der Jonas-Trilogie und der biblischen Erzählungen weist die Sekundärliteratur mehrfach hin. Vgl. Secher: „Vagn Lundbye“, S. 160; Demant Jakobsen, Merete: „Modern Humans in Search of a Shamanic Experience“, in: Leete, Art und Paul R. Firnacher (Hrsg.): *Shamanism in the interdisciplinary context: papers from the 6th Conference of the International Society for Shamanistic Research, Viljandi, Estonia, August 2001*, Boca Raton, Fla: Brown Walker Press 2004, S. 131–141; hier: S. 131; Schröder: Stellenwert des ökologischen Diskurses, S. 39.

<sup>15</sup> Nielsen: „Økologisk Realisme“, S. 169 f. „Die Anrufung stammt scheinbar von einem grönländischen Mädchen, Naja, das sich für einige Zeit auf Anholt aufgehalten hat, aber in etwa zur gleichen Zeit verschwindet, in der Joans auf dem Weg zur Insel ist.“

grönländische Mädchen Naja die Quelle der Anrufung ist, hat Jonas im späteren Erzählverlauf.<sup>16</sup> Meines Erachtens nach kann die Anrufung in Folge einer Vorstellung der Allverbundenheit, auf die ich noch eingehen werde, nicht einer einzelnen Person zugeordnet werden. Unbestreitbar finde ich allerdings, dass Naja in *Tilbage til Anholt* als Grönländerin eine alternative Form der Religiosität repräsentieren kann.

Diese alternative Religiosität führt mich zum zweiten Deutungsversuch der Sekundärliteratur: Merete Demant Jakobsen demonstriert in ihrem Aufsatz *Modern Humans in Search of a Shamanic Experience*, dass sich die Anfangsszene von *Tilbage til Anholt* als Auftakt zu einer synkretistischen Verschmelzung der biblischen Erzählung mit schamanistischen Glaubenselementen der Native Americans und Inuit lesen lässt.<sup>17</sup> Nach Demant Jakobsen entsteht die Irritation über Begriffe wie „anråbelse“ beim Lesen des Textes vor allem dadurch, dass es auf Dänisch kein schamanistisches Vokabular gibt.<sup>18</sup> Insgesamt sind Nielsens und Demant Jakobsens Lesarten meines Erachtens nach zu mimetisch. Wenn Nielsen den Stil von Lundbyes Trilogie als „økologisk realisme“ bezeichnet, impliziert das, der Text würde ein in der Wirklichkeit tatsächlich mögliches Geschehen abbilden. Und Demant Jakobsen liest den literarischen Text zu sehr als Erfahrungsbericht, wenn sie dessen sprachliche Gestaltung auf fehlendes Vokabular zurückführt.

Ich möchte hingegen argumentieren, dass die Anfangsszene von *Tilbage til Anholt* in erster Linie einen für die präsentierte Erzählung programmatischen Zustand schildert. Die Anfangsszene stimmt gewissermaßen auf die weitere Erzählung ein, in welcher der zu Beginn als Anrufung bezeichnete Zustand potenziell möglich wäre:

Det gentog sig, øjeblikket var der endnu, og med åbne øjne trængte han [= Jonas] sig ud i det svage lys, bredte sine sanser længere og længere omkring sig, følte hvorledes han var rede til, hvad han et øjeblik opfattede som en åbning eller en begyndelse. Han følte, at der kunne ske noget hele tiden. Eller det skete hele tiden, ubestemmeligt og påfaldende. Det var en afgørende afstand, han stod ved. En sidste afgørende afstand, som begyndte lidt inde i ham og ophørte lige uden for ham.

Senere, da alting fik større betydning, kom han flere gange tilbage til denne tidlige morgen og fandt andre ord for den grænselignende tilstand, han havde stået i. Det var en dør. Han havde stået over for en dør. Han vidste med sig selv, at han var kommet den så nær, at han kunne have nået den. Og fælles for alle de ord, han brugte om det, der var sket eller ikke sket, var, at de førte ham med sig. Sådan som det var tilfældet med dette billede af døren og på denne måde komme igennem. For at erfare, at det han kaldte døren ikke gik udad men indad, ind i ham selv. At det, som han med andre ord forsøgte, var

---

<sup>16</sup> Vgl. Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 166.

<sup>17</sup> Vgl. Demant Jakobsen: „Modern Humans“, S. 131. Demant Jakobsen kritisiert auch Vagn Lundbyes teils exotisierende Darstellung des Schamanismus. Vgl. ebd. S. 137.

<sup>18</sup> Vgl. Demant Jakobsen: „Modern Humans“, S. 132.

at overskride det sted, han var nået til. Skønt det på forhånd var dømt til at mislykkes, fordi ethvert forsøg på forcering af det forløb, han følte sig i, var umuligt. Fordi det gik den anden vej.<sup>19</sup>

Es wiederholte sich, der Augenblick war immer noch da, und mit offenen Augen drängte er [= Jonas] sich in das schwache Licht hinaus, breitete seine Sinne weiter und weiter um sich herum aus, fühlte wie er bereit für das war, was er in einem Augenblick als Öffnung oder einen Anfang verstand. Er hatte das Gefühl, dass die ganze Zeit etwas geschehen könnte. Oder es geschah die ganze Zeit, unbestimmbar und auffällig. Er befand sich an einem entscheidenden Abstand. Ein letzter entscheidender Abstand, der etwas in ihn hineinragt und direkt außerhalb von ihm endete.

Später, als alles größere Bedeutung bekam, kam er mehrmals auf diesen frühen Morgen zurück und fand andere Worte für den grenzähnlichen Zustand, in dem er gestanden hatte. Es war eine Tür. Er war vor einer Tür gestanden. Er wusste von sich selbst, dass er ihr so nahegekommen war, dass er sie hätte erreichen können. Und alle Worte, die er für das, was passiert war oder nicht passiert war, fand, hatten gemeinsam, dass sie ihn mitbrachten. So wie es bei diesem Bild der Tür der Fall war und auf diese Weise durchkommt. Zu erfahren, dass das, was er die Tür nannte, nicht nach außen, sondern nach innen in ihn selbst führte. Dass das, was er mit anderen Worten versuchte, war, den Ort zu überschreiten, den er erreicht hatte. Obwohl es im Voraus zum Scheitern verurteilt war, weil jeder Versuch, die Entwicklung, von der er ergriffen war, zu forcieren, vergeblich war. Denn es ging in die andere Richtung.

Jonas sucht nach Worten, um den erlebten Zustand zu beschreiben. Zum einen ‚verzeitlicht‘ Jonas seinen Zustand dabei, wenn er von einem Anfang („begyndelse“) spricht. Dieser Begriff erscheint ihm jedoch unpassend, da er sich mitten in einer ständigen Entwicklung zu befinden scheint. Zum anderen versucht Jonas, seinen Zustand mit Begriffen wie grenzähnlichen Zustand („grænselignende tilstand“) und der metaphorischen Rede von einer Tür zu ‚verräumlichen‘. Problematisch für Jonas an diesen Beschreibungsversuchen ist laut Erzählstimme weniger, ob der Zustand wirklich geschehen ist („var sket eller ikke sket“). Das Problem ist vielmehr, dass die verwendeten Begriffe eine Differenzierbarkeit zwischen Jonas und seiner Umgebung nahelegen. Jonas’ Zustand entspricht weitestgehend einem Phantasma, welches Eva Johach und Dieter Sawicki in ihrer Einleitung zur Anthologie *Übertragungsräume. Medialität und Raum in der Moderne* als typisch für die Moderne identifizieren und das mit technologischen Neuerungen in der Raumwahrnehmung seit dem 18. Jahrhundert einhergeht.<sup>20</sup> Das von Johach

<sup>19</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 5 f.

<sup>20</sup> Vgl. Johach, Eva und Diethard Sawicki: „Übertragungsräume. Über physische, psychische und technische Transmission und ihre Medien“, in: Johach, Eva und Diethard Sawicki (Hrsg.): *Übertragungsräume. Raum und Medialität in der Moderne*, Wiesbaden: Reichert 2013, S. 1–20; hier: S. 2 f. Johach und Sawicki meinen Techniken wie beispielsweise die telegraphische Fernkommunikation, deren Verbreitung von Vorstellungen über Möglichkeiten zur Kontaktaufnahme mit dem sog. ‚Jenseits‘ begleitet wird.

und Sawicki identifizierte Phantasma enthält allgemein formuliert den Wunsch nach

eine[r] Entdifferenzierung der Sinne und ihre Verschmelzung mit dem Raum. Greifbar wird dieser Wunsch in zahllosen Visionen der Allverbundenheit, in Synästhesien, einer allseeelischen Kommunikationsfähigkeit oder auch einem vermeintlich archaischen, ozeanischen Daseinsgefühl, das vor der Differenzierung und Spezialisierung der Sinne bestanden haben soll. Der undifferenzierte Allsinn [...] resultiert dabei aus einer modernetypischen nostalgischen Verklärung des Archaischen. Unpräzise datierte ‚frühere‘ Bewusstseins- und Wahrnehmungsweisen werden mit einem entdifferenzierten und folglich vollständigeren und weniger entfremdeten Bezug zu einem kollektiven und kosmischen Geschehen identifiziert, während sich das aufgeklärte modern-westliche Bewusstsein als abgeschottet erlebt.<sup>21</sup>

Johach und Sawicki liefern somit eine kulturwissenschaftliche Erklärung dafür, dass die Anfangsszene von *Tilbage til Anholt* sowohl christlich- als auch schamanistisch-spirituelle Züge aufweist. In beiden Fällen steht die Spiritualität nämlich stellvertretend für die Möglichkeit einer anderen, ‚urtümlicheren‘ Art der Weltwahrnehmung, die zugleich das Erleben einer Allverbundenheit ermöglicht.<sup>22</sup> Einen Wunsch zur Verschmelzung mit dem Raum treibt auch Jonas an und letztlich findet der Protagonist von *Tilbage til Anholt* demnach mit „forløb“<sup>23</sup> (Verlauf) einen recht passenden Begriff, um seinen Zustand in der Anfangsszene zu beschreiben. Um eine Vergleichbarkeit mit ähnlichen Phänomenen in literarischen Texten zu gewährleisten, spreche ich jedoch in meiner weiteren Analyse wie Johach und Sawicki von einem Zustand der Allverbundenheit, wenn es um den von Jonas zu Beginn der Erzählung ‚empfundene[n] Verlauf‘ geht.

Allmählich leitet die Erzählstimme in der Anfangsszene zu einer Darstellung von physischer Zeitlichkeit und Räumlichkeit über, welche den Leser\*innen eine Orientierung erlaubt: Jonas befindet sich kurz vor fünf Uhr morgens in einem Hafen, wo die Fähre nach Anholt ablegt.<sup>24</sup> An dieser Stelle ist es wichtig hervorzuheben, dass Jonas den Zustand der Allverbundenheit noch auf dem Festland erlebt. Es liegt somit in der Anfangsszene noch kein Fall von chronotopischer Insularität vor, der Aussagen über die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel Anholt zulässt. Anholts Eigenschaften gilt es jedoch für die in der vorliegenden Arbeit angestrebte Analyse

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 6.

<sup>22</sup> Johach und Sawicki verwenden den Begriff „Übertragungsraum“, um Vorstellungen der Allverbundenheit analytisch greifbar zu machen. Vgl. ebd., S. 3. Ich verzichte hier bewusst auf die Verwendung dieses Begriffs, da er meines Erachtens zu sehr Aspekte der Räumlichkeit betont. Aspekte von Zeitlichkeit werden dabei von Johach und Sawicki übersehen, obwohl sie Begriffe wie „nostalgisch“ und „archaisch“ verwenden.

<sup>23</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 6.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 7.

chronotopischer Insularitäten näher zu untersuchen. Ich wende mich nun der Darstellung und Funktion der Insel Anholt in *Tilbage til Anholt* zu. Nach der Analyse werde ich auf das in *Tilbage til Anholt* entworfene Mensch-Natur-Verhältnis zurückkommen.

## 4.2 Anholt als spirituelle Insel

Die Insel tritt am Ende einer längeren Schilderung der aufgrund eines Sturmes beschwerlichen Fährüberfahrt erstmals in Erscheinung:

Øen var højest helt ude til højre og venstre, og det sidste sted ragede et stort radartårn i vejret med en rød lanterne øverst. Imellem de to højder faldt landet i en udstrakt bue. Det lignede et kæmpemæssigt uhyre, som lå med store fremspringende øjne og lurede i vandoverfladen.<sup>25</sup>

Die Insel war rechts und links am höchsten, und auf der letzteren Seite ragte ein riesiger Radarturm mit einer roten Laterne in die Höhe. Zwischen den beiden Anhöhen fiel das Land in einen ausgedehnten Bogen ab. Es ähnelte einem riesigen Ungeheuer, das mit großen vorspringenden Augen dalag und an der Wasseroberfläche lauerte.

Zunächst wird eine geographische Beschreibung geliefert, die auf die Form der Insel und einen Radarturm als Landmarke eingeht. Der Radarturm ist nicht nur eine visuelle Landmarke, sondern symbolisiert auch eine technische Art der Orientierung und eine bestehende Verbindung der Insel zum Rest der Welt. Der darauffolgende Satz bietet eine andere Sichtweise auf die Insel. Anstatt als Insellandschaft erscheint die Insel als Ungeheuer mit vorstehenden Augen, welches an der Wasseroberfläche lauert. Ein solches Ungeheuer ruft bei den Leser\*innen, insbesondere durch diese erste Beschreibung, zunächst allgemeine Assoziationen zur westlichen Ikonographie auf. So könnte das Ungeheuer zum Beispiel aufgrund der Tallinie zwischen den beiden Anhöhen der Insel als eine der vielen Seeschlangen identifiziert werden, welche sich auf Olaus Magnus' *Carta Marina* (1539) tummeln und die Gefahren der Seefahrt signalisieren sollen. Mir scheint dieser erste Anblick des Ungeheuers jedoch eher Ähnlichkeit mit einem Wal – mit dem die Insel später verglichen wird – zu haben, wobei der Bogen zwischen Kopf und Schwanzflosse des Wals liegt. Diese andere, in der Erzählung präsentierte Sichtweise, würde dann erneut Bezüge zur biblischen Erzählung über den Propheten Jona herstellen. In dieser Erzählung wird der Prophet bei seiner Flucht vor einem göttlichen Auftrag von einem Wal verschluckt. Der Aufenthalt im Inneren des Wals führt zu einem Sinneswandel und der Prophet Jona entscheidet sich letztlich dafür, den Auftrag auszuführen, woraufhin der Wal Jona wieder an Land ausspeit. Beim ersten Anblick der Insel Anholt werden somit zwei recht

---

<sup>25</sup> Ebd., S. 43.

unterschiedliche Sichtweisen auf die Insel geboten, wovon die eine technisch-rational und die andere ikonographisch ist.

Die metaphorische Ähnlichkeit der Insel mit einem Wal ist jedoch nur vermeintlich christlich-religiös motiviert. Insbesondere die Metapher des Ungeheuers kehrt nämlich wieder:

Det var denne afsides ø midt ude i havet, som hans [= Jonas'] bedstefader var blevet kastet ind på i 1903. Jonas mærkede, hvorledes han blev varm i kinderne ved tanken. Han stod næsten med en følelse af at vende tilbage til noget af sig selv. Noget, som i næsten trekvart århundrede havde fået lov til at ligge hen. Indtill dette øjeblik, hvor han stod uden tid og sted og så den ensomme klump midt i ødet komme som et fortidsuhyre ind mod sig. Det var en tilbagevenden efter en uendelig rejse. Eller en tilbagevenden til et sted, som altid havde levet i ham, men som nu for første gang blev virkeligt. Det var et sted, hvor intet var forandret, men alting lå som dengang, det skabtes i ham.<sup>26</sup>

Es war diese abgelegene Insel mitten im Meer, auf die sein [= Jonas'] Großvater 1903 geworfen worden war. Jonas merkte, wie warm die Wangen bei dem Gedanken wurden. Er stand fast mit einem Gefühl da, zu etwas von sich selbst zurückzukehren. Etwas, das seit fast einem dreiviertel Jahrhundert brachliegen durfte. Bis zu diesem Augenblick, als er ohne Zeit und Ort stand und den einsamen Klumpen mitten in der öden Weite wie ein Urzeitungeheuer auf ihn zukommen sah. Es war eine Rückkehr nach einer endlosen Reise. Oder eine Rückkehr an einen Ort, der immer in ihm gelebt hatte, der nun aber zum ersten Mal wirklich wurde. Es war ein Ort, an dem nichts verändert war, sondern alles lag da wie damals, als es in ihm erschaffen worden war.

Erst an dieser Stelle erfahren die Leser\*innen, dass Jonas' Reise teilweise durch das Verschwinden seines Großvaters motiviert ist, dessen Spuren sich nach einem Schiffbruch auf der Insel verlieren. Über den Großvater selbst werden schon im Voraus Informationen gegeben, nämlich dass er seiner 1903, im selben Jahr seines Verschwindens, frisch angetrauten Ehefrau ein Bild mit einem rätselhaften Gedicht hinterlässt.<sup>27</sup> Jonas kommentiert dabei dieses Gedicht mit den Worten: „En opfordring til at tænke noget mere og føle noget mindre.“<sup>28</sup> Entgegen dieser Aufforderung versucht Jonas weniger zu denken und mehr zu fühlen, als er sich der Insel nähert. Jonas' Empfindungen beim ersten Anblick der Insel deuten an, dass der Protagonist noch weitere Motive für den Aufbruch und die Suche hat. Jonas empfindet, wie oben zitiert, beim ersten Anblick der Insel auch ein Gefühl, zu sich selbst zurückzufinden („en følelse af at vende tilbage til noget af sig selv“). Jonas imaginiert die Insel somit als einen Bestandteil seiner Persönlichkeit, wobei der Text erneut, wie bereits in der Anfangsszene, Irritation über die Beschaffenheit von Zeit und Raum stiftet. So heißt es, Jonas' Position wäre zeit- und ortlos („uden tid og sted“). Der physische Raum der Insel ist dabei

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 47.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 35–38.

<sup>28</sup> Ebd., S. 38. „Eine Aufforderung, etwas mehr zu denken und etwas weniger zu fühlen.“

sowohl Klumpen, Vorzeitungeheuer als auch ein Teil von Jonas. Mit anderen Worten ist die Insel nicht wirklich lokalisierbar. Entsprechend verhält es sich auch mit den zur Insel gemachten Zeitangaben. Die Insel sei demnach „wie damals, als es [= alles; PW] in Jonas erschaffen worden war“. Jedoch verweist die Rede von einer unendlichen Reise, einem aus der Vorzeit stammenden Ungeheuer und einem dreiviertel Jahrhundert auf historische Zeitabschnitte, die weit vor Jonas' biologischer Existenz liegen. Inmitten dieser Unklarheit wird ironischerweise der Titel *Tilbage til Anholt* verständlich, da Jonas nicht zur Insel Anholt zurückreisen, sondern ‚zurück‘ zu einer Vorstellung gelangen will, in der die Insel Anholt eine symbolische Funktion für Facetten seiner Persönlichkeit übernimmt. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die in der Präposition „til“ enthaltenen Bedeutungsnuancen. Der Titel kann zwar als ‚Zurück nach Anholt‘ übersetzt werden, wobei die Präposition vor allem eine geographische Richtung impliziert. Anholt ist der Ort, der das Ziel der Zurückbewegung ist. Es schwingt jedoch im dänischsprachigen Titel auch die Formulierung ‚tilbage til naturen‘ (dt. ‚Zurück zur Natur‘) mit, sodass der Titel auch als ‚Zurück zu Anholt‘ verstanden werden könnte und eine Zustandsveränderung anzeigt.<sup>29</sup> In diesem Fall wäre Anholt der durch die Zurückbewegung angestrebte Zustand. Die Metapher, dass die Insel ein Wal ist, greift somit nur teilweise ein Motiv aus der biblischen Erzählung über den Propheten Jona auf. Die Insel ist weniger ein, von einer göttlichen Instanz gesendetes, Zeichen, welches Jonas an seinen Auftrag erinnern und den rechten Weg weisen soll. Vielmehr ist die Wal-Metapher insgesamt ein erneuter Versuch von Jonas, seine Erfahrungen mit dem Zustand der Allverbundenheit in Worte zu fassen. *Tilbage til Anholt* integriert die christlich-religiöse Motivik der biblischen Erzählung über den Propheten Jona entsprechend in ein weiter gefasstes Verständnis von Spiritualität.<sup>30</sup>

Jonas' Vorstellung von einer überzeitlichen Verbundenheit mit dem Raum der Insel möchte ich im Folgenden vorläufig als spirituelle Insel bezeichnen und von dem zuvor im Theorieteil der vorliegenden Arbeit identifizierten Szenario der mythischen Insel abgrenzen. Diesem Szenario entsprechend bewahrt eine von anderen Landmassen im Meer weit entfernte Insel Fragmente früherer Entwicklungszustände, welche auf vermeintliche Ursprünge oder vergangene historische Phasen hindeuten. Die Beschreibung von Jonas' Empfindungen beim Anblick Insel Anholts verwendet zwar ebenfalls Zeitangaben, die auf Vergangenes verweisen. Da jedoch unklar bleibt, inwiefern die Insel einen Bestandteil von Jonas' Persönlichkeit

---

<sup>29</sup> Den gleichen Gedanken hat Kramshøj Flinker in seiner Analyse entwickelt. Vgl. Kramshøj Flinker: „Postkolonial Økorealisme“, hier: S. 76.

<sup>30</sup> Claus Secher spricht passenderweise mit Blick auf Lundbyes Trilogie von „en religiøs dannelsesroman“ („einem religiösen Bildungsroman“) und lässt zugleich die Frage offen, welche Religion gemeint ist. Vgl. Secher: „Vagn Lundbye“, S. 160.

repräsentiert, verlieren diese Zeitangaben ihre Bedeutung. Anholt ist in dieser ersten Beschreibung eher das, was ich als eine spirituelle Insel bezeichnen möchte, gerade weil Jonas die seiner Persönlichkeit zählt. Mit anderen Worten hat eine spirituelle Insel weder zeitliche noch räumliche Eigenschaften im herkömmlichen Sinne, weil sie Projektionsfläche für eine extrem individuelle Erfahrung von Spiritualität ist. Und diese extreme Individualität unterläuft die sozialen Aspekte des von mir in der vorliegenden Arbeit verwendeten relationalen Zeit- und Raumbegriffs, da dieser Zeit- und Raumbegriff eine Kommunizierbarkeit der Wahrnehmung voraussetzt. Jonas' Wahrnehmung der Insel bleibt letztlich, zumindest theoretisch, trotz vertraut scheinender Begriffe für andere Menschen unzugänglich.

Im weiteren Verlauf der Erzählung wird die Unzugänglichkeit von Jonas' Wahrnehmung der Insel immer deutlicher. So zum Beispiel in der folgenden Szene, die Anholt aus Jonas' Perspektive beschreibt:

Der var en brugsforening, en kro, en kirke og en skole. Der levede mennesker i husene. Alligevel var alting uvirkeligt. Som en drøm. Noget, han bildte sig ind, men alligevel skæbnsvangert. At være blevet revet ud af en sammenhæng og ført ind i noget, som ville sig selv. Ødet og sandet, den uvirkelighed inde og ude, som han var skyllet ind på. Et stort blåsorthyre, som langt væk lignede en fugl, men tæt på forvandlede sig til fråde og død. For derefter at glide ned i dybet, synke i sit uendelige mørke med døde og levende, ligge uberegnelig i sin egen blinde ildevarslen fra en længst forsvunden tid. En tid som det engang havde hersket ene over, men som nu – næsten glemt – kun rådede her. Denne afventen mellem uhyrets egen halvdød og livet, eller resterne af det udenfor. Indtil dette uafvendelige og glubende øjeblik, hvor forsvindingen blev til en lang gurglen, og uhyret rejste sig af sin fortid og atter afslørede sit væsen og sin halvhed.

Men det var et sted i alt dette, som var hans [= Jonas']. Et sted i uhyret og fuglen strømmede hans blod. Eller ekkoet af det. Stærkere end enhver gru og rugen. Lyde, som også fandtes i hans krop, i hans hjerteslag, og som til sidst, trods alle forhindringer, ville finde sammen. For at han kunne blive fri, eller befri det, som drev af sted med ham. Vende tilbage.<sup>31</sup>

Es gab einen Konsumgenossenschaftsladen, ein Gasthaus, eine Kirche und eine Schule. Es lebten Menschen in den Häusern. Trotzdem war alles unwirklich. Wie ein Traum. Etwas, das er sich einbildete, aber schicksalsträchtig. Als wäre es aus einem Zusammenhang gerissen und in etwas überführt worden, das sich selbst wollte. Die Trostlosigkeit und der Sand, die Unwirklichkeit innen und außen, in die er gespült worden war. Ein riesiges blauschwarzes Ungeheuer, das von weit weg einem Vogel ähnelte, sich aber von Nahem fast in Geifer und Tod verwandelte. Um dann in die Tiefe zu gleiten, mit Toten und Lebenden in die ihm eigene unendliche Dunkelheit zu sinken, unberechenbar in der eigenen blinden Unheilsverkündung aus einer längst vergangenen Zeit zu liegen. Eine Zeit, die es einst alleine beherrschte, die aber jetzt – fast vergessen – nur hier galt. Dieses Abwarten zwischen dem Halbtod und Leben des Ungeheuers, oder den Überresten davon draußen. Bis zu diesem unaufhaltsamen und gierigen Augenblick, in dem das Verschwinden zu einem langen Gurgeln wurde und das

---

<sup>31</sup> Lundbye: Tilbage til Anholt, S. 72 f.

Ungeheuer sich aus seiner Urzeit erhob und erneut sein Wesen und seine Halbheit enthüllte.

Aber es gab einen Platz in all dem, der ihm [= Jonas'] gehörte. Irgendwo in dem Ungeheuer und dem Vogel floss sein Blut. Oder das Echo davon. Stärker als jedes Grauen und Brüten. Laute, die sich auch in seinem Körper fanden, in seinem Herzschlag, und die sich letztlich trotz aller Hindernisse zusammenfinden würden. Damit er frei werden könnte, oder es befreien konnte, was mit ihm forttrieb. Zurückzukehren.

Die spirituelle Insel hat somit aus Jonas' Perspektive keine distinkte geographisch-räumliche Form, da ihre Konturen je nach Entfernung sowohl einem Ungeheuer als auch einem Vogel ähneln. Zugleich erscheint ihre historische Verankerung weiterhin unklar, da von einem Abwarten die Rede ist und für das Ungeheuer widersprüchliche Zustände wie halbtot und lebendig sowie verschwindend und sich erhebend genannt werden. Obwohl die spirituelle Insel als Ungeheuer mit Tod und Verderben assoziiert wird, bleibt sie in Jonas' Vorstellung weiterhin Bestandteil seiner Persönlichkeit.<sup>32</sup> Jonas' erklärtes Ziel ist es demnach, sich die spirituelle Insel wieder einzuverleiben bzw. von der spirituellen Insel wieder einverleibt zu werden.

Die von Jonas angestrebte Einverleibung ist jedoch besser mit dem Begriff der Allverbundenheit zu beschreiben, den ich oben bereits bei der Analyse der Anfangsszene verwendet habe. Jonas' Streben nach Allverbundenheit wird besonders deutlich, nachdem sich der Protagonist bei der Suche nach Spuren seines Großvaters zum Haus von Kristoffer Kristensen, dem ältesten Einwohner der Insel, begibt. Kristensen schickt Jonas beim ersten Mal fort, da er erst ein paar Stunden benötige, um sich an die Ereignisse des Jahres 1903 zu erinnern. Jonas soll sich danach noch ein zweites Mal bei ihm einfinden, um Kristensens Erinnerungen zu hören.<sup>33</sup> Um das Warten zu überbrücken, begibt sich Jonas zu einem „ørkenen“ („die Einöde“; „die Sandwüste“) genannten Teil der Insel, wo er sich neben einem Busch niederlässt. Diese von Jonas willkürlich gewählte Stelle auf der Insel wird daraufhin mit chronotopischer Bedeutung aufgeladen:

Han [= Jonas] lukkede øjnene og prøvede at forestille sig, at alt, hvad det var sket indtil nu, alene havde haft den hensigt, at han skulle nå til dette sted. At hele hans færd med andre ord havde været en nedtælling til dette sted midt i disen. At det var et nulpunkt, han stod i, og at enhver begyndelse alene afgang af sandet, stenene, buskene og marehalmen i det lille lukkede verdensrum, han befandt sig i.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Aufgrund der Assoziierung des Ungeheuers mit Tod und Verderben könnte es an den Leviathan aus der jüdisch-christlichen Mythologie angelehnt sein. Da das Aussehen des Ungeheuers in *Tilbage til Anholt* nicht näher beschrieben wird, ist dieser Verdacht jedoch nur schwer zu erhärten.

<sup>33</sup> Vgl. Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 92.

<sup>34</sup> Ebd., S. 93.

Er [= Jonas] schloss die Augen und versuchte sich vorzustellen, dass alles, was bisher geschehen war, die einzige Absicht hatte, dass er diesen Ort erreichte. Dass seine gesamte Reise mit anderen Worten eine Art Countdown zu diesem Ort mitten im Dunst gewesen war. Dass es ein Nullpunkt war, in dem er stand, und dass jeder Anfang allein vom Sand, den Steinen, den Büschen und dem Dünengras in dem kleinen geschlossenen Weltraum abhing, in dem er sich befand.

Jonas versucht hier seine bisherige Reise als schicksalshafte Fügung zu betrachten und seine gegenwärtige Position zu einem Nullpunkt innerhalb seiner eigenen Geschichte zu erklären. Sowohl die persönliche Vergangenheit als auch Zukunft sind für Jonas nur in Relation zu diesem zeitlichen Moment in einer öden Landschaft zu denken. Zunächst will dies Jonas aufgrund zahlreicher Gedanken, Assoziationen und Bilder („tanker, associationer og billeder“<sup>35</sup>) nicht gelingen. Dann heißt es jedoch: „Der var den sandhøj, han sad på. Han tvang sig til at tænke på den.“<sup>36</sup> Der erste Satz dieses Zitats wiederholt in seiner grammatischen Struktur den Anfang der Erzählung, als Jonas in einer Anrufung stand. Es kommt jedoch zu einer leichten Bedeutungsverschiebung, da es Jonas nun gelingt, sich auf dem Sandhaufen zu verorten. Die Wiederholung der grammatischen Struktur markiert so den von Jonas ersehnten Neubeginn.

Dieser Neubeginn hält wichtige Informationen bereit, um Jonas' Vorstellung von Allverbundenheit theoretisch nachzuvollziehen. Jonas greift an diesem subjektiven Platz in den Sandboden und befördert einen vom Sand verwehten Kieferbaum zu Tage. Der Baum verweist auf die historische Vergangenheit der Insel, da die Sandwüste durch massive Abholzungen im 19. Jahrhundert entstanden ist, wie die Leser\*innen am Ende erfahren.<sup>37</sup> Jonas versteht den Baum als Metapher, die seinem spirituellen Zeitverständnis eine Struktur gibt. Die einzelnen Teile des Baumes repräsentieren für Jonas nämlich die drei Zeitstufen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Træets tid, tænkte han [= Jonas]. Dets lodrette rødder, som var fortid. Rodrosetten som var nutid. Derover stammen og de grønne nåle, dets frugtveje og lugte, som var fremtid.

Fortid og nutid og fremtid i én væren. [...]

Han lukkede øjnene og ville, at der skulle ske noget [...]. Prøvede at opfatte det hele som noget altomfattende, en eneste føling, men opdagede, at han bestandig registrerede, hvor han var på træet. Hvor meget af ham selv var et træ. Hvor meget af dets væsen var i hans blod og nerver og kogler. For millioner af år siden var træet og han gledet i stilhed til hver sin side. Umærkeligt var de fortsat i vidt forskellige retninger. I den samme fælles hensigt at tilegne sig den mest mulige lykke. Uforanderlige havde de forandret sig og skilt sig ud i deres fællesskab. Uden at oprindeligheden, gensidigheden, deres inderste væsen og sammenhæng forsvandt. Hvor meget skulle der ske, før træet og han oplevede

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd., S. 93 f. „Es war ein Sandhaufen, auf dem er saß. Er zwang sich, an ihn zu denken.“

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 195.

hinanden igen i verden, hvor meget skulle der ske, før han blev af dets bevægelser og voksen og tid.<sup>38</sup>

Die Zeit des Baumes, dachte er [= Jonas]. Seine senkrechten Wurzeln, die Vergangenheit waren. Der Wurzelstock, der Gegenwart war. Darüber der Stamm und die grünen Nadeln, seine Knospen und Gerüche, die die Zukunft waren.

Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft in einem Wesen. [...]

Er schloss die Augen und wollte, dass etwas passiere [...]. Versuchte, alles als etwas Allumfassendes aufzunehmen, ein einziges Gefühl, stellte jedoch fest, dass er ständig registrierte, wo er sich auf dem Baum befand. Wie viel von ihm selbst ein Baum war. Wie viel von dessen Wesen in seinem Blut und seinen Nerven und Zapfen war. Seit Millionen von Jahren waren der Baum und er still Seite an Seite voneinander dahingeglitten. Bemerkenswerterweise setzten sie in sehr unterschiedliche Richtungen fort. In der gleichen gemeinsamen Absicht, das bestmögliche Glück zu erlangen. Unveränderlich hatten sie sich verändert und unterschieden sich in ihrer Gemeinschaftlichkeit. Ohne dass ihre Ursprünglichkeit, Gegenseitigkeit, ihr innerstes Wesen und ihre Verbindung verschwand. Wie viel müsste noch passieren, bevor der Baum und er einander in dieser Welt wieder erleben würden, wie viel würde passieren, bevor er Teil von dessen Bewegungen und Wachsen und Zeit bleiben würde.

Jonas versucht sich auf einer der drei Zeitstufen zu lokalisieren, indem er seine eigene Position im Zeitverlauf des Baumes sucht. Eine solche Lokalisierung ist jedoch zum Scheitern verurteilt, da Jonas im Sinne der Allverbundenheit ‚immer‘ und ‚überall‘ mit dem Baum in Kontakt steht. Mit anderen Worten ist es Jonas theoretisch nicht mehr möglich, sich auf dem Baum zeitlich oder räumlich zu lokalisieren, da er bis zu einem gewissen Grad mit dem Baum identisch ist. Durch diese Identität von Baum und Jonas wird zugleich ein in der Romantik beliebtes Motiv aufgerufen.<sup>39</sup>

Jonas identifiziert sich mit dem Baum, weil sie beide in Jonas' Augen Teil eines größeren Wesens sein müssten. Dieses Wesen entspricht voll und ganz dem Zustand der Allverbundenheit:

En inderstliggende tilstand, som ikke længere var et træ eller et menneske, endsige en proces mellem træet og mennesket, men en livsform mellem lys og mørke, kulde og varme, nærhed og kosmos. En væren af given og tagen, som begyndte langt ude i verden og endte langt ude i verden. En endeløs strøm af liv og natur og død.<sup>40</sup>

Ein innerlicher Zustand, der nicht länger ein Baum oder ein Mensch war, geschweige denn ein Prozess zwischen Baum und Mensch, sondern eine Lebensform zwischen Licht und Dunkel, Kälte und Hitze, Nähe und Kosmos. Ein Sein von Geben und Nehmen, das

<sup>38</sup> Ebd., S. 95.

<sup>39</sup> Vgl. Wolfzettel, Friedrich: „*Da stieg ein Baum*“. *Zur Poetik des Baumes seit der Romantik*, Paderborn: Fink 2007. Auf Bezüge zur Romantik komme ich im Abschnitt 4.4.2 Negative Ökopoetik zurück.

<sup>40</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 96.

weit draußen in der Welt begann und weit draußen in der Welt endete. Ein endloser Strom von Leben und Natur und Tod.

Der Zustand der Allverbundenheit wird an dieser Stelle wie in der Anfangsszene als kontinuierlicher Verlauf geschildert. Was Jonas während der gesamten Erzählung anstrebt, ist die Teilhabe an bzw. das Teil-Sein von diesem Wesen, an diesem Zustand der Allverbundenheit.

Der Text treibt die Vorstellung von Allverbundenheit noch weiter und versucht auch, die Leser\*innen Anteil an diesem Erlebnis haben zu lassen. Während der Szene mit dem Baum in der Sandwüste kommt es nämlich zu einer überraschenden, einmaligen Anrede der Leser\*innen:

Der findes nogle øjeblikke af sammenhænge i ethvert menneskes liv. Det er øjeblikke, lige før søvnen indfinder sig, og hvor man er mest åben. Pludselig er den der, gensidigheden og sammenhængen med alt, der lever og dør. Det er en klarhed, som kommer i sit eget indre sprog, og som om den skyldes andre tanker end ens egne. Den er inde i én selv, og pludselig bliver du opmærksom og vil tæt på, det vil sige tænke klarheden og den uventede forståelse af det hele med dine egne tanker. Men kun for at opdage, at dine tanker og deres hensigter og begrænsninger jager sammenhængen ud af din bevidsthed. Det vil sige ned til det sted dybt inde i dig, hvor den kommer fra, og hvor den aldrig ophører med at eksistere som dit sidste yderste håb.<sup>41</sup>

Es gibt einige Augenblicke der Verbundenheit im Leben eines jeden Menschen. Dies sind Augenblicke, die sich kurz vor dem Schlafengehen einfinden, und wenn man am offensten ist. Plötzlich ist sie da, die Gegenseitigkeit und die Verbindung mit allem, was lebt und stirbt. Es ist eine Klarheit, die in ihrer eigenen inneren Sprache kommt und als ob sie auf andere Gedanken als die eigenen zurückzuführen wäre. Es ist innen in einem selbst, und plötzlich wirst Du aufmerksam und willst nah heran, das heißt die Klarheit zu denken und das unerwartete Verständnis des Ganzen mit den eigenen Gedanken. Aber nur um zu entdecken, dass Deine Gedanken und deren Absichten und Grenzen die Verbundenheit aus Deinem Bewusstsein jagen. Das heißt, hinunter bis zu dem Ort tief in dir, wo es herkommt und wo es nie aufhört, als deine letzte ultimative Hoffnung zu existieren.

Indem die Erzählstimme die zweite Person Singular für die Beschreibung des Zustands der Allverbundenheit verwendet, spricht sie die Leser\*innen direkt an und bietet ihnen durch diesen überraschenden Wechsel Gelegenheit, ebenso wie Jonas auf Augenblicke der Allverbundenheit zu achten und nach diesen zu streben.<sup>42</sup> Eine Pointe dieser Aufforderung ist, dass diese Augenblicke ortsunabhängig gedacht sind. Es bedarf entsprechend der Logik von Jonas' Spiritualität – von der *Tilbage til Anholt* erzählt – nicht zwangsläufig des Rückzugs auf eine spirituelle Insel oder in eine (dortige) Sandwüste, um

---

<sup>41</sup> Ebd. Interessanterweise wird dieser Wechsel der Erzählperspektive in keiner, der mir bekannten, Analysen von *Tilbage til Anholt* thematisiert.

<sup>42</sup> Ich stimme Nielsen Einschätzung zu, dass in der Geschichte insgesamt offenbleibt, wie der Zustand der Allverbundenheit praktisch zu erreichen wäre. Vgl. Nielsen: „Ökologisk Realisme“, S. 177 f.

die Allverbundenheit zu erleben. Stattdessen genügt eine gewisse Offenheit für die beschriebenen Augenblicke.

Angesichts meiner Befunde zu der in *Tilbage til Anholt* entworfenen Vorstellung von Allverbundenheit fällt es daher insgesamt schwer, vom Szenario einer spirituellen Insel zu sprechen. Das hat zwei Gründe: Zum einen greift das von mir zuvor im Theorie- und Methodenteil der vorliegenden Arbeit entwickelte Verständnis der Begriffe *Zeit* und *Raum* bei der Analyse der Erzählung nur zum Teil. Im Zustand der Allverbundenheit sind dessen Eigenlogik nach Synthesen von *Zeit*- und *Raumeindrücken* nämlich nicht vorgesehen. Für den Protagonisten Jonas ist es bereits schwer, den Zustand der Allverbundenheit in Worte zu fassen. Bei der Analyse ist es gleichermaßen fast unmöglich, aus den Szenen zeitliche und räumliche Eigenschaften abzuleiten, welche Jonas' persönlichem Erleben entsprechen würden. Analysierbar ist nur das, was Jonas hinter sich lassen will. Zum anderen ist der von Jonas erlebte Zustand der Allverbundenheit nicht an die Insel Anholt gekoppelt. Spätestens sobald die Leser\*innen zum Streben nach Allverbundenheit aufgefordert werden, verlässt die Erzählung den von mir zuvor gesteckten Rahmen zur Analyse chronotopischer Insularitäten. Da der Zustand der Allverbundenheit überall möglich scheint, ist das Insel-Sein von Anholt in diesem Fall eher zweitrangig.

Schon mit dem Titel ihres Essays argumentiert Monika Schmitz-Emans, dass Inselromane *Auf der Suche nach einer möglichen Welt* behilflich seien. Schmitz-Emans verweist in diesem Zusammenhang auf zwei Metaphern: a) Die Distanz der Insel von der bekannten Welt markiert bereits das ‚Andere‘: „Die Entfernung zwischen Festland und Insel steht metaphorisch für den Unterschied zwischen Normal- und Ausnahmezustand oder zwischen Vertrautem und Unvertrautem.“<sup>43</sup> Insofern eröffnet die Insel die Möglichkeit, Alternativen zur bestehenden Welt zu denken. b) Der zur Insel zurückgelegte Weg steht zugleich für einen Verlauf, der Erfahrung generiere: „Die Reise ist, und dies wohl nicht nur im abendländischen Denken, Metapher des Weges menschlicher Erfahrung. Für die Schiffsreise gilt dies sogar insbesondere.“<sup>44</sup> Das Erzählen einer Reise ermöglicht es somit anderen Menschen, welche davon lesen, die in literarischen Erzählungen erdachten Alternativen zur bestehenden Welt nahezubringen. In *Tilbage til Anholt* sind insbesondere die Distanz – Anholt hat den Ruf, die am weitesten vom Festland entfernte Insel Dänemarks zu sein, die Autonomiegebiete Grönland und Färöer nicht mitgezählt – sowie das Motiv der Reise Gründe, weshalb die Insel zum Handlungsort wird. Anholt hat in der hier analysierten Erzählung als Ort daher besondere Eigenschaften, die nicht auf das Insel-Sein reduzierbar sind

---

<sup>43</sup> Schmitz-Emans: „Die Suche nach einer möglichen Welt“, S. 202.

<sup>44</sup> Ebd., S. 203.

und auf die ich mit Blick auf die poetologische Dimension der Erzählung noch eingehe. Bevor ich jedoch darauf weiter zu sprechen komme, möchte ich der Vollständigkeit halber ein weiteres Szenario chronotopischer Insularität in *Tilbage til Anholt* vorstellen, das in der Erzählung präsent ist.

### 4.3 Das retrotopische Potenzial von Anholt

Abgesehen von Jonas gibt es eine weitere Figur, welche durch den Inselaufenthalt ihr Leben ändern will und im Text eine weitere chronotopische Insularität formuliert. Die Figur Fåre-Jens betreibt auf Anholt eine Schafzucht. Bei einem gemeinsamen Spaziergang mit Jonas erläutert Fåre-Jens seine Sichtweise auf die Insel wie folgt: „At være herovre er som at være uden for alt det, som er sket i løbet af de sidste 25 år i Vesteuropa.“<sup>45</sup> Indem Fåre-Jens betont, dass Anholt an den Entwicklungen der letzten 25 Jahre nicht teilgenommen hätte, verweist er zunächst auf das Szenario der mythischen Insel. Mit anderen Worten bewahrt die Insel Anholt aufgrund ihrer räumlich isolierten Lage einen früheren Entwicklungszustand. Interessanterweise findet sich diese chronotopische Insularität auch in der Sekundärliteratur zu *Tilbage til Anholt* wieder. So schreibt beispielsweise Claus Secher in *Danske Digtere i det 20. århundrede*:

Når Lundbye har valgt Anholt som stedet for de første to romaner, skyldes det, at Anholt som en relativt isoleret ø har bevaret nogle af det gamle bonde/fisker-samfunds værdier, en livsrytme i overensstemmelse med naturen og en række etiske normer, som er ved at gå tabt i den vestlige bykultur.<sup>46</sup>

Als Lundbye Anholt als Ort der ersten beiden Romane wählte, lag dies daran, dass Anholt als eine relativ isolierte Insel einige der Werte der alten Bauern-/Fischergemeinschaft, einen Lebensrhythmus in Einklang mit der Natur und eine Reihe ethischer Normen bewahrt hat, die in der westlichen Städtekultur am Verschwinden sind.

Secher begründet die Wahl von Anholt als Handlungsort mit den Eigenschaften, die Fåre-Jens der Insel zuschreibt. Wie meine Ausführungen zur spirituellen Insel jedoch bereits andeuten, ist die Bedeutung von Anholt als Ort weit aus komplexer. Und auch Fåre-Jens' Vorstellungen über Anholt sind nicht deckungsgleich mit dem Szenario der mythischen Insel, wenn die Figur weiter erläutert:

Folk herovre har bevaret normerne. Og de føler sig nødvendige på deres ø. Jeg synes, at det er den mest elementære retighed af alle menneskeretigheder, at man føler sig nødvendig. [...] En ting, jeg har lagt mærke til herovre, er, at hvad der var godt nok for bedsteforældrene, er også godt nok for børnene og børnebørnene. Derfor går de fleste

<sup>45</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 138. „Hier drüben zu sein ist, als wäre man außerhalb von allem, was im Laufe der letzten 25 Jahren in Westeuropa geschehen ist.“

<sup>46</sup> Secher: „Vagn Lundbye“, S. 157 f.

herovre f.eks. stadig tidlig i seng og står tidlig op. Og alting har sin tid herovre. Jeg kan huske, at jeg i begyndelsen følte det, som om jeg atter var dreng i slutningen af fyrrerne. De lange, langsomme dage, deres faste forløb fra morgentil aften. Denne tryghed alle vegne.<sup>47</sup>

Die Leute hier drüben haben die Normen bewahrt. Und sie fühlen sich auf ihrer Insel notwendig. Ich denke, es ist das elementarste Recht aller Menschenrechte, dass man sich notwendig fühlt. [...] Eine Sache, die mir hier drüben aufgefallen ist, ist, dass das, was für die Großeltern gut genug war, auch für die Kinder und Enkelkinder gut genug ist. Deshalb gehen zum Beispiel die meisten Leute hier drüben noch früh ins Bett und stehen früh auf. Und alles hat seine Zeit hier drüben. Ich erinnere mich, dass ich mich anfangs so fühlte, als wäre ich wieder ein Junge Ende der [19]40er Jahre. Die langen, langsamen Tage, ihr regulärer Verlauf von morgens bis abends. Überall diese Geborgenheit.

In Fåre-Jens Augen ist der auf Anholt bewahrte Lebensstil vorbildlich, gerade weil es für alle Menschen auf der Insel festgelegte Tagesrhythmen gibt und so kein Bedürfnis entsteht, etwas zu verändern. Was Fåre-Jens hier beschreibt, erinnert an das Szenario der utopischen Insel, welches sich durch eine ‚Nicht-Zeit‘ auszeichnet. Der Begriff ‚Nicht-Zeit‘ beschreibt in der vorliegenden Arbeit einen Zustand, in dem zeitliche Strukturen bis zur Perfektion optimiert sind, sodass letztlich weder Veränderungen noch Entwicklungen mehr möglich sind und es keine sinnvolle Unterscheidung zwischen den Zeitstufen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gibt. Anholt weist somit in Fåre-Jens’ Beschreibung sowohl Eigenschaften der mythischen als auch der utopischen Insel auf.

Die Kombination aus mythischer und utopischer Insel möchte ich hier unter Rückgriff auf einen Begriff Zygmunt Baumans das Szenario der retrotopischen Insel nennen. Bauman definiert den von ihm geschöpften Begriff wie folgt: „Visionen die sich anders als ihre Vorläufer [= klassische Utopien] nicht mehr aus einer noch ausstehenden und deshalb inexistenten Zukunft speisen, sondern aus der verlorenen/geraubten/verwaisten, jedenfalls untoten Vergangenheit.“<sup>48</sup> Bei Retrotopien handelt es sich somit um Projektionen nostalgischer Vorstellungen auf klar abgegrenzte territoriale Einheiten, denen zugleich Zukunftspotenzial unterstellt wird. In Tilbage til Anholt hegt Fåre-Jens eine solche Vorstellung, wenn er den vermeintlich auf Anholt herrschenden Zustand von vor 25 Jahren als vorbildlich beschreibt.

Das Gespräch zwischen Fåre-Jens und Jonas zieht das Szenario der retrotopischen Insel jedoch auch in Zweifel. So stellt Fåre-Jens nämlich fest:

Det er jo sådan, at uanset hvor smukt det er herovre. Uanset hvor godt man har det. Så er det umuligt at glemme alt det forfærdelige, som sker ude i verden. Det er med hele tiden. Også selv når man ikke tror det. Alt, hvad jeg oplever her på Anholt, handler til syvende og sidst om den tiltagende elendighed i resten af verden. Sultproblemerne,

<sup>47</sup> Lundbye: Tilbage til Anholt, S. 139.

<sup>48</sup> Bauman: Retrotopia, S. 13.

foreningene, folkemordene. Menneskene, som har mistet retten til at føle sig nødvendige. Hvis du ikke netop kan høre dette, når jeg fortæller dig om Anholt, så har du ikke forstået det hele.<sup>49</sup>

Es ist nun einmal so, dass egal wie schön es hier drüben ist. Egal wie gut man es hat. So ist es doch unmöglich, all die schrecklichen Dinge zu vergessen, die draußen in der Welt geschehen. Es ist die ganze Zeit präsent. Auch wenn man es nicht glaubt. Alles, was ich hier auf Anholt erlebe, handelt letztendlich vom wachsenden Elend im Rest der Welt. Die Hungerprobleme, die Umweltverschmutzung, die Völkermorde. Die Menschen, die das Recht verloren haben, sich notwendig zu fühlen. Falls Du das eben nicht hören kannst, wenn ich Dir von Anholt erzähle, dann hast Du das Ganze nicht verstanden.

Fåre-Jens' Lobrede auf die Vorteile Anholts beinhaltet entsprechend stets das stumme Aufzählen der Nachteile der übrigen Welt, mit der die Insel untrennbar verbunden ist. Die Vorstellung einer retrotopischen Insel biete demnach keine Lösung für globale Problemlagen an.<sup>50</sup>

Ich fasse den Hauptgedanken dieses Abschnitts kurz zusammen: die Figur Fåre-Jens denkt in Tilbage til Anholt mit der retrotopischen Insel ein weiteres Szenario chronotopischer Insularität an und weist zugleich auf dessen politische Kurzsichtigkeit hin. Insgesamt ist die retrotopische Insel daher in der Erzählung als kontrastierender Hintergrund zu verstehen, welcher die Notwendigkeit von Jonas' Streben nach Allverbundenheit unterstreichen soll.

#### 4.4 Poetologische Dimension

Im bisherigen Verlauf meiner Analyse habe ich festgestellt, dass in *Tilbage til Anholt* zwei Szenarien chronotopischer Insularität entworfen werden, nämlich die spirituelle und die retrotopische Insel. Bei der Analyse des ersten Szenarios, der spirituellen Insel, habe ich argumentiert, dass diese Bezeichnung mit Einschränkungen zu verwenden ist. Dass Anholt eine Insel ist, hat nämlich für die Darstellung der spirituellen Vorstellungen des Protagonisten Jonas nur zweitrangige Bedeutung. Das zweite Szenario, die retrotopische Insel, wird in einem Gespräch zwischen dem Protagonisten Jonas und der Figur Fåre-Jens entworfen. Fåre-Jens zeigt jedoch eine gewisse Skepsis gegenüber diesem Szenario, welches die Erzählung zugleich nur theoretisch verhandelt

---

<sup>49</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 141.

