

Exzentrisches Erzählen

Techniken literarischer Positionierung am Beispiel von Karen Blixen und Gyrðir Eliasson

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades Magistra Artium

vorgelegt von

Sara Sophie-Madeleine Stern

Tübingen 2010

Erstgutachterin: Prof. Dr. Stefanie Gropper

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Ingrid Hotz-Davies

Eberhard-Karls-Universität Tübingen

Philosophische Fakultät

Fachbereich Neuphilologie / Deutsches Seminar

Exzentrisches Erzählen

Techniken literarischer Positionierung am Beispiel von Karen Blixen und Gyrðir Eliasson

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades Magistra Artium

vorgelegt von

Sara Sophie-Madeleine Stern

Tübingen 2010

Erstgutachterin: Prof. Dr. Stefanie Gropper

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Ingrid Hotz-Davies

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	3
Einleitung	4
1. Exzentrizität als literarisches Verfahren	7
1. 1. Universe of the Mind – das Lotmansche Modell als Denkmaschine	10
1. 2. Das „foot-off-the-ground“-Prinzip	19
1. 3. Exzentrizität – „the unmentionable“?	25
1. 4. Drei Beispiele aus Karen Blixens <i>Seven Gothic Tales</i>	31
1. 4. 1. Menschenleere Texte? Das Subjekt zwischen Peripherie und Exzentrik	34
1. 4. 2. Ein rotes Knäuel? Narrative Semiosphären	39
1. 4. 3. Exzentrische Bewegungen im Raum: Das Schiff	44
2. Heterotopien – die Heimat der Exzentriker?	49
2. 1. Bewegungen im Raum – Heterotopie und Exzentrizität	51
2. 2. Bewegungen (in) der Zeit – Geschichte und Exzentrizität	56
2. 3. Heimat – Orte und Nicht-Orte	61
2. 4. Exkurs: Island – ein narrativer Dreh- und Angelpunkt	67
3. Exzentrische Positionalität in Heterotopia: Gyrðir Elíassons <i>Bréfbátaríngin</i> und der Roman <i>Svefnhjólíð</i>	72
3. 1. Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit	74
3. 2. Schlafräder und andere Bewegungsmotoren	81
3. 3. Exzentrisches Erzählen zwischen Heterotopien und Nicht-Orten	87
Schlussbetrachtungen	94
Literaturverzeichnis	98
Antiplagiatserklärung	Fehler! Textmarke nicht definiert.

„Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“

Ludwig Wittgenstein

Vorbemerkung

Zum Umgang mit den Primärtexten:

Die Texte von Karen Blixen werden in dieser Arbeit im englischen Original zitiert, die unter dem Pseudonym Isak Dinesen erschienen sind. Ein Vergleich mit der dänischen Übersetzung der Texte, die Karen Blixen selbst vorgenommen hat, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, da der Fokus sich in erster Linie auf eine allgemeine Theorie des exzentrischen Erzählens richtet.

Die Texte von Gyrðir Elíasson werden in der deutschen Übersetzung analysiert und zitiert. Der Grund hierfür liegt vor allem in der noch zu unzureichenden Beherrschung der isländischen Sprache seitens der Verfasserin dieser Arbeit. Ich bin mir bewusst, dass diese Tatsache die Betrachterperspektive der Untersuchung beeinflusst. Die Erarbeitung einer Theorie des exzentrischen Erzählens funktioniert jedoch auch aus einer bewusst deutschsprachigen Perspektive heraus. Die Hinzuziehung der isländischen Originale und einer dezidiert isländischen Betrachterperspektive wäre im Rahmen einer ausführlicheren Analyse noch zu leisten ebenso wie die Analyse weiterer Werke der Autoren Elíasson und Blixen. Auch die ausführliche Bearbeitung des Themenfeldes Exzentrizität und Übersetzung, das den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und somit außen vor gelassen wird, steht noch aus.