<sup>50</sup> Nielsen liest Lundbyes Trilogie auf ähnliche Weise, wenn er schreibt: „At beskrive initiativet i disse romaner [= Lundbyes trilogi] som en reaktionær vendt tilbage til naturen er så anelseløst og upræcist, at det totalt miskender nødvendigheden af den opgave [= økologisk realisme], Lundbye har stillet sig.“ Nielsen: „Økologisk Realisme“, S. 183 f. „Die Initiative in diesen Romanen [= Lundbyes Trilogie] als reaktionäre Rückkehr zur Natur zu beschreiben, ist so ahnungslos und ungenau, dass es die Notwendigkeit der Aufgabe [= ökologischer Realismus] verkennt, die sich Lundbye gestellt hat.“

und im Gegensatz zum Szenario der spirituellen Insel nicht anhand der Insel Anholt darzustellen versucht. Ich komme nun auf das bei der Analyse der Anfangsszene bereits angesprochene Mensch-Natur-Verhältnis zurück. Dazu möchte ich auf die poetologische Dimension von *Tilbage til Anholt* aufmerksam machen und diese mit Blick auf die Methodik der vorliegenden Arbeit erörtern. Für ein umfassendes Verständnis der in *Tilbage til Anholt* präsentierten Erzählung erscheint mir diese poetologische Dimension besonders wichtig.

In dem bereits oben analysierten Gespräch zwischen Jonas und Fåre-Jens stellt Letzterer fest, dass er die Insel Anholt wieder verlassen will, da die Insel nur eine größere Lehre über die Psyche und die Natur erteilen könne.<sup>51</sup> Fåre-Jens formuliert den Inhalt dieser Lehre wie folgt: „Vi må finde forbindelsen til det oprindelige menneske i os, til det oprindelige menneske og dets natur. Og holde forbindelsen ved lige. Det er det, digterne gør. Mange af dem i hvert fald.“<sup>52</sup> Interessanterweise bleibt an dieser Stelle unklar, warum Fåre-Jens auf die Rolle von Dichter\*innen zu sprechen kommt.<sup>53</sup> Einerseits kann er mit Dichter\*innen sich selbst meinen. So findet Jonas später ein von Fåre-Jens geschriebenes Gedicht mit dem Titel „*Et digt om at tro på det, som man ikke ved noget om (øen), contra det ikke at tro på det, som man ved og går rundt og hævder (udviklingen)*“. [Kursivierung im Original; PW]<sup>54</sup> Fåre-Jens' Bemerkung über die Aufgabe der Dichter\*innen ist entsprechend als eine Art Vorausweisung auf diese Stelle lesbar. Jonas erkennt nämlich kurz vor dem Finden des Gedichts erneut, dass er selbst in das Beziehungsnetz, das Natur und Kultur in Form der Insel aufspannen, miteingeht.<sup>55</sup>

Andererseits kann Fåre-Jens' Bemerkung zudem als Rückverweis gelesen werden, da die Figur zuvor im Gespräch mit Jonas auch einige Gedanken über die Beschaffenheit von Romanen äußert:

---

<sup>51</sup> Vgl. Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 147.

<sup>52</sup> Ebd., S. 148. „Wir müssen die Verbindung zu dem ursprünglichen Menschen in uns finden, zu dem ursprünglichen Menschen und dessen Natur. Und die Verbindung aufrecht halten. Das ist das, was die Dichter tun. Viele von ihnen auf jeden Fall.“

<sup>53</sup> Secher nennt Fåre-Jens aufgrund dessen metaliterarischer Kommentare ein Sprachrohr für den Autor Lundbye. Vgl. Secher: „Vagn Lundbye“, S. 159. Es wäre meines Erachtens interessant, Sechers Annahme im Rahmen einer anderen Arbeit zu überprüfen, da Jonas im Verlauf der Geschichte zeitweise Fåre-Jens auf der Insel ersetzt. Zum einen würde Jonas demnach symbolisch auch die Stelle des Sprachrohrs einnehmen. Zum anderen stellt Secher selbst fest, dass sowohl Jonas' als auch Fåre-Jens' idyllischen Vorstellungen von Anholt durch weitere Figuren ironisiert wird. Siehe ebd., S. 160.

<sup>54</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 167. „Ein Gedicht über den Glauben an das, wovon man nichts weiß (die Insel), contra nicht daran zu glauben, was man weiß und herumgeht und behauptet (die Entwicklung).“

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 166 f.

‚Du spurgte mig om, hvordan det var at være her på øen,‘ fortsatte han [= Fåre-Jens], da de var kommet et stykke ind i skoven. ‚På en måde er det som at læse en lang roman, der bliver mere og mere fængslende. Ikke bare fordi man efterhånden forstår den bedre, men også fordi man efterhånden bliver en del af den. Og således bliver nødt til at tage del i den. Man bliver medansvarlig. Denne her skov er et levende væsen i romanen. Ørkenen er et andet. Ørkenen er en stor urørlig hvalfisk. Og så er der havet uden om det hele, grusomheden og gavmildheden. Ophavet til livet på mine handlinger og mine ord hele tiden forholde sig til havet og Ørkenen og skoven. Til det, som jeg kaldte romanen.<sup>56</sup>

‚Du hast mich gefragt, wie es ist, hier auf der Insel zu sein‘, fuhr er [= Fåre-Jens] fort, als sie ein Stück in den Wald gekommen waren. ‚In gewisser Weise ist es, als würde man einen langen Roman lesen, der immer fesselnder wird. Nicht nur, weil man es im Nachhinein besser versteht, sondern auch, weil man allmählich ein Teil davon wird. Und so wird man gezwungen, daran teilzunehmen. Man wird mitverantwortlich. Dieser Wald hier ist ein lebendes Wesen im Roman. Die Wüste ist ein anderes. Die Wüste ist ein großer unbeweglicher Walfisch. Und dann ist da noch das Meer außen um alles herum, die Grausamkeit und die Großzügigkeit. Der Ursprung des Lebens in meinen Handlungen und in meinen Worten steht ständig in Beziehung zum Meer und der Wüste und dem Wald. Zu dem, was ich den Roman nannte.

Fåre-Jens weist darauf hin, dass seine Handlungen und Worte stets mit den ihn umgebenden Landschaften zusammenhängen. Die Landschaften sind als Wesen („væsen“) gewissermaßen ebenfalls ‚Figuren‘ in diesem Roman, da sie, im Sinne einer Anthropomorphisierung, bestimmte Charaktereigenschaften besitzen. Im Sinne dieser Metapher für das Leben ist der Roman eine Art Klammer, die alles zusammenhält. Dieser metaphorische Vergleich eröffnet in der Erzählung letztlich eine Metaebene, welche durch eine weitere Aussage von Fåre-Jens an zusätzlicher Komplexität gewinnt:

‚Virkeligheden rummer færre sammentræf og tilfældige møder end f.eks. romanen. Det er det, jeg mener med den gunstige lejlighed,‘ forklarede Fåre Jens.

‚Hør nu her,‘ fortsatte han straks efter, ‚hvis du f.eks. havde eftersøgt din morfader i en roman, så var du lidt efter lidt løbet ind i den ene oplevelse og forklaring efter den anden. Tingene ville efterhånden passe sammen, og du ville til sidst komme til en eller anden løsning. Er det ikke rigtigt? Men sådan er virkeligheden ikke. Den er ikke tilfældig.<sup>57</sup>

‚Die Realität ermöglicht weniger Zusammentreffen und zufällige Begegnungen als zum Beispiel der Roman. Das meine ich mit der günstigen Gelegenheit‘, erklärte Fåre Jens.

‚Hør mal‘, fuhr er gleich fort, ‚wenn Du zum Beispiel in einem Roman deinen Großvater gesucht hättest, dann wärs du auf ein Ereignis und eine Erklärung nach der anderen gestoßen. Die Dinge würden allmählich zusammenpassen, und Du würdest irgendwann zu der einen oder anderen Lösung gelangen. Stimmt’s? Aber so ist die Wirklichkeit gar nicht. Sie ist nicht zufällig.‘

---

<sup>56</sup> Ebd., S. 140 f.

<sup>57</sup> Ebd., S. 142.

Auf Jonas' Frage hin, was der Unterschied zwischen der kontingenten Wirklichkeit und einem Roman wäre, antwortet Fåre-Jens hier mit einem für die Leser\*innen der Erzählung zunächst verwirrenden Beispiel. So gelingt es Jonas nämlich während der gesamten Trilogie nicht, seinen Großvater zu finden. Die Figur Fåre-Jens wirft somit literaturtheoretische Fragen auf: Ist *Tilbage til Anholt* trotz entsprechender Zuordnung auf dem Titelblatt etwa kein Roman? Inwiefern sollte zwischen Roman und Wirklichkeit überhaupt unterschieden werden? Und wie ist diese Unterscheidung mit Blick auf das in *Tilbage til Anholt* entworfene Mensch-Natur-Verhältnis zu sehen?

#### 4.4.1 Literaturtheoretische Überlegungen im Zeichen des *Ecocriticism*

Antworten auf einige dieser Fragen liefert der *Ecocriticism*. Seit den 1970er Jahren hat der literaturwissenschaftliche Diskurs diverse Ansätze zur Theoretisierung von Zusammenhängen zwischen Literatur und ökologischen Problemlagen hervorgebracht, welche mittlerweile trotz ihrer Diversität unter diesem Begriff zusammengefasst werden. Benjamin Bühler stellt in seiner Einführung *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen* fest, dass eine allgemeine und umfassende Theorie der Literatur von Seiten des *Ecocriticism* ein Desiderat der Forschung bleibt.<sup>58</sup> Hubert Zapf unternimmt jedoch in *Literatur als kulturelle Ökologie* (2002) einen in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft weitrezipierten Versuch, das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit zu theoretisieren. Zapfs Literaturtheorie weist interessante konzeptuelle Analogien zu Fåre-Jens' Gedanken auf, die ich kurz näher betrachten möchte, um die zuvor aufgeworfenen literaturtheoretischen Fragen zu diskutieren. Von Zapfs Literaturtheorie ausgehend werde ich anschließend *Tilbage til Anholt* ideengeschichtlich in den Diskurs des *Ecocriticism* einordnen und die poetologische Dimension der Erzählung näher erläutern.

Zapfs These ist, „dass Literatur sich in Analogie zu einem ökologischen Prinzip oder einer ökologischen Kraft innerhalb des größeren Systems ihrer Kultur verhält.“<sup>59</sup> Mit anderen Worten führt Zapf zunächst Kultur mit einem Ökosystem analog, indem Literatur bestimmte Funktionen übernimmt. Kultur bleibt dabei für Zapf zwar in erster Linie ein Begriff, der kollektiv geteilte

---

<sup>58</sup> Vgl. Bühler, Benjamin: *Ecocriticism: Grundlagen – Theorien – Interpretationen*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 54. Bühler bietet auch eine ausführliche Diskussion des Begriffs *Ecocriticism*: Ebd., S. 27–43. Zur Diversität der Ansätze siehe auch: Dürbeck, Gabriele und Urte Stobbe: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Ecocriticism: eine Einführung*, Köln [u.a.]: Böhlau Verlag 2015, S. 9–18; hier: S. 9.

<sup>59</sup> Zapf, Hubert: *Literatur als kulturelle Ökologie: zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*, Tübingen: Niemeyer 2002, S. 3.

Bedeutungssysteme beschreibt. Zugleich betont Zapf jedoch, dass diese Bedeutungssysteme „noch in ihren abstraktesten Ausprägungen an ihre Ausgangsbedingungen in elementaren Lebensprozessen zurückgebunden bleiben.“<sup>60</sup> Welche „elementaren Lebensprozesse“ Zapf konkret meint, bleibt leider etwas unklar. Es geht Zapf jedoch an dieser Stelle um das menschliche Verhältnis zur Natur, sodass ich die „elementaren Lebensprozesse“ hier als ein Synonym für eben die Natur bzw. die Nicht-Kultur lesen möchte.<sup>61</sup> Diese dichotome Differenz zwischen Kultur einerseits und Natur andererseits will Zapf mit Hilfe seiner Literaturtheorie aufweichen. So spricht er der Literatur das folgende Potenzial zu:

In diesem Sinn [= der von Zapf entwickelten Literaturtheorie] wirkt Literatur als ökologische Kraft innerhalb der Kultur in der Tat darauf hin, die Basisdifferenz der Kultur/Natur-Beziehung auf eine Weise neu zu bestimmen, dass deren essentialistisch-hierarchische Entgegensetzung, in der die Arroganz zivilisatorischer Macht, aber auch idyllische Gegenphantasien einer heilen Naturwelt wurzeln, durch ein Bewusstsein ihrer wechselseitigen Bedingtheit und Interdependenz ersetzt wird.<sup>62</sup>

Literatur kann demnach Aufmerksamkeit dafür schaffen, das Kultur und Natur eng miteinander zusammenhängen. Voraussetzung dafür ist nach Zapf jedoch, Kultur analog zur Natur als Ökosystem zu denken.

Ich möchte Zapfs Literaturtheorie jetzt auf die durch die Figur Fåre-Jens aufgeworfenen literaturtheoretischen Fragen beziehen. Wenn Fåre-Jens das Leben auf Anholt mit einem Roman vergleicht und dabei die Leser\*innen mit Hinblick auf den weiteren Verlauf der Erzählung irritiert, dann folgt er gewissermaßen Zapfs Literaturtheorie und trägt zu einer Steigerung des Bewusstseins für die Interdependenz von Kultur und Natur bei.<sup>63</sup> Eine strikte Unterscheidung zwischen Roman und Wirklichkeit erscheint nämlich genauso falsch wie die getrennte Betrachtung von Kultur und Natur. Fåre-Jens' Aussagen sind gewissermaßen ein Plädoyer dafür, das Verhältnis von Roman und Wirklichkeit zu überdenken. Dieses Plädoyer ist im Kontext des größeren

---

<sup>60</sup> Ebd., S. 4.

<sup>61</sup> Der von Zapf verwendete Kulturbegriff ist daher mit dem in der vorliegenden Arbeit verwendeten „bedeutungsorientierten Kulturbegriff“ zunächst vereinbar. Zapf spricht jedoch mehrheitlich von Kultur im Singular, wenn er den Gegensatz zwischen Kultur und Natur theoretisch zu überwinden versucht. Diese Verwendung des Kulturbegriffs erinnert eher an einen „normativen Kulturbegriff“, der unter Kultur in erster Linie alle Eigenschaften versteht, die das Mensch-Sein ausmachen. Gemäß diesem Verständnis ist Kultur dann auch vor allem der Gegenbegriff zur Natur. Wenn bei Zapf im Folgenden vom Verhältnis zwischen Kultur und Natur die Rede ist, dann verstehe ich dies als synonyme Umschreibung für den ansonsten in diesem Kapitel verwendeten Begriff ‚Mensch-Natur-Verhältnis‘. Siehe zu den genannten Kulturbegriffen: Reckwitz: Unschärfe Grenzen, S. 19–28.

<sup>62</sup> Zapf: Literatur als kulturelle Ökologie, S. 4.

<sup>63</sup> Vgl. Lundbye: Tilbage til Anholt, S. 140–142.

Projekts der in *Tilbage til Anholt* präsentierten Erzählung zu sehen, das einer Korrektur des Mensch-Natur-Verhältnisses gewidmet ist. Laut Fåre-Jens haben Dichter\*innen die Aufgabe, eine Verbindung zur ursprünglichen Natur wiederherzustellen.<sup>64</sup> Ein ähnlichen Gedanken entwickelt Zapf in seiner Literaturtheorie:

Literatur als kulturelle Ökologie ist [...] nicht nur Kritik der Entfremdung und Bilanzierung zivilisatorischen Natur- und Sinnverlusts, sondern ‚stored energy‘ (Rueckert), ein semiotisches Kraftfeld innerhalb des Gesamtsystems kultureller Diskurse, das ein stets aktualisierbares Potential sprachlicher und kultureller Erneuerung in sich trägt, und zwar sowohl hinsichtlich der Zeit seiner Entstehung wie hinsichtlich seiner jeweils neuen Aktivierung in der Rezeption ihrer zukünftigen Leser. [...] Es ist das Bemühen der Texte, sich in je eigener Weise auf diese unverzichtbaren, revitalisierenden Quellen der Kreativität zurückzubeziehen und sie für Sprache und Kultur immer neu verfügbar zu machen. Dies ist jedoch stets nur indirekt, in semiotischer Vermittlung, möglich, da die vorsprachlichen Ursprünge der Sprache und die vor-zivilisatorischen Ursprünge der Zivilisation nur mit eben den Mitteln der Sprache und des zivilisatorischen Diskurses anvisiert werden können, denen sie letztlich unverfügbar bleiben.<sup>65</sup>

Zapf greift hier einen metaphorischen Gedanken aus William Rueckerts Essay *Literature and Ecology: Experiment in Ecocriticism* (1978) auf, indem er literarische Texte als eine Art fossiler Energieträger bezeichnet.<sup>66</sup> Gemäß dieses Gedankens enthalten und liefern literarische Texte eine aus der Ursprungszeit der Menschen stammende Kreativität. Ganz im Sinne der von Zapf angenommenen wechselseitigen Beziehung von Kultur und Natur, ist diese aus dem Bereich der Natur stammende Kreativität paradoxerweise zu einem gewissen Grad Voraussetzung für das Kulturschaffen und zugleich nur durch kulturelle Darstellungsweisen erfahrbar. Es gibt zwischen Zapfs Literaturtheorie und Fåre-Jens' Weltanschauung somit weitere Parallelen, da beide von einem Potenzial der Literatur zur Wiederherstellung einer Verbindung zur ursprünglichen Natur sprechen. Zapfs Literaturtheorie könnte daher als eine Art Weiterführung des Konzepts aus den 1970er Jahren gelesen werden.

Eine Kritik an Zapfs Literaturtheorie bietet Bühler in seiner Einführung zum *Ecocriticism*. So übertitelt Bühler seine Ausführungen zu Zapfs Literaturtheorie direkt mit „Eine problematische Analogie“ und kritisiert, dass die von Zapf durch die Analogiebildung angebotenen Begriffswerkzeuge

---

<sup>64</sup> Vgl. ebd., S. 142.

<sup>65</sup> Zapf: Literatur als kulturelle Ökologie, S. 54 f.

<sup>66</sup> Rueckert, William: „Literature and Ecology: Experiment in Ecocriticism“, *The Iowa Review* 9/1 (1978), S. 71. Für Zapf ist die Rede von Literatur als Energieträger nicht zwangsläufig metaphorisch gemeint, wie er in einer Fußnote verdeutlicht. Vgl. Zapf: Literatur als kulturelle Ökologie, S. 54, Fn. 2.

kein großes Erkenntnispotenzial böten.<sup>67</sup> Vielmehr schöpft Zapf aus Bühlers Sicht das Potenzial der Analogiebildung nicht aus und begnügt sich mit einem unterkomplexen Verständnis des Begriffs Ökosystem.<sup>68</sup> Problematisch sind für Bühler auch Zapfs wenig fundierte Annahmen über die Evolutionsgeschichte, die bei der Rede von den Ursprüngen der menschlichen Kreativität mitschwingen.<sup>69</sup> Ich stimme Bühlers Kritik weitestgehend zu und finde, Zapfs Literaturtheorie überzeugt gemessen an ihrem eigenem Anspruch einer überhistorischen und globalen Allgemeingültigkeit nicht völlig.

Zapfs Ausführungen ermöglichen mir jedoch eine ideengeschichtliche Einordnung der in *Tilbage til Anholt* vermittelten literaturtheoretischen Gedanken. Ein wichtiger Ausgangspunkt für Zapfs Literaturtheorie ist nämlich Rueckerts bereits erwähnter Essay *Literature and Ecology: Experiment in Ecocriticism* (1978), der im selben Jahr wie *Tilbage til Anholt* erscheint.<sup>70</sup> Dieses Essay gilt als eine Art ‚Klassiker‘ des *Ecocriticism*, da Rueckert darin diesen mittlerweile für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit ökologischen Problemlagen einschlägigen Begriff schöpft.<sup>71</sup> Anders als Zapf zielt Rueckert weniger auf eine allgemeine Literaturtheorie ab:

Experimenting a bit with the title of this paper, I could say, that I am going to try to discover something about the ecology of literature, or try to develop an ecological poetics by applying ecological concepts to the reading, teaching, and writing about literature. [...] Forward then. Perhaps that old pair of antagonists, science and poetry, can be persuaded to lie down together and be generative after all.<sup>72</sup>

Rueckerts Ziel ist somit die experimentelle Annäherung an eine „ecological poetics“ (ökologische Poetik). Unter Experiment versteht Rueckert dabei weniger eine laborartige Versuchsanordnung, sondern eher ein freies Herumprobieren im Sinne der Hippie-Bewegung, wie die Anspielung auf eine Art ‚Freie Liebe‘ zwischen (Natur)Wissenschaft und Poesie im letzten Satz des Zitats anzeigt. Das Essay samt den darin entwickelten Gedanken ist somit auch ein Dokument seiner historischen Umstände. Diese Erkenntnis ist für die Analyse von *Tilbage til Anholt* durchaus wichtig, da sie der Erzählung ein Bewusstsein für seinerzeit aktuelle literaturtheoretische Fragen bescheinigt. Mit Hilfe von Überlegungen, die im Rahmen des *Ecocriticism* entstanden

---

<sup>67</sup> Bühler: *Ecocriticism*, S. 56–59.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 58.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 58–59.

<sup>70</sup> Rueckert: „Literature and Ecology“. Vgl. Zapf: *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 6. Zapf zitiert einen Nachdruck des Essays in: Glotfelty, Cheryl und Harold Fromm (Hg.). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens GA: University of Georgia Press, 1996, S. 105–111. Siehe auch: Bühler: *Ecocriticism*, S. 34.

<sup>71</sup> Vgl. Bühler: *Ecocriticism*, S. 33.

<sup>72</sup> Rueckert: „Literature and Ecology“, S. 73.

sind, kann die poetologische Dimension der in *Tilbage til Anholt* präsentierten Erzählung näher betrachtet werden.

#### 4.4.2 Negative Ökopoetik

Ein zentrales Thema der in *Tilbage til Anholt* skizzierten Poetologie ist die literarische Darstellbarkeit der Natur und das Verhältnis der Menschen zu eben dieser Natur. Zu diesem Schluss kommt auch die oben bereits zitierte Analyse von Nielsen. Nielsen spricht mit Blick auf diese Dimension der Erzählung von einem Ökologischen Realismus („øko­logisk realisme“) bei Lundbye und verwendet zu dessen Beschreibung das Adjektiv sublim.<sup>73</sup> Ib Johansen stellt zugleich über die Erzählung fest: „en digterisk form der på mange måder befinder sig i ud­kanten af den fantastiske fortælletradition, men ikke desto mindre helt klart har berøringspunkter med den.“<sup>74</sup> Es ist an dieser Stelle zweitrangig zu entscheiden, ob *Tilbage til Anholt* vom Genre her eher ein ökologisch realistischer oder ein phantastischer Roman ist. Mit Blick auf das in *Tilbage til Anholt* entworfene Mensch-Natur-Verhältnis, sind vor allem die von Nielsen und Johansen verwendeten Stichwörter Sublimität und Phantastik wichtig. Diese Stichwörter verweisen nämlich auf die Literatur der Europäischen Romantik.<sup>75</sup> In der romantischen Naturdichtung finden sich interessanterweise ähnliche Überlegungen zum Verhältnis zwischen Mensch und Natur wie in *Tilbage til Anholt*. Diese gedankliche Nähe ist insofern bemerkenswert, da die Sekundärliteratur zu *Tilbage til Anholt* bislang die literarischen Eigenarten der Erzählung in erster Linie mit dem Interesse des Autors Lundbye für schamanistische Religionen erklärt.

---

<sup>73</sup> Vgl. Nielsen: „Økologisk Realisme“, S. 182.

<sup>74</sup> Johansen, Ib: *Sfinksens forvandlinger. Fantastiske fortællere i dansk litteratur fra B.S. Ingemann til Per Højholt*, Aalborg: AKA-Print 1986, S. 251. „eine dichterische Form, die sich auf viele Arten am Rande der fantastischen Erzähltradition bewegt, aber gleichwohl eindeutige Berührungspunkte mit ihr hat.“

<sup>75</sup> Kate Rigby spricht in *Topographies of The Sacred. The Poetics of Place in European Romanticism* aufgrund des europaweiten Einflusses der englisch- und deutschsprachigen Romantik sowie der durch sie identifizierten Gemeinsamkeiten von „European Romanticism“. Vgl. Rigby, Kate: *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*, Charlottesville, Va. [u.a.]: University of Virginia Press 2004, 11. Ich übernehme diese Formulierung hier, da sie mir mit Blick auf den großen Einfluss der deutschsprachigen Romantik in Skandinavien passend erscheint. Siehe zu diesem Einfluss auch: Müller-Wille, Klaus: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800–1870)“, in: Glauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: Metzler 2016, S. 133–185; hier: S. 133–137, sowie Paul, Fritz: „Steffens und die Rezeption der Romantik in Skandinavien. Zur Unterscheidung von deutscher und nordischer Romantik“, in: Paul, Fritz: *Henrich Steffens: Naturphilosophie und Universalromantik*, München: Fink 1973, S. 200–231.

Die poetologische Dimension von *Tilbage til Anholt* korrespondiert mit Überlegungen zu einer „negative ecopoetic“ (negativen Ökopoetik), wie sie Kate Rigby in ihrer Monographie *Topographies of The Sacred. The Poetics of Place in European Romanticism* formuliert.<sup>76</sup> Diese negative Ökopoetik erwächst aus Rigbys komparatistischer Betrachtung des Naturverständnisses in englisch- und deutschsprachigen Texten der Romantik. Das Attribut ‚negativ‘ wird von Rigby nicht wertend verstanden. Mit ‚negativ‘ ist vielmehr gemeint, dass im Sinne dieser Ökopoetik die Besonderheit der Natur nur dann erkennbar wird, wenn ihre Darstellung auf elaborierte Weise misslingt, weil die Darstellung der Natur deren Besonderheit schlicht nicht gerecht werden kann. Rigby erklärt diese Logik wie folgt: „[T]he work of art always, inevitably, fails to convey the experience of which it is a trace“. Der misslungene Darstellungsversuch ist somit stets eine Spur, welche die Existenz der darzustellenden Eigenschaft belegt.<sup>77</sup> Gewissermaßen greift Rigby Färe-Jens’ weltanschauliche Meinung über den Auftrag der Dichter\*innen auf, wenn sie schreibt:

[W]e need to take the risk of using language, in order to share understandings about what we perceive, believe, and value; what we desire, fear and hope; and about how we should live and how we should die. Especially at a time of forgetfulness and endangerment of the more-than-human natural world, moreover, we need poets to remind us of our indebtedness to, and embeddedness in, that which precedes, enables, and exceeds all human art.<sup>78</sup>

Dichter\*innen haben demnach die Aufgabe bewusst zu machen, wie sehr die Menschheit mit der Natur verbunden sei. Rigby zufolge müssen literarische Texte zugleich im Sinne einer romantischen Ironie sich selbst hinterfragen, um ein Bewusstsein für die medial nicht erfassbare Größe der Natur, ihre Sublimität, zu schaffen.<sup>79</sup> Dieser Aufforderung kommt *Tilbage til Anholt* nach, wenn die Leser\*innen paradoxerweise immer wieder mit Reden über Allverbundenheit bei einem gleichzeitigen Auseinanderlaufen der Erzählstränge konfrontiert werden. Natur ist in der Erzählung von *Tilbage til Anholt* etwas, das über die menschlichen Maßstäbe hinausgeht und auf das der Text höchstens aufmerksam machen kann.

Eine negative Ökopoetik, wie sie *Tilbage til Anholt* aufweist, birgt ein spezifisches Verständnis des Begriffs Ort, welches von der Definition dieses Begriffs in der vorliegenden Arbeit abweicht. Im Theorie- und Methodenteil habe ich ausgeführt, dass Orte durch die Platzierung symbolischer Markie-

---

<sup>76</sup> Rigby: *Topographies of the sacred*.

<sup>77</sup> Ebd., S. 119.

<sup>78</sup> Ebd., S. 125.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 125–127.

rungen entstehen, welche es im Sinne einer chronotopischen Insularitätsforschung zu analysieren gilt. Rigby stellt zum Verständnis des Begriffs Ort in der Romantik fest: „In general the places recalled by romantic poets are [...] places of the encounter with the other: exotic, erotic, sublime places, places of longing or dread, imaginary places, places marked precisely as un-homely or eerie (*un-heimlich*).“<sup>80</sup> Solche Orte, wie sie Rigby beschreibt, entstehen jedoch nicht durch die Plazierung symbolischer Markierungen, sondern sie entfalten ihre symbolische Wirkung aus sich selbst heraus. Und gerade solche romantischen Orte sind es, die es nach Rigby mit Hilfe einer negativen Ökopoetik darzustellen gilt.<sup>81</sup> Die negative Ökopoetik setzt somit bewusst das Paradox voraus, dass Orte erzählerisch dargestellt werden, die der eigenen Poetologie nach nicht in ihrer Gänze darstellbar sind.

Die in Lundbyes Trilogie praktizierte negative Ökopoetik stellt die Nutzung von Inseln als Projektionsflächen für menschliche Vorstellungen in Frage. Dennoch ist die negative Ökopoetik gemäß den theoretischen Annahmen der vorliegenden Arbeit fassbar, wie ich anhand eines letzten Beispiels zeigen möchte. Gegen Ende von *Tilbage til Anholt* gibt es eine Szene, in der Jonas am Strand spazieren geht und einige Seerobben erblickt:

Han [= Jonas] så den [= sælen] komme op det sted, hvor han ventede hende. Og forestillede sig hvorledes hun iagttog ham. Og var på nippet til at græde, gråden gled fra ham, og han drejede sig efter lyden, mens stilheden blev tungere og tungere, forplantede sig fra havet og stranden og hende til hans ben og krop og hoved. Han gled frem gennem sølv, og der var følinger stærkere end alt andet, næsten en lyst. Det, der skete, eller rettere, han var kommet til et sted, hvor der skete noget, som altid skete, men som for første gang mere end strejfede ham. Det var lyset, den svimlende sølvagtige udvidelse op og ned gennem kroppen på ham, den svage em af hans egne tarme og kønnet.<sup>82</sup>

Er [= Jonas] sah sie [= die Seerobbe] an dem Ort auftauchen, wo er sie erwartete. Und stellte sich vor, wie sie ihn beobachtete. Und war kurz davor zu weinen, das Weinen entglitt ihm und er wandte sich dem Geräusch zu, während die Stille schwerer und schwerer wurde und sich vom Meer und vom Strand hin zu seinen Beinen und seinem Körper und seinem Kopf ausbreitete. Er glitt durch Silber, und da waren Gefühle stärker als alles andere, fast eine Lust. Das, was geschah, oder richtiger, er war an einen Ort gekommen, an dem etwas passierte, was immer passierte, ihn aber zum ersten Mal mehr als nur streifte. Es war das Licht, die schwindelerregende silberne Ausdehnung auf und

---

<sup>80</sup> Ebd., S. 88.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 126 f. Auf das komplexe Verhältnis von Ort und Poetologie weist auch Gunilla Hermansson mit Blick auf dänisch- und schwedischsprachige Texte der Romantik hin. So sind dort insbesondere Inseln häufig ein Motiv, um poetologische Fragen selbstreflexiv zu verhandeln. Vgl. Hermansson, Gunilla: „Isles of Felicity – Negotiating a Place for Poetry in Swedish and Danish Romanticism“, *European Romantic Review* 26/4 (2015), S. 401–415; hier: S. 401.

<sup>82</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 183.

nieder durch seinen Körper, der schwache Dunst seiner eigenen Därme und seines Geschlechts.

Das Zitat schildert ein weiteres Mal ein Eintreten in den Zustand der Allverbundenheit, dessen vermeintliche Unbeschreiblichkeit durch Anakoluthe unterstrichen wird. Jonas erlebt dabei immense Glücksgefühle, weil er einen bestimmten Ort („han var kommet til et sted“) erreicht hat. Mit Ort ist jedoch nicht die geographische Stelle gemeint, für die Jonas das Auftauchen der Seerobbe vorausahnt. Vielmehr hat der von Jonas erreichte Ort eine Art auf Dauer gestelltes ‚Eigenleben‘ und ist von der Plazierung symbolischer Markierungen abgekoppelt. Der Ort besitzt fast eine Art Handlungsfähigkeit, da er Dinge mit Jonas anstellt. Was im weiteren Verlauf der Szene passiert, ist schwer zusammenzufassen: Jonas scheint von mehreren Seerobben umringt zu werden und seine Glücksgefühle steigern sich in eine erotische Ekstase, während der sich die Robben in ein Frauenwesen verwandeln, mit dem sich Jonas vereint, bis sich alles aufzulösen scheint.<sup>83</sup> Einerseits dient das Strand-

---

<sup>83</sup> Vgl. ebd., S. 184. Nielsen versteht das aus einer Robbe entstehende Frauenwesen als eine Wasserfrau und zieht Verbindungen zu diesem Motiv bei H.C. Andersen und Henrik Ibsen. Bei Andersen und Ibsen würde die Wasserfrau Gefahr bedeuten, weil sie starke Gefühle weckt und Familien zerstört. Auf welche Texte von Andersen und Ibsen sich Nielsen bezieht, bleibt unklar. Vgl. Nielsen: „Ökologisk Realisme“, S. 178. Als Referenztexte in Frage kämen Andersens dramatisches Gedicht *Agnete og havmanden* (1833; dt. *Agnete und der Meeremann*) und das Kunstmärchen *Den lille Havfrue* (1837; dt. *Die kleine Meerjungfrau*) sowie Ibsens Drama *Fruen fra havet* (1888; dt. *Die Frau vom Meer*), da in diesen Texten auf im Wasser lebende, menschenartige Wesen Bezug genommen wird. Meines Erachtens nach ist Nielsens Interpretation von Andersens und Ibsens Texten stark verkürzt: So ist Agnete, die Protagonistin *Agnete og havmanden*, keine Wasserfrau im eigentlichen Sinne, sondern eine Menschenfrau, die von einem Wassermann zu einem Leben im Unterwasserreich verführt wird. Dort gründet Agnete eine Familie mit dem Wassermann und gebärt zwei Kinder. Es ist diese Familie, die Agnete am Ende ‚zerstört‘, weil ihre Sehnsucht nach dem Land zu groß ist. Jedoch kann sie danach auch nicht weiter auf dem Land leben und stirbt. Die mit dem Meeremann gegründete Familie wird zugleich als ‚falsch‘ im Sinne einer christlichen Morallehre ausgewiesen. Mit Blick auf das Geschlecht des verführenden Wassermenschen und dass die Familiengründung ein Fehlverhalten in *Agnete og havmanden* darstellt, würde mir Nielsens Interpretation etwas ungenau erscheinen, sofern sie sich überhaupt auf diesen eher unbekannteren Text Andersens bezieht. In Andersens bekannteren Text *Den lille Havfrue* opfert sich die Wasserfrau, damit der von ihr begehrte Prinz ein Familienleben beginnen kann. Und Ibsens Protagonistin in *Fruen fra havet* – die einer Wasserfrau lediglich ähnelt – entscheidet sich letztlich in einer Art happy end für das Familienleben mit ihrem Ehemann. In beiden Fällen, *Den lille Havfrue* und *Fruen fra havet*, schützt die Wasserfrau somit jeweils eher das Familienleben als es zu zerstören. Nielsens Verweis auf das Wasserfrau-Motiv finde ich jedoch an sich durchaus interessant. Andrea Geffers weist darauf hin, dass die Wasserfrau „in romantischen Konzeptionen für das Reich der Natur, für die Hoffnung auf Überwindung der Trennung zwischen Mensch und Natur [steht]“. Geffers: *Stimmen im Fluß*, S. 17. Die hier analysierte Szene als eine Begegnung

setting der Inszenierung eines liminalen Übergangsortes. Das ist zunächst nicht ungewöhnlich, da Strände häufig als Übergangsbereich zwischen Land und Meer mit Grenzüberschreitungen assoziiert werden.<sup>84</sup> Andererseits findet in der hier beschriebenen Szene keine Grenzüberschreitung im herkömmlichen Sinne statt, denn das Eintreten in den Zustand der Allverbundenheit wird bereits in der Anfangsszene explizit als etwas anderes als eine Grenzüberschreitung bezeichnet. So heißt es dort: „Senere, da alting fik større betydning, kom han flere gange tilbage til denne tidlige morgen og fandt andre ord for den grænselignende tilstand, han havde stået i.“<sup>85</sup> Der Strand ist daher ein Ort im Sinne Rigbys negativer Ökopoetik, an dem es zu einer erotisch-unheimlichen Vereinigung mit der Natur kommt. Sobald Jonas durch seine Anwesenheit an diesem Ort, dem Strand, in den Zustand der Allverbundenheit eintritt, spielen die Plazierungen einzelner Personen oder Objekte keine weitere Rolle, da alles ineinanderfließt. Ich möchte jedoch betonen, dass der Strand erst ab diesem Punkt, an dem die Plazierungen keine Rolle mehr spielen, seine symbolische Wirkung selbst entfaltet. Zuvor bleibt der Strand durchaus mit dem von mir verwendeten relationalen Zeit- und Raum-begriff analysierbar.

Weiter oben habe ich bereits mit Blick auf das etwaige Szenario einer spirituellen Insel argumentiert, dass es in *Tilbage til Anholt* letztlich zweitrangig bleibt, dass der Ort für Jonas' Eintreten in den Zustand der Allverbundenheit eine Insel ist. Analog ist es bei der soeben analysierten Szene zweitrangig, dass es sich um einen Strand handelt. Beide Male versucht die in *Tilbage til Anholt* präsentierte Erzählung nämlich die Nicht-Darstellbarkeit der Natur im Sinne der negativen Ökopoetik vorzuführen. Paradoxerweise ist es meines Erachtens daher kein Zufall, dass die Erzählung mit der Insel und dem Strand in *Tilbage til Anholt* zwei Orte wählt, die literaturgeschichtlich stark aufgeladen sind. Indem gerade Insel und Strand zweitrangig werden, hinterfragt die Erzählung nämlich die Funktion dieser Orte als Projektionsflächen für menschliche Vorstellungen. Warum gelten gerade diese Orte und nicht andere als besonders? Sollte mit Rücksicht auf die Ökologie nicht jeder Ort besonders sein?

---

zwischen Jonas und einer Wasserfrau zu lesen, unterstützt letztlich meine These, dass die negative Ökopoetik von *Tilbage til Anholt* Bezug in einer romantischen Tradition steht.

<sup>84</sup> Vgl. Corbin: Meereslust, S. 103; Geisthövel: „Der Strand“, S. 127 f.

<sup>85</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 5. „Später, als alles größere Bedeutung bekam, kam er mehrmals auf diesen frühen Morgen zurück und fand andere Worte für den grenzüberschreitenden Zustand, in dem er gestanden hatte.“

## 4.5 Koloniale Denkmuster in Bezug auf Grönland

Für die in *Tilbage til Anholt* präsentierte Erzählung mag es aufgrund ihrer negativen Ökopoetik zweitrangig sein, dass Anholt eine Insel ist. Durch die Wahl einer Insel als Handlungsort steht die Erzählung jedoch in einer literarischen Tradition, die vom Kolonialismus geprägt ist. Abschließend möchte ich auf diese Schattenseiten eingehen und das Vorhandensein kolonialer Denkmuster in *Tilbage til Anholt* diskutieren, welche in der Erzählung stellenweise durch die Darstellung Grönlands und insbesondere der Grönländerin Naja deutlich werden. Ich argumentiere dabei, dass zwischen den kolonialen Denkmustern in *Tilbage til Anholt* und dem in der Erzählung verfolgten Projekt, ein neues Mensch-Natur-Verhältnis zu erreichen, ein Zusammenhang besteht.

Grönland wird zwar selbst nicht zu einem direkten Handlungsort in *Tilbage til Anholt*. Die in der Arktis gelegene Insel übernimmt jedoch eine wichtige Rolle innerhalb der Erzählung. So befindet sich der vom Protagonisten gesuchte Großvater auf der Rückreise von Grönland nach Dänemark und auch das verschwundene Mädchen Naja stammt von dort.<sup>86</sup> An einer Stelle macht die Erzählung diesen Umstand sogar explizit:

Mens han [= Jonas] travede forbi det røde, spånklædte hus, tænkte han, at hans bedstefader og grønlanderpigen havde det til fælles, at de begge var ankommet til Anholt fra Grønland. Det gjaldt endvidere for dem begge, at det tilsyneladende var tilfældigheder, som havde ført dem til øen [= Anholt], hvor begge snart skulle forsvinde.<sup>87</sup>

Als er [= Jonas] an dem roten, schindelgedeckten Haus vorbeiging, dachte er, dass sein Großvater und das grönländische Mädchen gemeinsam hatten, dass sie beide von Grönland aus nach Anholt gekommen waren. Es galt auch für beide, dass es anscheinend Zufälle waren, die sie auf die Insel [= Anholt] geführt hatten, wo beide bald verschwinden würden.

Mit der Betonung dieser ‚anscheinenden‘ Zufälligkeit („tilsyneladende var [det] tilfældigheder“), dass sowohl der Großvater als auch Naja auf Anholt verschwunden sind, ist ein gewisses Raunen verbunden, welches nahelegt,

---

<sup>86</sup> Beim Besuch des Kirchenhauses von Anholt weckt außerdem eine Jesus-Darstellung das Interesse von Jonas, die dem Maler Jens Erik Carl Rasmussen zugeschrieben wird. Vgl. ebd., S. 126 f. Rasmussen ist eine reale historische Persönlichkeit und erlangte durch seine Grönland-Darstellungen im 19. Jahrhundert einen gewissen Grad an Berühmtheit. Vgl. Schultz, Sigurd: „Carl Rasmussen – maler“, *Dansk Biografisk Leksikon*, 18.07.2011, [https://biografiskleksikon.lex.dk/Carl\\_Rasmussen\\_-\\_maler](https://biografiskleksikon.lex.dk/Carl_Rasmussen_-_maler), letzter Zugriff am 24.11.2021.

<sup>87</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 111.

dass diese Gemeinsamkeit gar nicht so zufällig sein kann.<sup>88</sup> Schröder stellt in seiner Analyse von Lundbyes Trilogie fest:

Die Trilogie ist geprägt vom elementaren Gegensatz zwischen beinahe allgegenwärtiger Naturentfremdung innerhalb der modernen Industrie- und Konsumgesellschaft und einer naturbezogenen Lebensauffassung in ›ursprungsnahen‹ Kulturgemeinschaften. Diese werden pars pro toto [Kursivierung im Original; PW] durch die grönländischen Inuit repräsentiert, wobei die geographisch isoliert gelegene Insel Anholt im Roman als Schnittpunkt zwischen beiden Kulturen fungiert.<sup>89</sup>

In Grönland ist mit anderen Worten das Mensch-Natur-Verhältnis zu finden, welches Dänemark fehlt. Diese Gegenüberstellung von Dänemark und Grönland ist zugleich als Modernisierungskritik lesbar. Die Insel Anholt, so Schröder, bildet somit eine Art Begegnungsort für das grönländische und dänische Mensch-Natur-Verhältnis. Am Ende seiner Analyse von Lundbyes Trilogie kommt Schröder zu dem Schluss, dass die Insel Anholt Jonas nur eine Annäherung an das von ihm idealisierte Mensch-Natur-Verhältnis erlaubt und Jonas daher seine Entwicklung als Protagonist im Rahmen der Struktur eines Entwicklungsromans nicht abschließen kann.<sup>90</sup> Dieses Ergebnis legt den Gedanken nahe, dass Anholt eine Art ‚unreines‘ Grönland darstellt, das sowohl geographisch als auch metaphorisch auf dem Weg zum Ziel, nämlich Grönland, liegt. In meiner Analyse des ersten Teils von Lundbyes Trilogie habe ich jedoch gezeigt, dass Anholt als Ort im Sinne einer negativen Ökopoetik durchaus eigene Qualitäten besitzt. Da gemäß dieser negativen Ökopoetik die Vollkommenheit der Natur nicht literarisch darstellbar ist, kann meines Erachtens Jonas’ erfolgreiche Annäherung als das eigentliche Ziel seiner Entwicklung angesehen werden.<sup>91</sup> Grönland steht dennoch in der Erzählung stellvertretend – hier stimme ich Schröder zu – für ein alternatives und erstrebenswertes Mensch-Natur-Verhältnis. Schröders Hinweis auf Lundbyes Idealisierung von Grönland und dessen als indigen markierter Bevölkerung möchte ich nun aufgreifen, um kolonialistische Denkmuster in *Tilbage til Anholt* zu diskutieren.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> Diese Stelle sollte auch mit Blick auf Färe-Jens’ Bemerkung über den Unterschied zwischen Romanen und der Wirklichkeit gelesen werden, die ich oben analysiert habe. Vgl. ebd., S. 142.

<sup>89</sup> Schröder: Stellenwert des ökologischen Diskurses, S. 40.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 49.

<sup>91</sup> Für eine psychoanalytische Lesart von Jonas Entwicklung als Individuationsprozess siehe: Elbro: „Vagn Lundbye. Det nære miljø“, S. 89–92.

<sup>92</sup> Ich nutze die Formulierung ‚als indigen markiert‘, um darauf hinzuweisen, dass das Attribut ‚indigen‘ nicht unbedingt Teil eines grönländischen Selbstverständnisses ist. So wird der dänischsprachige Begriff ‚grønlander‘ in Grönland bereits seit den 1920er Jahren aktiv als Selbstbezeichnung genutzt, um die eigene Modernität und Augenhöhe mit anderen Nationalitäten anzuzeigen. Der Begriff richtet sich entsprechend gegen die

Die mitlaufende Idealisierung Grönlands in *Tilbage til Anholt* ist eine Fortschreibung des durch den Kolonialismus bedingten Diskurses, den die kulturwissenschaftliche Forschung mittlerweile als Arktischen Primitivismus bezeichnet.<sup>93</sup> Hanna Eglinger umreißt in ihrem Aufsatz *Nomadic, ecstatic, magic: Arctic primitivism in Scandinavia around 1900* die ästhetischen Grundprinzipien dieses Diskurses, der die insbesondere zur Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert gängige Kunstrichtung des Primitivismus mit ideologischen Vorstellungen über den ‚Norden‘ bzw. die Arktis verknüpft. Den Diskurs des Arktischen Primitivismus kennzeichnet dabei stets die Faszination für das in den Polarregionen durch die dort indigenen Inuit und Sámi repräsentierte ‚Andere‘, dessen Denken sich aufgrund seiner vermeintlichen ‚Primitivität‘ den räumlichen und zeitlichen Kategorien sowie dem rationalen Denken der westlich-europäischen Moderne entzieht und daher als modernisierungskritische Inspirationsquelle dienen kann.<sup>94</sup> Der Grönländerin Naja wird in *Tilbage til Anholt* eine entsprechende Fähigkeit zur Inspiration zugeschrieben. So berichtet die Figur Fåre-Jens gegenüber dem Protagonisten Jonas von einer Situation, als er sich einmal mit Naja in der Sandwüste („Ørkenen“) von Anholt verirrt, folgendes:

„Den dag, jeg [= Fåre-Jens] for vild sammen med Naja, lærte jeg noget, jeg aldrig vil glemme. Hun fortalte mig et eventyr, som fik mig til at forstå, at der findes en søgen,

---

Auffassung, dass es sich bei Grönlands Bevölkerung um ein ‚Urvolk‘ im Sinne von Indigenität handelt. Die korrekte Bezeichnung für indigene Gruppen in Grönland wäre Inuit, wodurch zugleich eine ethnische ‚Verwandtschaft‘ mit indigenen Gruppen in Nordalaska und weiteren Region nördlich des Polarkreises angezeigt wird. Aufgrund der mittlerweile 300-jährigen Kolonialgeschichte Grönlands ist es jedoch strittig, ob es in Grönland überhaupt noch Inuit in einem ethnographischen Sinne gibt, da der ökonomische und soziale Kontakt zu Dänemark und anderen Teilen der ‚westlichen‘ Welt seit Anfang des 18. Jahrhunderts sehr groß ist. Der Begriff Inuit findet in Grönland als (Selbst)Bezeichnung eher Verwendung, um eine ablehnende Haltung gegenüber dem ‚westlichen‘ Einfluss anzuzeigen. Ein eskimosprachiger Begriff (Eskimo ist weiterhin der linguistische Fachterminus für die Sprachen der Inuit), der in etwa der skizzierten Bedeutung von „grönländer“ entspricht, wäre daher auch „kalaallit“. Eine ausführliche Darstellung zu den Selbst- und Fremdbezeichnungen der grönländischen Bevölkerung bietet: Kleivan, Inge: „Et sprogligt perspektiv på grønlandsk identitet: hvad kaldes grønlandere på dansk?“, in: Høiris, Ole und Ole Marquardt (Hrsg.): *Fra vild til verdensborger: grønlandsk identitet fra kolonitiden til nutidens globalitet*, Aarhus: Universitetsforlag 2012, S. 23–96. Wenn die Figur Naja in *Tilbage til Anholt* „grönländerpige“ genannt wird, dann geschieht dies in Anbetracht des Kontexts der Geschichte eher nicht mit Rücksicht für terminologische Feinheiten.

<sup>93</sup> Kramshøj Flinker spricht in Anspielung auf Larry Lohmanns Artikel *Green Orientalism* (1993) auch von „grøn orientalisme“. Vgl. Kramshøj Flinker: „Postkolonial Økorealisme“, S. 80.

<sup>94</sup> Vgl. Eglinger, Hanna: „Nomadic, Ecstatic, Magic: Arctic Primitivism in Scandinavia around 1900“, *Acta Borealia* 33/2 (2016), S. 189–214; hier: S. 191 f.

som er større end sit mål, og stærkere end nogen frygt. Jeg fik senere Naja til at skrive eventyret ned til mig. Men jeg lærte også noget andet. Selv om vi hele tiden for vild i tågen og landskabet, så vendte vi før eller siden tilbage til det sted, vi var startet. Eller lige i nærheden af det. På en måde oplevede jeg det som en livsfilosofi, hvis du forstår, hvad jeg mener.<sup>95</sup>

„An diesem Tag, als ich [= Fåre-Jens] mich mit Naja verirrt, lernte ich etwas, dass ich nie vergessen werde. Sie erzählte mir ein Märchen, das mir verständlich machte, dass es ein Suchen gibt, das größer als sein Ziel ist, und stärker als irgendeine Furcht. Ich überredete Naja später, dass sie das Märchen für mich aufschrieb. Aber ich lernte auch noch etwas anderes. Obwohl wir uns ständig im Nebel und der Landschaft verirrt, so kehrten wir doch früher oder später zurück zu dem Ort, von dem wir starteten. Oder gleich in der Nähe davon. Auf eine Weise erlebte ich es wie eine Lebensphilosophie, wenn du verstehst, was ich meine.“

Naja ermöglicht Fåre-Jens mit ihrer märchenhaften Erzählung („eventyret“) die Einsicht in eine, ihm zuvor unbekannte, Lebensphilosophie. Kennzeichnend für diese Lebensphilosophie sind die Merkmale, die das ‚primitive‘ Denken gemäß den Vorstellungen des Arktischen Primitivismus verspricht. Räumliche Koordinaten und zeitliche Verläufe sind dieser, durch die Grönländerin Naja inspirierten, Lebensphilosophie entsprechend irrelevant, da vor allem eine Art zielloses Suchen („søgen“) im Vordergrund steht. Die Ziellosigkeit dieses Suchens lässt die Lebensphilosophie zugleich irrational erscheinen, wie Fåre-Jens’ Frage nach der Verständlichkeit seiner Gedanken anzeigt.

Einerseits hat Naja in *Tilbage til Anholt* als Grönländerin einen privilegierten Zugang zur Natur im Sinne des Arktischen Primitivismus. So erzählt Fåre-Jens auch mit Begeisterung von Najas Fähigkeiten, sich an wilde Tiere heranzupirschen, die er auf ihre grönländische Herkunft zurückführt.<sup>96</sup> Andererseits ist der in *Tilbage til Anholt* präsente Arktische Primitivismus interessanterweise nicht zwangsläufig essentialistisch an die Bedingung geknüpft, von der indigenen Bevölkerung abzustammen. Naja dient zwar Fåre-Jens als Inspirationsquelle für seine Lebensphilosophie. Diese Lebensphilosophie ähnelt jedoch sehr Jonas’ spirituellen Vorstellungen, wie Fåre-Jens und Jonas im weiteren Verlauf ihres Gesprächs feststellen.<sup>97</sup> Ein Gender-Aspekt sollte an dieser Stelle nicht übersehen werden: Frauen werden in Diskursen des 19. Jahrhunderts häufig mit der Bewahrung von Natürlichkeit assoziiert und ihnen wird dabei die Rolle eines Modernisierungskorrektivs zugewiesen.<sup>98</sup> In Fåre-Jens’ Augen übernimmt auch Naja aufgrund ihres Frau-Seins diese

<sup>95</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 150.

<sup>96</sup> Vgl. ebd., S. 144 ff.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 151 f.

<sup>98</sup> Vgl. Felski, Rita: *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press 1995, S. 38 f.

Rolle, sodass eine intersektionale Verschränkung der Identitätskategorien race und gender vorliegt. Das patriarchale Diskursmuster ergänzt in *Tilbage til Anholt* gewissermaßen den Arktischen Primitivismus.

Jonas gelangt interessanterweise auch ohne Begegnung mit Naja zu mehr oder weniger den gleichen Einsichten wie Fåre-Jens. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Jonas einen ähnlichen Zugang zur Natur wie Naja zu haben scheint. So kommt es in der Erzählung auch zur folgenden Angleichung der Beiden:

Hendes [= Najas] forsvinden og fravær, og hendes land [= Grønland] forsvinden og fravær i hans [= Jonas] land [= Danmark], var denne ø [= Anholt], dens landskab, dyr, træer og mennesker. Hun var denne ø.

Langsomt åbnede han øjnene. Og det var i denne ø, dens landskab, dyr, træer og mennesker hans natur lå.<sup>99</sup>

Ihr [= Najas] Verschwinden und ihre Abwesenheit, und das Verschwinden und die Abwesenheit ihres Landes [= Grönland] in seinem [= Jonas] Land [= Dänemark] war diese Insel [= Anholt], ihre Landschaft, Tiere, Bäume und Menschen. Sie war diese Insel.

Langsam öffnete er die Augen. Und es war in dieser Insel, ihrer Landschaft, ihren Tieren, Bäumen und Menschen, wo seine Natur lag.

Dieses gemeinsame Insel-Sein von Naja und Jonas stellt eine weitere Erscheinungsform der von Jonas mehrfach erlebten Zustände der Allverbundenheit dar, da es auch Landschaften, Tiere, Bäume und andere Menschen („landskab, dyr, træer og mennesker“) umfasst. Die von Jonas in *Tilbage til Anholt* angestrebten und erlebten Zustände der Allverbundenheit sind jedoch insgesamt nicht losgelöst vom Kontext des Arktischen Primitivismus zu sehen. Zum einen tragen diese Zustände ebenfalls die zuvor identifizierten Merkmale, dass die Bedeutungen von Raum und Zeit in Frage gestellt werden, ohne dass die Leser\*innen dafür eine rationale Erklärung erhalten.<sup>100</sup> Zum anderen entspricht das hier analysierte Geschehen auch Überlegungen, die der Autor Lundbye in seinem 1974 erschienenen Reportagebuch *Den indianske tanke* festhält. Dort stellt Lundbye die These auf, dass „at være indianer ikke var et spørgsmål om race men om holdning“ und führt weiter fort:

At være indianer i dag måtte betyde en konkret revolutionær virksomhed, som var rettet mod samfundsfornemmelserne, og som derudover hentede sin styrke og retfærdiggørelse i den indianske tilværelsestanke: ikke tage mere, end man kunne give tilbage: vi er alle,

<sup>99</sup> Lundbye: *Tilbage til Anholt*, S. 166 f.

<sup>100</sup> Demant Jakobson liest, wie oben von mir bereits diskutiert, u.a. die Anfangsszene von *Tilbage til Anholt* mit Blick auf schamanistische Vorstellungen der Inuit und Native Americans. Vgl. Demant Jakobsen: „Modern Humans“, S. 131.

menneske, dyr, plante, jord, vand, en nødvendig del af tilværelseskæden, og at gribe ind i denne, endstige forandre den, var hybris og katastrofalt.<sup>101</sup>

Heute Indianer zu sein, muss eine konkrete, revolutionäre Wirksamkeit bedeuten, die gegen die Gesellschaftsformationen gerichtet ist, und darüber hinaus seine Stärke und Rechtfertigung aus dem indianischen Daseinsgedanken zieht: nicht mehr zu nehmen, als man zurückgeben kann: Wir sind alle Menschen, Tiere, Pflanzen, Erde, Wasser, ein notwendiger Teil der Lebenskette, und in diese einzugreifen, geschweige denn sie zu ändern, wäre Hybris und katastrophal.

Für Lundbye zeichnet sich das Indianer-Sein letztlich weniger durch Abstammung oder Sozialisation aus, sondern vielmehr durch eine entsprechende Lebensphilosophie („den indianske tilværelsestanke“). Diese Lebensphilosophie hebt wiederum auf das individuelle Bewusstsein um eine Allverbundenheit ab, die wie im Fall der zuvor zitierten Angleichung von Naja und Jonas in *Tilbage til Anholt* auch alle Menschen, Tiere, Pflanzen sowie Erde und Wasser („menneske, dyr, plante, jord, vand“) einschließt. Es muss an dieser Stelle dazu gesagt werden, dass sowohl die Sámi als auch die grönländischen Inuit für Lundbye gemäß seiner eigenen – an dem Kriterium der Lebensphilosophie ausgerichteten – Definition ebenfalls als „indianer“ gelten.<sup>102</sup> Mit Blick auf *Tilbage til Anholt* bleibt daher letztlich unklar, inwiefern der vorliegende Primitivismus an ideologische Vorstellungen über den ‚Norden‘ geknüpft und damit spezifisch arktisch ist. Die modernisierungskritische Dimension des Primitivismus steht bei Lundbye im Vordergrund.

Der (Arktische) Primitivismus in *Tilbage til Anholt* ist wie die poetologische Dimension der Erzählung vor dem historischen Hintergrund der 1970er Jahre zu sehen. Kirsten Thisted leitet ihren Aufsatz ‚*How we use our nature*‘. *Sustainability and indigeneity in Greenlandic discourse* mit dem Hinweis ein, dass die Konzepte Nachhaltigkeit („sustainability“) und Indigenität („indigeneity“) während der 1970er Jahre zeitgleich und teilweise in denselben politischen Milieus entstanden sind.<sup>103</sup> Zwischen den beiden Konzepten besteht daher in den 1970er Jahren ein theoretischer Zusammenhang, den Thisted wie folgt zusammenfasst: „The oppression of indigenous peoples became a symbol of modernity’s oppression of the cohesion between man and

---

<sup>101</sup> „Indianer zu sein ist keine Frage der ‚Rasse‘/Ethnie, sondern der Haltung“. Lundbye, Vagn: *Den indianske tanke: skildringer fra en rejse i Nordamerika*, Kopenhagen: Berg 1974, S. 136 f. Zit. nach Schröder: Stellenwert des ökologischen Diskurses, S. 34.

<sup>102</sup> Vgl. Schröder: Stellenwert des ökologischen Diskurses, S. 29 f.

<sup>103</sup> Vgl. Thisted, Kirsten: „‘How we use our nature’: Sustainability and Indigeneity in Greenlandic discourse“, in: Gad, Ulrik Pram und Jeppe Strandsbjerg (Hrsg.): *The Politics of Sustainability in the Arctic: Reconfiguring Identity, Space, and Time*, London: Routledge 2018, S. 176–194; hier: S. 176.

nature.“<sup>104</sup> Es ist mit Blick auf diesen angenommenen Zusammenhang zwischen der Unterdrückung indigener Bevölkerungen und einem ‚falschen‘ Mensch-Natur-Verhältnis nur konsequent, dass in *Tilbage til Anholt* bei der Suche nach einem neuen Mensch-Natur-Verhältnis auch immer wieder auf die Situation der dort als indigen markierten Bevölkerung Grönlands eingegangen wird. Das Verhältnis zwischen den Konzepten Nachhaltigkeit und Indigenität ist jedoch gerade auf Grönland weitaus komplexer, als es zunächst scheint, wie Thisted in ihrem Aufsatz zeigt. So erhält Grönland 1979, ein Jahr nach Erscheinen von *Tilbage til Anholt*, politische Autonomie und die Unterdrückung der als indigen markierten Bevölkerung nimmt somit formal ein Ende. Indigenität ist zwar ein wichtiges Thema für die grönländischen Nationalidentität. Sofern es um Nachhaltigkeit geht, spielt Indigenität in den politischen Debatten innerhalb Grönlands allerdings bis heute keine größere Rolle. Umweltpolitische Maßnahmen werden im Gegenteil gerade mit der Modernität der grönländischen Bevölkerung begründet.<sup>105</sup> Trotz politisch progressiver Absichten bleibt *Tilbage til Anholt* daher letztlich mit seinem (Arktischen) Primitivismus kolonialen Denkmustern verhaftet, da dichotom zwischen einem ‚eigenen‘, ‚falschen‘ und einem ‚fremden‘, ‚richtigen‘ Mensch-Natur-Verhältnis unterschieden wird. Die fehlende Bezugnahme auf Indigenität in Grönlands umweltpolitischen Debatten ist eher ein Indiz dafür, dass solche dichotomen Unterscheidungen der Komplexität der postkolonialen Lebenssituation nicht gerecht werden.

Abschließend möchte ich nun die Ergebnisse meiner Analyse chronotopischer Insularitäten in *Tilbage til Anholt* zusammenfassen: In *Tilbage til Anholt* ist abermals eine Modifizierung der zuvor von mir im Theorie- und Methodenteil identifizierten Szenarien chronotopischer Insularität festzustellen. So wird beispielsweise in der Erzählung die Vorstellung einer retrotopischen Insel entworfen, welche die Szenarien der mythischen und utopischen Insel kombiniert. Als retrotopische Insel würde Anholt einen für die Zukunft erstrebenswerten Zustand der Vergangenheit konservieren. Die Erzählung verwirft dieses Szenario jedoch zu Gunsten des Szenarios der spirituellen Insel. Im Szenario der spirituellen Insel ist die auf die Insel projizierte Vorstellung enthalten, dass dort ein Zustand der Allverbundenheit möglich wird, der die Kategorien Zeit und Raum aufhebt. Diese Vorstellung ist eng mit einer negativen Ökopoetik verbunden, welche Natur als etwas begreift, das über menschliche Maßstäbe hinausgeht. Die Logik dieser negativen Ökopoetik steht insgesamt einer Grundannahme der vorliegenden Arbeit konträr gegenüber. Um chronotopische Insularitäten analysieren zu können,

---

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 191.

gehe ich davon aus, dass Inseln Projektionsflächen für menschliche Vorstellungen sind. Die negative Ökopoetik nimmt hingegen an, dass es eine von Menschen nicht vorstellbare, sondern nur zu erahnde Sphäre der Natur gibt. Zugleich rekurriert die Erzählung dabei auf eine Art Primitivismus, wenn sie auf Grönland und dessen als indigen markierte Bevölkerung Bezug nimmt. Jonas, der Protagonist von *Tilbage til Anholt* erlebt den Zustand der Allverbundenheit auf Anholt nicht deshalb, weil Anholt eine Insel und daher Projektionsfläche für ein bestimmtes Szenario chronotopischer Insularität ist. Vielmehr erlebt Jonas diesen Zustand, da er sich auf Anholt an einem Ort im Sinne des alternativen Mensch-Natur-Verhältnisses der negativen Ökopoetik befindet.

## 5. Es war mehrmals eine Insel. Hanne Marie Svendsens *Guldkuglen. Fortælling om en ø* (1985)

Hanne Marie Svendsens 1985 erschienener Roman *Guldkuglen. Fortælling om en ø*<sup>1</sup> weist bereits mit seinem Titel darauf hin, dass seine Erzählung von einer Insel handelt. Für die vorliegende Arbeit ist die Erzählung des mit dem *Kritikerpris* belohnten sowie für den *Literaturpreis des Nordischen Rates* nominierten und mehrfach übersetzten Romans interessant, da sie mit der Darstellung von Zeit und Raum experimentiert. Die Erzählung weist viele fantastische Elemente auf, sodass ihr auch eine Nähe zum Magischen Realismus bescheinigt wird.<sup>2</sup> Um diese fantastischen Elemente zu veranschaulichen, fasse ich die Erzählung kurz zusammen. Die Zusammenfassung soll auch zeigen, dass es sich bei *Guldkuglen* nicht um einen historischen, ortsspezifischen Familienroman handelt, obwohl eine Familie über weite Teile des Romans im Vordergrund steht.

Am Beginn der in 24 Kapitel gegliederten Erzählung des Romans begegnen die Leser\*innen der in einem Baum sitzenden Ich-Erzählerin Maja Stina, die von einer anderen, ebenfalls im selben Baum sitzenden, Maja Stina erzählen will. Im Geäst des Baumes hängt auch eine Goldkugel, wobei nicht eindeutig geklärt wird, ob die Ich-Erzählerin in ihr Bilder aus der Vergangenheit sehen kann oder ob sie auf andere Art in die Vergangenheit zurückblicken kann, um von der anderen Maja Stina zu erzählen. Bei der Figur Maja Stina, von der die Ich-Erzählerin berichten will, handelt es sich, wie sich erst gegen

---

<sup>1</sup> Svendsen, Hanne M.: *Guldkuglen. Fortælling om en ø*, zuerst 1985 erschienen, 2. Aufl., Kopenhagen: Lindhardt og Ringhof 1987. Im deutschsprachigen Übersetzungstext ist der Untertitel weggefallen. Stattdessen wird die Geschichte dort als Roman ausgewiesen. Vgl. Svendsen, Hanne M.: *Die Goldkugel: Roman*, übers. von Ursula Schmalbruch, Frankfurt am Main: Fischer 1992. Die Übersetzungen der Zitate stammen im Folgenden aus dieser Ausgabe. Alle Übersetzungen von Zitaten aus der Sekundärliteratur sind meine eigenen.

<sup>2</sup> Vgl. Allemano, Marina: *Hav-frue: Hanne Marie Svendsens forfatterskab*, Kopenhagen: Gyldendal 2010, S. 62 f; Allemano, Marina: „Time Is Inside the Box: Magic and Metafiction in Two Novels by Hanne Marie Svendsen“, *Scandinavica* 41/2 (2002), S. 235–253; hier: S. 238. Gjesing, Knud Bjørne: „Hanne Marie Svendsen“, in: Mai, Anne-Marie (Hrsg.): *Danske digtere i det 20. århundrede: Fra Kirsten Thorup til Christine Hesselholdt*, Bd. 3, Kopenhagen: Gads 2000, S. 277–281; hier: S. 277 u. 279. Zu den fantastischen Eigenschaften der Geschichte siehe auch: Mose, Gitte: *Den endeløse historie: en undersøgelse af det fantastiske i udvalgte danske, svenske, norske romaner efter 1978*, Odense: Universitets Forlag 1996, S. 83–87.

Ende der Erzählung herausstellt, um die Ururururgroßmutter der Ich-Erzählerin. Die Figur der Ururururgroßmutter werde ich daher im Folgenden zur besseren Unterscheidung von der Ich-Erzählerin auch Maja Stina die Ältere nennen. Die Ich-Erzählerin stammt somit aus der sechsten Nachfahrenengeneration von Maja Stina der Älteren. Der Baum, auf dem die Beiden sitzen, gehört zum einzig intakten Waldstück einer Insel, die eine Art ‚Ursprungsort‘ für die Familie der beiden Maja Stinas ist und daher zugleich den zentralen Handlungsort über weite Teile der Erzählung bildet. Maja Stina berichtet im Verlauf der Erzählung auch über die Großeltern und Eltern von Maja Stina der Älteren, sodass die Geschichte insgesamt eine Zeitspanne von insgesamt neun Generationen abdeckt. Es wird erzählt, wie Maja Stina die Ältere im Alter von 15 Jahren die Goldkugel erhält, die ihr Altern extrem verlangsamt und ihr zugleich die Teilhabe am Leben der folgenden sechs Generationen erlaubt. Maja Stina erzählt auch, wie einige Familienmitglieder aus verschiedenen Generationen dazu beitragen, dass es auf der Insel zu ökologischen Krisen, wie zum Beispiel einer fortschreitenden Wüstenbildung, kommt. Diese Krisen spiegeln in gewisser Weise die ökologische Situation auf dem gesamten Planeten wieder, denn am Ende kollabiert sowohl auf der Insel als auch weltweit das Ökosystem. Angesichts dieses Kollaps führt Maja Stina die Ältere ihre Nachfahrin Maja Stina und eine Gruppe von Waisenkindern zu dem Waldstück, welches daraufhin vom Boden des kaputten Planeten abhebt und für eine unbestimmbare Zeit, vielleicht für die Ewigkeit, durch den Weltraum schwebt, wie es zu Beginn der Erzählung der Fall ist.

Ich argumentiere im Folgenden, dass *Guldkuglen* nicht nur von der Zerstörung der Insel und des Planeten handelt. *Guldkuglen* handelt auch davon, dass sich die Zerstörung von Insel und Planet potenziell immer wiederholen kann. Die These meiner Analyse ist dabei, dass es am Ende von *Guldkuglen* zu einer paradoxen Wiederholung chronotopischer Insularitäten kommt, welche letztlich die Funktion von Inseln als Projektionsflächen in Frage stellt. Um den Effekt dieser paradoxen Wiederholung aufzuzeigen, gehe ich im Zuge meiner Analyse vor allem auf ein durchgängiges Prinzip der Wiederholung und metanarrative Elemente in der Erzählung ein. Abschließend werfe ich auch einen Blick auf eine aktuelle Debatte über das literarische Erzählen im Anthropozän und diskutiere, ob die in *Guldkuglen* präsentierte Erzählung vorausweisenden Charakter für künftige Romane haben könnte, die den Anthropozän-Gedanken aufgreifen.

## 5.1 Wiederholung als grundsätzliches Prinzip

Ich möchte nun in einem ersten Schritt zeigen, dass Wiederholung ein grundsätzliches Prinzip des Erzählens in *Guldkuglen* ist. Dabei gehe ich sowohl auf formale als auch auf inhaltliche Wiederholungsstrukturen ein, welche, wie ich in einem späteren Abschnitt argumentieren möchte, die Möglichkeit einer

Wiederholung der in der Erzählung präsentierten Geschichte von der Zerstörung einer Insel bzw. eines Planeten nahelegen. Ich verwende den Begriff Wiederholung im Folgenden als eine Art Überbegriff für formale und inhaltliche Wiederholungsstrukturen. Diese Verwendungsweise soll mir vor allem die Beschreibung dieses grundsätzlichen Prinzips der Erzählung ermöglichen.<sup>3</sup>

Bereits die zwei Anfangssätze der Erzählung führen die formalen und inhaltlichen Ausprägungen des Prinzips der Wiederholung vor: „Jeg kan se Maja Stina [den ældre]. // Jeg kan se Maja Stina [den ældre], fordi hun sidder oppe i det grønne bladhang lidt til højre for mig, der også er Maja Stina.“<sup>4</sup> Der Anfang des zweiten Satzes wiederholt und erweitert den ersten Satz, was ein Beispiel für eine formale Wiederholung ist. Zugleich verweist der zweite Satz bereits auf eine inhaltliche Wiederholung, welche darin besteht, dass die Ich-Erzählerin genauso heißt wie die Figur Maja Stina.

Aufgrund der Namensgleichheit der beiden Figuren liegt der anfängliche Verdacht nahe, es könnte sich um Doppelgängerinnen handeln. In der literaturwissenschaftlichen Forschung gibt es zahlreiche Versuche, diesen Begriff zu definieren, da das Phänomen der ‚Doppelung‘ einer Person in literarischen Texten weitverbreitet ist.<sup>5</sup> Zunächst kann als Doppelgänger\*in schlicht eine Person verstanden werden, die einer anderen äußerlich ähnelt.<sup>6</sup> Gängig sind jedoch vor allem Definitionen, welche Doppelgänger\*innen als eine „Figur der Spaltung“ verstehen.<sup>7</sup> Ein\*e Doppelgänger\*in verkörpert demnach meist die gegensätzlichen Eigenschaften einer Person oder ergänzt die Eigenschaften einer Person.<sup>8</sup> Die beiden Maja Stinas in *Guldkuglen*

<sup>3</sup> Zur Vielfalt der Verwendungsweisen des Begriff Wiederholung in den Literatur- und Kulturwissenschaften siehe: Müller-Wille, Klaus: „Theorie als Performanz. Einleitende Bemerkung zum Versuch, das Singuläre noch einmal zu denken“, in: Müller-Wille, Klaus, Detlef Roth und Jörg Wiesel (Hrsg.): *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2002, S. 11–30; hier: S. 16 f.

<sup>4</sup> Svendsen: *Guldkuglen*, S. 7. „Ich kann Maja Stina [die Ältere] sehen. // Ich kann Maja Stina [die Ältere] sehen, sie sitzt nämlich etwas rechts von mir, oben im grünen Blattwerk. Ich bin auch Maja Stina.“, Svendsen: *Die Goldkugel*, S. 7. In der deutschsprachigen Ausgabe sind diese Sätze kursiv wiedergegeben. Vermutlich nimmt dies Bezug darauf, dass viele von Maja Stinas späteren Kommentaren im dänischsprachigen Ausgangstext ebenfalls kursiv gesetzt sind. Ich übernehme diese Kursivsetzung hier bewusst nicht, um etwaige Verwirrungen zu vermeiden, die aus diesem übersetzerischen Eingriff entstehen könnten.

<sup>5</sup> Eine ausführliche Diskussion der diversen Definitionsansätze bietet: Fröhler, Birgit: *Seelenspiegel und Schatten-Ich: Doppelgänger\*in und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik*, Marburg: Tectum 2004, S. 1–38.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 34 f.

<sup>7</sup> Assmann: *Einführung in die Kulturwissenschaft*, S. 219.

<sup>8</sup> Vgl. Fröhler: *Seelenspiegel und Schatten-Ich*, S. 14–18.

erfüllen jedoch keines dieser Kriterien, da es sich bei den Beiden um zwei unabhängig voneinander agierende Personen handelt, die weder ähnlich noch gespalten wirken.<sup>9</sup> Ich lese die Namensgleichheit daher als Wiederholung.

Wiederholungen haben stets einen Effekt, den Werner Wolf in seinem Aufsatz *Wiederholung bzw. Ähnlichkeit in der (Sprach-)Kunst als sinnstiftende formale Selbstreferenz* wie folgt beschreibt: „Ab der ersten Wiederholung entsteht ein semantischer Mehrwert und damit eine gewisse Veränderung im Wiederholen, also quasi eine Variation, denn im Wahrnehmen von Wiederholtem als solchen wird die Wiederholung selbst mit-wahrgenommen.“<sup>10</sup> Mit anderen Worten zeichnet sich eine Wiederholung dadurch aus, dass das Wiederholende als nicht-identisch mit dem Wiederholtem erkannt wird.<sup>11</sup> Wolf argumentiert weiter, dass der semantische Mehrwert von Wiederholungen semiotisch funktionalisierbar ist, indem die Wiederholung einem „*foregrounding* – der sinnstiftenden Abweichung von einem selbsterstellten oder vom kulturellen Kontext übernommenen Hintergrundstandard“<sup>12</sup> dient. Das Wiederholende trägt somit nicht nur die zusätzliche Bedeutung, eine Wiederholung zu sein. Vielmehr kann das Wiederholende in bestimmten Fällen auch eine semiotische Hinweiskfunktion haben, die bei den Zeichenempfänger\*innen bzw. den Leser\*innen Aufmerksamkeit erzeugen soll. Die von mir aufgezeigten formalen und inhaltlichen Wiederholungen in den zwei Anfangssätzen von *Guldkuglen* haben eine solche Hinweiskfunktion. Schließlich ist es für einen Roman ungewöhnlich, dass sowohl die ersten Sätze einer Erzählung als auch die Figuren direkt zu Beginn doppelt

---

<sup>9</sup> Gleichwohl lassen sich in *Guldkuglen* auch Doppelgänger finden, wie zum Beispiel die Herren Hokkien. Um den Unterschied zu verdeutlichen, zitiere ich hier kurz eine Beschreibung dieser zwei Figuren: „De to smalle herre [= herrerne Hokkien] forbløffede dem [= øboerne] ved at være så fuldstændig ens, begge klædt i sorte klædesfrakker med lange skøder, begge med glat sort hår delt i venstre side af en snorlige skilning. Dog var den enes ansigt gennemtrukket af furrer på kryds og tværs, mens den andens hud var glat som fint udspændt stof.“ Svendsen: *Guldkuglen*, S. 113; „Die beiden schmalen Herren [Hokkien] verblüfften sie [= die Inselbewohner\*innen], weil sie sich völlig gleich sahen [sic!]. Sie trugen beide schwarze Tuchmäntel mit langen Schößen, hatten beide glattes schwarzes Haar, das auf der linken Seite von einem schnurgeraden Scheitel geteilt war. Doch war das Gesicht des einen kreuz und quer von Furchen durchzogen, während die Haut des anderen glatt war wie gut ausgedehnter Stoff.“, Svendsen: *Die Goldkugel*, S. 131 f.

<sup>10</sup> Wolf, Werner: „Wiederholung bzw. Ähnlichkeit in der (Sprach-)Kunst als sinnstiftende formale Selbstreferenz [2014]“, in: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*, Leiden u. Boston: Brill Rodopi 2018, S. 631–659; hier: S. 635 f.

<sup>11</sup> Siehe zu dieser nicht-Identität auch: Parr, Rolf u. a.: „Phänomen ‚Wiederholung‘“, in: Dies. (Hrsg.): *Wiederholen / Wiederholung*, Heidelberg: Synchron 2015, S. 9–12; hier: S. 10.

<sup>12</sup> Wolf: „Wiederholung“, S. 642.

auftreten.<sup>13</sup> Zugleich machen diese ersten Wiederholungen auf weitere Wiederholungen in der Erzählung aufmerksam.

Anlass für die Wiederholungen ist, dass Maja Stina sich in der Rahmengeschichte vermeintlich außerhalb von Zeit und Raum befindet. Deutlich wird dies direkt im Anschluss an die beiden Anfangssätze, als weitere Wiederholungen zu einer gewissen Unklarheit bei der zeitlichen und räumlichen Bestimmung der erzählten Ausgangssituation führen:

Hun [= Maja Stina den ældre] har sin pæne mousselskjole på med brune og lilla blomster i det grå stof. Hun sidder sidelæns med kjolen trukket ned over benene. Hendes ansigt er hvidt og rosa, næsten uden rynker. Når hun ser ned på mig [= Maja Stina], er hendes brune øjne to brønde, der spejler tiden lag på lag, selv om tiden ikke mere findes. Hun siger ikke meget. Jeg læser fortællingerne i hendes øjne. Men inderst inne er de mørke od mudrede, og jeg kan ikke se, hvad der gemmer sig i dem.

Der sidder Maja Stina. Hun rykker tilbage mod stammen. Vinden rusker lidt i skørtet, men rører ikke håret, som ligger blankt og glat med den hvide skilning trukket snorlige over issen. Når hun vender seg for at kigge ned, kan jeg se hendes brune nakkeknode mellem de flimrende grønne blade.

Over hendes hovede hænger guldkuglen i sin snor af læder. Hvis jeg anstrenger mig, kan jeg se Maja Stina som hun sidder der i træet og engang imellem smiler og nikker til mig eller til de andre i trækrone, mens vi hvirvler af sted gennem rummet.<sup>14</sup>

Sie [= Maja Stina die Ältere] hat ihr schönes graues Musselinkleid mit braunen und lila Blumen an. Sie sitzt seitlings auf dem Ast, das Kleid über die Beine gezogen. Ihr Gesicht ist weiß und rosa, fast ohne Falten. Wenn sie auf mich [= Maja Stina] herunterschaut, sind ihre braunen Augen zwei Brunnen, die die Zeit Schicht für Schicht widerspiegeln, auch wenn es die Zeit gar nicht mehr gibt. Sie sagt nicht viel. Ich lese die Geschichten in ihren Augen. Aber ganz tief im Innern sind sie dunkel und trüb. Und ich kann nicht sehen, was sich in ihnen verbirgt.

Dort sitzt Maja Stina. Sie rückt näher an den Stamm. Der Wind zupft ein wenig an ihrem Rock, berührt aber nicht ihr glattes, glänzendes Haar mit dem weißen Scheitel, der schnurgerade über ihren Kopf läuft. Wenn sie sich umdreht, um nach unten zu schauen, kann ich sehr gut ihren braunen Nackenknoten zwischen den flimmernden grünen Blättern erkennen.

Über ihrem Kopf hängt die Goldkugel an der Lederschnur. Wenn ich mich anstrengte, kann ich Maja Stina sehen, wie sie dort im Baum sitzt und ab und zu lächelt und mir

---

<sup>13</sup> Dennoch ist es gerade in der dänisch- und schwedischsprachigen Systemdichtung der 1960er und 1970er Jahre durchaus üblich, den Anfang eines Textes als ‚Wiederholung‘ zu markieren. Siehe dazu: Müller-Wille, Klaus: „Black Box und Geheimniszustand – Anfang(en) als Wiederholung in der skandinavischen Systemdichtung“, in: Lüdeke, Roger (Hrsg.): *Wiederholen: literarische Funktionen und Verfahren*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 195–226.

<sup>14</sup> Svendsen: Guldkuglen, S. 7.

oder den anderen in den Baumkronen zunickt, während wir durch den Raum davonwirbeln.<sup>15</sup>

Maja Stina verdoppelt hier gewissermaßen durch Wiederholungen die möglichen Quellen, aus der sie die von ihr im weiteren Verlauf als sekundäre Erzählerin präsentierte Binnengeschichte schöpft.<sup>16</sup> So kann Maja Stina zum einen die „Geschichten“ („fortællingerne“) in den spiegelnden Augen von Maja Stina der Älteren lesen. Zum anderen ist es Maja Stina jedoch auch möglich, eine Spiegelung von Maja Stina der Älteren in der Goldkugel zu sehen. Für die Leser\*innen wird dadurch unklar, wann Maja Stina als Erzählerin wo hinsieht, um zu erzählen. Schaut sie in die spiegelnden Augen oder in die spiegelnde Goldkugel? Und macht das überhaupt einen zeitlichen oder räumlichen Unterschied, wenn sie in beiden Fällen dasselbe, Maja Stina die Ältere auf dem Baum sitzend, sieht? Letztlich bleibt Maja Stina somit nichts anderes übrig, als sich zu wiederholen, da nichts Neues in diesem Zustand der Nicht-Zeit an diesem Nicht-Ort passieren kann.

Viele Wiederholungen in der Erzählung entstehen dadurch, dass Maja Stina mehrfach zum Erzählen der Binnengeschichte ansetzt. Ich gebe ein Beispiel:

Men jeg [= Maja Stina] kan også se hende [= Maja Stina den ældre] langt, langt dernede, hvor hun går gennem sandet og trækker benene efter sig. Hendes hår er strammet ind i en fletning. Hun prøver at holde et sjal sammen om sig og knytte det på ryggen. Men blæsten flenser i det. Blæsten rusker snippen ud af hendes fingre, og sjalet står som en stor, sort vinge ud fra den ene skulder. Sådan kan jeg se hende nu. Og om lidt, mens vi bevæger os videre, bliver hun mindre og mindre. En lille pige, der står og reder fiskegarn ud og ikke kan få tovværket til at følge fingrenes bevægelser. Et vuggebarn, strammet ind i svøb. Et frøkom. Ingenting. Borte.<sup>17</sup>

Aber ich [= Maja Stina] kann sie [= Maja Stina die Ältere] auch ganz, ganz tief da unten sehen, wie sie durch den Sand geht und die Beine nachzieht. Ihr Haar ist in einen festen Zopf geflochten. Sie versucht, ein Tuch um sich herumzuhalten und es auf dem Rücken zu knoten. Aber der Wind zerrt daran. Der Wind reißt ihr den Tuchzipfel aus der Hand, und das Tuch steht wie ein großer schwarzer Flügel von der einen Schulter ab. So kann ich sie jetzt sehen. Und gleich wird sie, während wir weiterfliegen, immer kleiner. Ein kleines Mädchen, das versucht, Fischernetze zu entwirren, und dessen Fingern das

---

<sup>15</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 7.

<sup>16</sup> Ich orientiere mich hier an Wolf Schmid's Terminologie für die verschiedenen Erzählebenen einer Geschichte. Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 80–86. Es gibt in *Gulduglen* auch mehrere männliche, tertiäre Erzähler, die Binnengeschichten innerhalb der Binnengeschichten erzählen. Auf diese Binnengeschichten zweiten Grades gehe ich in meiner Analyse jedoch nicht weiter ein, da Inseln darin kaum eine Rolle spielen.

<sup>17</sup> Svendsen: Gulduglen, S. 7.

Tauwerk nicht gehorchen will. Ein Wickelkind in der Wiege. Ein Samenkorn. Nichts. Weg.<sup>18</sup>

Anschließend kommentiert Maja Stina ihre Erzählweise und setzt erneut zum Erzählen der Binnengeschichte an, wobei sie weitere Erläuterungen gibt:

Maja Stina går gennem sandbjerger, der når helt op til husenes tagryg. Set herfra, hvor jeg [= Maja Stina] er nu, går Maja Stina [den ældre] baglæns gennem sandet mod døren til huset, der åbner sig og lukker sig foran hende, mens sanddyngen igen lægger sig op mod dørtrinnet.

Men set ud fra erindringen i Maja Stines øjne har hun presset døren op og skubbet sanddyngen til side. Og set ud fra mig, der ikke kun sidder her på vej væk fra fortællingen, men også er i den som ord, der skal danne billederne, går Maja Stina nu gennem sandet. Og for jer, som jeg skulle fortælle til, og som endnu ikke kender den femtenårige Maja Stina, gik en lille ung pige med håret strammet bagud i en fletning langsomt og tungt gennem de bjerger af sand, der i nattens løb var blæst sammen om husene.<sup>19</sup>

Maja Stina geht durch die Sandberge, die bis an die Dachfirste der Häuser reichen. Von hier aus gesehen, wo ich [= Maja Stina] jetzt bin, geht Maja Stina [die Ältere] rückwärts durch den Sand auf die Haustür zu, die sich vor ihr öffnet und sich schließt, während sich der Sandhaufen wieder gegen die Türschwelle legt.

Aber in Maja Stinas Erinnerung hat sie die Tür aufgedrückt und den Sandhaufen weggeschoben. Und von mir aus gesehen, die ich nicht nur hier sitze und mich von der Erzählung entferne, sondern auch in ihr bin in Gestalt der Worte, aus denen die Bilder entstehen sollen, geht Maja Stina durch den Sand. Und für euch, denen ich die Geschichte erzählen soll und die ihr noch nicht die fünfzehnjährige Maja Stina kennt, ging ein kleines junges Mädchen, mit einem nach hinten geflochtenem Zopf, langsam und mühsam durch die Berge von Sand, die im Laufe der Nacht zwischen die Häuser geweht waren.<sup>20</sup>

Bei der Betrachtung der beiden Zitate fällt auf, dass es sich hier um eine komplexitätssteigernde Wiederholung handelt. Zwar wird beide Male beschrieben, wie Maja Stina die Ältere aussieht, wenn sie sich durch den Sand bewegt, und dass eine Art ‚Zurückspulen‘ des zeitlichen Verlaufs möglich ist (im ersten Zitat angezeigt durch die Rückentwicklung von einer Jugendlichen zum Wickelkind). Die Wiederholung steigert jedoch die Komplexität dieser Beschreibung durch die Gegenüberstellung der zwei Erzählebenen (Rahmengeschichte vs. Binnengeschichte). Beim ersten Mal findet das Geschehen in einer Binnengeschichte statt, und Maja Stina tritt als sekundäre Erzählerin in den Hintergrund. Das zweite Mal ist Maja Stina jedoch als primäre Erzählerin sehr präsent und vergleicht innerhalb der Rahmengeschichte verschiedene

---

<sup>18</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 7 f.

<sup>19</sup> Svendsen: Guldkuglen, S. 8.

<sup>20</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 8.

Perspektiven auf den Weg der Älteren durch den Sand. Mit Hilfe der Gegenüberstellung der zwei Erzählebenen eröffnet Maja Stina letztlich den Leser\*innen die Möglichkeit, die ihnen gebotene Perspektive dahingehend zu hinterfragen, welche Funktion die vielen Wiederholungen haben.

An dieser Stelle möchte ich nun einen Gedanken zum Prinzip der Wiederholung festhalten, den ich später ausbaue: Insgesamt haben die vielen Wiederholungen in der Erzählung vor allem eine selbstreferentielle Funktion. Mit selbstreferenzieller Funktion meine ich hier, dass die Wiederholungen in erster Linie auf das Prinzip der Wiederholung hinweisen. Dieses Prinzip ist in *Guldkuglen* prägend für die Erzählebene der Rahmengeschichte, da sich diese laut der Ich-Erzählerin Maja Stina außerhalb von Zeit und Raum befindet. Die vermeintliche Zeit- und Ortlosigkeit dieser Erzählebene bewirkt nämlich, dass sich tendenziell in der Rahmengeschichte nichts ereignen kann. Durch diese Ereignislosigkeit verweist die Rahmengeschichte auch darauf, dass sie in erster Linie ‚nur‘ eine Rahmengeschichte ist. Als solche dient sie vor allem dem Erzählen der Binnengeschichte, wobei sie zugleich Anfang und Ende einer Wiederholungsschleife markiert.

## 5.2 Das Fehlen metanarrativer Kommentare über die Insel

Für meine Analyse chronotopischer Insularitäten in *Guldkuglen* möchte ich nun auf Maja Stinas Kommentare über das Erzählen zurückkommen. Mich interessiert bei der Analyse dieser Kommentare, warum nur die Zeitlichkeit des Erzählens, jedoch nicht die Funktion der Insel als Handlungsort thematisiert wird.

Wie im vorangegangenen Abschnitt bereits erwähnt, kommentiert Maja Stina öfters ihr eigenes Erzählen. Marina Allemano argumentiert daher in ihrer Analyse von *Guldkuglen* auch, dass es sich bei der Erzählung um „metafiction“ handle, welche durch ihre „metafictional themes“ die Aufmerksamkeit der Leser\*innen sowohl auf das Erzählen („process of narrating“) als auch das Erzählte („product of narration“) lenkt.<sup>21</sup> Ich möchte diesen Gedanken aufgreifen und vertiefen, wobei zuvor einige terminologische Anmerkungen notwendig sind.

Ansgar Nünning weist in seinem Aufsatz *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie* darauf hin, dass die Bedeutung des englischsprachigen Begriffs „metafiction“ nicht deckungsgleich mit dem im deutschsprachigen Diskurs der Erzähltheorie verwendeten Begriff „Metafiktion“ ist.<sup>22</sup> Unter dem eng-

---

<sup>21</sup> Vgl. Allemano: „Time Inside the Box“, S. 238.

<sup>22</sup> Vgl. Nünning, Ansgar: „Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen“,

lischsprachigen Begriff werden nämlich häufig zwei unterschiedliche Phänomene subsumiert. Nünning unterscheidet zwischen den Phänomenen „Metanarration“ und „Metafiktion“, wobei er die beiden Begriffe wie folgt erläutert: „Im ersten Fall [, Metanarration, handelt es sich] um eine Thematisierung des Erzählens bzw. des Erzählvorgangs, im zweiten [= Metafiktion] um eine Thematisierung der Fiktionalität des Erzählten oder auch des Erzählens.“<sup>23</sup> Dieser Unterscheidung nach liegt Metafiktion nur dann vor, wenn die Fiktionalität einer Erzählung vom Text selbst kommentiert wird. Die Kommentare einer Erzählinstanz, zum Beispiel der sekundären Erzählerin Maja Stina, stellen hingegen Fälle von Metanarration dar. Jedes Mal, wenn eine Erzählinstanz sich zu Wort meldet und das Geschehen kommentiert, verweist sie direkt oder indirekt darauf, dass gerade erzählt wird. Der „process of narrating“, von dem Allemano spricht, müsste daher analytisch als „Metanarration“ und nicht als „metafiction“ untersucht werden. Ein „metafictional theme“ könnte nach Nünning lediglich der Verweis sein, dass der Text als „product of narration“ fiktional ist. Werner Wolf, vertritt in seinem Aufsatz *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen* ein etwas anderes Verständnis des Begriffs Metafiktion als Nünning und stellt fest: „Metafiktion‘ dient in diesem Rahmen [= Wolfs Aufsatz] – da der Wortbestandteil ‚-fiktion‘ eine Lehnübersetzung aus engl. *fiction* ist – in Ermangelung eines besseren und eingeführten Begriffs zur Bezeichnung aller Metaformen der Erzählkunst.“<sup>24</sup> Dieser Definition nach ist „Metafiktion“ ne-

---

AAA: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26/2 (2001), S. 125–164; hier: S. 129 f. Ausführlich zum Unterschied zwischen dem englischsprachigen Begriff „metafiction“ und dem deutschsprachigen Begriff „Metafiktion“ siehe: Fludernik, Monika: „Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction“, *Poetica* 35/1–2 (2003), S. 1–40; hier: S. 10–15. Noch eine Anmerkung zu meiner eigenen Formulierung „deutschsprachiger Diskurs“: Die von mir im Folgenden skizzierte Debatte um die Bedeutung der Begriffe Metanarration und Metafiktion und ihr Verhältnis zueinander wird nur teilweise deutschsprachig geführt: Monika Fludernik, Ansgar Nünning und Werner Wolf, einige der prominentesten Akteur\*innen der Debatte, sind Anglist\*innen, deren Erstsprache Deutsch ist. Aufgrund ihrer Fachzugehörigkeit veröffentlichen die drei Genannten ihre Publikationen teilweise auf Englisch und verwenden vorwiegend englischsprachige Literaturbeispiele. Trotz dieser Englischsprachigkeit der Publikationen finde ich es angebracht, hier von einem deutschsprachigen Diskurs der Erzähltheorie zu sprechen, da die besagte Debatte in deutschsprachigen Kontexten die meiste Beachtung findet.

<sup>23</sup> Nünning: „Metanarration als Lakune“, S. 129 f.

<sup>24</sup> Wolf, Werner: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“, in: Hauthal, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, Berlin u. New York: De Gruyter 2007, S. 25–64; hier: S. 37.

ben „Metadrama“ und „Metalyrik“ eher eine spezielle Art von Literatur, welche thematisiert, dass sie eine künstlerische Ausdrucksform ist. Entsprechend ist für Wolf das Phänomen „Metanarration“ zugleich ein Hinweis auf das Vorliegen von „Metafiktion“, da jede Thematisierung des Erzählens in einem Erzähltext markiert, dass es sich um einen Erzähltext („fiction“) handelt.<sup>25</sup> Angesichts dieser widerstreitenden Meinungen möchte ich mich an einem Vorschlag von Monika Fludernik orientieren, den sie in ihrem Aufsatz *Metanarrative and Metafictional Commentary* vorbringt, und bei meiner Analyse von „Metafiktionalität“ statt von „Metafiktion“ sprechen. Fludernik stellt zu den beiden Begriffen fest: „The German *Metafiktionalität* designates the effect of uncovering the artefactuality of a piece of fiction (or an aspect of it), whereas *Metafiktion* – in analogy with *Metanarration* – has to be ‘a discourse or text about fiction [*Fiktion*]’ just as *Metanarration* is ‘a discourse about narration’.“<sup>26</sup> Mit anderen Worten ist das von Nünning als „Metafiktion“ beschriebene Phänomen eigentlich als „Metafiktionalität“ zu bezeichnen, da es ihm um die Thematisierung der Fiktionalität des Erzählten und nicht um eine Diskussion der Beschaffenheit von Fiktion geht. Fluderniks und Wolfs Verständnisse des Begriffs „Metafiktion“ scheinen zugleich einigermaßen vereinbar, da beide ihn jeweils für das Verweisen eines Textes auf ein größeres Gesamtkonzept namens Fiktion verwenden.<sup>27</sup> Nünnings Definition

---

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 37 f. Warum Wolf sich gegen einen anderen Begriff wie zum Beispiel ‚Metaprosa‘ entscheidet, erläutert er leider nicht.

<sup>26</sup> Fludernik: „Metanarrative and Metafictional Commentary“, S. 12.

<sup>27</sup> In Fluderniks Aufsatz wird leider nicht ganz deutlich, was sie an der hier zitierten Stelle unter dem deutschsprachigen Begriff „Fiktion“ versteht. Schließlich hat der englischsprachige Begriff „fiction“ auch die Bedeutung einer Gattungsbezeichnung, wie das oben verwendete Zitat von Wolf bereits anzeigt. Wolf nimmt zugleich in seinem Aufsatz leider keinen Bezug auf Fludernik, sondern nur auf Nünning. Eine Einschätzung von Wolf zum Begriff Metafiktionalität fehlt daher. Im deutschsprachigen Diskurs der Erzähltheorie ist die Tendenz zu beobachten, die Begriffe „Metafiktion“ und „Metafiktionalität“ synonym zu verwenden. In Silke Lahns und Jan Christoph Meisters *Einführung in die Erzähltextanalyse* heißt es zum Beispiel, Fludernik habe in ihrem Aufsatz den Begriff „Metafiktion“ als Bezeichnung für das Phänomen, dass eine Geschichte ihren Fiktionscharakter thematisiert, vorgeschlagen und damit Nünnings Gedanken und einige frühere Ideen von Wolf weiterentwickelt. Vgl. Lahn u. a.: *Einführung Erzähltextanalyse*, S. 187. Allem Anschein nach hat hier jedoch das angesprochene Übersetzungsproblem zugeschlagen, welches den englischsprachigen Begriffen „metafiction“ und „fiction“ anhängig ist. So referieren Lahn und Meister auf Seite 28 von Fluderniks englischsprachigen Aufsatz, wo zwar von „metafiction“ die Rede, aber das deutschsprachige „Metafiktionalität“ gemeint ist. In *Erzähltheorie. Eine Einführung* verwendet Fludernik übrigens auch beide Begriffe, „Metafiktion“ und „Metafiktionalität“, wobei sie den Unterschied jedoch nicht explizit erläutert. Vgl. Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 75–77. Eine eindeutige Differenzierung und Definition der beiden Begriffe „Metafiktion“ und „Metafiktionalität“ ist daher ein Desiderat der Forschung.

des Begriffs „Metanarration“ kann wiederum mit Fludernik dahingehend erweitert werden, dass „Metanarration“ vorliegt, sobald ein Text das Erzählen und/oder das Erzählte thematisiert.

Ich möchte an dieser Stelle festhalten, dass nur die Begriffe Metanarration und Metafiktionalität im Folgenden für meine Analyse relevant sind. Den Begriff Metanarration verwende ich allgemein, um Maja Stinas Kommentare zu beschreiben, da diese Kommentare Maja Stinas Erzählen und das Erzählte behandeln. Von Metafiktionalität spreche ich hingegen, wenn die Erzählung von *Guldkuglen* auf ihren Fiktionscharakter hinweist.

Daher schließe ich mich Nünning's und Fludernik's Argumentation an, dass metanarrative Kommentare eine metafiktionale Funktion haben können.<sup>28</sup> Um diese Funktion weiter zu erläutern, zitiere ich nun einen längeren Kommentar, den Maja Stina äußert, nachdem sie versucht hat, aus der Perspektive von Maja Stina der Älteren den Weg durch den Sand darzustellen:

Nej, vi må standse her. Vi lader hende [= Maja Stina den ældre] gå sådan et øjeblik. Fordi vi er uden tiden, bliver jeg [= Maja Stina] forvirret af tiderne. Hvis jeg vidste noget mere, kunne jeg muligvis forklare, hvad det er, jeg mener. Muligvis og muligvis ikke. Hvad kan man egentlig læse sig til. Du fortalte historier, Maja Stina, og jeg slugt mange bøger, især da jeg boede hos den gamle mand. Men jeg ved ikke ret meget. Jeg kender ikke noget til skoler og systemer, der forklarer og sætter grænser og trækker linjer.

Det her er forhalingsmanøvrer. Sagen er, at jeg er bange. Jeg vedt så lidt og har glemte så meget. Her i vores ørlighed, i ventetiden mellem det, vi forlod, og det vi måske skal nå frem til, her med fartens sus gennem håret glemmer man andre tilværelser små detaljer, glemmer lydene, lugtene, blodet, som dunkede, begæret, raseriet, begejstringens eufori, tiden, der fløj, og tiden, der stod stille.

Jeg må sørge for at blive en stemme. Men hvad for en stemme? Der er så mange slags, pludrende, spydige, belærende, mystiske, muntre, myndige. Hvad for en stemme skal jeg være, Maja Stina? Jeg ved godt, hvad du mener. Du vil, at jeg skal være sådan en rolig, lidt gammelmodige stemme, der holder sin sindige rytme. Den stemme er du tryggest ved.<sup>29</sup>

Nein, wir müssen hier haltmachen. Wir lassen sie [= Maja Stina die Ältere] einen Augenblick so weitergehen. Weil wir außerhalb der Zeit sind, werde ich [= Maja Stina] ganz durcheinander von den Zeiten. Wenn ich etwas mehr wüsste, könnte ich vielleicht erklären, was ich meine. Vielleicht, vielleicht auch nicht. Wie klug wird man eigentlich durch Lesen? Du erzähltest mir Geschichten, Maja Stina, und ich verschlang viele Bücher, besonders als ich bei dem alten Mann wohnte. Aber ich weiß nicht besonders viel. Ich verstehe nichts von Schulen und Systemen, die erklären, abgrenzen und Linien ziehen.

---

<sup>28</sup> Vgl. Nünning: „Metanarration als Lakune“, S. 157 f.; Fludernik: „Metanarrative and Metafictional Commentary“, S. 9 und 20.

<sup>29</sup> Svendsen: *Guldkuglen*, S. 8 f.

Das hier sind Verzögerungsmanöver. Ich habe nämlich Angst. Ich weiß so wenig und habe so viel vergessen. Hier, wo wir unberührbar warten zwischen dem, was wir verlassen haben, und dem, wohin wir vielleicht kommen, hier, den Fahrtwind in den Haaren, vergißt man die kleinen Einzelheiten aus anderen Leben, vergißt die Geräusche, Gerüche, das pochende Blut, die Begierde, die Wut, die Euphorie der Begeisterung, die Zeit, die verfliege, und die Zeit, die stehen blieb.