„La transgression implique que la limite soit toujours à l'oeuvre“

Jacques Derrida

Einleitung

Exzentrisches Erzählen – was ist das? Ob ein literarischer Text exzentrisch ist oder nicht, ist zugegeben zunächst eher eine vage Vermutung als eine messbare Zuordnung. Stevie Smith und Karen Blixen gelten als zentrale Vertreterinnen einer exzentrischen Erzählweise.¹ „These texts and the characters [...] seem to have only one aim: to get away.“² Diese Gemeinsamkeit der Texte von Stevie Smith und Karen Blixen kann durchaus einleuchten. Doch welche Techniken liegen den Texten zugrunde, dass sie solche auffallenden Ähnlichkeiten aufweisen, sich gleichzeitig aber auch einer literaturhistorischen Einordnung entziehen? „To get away“ beschreibt das Verfahren exzentrischer Texte sehr treffend. Doch wie soll eine wissenschaftliche Klassifikation aussehen? Dass exzentrisches Erzählen als literarisches Verfahren nicht nur – wie die von Ina Schabert erstmals beschriebenen „foot-off-the-ground novel“³ – von englischsprachigen Autorinnen der 1920er und 1930er Jahre verwendet wird, haben Ingrid Hotz-Davies und Stefanie Gropper in ihrem Forschungsprojekt bereits festgestellt.⁴ Handelt es sich hier also um Techniken weiblicher Autoren? Ist Exzentrizität und Gender zwangsläufig miteinander verbunden?

In dieser Arbeit soll versucht werden, Exzentrizität als ein literarisches Positionierungsverfahren nachzuweisen, das über Sprach- und Ländergrenzen hinweg funktioniert und sowohl von weiblichen als auch von männlichen Autoren verwendet wird. Die Frage, ob Exzentrizität ausschließlich ein Phänomen der Moderne und Postmoderne ist, lohnt sich zu stellen. Da die hier behandelten Beispiele jedoch beide dem 20. Jahrhundert entstammen, kann auf diese Frage im Rahmen dieser Arbeit nicht

¹ Vgl. hierzu das Forschungsvorhaben von Ingrid Hotz-Davies und Stefanie Gropper. Gesehen auf *Genderforum*. <http://www.genderforum.org/issues/off-centre/editorial/> und *Universität Tübingen*. <http://www.germ.uni-tuebingen.de/abteilungen/skandinavistik/forschung/index.html> (Zugriff am 12. Juli 2010).

² Hotz-Davies, Ingrid / Gropper, Stefanie. “Off Centre. Excentricity and Gender: Editorial” In: *Gender Forum Issue 27* (2009), S. 1. *Genderforum*. <http://www.genderforum.org/issues/off-centre/editorial/> (Zugriff am 12. Juli 2010).

³ Vgl.: Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Eine neue Darstellung aus Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart, 2006, S. 153-171.

⁴ *Universität Tübingen*. <http://www.germ.uni-tuebingen.de/abteilungen/skandinavistik/forschung/index.html> (Zugriff am 12. Juli 2010).