Ich muss dafür sorgen, daß ich eine Stimme werde. Aber was für eine? Es gibt so viele verschiedene: plaudernde, spöttische, belehrende, mystische, muntere, gebietende. Welche Stimme soll ich sein, Maja Stina? Ich weiß schon, was du meinst. Du willst, daß ich eine ruhige, etwas altertümliche Stimme bin, die in bedächtigem Rhythmus dahinfließt. Bei so einer Stimme fühlst du dich am geborgensten.<sup>30</sup>

Maja Stina trifft in diesem Kommentar eine Reihe von metanarrativen Aussagen. So verweist sie zu Beginn des Kommentars mit dem Satz „Nej, vi må standse her.“ vor allem implizit darauf, dass sie nicht nur die primäre Erzählerin ist, welche die Rahmengeschichte in der Ich-Form präsentiert. Sie ist zugleich auch die sekundäre Erzählerin der Binnengeschichte, obwohl sie dort zunächst nicht als ‚Ich‘ auftritt. Ebenso metanarrativ sind ihre Hinweise darauf, dass sie gerade bewusst das Erzählen pausiert. Metafiktional ist an diesem metanarrativen Kommentar, dass Maja Stina auf andere Fiktionen in Form von Geschichten und Büchern („[d]u fortalte historier, Maja Stina [den ældre], og jeg [= Maja Stina] slugt mange bøger“) verweist. Dieser Verweis legt nahe, dass die Binnengeschichte erfunden ist, was zugleich Rückschlüsse auf die Rahmengeschichte zulässt, die entsprechend auch Fiktion sein könnte. Ebenfalls metafiktional lesbar ist der letzte zitierte Absatz, als Maja Stina sich über ihre Stimme äußert. Dass eine Erzählung eine Erzählstimme braucht, da ohne Erzählstimme nicht erzählt werden kann („Jeg [= Maja Stina] må sørge for at blive en stemme“), ist zwar zunächst nur eine metanarrative Beobachtung. Die auf diese Beobachtung folgende Aufzählung unterschiedlicher Erzählstimmarten wirkt jedoch metafiktional. Wenn Maja Stina sich nämlich allem Anschein nach aussuchen kann, mit welcher Erzählstimmart sie fortsetzt, zeigt sie damit auch an, dass jede Erzählstimme, so auch ihre eigene, fiktiv ist.

Die metafiktionale Funktion ist jedoch nur eine von insgesamt zwölf Funktionen metanarrativer Kommentare, die Nünning herausarbeitet. Diese Funktionen bilden eine Skala zwischen den zwei Polen illusionskompatible und illusionsdurchbrechende Metanarration.<sup>31</sup> Mit dem Begriff „Illusion“ übernimmt Nünning hier einen von Wolf geprägten Begriff, der einer Analyse wirkungsästhetischer Effekte in literarischen Texten dient. Wolf versteht un-

<sup>30</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 9.

<sup>31</sup> Vgl. Nünning: „Metanarration als Lakune“, S. 152.

ter „narrativer Illusion“ die durch literarische Texte hervorgerufene Wahrnehmung eines „Miterlebens“ der fiktiven Welt.<sup>32</sup> Wolf verwendet zugleich den Begriff „Illusionsstörung“, wenn dieses „Miterleben“ in Frage gestellt wird, wobei er dies nicht zwangsläufig wertend meint, da diese Infragestellung an sich nichts Negatives ist.<sup>33</sup> Nünning's Rede von „illusionsdurchbrechender Metanarration“ bezieht sich auf solche Fälle der „Illusionsstörung“. Die Metafiktionalität eines metanarrativen Kommentars kann somit einerseits durchaus die von einer Erzählung geschaffene Illusion stören. Andererseits ist es auch möglich, durch metanarrative Kommentare die Illusion einer Erzählung zu bewahren. Kommentare, die eine gewisse Authentizität des Erzählens suggerieren, sind durchaus illusionskompatibel. Nach Nünning gilt es daher bei einer Analyse zu ermitteln, welche Funktion in einer Erzählung dominiert.<sup>34</sup> In *Guldkgulen* ist meines Erachtens jedoch nicht die metafiktionale Funktion dominierend, sondern die Erzählung nutzt vor allem die authentizitätsbezogene Funktion von metanarrativen Kommentaren, wenn Maja Stina ihr Erzählen kommentiert. Die in der Rahmengeschichte vorgefundene Situation ist zwar real unmöglich. Dennoch stört sie nicht automatisch die in der Erzählung aufgebaute Illusion, dass die Situation in der erzählten Welt durchaus möglich sein könnte. Indem Maja Stina den Leser\*innen mit ihren metanarrativen Kommentaren die Situation zu erklären versucht, macht sie diese Situation letztlich etwas plausibler und zugleich authentischer, da sie als eine Art Fragen beantwortende ‚Ansprechperson‘ auftritt. Ich werde im letzten Abschnitt nochmals auf diese illusionskompatible Eigenschaft von Maja Stinas Kommentaren zurückkommen.

Auffällig im Rahmen einer Analyse chronotopischer Insularitäten ist, dass Maja Stina in ihren metanarrativen Kommentaren die Funktion der Insel als Handlungsort weitestgehend unkommentiert lässt. Ich zitiere hier als Beispiel eine wegweisende Aussage Maja Stinas über die Lage der Insel:

Vi må begynde et andet sted. Ikke med den egentlige begyndelse, for den er i slutningen. Men vi må begynde med det, jeg ser lige nu, længre tilbage, mens vi er fløjet videre frem. Vi må begynde med øen, sådan som den så ud, dengang Maja Stinas [den ældre] bedstefar Niels Gløe sejlede til den fra fastlandet.

Længde- og breddegrader er uden betydning. Øen ligger midt i verden, ligesom alle øer og alle lande ligger midt i verden, hvis man drejer lidt på globen. Den er ikke særlig stor. Mod nord stikker en smal odde ud i havet. Derefter breder øen sig og bliver buttet og

---

<sup>32</sup> Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993, S. 113.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>34</sup> Vgl. Nünning: „Metanarration als Lakune“, S. 151.

rund. Midt i er der en egneskov kranset af buske og kratvækst. Der er også birk og i midten af en lysning et stort asketræ.<sup>35</sup>

Wir müssen woanders anfangen. Nicht mit dem eigentlichen Anfang, denn der ist am Ende. Nein, wir müssen mit dem anfangen, was ich gerade jetzt sehe, ein Stück zurück, während wir schon weiter vorwärts geflogen sind. Wir müssen mit der Insel anfangen, mit der Insel, wie sie aussah, als Maja Stinas [die Ältere] Großvater Niels Gløe vom Festland aus dort hinkam.

Längen- und Breitengrade sind ohne Bedeutung. Die Insel liegt mitten in der Welt, wie alle Inseln und alle Länder mitten in der Welt liegen, wenn man etwas am Globus dreht. Sie ist nicht besonders groß. Im Norden ragt eine kleine Landspitze ins Meer. Dahinter wird die Insel breiter, sie wird rund und mollig. In der Mitte liegt ein Eichenwäldchen, umkränzt von Sträuchern und Gebüsch. Auch Birken wachsen dort, und mitten in einer Lichtung steht eine große Esche.<sup>36</sup>

Obwohl der erstere der beiden Absätze explizit metanarrativ ist, geht Maja Stina hier nicht näher auf die Funktion der Insel innerhalb der Binnengeschichte ein. So verneint sie sogar, dass die Insel den Anfangsort der gesamten Geschichte (Rahmengeschichte + Binnengeschichte) darstellt. Die Insel scheint lediglich Handlungsort zu sein, weil jede Erzählung einen Schauplatz benötigt, wobei die geographische Position sowie die Unterscheidung von Inseln und Ländern letztlich willkürlich erscheint.

Es fehlen somit in *Gulduglen* metanarrative Kommentare, welche die Funktion der Insel thematisieren. Interessanterweise reduziert Maja Stina damit die Insel zunächst auf das Wesentlichste, nämlich Handlungsort-Sein. Maja Stina selbst projiziert keine chronotopischen Insularitäten auf die Insel. Vielmehr beansprucht Maja Stina in ihrem Erzählen über die Insel eine Art Neutralität, die es den Leser\*innen ermöglicht, den Umgang der Figuren mit der Insel innerhalb der Binnengeschichte zu beobachten.

### 5.3 Vorwärts in das Vergangene

In diesem Abschnitt analysiere ich nun die Binnengeschichte von *Gulduglen*. Ich betrachte, wie die Figuren mit der Insel umgehen und welche zeitlichen und räumlichen Eigenschaften sie auf die Insel projizieren.

Nachdem Maja Stina als sekundäre Erzählerin die Eigenheiten der Insellandschaft beschrieben hat, wendet sie sich am Ende des ersten Kapitels weiter der Binnengeschichte und Niels Gløe, dem Großvater von Maja Stina der Älteren, zu. Niels Gløe nimmt im Rahmen meiner Analyse eine wichtige

---

<sup>35</sup> Svendsen: *Gulduglen*, S. 11.

<sup>36</sup> Svendsen: *Die Goldkugel*, S. 11 f. Auf die Esche und ihre Rolle in der nordischen Mythologie gehe ich unten in Fn. 61 näher ein.

Rolle ein, da er das Szenario der robinsonadischen Insel in die Erzählung einführt. Maja Stina berichtet über Niels Gløe zunächst:

Niels Gløe stammede fra den sidste borgherre, der havde boet på øen, men havde forladt den, var taget væk fra havgusen og havde slået sig ned på fastlandet for at pleje en ubehageligt gift. Niels Gløes farmors farfar havde engang fortalt om slægtskabet, og fra da af betragtede han sig som arving til øen.<sup>37</sup>

Niels Gløe stammte von dem letzten Burgherrn ab, der auf der Insel gewohnt hatte, aber mit einer schmerzhaften Gicht vor dem naßkalten Meeresnebel geflohen war. Der Großvater von Niels Gløes Großmutter hatte einmal von der Verwandtschaft erzählt, und von da an betrachtete er sich als Erben der Insel.<sup>38</sup>

Interessant an dieser Stelle ist, dass die zur Verfügung gestellten zeitlichen Angaben für die Leser\*innen weiter rätselhaft bleiben. Wie ist es möglich, dass Niels Gløe eine Aussage des Großvaters seiner Großmutter gehört hat? Dieser Ururgroßvater muss sehr alt geworden sein, um seinem Urenkel von der Insel so zu erzählen, dass dieser sich letztlich als Erben der Insel betrachtet. Es bleibt aufgrund dieses hohen Alters auch interpretationsoffen, ob der Ururgroßvater der Burgherr ist, der die Insel aus gesundheitlichen Gründen verlassen hat. Sicher ist nur, dass ein relativ großer Zeithorizont in die Vergangenheit eröffnet wird. Zu Beginn des zweiten Kapitels gelangt Niels Gløe dann erstmals selbst auf die Insel:

Niels Gløe roede over fra fastlandet for at bese den ø, han betragtede som en arv fra sine fædre. Der boede dengang kun en gammel fårehyrde og tre-fire fiskerfamilier, der drev eget landbrug og stort set var selvforsynende. [...] Han kom til øen en tidlig morgen, besøgte den, fandt den tilfredsstillende og roede samme aften tilbage for at hente de redskaber, han havde brug for.<sup>39</sup>

Niels Gløe kam vom Festland herübergerudert, um sich die Insel anzuschauen, die er als ein Erbe seiner Väter betrachtete. Dort wohnten damals nur ein alter Schafhirt und drei, vier Fischerfamilien, die ihre eigene Landwirtschaft betrieben und im großen und ganzen Selbstversorger waren. [...] Er kam an einem frühen Morgen zur Insel gerudert, besah sie, war zufrieden mit ihr und ruderte noch am selben Abend zum Festland zurück, um die Geräte zu holen, die er brauchte.<sup>40</sup>

Die Insel entspricht hier aus Niels Gløes Sicht dem Szenario der robinsonadischen Insel. Diesem Szenario entsprechend beginnt Niels Gløe mit seinen Geräten einen Synchronisationsprozess, der die Insel dem Festland gleichstellen und die Herrschaft seiner Familie über die Insel wiederherstellen soll. Niels Gløe avanciert schnell zu einem erfolgreichen Fischer, der sich als

---

<sup>37</sup> Svendsen: Guldkuglen, S. 11.

<sup>38</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 12.

<sup>39</sup> Svendsen: Guldkuglen, S. 13.

<sup>40</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 13.

noch erfolgreicherer Fischhändler erweist.<sup>41</sup> Sein kommerzieller Erfolg lockt mehr und mehr Menschen auf die Insel und bewirkt zugleich, dass sich die Insel verändert:

I takt med de mange nye beboere steg også myndighedernes interesse for øen. Nu havde den en by. Nu skulle der styres og regeres og indbetales skatter og vragegifter. Der blev indsat en byfoged, der foreløbig også skulle være tolder. Det forfaldne kapel, bygget for mange år siden af en strandet sømand, blev revet ned og erstattet af en lille kirke med tilhørende præsteembede, der dog endnu ikke blev besat. Der blev også bygget en rådstue med arrest for påkommende tilfælde.<sup>42</sup>

Mit der Zahl der Einwohner stieg auch das Interesse der Behörden für die Insel. Jetzt hatten sie schon eine Stadt. Jetzt wurde geherrscht und regiert, Steuern und Wrackabgaben mußten gezahlt werden. Ein Vogt wurde eingesetzt, der vorläufig auch Zöllner sein sollte. Die verfallene Kapelle, vor vielen Jahren einmal von einem gestrandeten Seemann errichtet, wurde abgerissen, und an ihrer Stelle entstand eine kleine Kirche mit dazugehöriger Pfarrei, die allerdings noch nicht besetzt wurde. Auch eine Ratsstube und daneben ein Gefängnis für den Bedarfsfall wurden gebaut.<sup>43</sup>

Auf der Insel entsteht eine erste Infrastruktur, die gewissermaßen ein selbstständiges Weiterlaufen des Synchronisationsprozesses gewährleistet. Ist der Synchronisationsprozess zuerst noch von der Person Niels Gløe abhängig, so ändert sich dies nach und nach.

Die spätere Unabhängigkeit des Synchronisationsprozesses unterstreicht auch die Grabrede, welche der Vogt nach Niels Gløes Ableben hält:

Byfogden holdt tale ved kisten og mindede om, hvordan denne by for et halvt århundrede siden havde været en ussel flække uden kirke, uden fyr og uden lov og orden. Nu havde den fået det hele takket være Niels Gløe og hans egen idsats. For det dygtige menneske lå alt inden for mulighedernes grænse. Hvis fiskeriet omkring øen svigtede, som det af og til havde gjort i de senere år, kunne man blot sejle længere ud på det store hav og skaffe til føden og skatter og afgifter. Det var ikke sandsynligt, men dog inden for mulighedernes grænse, at byen engang ville få en havn, hvor store skibe lagde til kaj og betalte havneafgift.<sup>44</sup>

Der Vogt hielt am Sarg eine Rede und erinnerte daran, daß diese Stadt vor einem halben Jahrhundert ein armseliger Flecken ohne Kirche, ohne Leuchfeuer und ohne Recht und Ordnung gewesen war. Nun habe sie dies alles dank Niels Gløe und seinem persönlichen Einsatz bekommen. Für die Tüchtigen sei innerhalb der Grenzen des Möglichen alles zu erreichen. Wenn die Fischerei um die Insel herum zurückgehe, wie es sich in den letzten Jahren öfter gezeigt habe, dann könne man einfach weiter aufs Meer hinausfahren und alles für Lebensunterhalt, Steuern und Abgaben heranschaffen. Es sei zwar nicht

---

<sup>41</sup> Vgl. Svendsen: Guldkuglen, S. 16.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 17 f.

<sup>44</sup> Svendsen: Guldkuglen, S. 43 f.

wahrscheinlich, aber doch im Rahmen des Möglichen, daß die Stadt auch einmal einen Hafen bekäme, in dem große Schiffe anlegen und Hafengebühr bezahlen würden.<sup>45</sup>

Insbesondere die Betonung des Steuereinkommens in dieser Grabrede zeigt an, dass die Entwicklung der Insel fortan an die Entwicklung des Festlands, wo die steuererhebenden Stellen sitzen, gekoppelt ist. Diese Kopplung bedeutet zwar noch keine Synchronisation von Insel und Festland, dennoch ist sie ein erster Schritt dorthin.

Im weiteren Verlauf der Binnengeschichte stehen größtenteils Niels Gløes Nachfahren im Zentrum des Geschehens. Ich konzentriere mich im Folgenden jedoch vor allem auf die Synchronisation von Insel und Festland, welche im Hintergrund weiter mitläuft. Obwohl einige von Niels Gløes Nachfahren Schlüsselstellungen in diesem Prozess einnehmen, gehe ich nicht näher auf sie ein und erläutere auch nicht detailliert die komplizierten Verwandtschaftsverhältnisse, die in der Erzählung entfaltet werden. Mich interessieren vor allem die Darstellung der Insel und ihrer Eigenschaften. Eine Ausnahme möchte ich jedoch an dieser Stelle machen, da das folgende Detail mit Blick auf die Rahmengeschichte wichtig ist: Das Bevölkerungswachstum auf der Insel führt zu einer massiven Abholzung des dortigen Waldes. Und das Fehlen des Waldes verursacht wiederum Sandstürme wie jenen, durch den sich Maja Stina die Ältere in Maja Stinas ersten Erzählversuchen bewegt.<sup>46</sup> Maja Stina die Ältere, Niels Gløes Enkelin, ist in diesen Erzählversuchen auf dem Weg, um bei der Geburt von Thomas zu helfen.<sup>47</sup> Kurz davor hat sie die Goldkugel erhalten, die ihr ein mehrere Generationen langes Leben ermöglicht und Alterserscheinungen verlangsamt.<sup>48</sup> Aufgrund dieser Kräfte der Goldkugel, verliebt sich später der Erwachsene Thomas in Maja Stina die Ältere, heiratet sie und wird zu Maja Stinas Ururururgroßvater. Thomas ist als „sandflugtskommissionær“ („Kommissionär für Sandflucht“; meine eigene Übersetzung) für die Wiederaufforstung der Insel verantwortlich und pflanzt auf Anregung von Maja Stina der Älteren hin die Esche sowie die Eichen und Birken, welche gegen Ende der Erzählung von der Planetenoberfläche abheben.<sup>49</sup> Maja Stina die Ältere schafft somit gewissermaßen in der Binnengeschichte das Waldstück, von dem aus die Ich-Erzählerin Maja Stina in der Rahmengeschichte erzählt. Dieses Waldstück bleibt entsprechend vom weiteren Synchronisationsprozess, dem die Insel unterworfen ist, weitestgehend unberührt.

---

<sup>45</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 50.

<sup>46</sup> Vgl. Svendsen: Guldkgulen, S. 49 f.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 76.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 70 f.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 135 f.

Der Synchronisationsprozess der Insel ist insbesondere anhand der dort befindlichen Siedlung nachvollziehbar. Dazu seien hier drei Beschreibungen dieser Siedlung aus verschiedenen Phasen der Binnengeschichte zitiert:

Der var ingen veje og knap nok stier på øen. Husene, bygget af træ og tækket med strå, lå spredt og tilfældigt i læ af bakkerne ned mod stranden, hvor bådene var trukket op og de større jagter stod på ruller. Foran og bagved husene var fiskegarn spændt ud mellem stolper og sandet lå hvidt og truende op ad stolper og ned ad vægge. Nogen steder nåede det helt op til tagrygningen. Når regnen silede eller sneen piskede, fandt væden intet afløb. Den arbejdede sig ind under husene og gennem gulvene, så tømmeret sprængtes og træet rådned. Kun fire af øens huse havde grundmur og vægge af bindingsværk og mur, byfogdens, præstens, tolderens og huset på bakken, som pigen [= Maja Stina den ældre] var kommet ud fra. Men sandet tog ikke hensyn til rang eller materiale.<sup>50</sup>

Byen er så forandret. Der er veje og stier mellem husene. De fleste af dem gamle træhytter med stråtag er revet ned og har givet plads for nye huse med tegl på taget. Der er kommet forretninger med varer, som man aldrig tidligere har vidst at man savnede. Den gamle rådstue er væk. Nu ligger der et rådhus, hvor folk sidder i små rum bag diske og arbejder med byens sager. Blusseren hedder ikke længere blusser, men fyrmester, fordi han passer et fyrtårn, og skolen har fået sin egen nye bygning med tre ansatte lærere, deriblandt en frøken, som tager sig af de yngste.<sup>51</sup>

Øen ligner ikke mere en ø, men en stor flydende bygning med høje skorstene, hvorfra røgen bulmer ud sort og svovlgul. Skoven er der stadig i midten af det, der kaldtes sletten. Den er blevet så lille. Bygninger er rykket ind på den og skygger for luften og lyset. Træerne rækker sig, men kan ikke nå op. Solen en matlysende kugle bag de grå skyer.<sup>52</sup>

Es gab keine Straßen und kaum Wege auf der Insel. Die strohgedeckten Holzhäuser lagen verstreut und zufällig im Schutz der Hügel bis an den Strand hinunter, wo die Boote hochgezogen waren und die größeren Jachten auf Rollen standen. Vor und hinter den Häusern waren Fischernetze zwischen den Pfählen ausgespannt, und der Sand türmte sich weiß und drohend gegen Pfähle und Hauswände. An einigen Stellen ging er sogar bis an den Dachfirst. Bei strömenden Regen oder dichtem Schneefall konnte das Wasser nicht mehr ablaufen. Es grub sich unter die Häuser und drang durch die Fußböden, so daß die Balken Risse bekamen und das Holz verfaulte. Nur vier Häuser auf der Insel hatten eine Grundmauer und Wände aus Fach- und Mauerwerk: das vom Vogt, vom Pfarrer, vom Zöllner und das Haus auf dem Hügel, aus dem das Mädchen [= Maja Stina die Ältere] gekommen war.<sup>53</sup>

Die Stadt hat sich sehr verändert. Zwischen den Häusern liegen Straßen und Wege. Die meisten Holzhütten mit Strohdächern wurden abgerissen und durch Häuser mit Ziegeln auf dem Dach ersetzt. Es sind Geschäfte mit Waren dazugekommen, die früher niemand vermißt hätte. Die alte Ratsstube ist fort. Jetzt steht dort ein Rathaus, in dem die Leute in kleinen Zimmern hinter Schreibtischen sitzen und die Angelegenheiten der Stadt bearbeiten. Der Leuchtfeuerwärter heißt nicht mehr Leuchtfeuerwärter, sondern

---

<sup>50</sup> Ebd., S. 9.

<sup>51</sup> Ebd., S. 151.

<sup>52</sup> Ebd., S. 205.

<sup>53</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 10.

Leuchtturmwärter, weil er seinen Dienst auf einem Leuchtturm versieht. Und die Schule hat ein neues Gebäude bekommen mit drei angestellten Lehrern, darunter ein Fräulein, das sich um die Jüngsten kümmert.<sup>54</sup>

Die Insel sieht nicht mehr wie eine Insel aus, sondern wie ein großes, schwimmendes Gebäude mit hohen Schornsteinen, aus denen Rauch quillt, schwarz und schwefelgelb. Der Wald steht immer noch in der Mitte von dem, was die Ebene genannt wird. Sie ist so klein geworden. Gebäude sind auf sie zugerückt und schlucken Luft und Licht. Die Bäume strecken sich, kommen aber nicht hoch genug. Die Sonne ist eine mattleuchtende Scheibe hinter den grauen Wolken.<sup>55</sup>

Das erste Zitat beschreibt den Zustand der Insel, als Maja Stina die Ältere auf dem Weg zu Thomas' Geburt ist, während das zweite Zitat von der Insel kurz vor Thomas' altersbedingten Tod handelt. Die Aufforstung hat bewirkt, dass die Insel sich weiter mit dem Festland synchronisieren konnte. Im dritten Zitat, das vom Zustand sechs Generationen später handelt, ist die Synchronisation mit dem Festland vollendet. Die Insel ist keine Insel mehr, sondern gleicht einer Großstadt, die wie der Rest der Welt mit ökologischen Problemen kämpft.

In der Binnengeschichte wird durch Niels Gløe das Szenario der robinsonadischen Insel eingeführt und fortgeschrieben, da die Erzählung im weiteren Verlauf von der Synchronisation der Insel mit dem Festland handelt. Die vollendete Synchronisation ist jedoch abweichend vom Szenario der robinsonadischen Insel als negativ zu bewerten, da sie letztlich mit dem ökologischen Kollaps des gesamten Planeten einhergeht.

## 5.4 Paradoxe Wiederholung

Wie ich zu Beginn meiner Analyse herausgearbeitet habe, liegt der gesamten Erzählung von *Guldkuglen* ein Prinzip der Wiederholung zu Grunde. Ich möchte nun auf Gedanken zurückkommen, dass sich in der Rahmengeschichte nichts Neues ereignen kann und jegliches Geschehen nur noch als Wiederholung zu betrachten ist. Interessanterweise führt dieses Prinzip am Ende von *Guldkuglen* nämlich zu einem Paradox, wie ich im Folgenden erläutere.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 177.

<sup>55</sup> Ebd., S. 240 f.

<sup>56</sup> Wiederholungen stehen allgemein in einem paradoxen Verhältnis zum Begriff der Authentizität. Oft soll nämlich die Authentizität von Subjekten, Objekten oder Ereignissen gerade durch deren Wiederholung verbürgt werden, obwohl jede Wiederholung Authentizität im Sinne von ‚Echtheit‘ in Frage stellen kann. Schließlich sind Wiederholungen, wie oben ausgeführt, als Wiederholungen erkennbar. Zu diesem paradoxen Verhältnis: André, Robert und Christoph Deupmann (Hrsg.): *Paradoxien der Wiederholung*, Heidelberg: Winter 2003; Daur, Uta: *Authentizität und Wiederholung: künstlerische und*

Zunächst möchte ich darauf hinweisen, dass das Waldstück in der Rahmengeschichte eine Art Wiederholung der in der Binnengeschichte dargestellten Insel ist. Zur besseren Veranschaulichung stelle ich hier die bereits zitierte Beschreibung der Insel einer Beschreibung des von der Planetenoberfläche abhebenden Waldstücks gegenüber:

Længde- og breddegrader er uden betydning. Øen ligger midt i verden, ligesom alle øer og alle lande ligger midt i verden, hvis man drejer lidt på globen. Den er ikke særlig stor. Mod nord stikker en smal odde ud i havet. Derefter breder øen sig og bliver buttet og rund. Midt i er der en egneskov kranset af buske og kratvækst. Der er også birk og i midten af en lysning et stort asketræ.<sup>57</sup>

Træerne begyndte at røre på sig, først i små ryk, derefter med voldsommere svajende bevægelser. Langsomt sled rødderne sig ud af jorden, asketræets tre store grene med hvide rodtrævler, egenes pæle med de mange små siderødder, birkenes fint forgrenede trevler.

Pludselig i et sidste kraftig træk gjorde skoven sig fri og svævede opad. Vinden bar den i spiraler gennem tunge skylag og flossede driveskyer, der af og til gled til side og afslørede et glimt af jorden nedenunder. Opad, opad sejlede vi, indtil træerne nåede ud i det hvidblå rum, hvor øjet ikke møde grænser.<sup>58</sup>

Längen- und Breitengrade sind ohne Bedeutung. Die Insel liegt mitten in der Welt, wie alle Inseln und alle Länder mitten in der Welt liegen, wenn man etwas am Globus dreht. Sie ist nicht besonders groß. Im Norden ragt eine kleine Landspitze ins Meer. Dahinter wird die Insel breiter, sie wird rund und mollig. In der Mitte liegt ein Eichenwäldchen, umkränzt von Sträuchern und Gebüsch. Auch Birken wachsen dort, und mitten in einer Lichtung steht eine große Esche.<sup>59</sup>

Die Bäume begannen sich zu bewegen, erst in kleinen Rucken, dann mit immer heftigeren, schwingenden Bewegungen. Langsam arbeiteten sich die Wurzeln aus der Erde, die drei großen Stränge der Esche mit ihren weißen Wurzelfasern, die Pfahlwurzeln der Eichen mit den vielen kleine Seitenwurzeln, das fein verzweigte Wurzelwerk der Birken.

Plötzlich machte sich der Wald mit einem letzten heftigen Ruck frei und schwebte nach oben. Der Wind trug ihn in Spiralen durch dicke Wolkenschichten und vor dem Wind treibende Wolkenfetzen, die ab und zu zur Seite glitten und einen Blick auf die Erde freigaben. Aufwärts, aufwärts ging's, bis die Bäume in den weißblauen Weltraum gelangten, in dem das Auge auf keine Begrenzung mehr trifft.<sup>60</sup>

---

*kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, Bielefeld: Transcript 2013. Das von mir hier beschriebene Paradox ist jedoch weniger auf die Authentizität der Geschichte bezogen. Ich möchte vielmehr zeigen, dass das der Geschichte zugrundeliegende erzählerische Prinzip letztlich in ein Paradoxon mündet.

<sup>57</sup> Svendsen: *Goldkuglen*, S. 11.

<sup>58</sup> Ebd., S. 221.

<sup>59</sup> Svendsen: *Die Goldkugel*, S. 12.

<sup>60</sup> Ebd., S. 260.

Waldstück und Insel stehen in einer *pars pro toto* Beziehung, die es näher zu bestimmen gilt. Das Waldstück lese ich als Wiederholung der Insel, da das Waldstück aus denselben Baumarten besteht, die auch auf der Insel wachsen. Und in beiden Fällen ist die räumliche Position nicht geographisch bestimmbar.<sup>61</sup> Wichtig ist in meiner Lesart, dass es sich nicht um **dieselben** Bäume handelt. Der Wald der Insel wird schließlich im Verlauf der Binnengeschichte völlig abgeholzt und später mit Hilfe von Maja Stina der Älteren neu angelegt.<sup>62</sup> Mit anderen Worten stimmt das inselhafte Waldstück in der Rahmengeschichte nur teilweise mit der Insel in der Binnengeschichte überein, sodass von einer Wiederholung der Insel gesprochen werden kann.

Allemano argumentiert in ihrer Analyse von *Guldkuglen*, dass in der Erzählung eine *mise en abyme* vorliegt, da die Goldkugel die Geschichte enthält und umgekehrt die Geschichte die Goldkugel.<sup>63</sup> Ich möchte jedoch auch in diesem Punkt, wie bereits bei dem von Allemano verwendeten Begriff „metafiction“, terminologisch stärker differenzieren. Mein Eindruck ist, dass Allemano das mit dem Begriff *mise en abyme* verbundene Konzept zu sehr von Bildmedien aus denkt, wo der Begriff die theoretisch endlose Wiederholung eines Bildmotivs in sich selber meint. Allemano nennt selbst als Beispiel eine Haferflockenpackung auf der die Haferflockenpackung (auf der die Haferflockenpackung ...) abgebildet ist. Damit vernachlässigt Allemano jedoch die medialen Unterschiede zwischen Bildern und Texten. Ich orientiere mich hier an der Definition von *mise en abyme* in Fluderniks *Erzähltheorie*:

---

<sup>61</sup> Insbesondere weil es sich bei dem Baum, auf dem die zwei Maja Stinas sitzen, um eine Esche handelt und mit dem Baum sehr eigene zeitliche und räumliche Eigenschaften verbunden sind, wird er in mehreren Analysen der Geschichte mit dem Weltenbaum *Yggdrasil* aus der nordischen Mythologie verglichen. Vgl. Mose: *Den endeløse historie*, S. 85; Allemano: „Time Inside the Box“, S. 243; Gjering: „Hanne Marie Svendsen“, S. 279. Diese Vergleiche eröffnen jedoch in den genannten Analysen leider keine zusätzlichen Perspektiven für die Interpretation der gesamten Erzählung. Auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist dies nicht der Fall. Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass der Vergleich in künftigen Analysen mit anderen Fragestellungen wichtig sein könnte. Dazu möchte ich jedoch festhalten, dass sich seit den 1910er Jahren in der mediävistischen Forschung die Meinung durchgesetzt hat, dass *Yggdrasil* keine Esche, sondern eine Eibe wäre. Ob es überhaupt sinnvoll ist, dem mythischen Modell des Weltenbaumes eine reale Baumart zuzuordnen, ist zugleich umstritten. Sicher ist jedoch, dass die Esche in der nordischen Mythologie die Baumart ist, aus dem die ersten Götter bei einem Strandspaziergang den ersten Menschen-Mann schnitzen. Vgl. Heizmann, Wilhelm: „Esche. §3 Mythologisches“, in: Beck, Heinrich u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Bd. 7, 2. völlig neu bearb. und stark erw. Aufl., Berlin u. New York: De Gruyter 1989, S. 562–564.

<sup>62</sup> Vgl. Svendsen: *Guldkuglen*, S. 49 und S. 136.

<sup>63</sup> Vgl. Allemano: *Hav-frue*, S. 69.

Ein allgemeiner kunsttheoretischer Begriff, der von der Struktur inset-Rahmen handelt. Ein Rahmen und sein inset können dann als *mise-en-abyme* Struktur bezeichnet werden, wenn das eingerahmte Element mit der Rahmung Ähnlichkeiten aufweist. In der Erzählung kann man z.B. dann von *mise-en-abyme* reden, wenn eine Erzählung in der Erzählung [= Binnengeschichte] mit der Hauptgeschichte [=Rahmengeschichte] eine Plotstruktur teilt und so über die Erzählung als ganzes [sic!] Deutungen erlaubt.<sup>64</sup>

Bei einer *mise en abyme* in Texten handelt es sich entsprechend um eine spezifische Form der Wiederholung, die mindestens zwei Erzählebenen, Rahmengeschichte und Binnengeschichte, voraussetzt. Die Binnengeschichte ist dabei aufgrund bestimmter Ähnlichkeiten im Erzählen für die Leser\*innen als Wiederholung der Rahmengeschichte erkenn- und interpretierbar. Eine *mise en abyme* in einem Text entsteht somit weniger durch die Wiederholung eines abgebildeten Elements (zum Beispiel die Goldkugel oder die Insel), sondern vielmehr durch die Wiederholung der Struktur, mit der das Element im Text dargestellt wird.

*Guldkuglen* deutet die Möglichkeit einer Wiederholung im Sinne der von mir verwendeten Definition einer *mise en abyme* jedoch lediglich an, führt sie aber nicht wirklich aus. Ich möchte deshalb vor allem mit Blick auf das Waldstück eher von einer paradoxen Wiederholung der Insel sprechen. Das Waldstück ist am Ende der Erzählung eine paradoxe Wiederholung, da es zugleich Wiederholung und Nicht-Wiederholung der aus der Binnengeschichte bekannten Insel ist. Zum einen handelt es sich bei dem Waldstück um eine Wiederholung, wie ich bereits anhand der räumlichen Eigenschaften (Baumarten und Lage) von Waldstück und Insel erläutert habe. Hinzu kommt die zeitliche Eigenschaft, dass das Waldstück ebenso wie die Insel in der Binnengeschichte gewissermaßen einen inzwischen vergangenen Zustand konserviert. Zum anderen ist das Waldstück zugleich Nicht-Wiederholung der Insel, da die gegenwärtige zeitliche und räumliche Position des Waldstücks die

---

<sup>64</sup> Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 175. Eine ähnliche Definition von *mise en abyme* vertritt Wolf. Nach Wolf ist der Begriff zugleich auf jegliche, formal identifizierbare Wiederholung einer Struktur auf einer anderen Ebene auszuweiten. Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion*, S. 296. Zu ähnlichen Phänomenen und für eine Kritik an anderslautenden Definitionen siehe auch: Wolf, Werner: „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série““, in: Helbig, Jörg und Wilhelm Füger (Hrsg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*, Heidelberg: Winter 2001, S. 49–84; hier: S. 62. Dorrit Cohn ist hingegen der Auffassung, dass eine *mise en abyme* in erster Linie nur ein theoretisches Gedankenexperiment sein kann. Für Cohn sind Definition wie die hier Gegebene mit Blick auf die Möglichkeiten von Bildmedien nur in einem übertragenen Sinne *mise en abymes*. Eine *mise en abyme* in purer Form würde hingegen die Wiederholung einer Geschichte in Endlosschleife bedeuten, was mit Rücksicht auf das Interesse der Leser\*innen eher selten umgesetzt wird. Vgl. Cohn, Dorrit: „Metalepsis and Mise en Abyme“, *Narrative* 20/1 (2012), S. 105–114; hier: S. 109 f.

Wiederholung einer Geschichte, wie sie Maja Stina als sekundäre Erzählerin erzählt, unmöglich macht. In der Rahmengeschichte ist das Szenario der robinsonadischen Insel strukturell unmöglich. Niemand kann auf das Waldstück gelangen, um es mit einem anderen Ort, wie zum Beispiel dem Festland, zu synchronisieren. Das skizzierte Paradox drückt sich auch in den letzten Sätzen der Erzählung aus:

Langt langt borte synes jeg [= Maja Stina], at jeg kan skimte kloden. Den er arret og foldet, forrevet af kratere. Er det den klode, der dukkede frem av urmørket, eller kloden, som den er nu, øde, forladt av liv? Guldkuglen kan ikke give svar. Den spejler ikke længere tilbage. Dens overflade er tom og skinnende, vendt mod det, der skal komme.

Vi flyver og er på vej, ingen ved hvorhen. Måske lander vi engang, måske fæster skoven rødder i en ny jord. Måske bindes vi igen til tiden.

Det er, som det er. Og her begynder historien.<sup>65</sup>

Ich [= Maja Stina] glaube, ganz weit weg kann ich den Erdball erkennen. Er ist zernarbt und gefaltet, zerrissen von Kratern. Ist es der Erdball, der aus dem Urdukel auftaucht, oder der Erdball, wie er jetzt ist, öde, ohne Leben? Die Goldkugel kann keine Antwort geben. Sie spiegelt nichts mehr. Ihre Oberfläche ist leer und blank, dem zugewandt, was kommen wird.

Wir fliegen und sind unterwegs, niemand weiß wohin. Vielleicht landen wir einmal, vielleicht schlägt der Wald seine Wurzeln in eine neue Erde. Vielleicht werden wir wieder an die Zeit gebunden.

Es ist, wie es ist. Und hier fängt die Geschichte an.<sup>66</sup>

Maja Stina deutet hier die Möglichkeit an, dass das Waldstück irgendwann und irgendwo wieder Wurzeln fassen könnte. Ob sich dann das Szenario der robinsonadischen Insel entfaltet und das Waldstück so tatsächlich zu einer Wiederholung der Insel wird, bleibt offen. Vor allem der allerletzte Satz, der den Beginn der Geschichte ankündigt, ist entsprechend mehrdeutig. Einerseits deutet der Satz an, dass sich die Binnengeschichte wiederholt. Andererseits kann der Satz auch Bezug auf die reale Welt außerhalb des Textes nehmen. Sollte dies der Fall sein, lädt der Satz entweder die Leser\*innen dazu ein, die gesamte Erzählung von vorne zu lesen. Oder der Satz ruft dazu auf, in der realen Welt eine neue Geschichte zu beginnen und die in der Binnengeschichte gemachten Fehler im Umgang mit der Ökologie des Planeten zu vermeiden. Letztere Option bedeutet jedoch zugleich, die Funktion von Inseln als Projektionsflächen für chronotopische Insularitäten zu hinterfragen. Schließlich hat die Projektion chronotopischer Insularitäten den katastrophalen Verlauf der Binnengeschichte mitherbeigeführt.

---

<sup>65</sup> Svendsen: Guldkuglen, S. 221.

<sup>66</sup> Svendsen: Die Goldkugel, S. 261.

## 5.5 Die Möglichkeit eines Anthropozän-Romans

Zum Abschluss meiner Analyse möchte ich *Guldkuglens* experimentelle Zeit- und Raumdarstellung im größeren Rahmen einer aktuell geführten Debatte zur literarischen Darstellbarkeit des Anthropozän-Gedankens betrachten. Ich diskutiere daher nun, inwiefern die in *Guldkuglen* präsentierte Erzählung eine Art vorausweisenden Charakter für mögliche Anthropozän-Romane hat.

Einführend sei die Debatte zur literarischen Darstellbarkeit des Anthropozän-Gedankens kurz skizziert: Der Begriff Anthropozän ist als Bezeichnung für eine neue geochronologische Epoche gedacht. Geochronologische Epochen sind Phasen in der Geschichte des Planeten, die in erster Linie über Erd- und Gesteinsschichten bestimmbar sind und so einen zeitlichen Horizont von mehreren Millionen Jahren eröffnen. Mit der Rede vom Anthropozän als einer neuen geochronologischen Epoche ist vor allem der Gedanke verbunden, dass menschliche Handlungen und Verhaltensweisen den gesamten Planeten weitestgehend verändert haben. Diese Veränderungen bedeuten zugleich, dass die bisher seit 11.700 Jahren andauernde Epoche des Holozäns zu Ende ist und Spuren der Menschheit noch in mehreren Millionen Jahren nachweisbar wären.<sup>67</sup> Vor allem künstlerische Diskurse greifen diesen Gedanken auf, da ihm ein Darstellungsproblem innewohnt: Wie kann dargestellt werden, dass die lokale Handlung eines Menschen in einem Moment der Gegenwart Auswirkungen auf den für zehntausende Jahre bestehenden Zustand des gesamten Planeten hat und diesen Zustand für die nächsten Millionen Jahre verändert?

Eva Horn spricht in *Anthropozän zur Einführung* auch von der ästhetischen Herausforderung eines „clash of scales“:

Dieser clash of scales präsentiert sich auf verschiedenen Ebenen, als Aufeinanderprallen von Zeitskalen (kurze Menschenzeit vs. Tiefenzeit der Erdgeschichte, aber auch deep future), von Raumdimensionen (lokale Lebensformen vs. planetarische Veränderungen des Erdsystems) und der Anzahl von Handelnden (individuell ‚harmlose‘ Praktiken vs. ihre milliardenfache Multiplikation).<sup>68</sup>

Mit anderen Worten erzeugt das Anthropozän einen Zustand, in dem menschliche Handlungen zusätzlich mit Skalen gemessen werden, die unvereinbar mit bisher gängigen Skalen scheinen: So steht zum Beispiel die Skala der historischen Zeitrechnung („kurze Menschenzeit“), die maximal

---

<sup>67</sup> Eine ausführliche Darstellung zur Geschichte dieser ursprünglichen Bedeutung des Begriffs Anthropozän bietet: Zalasiewicz, Jan u. a.: „History and Development of the Anthropocene as a Stratigraphic Concept“, in: Zalasiewicz, Jan u. a. (Hrsg.): *The Anthropocene as a Geological Time Unit: A Guide to the Scientific Evidence and Current Debate*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2019, S. 1–40.

<sup>68</sup> Horn, Eva und Hannes Bergthaller: *Anthropozän zur Einführung*, Hamburg: Junius 2019, S. 126 f.

Jahrtausendschritte kennt, durch den Anthropozän-Gedanken der Skala der naturhistorischen Zeitrechnung („Tiefenzeit der Erdgeschichte“; „*deep future*“ im Sinne einer unvorstellbar fernen Zukunft) gegenüber, deren Größenordnung erst bei zehntausenden Jahren beginnt. Die ästhetische Herausforderung für Autor\*innen besteht laut Horn somit darin, dieses Aufeinandertreffen der verschiedenen Skalen zu vermitteln.

Amitav Ghosh wirft angesichts dieses clash of scales in seinem Essay *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* die Frage auf, ob literarische Texte überhaupt in der Lage sind, zeitliche und räumliche Skalen darzustellen, die über den menschlichen Erfahrungshorizont hinausgehen.<sup>69</sup> Insbesondere die Form des Romans, so argumentiert Ghosh, sei nämlich für die Vermittlung großer Skalen ungeeignet: „Unlike epics, which often range over eons and epochs, novels rarely extend beyond a few generations. The *longue durée* is not the territory of the novel.“<sup>70</sup> Laut Ghosh könnten Romane somit im Gegensatz zu Epen nur Geschichten verhandeln, die kleine zeitliche und räumliche Skalen erfordern. Romane seien demnach der ästhetischen Herausforderung des Anthropozäns nicht gewachsen.

Ghoshs Kritik an der Form des Romans hat inzwischen mehrfach Widerspruch provoziert. Ursula K. Heise verweist in ihrem Aufsatz *Science Fiction and the Time Scales of the Anthropocene* darauf, dass insbesondere science fiction-Romane reichlich Analysematerial für literarische Darstellungen liefern, die große zeitliche und räumliche Skalen verwenden.<sup>71</sup> Heise kritisiert damit auch, dass Ghosh science fiction-Romane nicht ernst nimmt, weil sie seinem Anspruch des Realismus nicht genügen.<sup>72</sup> Ebenso stellt Horn fest, dass Ghosh ein sehr enges Verständnis davon hat, was ein Roman sei:

Als Alternative für die Begrenztheit der Roman-Form verweist Ghosh auf die Integrationskraft alter und nicht-europäischer Gattungsformen – insbesondere des Epos. Dabei unterschätzt er unseres Erachtens jedoch die radikalen Formexperimente des modernen Romans, die gerade am Bruch der klassischen Gattungskonventionen gearbeitet haben, indem sie Perspektiven und Textgattungen verfremden, unzuverlässige Erzähler einführen, lineare Handlungsbögen brechen oder nicht menschliche Protagonisten auftreten lassen. Umgekehrt lässt sich fragen, ob eine alte, in traditionelle

---

<sup>69</sup> Ghosh, Amitav: *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago London: University of Chicago Press 2016. Ghosh spricht zwar in seinem Titel nur von Klimawandel („climate change“). Klimawandel und Anthropozän werden jedoch oft als synonyme Begriffe verwendet, obwohl Ersteres eigentlich nur ein Teilaspekt von Letzterem ist. Vgl. Horn/Bergthaller: Anthropozän zur Einführung, S. 26; Heise, Ursula K.: „Science Fiction and the Time Scales of the Anthropocene“, *ELH – English Literary History* 86/2 (2019), S. 275–304; hier: S. 277. Ghoshs Argumentation ist daher durchaus auf den größeren Zusammenhang des Anthropozäns übertragbar.

<sup>70</sup> Ghosh: *The Great Derangement*, S. 59.

<sup>71</sup> Heise: „Science Fiction“.

<sup>72</sup> Ebd., S. 281–283.

Lebensformen eingebettete literarische Form wie das Epos für eine Poetik des Anthropozäns wirklich reaktualisiert werden kann.<sup>73</sup>

Für Horn ist Romanen eine gewisse Experimentierfreudigkeit eigen, sodass sie potenziell durchaus mittels großer zeitlicher und räumlicher Skalen erzählen können. Horn schlägt daher auch vor, experimentelle Erzählweisen in Romanen näher zu betrachten, die einen vorausweisenden Charakter für Anthropozän-Romane haben könnten.<sup>74</sup>

Im Rahmen der skizzierten Debatte erscheint mir *Guldkuglen* ein interessantes Beispiel zu sein, da die dort präsentierte Erzählung Heises sowie Horns Kritik an Ghoshes Verständnis von Romanen bestätigt. Bevor ich mich wieder Horns Hinweis auf die Experimentierfreudigkeit des modernen Romans zuwende, argumentiere ich im Folgenden zunächst, dass *Guldkuglen* einige der von Heise identifizierten Erzählverfahren bereits einsetzt, obwohl die Erzählung kein science fiction-Roman ist. Es handelt sich dabei um die drei Erzählverfahren a) „time travel“, b) „time leaps and serial protagonists“ und c) „time palimpsests“, auf die ich nun der Reihe nach eingehe.

a) Heise legt dar, dass Erzählungen über „time travel“ eine besondere Variante des elliptischen Erzählens, also des Auslassens bzw. Nicht-Erzählens von Geschehen in einer Geschichte, praktizieren. Die Variante ist besonders, da neben Erzählstimme und Leser\*innen auch die Figuren durch die Zeit reisen und so eine große zeitliche Skala zum Einsatz kommt.<sup>75</sup> In *Guldkuglen* findet sich eine interessante Variante dieses Erzählverfahrens, da Maja Stina die Ältere durch die Goldkugel scheinbar unsterblich wird. Durch ihre Unsterblichkeit reist diese Figur gewissermaßen durch die Zeit, obwohl sie ständig auf der Insel ist.

b) Ein weiteres Erzählverfahren nennt Heise „time leaps and serial protagonists“, das sich durch größere Zeitsprünge in der Handlung auszeichnet, wobei zugleich von sich einander ähnelnden Figuren erzählt wird.<sup>76</sup> Das Geschehen der Binnengeschichte in *Guldkuglen* entspricht diesem Erzählverfahren dahingehend, dass Maja Stina in ihrem Erzählen von Generation zu Generation springt und sich meist auf einige ausgewählte Familienmitglieder konzentriert. Die Unterscheidung zwischen Rahmengeschichte und Binnengeschichte erzeugt jedoch zugleich einen Sonderfall, denn Heise stellt fest: „Unlike time travel, works of science fiction that deploy time leaps do away with the possibility of keeping focus on the same protagonists: in the more common version of temporal ellipsis, only the

---

<sup>73</sup> Horn/Bergthaller: Anthropozän zur Einführung, S. 136 f.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 137.

<sup>75</sup> Heise: „Science Fiction“, S. 284 f.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 286.

reader leaps through time, not the characters themselves.“<sup>77</sup> Beide Erzählverfahren, „time travel“ und „time leaps and serial portagonists“, zeichnen sich somit durch elliptisches Erzählen aus. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass die Figuren im Fall von „time leaps“ keine Möglichkeit haben, durch die Zeit zu reisen. In *Guldkuglen* findet jedoch beides statt: Maja Stina die Ältere kann als Figur in der Binnengeschichte durch die Zeit reisen, während Maja Stina als sekundäre Erzählerin, die auch in der Rahmengeschichte existiert, elliptisch erzählt.

c) *Guldkuglen* praktiziert zudem ein Erzählverfahren, welches Heise „time palimpsest“ nennt. Das „time palimpsest“ zeichnet sich nach Heise dadurch aus, dass die Leser\*innen anhand der mehrfachen Beschreibung eines Ortes Veränderungen dieses Ortes im zeitlichen Verlauf wahrnehmen können.<sup>78</sup> In *Guldkuglen* ist die Insel durch das Prinzip der Wiederholung ein solcher Ort, da die Leser\*innen im Verlauf der Binnengeschichte die Synchronisation der Insel mit dem Festland mitverfolgen, bis die Insel aufgrund dieser Synchronisation keine Insel mehr zu sein scheint. Insgesamt zeigt *Guldkuglen* also, dass die von Heise identifizierten Erzählverfahren auch außerhalb von science fiction-Romanen anwendbar sind.

Nun ist einzuwenden, dass *Guldkuglen* ein Roman mit fantastischen Elementen ist. Für Ghosh fallen fantastische Romane ebenso wie science fiction-Romane in die Kategorie der Literatur, die nicht ernst zu nehmen sei, weil sie nach nicht-empirisch belegbaren Wahrscheinlichkeitsregeln funktionieren.<sup>79</sup> Ich möchte diesen Einwand ausräumen, indem ich auf die von Horn betonte Experimentierfreudigkeit des modernen Romans zurückkomme.<sup>80</sup> *Guldkuglen* ist für mich durch die metanarrativen und metafiktionalen Anteile ein moderner Roman, der in Horns Sinne experimentierfreudig ist. An dieser Stelle meiner Argumentation lohnt es sich jedoch, Ghoshs Roman-Verständnis noch einmal näher zu betrachten:

Novels [...] conjure up worlds that become real precisely because of their finitude and distinctiveness. Within the mansion of serious fiction, no one will speak of how the continents were created; nor will they refer to the passage of thousands of years: connections and events on this scale appear not just unlikely but also absurd within the delimited horizon of a novel – when they intrude, the temptation to lapse into satire [...] becomes almost irresistible.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Ebd., 285

<sup>78</sup> Ebd., S. 296

<sup>79</sup> Vgl. Ghosh: *The Great Derangement*, S. 24, 66 und 72.

<sup>80</sup> Darüber hinaus gibt es mit der Unnatural Narratology bereits einen Forschungszweig, der sich entsprechenden literarischen Phänomenen annimmt. Vgl. Alber, Jan: *Unnatural narratives – Unnatural Narratology*, Berlin: De Gruyter 2011.

<sup>81</sup> Ghosh: *The Great Derangement*, S. 61 f.

Ghosh schließt – anders als von Heise und Horn kritisiert – diesem Zitat zu folge gar nicht unbedingt aus, dass es Romane gibt, die große zeitliche und räumliche Skalen verwenden. Er ist nur der Meinung, dass solche Romane auf ihn schnell wie Satire wirken. Meines Erachtens geht es hier also weniger um das formale Vermögen von Romanen, zeitliche und räumliche Kontinuitäten dem Anthropozän-Gedanken entsprechend darzustellen. Vielmehr geht es um die Frage, ob ein möglicher Anthropozän-Roman aufgrund der Darstellung zeitlicher und räumlicher Kontinuitäten automatisch illusionsstörend wirkt oder trotz dieser Darstellung auch illusionskompatibel bleibt. Ich verwende hier wieder Wolfs Begriffe, die ich oben bei der Analyse von Maja Stinas metanarrativen Kommentaren bereits eingeführt habe. Die Begriffe beschreiben wertfrei, inwiefern literarische Texte in Leser\*innen den Eindruck hervorrufen, sie würden die Geschichte miterlebend wahrnehmen.<sup>82</sup> Wolfs Terminologie ermöglicht es, die von Ghosh gestellte Anforderung an einen Anthropozän-Roman umzuformulieren. Eine Erzählung müsste somit für Ghosh trotz der Verwendung großer zeitlicher und räumlicher Skalen lediglich illusionskompatibel sein, um als Anthropozän-Roman funktionieren zu können. Letztlich ist diese Anforderung durchaus mit Horns Wunsch nach experimentierfreudiger Literatur vereinbar. Es spricht schließlich nichts dagegen, dass experimentierfreudige Literatur illusionskompatibel ist.

Ein illusionsstörender Effekt bleibt entsprechend auch in *Gulduglen* aus, obwohl sich die Geschichte der Erzählung zeitlich über neun Generationen und räumlich, gewissermaßen durch dessen Zerstörung, über den gesamten Planeten erstreckt. In der Erzählung gelingt dies letztlich durch Maja Stinas metanarrative Kommentare, welche von Beginn an die Bedingungen der fiktionalen Welt erläutern und dadurch illusionsbildend auf die Leser\*innen wirken. Die metanarrativen Kommentare entsprechen zudem durchaus den zur Zeit der Erstveröffentlichung gängigen ästhetischen Konventionen, wie zum Beispiel dieser Kommentar des Literaturkritikers Arthur Lundkvist zeigt:

Danmark har fått en ny författarinna, Hanne Marie Svendsen, som efter några förberedande försök brutit igenom i stor stil, med en på samma gång fantasistark och underfundigt realistisk bok, Gulduglen. Den låter sig knappast karaktäriseras som roman, i så fall skulle det vara av den nya typ som de moderna latinamerikanerna har infört. Men bakom Hanne Marie Svendsens berättarkonst anar man främst en inhemsk tradition från H.C. Andersen till Johannes V. Jensen med ännu närmare Vagn Lundbyes romaner från Anholt.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion*, S. 113 und 211.

<sup>83</sup> Lundkvist, Artur: „En ö mellan fantasi och verklighet“, in: Lundkvist, Artur: *I segling mot nya stjärnor*, [Digitale Ausgabe] Rezension zuerst erschienen in *Svenska Dagbladet* 14/9 1985; Anthologie zuerst 1987 erschienen, Stockholm: Bonniers 2020.

Dänemark hat eine neue Autorin, Hanne Marie Svendsen, die nach ein paar vorbereitenden Versuchen ein Durchbruch im großen Stil, mit einem sowohl phantasie-reichen als auch subtil realistischen Buch, *Die Goldkugel*, geschafft hat. Es lässt sich nur annähernd als Roman charakterisieren, und wenn, dann des neuen Typus, den die Latein-amerikaner eingeführt haben. Aber hinter Hanne Marie Svendsen ahnt man vor allem die einheimische Tradition von H.C. Andersen bis Johannes V. Jensen, und noch näher Vagn Lundbys Romane von Anholt.

Lundkvist zögert hier zwar zunächst, von einem Roman zu sprechen. Er ringt sich dennoch zu der Bezeichnung Roman durch und stellt zugleich eine gewisse Traditionslinie her, sodass *Guldkuglen* insgesamt einen innovativen Eindruck bei Lundkvist hinterlässt.<sup>84</sup> Diesem Eindruck möchte ich mich hier letztlich anschließen: *Guldkuglen* ist insgesamt ein Beispiel für die Vereinbarkeit von Illusionskompatibilität und Experimentierfreudigkeit, und hat daher aktuell einen vorausweisenden Charakter für Anthropolän-Romane.

---

<sup>84</sup> Sara Lidman rezensiert *Guldkuglen* ebenfalls begeistert unter dem Titel *Guldkulan – ett mirakel* in der Zeitschrift *Vi*. In ihrer Rezension vermeidet Lidman die Bezeichnung Roman und verwendet öfters „episk“ („episch“) als Adjektiv und stellt den Vergleich mit einer „Saga“ („Märchen“) an. Lidman lässt dennoch keinen Zweifel daran, dass *Guldkuglen* ästhetisch innovativ ist. Vgl. Lidman, Sara: „Guldkulan – ett mirakel!“, in: Lidman, Sara: *och trädets svarade*, [Digitale Ausgabe] Rezension zuerst erschienen in *Vi* 47 1986; Anthologie zuerst 1988 erschienen, Stockholm: Bonniers 2016.

## 6. Die zeitlich und räumlich autonome Insel. Ida Hegazi Høyers *Fortellingen om øde* (2015)

Was passiert, wenn sich eine Insel aktiv ihrer Rolle als Projektionsfläche für menschliche Vorstellungen entzieht? Ida Hegazi Høyers Roman *Fortellingen om øde*<sup>1</sup> aus dem Jahr 2015 geht dieser Frage nach und ist daher für die Analyse chronotopischer Insularitäten besonders interessant. *Fortellingen om øde* handelt von drei in den 1930er Jahren kurz aufeinanderfolgenden Versuchen, eine einsame Insel im Galápagos-Archipel zu besiedeln. Zunächst bricht der zivilisationsmüde Zahnarzt Dr. Carlo Ritter zur Insel auf, um ein neues Leben zu beginnen. Carlo muss jedoch kurz nach seiner Ankunft feststellen, dass er sich falsche Vorstellungen vom Leben auf der Insel gemacht hat. Da zunächst unklar ist, ob er je wieder in Kontakt mit anderen Menschen kommt, beginnt er seine Situation in schriftlichen Berichten für die Nachwelt zu beschönigen und hinterlegt diese am Strand. Von dort finden Carlos Berichte einen Weg nach Europa, wo sie das Ehepaar Marie und Heinzl Wittermann dazu inspirieren, Carlo auf die einsame Insel zu folgen. Das Ehepaar findet den inzwischen verwahrlosten Carlo und muss schließlich widerwillig eine Zweckgemeinschaft mit ihm bilden, um auf der Insel zu überleben.

---

<sup>1</sup> Høyer, Ida Hegazi: *Fortellingen om øde*, Oslo: Tiden Forlag 2015. Die Übersetzungen der Zitate stammen im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, aus der deutschsprachigen Ausgabe, die als *Das schwarze Paradies* erschienen ist. Høyer, Ida Hegazi: *Das schwarze Paradies*, übers. von Alexander Sitzmann, Salzburg u. Wien: Residenz 2017. Bei dem Titel *Fortellingen om øde* handelt es sich um ein unübersetzbares Wortspiel, wie ein Blick auf den Titel der deutschsprachigen Ausgabe des Romans bestätigt. Die Formulierung „Fortellingen om“ kündigt als bestimmtes Substantiv mit Präposition noch relativ eindeutig an, dass ‚Die Erzählung von [etwas]‘ vorliegt. Durch das Wort „øde“ erhält der Titel jedoch eine gewisse Mehrdeutigkeit. Im Norwegischen ist „øde“ sowohl ein Substantiv als auch ein Adjektiv. Wird das Wort als Substantiv verwendet, bezeichnet es Landschaften und leere Räume im Sinne von ‚Einöden‘. Es kann ebenso ein Gefühl von Einsamkeit beschreiben oder ein Synonym für Schicksal sein. Entscheidet sich die Leser\*innen dafür, dass „øde“ ein Substantiv ist, bleibt weiterhin unklar, ob das Wort auf einen Raum oder einen menschlichen Gefühlszustand verweist. Das Problem der Mehrdeutigkeit bleibt bestehen, wenn die Leser\*innen gewillt sind, sich mit einem unvollständigen Titel abzufinden und den Begriff als Adjektiv liest. In dem Wissen, dass es sich um einen Inselroman handelt, liegt zunächst die auf Raum bezogene Lesart nahe: ‚En øde øy‘ ist eine feststehende Wendung im Sinne von ‚eine einsame Insel‘. Doch auch die Zeit kann auf Norwegisch „øde“ sein, wenn sie sehr still ist und nichts passiert.

Carlos falsche Berichte locken auch die Baroness Bertha de Bousquet und deren Harem an Liebhabern auf die Insel. Das von dieser Gruppe am Strand geführte freizügige Leben provoziert vor allem den enttäuschten Carlo und auch Heinzl, sodass es schließlich zu einem todbringenden Konflikt kommt. Das Besondere an der im Roman dargestellten Insel ist, dass diese ein eigenes Bewusstsein besitzt. So gibt es immer wieder Textpassagen, in denen die Insel über die Vorstellungen und Handlungen der Menschen skeptisch reflektiert. Mit anderen Worten erhält die Insel als Schauplatz der Erzählung eine Art Subjektstatus. In der folgenden Analyse möchte ich die mit diesem Subjektstatus verbundene zeitliche und räumliche Autonomie der Insel näher untersuchen. Unter Autonomie verstehe ich hier im Sinne der Diskursforschung die „(meist im Hinblick auf Entstehungs- und Existenzbedingungen zu relativierende) Unabhängigkeit und Eigengesetzlichkeit“<sup>2</sup> einer Entität. Somit lese ich *Fortellingen om øde* im Hinblick darauf, wie die Erzählung die zeitliche und räumliche Eigengesetzlichkeit der Insel darstellt.

Die Autonomie der Insel gilt es nicht mit dem theoretischen Konzept der Eigenzeit von Inseln zu verwechseln, welches ich zunächst kurz vorstellen möchte. Ostheimer und Zubarik benutzen in ihrer Einleitung zu *Inseln und Insularitäten* den Begriff Eigenzeit bei ihrer Feststellung, dass im allgemeinen Diskurs über Inseln gegenwärtig ein Perspektivenwandel stattfindet:

Nach der Erforschung der letzten weißen Flecken auf den Landkarten sind noch nicht entdeckte Inseln in den Weiten der Meere äußerst unwahrscheinlich, und im Zuge der Globalisierung sind auch die kleinsten bewohnten Inseln inzwischen angebunden an Verkehrs- und Wirtschaftsnetze. Das macht es schwierig, sie noch als autarke, geographisch abgesonderte Lokalitäten zu sehen und nimmt ihnen ihr mythisches Potenzial. Umso wichtiger, aber kaum wissenschaftlich beachtet, wird dadurch ihre Eigenzeit. Gerade weil die vernetzte Weltgesellschaft so einheitlich getaktet ist und Beschleunigung das allgemeine Problem darzustellen scheint, sucht der von Zeitregimen gepeinigten Mensch nach zeitlichem Ausstieg und interessiert sich für alles, was sich der Beschleunigungstendenz widersetzt.<sup>3</sup>

Statt der räumlichen Eigenschaften treten für Ostheimer und Zubarik aufgrund der weitreichenden Erforschung der Planetenoberfläche die zeitlichen Eigenschaften von Inseln in den Vordergrund. So sei inzwischen die Vorstellung verbreitet, Inseln würden sich als entschleunigende Erholungsorte anbieten. Eine Definition des verwendeten Begriffs „Eigenzeit“ bieten Ostheimer und Zubarik leider nicht an.

---

<sup>2</sup> Celikates, Robin: „Autonomie“, in: Wrana, Daniel u. a. (Hrsg.): *DiskursNetz: Wörterbuch der interdisziplinären Diskursforschung*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 47–48; hier: S. 48.

<sup>3</sup> Ostheimer/Zubarik: „Einleitung“, S. 8.

Allerdings forschen Ostheimer und Zubarik im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten *Schwerpunktprogramms 1688 Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne*, sodass unter dem Begriff folgendes verstanden werden kann: „Eigenzeitlich sind [...] Objekte [...] nicht aus sich selbst heraus, vielmehr sind sie eigenzeitlich, weil sie sich affirmativ oder negierend, in eigensinniger Weise auf Prozesse der Synchronisierung beziehen.“<sup>4</sup> Dieser Definition nach ist Eigenzeitlichkeit stets ein Phänomen, welches die Ko-Existenz von verschiedenen Zeiten voraussetzt. Zugleich kann nur von einer Eigenzeit die Rede sein, wenn es Tendenzen zur Angleichung („Synchronisierung“) der verschiedenen Zeiten gibt. In Ostheimers und Zubariks Ausführungen scheinen Inseln zum Beispiel eine allgemeine Beschleunigungstendenz gemäß der hier gegebenen Definition von Eigenzeit zu negieren. Inseln böten demnach eine Art Fluchtmöglichkeit vor der Beschleunigung. Jedoch wäre mit Hartmut Rosa, der *Beschleunigung* in seiner gleichnamigen Monographie als Kennzeichen der Moderne identifiziert hat, einzuwenden, dass sog. ‚Entschleunigungsasen‘ auch affirmierend wirken können.<sup>5</sup> Schließlich dient der Aufenthalt an entsprechenden Orten dazu, sich zu erholen, um anschließend die allgemeine Beschleunigung aller Lebensbereiche weiter auszuhalten zu können.

Meine Analyse von *Fortellingen om øde* zielt im Folgenden darauf ab zu zeigen, dass die Erzählung des Romans weniger von der Eigenzeit einer Insel handelt. Vielmehr liegt ein anderes Phänomen vor, das ich mit dem Begriff ‚zeitliche und räumliche Autonomie‘ benennen werde und im Kontext neuerer Diskussionen um das Mensch-Natur-Verhältnis im Anthropozän zu sehen ist. Ich argumentiere daher für die These, dass die in *Fortellingen om øde* dargestellte Insel weitestgehend selbst über ihre zeitlichen und räumlichen Eigenschaften bestimmt. Die Insel dient dabei zwar weiter als eine Projektionsfläche für chronotopische Insularitäten. Es handelt sich bei *Fortellingen om øde* jedoch um einen Sonderfall, da die Erzählung den Gedanken durchspielt, dass die Insel sich gegen menschliche Projektionen wehrt. Der durch meine Analyse beschriebene Sonderfall soll angesichts des von Ostheimer und Zubarik diagnostizierten Bedeutungszuwachses der zeitlichen Eigenschaften von Inseln darüber hinaus zur Schärfung der analytischen Begriffswerkzeuge einer chronotopischen Insularitätsforschung beitragen.

---

<sup>4</sup> Gamper/Hühn: Was sind ästhetische Eigenzeiten?, S. 24.

<sup>5</sup> Vgl. Rosa, Hartmut: *Beschleunigung: die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 149.

## 6.1 Die Insel als Subjekt

Ich möchte zunächst zeigen, wie *Fortellingen om øde* der eigentlich als Schauplatz dienenden Insel einen Subjektstatus zuspricht. Zudem erläutere ich, wie dieser Subjektstatus Bezugnahmen auf die in der vorliegenden Arbeit zuvor identifizierten Szenarien chronotopischer Insularität erschwert.

Bereits das Motto des Romans weist auf eine vermeintliche Handlungsfähigkeit von Inseln hin. Als Motto dient nämlich ein englischsprachiges Zitat aus Dore Strauchs 1935 unter dem Titel *Satan Came to Eden* erschienenen Darstellung der sog. Galápagos-Affäre. Als Galápagos-Affäre wird eine Reihe von Ereignissen bezeichnet, die im Jahr 1929 mit der gemeinsamen Auswanderung des Zahnarztes Friedrich Ritter und der Lehrerin Dore Strauch beginnt. Die Beiden ziehen von Deutschland nach Floreana, einer der Galápagos-Inseln, um lebensreformerische Ziele zu verfolgen. Das Projekt erregt große mediale Aufmerksamkeit, sodass nach und nach weitere Menschen nach Floreana reisen. Das Zusammenleben auf der Insel gestaltet sich daraufhin konfliktreich und einige Menschen verschwinden spurlos.<sup>6</sup> *Fortellingen om øde* greift die Ereignisse der Galápagos-Affäre auf und so weisen einige der literarischen Figuren Namensähnlichkeiten zu den historischen Personen auf. Es handelt sich bei *Fortellingen om øde* jedoch nicht um einen historischen Roman, da die Geschichte der präsentierten Erzählung sich nur wenig an historischen Fakten orientiert. Wichtiger für die Erzählung ist vielmehr der *Fortellingen om øde* als Motto dienende Gedanke, den die Überlebende Strauch in *Satan Came to Eden* formuliert:

These 'Enchanted Islands', as the Galapagos Archipelago was originally called, had not derived their enchantment from legends created by human aboriginals, for they had never been the home of native tribes. They had given only a brief hospitality to willing or unwilling visitors, and the enchantment that was upon them caused strange and often evil things to happen. I for one, having been a victim of this magic, am quite convinced that the gods or demons of Galapagos were the invisible spinners of the fate which

---

<sup>6</sup> In einem Nachwort geht Høyer auf diese historische Vorlage ein, Vgl. Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 240. Es gibt mehrere literarische Bearbeitungen dieser Vorlage: Jytte Borberg hat 1996 für ihren historischen Roman *Verdens Ende*, sogar den in Dänemark renommierten *Kritikerpris* erhalten (Borberg, Jytte: *Verdens ende*, Kopenhagen: Munksgaard/Rosinante 1996.). In Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* werden die Galápagos-Inseln ebenfalls unter Bezugnahme auf die historischen Ereignisse aufgeführt (Vgl. Schalansky, Judith: *Atlas der abgelegenen Inseln: fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*, Hamburg: Mare 2009, S. 92). Eine ausführliche Darstellung der Ereignisse bietet auch die Onlinezyklopädie Wikipedia: „Galápagos-Affäre“. In *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Galápagos-Affäre>, letzter Zugriff: 24.11.2021.

overtook not only us, but all those who came there in our time; and I believe that these islands are in truth one of those places of the earth where humans are not tolerated.<sup>7</sup>

Eine menschliche Ursache des spurlosen Verschwindens einiger Akteure der Galápagos-Affäre wird hier von der Zeugin Strauch ausgeschlossen. Zwar sind die Galápagos-Inseln für Strauch in diesem Zitat noch keine Subjekte an sich. Trotzdem scheinen die Galápagos-Inseln laut diesem Zitat aufgrund der Anwesenheit übernatürlicher Wesen handlungsfähig zu sein und aktiv gegen menschliche Besiedlungsversuche vorzugehen. Strauch eröffnet somit eine Perspektive, in der die Natur mehr als ein bloßes Objekt ist, das für einen menschlichen Zugriff zur freien Verfügung steht.

Den Anfang von *Fortellingene om øde* bildet eine Schöpfungsszene, welche die Entstehung der als Schauplatz dienenden Insel erzählt und bereits deren Subjektstatus markiert. Diese Schöpfungsszene beginnt wie folgt: „Midt i det eneste havet, i det svarteste dypet, i det sterkeste lyset, i den voksende blå og levende avstanden, har jordskorpen revnet og sprenget seg, ramlet og reist seg, og kastet sitt innerste brennende oppover, utover – til en øy.“<sup>8</sup> Wo und wann das Geschilderte passiert, bleibt aufgrund fehlender Zeit- und Raumangaben unklar. Aus den Verbformen kann nur geschlossen werden, dass der Prozess in der Vergangenheit zu liegen scheint. Und die räumlichen Angaben zur Position der Insel geben auch nur wenig Auskunft, da es in einem zunächst nur aus dem Meer bestehenden Raum („[m]idt i det eneste havet“) zu mehreren, gewaltvoll scheinenden, Bewegungen der Erdkruste kommt, die letztlich eine Insel hervorbringen. Nach einem Absatz führt die Erzählstimme fort:

Lenge var hun alene, mens røde elver ble til stein, og svarte steiner ble til sand, før vannet på nytt trakk igjennom og det grønne tok over. Først da horisonten der ute sto frem, som det utenfor, kom hun til syne, og det var slik, som den redningen, at man fikk vite om henne. // At det fantes et nytt sted. At det fantes et gammelt sted. At det skulle være rent. Og at de skulle være eget. Det. Der. At det kunne være mulig å starte på nytt. // Om det fantes noen fra før, det visste ingen. Hvem som var gjemt, hvem som var glemt, hvem en de var, var de ikke en del av drømmen. Om det i det hele tatt kunne kalles for drøm, denne typen tilbakereise.<sup>9</sup>

Lange Zeit war sie allein, während rote Flüsse zu Stein wurden und schwarze Steine zu Sand, bevor das Wasser erneut hindurchzog und das Grün alles überwucherte. Erst als der Horizont dort draußen erschien, als ferne Grenze, wurde sie sichtbar, und so, als diese Rettung erfuhr man von ihr. // Dass ein neuer Ort existierte. Dass ein alter Ort existierte.

<sup>7</sup> Høyer: *Fortellingene om øde*, S. 3.

<sup>8</sup> Ebd., S. 7. „Mitten im einzigen Meer, in der schwärzesten Tiefe, im stärksten Licht, im wachsenden Blau und im lebenden Abgrund ist die Erdkruste geborsten und aufgebrochen, hinabgestürzt und emporgestiegen, hat ihr Innerstes brennend ausgespien und aufgeworfen – zu einer Insel.“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 7.

<sup>9</sup> Høyer: *Fortellingene om øde*, S. 7.

Dass er rein sein sollte. Dies. Dort. Dass es möglich sein sollte von vorn anzufangen. // Ob es dort schon früher jemanden gegeben hatte, das wusste niemand. Wer versteckt, wer vergessen und wer auch da war, gehörte nicht zu dem Traum. Wenn man das überhaupt einen Traum nennen konnte, diese Art von Reise zurück.<sup>10</sup>

Die Insel wird im Anschluss an ihre Entstehung durch das Pronomen „hun“ als ‚weiblich‘ konnotiertes Wesen personifiziert, welches bis zur Entstehung des Horizonts für eine längere Zeitphase alleine bleibt. Durch dieses im weiteren Verlauf der Erzählung von der Erzählstimme immer wieder gebrauchte Pronomen erhält die Insel ihren Subjektstatus. Eine Pointe der Szene ist jedoch, dass dieser durch das Pronomen „hun“ angedeutete Subjektstatus zunächst verborgen bleibt, da die durch Menschen projizierten Vorstellungen vorerst dominieren. Erst der Horizont macht die Insel zum Bestandteil einer räumlichen Anordnung, wodurch sie wiederum objektifiziert wird. So entwickelt sich die Insel von außen gesehen zu einem Ort, der allerdings nur durch zeitliche und räumliche Widersprüche zu beschreiben ist. Im Hinblick auf ihre zeitlichen Eigenschaften erscheint die Insel nämlich sowohl neu („nytt“) als auch alt („gammelt“). Zugleich werden die räumlichen Eigenschaften der Insel mit den Attributen rein („rent“) und eigen („eget“) beschrieben. Die räumlichen Eigenschaften sind ebenso widersprüchlich wie der Gegensatz alt/neu, sofern Reinheit im Sinne einer *Tabula rasa* gelesen wird.

Zwei Szenarien chronotopischer Insularität sind in der Schöpfungsszene zu erkennen. Zum einen verweist die Rede von einem möglichen Neubeginn („å starte på nytt“) und einer Rückreise („tilbakereise“) auf das Szenario der mythischen Insel. Mit diesem Szenario ist die Vorstellung verbunden, die Insel konserviere einen vergangenen Zustand. Figuren, die zu einer mythischen Insel reisen, können gewissermaßen neu beginnen. Zum anderen ruft die Szene jedoch auch das Szenario der robinsonadischen Insel auf, da unklar ist, ob bereits Menschen auf der Insel gewesen sind („Om det fantes noen fra før, det visste ingen.“). Dem Szenario der robinsonadischen Insel nach synchronisieren die Figuren eine Insel mit der kontinentalen Gegenwart, indem sie eine räumliche Umgestaltung vornehmen. Falls eine Insel eine dieser Umgestaltung vorausgegangene Vergangenheit besitzt, muss diese Vergangenheit für den Beginn einer ‚neuen‘ Erzählung erst auf Null gesetzt werden – wie Margaret Cohen es in ihrem Aufsatz *The Chronotopes of the Sea* formuliert: „Island time resets the historical clock to zero, enabling protagonists to establish their ideal society working from this new origin.“<sup>11</sup> Entsprechende Versuche, einen solchen „reset“ durchzuführen, deutet die Schöpfungsszene somit an, da die Vergangenheit der Insel explizit nicht als Bestandteil des menschlichen Traums ausgewiesen ist.

<sup>10</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 7.

<sup>11</sup> Cohen: „*Chronotopes of the Sea*“, S. 659.

Die Schöpfungsszene betont die zeitliche und räumliche Autonomie der Insel, welche den weiteren Verlauf der Erzählung bestimmt. So endet diese Szene mit dem folgenden Satz: „Innen det grønne var blitt til de andre fargene, ville mennesker også dit. Og noen forsøkte.“<sup>12</sup> Die Erzählstimme ‚zeitet‘ sozusagen im Sinne von Norbert Elias<sup>13</sup>, wenn sie in diesem letzten Satz die Veränderungen von Farben als zukünftiges Ereignis in Aussicht stellt. Der Satz verweist dabei auf den Anfang der Schöpfungsszene zurück, wo die Entstehung der Insel als einem von blau über rot und schwarz hin zu grün verlaufendem Farbenspiel – und damit als räumliche Veränderungsprozess – geschildert wird. Allerdings bleibt offen, ob mit „de andre fargene“ eben die zuvor genannten Farben gemeint sind. Wäre dies der Fall, würde die Insel irgendwann zur ursprünglichen Farbe Blau zurückkehren und damit im Meer verschwinden. Sollten andere Farben gemeint sein, bliebe die Insel zwar bestehen. Trotzdem wäre das Verstreichen der Zeit der Insel an Veränderungen der Farbe ablesbar. In beiden Fällen geschehen diese zeitlichen und räumlichen Veränderungen der Insel allerdings unabhängig von menschlichen Handlungen. Mit anderen Worten markiert die Schöpfungsszene zu Beginn von *Fortellingen om øde* die Insel als einen Ort, der nicht für die Projektion menschengemachter chronotopischer Insularitäten verfügbar ist. Der Subjektstatus steht Szenarien chronotopischer Insularität somit konträr gegenüber.

Wenn in *Fortellingen om øde* die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel den von Menschen gehegten chronotopischen Insularitäten gegenübergestellt werden, dann steht auch das Mensch-Natur-Verhältnis zur Debatte. Es ist daher interessant, die präsentierte Erzählung mit Blick auf den Diskurs über literarische Darstellungsweisen im Anthropozän zu lesen. Beim Anthropozän handelt es sich um einen einflussreichen Begriffsvorschlag für eine neue geochronologische Epoche, da Menschen mittlerweile einen so großen Einfluss auf Naturprozesse nehmen, dass sich Spuren dieses Einflusses in Form von Sedimenten für mehrere Millionen Jahre finden lassen werden.<sup>14</sup> Die Rede vom Anthropozän intendiert daher meist die Forderung nach einem neuen Mensch-Natur-Verhältnis. Und insbesondere literarischen Texten wird eine besondere Rolle bei der Aushandlung und Vermittlung dieses neuen Mensch-Natur-Verhältnis zugesprochen, wie Horn in *Anthropozän. Zur Einführung* feststellt.<sup>15</sup> Horn erläutert, dass die bislang gängige Unter-

---

<sup>12</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 7. „Ehe das grün sich in die anderen Farben verwandelt hatte, wollten Menschen dorthin. Und einige versuchten es.“; Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 7.

<sup>13</sup> Vgl. Elias: *Über die Zeit*, S. 8.

<sup>14</sup> Zum Thema Anthropozän siehe auch oben den Abschnitt „5.5 Die Möglichkeit eines Anthropozän-Romans“.

<sup>15</sup> Vgl. Horn/Bergthaller: *Anthropozän zur Einführung*, S. 117.

scheidung zwischen Mensch und Natur auf dem Dualismus von Subjekt und Objekt beruht:

Während das Subjekt [d.h. der Mensch/ das Menschliche] erkennend, reflektierend, aber auch affektiv bewegt gedacht ist, wurden der Natur bestimmte Eigenschaften zu-, aber auch abgesprochen: Die Dinge der Natur werden als stabile Materie verstanden, die bestimmten, für den Menschen grundsätzlich erkennbaren Regeln – den Naturgesetzen – gehorchen, aber keine eigenen Intentionen, Wahrnehmungen oder Bewusstsein haben. [...] Unveränderlich und nach berechenbaren Gesetzen funktionierend, kontinuierlich in Raum und Zeit, lässt sich Natur methodisch beobachten, in Teilaspekte zerlegen, experimentell erschließen und technologisch manipulieren.<sup>16</sup>

Horn beschreibt hier ein Denken, in dem die Natur niemals aktiv als Subjekt tätig sein kann, sondern immer nur ein passives Objekt bleibt. Die Schöpfungsszene in *Fortellingen om øde* verneint jedoch diese Anschauungsweise, da die in Form der Insel repräsentierte Natur anders als durch die Naturgesetze bekannt zu funktionieren scheint. Insbesondere die Beschreibung der zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel wirkt aus menschlicher Perspektive eher unberechenbar. Diese Darstellung der Insel macht die Insel daher gerade nicht zu einem Objekt, auf welches das menschliche Subjekt problemlos chronotopische Insularitäten projizieren kann.

Vielmehr wird die Insel im weiteren Verlauf der Erzählung selbst zu einem handlungsfähigen Subjekt. Im Anschluss an die Schöpfungsszene stellt die Erzählstimme Dr. Carlo Ritter vor, den ersten menschlichen Protagonisten des Romans. Carlo will abseits der kontinentalen Gesellschaft leben und plant auf der Insel durch vegetarische Kost und den Verzicht auf Kleidung das Alter von 140 Jahren zu erreichen.<sup>17</sup> Dieser Plan entspricht der Vorstellung eines „idiokosmischen Chronotopos“<sup>18</sup> und damit einer Spielart des Szenarios der utopischen Insel, da Carlo gewissermaßen auf der Insel seine eigenen Zeitgesetze einführen will. Für Carlo ist die Insel somit zunächst nur Projektionsfläche für eine von ihm gehegte chronotopische Insularität. Womit Carlo nicht rechnet, ist der in der Schöpfungsszene bereits angedeutete Subjektstatus der Insel. Diesen Subjektstatus unterstreichen in *Fortellingen om øde* mehrere kürzere Passagen, die jeweils auf einer eigenen Buchseite angebracht sind. Die erste dieser Passagen lautet wie folgt:

Hun var hundretusenvis av år. Han [= Carlo] var noenogførti. Ingen av dem ante hva de kunne vente av den andre, til det strakk ikke fantasien til. Hun hadde riktignok sett slike som han før, de hadde kommet, tatt seg til rette, forgreppet seg, forsynt seg, for så å gi opp. Denne figuren derimot var annerledes. Det var noe håndgripelig ved ham, noe blodfast som hun merket med det samme, og som kanskje kunne takles, kunne tåles. Hvordan han ble stående, det likte hun. At han tok seg tid til å la sanden bli kjent med

<sup>16</sup> Ebd., S. 121 f.

<sup>17</sup> Vgl. Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 13 f.

<sup>18</sup> Detmers: „Aufbrüche nach Uchronia“, S. 45.

føttene. Respekten der, frykten eller standhaftigheten. At han tok henne innover seg. At han skjønte alvoret. Det var slik det skulle være, tross alt, fryktløsheten hadde aldri vist seg levedyktig her.<sup>19</sup>

Sie war Hunderttausende von Jahren alt. Er [= Carlo] war in seinen Vierzigern. Keiner von beiden ahnte, was er vom anderen zu erwarten hatte, dazu reichte ihre Fantasie nicht aus. Sie hatte zwar schon früher solche wie ihn gesehen, sie waren gekommen, hatten sich eingerichtet, sich vergriffen, sich versorgt, um dann aufzugeben. Diese Gestalt hingegen war anders. Es war etwas Zupackendes an ihm, etwas Felsenfestes, das sie sofort bemerkte und das ihr vielleicht gelingen würde zu ertragen. Wie er stehen blieb, das gefiel ihr. Dass er sich die Zeit nahm, den Sand die Füße kennenlernen zu lassen. Der Respekt, der darin lag, die Furcht oder Standhaftigkeit. Dass er sie in sich aufnahm. Dass er den Ernst erkannte. So sollte es sein, trotz allem, denn Furchtlosigkeit hatte sich hier noch nie als lebensfähig erwiesen.<sup>20</sup>

Wer mit dem Pronomen „hun“ am Anfang dieser Passage gemeint ist, erfahren die Leser\*innen nie mit Sicherheit. Es liegt mit Blick auf den Satz „Dass er sie in sich aufnahm.“ („At han tok henne innover seg.“) und die gesamte Erzählung nahe, dass die Insel gemeint ist. Jedoch könnte es sich in manchen der Passagen bei der mit „hun“ bezeichneten Figur auch um eine Echse handeln, auf deren Rolle ich noch eingehen werde. Aufgrund dieser Unklarheit über die Identität der mit „hun“ erzählten Figur handelt es sich meines Erachtens gerade nicht um ein simples Anthropomorphisieren eines Objekts wie der Insel bzw. der ‚Natur‘ in *Fortellingen om øde*. Anders als es beim Anthropomorphisieren üblich ist, hat das Erzählen in diesen Passagen nicht den Anspruch, das Bewusstsein eines nicht-menschlichen Objekts darstellen zu können. Die Verwendung des Pronomens „hun“ fungiert eher als eine ständige Erinnerung daran, dass es die Erzählstimme ist, welche durch ihre Vermittlung der Wahrnehmung filtert und ‚vermenschlicht‘. Dadurch wird zugleich die – das Mensch-Natur-Verhältnis kennzeichnende – Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt hinterfragt, weil die Leser\*innen aktiv entscheiden müssen, was Subjekt und was Objekt in der Erzählung ist. Im Folgenden entscheide ich mich für die Annahme, dass die Insel in *Fortellingen om øde* zu einer Akteurin mit Subjektstatus wird, welche die Projektion chronotopischer Insularitäten verhindert. Meine Lesart werde ich entsprechend darlegen und sinnfällig machen.

## 6.2 Vereinnahmung durch die Insel

Der Subjektstatus der Insel führt in *Fortellingen om øde* zu einer Verkehrung der Rollen von Menschen und Inseln: Carlo nimmt nämlich keine zeitlichen und räumlichen Veränderungen an der Insel vor. Vielmehr berichtet die hier

<sup>19</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 15.

<sup>20</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 15.

analysierte Erzählung davon, wie sich Carlo den zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel unfreiwillig anpasst und so von der Insel vereinnahmt wird.

Carlos auf die Insel projizierten Vorstellungen kollidieren schnell mit den tatsächlichen zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel. So hat er den folgenden räumlichen Eindruck, als er nach seiner Ankunft in das Innere der Insel vordringt: „Det grønne var av blader store som sengetøy, og dette tøyet foldet seg ut til skjulte rom og inganger. Takene var av tørre skarpe vinger, gulvene av tørre skarpe klør. Ingenting så grønt ut her på innsiden.“<sup>21</sup> Insgesamt erscheint die Insel hier aufgrund ihrer metaphorischen Flügel und Klauen sowie ihrem Verwinkeltheit unheimlich und bestialisch. Die Zeit vergeht zudem im Inneren der Insel schneller als von Carlo erwartet, denn „[é]n time, tenkte Carlo, én time har jeg på meg. Men ti minutter senere var det svart.“<sup>22</sup> Die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel entsprechen somit keineswegs Carlos Erwartungen und entziehen sich auch seinem Einfluss.

Eine Demonstration der räumlichen Autonomie der Insel findet zugleich am Ende von Carlos Ausflug statt. Um in das unheimliche und bestialische Innere der Insel vorzudringen, hat Carlo zuvor steile Klippen erklettert.<sup>23</sup> Aufgrund der überraschend hereingebrochenen Dunkelheit ist ihm eine Rückkehr an den Strand vorerst nicht möglich. Am nächsten Tag, während Carlo auf dem Wege zurück zum Strand ist, begleitet ihn ein Geräusch, dessen Quelle er nicht zuordnen kann: „Og det gjallet en hul torden over øya, et varmende skrall. Han [= Carlo] ante ikke hvor det kom fra, uværet, kunne ikke se en eneste sky. Som om noen lo, sånn hørtes det ut. En latter fra oven, en latter fra fjell, en latter fra det grønne og grusomme.“<sup>24</sup> An dieser Stelle scheint es, als würde die Insel sich bewegen und über Carlo lachen, was vor allem der anaphorische Gebrauch von „latter“ in Verbindung mit verschiedenen räumlichen Angaben wie der Richtung („fra oven“) sowie der Landschaft („fra

---

<sup>21</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 20 f. „Das Grün bestand aus Blättern so groß wie Bettwäsche, und diese Wäsche entfaltete sich zu verborgenen Räumen und Eingängen. Die [Raum]Decken bestanden aus trockenen, scharfen Flügeln, die Böden aus trockenen, scharfen Klauen. Nichts sah grün aus, hier im Inneren.“; Høyer: Das schwarze Paradies, S. 20.

<sup>22</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 21. „Eine Stunde, dachte Carlo, eine Stunde habe ich noch. Aber zehn Minuten später war es stockfinster.“; Høyer: Das schwarze Paradies, S. 21.

<sup>23</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 20.

<sup>24</sup> Ebd., S. 25. „Und dann schallte ein hohler Donner über die Insel, ein wärmerer Donnerschlag. Er [= Carlo] ahnte nicht, woher es kam, das Unwetter, er konnte keine einzige Wolke sehen. Als ob jemand lachte, so hörte es sich an. Ein Lachen von oben, ein Lachen aus den Bergen, ein Lachen aus dem Grünen und Grausamen.“; Høyer: Das schwarze Paradies, S. 24.

fjell“) und der eher abstrakten Umgebung („fra det grønne og grusomme“) unterstreicht. An den Klippen angekommen bietet sich Carlo dann auf einmal das folgende Bild:

Det kom ikke til ham [= Carlo] plutselig. Han så det fra lang avstand. På midten over stranden, i det kolossale svarte steinmassen, åpnet klippene seg. På underlig vis dannet de en slags passasje, så synkron og jevn, man skulle kunne tro det var mennesker som sto bak, maskiner som utført det hele.

Og det var ikke en blindvei. Stien gjennom klippene ledet helt til stranden. Langt der nede så han det blå. Og slik var det at Carlo, på en finkjemmet sti av sand og butte kanter, fikk en langt lettere retur. Han kunne ikke fatte at han ikke hadde sett denne åpningen der nedefra. Han måtte ha vært blind.<sup>25</sup>

Es fiel ihm [= Carlo] erst nach und nach auf. Aus großer Entfernung sah er es. Oberhalb des Strandes, mitten in dem kolossalen, schwarzen Steinmassiv, öffneten sich die Klippen. Auf wundersame Weise bildeten sie eine Art Durchgang, so parallel und ebenmäßig, dass man hätte denken können, dass Menschen dahinterstecken oder Maschinen, die das Ganze angelegt hatten.

Und es war keine Sackgasse. Der Pfad durch die Klippen führte ganz hinunter bis zum Strand. Weit dort unten sah er das Blau. Und so geschah es, dass Carlo auf einem gelegten Pfad aus Sand und stumpfen Kanten einen weitaus leichteren Rückweg hatte. Er konnte nicht fassen, dass er diese Öffnung von unten nicht gesehen hatte. Er musste blind gewesen sein.<sup>26</sup>

Die Insel demonstriert hier deutlich ihre räumliche Autonomie, wenn sie dem sich zurückziehenden Carlo auf einmal einen, wie von Menschenhand geschaffenen, Weg zurück zum Strand anbietet. Da Carlo den Weg zuvor nicht gesehen hat, kann die Insel anscheinend ihre räumliche Form situationsbedingt anpassen, sofern sie das will. Zwar erleichtert die Insel Carlos Rückweg. Zurück am Strand muss Carlo jedoch feststellen, dass sich diverse Tiere über seinen Proviant hergemacht haben.<sup>27</sup> Resignierend stellt er letztlich über seine auf die Insel projizierten Vorstellungen fest:

Riktignok, i utgangspunktet var det jo dette han [= Carlo] hadde drømt om, han husket det, og han minnet seg selv på det. Det var jo nettopp dette du ville oppleve, sa han til seg selv, ugjenkjennelige dyr, nye fugler, ny natur. Men påminnelsen virket ikke. Utgangspunktet virket ikke. Han hadde ikke tatt høyde for frykten.<sup>28</sup>

Es stimmte, ursprünglich war das ja genau das, wovon er [= Carlo] geträumt hatte, er hatte es nicht vergessen, und er rief es sich selbst noch mal in Erinnerung. Das war doch genau das, was du erleben wolltest, sagte er zu sich selbst, unbekannte Tiere, neue Vögel,

---

<sup>25</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 26.

<sup>26</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 25.

<sup>27</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 27.

<sup>28</sup> Ebd., S. 28.

neue Natur. Aber die Mahnung wirkte nicht. Die ursprüngliche Überlegung wirkte nicht. Er hatte die Angst nicht einkalkuliert.<sup>29</sup>

Carlos Ankunft und erster Ausflug ins Innere der Insel sind somit insgesamt von einem Widerstand gekennzeichnet, den die Insel durch Veränderungen ihrer räumlichen Beschaffenheit und durch die auf ihr lebenden Tiere leistet.

Anstatt im Sinne des „idiokosmischen Chronotopos“<sup>30</sup> seine eigenen Zeit- und Raumgesetze einzuführen, reagiert Carlo auf den Widerstand der Insel mit einer Rückbesinnung auf die ihm vom Festland her vertrauten Kategorien:

Europeiske land og hovedsteder, årets måneder, ukens dager, planetene i solsystemet, kroppens ledd og muskelgrupper, organenes funksjoner, funksjonenes prosesser – alt gikk han [= Carlo] igjennom, og han husket det hele, han var ikke gal, så han til seg selv, enda så ustabil han følte seg.<sup>31</sup>

Europäische Länder und Hauptstädte, die Monate des Jahres, die Tage der Woche, die Planeten im Sonnensystem, die Gelenke und Muskelgruppen des Körpers, die Funktionen der Organe, die physiologischen Prozesse – alles ging er [= Carlo] durch, und er erinnerte sich an alles, er war nicht verrückt, sagte er zu sich selbst, auch wenn er sich instabil fühlte.<sup>32</sup>

Neben physiologischen Kategorien des menschlichen Körpers sind es vor allem geographische Räume und kontinentale Zeiteinheiten, die Carlo ein wenig seine Furcht nehmen sollen. Die Erzählstimme unterstreicht die große Bedeutung der kontinentalen Zeiteinheiten, wenn sie Carlos durch den Widerstand der Insel ausgelöste Sehnsucht nach einer baldmöglichen Rückkehr nach Europa wie folgt beschreibt: „[H]vor lang tid det ville ta før det kom et skip, var ikke godt å si. En uke? En måned?“<sup>33</sup> An einer weiteren Stelle heißt es ebenso: „Det kom ingen skip. En uke gikk. En måned. Et år. Og det kom ingen skip.“<sup>34</sup> Mit Hilfe der kontinentalen Zeiteinheiten Wochen und Monaten stellt die Erzählstimme Carlos Zeitempfinden dar. Der Maßstab der kontinentalen Zeiteinheiten verdeutlicht, wie machtlos Carlo ist. Er kann nichts an den zeitlichen Eigenschaften der Insel ändern und lediglich die ihm bekannten Zeiteinheiten zählen.

Ähnlich wie mit den zeitlichen Eigenschaften verhält es sich auch mit den räumlichen Eigenschaften der Insel. Carlos erstes Jahr auf der Insel ist entsprechend durch Immobilität geprägt, obwohl er anfänglich seine neue

<sup>29</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 27.

<sup>30</sup> Vgl. Detmers: „Aufbrüche nach Uchronia“, S. 45.

<sup>31</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 30.

<sup>32</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 29.

<sup>33</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 30. „[W]ie lang es dauern würde, bis ein Schiff kam, war schwer zu sagen. Eine Woche? Einen Monat?“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 30.

<sup>34</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 32. „Es kam kein Schiff. Eine Woche verging. Ein Monat. Ein Jahr. Und es kam kein Schiff.“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 31.

Umgebung vollständig erkunden wollte.<sup>35</sup> Diese Immobilität rechtfertigt er sich selbst gegenüber wie folgt: „I grunnen var det bemerkelseverdig, hvor kort han [= Carlo] var kommet, og samtidig hvor langt han hadde nådd.“<sup>36</sup> Carlo ist der Meinung, er hätte es trotz der geringen Entfernung von seinem Ausgangspunkt weit gebracht. Während des ersten Jahres passt sich Carlo jedoch den räumlichen Gegebenheiten an. In der Nähe des Strandes bezieht er eine Höhle und sät genau zwei Wochen nach seiner Ankunft Samen auf einer Freifläche aus, wobei von den 15 angepflanzten Gemüsesorten nur Tomaten wurzeln. Die vegetarische Lebensweise gibt er nach einem Monat auf.<sup>37</sup> Mit anderen Worten verändert Carlo in diesem ersten Jahr seine räumlichen Maßstäbe in Bezug auf die Insel.

Auf der Insel beginnt für Carlos Zeit- und Raumwahrnehmung somit ein radikaler Veränderungsprozess. Den Höhepunkt dieses Veränderungsprozesses markiert die Erzählstimme durch einen Wechsel der Tempusformen. Zunächst stellt die Erzählstimme nochmals Carlos räumliche Immobilität explizit fest: „Et år var gått, men ennå var han [= Carlo] ikke kommet seg innover på øya.“<sup>38</sup> Wenige Seiten später formuliert die Erzählstimme ganz ähnlich: „Så. Et år er gått, han [= Carlo] er lei av å spise, og på en dag lik alle andre dager, griper han fatt i en babysjøløve.“<sup>39</sup> An die Stelle von Präteritum und Plusquamperfekt treten nun Präsens und Perfekt, um ein spezielles Ereignis zu berichten. Statt wie an den vorangegangenen Tagen Möwen zu essen, entschließt sich Carlo nun ein Seelöwenjunges zu erschlagen. Auffallend ist, dass eine rhetorische Wiederholung den Wechsel der Tempusformen begleitet. Die Wiederholung deutet an, dass an dieser Stelle ein neuer Anfang konstruiert wird, der zugleich eine Fortsetzung ist. So berichtet die Erzählstimme weiter:

Og kanskje blir han [= Carlo] ikke egentlig overrasket, kanskje er det en slags bekræftelse i seg selv at den store runde steinen som var så god å sitte på, endelig gir seg til kjenne. Som han nå, med blodsmaken på drøvelen og avtrykket av macheteskaftet i neven, med ett er stor nok til å ta det innover seg, historien, historiens forlengelse.<sup>40</sup>

Und vielleicht überrascht es ihn [= Carlo] nicht wirklich, vielleicht ist das ja schon eine Art Bestätigung, dass der große, runde Stein, der sich so gut zum Sitzen eignet, sich

---

<sup>35</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 20.

<sup>36</sup> Ebd., S. 34. „Im Grunde war es bemerkenswert, wie wenig weit er gekommen und wie weit er dennoch gegangen war.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 32.

<sup>37</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 35 f.

<sup>38</sup> Ebd., S. 33. „Ein Jahr war vergangen, aber noch immer war er nicht ins Innere der Insel vorgedrungen.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 32.

<sup>39</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 36. „Dann. Ein Jahr war vergangen, er [= Carlo] hatte es satt, Möwen zu essen. Und plötzlich, an einem Tag wie jedem anderen, bekommt er einen Babyseelöwen zu fassen.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 35.

<sup>40</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 37.

endlich zu erkennen gibt. Als ob Carlo [sic!] jetzt, mit dem Blutgeschmack auf der Zunge und dem Abdruck des Machetengriffs in der Faust, plötzlich groß genug wäre, sie in sich aufzunehmen, die Geschichte, die Verlängerung der Geschichte.<sup>41</sup>

Carlo nimmt durch die Schlachtung des Seelöwenjunges eine scheinbar von der Insel für ihn in deren eigener Geschichte („historien“) vorgesehene Rolle ein. Und indem Carlo diese Rolle übernimmt und infolgedessen die Kontinuität der Geschichte („historiens forlengelse“) wahrt, beginnt er seine räumliche Umgebung anders wahrzunehmen.

Carlo passt sich langsam der durch die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel vorgegebenen Struktur an. Während dieses Anpassungsprozesses gelangt Carlo zu der Erkenntnis, dass er gar nicht der erste Mensch auf der Insel ist. Die Wände seiner Höhle sind nämlich bereits von Vorgänger\*innen verziert: „Strekene har han [= Carlo] sett, men han har aldri tittet nøye på dem. [...] Nå ser han det plutselig klart og tydelig, som om strekene selv gjør seg synlige for ham. Menneskelige skikkelser. Av menneskelige hender.“<sup>42</sup> Die Insel offenbart Carlo somit mehr und mehr ihre räumlichen Eigenschaften, sodass er nun auch die zuvor gesehenen Striche an den Wänden als Spuren menschlicher Schicksale wahrnimmt. Carlo beginnt daraufhin nach und nach seine kontinentale Zeitvorstellung in Frage zu stellen, wobei die Erzählstimme wieder zu den anfänglichen Tempusformen, Präteritum und Plusquamperfekt, zurückkehrt:

Om han [= Carlo] virkelig skulle bli her til sin død, og om han virkelig aldri mer skulle se et menneske – hvilken rolle spilte dagene da, lurte Carlo, om de var ti eller hundre eller tusenvis om ingen var her sammen med ham? I det gamle landet, i det gamle livet, ville han aldri tenkt tanken, men han var annerledes nå, øya hadde slipt ham til å ta sin egen nedrigt på alvor.<sup>43</sup>

Wenn er [= Carlo] wirklich bis zu seinem Tod hierbleiben sollte und wenn er wirklich nie wieder einen anderen Menschen sehen sollte – welche Rolle spielten da noch die Tage, fragte sich Carlo, welche Rolle spielte es, ob es zehn oder hundert oder Tausende waren, wenn niemand zusammen mit ihm hier war? In dem alten Land, in dem alten Leben, hätte er diesen Gedanken nie gehabt, jetzt war er ein anderer, die Insel hatte ihn so abgeschliffen, dass er seine eigene Armseligkeit ernst nahm.<sup>44</sup>

Obwohl das Tagezählen für Carlo kurz nach seiner Ankunft noch wichtig ist, verlieren Tage als Zeiteinheit allmählich ihre Bedeutung. Die Insel macht Carlo gewissermaßen seine eigene Geringheit bewusst. Aufgrund dieser

---

<sup>41</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 36.