näher eingegangen werden. Die Frage, ob und wenn ja inwiefern sich die Formen von Exzentrizität in der Moderne und der Postmoderne unterscheiden, wird allerdings immer wieder auftauchen.⁵ Klar ist, dass die behandelten Texte außerhalb des Kanons stehen, obwohl sie aufgrund ihrer Qualität und ihrer Wirkung nicht als marginale Texte bezeichnet werden können. Sie nehmen eben auch innerhalb der Literatur eine exzentrische Position ein. Was unterscheidet sie nun aber von anderen Texten ihrer Zeit? „Eliasson's literary field abounds with eccentric characters, children, old people, animals, and ghosts, all of them belonging to cultural margins, but as such they illuminate the outlines and otherness of society“,⁶ schreibt Daisy Nejmman in ihrer isländischen Literaturgeschichte. Und weiter: „In this respect his writing borders on the oeuvre of Vigdís Grímsdóttir, although the emotional intensity and expressiveness of her texts seem a far cry from the deceptively fine vibrations of Eliasson's limpid and disciplined style.“⁷ Das ist beispielsweise der Unterschied zwischen exzentrischem und anderem postmodernem Erzählen. Eliasson schreit nicht den Schmerz über sein Anderssein vom Rande ins Zentrum, so lange und fordernd, bis im Zentrum über eine Bedeutungsänderung nachgedacht wird. Das wäre Avantgarde oder eben egozentrisch – wie die Texte von Grímsdóttir, auch wenn diese, ebenso wie die von Eliasson, mit der dialektischen Beziehung von Bedeutungen und Bedeutungslosigkeit spielen und den Prozess des Erzählens zum Thema der Erzählungen machen.⁸ Leise und gleichgültig bewegen Eliassons Texte sich solange im Kreis, bis Erinnerungen, Träume und Worte ihrer Bedeutung enthoben werden. Sie werden jedoch anschließend nicht an den Rand gedrängt oder dekonstruiert, sondern neu positioniert. Durch das „foot-off-the-ground“-Prinzip bekommen sie wieder Kraft und neue Bedeutung.

Obwohl die Begriffe „Exzentrik“ und „Exzentrizität“ oder „exzentrisches Erzählen“ literaturwissenschaftlich noch kaum besetzt sind, lassen sich bestimmte Kriterien finden, die die Exzentrizität eines Textes ausmachen. Ähnlich wie in den Texten der von Ina Schabert so benannten Kategorie der „foot-off-the-ground novel“⁹ wird auch beim exzentrischen Erzählen programmatisch ein Fuß vom Boden gehoben, während der andere auf dem Boden bleiben muss. Würden im exzentrischen Text beide Füße vom Boden gehoben, so hätte er ganz im Wittgensteinschen Sinne keine Sprache

⁵ Zur Diskussion über das Phänomen Exzentrizität in Moderne und Postmoderne vgl. die Beiträge zum Thema „Exzentrik“ In: *Kursbuch* 118 (1994).

⁶ Nejmman, Daisy. *A History of Icelandic Literature*. Lincoln, 2006, S. 445.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. beispielsweise: Grímsdóttir, Vigdís. *Stúlkan í skóginum*. Reykjavík, 1992. Dt.: Grímsdóttir, Vigdís. *Das Mädchen im Wald*. Übers. von Andreas Vollmer. Göttingen, 2000.

⁹ Vgl.: Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a. a. O.

mehr. Genau mit dieser Gefahr spielen jedoch exzentrische Texte. Sie streben danach, aus dem Zentrum, in dem sie mit beiden Beinen fest auf der Erde stehen müssen, und in dem alles seinen festen Platz hat, auszubrechen. Aber wohin? Einfach nur „away“? Das ist ohne Sprache, die es „away“ nicht geben kann, nicht zu beschreiben. Sicher aber in einen Raum oder an einen Ort, wo es keine Definitionen oder zugewiesenen Deutungskategorien gibt. Es ist die Bedeutungslosigkeit oder Gleichgültigkeit – im wahrsten Sinne des Wortes. Dieses Ziel können sie jedoch nicht erreichen. „Ein solches Erzählen ist in letzter Konsequenz paradox, da jede Literatur, um verständlich zu bleiben, sich der etablierten Diskurse bedienen muss“. ¹⁰ Allein jedoch durch den Versuch des Abhebens in einen bedeutungsfreien Raum erhalten die Sprache der Texte und der Vorgang des Erzählens ständig neue Bedeutungen. Exzentrische Texte sind Texte, die über sich selbst nachdenken, über ihre Sprache und darüber, wie sie zustande gekommen sind. Verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten werden nebeneinander gestellt und scheinen so ‚gleich-gültig‘. Die Handlung wird oft durch Träume oder Geschichten in der Geschichte angetrieben. Die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen in der ständigen Bewegung des Öffnens und Schließens verschiedener narrativer Räume. So träumt sich beispielsweise der Ich-Erzähler in Eliassons Roman „Svefnhjólíð“¹¹ von einem narrativen Raum in den anderen, so lange, bis das Schlafrad eine Umdrehung vollendet hat und er wieder am Ausgangspunkt seiner Reise angekommen ist: in dem blauen Sommerhaus in der „sveit“, den ländlichen Gebieten Islands. Eliassons Texte sind ebenso wie die Erzählungen von Karen Blixen voll von Orten, die Foucault mit dem Begriff der „Heterotopie“ belegt hat.¹² Diesen Orten soll im Laufe der Arbeit besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, da es so scheint, als sei das Erzählen von solchen Orten ein spezielles Merkmal exzentrischer Texte.