<sup>42</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 38. „Die Striche hat er [= Carlo] wahrgenommen, aber er hat sie sich nie genau angesehen. [...] Nun sieht er es plötzlich klar und deutlich, als machten sich die Striche selbst für ihn sichtbar. Menschliche Gestalten. Von Menschenhand.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 37.

<sup>43</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 40.

<sup>44</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 39.

Bewusstmachung beginnt Carlo in einer Gegenreaktion, mit selbst mitgebrachten Schreibmaterialien Berichte über seinen Inselaufenthalt zu verfassen und diese in einem Briefkasten, den er speziell für diese Berichte baut, am Strand zu hinterlegen.<sup>45</sup> Einerseits verzögert das Schreiben Carlos weitere Anpassung an die Insel, da es fortan seinen Tagesablauf strukturiert. „Han [= Carlo] var flittig, punktligheiten selv. Hver kveld, en time før solnedgang, fant han frem skrivesakene, og hver kveld, idet den glødende skiven sank i havet, la han en ny lapp i tønna på stranden.“<sup>46</sup> Andererseits fügt sich Carlo paradoxerweise mit dieser neuen Beschäftigung mehr und mehr den räumlichen Vorgaben der Insel:

Systemet kom til av seg selv. Slik alt arbeid krevde sin måte, sine redskaper, sånn var det også med skrivingen. Om den karrige huletilværelsen forsterket eller dempet dette systembehovet, var ikke godt å si, men uansett ble det altså slik, pennen fant sin faste plass, slik også han [= Carlo] fant sitt pennegrep. Skrivesakene hadde han på den innerste steinhylla. De var i grunnen underlige, disse hyllene, hvor glatte og jevne de var, som var de slipt av menneskehender før ham, århundrer av dager, netter, håndlag.<sup>47</sup>

Das System kam von selbst. So wie jede Arbeit ihre Methode erforderte, ihre Werkzeuge, so war es auch mit dem Schreiben. Ob das kärgliche Höhlendasein dieses Bedürfnis nach einem System verstärkte oder dämpfte, konnte man schlecht sagen, aber ungeachtet dessen ergab es sich so, die Füllfeder fand ihren festen Platz, und so fand er [= Carlo] auch seine Schreibhaltung. Die Schreibutensilien bewahrte er auf der innersten Steinablage auf. Sie waren im Grunde merkwürdig, die Ablagen, wie glatt und eben sie waren, als wären sie vor seiner Zeit von Menschenhand geschliffen worden, in unzähligen Tagen und Nächten, jahrhundertlang, mit großem Geschick.<sup>48</sup>

Inwiefern Carlo hier wirklich aus eigenem Willen zu schreiben beginnt, ist nicht eindeutig festzustellen. Das Schreibprojekt wirkt aufgrund der für das Schreiben idealen räumlichen Voraussetzungen nämlich weniger wie Carlos Idee, als vielmehr wie eine weitere Anpassung an die Insel.

Carlos Schreibprojekt bietet Parallelen zum Szenario der robinsonadischen Insel, obwohl er zugleich beginnt, an der kontinentalen Zeitvorstellung zu zweifeln und sich den Vorgaben der Insel unterzuordnen. Dem Szenario der robinsonadischen Insel entsprechend versuchen die Figuren einer Erzählung nämlich, die Insel mit der ihnen bekannten kontinentalen Zeitvorstellung zu synchronisieren und deren räumliche Eigenschaften entsprechend anzupassen. Carlo nimmt diese Anpassung jedoch nur auf dem Papier vor: „En

<sup>45</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 41.

<sup>46</sup> Ebd., S. 44. „Er [= Carlo] war fleißig, die Pünktlichkeit in Person. Jeden Abend, eine Stunde vor Sonnenuntergang, holte er die Schreibutensilien hervor, und jeden Abend, während die glühende Scheibe im Meer versank, legte er eine neue Seite in das Fass am Strand.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 42.

<sup>47</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 45.

<sup>48</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 43.

dag begynner han [= Carlo] å skape. Og et eller annet sted i løpet av rapport nummer CXIV, skriver Carlo at han bygger seg en gård.<sup>49</sup> Als Carlo den Briefkasten am Strand wider Erwarten eines Tages geleert vorfindet, sieht er zugleich ein, dass sein Schreibprojekt eine Zwischenstufe der Vereinnahmung durch die Insel darstellt:

Carlo klarer ikke bestemme seg. Bildene på huleveggen hans har ingenting med havet å gjøre, de er av folk og tamdyr, folk som spenner håpet fast til kyr og griser, folk som henter maten opp av jorda. Han ser den tydelig nå, gården han har drømt om. Enten, den har vært her før. Eller, den har vært her alltid. Tenk om, tenker Carlo, tenk om noen med den samme drømmen levde her i denne hulen.<sup>50</sup>

Carlo kann sich nicht entscheiden. Die Bilder auf seiner Höhlenwand haben nichts mit dem Meer zu tun, sie zeigen Menschen und Haustiere, Menschen die ihre Hoffnung an Kühe und Schweine knüpfen, Menschen die ihre Nahrung aus der Erde holen. Jetzt sieht er ihn deutlich, den Hof, von dem er geträumt hat. Entweder hat es ihn schon früher hier gegeben. Oder es hat ihn schon immer gegeben. Stell dir vor, denkt Carlo, stell dir nur vor, wenn jemand mit denselben Träumen diese Höhle bewohnt hat.<sup>51</sup>

Mit Blick auf die zeitlichen Eigenschaften der Insel ist interessant, dass Carlo aus diesen Bildern nur zwei Möglichkeiten ableitet: Entweder gab es die Bilder bereits früher oder es gab sie immer. In beiden Fällen erscheint die Idee des Hofes durch die räumlichen Eigenschaften der Insel vorgegeben, da Carlo in den Bildern den Hof erkennt, welchen er sich für seine Berichte ausgedacht hat. Zugleich weist diese anscheinend vorgegebene Idee des Hofes auf die zeitliche Eigenschaft einer ständigen Wiederholung hin. Auf der Insel können die Menschen demnach nicht anders, als das Szenario der robinsonadischen Insel zu träumen. Der Traum dieses Szenarios wird jedoch durch die Struktur der Insel vorgegeben.

Carlo entschließt sich, den Vorgaben der Insel weiter zu folgen und den Hof auch in der Realität zu errichten. Die Insel übt somit starken Einfluss auf Carlo aus. Wie groß die Einflussmöglichkeiten der Insel sind, unterstreicht eine weitere Passage aus ihrer Perspektive:

Hele tiden følger hun med på ham [= Carlo]. Innimellom med et slag i ryggen, andre ganger med et klapp på skulderen, men alltid med latter, ja, selv mismotets latter. Han er en diger kløne, helt og holdent, men han er da her, fortsatt i live, har til og med bevist at han kan le, det skal ingen ta ifra ham. Og det at han prøver, og det at han holder ut prøvelsen, det betyr da noe, tenker hun, mens hun stadig fordrer mer av ham, lar ham falle, feile, funkle i uduglighet. Hun liker ham ikke, naturligvis ikke, men for hver gang

---

<sup>49</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 48. „Eines Tages begann er [= Carlo] zu erschaffen. Und an irgendeiner Stelle in Bericht Nummer CXIV schreibt Carlo, dass er sich einen Hof baut.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 46.

<sup>50</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 52 f.

<sup>51</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 50.

han reiser seg, hjelper det litt. Tyngden av det utrøstelige pågangsmotet, varmen i den tyngden. Hun kjenner den varmen. Slik en dråpe forseres, etes av huden.<sup>52</sup>

Die ganze Zeit begleitet sie ihn [= Carlo]. Dann und wann mit einem Stoß in den Rücken, andere Male mit einem Schulterklopfen, aber immer mit einem Lachen, ja, sogar mit dem Lachen des Missmuts. Er ist ein Riesentollpatsch, ganz und gar, aber er ist hier, immer noch am Leben, hat sogar bewiesen, dass er lachen kann, das kann ihm keiner nehmen. Und dass er es versucht und dass er die Prüfung aushält, das bedeutet etwas, denkt sie, während sie ständig mehr von ihm fordert, ihn fallen, scheitern, in seiner Untauglichkeit erstrahlen lässt. Sie mag ihn nicht, natürlich nicht, aber jedes Mal, wenn er sich aufrafft, hilft es ein bisschen. Die Schwere seines unerschöpflichen Unternehmungsgestes, die Wärme in dieser Schwere. Sie spürt diese Wärme. Wie ein Tropfen über die Haut läuft und aufgesogen wird.<sup>53</sup>

Der Subjektstatus der Insel wird an dieser Stelle deutlich, da die Insel mit Carlo körperlich zu interagieren scheint und sich eine Meinung über ihn bildet. Der Bau des Hofes kann als eine der Herausforderungen der Insel gelesen werden, die sie Carlo immer wieder stellt. Nur auf den ersten Blick verspricht der Bau einen neuen Rhythmus gemäß der kontinentalen Zeitvorstellung: „Hver dag går med til byggingen. Hver dag i uker, måneder, og for resten av hans [= Carlos] liv, han vet det ikke ennå, men heretter kommer han aldri til å kunne unne seg en eneste hviledag.“<sup>54</sup> Die Erzählstimme greift die kurz nach Carlos Ankunft wichtigen Zeiteinheiten Tage, Wochen und Monate hier wieder auf, bevor sie von deren Verlust erzählt:

Han [= Carlo] vet ikke lenger hvor lenge han har vært her, aner verken dagen eller uken eller måneden. Det slår ham, han er sidestilt det målbare. Og det slår ham, tomatene er alt han har. Ingen variasjon. Ingen kalender. Ingen tid. Og om dette skal være bærekraftig, om han ikke kun skal leve av slakt, blir han nødt til å hente dem [= tomatene] opp.<sup>55</sup>

Er [= Carlo] weiß nicht mehr, wie lange er schon hier ist, hat keine Ahnung, welcher Tag oder welche Woche oder welcher Monat ist. Ihm fällt auf, er ist dem Messbaren gleichgestellt. Und ihm fällt auf, die Tomaten sind alles was er hat. Keine Abwechslung. Kein Kalender. Keine Zeit. Und wenn das hier nachhaltig sein soll, wenn er nicht nur vom Schlachten leben will, dann wird er gezwungen sein, die Tomaten [sic!] zu sich heraufzuholen.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 56.

<sup>53</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 54.

<sup>54</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 57. „Jeder Tag vergeht mit Bauarbeiten. Jeder Tag, wochenlang, monatelang und für den Rest seines [= Carlo] Lebens, er weiß es noch nicht, aber fortan wird er sich nie wieder einen einzigen Ruhetag gönnen können.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 54.

<sup>55</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 58.

<sup>56</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 56.

Carlos neues Zeitmaß wird gewissermaßen das Wachstum der Tomaten, welches andere Zeiteinheiten für Carlo obsolet macht, da er sich nur am für ihn „Messbaren“ („det målbare“) orientiert. Der Bau des Hofes symbolisiert somit in *Fortellingene om øde* weniger eine räumliche Veränderung der Insel, welche gemäß dem Szenario der robinsonadischen Insel einer Synchronisation dient. Vielmehr verliert Carlo aufgrund des durch die Insel inspirierten Baus regelrecht sein Zeitgefühl, da er nun auf unmittelbare Bedürfnisbefriedigung angewiesen ist. Carlo fasst daraufhin einen letzten Bericht ab, der mit „*Siste rapport // Carlo, utenfor tiden, utenfor verden*“<sup>57</sup> übertitelt ist. Dieser Titel hält gewissermaßen Carlos sowohl zeitliche als auch räumliche Unterwerfung durch die Insel fest, da sich Carlo in einem nicht näher bestimmbar ‚Außerhalb‘ verortet.

Carlos neuer und einziger sozialer Bezugspunkt wird eine Echse. Zwar hat Carlo die Echse bereits früher gesehen, doch erst nach Absenden seines letzten Berichts stellt er Folgendes fest:

[O]g selv om han [= Carlo] jo har møtt dette vesenet før, har han aldri vært så nær som nå, det eneste han klarer å gjenkjenne, stakkars Carlo, er den tvers igjennom uutrunnelige følelsen av at en av dem, enten øglen eller han, er malplassert, på feil sted, eller i feil tid, og desverre for Carlo vet han innerst inne, det er han som er feil, og enda verre, øglen vet det også [...] <sup>58</sup>

[U]nd obwohl er [= Carlo] dieser Kreatur schon vorher begegnet ist, ist er ihr nie so nahe gewesen wie jetzt, das Einzige, was er wiederzuerkennen vermag, der arme Carlo, ist das durch und durch unergründliche Gefühl, dass einer von ihnen, entweder die Echse oder er, hier fehl am Platz ist, am falschen Ort oder in der falschen Zeit, und leider weiß Carlo ganz tief in seinem Innersten, dass er es ist, der hier falsch ist, und noch schlimmer, die Echse weiß es auch [...] <sup>59</sup>

Interessanterweise realisiert Carlo angesichts der Echse nun, dass er die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel kaum ändern kann, sondern sich gewissermaßen zur falschen Zeit am falschen Ort befindet. Die Echse ist hier zugleich als eine Art Verkörperung der Insel lesbar, da sie fortan den Rhythmus von Carlos Leben mitbestimmt. „Han [= Carlo] begynner å følge med på henne, øglen. Det blir et daglig ritual, akkurat slik han ser til tomatene, akkurat slik han stadig reparerer på huset.“<sup>60</sup> Jeden Tag sucht Carlo die Echse auf und beginnt eine Art Liebesbeziehung mit ihr:

<sup>57</sup> Høyer: *Fortellingene om øde*, S. 59. „Letzter Bericht // Carlo, außerhalb der Zeit, außerhalb der Welt“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 56.

<sup>58</sup> Høyer: *Fortellingene om øde*, S. 61.

<sup>59</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 58 f.

<sup>60</sup> Høyer: *Fortellingene om øde*, S. 64. „Er [= Carlo] fängt an, ihr zu folgen, der Echse. Es wird zu einem täglichen Ritual, genauso, wie er nach den Tomaten sieht, genauso, wie er ständig etwas am Haus repariert.“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 61.

Hun [= Øglen] lar ham [= Carlo] ta på henne nå, uten å trekke seg tilbake. Til å bli varm av den tilliten. Og skinnet hennes er tørt og mørkt og gammelt, akkurat som henne selv. Jenta mi, sier han, mens han ser sin egen hånd gli over henne, blek i forhold, myk i forhold. Jenta mi. Det finns ingen regler her. Han er det eneste mennesket. Og han kan ikke få nok av å betrakte den lange buende taggete kroppen hennes. Ser ut som et eget kontinent av mørkt vulkansk landskap, som selve jordens innside, omvendte fjell mot evigskjør hud. En dag, vet han, vil han kunne hele dette mønsteret utenat.<sup>61</sup>

Sie [= die Echse] lässt sich jetzt von ihm [= Carlo] anfassen, ohne sich zurückzuziehen. Während, dieses Vertrauen. Und ihre Haut ist trocken und dunkel und alt, genau wie sie selbst. Mein Mädchen, sagt er, während er seine eigene Hand über sie hinweggleiten sieht, bleich im Vergleich, weich im Vergleich. Mein Mädchen. Hier gibt es keine Regeln. Er ist der einzige Mensch. Und er bekommt nicht genug davon, ihren langen, sich wölbenden, gezackten Körper zu betrachten, der aussieht wie ein eigener Kontinent aus dunkler, vulkanischer Landschaft, wie die Innenseite der Erde selbst, umgekehrte Berge auf ewigspröder Haut. Eines Tages, weiß er, wird er dieses ganze Muster auswendig können.<sup>62</sup>

Dass die Echse teilweise die Insel verkörpert, unterstreicht die Erzählstimme hier mit ihrer Beschreibung der Haut des Echsenkörpers, für die sie Begriffe wie Kontinent, Landschaft und Gebirge verwendet. Diese Begriffe sind nämlich auch auf die Oberfläche der Insel anwendbar. Wenn sich Carlo zur Echse legt, vollzieht sich gewissermaßen die zuvor gemachte Prophezeiung der Insel. So spricht die Insel schließlich bereits in der oben zitierten Passage davon, dass sie Carlos Gewicht genießt und ihn wie einen Tropfen auf der Haut langsam in sich aufnehmen will.<sup>63</sup> Die Insel wird letztlich durch den Echsenkörper vollends zu einem handelnden Subjekt, welches Carlos Zeit- und Raumvorstellung dominiert.

Der erste Teil von *Fortellingen om øde* macht die Unterschiede der zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel zu anderen chronotopischen Insularitäten deutlich. Die Insel ist keine bloße Projektionsfläche, sondern hat ein eigenes Bewusstsein und setzt ihre Autonomie durch, indem sie Carlo vereinnahmt. Die Erzählstimme stellt fest „[E]nsomheten finnes som det eneste mulige, her, har vært her for bestandig, vil være her til alt går ned.“<sup>64</sup> Die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel gelten somit als unveränderlich bis zum Untergang der Insel.

Aus einer erzähltheoretischen Perspektive ähnelt die Erzählung trotz der hier von mir aufgezeigten Subjektivität und Autonomie der Insel anderen Er-

---

<sup>61</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 66.

<sup>62</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 63.

<sup>63</sup> Vgl. Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 56.

<sup>64</sup> Ebd., S. 66 f. „Einsamkeit existiert als das einzig Mögliche hier, ist immer schon hier gewesen, wird hier sein, bis alles untergeht.“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 63.

zählungen, in denen Inseln die Projektionsfläche für chronotopische Insularitäten sind. Cohen stellt in *The Chronotopes of the Sea* fest, dass Inseln als „self-contained natural settings“<sup>65</sup> eine erzähltheoretische Besonderheit aufweisen. Sobald sich nämlich die Figuren einer Erzählung auf der Insel eingerichtet hätten, kann ihnen nichts Erzählenswertes mehr passieren. Entweder die Erzählung endet oder es muss zu Störungen von außen kommen.<sup>66</sup> In *Fortellingene om øde* gilt analog, dass auch Carlo nichts mehr erleben kann, nachdem er nun von der Insel vereinnahmt worden ist. Es tritt in der Erzählung jedoch der letztere, der beiden von Cohen beschriebenen, Fälle ein, denn weitere Neuankömmlinge stellen die zeitliche und räumliche Autonomie der Insel auf die Probe.

### 6.3 Herausforderung der Autonomie

Der zweite Teil des Romans führt mit dem Ehepaar Heinzel und Marie Wittermann neue Figuren ein. Die Wittermanns wollen, inspiriert von Carlos in Zeitungen abgedruckten Berichten, dem Einsiedler in sein vermeintliches Paradies folgen. In diesem Abschnitt werde ich genauer betrachten, wie die Insel ihre zeitliche und räumliche Autonomie weiter behauptet und dabei die neuen Figuren ebenfalls vereinnahmt.

Anders als Carlo streben die Wittermanns durch den Umzug auf die Insel keine Verlängerung ihres Lebens an. Die Motivation für die Reise ist vielmehr Maries diffuse Zeitangst:

Tiden gjorde alt verre for Marie, dessverre. Tiden [...] var en grusom og umulig fiende [...]. I huset der hun bodde, hadde de et veggur med sekundviser, et flott ur, et stort ur, et ur de fleste naboene misunte dem – og midt i en ellers helt uskyldig oppvekst, midt i en helt vanlig dag, så traff det henne, det sekundet, det minuttet, og hun forsto hvor hen all tiden var på vei. At ett sekund som gikk, betydde at noe annet nærmet seg, og at det gikk slik, hele tiden, selv når hun sov, ett sekund nærmere det, ett sekund nærmere det, ustanselig, usviktelig, og da hun en dag, den neste dagen, forsto hvor absolutt og svart det var, dette som skulle ville måtte komme, dette, det [Kursivierungen im Original; PW], maktet hun ikke lenger stå oppreist, ikke på tre hele uker.<sup>67</sup>

Die Zeit machte für Marie alles nur noch schlimmer, leider. Die Zeit [...] war ein grausamer und unmöglicher Feind [...]. In dem Haus, wo sie wohnten [sic!] hatten sie eine Wanduhr mit Sekundenzeiger, eine prächtige Uhr, eine große Uhr, eine Uhr, um die sie die meisten Nachbarn beneideten – und mitten in einer ganz unschuldigen Kindheit, mitten an einem ganz gewöhnlichen Tag traf sie Marie, die Sekunde, die Minute, und sie begriff, wohin die Zeit unterwegs war. Dass eine Sekunde, die verging, bedeutete, dass eine andere sich näherte und dass es so weiterging, die ganze Zeit, auch wenn sie schlief,

<sup>65</sup> Cohen: „Chronotopes of the Sea“, S. 660.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 661.

<sup>67</sup> Høyer: *Fortellingene om øde*, S. 72 f.

eine Sekunde näher [dem; PW], eine Sekunde näher [dem; PW], unaufhaltsam, unerschütterlich, und als sie eines Tages, am folgenden Tag, begriff, wie absolut und schwarz das war, was [meine Kursivierung; PW] kommen musste, da vermochte sie nicht länger, aufrecht zu stehen, drei Wochen lang nicht.<sup>68</sup>

Marie fürchtet sich hier vor einem ‚etwas‘, dass dreimal mit einem kursivierten „det“ betont wird. Was genau dieses von Marie gefürchtete ‚etwas‘ sein soll, dass sich durch das Fortlaufen der Zeit nähert, wird nicht explizit ausgesprochen. Marie sehnt sich nach einer Art zeitlichen Stillstand und hofft diesen auf der Insel zu finden. Heinzel stimmt dem Umzug auf die Insel hingegen nur widerwillig zu und kommt damit lediglich seiner Frau entgegen.<sup>69</sup> Die Wittermanns verbinden, indem sie Carlo lediglich folgen, mit dem Umzug auf die Insel kein eigenes Projekt, das einem der von mir zuvor identifizierten Szenarien chronotopischer Insularität entspricht. Selbst die Erzählstimme stellt in einer der Passagen, die das Bewusstsein der Insel wiedergeben, dazu fest:

Det var ikke godt å si hva de [= Wittermanns] egentlig gjorde her. Hun kunne komme til å godta dem, det skjønte hun umiddelbart idet de kom i land. I alt de måtte trosse for å komme seg hit, kanskje gikk det til og med an å like dem. [...] Men hva de gjorde her, eller skulle her, disse som døde i dagenes død og utsatte arbeidet, glæden, det var svært uklart for henne hva de egentlig ville, om de da ville noe overhodet.<sup>70</sup>

Es war schwer zu sagen, was sie [= Wittermanns] hier eigentlich taten. Sie würde die beiden vielleicht akzeptieren können, das erkannte sie gleich, als sie an Land kamen. Nach allem, was sie ertragen hatten, um hierherzugelangen, ging es vielleicht an, sie zu mögen. [...] Aber was die beiden hier taten oder wollten, sie, die tagelang nur döstten und die Arbeit aufschoben, die Begeisterung. Es war außerordentlich unklar für sie, was die beiden eigentlich wollten, ob sie überhaupt etwas wollten.<sup>71</sup>

Zwar empfindet die Insel hier eine gewisse Sympathie für Heinzel und Marie. Dennoch werden die Beiden ebenfalls im weiteren Verlauf vereinnahmt. Für die Insel ist es somit unwichtig, wer sie betritt und welche chronotopischen Insularitäten dabei eine Rolle spielen. Jeglicher Versuch von menschlicher Seite, bestimmte Vorstellungen auf die Insel zu projizieren, ist entsprechend unwillkommen.

Noch auf dem Weg zur Insel werden Heinzel und Marie mit der zeitlichen und räumlichen Autonomie der Insel konfrontiert. So verzögert sich ihre Ankunft aufgrund eines ungewöhnlichen Phänomens um mehrere Stunden:

I flere timer holdt de [= Wittermanns] på, bare med å ro båten inn til land. De lå der, noen titals meter ute, og rodde seg i hjel for knappe centimeter. Som om havet rant fra

<sup>68</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 68 f.

<sup>69</sup> Vgl. Høyer: Fortellingene om øde, S. 74.

<sup>70</sup> Ebd., S. 81.

<sup>71</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 77.

øya selv, en uendelig ensrettet strøm som aldri veltet innover igjen. Og det var ikke på grunn av vinden, og det var ikke på grunn av tidevannet. Men bølgene gikk feil vei.<sup>72</sup>

Mehrere Stunden lang waren sie [= Wittermanns] nur damit beschäftigt, das Boot an Land zu rudern. Sie lagen dort draußen, ein paar dutzend Meter entfernt, und ruderten sich für ein paar Zentimeter zur Tode. Als würde das Meer von der Insel selbst abfließen, ein unendlicher, nur in eine Richtung verlaufender Strom, der nie wieder zurückkehrte. Und es lag nicht am Wind, es lag nicht an den Gezeiten. Aber die Wellen gingen in die falsche Richtung.<sup>73</sup>

Erneut bleibt unklar, was für das extrem schwierige Anlanden am Strand verantwortlich ist. Mit Blick auf die bisherige Erzählung ist der Grund jedoch am Ehesten die Insel selbst, die ihre Autonomie demonstriert. Nachdem die Wittermanns am Strand angekommen sind und eine Erholungspause eingelegt haben, trennt sich Heinzel mit drei mitgebrachten Hunden von Marie, um Trinkwasser zu suchen. Marie wird in diesem Moment bereits zum ersten Mal von der Insel vereinnahmt. Zum einen wird dies durch einen erneuten Wechsel der Tempusformen ausgedrückt. Die Erzählstimme gibt Mariés Wahrnehmungen im Präsens und Perfekt wieder.<sup>74</sup> Zum anderen erkennt Marie in ihrer räumlichen Umgebung eine gewisse Körperlichkeit der Insel:

Og Marie har aldri sett det før, og det gjør naturligvis svært vondt for henne, dette, hvordan de [= røttene] ser ut som armer, snart istykkerrevne gripetak, og hun går så nære vannkanten hun tør, med øret inntil hulrommet og hendene mot dragningen, på alle fire krabber hun, og da hun er nær nok og kan kjenne etter, så gjør hun det, og rotnettet er kaldt og fuktig lik oktobres leirefrost, med et ørfint lag av sand som drysser, hvit sand, mellom hennes hånd og hendene, og det er ikke pent, men det er vakkert likevel, sånn tenker hun, fru Wittermann, at det hele kommer fra et digert hjerte, og at dette hjertet burde kunne nås.<sup>75</sup>

Und Marie hat das nie zuvor gesehen, und es tut ihr natürlich sehr weh, dass sie [= die Wurzeln] wie Arme aussehen, wie entzweigerissene, greifende Hände, und sie geht so nah ans Ufer, wie sie sich traut, mit dem Ohr am Hohlraum stemmt sie sich gegen die Anziehung, auf allen vieren kriecht sie, und als sie nahe genug ist und es berühren kann, da tut sie es, und das Wurzelwerk ist kalt und feucht wie Lehm frost im Oktober, mit einer haarfeinen Schicht Sand, der rieselt, weißer Sand, zwischen ihrer Hand und den Wurzelhänden, und es ist nicht hübsch anzusehen, aber es ist trotzdem schön, das denkt sie, Frau Wittermann, und dass das Ganze aus einem riesigen Herzen kommt und dass man dieses Herz erreichen können sollte.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 79.

<sup>73</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 75.

<sup>74</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 84.

<sup>75</sup> Ebd., S. 84 f.

<sup>76</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 80 f.

Die Insel nimmt dieses Mal nicht als Echse, sondern als riesiger Organismus mit eigenem Puls, der trotz der Kälte des Bodens eine gewisse Geborgenheit bietet, Gestalt an. Maries Aufmerksamkeit richtet sich danach auf eine Ameisenstraße, auf der die Insekten ihre Toten vom Meer wegschaffen:

Og hun [= Marie] har aldri sett noe vakrere, og hun har aldri sett noe tristere, og akkurat da, hun ligger der inne i den grønne havbusken, ligger der inne og gråter da de kommer tilbake, Heinzl og hundene, hun har hånden nedi vannet for å hjelpe til, og Heinzl roper kom inn til land, akkurat da er det slik, hun er ikke alene om aleneheten, de ligger der inne alle sammen, Marie og maurene, holdes inne av mangroven, innenfor en melodi av timer, dager, saltvannsrøtter, mens havet trekker under dem og bølgene slår ut, mens alle lar seg holde av det nettet som har feste i det nederste.<sup>77</sup>

Und sie [= Marie] hat nie etwas Schöneres gesehen, und sie hat nie etwas Traurigeres gesehen, und genau dann, sie liegt in dem grünen Meeresbusch, liegt dort und weint, kommen sie zurück, Heinzl und die Hunde, sie hat die Hand im Wasser, um mitzuhelfen, und Heinzl ruft, komm zurück an Land, und genau dann ist es so, sie ist nicht allein mit dem Alleinsein, sie liegen dort alle zusammen, Marie und die Ameisen, werden von den Mangroven festgehalten, in einer Melodie aus Stunden, Tagen, Salzwasserwurzeln, während das Meer unter ihnen zieht und die Wellen ausschlagen, während alle sich von dem Netz halten lassen, das ganz unter verankert ist.<sup>78</sup>

Marie übernimmt hier fast automatisch Aufgaben innerhalb eines größeren Ganzen, das als ‚Natur‘ bezeichnet werden kann. Mit anderen Worten passt sie sich fast von selbst der Insel an. Der mit einer solchen Anpassung einhergehende Verlust der herkömmlichen Zeitwahrnehmung nimmt anders als bei Carlo, der sich zeitlich am Wachstum der Tomaten orientiert, eine Art akustische Form an, da die Zeit zu einer Melodie wird. Erst mit Heinzels Rückkehr kehrt sie langsam in ihren Normalzustand zurück. Die Einsamkeit am Strand führt zu Maries kurzfristiger Anpassung an die Insel, und sie fügt sich im Gegensatz zu Carlo problemlos in die Zeit und den Raum der Insel ein.

Ganz problemlos verläuft Maries Anpassung jedoch nicht, wie eine weitere Passage aus Sicht der Insel deutlich macht. In der Passage werden zunächst die gemischten Gefühle der Insel gegenüber dem Ehepaar beschrieben:

Det fantes ingen vei utenom nå, de [= Wittermanns] hadde kommet til den gale enden, og det var plent umulig å forandre på det. De måtte klatre, det var det eneste mulige. For å komme seg innover i det grønne, måtte de først opp over den svarte høyden, og det var fint lite hun kunne gjøre for å hjelpe dem. Hun kunne ikke jevnes ut og det lå ikke for henne å late som. Å gå opp fjellet var en prøvelse, usett for hvem som gikk. Sånn måtte det være.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 86 f.

<sup>78</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 82 f.

<sup>79</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 89 f.

Es gab keine andere Möglichkeit, sie [= Wittermanns] waren auf der falschen Seite gelandet, und das war nun nicht mehr zu ändern. Um hinein ins Grün zu gelangen, mussten sie erst über die schwarze Anhöhe, und es gab herzlich wenig, was sie tun konnte, um ihnen zu helfen. Sie konnte sich nicht einebnen, und es lag ihr nicht, so zu tun als ob. Den Berg hinaufzusteigen, war eine Prüfung für jeden, der es versuchte. So musste es sein.<sup>80</sup>

Die räumliche Autonomie der Insel wird hier nochmals pointiert, da von den Fähigkeiten der Insel und einer Prüfung, der sich alle Neuankömmlinge auf der Insel stellen müssen, die Rede ist. Zugleich bleibt jedoch unklar, wie die Insel agiert, da sie sich angeblich nicht einebnen kann, obwohl sie es zuvor für Carlo während dessen Rückkehr von seinem ersten Ausflug ins Innere der Insel scheinbar getan hat.<sup>81</sup> Im Unterschied zu den vorangegangenen Passagen, die aus Perspektive der Insel erzählen, setzt die Erzählstimme dieses Mal nach einem Absatz damit fort, über Heinzels und Maries Vorstoß ins Innere der Insel zu berichten. Dabei geht die Erzählstimme auf eine weitere räumliche Eigenschaft der Insel ein: „Grunnen var porøs. Det føltes sånn, som om alt smuldret under dem [= Wittermanns]. Det de gikk på, det de gikk fra, kanskje til og med det de gikk til.“<sup>82</sup> Inwiefern die Insel über ihre hier beschriebene Porosität selbst bestimmt, bleibt zunächst unklar. Jedoch hat diese Porosität zugleich eine zeitliche Dimension, da sie sich nicht nur auf den Boden bezieht, auf dem sich die Wittermanns gegenwärtig bewegen. Vergangenheit und Zukunft des Paares scheinen nämlich ebenfalls unsicher. Daraufhin erreichen Heinzl und Marie den höchsten Punkt der Insel, der als Prüfung der Insel gilt:

De [= Wittermanns] så alt. Heinzl hadde jo stått her før og sett alt sammen allerede, men det var annerledes nå, å se det med henne [= Marie]. Hvor totalt uregjerlig det så ut. Hvor absolutt ugjenomtregelig det syntes å være der nede på den andre siden, den tross alt riktige siden. Det tørre krattet, det ville grønne, den mørke stranden bakenfor de svarte klippene – og havet, det kolossale nådeløse havet, at det virkelig ikke fantes noen utvei herifra, at det virkelig ikke fantes hjelp. De så ingen innsjø, de så ingen gård. Ingen tegn til liv overhodet.<sup>83</sup>

Sie [= Wittermanns] sahen alles. Heinzl hatte ja schon früher hier gestanden und bereits alles überblickt, aber es war anders, es mit ihr [= Marie] zu sehen. Wie völlig unbeherrschbar es aussah. Wie absolut undurchdringlich es zu sein schien, dort unten auf der anderen Seite, der trotz allem richtigen Seite. Das trockene Gestrüpp, das wilde Grün, der finstere Sand hinter den schwarzen Klippen – und das Meer, das kolossale, gnadenlose Meer, und dass es wirklich keinen Ausweg von hier gab, dass es wirklich

<sup>80</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 85.

<sup>81</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 26.

<sup>82</sup> Ebd., S. 90. „Der Untergrund war porøs. Es fühlte sich so an, als würde alles unter ihnen [= Wittermanns] zerbröckeln. Das, worauf sie gingen, das, von wo sie weggingen, vielleicht sogar das, wo sie hingingen.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 86.

<sup>83</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 90.

keine Hilfe gab. Sie sahen keinen Binnensee, sie sahen keinen Hof. Überhaupt kein Anzeichen von Leben.<sup>84</sup>

Erst gemeinsam mit Marie kann Heinzl bei einem zweiten Blick auf die Insel deren räumliche Eigenschaften wahrnehmen. Die nun wahrgenommenen Eigenschaften unterstreichen die Autonomieanspruch der Insel, denn die Insel erscheint unregierbar („uregjerlig“) und undurchdringlich („ugjennomtregelig“). Außerdem fehlt für Marie und Heinzl wider Erwarten jegliche Spur von Carlos Hof. Die Prüfung der Insel besteht somit in der Verkehrung einer „monarch-of-all-I-survey scene“, die als typischer Bestandteil kolonialer Landnahmepraktiken gilt und insbesondere oft in Inselromanen der anglophonen Literatur vorzufinden ist.<sup>85</sup> Der Überblick über die Insel als Ganze dient meist zu Beginn einer Erzählung der Legitimation einer im weiteren Verlauf folgenden Inbesitznahme und Umformung der Insel. In *Fortellingen om øde* erkennen die Figuren hingegen vom höchsten Punkt der Insel aus, dass sie aufgrund der zeitlichen und räumlichen Autonomie der Insel machtlos sind. Marie muss daher erst die Prüfung der Insel absolvieren und ihre Machtlosigkeit eingestehen, bevor sie weiter vereinnahmt werden kann.

Das Ehepaar entdeckt, nachdem es den Berg wieder verlassen hat, Carlo in inniger Umarmung mit der Echse. Die Erzählstimme stellt auf diese Entdeckung hin fest: „Hvor lenge hadde han [= Carlo] vært her nå? Han visste det ikke selv, og heller ikke brydde han seg. Om det var to år eller tre eller fire, hvilken rolle spilte det? Han levde alene, uten artsfrender. Mer skulle ikke til for å ramle ut av verden. Og mindre skulle ikke til for å ramle inn igjen.“<sup>86</sup> Carlo besitzt weiterhin kein Zeitgefühl mehr, was nun auf seine soziale Isolation zurückgeführt wird. Für Carlo entsteht durch die Begegnung mit Heinzl und Marie die Möglichkeit einer Rückkehr in die kontinentale Welt, welche er durch seine Anpassung an die Insel verlassen hat. Allerdings steht diese Möglichkeit für Carlo kaum zur Debatte:

Tomatene måtte pleies. Jorda måtte utvides. Huset måtte holdes tett. Og dessuten måtte han [= Carlo] hente vann, og se til øglen sin. Han hadde sine daglige rutiner, sånn var det blitt, og de kunne ikke forsere bare fordi fremmedfolk hadde kommet og tatt seg inn

<sup>84</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 86.

<sup>85</sup> Vgl. Eglinger/Heitmann: *Landnahme*, S. 40 f.; Weaver-Hightower: *Empire Islands*, S. 3.

<sup>86</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 97. „Wie lange war er [= Carlo] jetzt schon hier? Er wusste es selbst nicht mehr, und es kümmerte ihn auch nicht. Ob es zwei Jahre waren oder drei oder vier, welche Rolle spielte das? Er lebte allein, ohne Artgenossen. Mehr brauchte es nicht, um aus der Welt zu fallen. Und weniger hätte nicht gereicht [~ Und weniger brauchte es nicht; PW], um wieder hineinzustürzen.“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 93.

på ham. Og selv om han følte en slags varme for henne [= Marie], så skjønn og sprekferdig som hun var, lot han seg ikke avlede av den grunn.<sup>87</sup>

Die Tomaten brauchten Pflege. Der Acker musste ausgedehnt werden. Das Haus musste dichtgehalten werden. Und außerdem musste er [= Carlo] Wasser holen und nach seiner Echse sehen. Er hatte seine täglichen Routinen, so war es gekommen, und die konnte man nicht beschleunigen, nur weil Fremde gekommen und bei ihm eingedrungen waren. Und auch wenn er eine Art Wärme für sie [= Marie] verspürte, so schön und reif zum Aufplatzen sie war, ließ er sich deshalb doch nicht ablenken.<sup>88</sup>

Die von der Insel vorgegebenen Zeitabläufe sind Carlo mittlerweile wichtiger als menschliche Gesellschaft. Mit anderen Worten hat sich Carlo mit der zeitlichen und räumlichen Autonomie der Insel völlig abgefunden. Heinzel und Maries Anwesenheit auf der Insel sorgt jedoch dafür, dass Carlo vorerst nicht weiter von der Insel vereinnahmt ist.

Die Insel hat aufgrund ihrer zeitlichen und räumlichen Autonomie Pläne, die weder Carlo noch Heinzel und Marie völlig bewusst werden. Marie fällt zwar das Absinken der Insel auf, jedoch weiß sie es nicht zu deuten.<sup>89</sup> Eine weitere Passage lässt die Pläne der Insel errahnen:

Og hvert skritt bar en bekvølse. Et glimt av noe truende i alt de [= menneske] strebet å nå frem til. En ugjennomtrengelig hinne. En skjelvende fare av tid. Og det var henne, hun som fulgte med på dem. Kjærligheten, håpet, frykten deres. Alt det ynkelige. For tvers igjennom og forbi det kjødelige slitet, i dette stigende havet, lå en annen sannhet ventende som ingen av de tobente forsto. Et hav av måter å forsvinne på. Muligheten for å kunne stige ned. Den lyse, lyse glemselen.<sup>90</sup>

Und jeder Schritt war wie überwacht. Beinhaltete den Schimmer einer Drohung hinter allem, dass sie [= die Menschen] anstrebten. Eine undurchdringliche Membran. Die bebende Gefahr der Zeit. Und sie war es, sie, die ihr Tun mitverfolgte. Ihre Liebe, ihre Hoffnung, ihre Furcht. All das Erbärmliche. Denn quer durch und vorbei an der körperlichen Schufterei, in diesem steigenden, strebenden Meer, lag eine andere Wahrheit und wartete, eine Wahrheit, die keiner der Zweibeiner verstand. Ein Meer verschiedener Arten zu Verschwinden. Die Möglichkeit, hinabzusteigen. Das helle, helle Vergessen.<sup>91</sup>

Zunächst wird auf die räumliche Undurchdringlichkeit und zeitliche Gefährlichkeit der Insel hingewiesen, durch die sich die Menschen bewegen. Die Insel betrachtet das mühselige Leben, welches auf ihr geführt wird. Dabei denkt sie zugleich über Möglichkeiten des Verschwindens und eine Lichthaftigkeit des Vergessens nach, was insbesondere im Hinblick auf die weitere Entwicklung der Erzählung interessant ist.

---

<sup>87</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 107.

<sup>88</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 103.

<sup>89</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 114.

<sup>90</sup> Ebd., S. 115.

<sup>91</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 111.

In *Fortellingen om øde* ist Verschwinden ein Begriff, der in mehreren Kontexten Verwendung findet. So verschwindet u.a. Marie eines Nachts aus der von Heinzel und ihr bezogenen Höhle, nachdem ihre Wehen einsetzen. Die Erzählstimme kommentiert diesen Vorgang wie folgt: „Enten var hun [= Marie] ikke til stede, eller var hun så til stede som det overhudet mulig var, så til stede, kan hende, at hun forsvant.“<sup>92</sup> Marie scheint zu verschwinden, entweder weil sie abwesend („ikke til stede“) oder weil sie anwesend („til stede“) ist, wodurch die Erzählstimme eine räumliche Paradoxie eröffnet. Im Norwegischen wird Anwesenheit mit ‚zur Stelle‘ bzw. ‚am Ort‘ umschrieben. Paradoxerweise verschwindet Marie somit, weil sie zu sehr am Ort der Insel ist.

Dieses Verschwinden ist zugleich als erneute Anpassung an die Insel lesbar. Marie begibt sich nämlich in einer Art Trance zu einem Nest voller frisch geschlüpfter Echsen, wo sie ihr eigenes Kind zur Welt bringt:

Hun [= Marie] hadde kunne gi det livet hvor som helst. // Men hun kom frem, slik hun måtte komme frem. Og endelig kunne bena svikte. Endelig kunne hun legge seg ned. Og det var mykt. Og det var riktig. Som å bli tatt imot. Så mange var de [= øglene], kunne bære henne som et vevert lite flak på jordbladet. Hun følte dem ikke engang. // Og det gule lyset steg i alt det svarte. Og det svarte fikk et kutt i ansiktet. Og kuttet skar en letthet inn i ensomheten. Og alt det målbare forsvant.<sup>93</sup>

Sie [= Marie] hätte dieses Leben jetzt überall schenken können. // Aber sie kam voran, wie sie vorankommen musste. Und endlich konnten die Beine versagen. Endlich konnte sie sich hinlegen. Und es war weich. Und es war richtig. Als würde sie empfangen. So viele waren es, sie [= die Echsen] konnten sie tragen wie eine kleine, zarte Flocke auf dem Erdblatt. Sie spürte sie nicht einmal. // Und das gelbe Licht ging in all dem Schwarzen auf. Und das Schwarze erlitt einen Schnitt im Gesicht. Und der Schnitt ritzte eine Leichtigkeit in die Einsamkeit hinein. Und all das Messbare verschwand.<sup>94</sup>

Marie erreicht mit dem Nest einen Punkt, an dem sie von der Insel aufgenommen werden kann. Im Nest wird sie nämlich ihrer Wahrnehmung nach von den Echsen empfangen und getragen. Die Situation ähnelt damit Carlos Vereinnahmung durch die Insel, da er sich ebenfalls als Zeichen seiner Anpassung an eine Echse schmiegt. Zugleich geht scheinbar die Sonne auf, da Licht die Dunkelheit durchschneidet. Mit dem Licht („lyset“) hat die Insel zuvor jedoch auch das Vergessen verknüpft.<sup>95</sup> Im selben Moment findet ein weiteres Verschwinden statt, welches alles Messbare („det målbare“) betrifft. Dieses Verschwinden des Messbaren kann auf die zeitliche und räumliche

<sup>92</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 129 f. „Entweder war sie nicht anwesend oder sie war so sehr anwesend, wie es überhaupt nur möglich war, so anwesend vielleicht, dass sie verschwand.“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 124.

<sup>93</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 131 f.

<sup>94</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 126.

<sup>95</sup> Vgl. Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 115.

Autonomie der Insel bezogen werden. Die kontinentalen Maßeinheiten für Zeit und Raum verlieren nach einer Vereinnahmung durch die Insel ihre Bedeutung. Die Insel stellt fortan das einzige Maß dar, dessen Struktur von den menschlichen Figuren in der Erzählung nicht gänzlich zu erfassen ist. Somit hat die Insel ihre Autonomie behauptet und die Wittermanns ebenso wie Carlo vereinnahmt.

#### 6.4 An der Grenze der Autonomie

Im dritten Teil des Romans trifft die Baroness Bertha de Bousquet<sup>96</sup> in Begleitung einer Schar männlicher Liebhaber auf der Insel ein. Mit dem Auftreten der Baroness fordert eine weitere menschliche Figur die Insel heraus, da auch die Baroness die zeitliche und räumliche Autonomie der Insel verkennt. Im Unterschied zu den anderen Figuren vermag es die Baroness allerdings, einer Vereinnahmung durch die Insel zu trotzen. Im nun folgenden Teil analysiere ich, wie sich die Baroness der Insel entzieht, indem sie eine Grenzposition einnimmt.

Bereits vom ersten Moment ihres Auftritts an werden in *Fortellingen om øde* die Unterschiede der Baroness zu den anderen Figuren deutlich. So führt die Erzählstimme die Baroness wie folgt ein: „Ingen visste hvor baronessen kom fra, hva hun kunne, hva hun skulle, hva som drev henne. Heller ikke ante noen hvor lenge hun ville holde ut. Men hun kom. Og hun ble. Og hun var ikke alene.“<sup>97</sup> Auffällig an dieser Einführung ist, dass die Figur weder einen zeitlichen noch einen räumlichen Hintergrund hat. Die Herkunft der Baroness bleibt ebenso unbekannt wie ihre Vergangenheit. Eine weitere Besonderheit der Baroness ist, dass sie völlig im gegenwärtigen Augenblick lebt:

Foran solen, foran dypet denne første dagen på en øde øy, hadde hun [= baronessen], så vidt henne bekjent, verken barndom eller oppvekst eller fortid av noen sort lenger. Kanskje, når hun tenkte seg om, hadde hun muligens ingen sikker fremtid heller. Kun nåtiden, og dette at nåtiden måtte holde.<sup>98</sup>

Angesichts der Sonne, angesichts der Tiefe an diesem ersten Tag auf einer einsamen Insel hatte sie [= die Baroness], soweit sie wusste, weder irgendeine Kindheit noch Jugend noch Vergangenheit mehr, nicht mehr. Vielleicht hatte sie, wenn sie darüber nachdachte, auch keine sichere Zukunft. Nur die Gegenwart, und die Gegenwart muss halten.<sup>99</sup>

<sup>96</sup> Den Leser\*innen begegnet die Figur im Roman vorwiegend als „die Baroness“. Der vollständige Name der Figur wird nur einmal genannt. Vgl. ebd., S. 171.

<sup>97</sup> Ebd., S. 143. „Niemand wusste, woher die Baroness kam, was sie konnte, was sie wollte, was sie antrieb. Es ahnte auch niemand, wie lange sie durchhalten würde. Aber sie kam. Und sie blieb. Und sie war nicht allein.“; Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 137.

<sup>98</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 147 f.

<sup>99</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 140.

Für die Baroness zählt somit nur die Gegenwart, während sie ihre Vergangenheit leugnet und ihre Zukunft als unsicher akzeptiert. Mit anderen Worten verfolgt sie kein der Vergangenheit oder Zukunft zugewandtes Projekt, welches die zeitliche Autonomie der Insel in Frage stellen würde. Dass die Baroness eigentlich den Bau eines Hotels beabsichtigt, erfahren die Leser\*innen erst später von ihrem Diener/Liebhaber Lorentz.<sup>100</sup> Dieses Bauprojekt scheint ihr jedoch insgesamt nur wenig am Herzen zu liegen. Obwohl der Baroness ein eigenes Projekt zur Umgestaltung der Insel fehlt, fordert die Baroness mit ihrer Einstellung die räumliche Autonomie der Insel heraus:

De hadde kommet frem, det var for sent å snu, og den svarte stranden skremte henne [= baronessen] ikke. Her fikk være pent nok. Hennes rike. Og disse andre beboerne som hun jo visste fantes et sted på øya, ga hun blaffen i. [...] Én ting var sikkert, hun [= baronessen] var ikke kommet hit i vennskapelige hensikter. Ikke for det, hun var ikke kommet hit i uvennskapelige hensikter heller. Menn vennskap angikk henne ikke, rett og slett. Hadde hun kanskje ikke nok med seg selv og sine tjenere, hjelpere, elskere? Jo, og av åpenbare årsaker – hun var kommet for å tøyte grensen, ikke for å la seg stanse av den, og hva andre måtte mene eller synes eller tenke eller føle rundt det, holdt hun seg rett og slett for god til å ta innover seg.<sup>101</sup>

Sie waren angekommen, es war zu spät, um umzukehren, und der schwarze Strand schreckte sie [= die Baroness] nicht. Hier würde es schön genug sein. Ihr Reich. Und diese anderen Bewohner, von denen sie ja wusste, dass sie irgendwo auf der Insel existierten, waren ihr egal. [...] Eines war sicher, sie [= die Baroness] war nicht mit freundschaftlichen Absichten hierhergekommen. Aber sie war auch nicht mit feindlichen Absichten gekommen. Doch Freundschaft war nichts für sie, schlicht und einfach. Hatte sie nicht an sich selbst und Diener, Helfern, Liebhabern genug? Doch, und zwar aus offensichtlichen Gründen – sie war gekommen, um die Grenze weiter hinauszuschieben, nicht um sich von ihr aufhalten zu lassen oder um sich damit zu belasten, was andere denken oder meinen oder glauben oder fühlen würden, dafür war sie sich schlicht und einfach zu gut.<sup>102</sup>

Durch ihre hier beschriebene Einstellung und dem Umstand, dass sie mit ihren Liebhabern am Strand verbleibt, kann sich die Baroness dem Anpassungsgebot der Insel entziehen. Am Strand beginnt und endet nämlich die zeitliche und räumliche Autonomie der Insel, da der Strand eine Grenze zwischen der Insel und der restlichen Welt bildet. Und es ist vor allem diese Grenze, welche die Baroness entsprechend dem Zitat in erlebter Rede verschieben möchte.

Die Baroness stellt aus kulturwissenschaftlicher Perspektive eine Figur des Dritten dar, weil sie weder auf Seiten der Insel noch auf jener der sich dort

---

<sup>100</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 160.

<sup>101</sup> Ebd., S. 148.