Im Folgenden soll exzentrisches Erzählen als literarisches Verfahren näher definiert und mit einem Blick auf gemeinsame Phänomene – wie etwa das der Heterotopien – in Beziehung zu raumtheoretischen Überlegungen gesetzt werden. Es wird der Versuch unternommen, die Werke von Gyrðir Eliasson als exzentrische Texte zu klassifizieren. Karen Blixens Erzählungen dienen dabei als Referenztexte einer exzentrischen Erzählweise. Dabei soll es nicht darum gehen, ein Genre des exzentrischen Erzählens zu etablieren. Das wäre in letzter Konsequenz paradox, da sich

¹⁰ Ebd., S. 153.

¹¹ Eliasson, Gyrðir. *Svefnhjólíð*. Reykjavík, 1990. Dt.: Eliasson, Gyrðir. *Das Schlafrad*. Übers. von Gert Kreutzer. Frankfurt a. M., 1996.

¹² Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M., 2005.

die Texte, die hier als exzentrisch beschrieben werden, gerade nicht in herkömmliche Genres einordnen lassen. Die Texte entstammen verschiedenen Zeiten und Räumen und sind auch sonst völlig heterogen. Dennoch weisen sie in bestimmten Punkten große Ähnlichkeiten auf. Exzentrisches Erzählen wird in dieser Arbeit somit eher als eine Familienähnlichkeit nach Wittgenstein¹³ verstanden, denn als Genre. Welche ähnlichen Merkmale exzentrisches Erzählen aufweist, soll im Folgenden geklärt werden.

1. Exzentrizität als literarisches Verfahren

„Exzentriker sind [...] Menschen, die uns lehren die Welt mit anderen Augen zu betrachten und so ihre Fülle aber auch ihre Gefahren zu erkennen“, schreibt die Kulturosoziologin Felicitas Dörr-Backes in ihrem Buch „Exzentriker: die Narren der Moderne“.¹⁴ In dieser Beschreibung ist das Spiel mit verschiedenen Bedeutungen und die Frage nach der Konsequenz von Bedeutungsverlusten bereits enthalten, auch wenn es hier um Personen oder Personengruppen geht und nicht um Texte. Wie Dörr-Backes' Exzentriker innerhalb ihrer Welt können aber auch Texte innerhalb der Literatur eine exzentrische Position einnehmen. Dies wird allein durch den Begriff „exzentrisch“ vorausgesetzt. Es handelt sich um Texte, die sich mit Hilfe bestimmter sprachlicher, struktureller oder auch inhaltlicher Verfahren außerhalb eines Zentrums positionieren. Meistens zeigt sich dabei die Exzentrizität nicht nur in Sprache, Struktur und Inhalt, sondern auch im biographischen und kulturellen Entstehungshintergrund der Texte.