<sup>102</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 140 f.

befindenden Menschen steht, und so die bestehende Ordnung in Frage stellt. Albrecht Koschorke erläutert zu diesem Begriff:

Wenn von der Figur des Dritten gesprochen wird, dann ist [...] ‚Figur‘ nicht vorrangig in einem personalen Sinn zu verstehen. Zwar mögen sich Figuren des Dritten in literarischen Helden inkorporieren, aber noch grundsätzlicher geht es dabei um ein liminales ‚Spiel auf der Schwelle‘, eine Dynamik der Indirektheit innerhalb kognitiver, affektiver und sozialer Strukturen. Es kennzeichnet solche Strukturen, dass sie nicht allein in sich unruhig sind, sondern auch auf Seiten des Beobachters wandernde Blickpunkte erzwingen und insofern auf unumgängliche Weise mehrdeutig bleiben.<sup>103</sup>

In *Fortellingen om øde* tritt der nach Koschorke mögliche Fall ein, da ein Mensch die Figur des Dritten verkörpert. Indem die Baroness am Strand verbleibt und die bisher in der Erzählung gängigen Strukturen hinterfragt, beginnt sie ein „liminales ‚Spiel auf der Schwelle‘“. Liminalität meint einen Schwellenzustand, dessen Kennzeichen Ursula Wiest-Kellner in einem Eintrag des *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* näher erläutert:

Die [Liminalität] selbst ist das große Außerhalb von allen Hierarchien des sozialen Lebens. Jenseits vertrauter Raum- und Zeitbegriffe ermöglicht sie das Ausleben irrationaler, amoralischer und anarchistischer Verhaltensweisen, parodiert die Alltagswelt in grotesker Inversion und bringt das charismatische Wir-Gefühl der *communitas* hervor.<sup>104</sup>

Die Baroness lebt gänzlich in diesem Schwellenzustand und legt die von Wiest-Kellner aufgezählten Verhaltensweisen an den Tag, wenn sie im Grenzbereich des Strandes ihr Reich errichtet.<sup>105</sup>

Das Auftreten der Baroness stört dementsprechend die mittlerweile entstandene Ordnung der Insel, die Carlo, Heinzel und Marie langsam zu akzeptieren lernen. Diese Ordnung beschreibt die Erzählstimme nach einem kurzen Rückblick auf das vergangene Jahr wie folgt:

---

<sup>103</sup> Koschorke, Albrecht: „Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“, in: Eßlinger, Eva u. a. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten: ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 9–34; hier: S. 18.

<sup>104</sup> Wiest-Kellner, Ursula: „Liminalität“, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2013, S. 447.

<sup>105</sup> Strände gelten allgemein, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits ausgeführt, als liminale Orte (siehe „2.3 Verkehrung der robinsonadischen Insel“). Vgl. Corbin: *Meereslust*, S. 103; Geisthövel: „Der Strand“, S. 127 f. Das Vorhaben, ein Hotel zu bauen, passt ebenso zu dieser Lesart. Hotels sind nämlich „Schwellenräume“, wie Habbo Knoch mit einem geschichtswissenschaftlichen Blick auf *Das Grandhotel* festgestellt hat. Siehe dazu: Knoch, Habbo: „Das Grandhotel“, in: Geisthövel, Alexa und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne: Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2005, S. 131–140; hier insbesondere: S. 133–138.

Dagene gikk med til å øverleve, til hus og slakt og på forpleining av det grønne. Ingen av dem [= Carlo, Heinzl og Marie] ønsket seg mer. Ingen av dem ønsket seg mindre. Så avsondret var de blitt, om de mot formodning hadde forsøkt, ville de ikke klare å se for seg et annet ansikt. Og de så ikke til horisonten lenger, orket ikke lysets uavbrytelighet. Den lukkende tomheten spiste av dem. Ingen av dem hadde fått med seg at det var kommet et skip.<sup>106</sup>

Die Tage vergingen mit Überleben, mit dem Haus und dem Schlachten und der Versorgung aus dem Grün. Keiner von ihnen [= Carlo, Heinzl und Marie] wünschte sich mehr. Keiner von ihnen wünschte sich weniger. So isoliert waren sie, wenn sie wider Erwarten versucht hätten, ein anderes Gesicht vor sich zu sehen, hätten sie es nicht geschafft. Und sie schauten nicht länger zum Horizont, sie ertrugen die Endlosigkeit des Lichts nicht. Die Leere, die sie einschloss, zehrte an ihnen. Niemand von ihnen hatte mitbekommen, dass ein Schiff gekommen war.<sup>107</sup>

Carlo, Heinzl und Marie leben eher nebeneinander als miteinander in dem passiven Zustand, den die zeitliche und räumliche Autonomie der Insel allmählich von ihnen verlangen wird. Die Insel diktiert ihnen durch ihre räumlichen Eigenschaften tägliche Routinen, um die einfachsten Bedürfnisse durch simple Agrarwirtschaft zu decken, sodass selbst die Ankunft eines Schiffes zunächst unbemerkt bleibt.

Erst von Lorentz, den die Baroness mit Wasserholen beauftragt, erfahren die Drei von den Neuankömmlingen.<sup>108</sup> Aus Neugierde bricht Carlo zum Gegenbesuch auf und beginnt dabei über seine Zeitwahrnehmung zu reflektieren:

Akkurat hvor lang tid som var gått siden han [= Carlo] forlot stranden, siden den siste natten i hulen i klippeveggen, var ikke godt å si. Selv visste han ikke annet enn at det var lenge siden. Veldig lenge. Bortimot et halvt liv, kanskje. Det slo ham igjen, dette som han hadde glemte en stund, hvor absolutt ute av tiden han var.<sup>109</sup>

Wie viel Zeit genau vergangen war, seit er [= Carlo] den Strand verlassen hatte, seit er zum letzten Mal die Nacht in der Höhle in der Felswand verbracht hatte, war schwer zu sagen. Auch er wusste nicht mehr, als dass es vor langer Zeit gewesen war. Vor sehr langer Zeit. Annähernd ein halbes Leben, vielleicht. Ihm fiel wieder auf, was er für eine Weile vergessen hatte, nämlich wie absolut außerhalb der Zeit er sich befand.<sup>110</sup>

Carlo realisiert erneut durch die Ankunft anderer Menschen, wie sehr er sich ‚außerhalb der Zeit‘ befindet. Mit anderen Worten versteht Carlo, dass er die temporale Inselordnung akzeptiert hat.

Umso mehr sich Carlo dem Strand nähert, desto stärker scheint er sich aus seinem durch die Insel verursachten passiven Zustand zu lösen. Die zuvor für

<sup>106</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 157.

<sup>107</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 148 f.

<sup>108</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 160.

<sup>109</sup> Ebd., S. 166.

<sup>110</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 156.

diesen Zustand charakteristische Lichtscheue überwindet Carlo nun.<sup>111</sup> „Videre i det vonde ufravikelige lyset“<sup>112</sup> strebt er stattdessen, bis sich ihm auf den Klippen der Inseln ein neuer Ausblick eröffnet:

Som en åpenbaring var det. Han [= Carlo] kunne ikke begripe at han aldri før hadde sett hvor vakkert det var, det evige havet der ute, mot dagen. Og enda noe mer så han, noe nytt og ganske dramatisk. Han syntes å skimte konturene av en øy. Mørke spisse skisser mot den nesten hvite himlingen. Høyst merkelig var det at han aldri hadde sett det før, men likevel, det var ikke synsbedrag – han så fjell der ute nå.<sup>113</sup>

Wie eine Offenbarung war das. Er [= Carlo] konnte nicht begreifen, dass er nie zuvor gesehen hatte, wie schön es war, das ewige Meer dort draußen, gegen den Tag. Und er sah noch etwas mehr, etwas Neues und ziemlich Dramatisches. Er glaubte, undeutlich die Konturen einer Insel zu erblicken. Dunkle, spitze Zeichnungen gegen den beinah weißen Horizont. Höchst merkwürdig war, dass er es nie zuvor gesehen hatte, aber trotzdem, es war keine Sinnestäuschung – er sah jetzt die Berge dort draußen.<sup>114</sup>

Angesichts der neuen Insel am Horizont, die einer „Offenbarung“ („åpenbaring“) gleicht, beginnt Carlo wieder über Raum nachzudenken:

Han [= Carlo] sto en stund og tittet over klippekanten, tenkte over det Marie hadde sagt, om det kunne være slik at det faktisk lå noe i det. Men han skjøv det fra seg ganske raskt, det fikk da være grenser for innbilning. Om stranden virket mindre var det antagelig på grunn av flo, kanskje springflo, og dessuten hadde han jo ikke vært her på lenge, hukommelsen var ikke til å stole på. Nei lavasteinen var fortsatt like skarp og kantete, vinden kom inn som et brøl, slik den alltid hadde gjort, og den beske lukten av sjøløve dominerte fortsatt hele området. Klart stranden var den samme, noe annet vill jo vært galskap.<sup>115</sup>

Er [= Carlo] blieb eine Weile stehen und sah über den Rand der Klippen, dachte über das nach, was Marie gesagt hatte, ob es sein konnte, dass tatsächlich etwas dran war. Aber er schob es ziemlich rasch beiseite, es musste Grenzen geben für die Einbildung. Wenn der Strand schmaler wirkte, war es vermutlich aufgrund der Flut, vielleicht einer Springflut, und außerdem war er ja schon lange nicht mehr hier gewesen, dem Gedächtnis war nicht zu trauen. Nein, der Lavastein war immer noch so scharf und kantig, der Wind brach herein mit seinem Brüllen, wie er es immer getan hatte, und der herbe Geruch der Seelöwen beherrschte noch immer die ganze Umgebung. Klar war der Strand derselbe, alles andere wäre ja Wahnsinn gewesen.<sup>116</sup>

Carlo kommt bei seinem neuen Nachdenken über Raum Maries Beobachtung, dass die Insel unterzugehen scheint, in den Sinn und er versucht den jetzigen

<sup>111</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 157.

<sup>112</sup> Ebd., S. 168. „Weiter in dem unangenehmen, unabänderlichen Licht.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 158.

<sup>113</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 168 f.

<sup>114</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 158.

<sup>115</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 169.

<sup>116</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 159.

Anblick der Insel mit den Eindrücken bei seiner Ankunft zu vergleichen. Dieses Vergleichen setzt voraus, dass Carlo zeitliche und räumliche Eindrücke, anders als zuvor in seinem passiven Zustand, wieder differenziert wahrnimmt.

Als Figur des Dritten löst die Baroness mit ihrer Ankunft gewissermaßen eine Umkehrung der Vereinnahmung durch die Insel aus. Diese Umkehrung betrifft nicht allein Carlo, der am Strand mit der Baroness wegen deren Herrschaftsansprüchen in einen Streit gerät und verärgert zu den anderen zurückkehrt.<sup>117</sup> Auch Heinzl bricht, neugierig geworden, auf und kehrt verändert zurück.<sup>118</sup> Der Besuch des Strandes markiert für Carlo und Heinzl eine Art liminale Übergangserfahrung, bei der die Beiden ihre vorherige Passivität ablegen, da sie sich durch die Baroness provoziert fühlen. Die Erzählstimme kommentiert die neue Situation wie folgt: „De [= Carlo, Heinzl und Marie] levde slik, en god stund, side om side. Grenser for det hjemlige ble stadig vekk forskjøvet. Ensomhet var ikke lenger den eneste måten.“<sup>119</sup> Nach und nach verschieben sich durch die Baroness die Grenzen für das, was als ‚(ein)heimisch‘ („hjemlige“) gilt. Dieses ‚(Ein)Heimische‘ bezieht sich in meiner Lesart auf die zeitliche und räumliche Autonomie der Insel, da die Erzählstimme zugleich feststellt, dass es nun neben der Einsamkeit ein weiteres Maß gebe. Kennzeichnend für die Vereinnahmung durch die Insel ist schließlich zuvor der Verlust aller Maßstäbe gewesen. Die Erzählstimme stellt weiters fest:

Og slik ble baronessen en besettelse for dem [= Carlo og Heinzl]. De undret seg ihjel over henne, snakket om henne i tide og utide. Alle disse spørsmålene, de aldri fant svar på. Hvor hun kom fra, hva hun sto for, hva hun hadde, hva det var med henne som fikk mennene hennes til å holde ut sitt nedrige overdimensjonerte flertal – hvor mye vellyst og begjer kunne egentlig få plass i én og samme kvinne? Var kåtskapen noe som lå i baronesseblodet? Eller, var hun i det hele tatt baronesse? De fant aldri ut av det, og det drev dem til vanvid.<sup>120</sup>

Und so wurde die Baroness zu einer Besessenheit für sie [= Carlo und Heinzl]. Sie kamen aus dem Wundern über sie nicht mehr hinaus, redeten zu jeder Zeit und Unzeit von ihr. All diese Fragen, auf die sie nie eine Antwort fanden. Woher sie kam, wofür sie stand, was sie hatte, was an ihr war, das die Männer dazu brachte, diese elende Situation, mehrere zu sein, auszuhalten – wie viel Wollust und Begehren konnte eigentlich Platz finden in ein und derselben Frau? War Geilheit etwas, das Baronessen im Blut lag? Und

<sup>117</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 173.

<sup>118</sup> Vgl. ebd., S. 175 f.

<sup>119</sup> Ebd., S. 183. „Sie [= Carlo, Heinzl und Marie] lebten eine ganze Weile so, Seite an Seite. Grenzen für das Eigene [hjemlig ~ heimelig/heimlich; PW] wurden immer wieder verschoben. Einsamkeit war nicht mehr die einzige Seinsweise.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 171.

<sup>120</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 184.

war sie überhaupt eine Baroness? Sie fanden es nie heraus, und das trieb sie in den Wahnsinn.<sup>121</sup>

Da Carlo und Heinzl nun von der Baroness so sehr fasziniert sind, dass die Beiden zu jeder Zeit („i tide og utide“) über sie sprechen, gibt es nun neue zeitliche Maßstäbe. Wichtig für diese Faszination ist zugleich die Unklarheit über Vergangenheit und Herkunft der Baroness, also eben die Eigenschaften, welche die Vereinnahmung durch die Insel erschweren. Hinzu kommt ein sexuelles Element, sodass von Carlos und Heinzels einstiger Passivität nichts erhalten bleibt.

Somit ist die Baroness auch eine Art „Trickster“. Trickster sind eine spezielle Form der Figur des Dritten, die häufig in Mythen anzutreffen ist.<sup>122</sup> Augenfällig wird der Trickster-Status der Baroness in einem direkten Abgleich mit Erhard Schüttpelz' Charakterisierung von Eshu-Elegba, dem Trickster der Yoruba, einer ethnischen Gruppe in Westafrika:

Eshu-Elegba ist nicht nur eine Figur der Streitlust, des Handels und der Händel, sondern auch der unbändigen sexuellen Potenz (aber nicht der Fruchtbarkeit), der erotischen Träume und Wünsche und Unersättlichkeit jeder Art, er ist das verwöhnte greise Kind, der Älteste und Jüngste, der Trotzige und Aufdringliche, der, auf den man weder warten noch vor dem man fliehen kann.<sup>123</sup>

Aufgrund ihrer materiellen und sexuellen Unersättlichkeit bringt die Baroness Streit auf die Insel. Als Trickster beschert sie der Insel letztlich eine neue, konfliktreiche, Dynamik. Auffallend ist allerdings, dass Marie als Einzige kaum davon betroffen scheint.

## 6.5 Der Untergang der Insel

Die Baroness verschiebt nach und nach die Grenzen zu Ungunsten der zeitlichen und räumlichen Autonomie der Insel. Parallel dazu erhält die von Carlo am Horizont entdeckte zweite Insel immer mehr Bedeutung. Diesen Zusammenhang zwischen Autonomieverlust und der zunehmenden Bedeutung der neuen Insel gilt es hier abschließend näher zu betrachten.

Für Carlo repräsentiert die zweite Insel die Möglichkeit eines Neuanfangs. Obwohl er bereits einmal mit seinen Plänen an der gegenwärtigen, ersten Insel gescheitert ist, zieht er diese zukünftige Möglichkeit wieder in Erwägung:

---

<sup>121</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 172.

<sup>122</sup> Vgl. Koschorke: „Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“, S. 10; Schüttpelz, Erhard: „Der Trickster“, in: Eßlinger, Eva u.a. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten: ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 208–224; hier: S. 212 f.

<sup>123</sup> Ebd., S. 211.

Da Carlo atter en gang sto på kanten av de svarte klippene, fikk han bekreftet det han sist hadde sett. Fjellet der ute, den andre øya, den var på ekte, og ikke bare det, den var kommet enda nærmere. Kanskje, tenkte han, om alt skulle gå nenedom og hjem, kunne man flykte dit og starte opp på nytt? Det var en mulighet, en siste utvei, eller i alle fall en trøst, slik han så det.<sup>124</sup>

Als Carlo erneut am Rand der schwarzen Klippe stand, bestätigte sich, was er beim letzten Mal gesehen hatte. Der Berg dort draußen, die andere Insel, war echt, und nicht nur das, er war noch näher gekommen. Vielleicht, dachte er, könnte man, wenn alles vor die Hunde ging, dorthin flüchten und von vorn anfangen? Das war eine Möglichkeit, ein letzter Ausweg oder wenigstens ein Trost, so sah er das.<sup>125</sup>

Der hier angesprochene Trost für Carlo ist, dass die zweite Insel ein weiteres Mal eine Projektionsfläche für menschliche Vorstellungen ist, da sich die erste Insel in *Fortellingen om øde*, wie Carlo am eigenen Leib erfahren hat, gegen solche Projektionen wehrt.

Zwischen den beiden Inseln gibt es weitere Gemeinsamkeiten, die vor allem durch Perspektivierung in Marie deutlich werden. So meint Marie eines Tages, ein Rufen zu vernehmen und begibt sich zum mittlerweile kaum noch vorhandenen Strand.<sup>126</sup> Das Rufen, welches Marie vernimmt, sind die Geräusche eines Vulkanausbruchs auf der zweiten Insel:

Den enorme flammen sto til himmels, det lyse mot det lyse, som en krig. Og ilden spredde seg i alt det blå, og ilden farget himmelen, drypende rennende flytende rød, rødt slik Marie aldri hadde sett det, og tenk at det fantes en annen øy, og tenk at denne øya sto i flammer, og fjellet der ute, hvordan det vregntes og sprengtes og kastet dette røde blodet ut – avstand hadde ingenting å si mot denne størrelsen. Avstand var av krympende betydning.<sup>127</sup>

Die enorme Flamme stand am Himmel, das Helle gegen das Helle, wie ein Krieg. Und das Feuer breitete sich aus in all dem Blau, und das Feuer färbte den Himmel, tröpfelnd, rinnend, fließend rot, ein Rot, wie Marie es noch nie gesehen hatte, und man stelle sich vor, dass es eine andere Insel gab, und man stelle sich vor, dass diese Insel in Flammen stand, und der Berg dort draußen, wie er nach außen gekehrt wurde und gesprengt und dieses rote Blut auswarf – die Entfernung hatte nichts zu sagen gegen diese Größe. Die Entfernung war von schrumpfender Bedeutung.<sup>128</sup>

Das hier geschilderte, durch die Entstehung der zweiten Insel erzeugte Farbenspiel aus Blau und Rot ähnelt den Beschreibungen von der Entstehung der ersten Insel zu Beginn des Romans.<sup>129</sup> Insgesamt erweckt diese Szene da-

<sup>124</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 199.

<sup>125</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 186.

<sup>126</sup> Vgl. Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 209 f.

<sup>127</sup> Ebd., S. 210.

<sup>128</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 195 f.

<sup>129</sup> Vgl. Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 7.

her den Eindruck, als ob sich die Schöpfungsszene vom Anfang der Erzählung wiederholt.

Im Gegensatz zu Carlo ist für Marie die zweite Insel keine Möglichkeit für einen Neuanfang. Der Anblick des Vulkanausbruchs ruft in ihr vor allem ein Bedürfnis hervor, die erste Insel zu verlassen: „Marie var et barn nå. Fryktløs i sitt tomme blick. Hun gikk bare uti og la på svøm. Hun gjorde det fordi det var det eneste som kjentes rett, fordi det var det eneste som kjentes lett. Hun måtte ut dit. Ikke til den andre øya, ikke til vulkanen. Bare ut, så langt det gikk.“<sup>130</sup> Maries Ziel ist beim Verlassen der ersten Insel eben nicht die zweite Insel. Stattdessen schwimmt sie immer weiter ins Meer hinaus, ohne umkehren zu wollen.<sup>131</sup> Jedoch entkommt Marie nicht von der ersten Insel:

Men hun [= Marie] fikk det ikke som hun ville. Langt der ute ble hun hentet hjem. Om det skulle kalles en heldedåd eller ikke – avbrudd eller fortsettelse, redning eller svik, var ikke godt å si, særlig ikke for Marie selv. Hun hadde mistet ordene. Hun hadde mistet tallene. Det eneste som var igjen, var hennes egen sann størrelse, intakt nå, i sin frie mikroskopiske betydning. Marie hadde aldri kjent seg mer forløst, og aldri hatt mindre å tape.<sup>132</sup>

Doch sie [= Marie] bekam ihren Willen nicht. Weit dort draußen wurde sie heimgeholt. Ob man es eine Heldentat nennen sollte oder nicht – einen Abbruch oder eine Fortsetzung, Rettung oder Verrat, war schwer zu sagen, besonders für Marie selbst. Sie hatte die Wörter verloren. Sie hatte die Zahlen verloren. Das Einzige, was übrig war, war ihre eigene, wahre Größe, jetzt intakt, in ihrer freien, winzig kleinen Bedeutung. Marie hatte sich nie erlöst gefühlt und nie weniger zu verlieren gehabt.<sup>133</sup>

Der Aufenthalt im Meer hat einen positiven Effekt auf Marie, da sie sich nun „intakt“ fühlt. Einen ähnlichen Effekt beschreibt Christine Hamm in ihrem Aufsatz *Nordsjøens maskuline og feminine grammatikk*, in dem sie mit einem für die Kategorie Gender sensiblen Blick die Darstellung der Nordsee in der norwegischsprachigen Literatur analysiert:

Der mannliche skribenter ofte assosierer Nordsjøen til storm, forlis, død og fordervelse, blir havet hos kvinnene ofte et sted for håp, for lengsler; det blir et symbol på frihet. Saltvannet i sjøen blir sett på som et rensende element, det konnoterer til dels ny fødsel.

---

<sup>130</sup> Ebd., S. 210. „Marie war jetzt ein Kind. Furchtlos in ihrem leeren Blick. Sie ging einfach hinaus und schwamm los. Sie tat es, weil es das Einzige war, das sich richtig anfühlte, weil es das Einzige war, das sich leicht anfühlte. Einfach hinaus, so weit es ging.“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 196.

<sup>131</sup> Vgl. Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 212.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 198.

Havet står for håpet om å kunne vinne over det undertrykte livet kvinnene lever på land.<sup>134</sup>

Während männliche Autoren die Nordsee oft mit Sturm, Schiffbruch, Tod und Verderben verbinden, ist das Meer für die Frauen häufig ein Ort der Hoffnung, der Sehnsüchte; es wird zu einem Symbol der Freiheit. Das Salzwasser der See wird als reinigendes Element gesehen, welches häufig mit Wiedergeburt konnotiert ist. Das Meer steht für die Hoffnung, über das unterdrückte Leben der Frauen an Land triumphieren zu können.<sup>135</sup>

*Fortellingen om øde* greift diese von Hamm skizzierte Bedeutung des Meeres auf, als Marie sich durch ihren Aufenthalt im Wasser wieder „intakt“<sup>136</sup> fühlt. Nicht die zweite Insel, sondern das Meer, ermöglicht Marie einen Neuanfang.

Zurück auf der ersten Insel zieht sich Marie jedoch immer weiter in sich selbst zurück. Diesen Rückzug beschreibt die Erzählstimme wie folgt, als Marie zu Carlo und Heinzel in das gemeinsame Lager zurückkehrt:

Da hun [= Marie] lag seg intill [= Heinzel], var det på en helt alminnelig måte. Som om hun enten hadde vært der hele tiden, eller som hun aldri hadde vært der i det hele tatt. Han ga fra seg et lite grynt, det var det hele. Som hadde hun faktisk sunket i havet. Sunket, forsvunnet, blitt borte for godt.<sup>137</sup>

Als sie [= Marie] sich neben ihn [= Heinzel] legt, tat sie es auf eine ganz alltägliche Art und Weise. Als wäre sie entweder die ganze Zeit dort gewesen oder als wäre sie überhaupt nie dort gewesen. Er gab ein kleines Grunzen von sich, das war alles. Als wäre sie tatsächlich im Meer versunken. Versunken, verschwunden, für immer fort gewesen.<sup>138</sup>

Die Formulierungen der Erzählstimme erinnern an die vorangegangene Beschreibung von Mariens Niederkunft, bei der Marie in einer Art Trance-Zustand zum Echsennest aufbricht und sie entweder ‚kaum zur Stelle‘ oder ‚allzu sehr zur Stelle‘ ist.<sup>139</sup> Paradoxerweise gerät Marie somit wieder in den Bann der Insel, obwohl das Meer ihr eine Möglichkeit zum Neuanfang bietet und eigentlich auch ihr Verhalten verändert. In ihrer Zurückgezogenheit akzeptiert Marie daher die zeitliche und räumliche Ordnung der Insel vollkommen.

Der Vulkanausbruch stellt insgesamt die, durch die Baroness als Figur des Dritten gestörte, zeitliche und räumliche Autonomie der Insel wieder her.

<sup>134</sup> Hamm, Christine: „Nordsjøens maskuline og feminine grammatikk“, in: Sejersted, Jørgen, Eirik Vassenden und Christine Hamm (Hrsg.): *Nordsjøen i norsk litteratur*, Bergen: Fagbokforlaget 2015, S. 225–239; hier: S. 229.

<sup>135</sup> Meine eigene Übersetzung; PW.

<sup>136</sup> Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 212.

<sup>137</sup> Ebd., S. 218.

<sup>138</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 204.

<sup>139</sup> Vgl. Høyer: *Fortellingen om øde*, S. 129 f.

Nachdem das Auftreten der Baroness Carlo, Heinzl und Marie zunächst aus dem Zustand der Vereinnahmung reißt, kehren die drei allmählich in diesen Zustand zurück:

Asken la seg som et pulver over alt. Bakken ble dekket, trærne og husene og buskene og utsikten. Men verst var det med avlingen, eller det var den de [= Carlo og Heinzl] var mest redde for, at alt de levde for og av, skulle gå til spille. I flere dager holdt de på, Carlo og Heinzl, med å få det grå vekk fra det grønne, et langdrygt arbeid, uten hjelp fra verken regn eller vind.<sup>140</sup>

Die Asche legte sich wie ein Pulver über alles. Der Boden wurde bedeckt, die Bäume und Häuser und Büsche und die Aussicht. Aber am schlimmsten war es mit der Ernte, oder sie war es, um die sie [= Carlo und Heinzl] die meiste Angst hatten, die Sorge, dass alles, wofür und wovon sie lebten, verloren gehen könnte. Mehrere Tage waren sie damit beschäftigt, Carlo und Heinzl, das Grau vom Grün zu entfernen, eine langwierige Arbeit ohne Hilfe von Regen oder Wind.<sup>141</sup>

Einerseits stört der Vulkanausbruch also den für die Vereinnahmung durch die Insel kennzeichnenden Rhythmus der Feldarbeit, da alles mit Asche bedeckt ist. Andererseits bestätigt der Vulkanausbruch jedoch auch die Autonomie der Insel, indem das Grün der Pflanzen von einem Grau verdeckt wird. Letztlich verändert sich nur die durch die erste Insel gestellte Aufgabe: „Som om det la seg en tidsdemper over bosetningene. Dagen gikk, og alt handlet om å rydde, holde rent, få det til å gro igjen.“<sup>142</sup> Wie bereits vor der Ankunft der Baroness gibt die Insel durch ihre räumlichen Eigenschaften den zeitlichen Tagesablauf vor. Als ‚Zeitdämpfer‘ (‚tidsdemper‘) bewirkt die Asche, dass die kontinentale Zeiteinteilung erneut an Relevanz verliert. Die durch die Asche verursachte Farbveränderung hat die Erzählstimme außerdem zu Beginn der Erzählung als kommende Eigenschaft der Insel angekündigt.<sup>143</sup> Für die erste Insel ist das Erscheinen der zweiten Insel gewissermaßen nur ein Anlass, ihren Untergang ‚jetzt‘ in der Gegenwart der Erzählung zu vollziehen.

Der Untergang der ersten Insel fällt mit der Eskalation des Konflikts zwischen den beiden Menschengruppen zusammen. Carlo und Heinzl beginnen nach der Beseitigung der Asche die Baroness am Strand zu beobachten.<sup>144</sup>

---

<sup>140</sup> Ebd., S. 219.

<sup>141</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 205.

<sup>142</sup> Høyer: Fortellingen om øde, S. 219. „Als legte sich ein Zeitdämpfer über die Siedlung. Die Tage vergingen, und es ging nur darum, aufzuräumen, sauber zu halten, es wieder zum Wachsen zu bringen.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 205.

<sup>143</sup> „Innen det grønne var blitt til de andre fargene, ville mennesker også dit. Og noen forsøkte.“, Høyer: Fortellingen om øde, S. 7. „Ehe das grün sich in die anderen Farben verwandelt hatte, wollten Menschen dorthin. Und einige versuchten es.“, Høyer: Das schwarze Paradies, S. 7.

<sup>144</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 224 f.

Am Ende brechen die Beiden auf, um die Baroness zu ermorden, da sie deren soziale Regeln verletzendes Verhalten nicht länger ertragen.<sup>145</sup> Auf dem Weg stellen Carlo und Heinzl ein weiteres Mal fest, dass die Insel untergeht:

Ubetvilelig var det, selv for Carlo, selv for Heinzl. De så det nå, det de for så vidt også hadde sett tidligere, men det var ikke tvil lenger – havet hadde steget enda mer, og det gikk ikke lenger an å kalle det for springflo. Stranden som fra før var krympet, var nå enda mindre. [...] De kunne se taket av presenningen, der baronessen hadde hatt sitt oppholdssted, og de kunne se den digre bunkken materialer, av det som en gang skulle bli til et hotell. Alt var på vei ut nå. Om litt, noen dager, uker, bølgedrag, ville alt være borte. Om noen måneder, år, ville selv den klippen de sto på, være under vann.<sup>146</sup>

Es stand außer Zweifel, selbst für Carlo, selbst für Heinzl. Sie sahen es jetzt, was sie auch früher schon ansatzweise gesehen hatten, aber jetzt bestand kein Zweifel mehr – das Meer war noch weiter gestiegen, und man konnte es nicht länger eine Springflut nennen. Der Strand, der schon vorher geschrumpft gewesen war, war jetzt noch schmaler. [...] Sie konnten das Dach der Persenning sehen, wo die Baroness ihren Aufenthaltsort gehabt hatte, und sie konnten den riesigen Haufen Materialien sehen, aus denen einmal ein Hotel hätte werden sollen. Alles war jetzt auf dem Weg hinaus. Noch ein wenig, einige Tage, Wochen, Wellen, und alles wäre fort. Noch einige Monate, Jahre, und die Klippe selbst, auf der sie standen, würde unter Wasser stehen.<sup>147</sup>

Mit Hilfe der kontinentalen Zeiteinheiten veranschaulicht die Erzählstimme, dass die erste Insel spätestens in ein paar Jahren verschwunden sein wird. Der für die Baroness wichtige Strand ist beinahe vollständig überschwemmt, sodass kein liminaler Ort zur Infragestellung der zeitlichen und räumlichen Autonomie der Insel mehr zur Verfügung steht. Trotz dieser Veränderung der Lage schreiten Carlo und Heinzl zur Tat und erschließen die Baroness und deren Liebhaber. Gegenüber Marie und dem inzwischen vor der Baroness geflohenen Lorentz behaupten sie später, die Anderen seien verschwunden, womöglich ertrunken.<sup>148</sup>

Mit der Überschwemmung des Strands und dem Tod der Figur des Dritten verschwindet die Möglichkeit für weitere Übergänge und neue Veränderungen. Die überlebenden Figuren sind fortan der zeitlichen und räumlichen Ordnung der ersten Insel weiter ausgeliefert. So heißt es in der letzten der Passagen, die Einblicke in das Bewusstsein der Insel bieten:

Hun hadde visst det helt fra de [= menneskene] satte fot på henne, hvordan det kom til å ende. Hadde kjent hver brist, hvert svakhetstegn, som trevler i en allerede utslitt tråd. Det var bare et spørsmål om tid, akkurat som med alle de andre. Ingenting annet enn tid. Skritt som gikk og gikk mot stupet. // Mye hadde hun fått med seg. Hun hadde stått i årtusener, drevet mot sitt salige adjø, og var det én ting hun hadde lært om menneskene,

<sup>145</sup> Vgl. ebd., S. 229 f.

<sup>146</sup> Ebd., S. 231.

<sup>147</sup> Høyer: Das schwarze Paradies, S. 217.

<sup>148</sup> Vgl. Høyer: Fortellingen om øde, S. 233.

så var det dette, at mistilliten alltid vant. // Men de hadde i det minste vært til underholdning, det skulle de ha, disse tynnhudede. Hun hadde ledd så hardt, hun var ved å brytte sammen. // Og nå? // De var selvfølgelig sjanseløse. Små ødelagte egg. Smuldrende skorper. Hun kom til å vente dem ut, hente dem inn, smidig, uten alternativer.<sup>149</sup>

Sie hatte von dem Augenblick an, als sie [= die Menschen] einen Fuß auf sie setzten, gewusst, wie es enden würde. Hatte jeden Riss, jedes Zeichen von Schwäche wahrgenommen wie Fasern eines bereits verschlissenen Fadens. Es war nur eine Frage der Zeit, genau wie bei all den anderen. Nichts anderes als Zeit. Schritte, die immer weiter auf den Abgrund zuingen. // Viel hatte sie mitbekommen. Sie hatte jahrtausendlang bestanden, war auf ihren seligen Abschied getrieben, und wenn es eines gab, was sie über Menschen gelernt hatte, dann, dass das Misstrauen immer siegte. // Aber sie waren zumindest unterhaltsam gewesen, diese Dünnhäutigen, das musste man ihnen lassen. Sie hatte so heftig gelacht, sie war kurz davor, zusammenzubrechen. // Und jetzt? // Sie waren selbstverständlich chancenlos. Kleine, kaputte Eier. Zerbröckelnde Krusten. Kies. Sie würde sie aussitzen, einholen, geschmeidig, alternativlos.<sup>150</sup>

Die Passage verdeutlicht besonders nachdrücklich, dass die Insel unabhängig von den Menschen agiert und jene lediglich auf dem vorgezeichneten Weg zum ‚Abgrund‘ beobachtet.<sup>151</sup> Auch wenn der ‚Zusammenbruch‘ („å brytte sammen“) der Insel auf das Lachen über die Menschen zurückgeführt wird, scheint der Untergang der Insel zugleich seit Jahrtausenden vorbestimmt.<sup>152</sup> Den Menschen auf der Insel bleiben, wie es im Zitat heißt, keine Alternativen. Am Ende von *Fortellingene om øde* vegetieren die Überlebenden auf der Insel vor sich hin. Sie befinden sich in einem Zustand der Isolation und Einsamkeit, der sie in erster Linie passiv macht:

Og enda det dundret bombastisk i fjellet, og enda det riste urolig i bakken, lot de [= menneskene] seg verken smigre eller skremme av det. Det spilte ingen rolle lenger nå, så langt på utsiden som de var kommet. Å holde ut var det eneste som gjenslo. Hverandre og hverandres overkommenhet. Hverandre og hverandres strategier.<sup>153</sup>

Und obwohl es bombastisch im Berg dröhnte, und obwohl es ruhelos im Boden bebte, ließen sie [= die Menschen] sich davon weder erweichen noch erschrecken. Es spielte jetzt keine Rolle mehr, so weit, wie sie gekommen waren. Auszuhalten war das Einzige,

<sup>149</sup> Ebd., S. 235.

<sup>150</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 221.

<sup>151</sup> „Stupet“ kann auf Norwegisch auch den Sturzflug bzw. im Schwimmsport den Tauchsprung bezeichnen.

<sup>152</sup> Inwiefern das Lachen zu einem solchen nicht-metaphorischen Zusammenbruch der Insel führen kann, bleibt in der Geschichte der Fantasie der Leser\*innen überlassen. Am Ende von *Carlos* ersten Ausflug ins Innere der Insel ist auch bereits von einer Art Gelächter die Rede, dass aus Richtung der Berge kommt. Vgl. Høyer: *Fortellingene om øde*, S. 25. Es wäre es daher durchaus möglich, dass sich die Insel beim Lachen so sehr bewegt, dass sie ihre geologische Integrität nicht aufrechterhalten kann.

<sup>153</sup> Ebd., S. 237.

was ihnen noch blieb. Einander und das Überleben der anderen. Einander und die Strategien der anderen.<sup>154</sup>

Wie bereits vor der Ankunft der Baroness warten die Überlebenden nur noch ab und beobachten einander.<sup>155</sup> Die Erzählstimme beschreibt diesen Zustand jetzt auch mit Hilfe des Neologismus „overkommenhet“. Bei diesem Neologismus handelt es sich um eine Substantivierung des Verbs ‚å overkomme‘, welches auf Norwegisch ‚bewältigen‘ meint. Den Neologismus verstehe ich mit Blick auf diese Bedeutung als Zeichen dafür, dass die Insel die Überlebenden letzten Endes total unterwirft. Indem die Insel die menschlichen Figuren ‚bewältigt‘ hat, kann in der Erzählung nichts Neues mehr passieren. Entsprechend stellt die Erzählstimme im letzten Satz fest: „Der er ikke mer til historien.“<sup>156</sup>

Resümierend betrachtet, stellt *Fortellingene om øde* eine radikale Infragestellung des Verhältnisses zwischen Menschen und Inseln dar. Statt zur Projektionsfläche wird die Insel in der Erzählung zum handelnden Subjekt, welches auf die eigene zeitliche und räumliche Autonomie besteht. In *Fortellingene om øde* wird somit auch das Mensch-Natur-Verhältnis im Sinne des Diskurses über literarische Darstellungsweisen im Anthropozän neu verhandelt. Die menschlichen Figuren fordern mit ihren Vorstellungen vom Inselleben die Autonomie der Insel zwar heraus, jedoch müssen sie sich nach und nach der Insel beugen. Selbst auf räumliche Veränderungen abzielende Projekte wie der Bau eines Hofes erweisen sich lediglich als Finten der Insel, die sich an den Misserfolgen der Menschen erfreut. Nur der Baroness, als Figur des Dritten, gelingt es, einer Vereinnahmung durch die Insel länger zu trotzen, indem sie sich am Strand in einer liminalen Zone aufhält. Unbeirrt vom menschlichen Treiben bleibt die Insel sie selbst und geht auf ihren vorherbestimmten Untergang zu, um einer neuen Insel Platz zu machen. Die zeitliche und räumliche Autonomie der Insel ist insofern nur im Hinblick auf ihre Entstehungs- und Existenzbedingungen hin zu relativieren.<sup>157</sup> Den Beginn und das Ende ihrer Daseinsdauer kann die Insel nicht bestimmen. Die Anwesenheit der Menschen ändert nichts daran, dass die Insel zum Untergang bereit ist. Die Radikalität dieses Gegenentwurfs im Vergleich zu den zuvor in der vorliegenden Arbeit identifizierten Szenarien chronotopischer Insularität sorgt letztlich auch dafür, dass nur bedingt von einer Eigenzeit die Rede sein kann. Die Insel bestätigt nämlich weder Synchronisierungsprozesse noch unterläuft sie diese. Stattdessen ignoriert die Insel in *Fortellingene om øde* jede andere Form der zeitlichen Ordnung.

---

<sup>154</sup> Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 222.

<sup>155</sup> Vgl. Høyer: *Fortellingene om øde*, S. 157.

<sup>156</sup> Ebd., S. 237. „Mehr gibt es nicht zu erzählen.“, Høyer: *Das schwarze Paradies*, S. 223.

<sup>157</sup> Vgl. Celikates: „Autonomie“, S. 48.

## 7. Zukünftige Inseln

In der vorliegenden Arbeit habe ich anhand von Inseldarstellungen in den skandinavischsprachigen Literaturen gezeigt, dass literarische Texte sowohl am Ende des 19. Jahrhunderts als auch in der Gegenwart komplexe Darstellungen von Inseln entwerfen. Seit dem Durchbruch der Moderne existiert somit ein gewisses Bewusstsein dafür, dass Inseln besondere zeitliche und räumliche Eigenschaften zugeschrieben werden, damit sie ‚andersartig‘ erscheinen. Solche kulturell und sozial konstruierten Vorstellungen von der zeitlichen und räumlichen ‚Andersartigkeit‘ der Inseln habe ich unter Rückgriff auf einen literaturtheoretischen Begriff von Michail Bachtin chronotopische Insularitäten genannt. Der Begriff chronotopische Insularitäten erlaubt es, wie ich im Theorie- und Methodenteil darlege, die Vorstellungen der zeitlichen und räumlichen ‚Andersartigkeit‘ anhand von inhaltlichen und formalen Aspekten der Inseldarstellungen zu untersuchen. Ich habe außerdem vier Szenarien chronotopischer Insularität identifiziert, welche häufig in der westlich-europäischen Literaturgeschichte anzutreffen sind: die mythische Insel, die utopische Insel, die robinsonadische Insel und der odysseische Archipel. Jedes dieser Szenarien beschreibt eine spezifische Kombination von zeitlichen und räumlichen Eigenschaften, die Inseln in literarischen Texten zugeschrieben werden können. Die Szenarien dienen in meinen fünf Fallstudien als kontrastive Folien, um gemäß meiner zu Beginn aufgestellten These zu zeigen, dass die untersuchten Texte über die vermeintliche ‚Andersartigkeit‘ von Inseln reflektieren und eine potenzielle Vielfalt von Zeit- und Raumkonzepten demonstrieren. Ich werde nun mit Blick auf diese These die Ergebnisse meiner Analysen kurz zusammenfassen und argumentieren, dass sich in der Moderne eine Art Metaszenario chronotopischer Insularität ausbildet. Abschließend werfe ich die Frage auf, was angesichts der künstlerischen Diskurse um das Anthropozän mit diesem Metaszenario passieren wird.

### 7.1 Vielfalt der Zeit- und Raumkonzepte

Meine Analysen zu Anne Charlotte Lefflers Novelle *Aurore Bunge* (1883) und August Strindbergs Roman *I havsbandet* (1890) im ersten Teil der Arbeit weisen nach, dass Inseln bereits während des Durchbruchs der Moderne um 1900 für literarische Reflexionen über Zeit- und Raumkonzepte genutzt werden. Sowohl in *Aurore Bunge* als auch in *I havsbandet* scheitert jeweils

die Hauptfigur bei ihrem Versuch, auf den Inseln des Stockholmer Schärengartens ein neues Leben zu beginnen. Dieses Scheitern ist in doppelter Hinsicht interessant: a) Zum einen widersprechen die Texte durch dieses Scheitern nämlich Wærps These von einem optimistischen Grundton der Inseldarstellungen in skandinavischsprachigen Literaturen vor 1945.<sup>1</sup> So assoziiert zwar die junge Adlige Aurore Bunge, deren Namen Lefflers Novelle den Titel gibt, die Inseln des Schärengartens zunächst mit einem gewissen Optimismus: „Och då hon [= Aurore] reste dit ut till den ensliga egendomen, som låg på en ö utan regelbunden ångbåtskommunikation, var det med en underlig spänd väntan att där få upplefva något ovanligt och afgörande.“<sup>2</sup> Das hier angekündigte, ungewöhnliche und entscheidende Erlebnis besteht jedoch in einer ungewollten Schwangerschaft, die Aurore am Ende zu Selbstmordgedanken verleitet. Und in *I havsbandet* hat die Hauptfigur, der Fischereiintendent Axel Borg, von vornherein einen eher pessimistischen Blick auf die Inseln des Schärengartens, bevor ihm dort seine Pläne misslingen und er dem Wahnsinn verfällt. b) Zum anderen lässt sich das Scheitern in beiden Fällen auch darauf zurückführen, dass die genannten Hauptfiguren den Inseln zeitliche und räumliche Eigenschaften zuschreiben, die nicht mit den auf den Inseln vorzufindenden Eigenschaften in Übereinstimmung zu bringen sind. Diese fehlende Übereinstimmung der Eigenschaften verweist dabei auf unterschiedliche Zeit- und Raumkonzepte, die anhand des Handlungsorts Insel einander gegenübergestellt werden.

In der Novelle *Aurore Bunge* versucht zum Beispiel die Hauptfigur Aurore, durch eine Reise in den Schärengarten den zirkulären Zeitstrukturen ihres sozialen Lebens auf dem Festland zu entkommen. Das Leben auf einer Insel verbindet sie in ihrer Vorstellung zunächst mit einer linearen Zeitstruktur, von der sie sich mehr Möglichkeiten zur Selbstbestimmung verspricht. Die beiden Formen der Zeitstruktur, zirkulär und linear, sind dementsprechend zunächst jeweils mit bestimmten Orten, dem Festland und den Inseln, verknüpft. So stehen sich zwei unterschiedliche Zeit- und Raumkonzepte gegenüber. Aurore muss jedoch feststellen, dass sie aufgrund ihres Geschlechts und ihrer Klassenzugehörigkeit in der zirkulären Zeitstruktur gefangen ist, ganz gleich an welchem Ort sie sich befindet. Am Ende kehrt Aurore resigniert auf das Festland zurück. Im Verlauf der Erzählung findet daher eine Revision der zwei anfänglich vorhandenen Zeit- und Raumkonzepte statt. Der zunächst von Aurore angenommene Zusammenhang zwischen zeitlichen und räumlichen Strukturen (zirkulär = Festland; linear =

---

<sup>1</sup> Vgl. Wærp: „The Island in Nordic Literature“, S. 159.

<sup>2</sup> Leffler: „Aurore Bunge“, S. 12. „Und als sie [= Aurore] dahin hinaus zu dem abgeschiedenen Gut reiste, welches auf einer Insel ohne regelmäßiger Dampfbootverbindung lag, geschah dies mit einer merkwürdig gespannten Erwartung, dort etwas Ungewöhnliches und Entscheidendes zu erleben.“

Insel) wird aufgelöst. Weder den Inseln noch dem Festland kann eine spezifische Zeitstruktur zugeordnet werden. Es entsteht somit ein neues Zeit- und Raumkonzept, das vor allem entlang sozialer Faktoren ausgerichtet ist.

Der Roman *I havsbandet* bietet zunächst ein der Novelle *Aurore Bunge* entgegengesetztes Bild von zwei sich gegenüberstehenden Zeit- und Raumkonzepten. Für Borg, die Hauptfigur, ist das Festland ein, von einer linearen Zeitstruktur geprägter Ort, den er zugleich als ‚fortschrittlich‘ empfindet. Die Inseln des Schärengartens betrachtet Borg hingegen als zeitlich ‚zurückgebliebene‘ Orte. Es findet jedoch in *I havsbandet* eine andere Art der Infragestellung dieser zwei Zeit- und Raumkonzepte statt. Borg meint nämlich, im Schärengarten je nach Insel verschiedene zeitliche und räumliche Eigenschaften zu erkennen, die in ihrer Summe eine zeitliche und räumliche Ambivalenz erzeugen. Borg ist es angesichts dieser Ambivalenz bis zuletzt nicht möglich, ein seiner anfänglichen Annahme von zwei Zeit- und Raumkonzepten entsprechendes Kategoriensystem zu erstellen, was zu seiner im Verlauf des Romans zunehmenden Verzweiflung beiträgt. Am Ende von *I havsbandet* bleibt daher der Eindruck eines Nebeneinanders von unterschiedlichen Zeit- und Raumkonzepten zurück.

Die Analysen im zweiten Teil meiner Arbeit widmen sich Romanen, die der späten Moderne seit den 1970er Jahren zurechenbar sind und die sich durch erzählerische Experimente auszeichnen. Aufgrund dieser erzählerischen Experimente scheinen mir die Texte besonders interessant für die Analyse chronotopischer Insularitäten. In den drei analysierten Romanen, Vagn Lundbyes *Tilbage til Anholt* (1978), Hanne Marie Svendsens *Gulduglen. Fortælling om en ø* (1985) und Ida Hegazi Høyers *Fortællingen om øde* (2015), ist wiederum festzustellen, dass durch den Handlungsort Insel unterschiedliche Zeit- und Raumkonzepte einander gegenübergestellt werden.

Jonas Boesen, die Hauptfigur des Romans *Tilbage til Anholt*, reist zu Beginn der Erzählung auf die Insel Anholt, um dort nach Spuren seines vor mehreren Jahrzehnten verschwundenen Großvaters zu suchen. Einerseits ist die Insel somit ein räumlich entfernt gelegener Ort, der mit Blick auf Jonas Familiengeschichte auch bedeutsame zeitliche Eigenschaften hat. Andererseits versucht Jonas zugleich im Verlauf der Erzählung immer wieder, in einen Zustand der Allverbundenheit zu gelangen. Zeitliche und räumliche Eigenschaften verlieren in diesem Zustand ihre Relevanz, weil Jonas glaubt, er wäre überall und für immer mit allen Wesen und Dingen verbunden. Paradoxerweise stellt die Insel zwar den Ort dar, an dem Jonas diesen Zustand anstrebt und für kurze Phasen erreicht. In der Logik des Zustands der Allverbundenheit wäre es jedoch letztlich irrelevant, wo und wann sich Jonas befindet. So entsteht zugleich ein Widerspruch in Bezug auf die zu Beginn wichtige, räumlich entfernte Lage der Insel und deren familiengeschichtlicher Bedeutung. Insgesamt ist diese paradoxe Stellung der Insel auf eine negative

Ökopoetik zurückzuführen. Gemäß dieser negativen Ökopoetik ist die Insel nämlich ein Ort, an dem eine unbeschreibliche Größe der Natur erlebbar werden soll. Die anderen zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel, die zum Beispiel für die Suche nach dem Großvater relevant wären, verlieren aufgrund dessen im Verlauf der Erzählung an Relevanz. In *Tilbage til Anholt* wird so zugleich jede Art von Zeit- und Raumkonzept radikal in Frage gestellt, die nicht dem Zustand der Allverbundenheit entspricht.

Eine weitreichende Problematisierung herkömmlicher Zeit- und Raumkonzepte findet auch in dem Roman *Guldkuglen* statt. Mittels eines durchgängigen Prinzips der Wiederholung und durch den Einsatz metanarrativer Elemente erzählt der Roman davon, wie ein kleiner Teil einer Insel, genauer gesagt ein Waldstück, den ökologischen Kollaps eines gesamten Planeten überdauert hat. Die Rahmengeschichte der Erzählung ist auf dem Waldstück angesiedelt, das insel-gleich, nicht-verortbar im Weltraum schwebt und sich in einer Art von zeitlosem Zustand befindet, der jedoch Blicke in die Vergangenheit erlaubt. Dieses insel-gleiche Waldstück bietet durch die skizzierten Eigenschaften bereits ein eigenes Zeit- und Raumkonzept. Zusätzliche Kontur erhält dieses Zeit- und Raumkonzept jedoch durch die Handlung der Binnengeschichte, welche die sich über mehrere Jahrhunderte erstreckende Vorgeschichte zeitlich linear und mit einem auf die Insel gerichteten räumlichen Fokus erzählt. In der Binnengeschichte liegt somit ein eher herkömmliches Zeit- und Raumkonzept vor, da die Insel dort keine außergewöhnlichen zeitlichen und räumlichen Eigenschaften hat. Es ist letztlich das Prinzip der Wiederholung, welches das Zeit- und Raumkonzept der Rahmengeschichte mit dem der Binnengeschichte vereinbar macht, da die Binnengeschichte theoretisch in einer Endlosschleife auf der Ebene der Rahmengeschichte erzählt wird. Offen bleibt am Ende angesichts des Prinzips der Wiederholung, ob das insel-gleiche Waldstück nicht auch wieder in ein herkömmliches Zeit- und Raumkonzept, wie das der Binnengeschichte, integrierbar wäre. Das Zeit- und Raumkonzept der Rahmengeschichte erlaubt es nämlich auch, eine Art chaotischer Ursprungszustand zu sein, welcher in eine spätere Ordnung mündet.

Zu einem regelrechten Konflikt aufgrund unterschiedlicher Zeit- und Raumkonzepte kommt es in dem Roman *Fortellingen om øde*. Die Insel erhält in diesem Roman ein eigenes Bewusstsein, das mit Hilfe der erzählerischen Perspektivierung dargestellt wird, und beansprucht eine zeitliche und räumliche Autonomie gegenüber den menschlichen Figuren. Nicht nur gelingt es den menschlichen Figuren nicht, die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel ihren Vorstellungen anzupassen. Es sind letztlich sogar die menschlichen Figuren selbst, die den zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Insel angepasst werden, da die Insel ihre Autonomie verteidigt und den Konflikt gewinnt. *Fortellingen om øde* handelt trotz dieses Sieges der Insel auch

von einer Parallelität der Zeit- und Raumkonzepte, da die Gültigkeit weiterer Zeit- und Raumkonzepte fernab der Insel bis zuletzt möglich bleibt.

Wie dieser Überblick der Ergebnisse meiner Arbeit zeigt, habe ich die Fallstudien in einer historisch-chronologisch nach den Erscheinungsjahren geordneten Reihenfolge präsentiert. Dennoch liegt es mir fern zu behaupten, dass in meinem Material eine Art Entwicklungslinie im literarischen Umgang mit chronotopischen Insularitäten zu erkennen ist. Die nachträgliche Behauptung einer Entwicklungslinie würde einer gewissen Hierarchisierung dieser Texte gleichkommen. Eine solche Hierarchisierung erscheint mir jedoch keineswegs sinnvoll, da Spuren der vier von mir im Theorie- und Methodenteil identifizierten Szenarien in jedem der analysierten Texte nachweisbar sind und jeweils zur dargestellten Vielfalt der Zeit- und Raumkonzepte beitragen.

Die Spuren der Szenarien deuten meines Erachtens darauf hin, dass die analysierten Texte lediglich unterschiedliche Mittel wählen, um von der Vielfalt der Zeit- und Raumkonzepte zu erzählen. Einzuwenden wäre, dass die Szenarien die Wahrnehmung zu stark lenken. Durch ihre Funktion als kontrastive Folien machen sie selbstverständlich erst Spuren sichtbar, die den Leser\*innen ansonsten bei der Lektüre womöglich verborgen bleiben. Gerade aufgrund der Sensibilisierung für bestimmte Zeit- und Raumkonstellationen bewähren sie sich jedoch als heuristisches Hilfsmittel. Als ein solches Hilfsmittel können sie zudem in weiteren Studien zu Inseldarstellungen angewendet werden. Da sie auf der westlich-europäischen Literaturgeschichte basieren, ist ihre Anwendbarkeit nicht auf die skandinavischsprachigen Literaturen beschränkt. Es hat sich zudem als Vorteil erwiesen, dass die Szenarien gemäß meinen an Bachtin anknüpfenden literaturtheoretischen Vorüberlegungen bewusst keine vollständige Typologie gebildet haben. So konnte relativ ergebnisoffen die Zeit- und Raumdarstellung in den Texten betrachtet werden. Eine Übertragbarkeit auf weitere chronotopische Phänomene in literarischen Texten ist entsprechend durchaus denkbar.

## 7.2 Metaszenario der desorientierenden Insel

Die Vielfalt der Zeit- und Raumkonzepte sowie die Unterschiedlichkeit der für ihre Darstellung gewählten Mittel sind eine Gemeinsamkeit der Inseldarstellungen um 1900 und der Gegenwart. Insofern deuten meine Ergebnisse daraufhin, dass die skandinavischsprachigen Literaturen der Moderne eine Art Metaszenario chronotopischer Insularität hervorbringen: Die ‚Insel‘ wird in diesem Metaszenario zum Ort für eine Zeitphase, in der verschiedene Szenarien chronotopischer Insularität aufeinandertreffen. Die von den Figuren auf die Insel mitgebrachten Zeit- und Raumkonzepte werden dabei irritiert. Dieses Metaszenario soll hier als die desorientierende Insel

bezeichnet werden.<sup>3</sup> Ich möchte betonen, dass dieses Metaszenario zwar aufgrund der ihm inhärenten Vielfalt der Zeit- und Raumkonzepte darauf aufmerksam macht, dass Insularitäten stets kulturell und sozial konstruiert werden. Das Metaszenario bleibt jedoch zugleich selbst eine Konstruktion der ‚Andersartigkeit‘ von Inseln, da weiterhin bestimmte zeitliche und räumliche Eigenschaften auf kleinere Landmassen im Meer projiziert werden.

Die Modernität des identifizierten Metaszenarios kann insbesondere an der Vielfalt der Zeit- und Raumkonzepte festgemacht werden. Neuere kulturwissenschaftliche Forschungsergebnisse legen nahe, dass diese Vielfalt ein Kennzeichen der Moderne bildet: So ist zum Beispiel die populäre Denkfigur der ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ bereits seit den späten 1920er Jahren ein wiederkehrendes Element von Gesellschaftsanalysen, welche über moderne Lebensbedingungen reflektieren.<sup>4</sup> Historiker\*innen gehen zudem mittlerweile von einer „Pluritemporalität“ bzw. einer „Polychronie“ aus, die insbesondere das 20. Jahrhundert prägt.<sup>5</sup> Die beiden Begriffe dienen einer Beschreibung der von der Zeitgeschichtsforschung festgestellten Parallelität von bestehenden Zeitvorstellungen und -konzepten. Eine analoge Bezeichnung findet sich inzwischen auch in Beiträgen zur Raumforschung. So nennt Bertrand Westphal in seinem Entwurf des *Geocriticism* das Phänomen „Polytopie“, wenn sich unterschiedliche Raumkonzepte gegenseitig überlagern.<sup>6</sup> Der DFG-Sonderforschungsbereich 1265 „Re-Figuration von Räumen“ an der Technischen Universität Berlin untersucht das Phänomen, dass sich verschiedene Raumkonzepte in der Moderne überlappen und aufeinander einwirken.<sup>7</sup> Ein zentraler Begriff dieses DFG-Sonderforschungsbereich ist

<sup>3</sup> Ich danke Prof. Dr. Joachim Schiedermaier (München) für diesen Begriffsvorschlag.

<sup>4</sup> Vgl. Schmieder, Falko: „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Zur Kritik und Aktualität einer Denkfigur“, *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie* 4/1–2 (2017), S. 325–363.

<sup>5</sup> Vgl. Rothauge, Caroline: „Es ist (an der) Zeit. Zum ‚temporal turn‘ in der Geschichtswissenschaft“, *Historische Zeitschrift* 305/3 (2017), S. 729–746; hier: S. 735 f.; Geppert, Alexander C. T. und Till Kössler: „Zeit-Geschichte als Aufgabe“, in: Dies. (Hrsg.): *Obsession der Gegenwart: Zeit im 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 7–36; hier: S. 22.

<sup>6</sup> Vgl. Westphal, Bertrand: *Geocriticism: real and fictional spaces*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011, S. 42. Westphals Geocriticism wird bereits in englisch- und skandinavischsprachigen Diskursen der Literaturwissenschaft rezipiert. Vgl. Malmio/Kurikka: „Introduction: Storied Spaces of Contemporary Nordic Literature“, S. 4. Beim deutschsprachigen Fachpublikum erhält Westphals Ansatz hingegen erst langsam Aufmerksamkeit, so handelt es sich bei dem entsprechenden Eintrag im *Handbuch Literatur & Raum* auch um eine Übersetzung aus dem Französischen: Vgl. Collot, Michel: „Literarische Geographie und Geokritik“, in: Dünne, Jörg und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Bd. 3, Berlin: De Gruyter 2015, S. 217–226.

<sup>7</sup> Löw, Martina: „Die konflikthafte Re-Figuration von Räumen in der späten Moderne“, in: *Vom Raum aus die Stadt denken: Grundlagen einer raumtheoretischen Stadt-*

„Polykontextualität“, den Martina Löw geprägt hat, um die Überlappungen von Raumkonzepten anhand von sozialen Kontexten zu analysieren.<sup>8</sup>

Das Metaszenario der desorientierenden Insel kann somit zwar literaturhistorisch eingeordnet werden, jedoch markiert es meinem Verständnis nach weder das vorläufige ‚Ende‘ noch gar das ‚Ziel‘ einer literaturhistorischen Entwicklung. Wie ich gezeigt habe, finden ‚frühere‘ Szenarien chronotopischer Insularität in Form von Spuren Eingang in das Metaszenario und existieren entsprechend fort. Daher stellt sich die Frage, was auf die desorientierende Insel folgen könnte. Welche Eigenschaften werden die zukünftigen Inseln haben? Wie könnten literarische Inseldarstellungen aussehen, die das für die Moderne identifizierte Metaszenario ablösen? Und auf welche Art und Weise hinterlässt wiederum das Metaszenario seine eigenen Spuren?

Mit Blick auf aktuelle künstlerische Diskurse über das Anthropozän möchte ich argumentieren, dass eine entsprechende Verwandlung des Metaszenarios der desorientierenden Insel bereits begonnen hat. Der Anthropozän-Gedanke umfasst, dass menschliche Handlungen und Verhaltensweisen den gesamten Planeten weitestgehend verändert haben, sodass dieser Einfluss auch noch in mehreren Millionen Jahren anhand von Erd- und Gesteinsschichten nachweisbar ist. Eva Horn nimmt an, dass literarische Texte mit einer Fortführung von modernen Formexperimenten auf das Anthropozän reagieren werden:

Was in diesen literarischen Experimenten [der Moderne; PW] in den Hintergrund tritt, ist die Rolle derjenigen Instanzen, die traditionell Platzhalter der Menschen im Text sind, gleichsam seine ‚literarischen Anthropomorphismen‘: die Protagonisten und ihre Innenwelten einerseits, die Perspektive eines Erzählers als eines mehr oder weniger involvierten Beobachters und Ordners des Geschehen andererseits. Der Hintergrund, das ‚Setting‘ einer Erzählung, wird zum eigentlichen Protagonisten, die menschlichen Akteure zu Medien und Reflektoren einer Verflochtenheit und Transformation der Welt, die weit über sie hinausgeht. Ein Erzählen des Anthropozäns wird, so unsere Vermutung, diese Anthropomorphismen infrage stellen, brechen oder hinter sich lassen – nicht aber die Arbeit an einem Möglichkeitsraum des Erzählens. Die Formexperimente der klassisch

---

*soziologie*, Bielefeld: Transcript 2018, S. 47–60; hier: S. 57 f.; Knoblauch, Hubert und Martina Löw: „The Re-Figuration of Spaces and Refigured Modernity – Concept and Diagnosis.“, *Historical Social Research* 45/2 (2020), S. 263–292; hier: S. 279. Zum DFG-Sonderforschungsbereich siehe: *SFB 1265 „Re-Figuration von Räumen“*, ohne Datum, <https://www.sfb1265.de/>, letzter Zugriff am 24.11.2021.

<sup>8</sup> Die Konjunktur von Begriffen wie „Pluritemporalität“, „Polychronie“, „Polytopie“ und „Polykontextualität“ zeigt, dass eine Analyse der Moderne, welche Zeit- und Raumkonzepte als miteinander verschränkt betrachtet, ein Forschungsdesiderat bleibt. Jon May und Nigel Thrift haben eine solche Analyse bereits vor zwanzig Jahren gefordert. Vgl. May, Jon und Nigel Thrift: „Introduction“, in: Dies. (Hrsg.): *TimeSpace: Geographies of Temporality*, London u. New York: Routledge 2001, S. 1–46; hier: S. 3.

modernen wie der Gegenwartsliteratur, die intertextuelle und metafiktionale Reflexivität, die Experimente mit Fokalisierung und Erzählzeit müssen als Versuche verstanden werden, der Erschütterung des Weltverhältnisses im Anthropozän ästhetisch gerecht zu werden. Was immer sie erzählen, erzählen sie doch immer auch davon, dass es nicht mehr einfach um eine ‚gute Story‘ gehen kann.<sup>9</sup>

Gemäß Horn ermöglichen es die modernen Formexperimente, dass literarische Texte angesichts des Anthropozän-Gedankens eine Art Gegenbewegung vollziehen. Dem mit dem Begriff Anthropozän ausgedrückten massiven Einfluss des ‚Menschlichen‘ auf die Natur würde somit eine Art ‚Reduktion‘ von „,literarischen Anthropomorphismen“<sup>10</sup> entgegengesetzt.

In meinem Korpus ist die von Horn beschriebene Gegenbewegung am deutlichsten in Høyers *Fortellingen om øde* (2015) erkennbar. In diesem Roman wird „das ‚Setting‘ [...] zum eigentlichen Protagonisten“, da die Erzählstimme passagenweise aus der Perspektive der Insel erzählt.<sup>10</sup> Dieser Roman deutet zugleich die begonnene Verwandlung des Metaszenarios der desorientierenden Insel an. Ein Merkmal des von mir identifizierten Metaszenarios ist es, wie ich oben ausgeführt habe, dass die von den Figuren auf die Insel mitgebrachten Zeit- und Raumkonzepte irritiert werden. Interessanterweise gilt dies in *Fortellingen om øde* nur für die menschliche Figuren. Die Insel, die selber zur Figur wird, behält hingegen ihr Zeit- und Raumkonzept nicht nur unbeirrt bei, sondern setzt es auch gegen die menschlichen Figuren durch. Es ist anzunehmen, dass literarische Inseldarstellungen sich künftig ebenfalls an den von Horn genannten Anthropomorphismen abarbeiten und dabei das Metaszenario der desorientierenden Insel überwinden werden.

Die kulturwissenschaftliche Insularitätsforschung steht dann vor einer neuen Herausforderung. Sie müsste literarische Inseldarstellungen dahingehend analysieren, wie die Inseln vermeintlich die Menschen und sich ‚selbst‘ sehen. An die Stelle der literarischen Anthropomorphismen treten dabei literarische Ökomorphismen, die versuchen, den Dingen natürliche Eigenschaften zuzuschreiben.<sup>11</sup> Solche Zuschreibungen sind jedoch in literarischen

---

<sup>9</sup> Horn/Bergthaller: Anthropozän zur Einführung, S. 138.

<sup>10</sup> Entsprechende Formexperimente mit der Erzählzeit, die als Vorbereitung lesbar sind, finden sich jedoch auch in Svendsens *Gulduglen* (1985), wie ich in Abschnitt „5.5 Die Möglichkeit eines Anthropozän-Romans“ darlege. Und die in Lundbyes *Tilbage til Anholt* (1978) geschilderte Suche nach einem Zustand der Allverbundenheit deutet bereits ein Bedürfnis für neue Erzählformen an. Siehe dazu den Abschnitt „4.4. Poetologische Dimension“.

<sup>11</sup> Vgl. Reed, Beatrice M. G.: „From Anthropomorphism to Ecomorphism: Figurative Language in Tarjei Vesaas’ *Fuglane* and Stina Aronson’s *Hitom himlen*“, in: Hennig, Reinhard, Anna-Karin Jonasson und Peter Degerman (Hrsg.): *Nordic Narratives of Nature and the Environment: Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*, Lanham: Lexington Books 2018, S. 117–136; hier: S. 128 f.

Texten dennoch stets eine soziale und kulturelle Konstruktion, da es keinen empirischen Zugang zu den Erfahrungen der Inseln gibt. Inseln bleiben daher auch in den literarischen Texten des Anthropozäns Projektionsflächen für chronotopische Insularitäten, wobei diese Texte paradoxerweise den Akt des Projizierens zugleich immer mehr in Frage stellen werden.

# Literaturverzeichnis

- Aczel, Richard: „Chronotopos“, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2013, S. 103.
- Agnew, John A.: „Space and Place“, in: Agnew, John A. und David N. Livingstone (Hrsg.): *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*, Los Angeles: Sage 2011, S. 316–330.
- Alber, Jan: *Unnatural narratives – Unnatural Narratology*, Berlin: De Gruyter 2011.
- Allemano, Marina: *Hav-frue: Hanne Marie Svendsens forfatterskab*, Kopenhagen: Gyldendal 2010.
- : „Time Is Inside the Box: Magic and Metafiction in Two Novels by Hanne Marie Svendsen“, *Scandinavica* 41/2 (2002), S. 235–253.
- Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie*, übers. von Rolf Löper, Klaus Riepe und Peter Schöttler, Hamburg [u.a.]: VSA 1977.
- : *Om ideologiske statsapparater*, übers. von Unbekannt, Kopenhagen Århus: GRUS særtryck 1972.
- André, Robert und Christoph Deupmann (Hrsg.): *Paradoxien der Wiederholung*, Heidelberg: Winter 2003.
- Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, 4., durchgesehene Aufl., Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017.
- Bachtin, Michail: *Chronotopos*, übers. von Michael Dewey, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Bagerius, Henric: „Ett nytt liv: Anne Charlotte Leffler och 1880-talets dräktreformrörelse“, in: Bagerius, Henric und Ulrika Lagerlöf Nilsson (Hrsg.): *Moderna historier: skönlitteratur i det moderna samhällets framväxt*, Lund: Nordic Academic Press 2011, S. 65–97.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, übers. von Helene Iswolsky, zuerst 1968 erschienene Aufl., Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press 1996.
- : „The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)“, in: Bakhtin, Mikhail: *Speech Genres and Other Late Essays*, hg. von Caryl Emerson und Michael Holquist, Austin, Tex.: University of Texas Press 1987, S. 37–86.
- : „Tidens og kronotopens former i romanen – Essays om historisk poetik“, in: Bakhtin, Mikhail: *Rum, tid & historie: kronotopens former i europæisk litteratur*, Århus: Klim 2006, S. 11–175.
- Baud, Michiel und Willem Schendel: „Toward a Comparative History of Borderlands“, *Journal of World History* 8/2 (1997), S. 211–242.
- Bauer, Matthias: „Der dialogische Ansatz“, in: *Romantheorie und Erzählforschung: eine Einführung*, 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 114–135.
- Bauman, Zygmunt: *Retrotopia*, übers. von Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp 2017.

- Bemong, Nele und Pieter Borghart: „State of the Art“, in: Bemong, Nele u. a. (Hrsg.): *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent: Academia Press 2010, S. 1–16.
- Bendemann, Reinhard von u. a.: „Konstruktionen mediterraner Insularitäten: Einführende Bemerkungen und Reflexionen“, in: Dies. (Hrsg.): *Konstruktionen mediterraner Insularitäten*, Paderborn: Fink; Schöningh 2016, S. 7–42.
- Berendsohn, Walter A.: *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmskildringar. Struktur och stilstudier*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1962.
- Billig, Volkmar: *Inseln. Geschichte einer Faszination*, Berlin: Matthes & Seitz 2010.
- Borberg, Jytte: *Verdens ende*, Kopenhagen: Munksgaard/Rosinante 1996.
- Brouwer-Turci, Gisella und Henk van der Liet: „The Figure of the Prostitute in Scandinavian Women's Literature of The Modern Breakthrough“, *Scandinavica* 57/2 (2018), S. 36–67.
- Brunner, Horst: *Die poetische Insel: Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*, Stuttgart: Metzler 1967.
- Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. von Reiner Ansén, zuerst 1997 erschienen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015
- Bühler, Benjamin: *Ecocriticism: Grundlagen – Theorien – Interpretationen*, Stuttgart: Metzler 2016.
- Celikates, Robin: „Autonomie“, in: Wrana, Daniel u. a. (Hrsg.): *DiskursNetz: Wörterbuch der interdisziplinären Diskursforschung*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 47–48.
- Ciaravolo, Massimo: „Stockholm's Archipelago and Strindberg's: Historical Reality and Modern Myth-Making“, *Scandinavica* 52/2 (2013), S. 52–95.
- Cohen, Margaret: „The Chronotopes of the Sea“, in: Moretti, Franco (Hrsg.): *The Novel: Forms and Themes. Bd. 2*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press 2006, S. 647–666.
- Cohn, Dorrit: „Metalepsis and Mise en Abyme“, *Narrative* 20/1 (2012), S. 105–114.
- Collington, Tara: „The Chronotope and the Study of Literary Adaptation: The Case of Robinson Crusoe“, in: Bemong, Nele u. a. (Hrsg.): *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent: Academia Press 2010, S. 179–210.
- Collot, Michel: „Literarische Geographie und Geokritik“, in: Dünne, Jörg und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Bd. 3, Berlin: De Gruyter 2015, S. 217–226.
- Corbin, Alain: *Meereslust: das Abendland und die Entdeckung der Küste; 1750–1840*, Berlin: Wagenbach 1990.
- Cresswell, Tim: „Place“, in: Thrift, Nigel und Rob Kitchen (Hrsg.): *International Encyclopedia of Human Geography*, Bd. 8, Amsterdam: Elsevier 2009, S. 169–177.
- Dahlkvist, Tobias: „By the Open Sea – A Decadent Novel? Reconsidering Relationships Between Nietzsche, Strindberg, and Fin-de-Siècle Culture“, in: Westerståhl Stenport, Anna (Hrsg.): *The International Strindberg: New Critical Essays*, Evanston, Ill: Northwestern Univ. Press 2012, S. 195–214.
- : „Vad kan Borgs armband säga oss? Nietzsche och I havsbandet“, *Samlaren* 125 (2004), S. 92–111.
- Daur, Uta: *Authentizität und Wiederholung: künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, Bielefeld: Transcript 2013.

- Dautel, Karin und Kathrin Schödel: *Insularity: Representations and Constructions of Small Worlds*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- : „Introduction – Insularity, Islands and Insular Spaces“, in: Dies. (Hrsg.): *Insularity: Representations and Constructions of Small Worlds*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 11–28.
- Deeg, Anna Lena: *Die Insel in der nordgermanischen Mythologie*, München: Herbert Utz Verlag 2016.
- Deleuze, Gilles: *Die einsame Insel: Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, hg. von David Lapoujade, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- DeLoughrey, Elizabeth M.: *Routes and Roots. Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.
- Demant Jakobsen, Merete: „Modern Humans in Search of a Shamanic Experience“, in: Leete, Art und Paul R. Firnacher (Hrsg.): *Shamanism in the interdisciplinary context: papers from the 6th Conference of the International Society for Shamanistic Research, Viljandi, Estonia, August 2001*, Boca Raton, Fla: Brown Walker Press 2004, S. 131–141.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*, Berlin u. New York: De Gruyter 2009.
- Detmers, Ines: „Aufbrüche nach Uchronia. Insel-Figuren als literarische Spielformen des ‚temporalen imaginären‘ in Richard Powells ‚Don Quixote U.S.A.‘ und Christian Krachts ‚Imperium‘“, in: Ostheimer, Michael und Sabine Zubarik (Hrsg.): *Inseln und Insularitäten: Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 43–70.
- Detmers, Ines und Michael Ostheimer: *Das temporale Imaginäre: zum Chronotopos als Paradigma literaturästhetischer Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2016.
- Dürbeck, Gabriele und Urte Stobbe: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Ecocriticism: eine Einführung*, Köln [u.a.]: Böhlau Verlag 2015, S. 9–18.
- Edmond, Rod und Vanessa Smith: „Editor's Introduction“, in: Dies. (Hrsg.): *Islands in History and Representation*, London [u.a.]: Routledge 2003, S. 1–18.
- Edquist, Samuel und Janne Holmén: *Islands of Identity: History-Writing and Identity Formation in Five Island Regions in the Baltic Sea*, Huddinge: Södertörns högskola 2015.
- Eglinger, Hanna: „Nomadic, Ecstatic, Magic: Arctic Primitivism in Scandinavia around 1900“, *Acta Borealia* 33/2 (2016), S. 189–214.
- Eglinger, Hanna und Annegret Heitmann: *Landnahme: Anfangserzählungen in der skandinavischen Literatur um 1900*, Paderborn: Fink 2010.
- Elbro, Carsten: „Vagn Lundbye. Det nære miljø“, in: *Det overtalende landskab. Ideer om menneske og samfund i digternes og annonceindustriens naturskildringer i 1970'erne*, Kopenhagen: C.A.Reitzel 1983, S. 80–106.
- Elias, Norbert: *Über die Zeit; Arbeiten zur Wissenssoziologie*, Bd. 2, hg. & übers. von Michael Schröter, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Epple, Angelika und Walter Erhart: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Die Welt beobachten: Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt am Main: Campus 2015, S. 7–31.
- Ette, Ottmar: „Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik“, in: Braig, Marianne (Hrsg.): *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen: Lateinamerika im globalen Kontext*, Frankfurt am Main: Vervuert 2005, S. 135–180.
- Fabian, Johannes: *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, zuerst 1983 erschienen, New York: Columbia Univ. Press 2014.

- Felcht, Frederike: „Biopolitik in skandinavischer Literatur. Einführende Betrachtungen und eine exemplarische Lektüre von Strindbergs I havsbandet („Am offenen Meer“, 1890)“, *Nordeuropäforum* (2016), S. 120–135.
- Felski, Rita: *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press 1995.
- Fludernik, Monika: „Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative“, *Language and Literature* 12/2 (2003), S. 117–134.
- : *Erzähltheorie: eine Einführung*, 4., erneut durchgesehene Aufl., Darmstadt: WBG 2013.
- : „Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction“, *Poetica* 35/1–2 (2003), S. 1–40.
- Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“, in: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, Orig. Vortrag aus dem Jahr 1967; zuerst 1984 erschienen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 317–329.
- Frank, Caroline: „Prolegomena zu einer historischen Raumnarratologie am Beispiel von autodiegetisch erzählten Lebensgeschichten“, *Diegesis* 3/2 (2014), S. 22–49.
- : „Raum“, in: Huber, Martin und Wolf Schmid (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2017, S. 352–362.
- Frank, Michael C. und Kirsten Mahlke: „Nachwort“, in: Bachtin, Michail: *Chronotopos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 201–242.
- Freud, Esther: „Foreword“, in: Jansson, Tove: *The Summer Book*, Orig. 1972, zuerst 1974 erschienen, London: Penguin 2003, S. 9–14.
- Freud, Esther: „Vorwort“, in: Jansson, Tove: *Das Sommerbuch*, Köln: Lübbe 2014, S. 9–17.
- Fröhler, Birgit: *Seelenpiegel und Schatten-Ich: Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik*, Marburg: Tectum 2004.
- Gamper, Michael und Helmut Hühn: „Vorwort“, in: Gamper, Michael, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hrsg.): *Formen der Zeit: ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2020, S. 7–11.
- : *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover: Wehrhahn 2014.
- Geffers, Andrea: *Stimmen im Fluß: Wasserfrau-Entwürfe von Autorinnen; literarische Beiträge zum Geschlechterdiskurs von 1800–2000*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2007.
- Geisthövel, Alexa: „Der Strand“, in: Geisthövel, Alexa und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne: Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2005, S. 121–130.
- Geppert, Alexander C. T. und Till Kössler: „Zeit-Geschichte als Aufgabe“, in: Geppert, Alexander C. T. und Till Kössler (Hrsg.): *Obsession der Gegenwart: Zeit im 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 7–36.
- Ghosh, Amitav: *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago London: University of Chicago Press 2016.
- Gillis, John R.: *Islands of the Mind: How the Human Imagination Created the Atlantic World*, New York [u.a.]: Palgrave Macmillan 2004.
- Gjesing, Knud Bjarne: „Hanne Marie Svendsen“, in: Mai, Anne-Marie (Hrsg.): *Danske digtere i det 20. århundrede: Fra Kirsten Thorup til Christine Hesselholdt*, Bd. 3, Kopenhagen: Gads 2000, S. 277–281.
- Glaser, Horst Albert: *Utopische Inseln: Beiträge zu ihrer Geschichte und Theorie*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1996.

- Graulich, Sebastian: „Forschungsschwerpunkt ‚Island Studies‘“, *Universität Potsdam*, 27.07.2018, <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-ette/island-studies> (zugegriffen am 16.11.2021).
- Graziadei, Daniel: „Nissopoiesis: Wie Robinsone ihre Inseln erzählen“, in: Dünne, Jörg und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 421–430.
- : „Island Metapoetics and Beyond: Introducing Island Poetics, Part II“, *Island Studies Journal* 12/2 (2017), S. 253–266.
- : „On Sensing Island Spaces and the Spatial Practice of Island-Making: Introducing Island Poetics, Part I“, *Island Studies Journal* 12/2 (2017), S. 239–252.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: „Lachen und Arbitrarität / Subjektivität und Ernst. Der ‚libre de buen amor‘, die ‚Celestina‘ und der Sinnbildungsstil der frühen Neuzeit“, in: Schröder, Werner (Hrsg.): *Wolfram-Studien*, Bd. 7, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1982, S. 184–213.
- Günzel, Stephan: „Raum – Topographie – Topologie“, in: Ders. (Hrsg.): *Topologie: zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: Transcript 2007, S. 13–29.
- : *Raum: eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld: Transcript 2017.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*, zuerst 1957 erschienen, 2., stark veränd. Aufl., Stuttgart: Klett 1968.
- Hamm, Christine: „Nordsjøens maskuline og feminine grammatikk“, in: Sejersted, Jørgen, Eirik Vassenden und Christine Hamm (Hrsg.): *Nordsjøen i norsk litteratur*, Bergen: Fagbokforlaget 2015, S. 225–239.
- Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978.
- Haverty Rugg, Linda: „Standing at the Bourne of the Modern: Strindberg’s Ecological Subject in ‚By the Open Sea‘ and His Archipelago Paintings“, in: Westerståhl Stenport, Anna (Hrsg.): *The International Strindberg: New Critical Essays*, Evanston, Ill: Northwestern Univ. Press 2012, S. 89–106.
- Heise, Ursula K.: „Science Fiction and the Time Scales of the Anthropocene“, *ELH – English Literary History* 86/2 (2019), S. 275–304.
- Heitmann, Annegret: „Die Moderne im Durchbruch (1870–1910)“, in: Glauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: Metzler 2016, S. 186–234.
- Heizmann, Wilhelm: „Esche. §3 Mythologisches“, in: Beck, Heinrich u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Bd. 7, 2. völlig neu bearb. und stark erw. Aufl., Berlin u. New York: De Gruyter 1989, S. 562–564.
- Helgesson, Stefan und Pieter Vermeulen: „Introduction: World Literature in the Making“, in: Dies. (Hrsg.): *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*, New York u. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2016, S. 1–22.
- Hermansson, Gunilla: „Isles of Felicity – Negotiating a Place for Poetry in Swedish and Danish Romanticism“, *European Romantic Review* 26/4 (2015), S. 401–415.
- : *Lyksalighedens øer: møder mellem poesi, religion og erotik i dansk og svensk romantik*, Göteborg: Makadam 2010.

- Hoff, Karin: „Natur, Mensch und Moderne in Strindbergs ‚I havsbandet‘“, in: Paulsen, Adam und Anna Sandberg (Hrsg.): *Natur und Moderne um 1900: Räume – Repräsentationen – Medien*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 143–160.
- Horn, Eva: „Klimatologie um 1800. Zur Genealogie des Anthropozäns“, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 10/1 (2016), S. 87–102.
- Horn, Eva und Hannes Bergthaller: *Anthropozän zur Einführung*, Hamburg: Junius 2019.
- Høyer, Ida Hegazi: *Das schwarze Paradies*, übers. von Alexander Sitzmann, Salzburg u. Wien: Residenz 2017.
- : *Fortellingen om øde*, Oslo: Tiden Forlag 2015.
- Hron-Öberg, Irina: *Hervorbringungen: zur Poetik des Anfangens um 1900*, Freiburg im Breisgau [u.a.]: Rombach 2014.
- : „On the Threshold: Knowledge, Hybridity, and Gender in August Strindberg’s ‚I havsbandet‘“, *Scandinavian Studies* 84/3 (2012), S. 373–394.
- Jauss, Hans Robert: „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, in: Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): *Das Komische*, Poetik und Hermeneutik 7, München: Fink 1976, S. 103–132.
- Johach, Eva und Diethard Sawicki: „Übertragungsräume. Über physische, psychische und technische Transmission und ihre Medien“, in: Dies. (Hrsg.): *Übertragungsräume. Raum und Medialität in der Moderne*, Wiesbaden: Reichert 2013, S. 1–20.
- Johansen, Ib: *Sfinksens forvandlinger. Fantastiske fortællere i dansk litteratur fra B.S. Ingemann til Per Højholt*, Aalborg: AKA-Print 1986.
- Johnsson, Henrik: „Archipelago“, in: Sondrup, Steven P. u. a. (Hrsg.): *Nordic Literature: A Comparative History. Volume I: Spatial Nodes*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins 2017, S. 163–172.
- Keunen, Bart: *Time and Imagination: Chronotopes in Western Narrative Culture*, Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press 2011.
- Kleinschmidt, Christoph: „Die Semantik der Grenze“, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63/4–5 (2014), S. 3–8.
- Kleivan, Inge: „Et sprogligt perspektiv på grønlandsk identitet: hvad kaldes grønlandere på dansk?“, in: Høiris, Ole und Ole Marquardt (Hrsg.): *Fra vild til verdensborger: grønlandsk identitet fra kolonitiden til nutidens globalitet*, Aarhus: Universitetsforlag 2012, S. 23–96.
- Kneale, James: „Islands: Literary Geographies of Possession, Separation, and Transformation“, in: Tally jr., Robert T.: *The Routledge Handbook of Literature and Space*, London: Routledge 2017, S. 204–213.
- Knoblauch, Hubert und Martina Löw: „The Re-Figuration of Spaces and Refigured Modernity – Concept and Diagnosis.“, *Historical Social Research* 45/2 (2020), S. 263–292.
- Knoch, Habbo: „Das Grandhotel“, in: Geisthövel, Alexa und Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne: Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2005, S. 131–140.
- Körber, Lill-Ann und Ebbe Volquardsen: „The Postcolonial North Atlantic: An Introduction“, in: Dies. (Hrsg.): *The Postcolonial North Atlantic: Iceland, Greenland and the Faroe Islands*, Berlin: Nordeuropa Institut 2014, S. 7–29.
- Koschorke, Albrecht: „Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“, in: Eßlinger, Eva u. a. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten: ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 9–34.

- Kramshøj Flinker, Jens: „Postkolonial Økorealisme. Anholt-trilogien og den beste hausten er etter monsun“, *Spring: tidskrift for moderne dansk litteratur* 47 (2020), S. 74–90.
- Ladin, Jay: „Fleshing out the Chronotope“, in: Emerson, Caryl (Hrsg.): *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, New York: Hall 1999, S. 212–236.
- Ladin, Joy: „„It was not death“: The Poetic Career of the Chronotope“, in: Bemong, Nele u. a. (Hrsg.): *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent: Academia Press 2010, S. 131–155.
- Lahn, Silke u. a.: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, 3., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: Metzler 2016.
- Lanczkowski, Günter: *Die Inseln der Seligen und verwandte Vorstellungen*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1986.
- Lane, Dorothy F.: *The Island as Site of Resistance: An Examination of Caribbean and New Zealand Texts*, New York [u.a.]: Lang 1995.
- Le Juez, Brigitte: *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*, Leiden [u.a.]: Brill Rodopi 2015.
- Leffler, Anne Charlotte: „Aurore Bunge“, in: Ney, Birgitta (Hrsg.): *Synd. Noveller av det moderna genombrottets kvinnor*, Stockholm: Ordfront 1993, S. 46–92.
- : „Aurore Bunge“, in: Leffler, Anne Charlotte: *Ur Lifvet. Andra Samlingen*, Stockholm: Haegströms 1883, S. 1–52.
- Lewan, Bengt: „Carl J G Snoilsky“, *Svenskt biografiskt lexikon*, ohne Datum, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/6093> (zugegriffen am 16.11.2021).
- Lidman, Sara: „Guldkulan – ett mirakel!“, in: Lidman, Sara: *och trädet svarade*, [Digitale Ausgabe] Rezension zuerst erschienen in *Vi* 47 1986; Anthologie zuerst 1988 erschienen, Stockholm: Bonniers 2016.
- Löfgren, Orvar: „The Great Christmas Quarrel and Other Swedish Traditions“, in: Miller, Daniel (Hrsg.): *Unwrapping Christmas*, Oxford: Clarendon 1993, S. 217–234.
- Löw, Martina: „Die konflikthafte Re-Figuration von Räumen in der späten Moderne“, in: *Vom Raum aus die Stadt denken: Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie*, Bielefeld: Transcript 2018, S. 47–60.
- : *Raumsoziologie*, zuerst 2001 erschienen, 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.
- Lundbye, Vagn: *Den indianske tanke: skildringer fra en rejse i Nordamerika*, Kopenhagen: Berg 1974.
- : *Tilbage til Anholt*, zuerst 1978 erschienen, 3. Aufl., Kopenhagen: Samlerens Bogklub 1979.
- Lundkvist, Artur: „En ö mellan fantasi och verklighet“, in: Lundkvist, Artur: *I segling mot nya stjärnor*, [Digitale Ausgabe] Rezension zuerst erschienen in *Svenska Dagbladet* 14/9 1985; Anthologie zuerst 1987 erschienen, Stockholm: Bonniers 2020.
- Mai, Anne-Marie: „Det formelle gennembrud. Dansk litteratur i tiden fra 1970 til 2000“, in: Dies. (Hrsg.): *Danske digtere i det 20. århundrede: Fra Kirsten Thorup til Christine Hesselholdt*, Bd. 3, Kopenhagen: Gads 2000, S. 535–596.
- : *Hvor litteraturen finder sted: bidrag til dansk litteraturs historie. Moderne tider: 1900–2010*, Bd. 3, Kopenhagen: Gyldendal 2011.
- Malmio, Kristina und Kaisa Kurikka: „Introduction: Storied Spaces of Contemporary Nordic Literature“, in: Dies. (Hrsg.): *Contemporary Nordic Literature and Spatiality*, Cham: Palgrave Macmillan 2020, S. 1–22.

- Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 10., überarb. und akt. Aufl., München: C.H.Beck 2016.
- Maso, Benjo: „Elias and the Neo-Kantians“, *Theory, Culture and Society* 12/3 (1995), S. 43–79.
- May, Jon und Nigel Thrift: „Introduction“, in: Dies. (Hrsg.): *TimeSpace: Geographies of Temporality*, London u. New York: Routledge 2001, S. 1–46.
- Meyer, Katrin: *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, Hamburg: Junius 2017.
- Miller, Daniel: *Weihnachten. Das globale Fest*, übers. von Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp 2011.
- Mose, Gitte: *Den endeløse historie: en undersøgelse af det fantastiske i udvalgte danske, svenske, norske romaner efter 1978*, Odense: Universitets Forlag 1996.
- Moser, Christian: „Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation“, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Topographien der Literatur: deutsche Literatur im transnationalen Kontext.*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2005, S. 408–432.
- : „Von der epischen zur dramatischen Insel. Die Insel als Chronotopos in literarischen Texten der Antike und Renaissance“, in: Ostheimer, Michael und Sabine Zubarik (Hrsg.): *Inseln und Insularitäten: Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 19–42.
- Müller-Wille, Klaus: „Black Box und Geheimniszustand – Anfang(en) als Wiederholung in der skandinavischen Systemdichtung“, in: Lüdeke, Roger (Hrsg.): *Wiederholen: literarische Funktionen und Verfahren*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 195–226.
- : „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800–1870)“, in: Glauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte.*, 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: Metzler 2016, S. 133–185.
- : „Theorie als Performanz. Einleitende Bemerkung zum Versuch, das Singuläre noch einmal zu denken“, in: Müller-Wille, Klaus, Detlef Roth und Jörg Wiesel (Hrsg.): *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2002, S. 11–30.
- Nielsen, Erik A.: „Økologisk Realisme“, in: *Søvnløshed. Modernisme i Digting, Maleri og Musik*, Århus: Centrum 1982, S. 167–184.
- Nordin Hennel, Ingeborg: „Aurore Bunge. Några reflexioner kring en 1880-talsnovell“, in: Paget, Birgitta u. a. (Hrsg.): *Kvinnor och skapande. en antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westman Berg*, Stockholm: Författarförlag 1983, S. 163–175.
- Nordisk Kvinnolitteraturhistoria: „Leffler, Anne Charlotte“, *Nordic Women's Literature*, ohne Datum, <https://nordicwomensliterature.net/se/writers/leffler-anne-charlotte-3/> (zugegriffen am 16.11.2021).
- Nünning, Ansgar: „Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen“, *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26/2 (2001), S. 125–164.
- Ogle, Vanessa: *The Global Transformation of Time: 1870–1950*, Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press 2015.
- Olsson, Annika: „Välfärdsländernas litteratur 1960–2010“, in: Petersson, Margareta und Rikard Schönström (Hrsg.): *Nordens Litteratur*, Lund: Studentlitteratur 2017, S. 339–378.
- Ostheimer, Michael und Sabine Zubarik: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Inseln und Insularitäten: Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 7–19.

- : *Inseln und Insularitäten: Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*, Hannover: Wehrhahn 2016.
- Paasi, Anssi: „A Border Theory: An Unattainable Dream or a Realistic Aim for Border Scholars?“, in: Wastl-Walter, Doris (Hrsg.): *The Ashgate Research Companion to Border Studies*, Farnham: Ashgate 2011, S. 11–32.
- Parr, Rolf u.a.: „Phänomen ‚Wiederholung‘“, in: Dies. (Hrsg.): *Wiederholen / Wiederholung*, Heidelberg: Synchron 2015, S. 9–12.
- Paul, Fritz: „Steffens und die Rezeption der Romantik in Skandinavien. Zur Unterscheidung von deutscher und nordischer Romantik“, in: Paul, Fritz: *Henrich Steffens: Naturphilosophie und Universalromantik*, München: Fink 1973, S. 200–231.
- Peil, Tiina: *Islescapes: Estonian Small Islands and Islanders through three Centuries*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1999.
- Pier, John: „Von der französischen strukturalistischen Erzähltheorie zur nordamerikanischen postklassischen Narratologie“, in: Huber, Martin und Wolf Schmid (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2017, S. 59–87.
- Rask, Anna: „Robinsonaden – en överlevare i berättartraditionen“, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 33/4 (2003), S. 20–34.
- Reckwitz, Andreas: *Unscharfe Grenzen: Perspektiven der Kultursociologie*, Bielefeld: Transcript 2008.
- Reed, Beatrice M. G.: „From Anthropomorphism to Ecomorphism: Figurative Language in Tarjei Vesaas’ Fuglane and Stina Aronson’s Hitom himlen“, in: Hennig, Reinhard, Anna-Karin Jonasson und Peter Degerman (Hrsg.): *Nordic Narratives of Nature and the Environment: Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*, Lanham: Lexington Books 2018, S. 117–136.
- Richter, Steffen: „Chronotopos“, in: Gamper, Michael, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hrsg.): *Formen der Zeit: ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2020, S. 60–68.
- Rigby, Kate: *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*, Charlottesville, Va. [u.a.]: University of Virginia Press 2004.
- Riquet, Johannes: „Island Spatialities“, in: Tally jr., Robert T.: *The Routledge Handbook of Literature and Space*, London: Routledge 2017, S. 214–229.
- Ritter, Alexander: *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978.
- Ronström, Owe: *Öar och öighet: introduktion till östudier*, Stockholm: Carlssons 2016.
- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung: die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Rothauge, Caroline: „Es ist (an der) Zeit. Zum ‚temporal turn‘ in der Geschichtswissenschaft“, *Historische Zeitschrift* 305/3 (2017), S. 729–746.
- Royle, Stephen A.: *A Geography of Islands: Small Island Insularity*, London [u.a.]: Routledge 2001.
- Rueckert, William: „Literature and Ecology: Experiment in Ecocriticism“, *The Iowa Review* 9/1 (1978), S. 71.
- Sasse, Sylvia: *Michail Bachtin zur Einführung*, 2., überarb. Aufl., Hamburg: Junius 2018.
- Schalansky, Judith: *Atlas der abgelegenen Inseln: fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*, Hamburg: Mare 2009.

- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, 3., erweiterte und überarb. Aufl., Berlin u. Boston: De Gruyter 2014.
- : „My Narratology: Ein Interview mit Wolf Schmid“, *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 3/2 (2014), S. 144–146.
- Schmieder, Falko: „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Zur Kritik und Aktualität einer Denkfigur“, *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie* 4/1–2 (2017), S. 325–363.
- Schmitz-Emans, Monika: „Die Suche nach einer möglichen Welt. Zur Literaturtheoretischen Bedeutung der Utopie, des Insel- und des Reisemotivs“, *Neohelicon* 22/1 (1995), S. 189–215.
- Schölderle, Thomas: „Utopiebegriff – aber welcher?“, in: Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie: eine Einführung*, 2., überarb. und akt. Aufl., Köln [u.a.]: Böhlau 2017, S. 9–18.
- Scholz, Bernhard F.: „Bakhtin’s Concept of ‚Chronotope‘: The Kantian Connection“, in: Shepherd, David (Hrsg.): *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, zuerst 1998 erschienen, Hoboken: Taylor & Francis 2012, S. 141–172.
- Schröder, Ullrich: *Der Stellenwert des ökologischen Diskurses in der neuesten dänischen Literatur anhand ausgewählter Erzähltexpte aus dem Werk von Vagn Lundbye und Peter Høeg*, Bochum: Ruhr-Universität 2009.
- Schultz, Sigurd: „Carl Rasmussen – maler“, *Dansk Biografisk Leksikon*, 18.07.2011, [https://biografiskleksikon.lex.dk/Carl\\_Rasmussen\\_-\\_maler](https://biografiskleksikon.lex.dk/Carl_Rasmussen_-_maler) (zugegriffen am 16.11.2021).
- Schüttpelz, Erhard: „Der Trickster“, in: Eßlinger, Eva u. a. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten: ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 208–224.
- Secher, Claus: „Vagn Lundbye“, in: Broström, Torben (Hrsg.): *Danske Digtere I Det 20. århundrede: Fra Anders Bodelsen Til Dan Turèll*, Bd. 5, Kopenhagen: Gad 1982, S. 149–161.
- Shideler, Ross: „Borg’s Lost Children: Darwin and Strindberg’s ‘I havsbandet’“, in: Parente, James A. und Richard Erich Schade (Hrsg.): *Studies in German and Scandinavian Literature after 1500. A Festschrift for George C. Schoolfield*, Columbia: Camden House 1993, S. 181–195.
- Simmel, Georg: „Das Abenteuer“, in: Simmel, Georg: *Das Abenteuer und andere Essays*, Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 39–57.
- Skyum-Nielsen, Erik: „Hvalen midt i verden. Om Vagn Lundbye og den danske ø-roman“, *Reception. Tidskrift for nordisk litteratur* 70 (2012), S. 80–85.
- Smethurst, Paul: *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam [u.a.]: Rodopi 2000.
- Stern, Michael J.: *Nietzsche’s Ocean, Strindberg’s Open Sea*, Berlin: Nordeuropa Institut 2008.
- Strauß, Frithjof: „Eyvind Johnsons ‚Stad i ljus‘. Eine semio-narratologische Lektüre“, in: Heitmann, Annegret und Karin Hoff (Hrsg.): *Ästhetik der skandinavischen Moderne: Bernhard Glienke zum Gedenken*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1998, S. 243–264.
- Strindberg, August: *Am offenen Meer*, hg. & übers. von Angelika Gundlach, Hamburg: Mare 2013.
- : *I havsbandet*, zuerst 1890 erschienen, Samlade Verk 31, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1982.

- : *Tjänstekvinnans son I–II*, zuerst 1886 erschienen, Samlade Verk 20, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1989.
- Stuhlfauth, Mara: *Moderne Robinsonaden: eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers „Die Wand“ und Thomas Glavinics „Die Arbeit der Nacht“*, Würzburg: Ergon 2011.
- Svendsen, Hanne M.: *Die Goldkugel: Roman*, übers. von Ursula Schmalbruch, Frankfurt am Main: Fischer 1992.
- : *Gulduglæn. Fortælling om en ø*, zuerst 1985 erschienen, 2. Aufl., Kopenhagen: Lindhardt og Ringhof 1987.
- Svenska Akademien: „insulär“, in: *SAOB = Ordbok över svenska språket*, Lund, 1893, <https://www.saob.se/> (zugegriffen am 16.11.2021).
- : „insularitet“, in: *SAOB = Ordbok över svenska språket*, Lund, 1893, <https://www.saob.se/> (zugegriffen am 16.11.2021).
- : „tita“, in: *SAOB = Ordbok över svenska språket*, Lund, 1893, <https://www.saob.se/> (zugegriffen am 16.11.2021).
- Thisted, Kirsten: „‘How we use our nature’: Sustainability and Indigeneity in Greenlandic discourse“, in: Gad, Ulrik Pram und Jeppe Strandsbjerg (Hrsg.): *The Politics of Sustainability in the Arctic: Reconfiguring Identity, Space, and Time*, London: Routledge 2018, S. 176–194.
- Thompson, Carl: „Introduction“, in: Ders. (Hrsg.): *Shipwreck in Art and Literature: Images and Interpretations from Antiquity to the Present Day*, New York: Routledge 2013, S. 1–26.
- Torke, Celia: *Die Robinsonin: Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: V & R Unipress 2011.
- Wærp, Lisbeth P.: „The Island in Nordic Literature“, in: Sondrup, Steven P. u. a. (Hrsg.): *Nordic Literature: A Comparative History. Volume I: Spatial Nodes*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins 2017, S. 146–162.
- Wall, Anthony J.: „Review Article. Four Bakhtinian Perspectives“, *Canadian Review of Comparative Literature* 28/2–3 (2001), S. 296–322.
- Weaver-Hightower, Rebecca: *Empire Islands: Castaways, Cannibals, and Fantasies of Conquest*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007.
- Weidenhaus, Gunter: *Soziale Raumzeit*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Weinrich, Harald: *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, zuerst 1964 erschienen, 6., neubearb. Aufl., München: Beck 2001.
- Weixler, Antonius und Lukas Werner: „Zeit und Erzählen – eine Skizze“, in: Dies. (Hrsg.): *Zeiten erzählen: Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2015, S. 1–24.
- Westphal, Bertrand: *Geocriticism: real and fictional spaces*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011.
- Wiest-Kellner, Ursula: „Liminalität“, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart u. Weimar: Metzler 2013.
- Wilkens, Anna E.: „Ausstellung zeitgenössischer Kunst: Inseln – Archipele – Atolle. Figuren des Insularen“, in: Wilkens, Anna E., Patrick Ramponi und Helge Wendt (Hrsg.): *Inseln*

- und Archipele. *Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 57–98.
- Wischmann, Antje: „Gegenwart (1980–2000)“, in: Glauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: Metzler 2016, S. 343–389.
- : „Solvej Balles ‚Lyrefugl‘ (1986) als fallible Robinsonade“, in: Eglinger, Hanna: *Literarische Irrtümer: Figurationen des Irrtums in der skandinavischen Literatur*, Baden-Baden: Rombach 2020, S. 239–264.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993.
- : „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘“, in: Helbig, Jörg und Wilhelm Füger (Hrsg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*, Heidelberg: Winter 2001, S. 49–84.
- : „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“, in: Hauthal, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, Berlin u. New York: De Gruyter 2007, S. 25–64.
- : „Wiederholung bzw. Ähnlichkeit in der (Sprach-)Kunst als sinnstiftende formale Selbstreferenz [2014]“, in: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*, Leiden u. Boston: Brill Rodopi 2018, S. 631–659.
- Wolfzettel, Friedrich: *„Da stieg ein Baum“. Zur Poetik des Baumes seit der Romantik*, Paderborn: Fink 2007.
- Zalasiewicz, Jan u. a.: „History and Development of the Anthropocene as a Stratigraphic Concept“, in: Zalasiewicz, Jan u. a. (Hrsg.): *The Anthropocene as a Geological Time Unit: A Guide to the Scientific Evidence and Current Debate*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2019, S. 1–40.
- Zapf, Hubert: *Literatur als kulturelle Ökologie: zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*, Tübingen: Niemeyer 2002.
- SFB 1265 „Re-Figuration von Räumen“, ohne Datum, <https://www.sfb1265.de/> (zugegriffen am 16.11.2021).