Die dänische Schriftstellerin Karen Blixen beispielsweise veröffentlichte ihre Texte zunächst in englischer Sprache unter dem Pseudonym Isak Dinesen. Die Zweisprachigkeit der Dichterin, zusammen mit der einmal männlich, einmal weiblich konnotierten Autorschaft ist immer wieder Gegenstand sowohl literaturwissenschaftlicher als auch biographischer Untersuchungen.¹⁵ Bereits in ihrer

¹³ Siehe: Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1982. Zum Wittgensteinschen Familienähnlichkeitsbegriff siehe: Teuwsen, Rudolf. *Familienähnlichkeit und Analogie. Zur Semantik genereller Termini bei Wittgenstein und Thomas von Aquin*. Freiburg/München, 1998. Geldsetzer, Lutz. *Wittgensteins Familienähnlichkeitsbegriffe*. 1999. <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/philo/geldsetzer/famaenl.htm> (Zugriff am 18. August 2010).

¹⁴ Dörr-Backes, Felicitas. *Exzentriker: die Narren der Moderne*. Würzburg, 2003, S. 302.

¹⁵ Vgl.: Wechsel, Kirsten. „Wa(h)re Identität. Karen Blixens / Isak Dinesens Autorschaft im Zeichen der Kulturindustrie“ In: *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*, hrsg. von Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein und Kirsten Wechsel (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 12), Berlin, 2008, S. 151-170.

Autorschaft äußere sich ihr literarisches Grenzgängertum, so die weit verbreitete These.¹⁶ Der dänische Literaturwissenschaftler Dag Heede geht sogar soweit zu sagen, in ihren Texten gäbe es weder „Menschen“ noch „Männer“ oder „Frauen“, vielmehr dekonstruiere sie die Grundvorstellung der modernen westlichen Kultur und verdränge das Subjekt aus dem Zentrum. Dies provoziere einen biographischen Diskurs, der das Menschliche hinter den so bedrohlich menschenleeren Texten aufzuspüren suche: „Det menneske, som man ikke kan analysere frem i fortællingerne, søges med andre ord bag dem.“¹⁷ Auch Kirsten Wechsel beschreibt, ohne es explizit zu machen, Blixens Position innerhalb des literarischen Betriebs als exzentrisch: „Als Autorin siedelt sich Blixen im Bereich der autonomen Kunst an, in jener zweckfreien Sphäre jenseits kapitalistischer Interessen, die in den Augen von Romantikern und Autoren der Jahrhundertwende hohe Kunst von den Niederungen kommerzieller Massenkunst trennt. Ironischerweise gelingt ihr dies mit eher populären Gattungen wie Märchen, Schauergeschichte und Autobiographie, deren Bezug zur Kulturindustrie durch die Aufnahme in den Bereich der autonomen Kunst jedoch unkenntlich wird.“¹⁸ Die Autorin Blixen schafft es also mit einem Fuß an den Grenzen des literarischen Kanons zu stehen, während der andere fest im Zentrum des Kunstbetriebs ihrer Zeit steht. Anhand verschiedener ihrer Erzählungen soll später gezeigt werden, wie ihr dieser Spagat gelingt und wie sich die Autorin erzähltechnisch mal vom Zentrum der „hohen Kunst“, mal vom Zentrum der „kommerziellen Massenkunst“ abhebt und so gängige Deutungsmuster literarischen Schaffens konterkariert.

Ähnliches kann über den isländischen Autor Gyrðir Elíasson gesagt werden. „Gyrðir Elíasson unterscheidet sich in vieler Hinsicht von den anderen isländischen Autoren seiner Generation“, konstatiert Gert Kreutzer in seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe von „Bréfbátarigningin“.¹⁹ Womit er vor allem Elíassons Affinität zur „sveit“ meint, die im krassen Gegensatz zum literarischen und privaten Lebensraum seiner Schriftstellerkollegen stehe, nämlich der Stadt Reykjavík. Trotz dieser Selbstaussgrenzung aus dem literarischen Kanon moderner isländischer Schriftsteller bemerkt Kreutzer, dass Elíasson „zu den allerbesten Vertretern seiner Generation

¹⁶ Vgl.: Klünder, Ute. „Ich werde ein großes Kunstwerk schaffen...“ *Eine Untersuchung zum literarischen Grenzgängertum der zweisprachigen Dichterin Isak Dinesen / Karen Blixen* (Palaestra 310). Göttingen, 2000.

¹⁷ Heede, Dag. *Det unmeneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense, 2001, S. 15-33.

¹⁸ Wechsel, Kirsten. „Wa(h)re Identität“, a. a. O., S. 168.

¹⁹ Elíasson, Gyrðir. *Bréfbátarigningin*. Reykjavík, 1988. Dt.: Elíasson, Gyrðir. *Papierbooteregen*. Aus dem Isländischen von Sæmundur G. Halldórsson und Gert Kreutzer (Isländische Literatur der Moderne 5). Münster, 1996, S. 99.

gehört, denn kaum ein isländischer Autor schreibt präzisere und 'bezauberndere' Texte als er, bei keinem Autor haben auch die ungesagten Worte eine größere Aussagekraft.²⁰

Yuri M. Lotman beschreibt solche Bewegungen innerhalb kultureller Räume als Bewegungen innerhalb einer „Semiosphäre“.²¹ Eine Semiosphäre beinhaltet nach Lotman alles, was Zeichencharakter hat und Bedeutungen haben kann, in Analogie zu dem von V.I. Vernadskij eingeführten Begriff der Biosphäre, die alles umfasst, was lebt und leben kann.²² Im Zentrum der Lotmanschen Semiosphäre befinden sich diejenigen Texte, die die Deutungshoheit über die Zeichen beanspruchen. An den Rändern der Semiosphäre können sich Avantgarden bilden, die versuchen, ins Zentrum vorzustoßen, mit dem Anspruch, Deutungen ändern zu wollen. Sobald eine solche Avantgardebewegung im Zentrum angelangt ist und die Deutungshoheit erhalten hat, hört sie jedoch auf, eine Avantgarde zu sein. Nicht so Bewegungen, wie diejenigen, die in der Gruppe der „foot-off-the-ground novels“ erkennbar sind.²³ Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie eben gerade nicht die Deutungshoheit für sich beanspruchen wollen. Sie verschieben die Zeichen nur so lange, bis sie in Gefahr geraten, ihre Bedeutung komplett zu verlieren. Ebenso die Exzentriker: Sie bewegen sich immer weiter vom Zentrum weg, an den Rand der Semiosphäre. Die Semiosphäre zu verlassen, würde Selbstmord bedeuten, sowohl für Dörr-Backes Exzentriker als auch für exzentrische Texte. Da diese aber weiterhin aus Zeichen bestehen, also immer noch eine Verbindung zum Zentrum herzustellen vermögen, findet dieser Selbstmord nicht statt. Am Ende war es nur ein Spiel, ein Spiel auf Leben und Tod. Vor allem aber ein Spiel mit Zeichen und ihren Bedeutungen.

Im Folgenden soll versucht werden, mit Hilfe literaturwissenschaftlicher, kultursoziologischer und semiotischer Theorien, Techniken literarischer Positionierung auszumachen, mit denen das exzentrische Erzählen in Karen Blixens und Gyrðir Elíassons Texten nachgewiesen werden kann.

²⁰ Ebd., S. 101.

²¹ Vgl.: Lotman, Yuri M. „The Semiosphere“ In: Ders. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Übers. von Ann Shukmann, mit einer Einleitung von Umberto Eco. London / New York, 1990, S. 121-214.

²² Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre“ In: *Zeitschrift für Semiotik* 12/4 (1990), S. 287-305, S. 288.

²³ Vgl.: Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 153.

1. 1. Universe of the Mind – das Lotmansche Modell als Denkmaschine

Andreas Mahler stellt in seinem Aufsatz über Semiosphäre und kognitive Matrix die These auf, dass menschliche Kognition ohne ein räumliches Grundkonzept nicht denkbar sei.²⁴ Das Lotmansche Modell von der Semiosphäre beschreibt genau dieses räumliche Grundkonzept und ist deshalb für die Theorie eines exzentrischen Verfahrens in der Literatur so wichtig, weil ein solches Verfahren auch auf ein räumliches Grundkonzept aufbauen muss. Die Annahme von Innerhalb und Außerhalb eines Zentrums setzt die Existenz von Grenzen voraus und ist somit von Anfang an räumlich gedacht.

Nach Lotman bewegt sich der Mensch immer zugleich in zwei Sphären. Die körperbezogene Biosphäre bestimmt die kontingente, konkrete Räumlichkeit und ist zunächst nichts anderes als die Natur. Die vorstellungsorientierte Semiosphäre meint die imaginäre Welt der Ordnung und der Orientierung und bedeutet eine jeweils spezifische Kultur.²⁵ Beide haben Grenzen als wesentliches Merkmal. Die Grenzen der Semiosphäre bedeuten genau das, woran sich die Texte des exzentrischen Verfahrens anzunähern versuchen. „Outside the semiosphere there can be neither communication, nor language.“²⁶ In diesem Grenzbereich halten sich exzentrische Texte auf und spielen mit dem Gedanken, die Semiosphäre für immer zu verlassen, was sie jedoch am Ende nicht tun. Die Frage, was sich außerhalb der Grenze befindet, ist schwer zu beantworten, denn: „Die Semiosphäre ist jener semiotische Raum, außerhalb dessen die Existenz von Semiosen unmöglich ist.“²⁷ Dennoch soll in dieser Arbeit der Versuch unternommen werden, exzentrische Positionierungsverfahren zu beschreiben, mit Hilfe derer Texte einen nicht-semiotischen Raum denkbar werden lassen. Dafür ist es nötig das Lotmansche Semiosphären-Modell genauer zu erläutern.

Die Semiosphäre ist im Gegensatz zu Lotmans früherem Modell des kulturellen Raums²⁸ eine Art „Superorganismus“, der von „Binnengrenzen“ durchzogen ist, die sie

²⁴ Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix. Anthropologische Thesen“ In: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, hrsg. von Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke. Würzburg, 2004, S. 57-69, bes.: S. 57. In Anlehnung an: Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München, 1972.

²⁵ Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind*, a. a. O., S. 123f.

²⁶ Ebd., S. 124.

²⁷ Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre“, a. a. O., S. 290.

²⁸ Zum Verhältnis von Lotmans früheren Schriften zu seinem Spätwerk vgl.: Frank, Michael C. „Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“ In: *Raum*

in verschiedene „Sub-Semiosphären“ unterteilt.²⁹ Außerdem ist sie von einem graduellen Gefälle zwischen Kern und Peripherie geprägt. „Je größer die Entfernung zum Kern, desto geringer der Einfluss der institutionellen Macht, die vom Zentrum aus die Ordnung sichert.“³⁰ Lotman vergleicht die Orte an der Grenze zweier Semiosphären mit einer Membran. Er beschreibt sie als „Zonen kultureller Zweisprachigkeit, die semiotische Kontakte zwischen den beiden Welten ermöglichen“.³¹ Die in dieser Arbeit behandelten Texte lassen sich eindeutig solchen kulturellen Grenzorten zuordnen. Wie wiederum schon ein Blick auf ihre Autorschaft nahelegt. So ist Isak Dinesen alias Karen Blixen ein Musterbeispiel „kultureller Zweisprachigkeit“: als Dänin geboren schreibt und publiziert sie zunächst in englischer Sprache und unter männlichem Pseudonym, bevor sie selbst ihre in fremder Sprache verfassten Texte in die Muttersprache rückübersetzt und unter dem Siegel weiblicher Autorschaft veröffentlicht. Gyrðir Elíasson hingegen schreibt in seiner Muttersprache Isländisch. Rund 300.000 Menschen nennen diese Sprache ihre Muttersprache. Ob Island als ein Grenzort der europäischen und amerikanischen Semiosphäre oder gar als exzentrischer Ort gelten kann, soll im Exkurs eines anderen Teils dieser Arbeit geklärt werden. Sicher ist jedoch, dass die Exzentrizität von Elíassons Texten auch in deutscher und englischer Übersetzung sichtbar wird und somit nicht sprach- beziehungsweise kulturspezifisch ist. Exzentrische Texte können also Grenzen zwischen Sub-Semiosphären überschreiten. Es soll jedoch gezeigt werden, dass diese Texte sich auch an den Rand des semiotischen Raumes an sich bewegen können. Lotman postuliert, dass der nicht-semiotische Raum sich faktisch als Raum mit anderen Zeichensystemen erweisen kann aber nicht muss.³² Exzentrisches Erzählen spielt mit dem Gedanken, Grenzen nicht nur zwischen verschiedenen Semiosphären zu überschreiten, sondern auch einen Schritt in nicht-semiotische Räume zu wagen, die ohne Zeichen und deren Bedeutung sein können.

Die Grenze hat bei Lotman jedoch noch eine andere Eigenschaft in der Semiosphäre: „Sie ist der Bereich beschleunigter semiotischer Prozesse, die immer aktiver an der Peripherie der kulturellen Ökumene verlaufen, um von dort aus in die Kernstrukturen einzudringen und diese zu verdrängen.“³³ An den Grenzen von Semiosphären bilden sich also Avantgarden, die ins Zentrum streben, um dort etwas

und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld, 2009, S. 53-80.

²⁹ Lotman, Yuri M. „The Semiosphere“, a. a. O., S. 138.

³⁰ Frank, Michael C. „Die Literaturwissenschaften und der spatial turn“, a. a. O., S. 69.

³¹ Lotman, Yuri M. „The Semiosphere“, a. a. O., S. 292.

³² Lotman, Juirj M. „Über die Semiosphäre“, a. a. O., S. 294.

³³ Ebd., S. 293.

Neues zu etablieren – spätestens dann jedoch sind sie selbst zum Zentrum geworden und werden in einer ewigen Spiralbewegung von neuen Avantgarden verdrängt. „Die Opposition Zentrum/Peripherie wird durch die Opposition gestern/heute abgelöst.“³⁴ Ergänzend zu Lotman lässt sich die These aufstellen, dass sich exzentrische Texte auch dieser zwangsläufig in den Kern der Semiosphäre führenden Spiralbewegung widersetzen. Sie positionieren sich ‚exzentrisch‘, indem sie nicht nach innen streben, sondern das Experiment wagen, aus der Semiosphäre heraus ein Außen zu denken. Sie sind also zutiefst im Zentrum verwurzelt und gleichzeitig ‚far away‘. Und auch die Opposition gestern/heute wird narrativ gebrochen, indem beispielsweise Oppositionen wie Kindheit/Alter, Geburt/Tod oder Erzählzeit/erzählte Zeit aufgehoben werden.³⁵ Egal an welchem Ort innerhalb der Semiosphäre sich die Texte aufhalten, sie stellen immer einen Bezug zum Zentrum her. Ohne ein bestimmtes Verhältnis zum Zentrum wären die Texte nicht mehr exzentrisch. Allerdings positionieren sich die Texte nicht bewusst am Rand der Semiosphäre, auch wenn sie da oft anzutreffen sind. Exzentrische Texte bewegen sich wie Seifenblasen im semiosphärischen Raum. Sie überschreiten Grenzen zwischen Semiosphären und versuchen, in nicht semiotische Räume vorzustoßen. Es ist jedoch nicht ihre Intention, im Zentrum die Macht an sich zu reißen. Geschieht es trotzdem – zufällig –, dass das Exzentrische im Zentrum etabliert wird, zerplatzt die Seifenblase und der ‚ex‘zentrische Charakter der Texte verschwindet.

Laut Mahler überspringen derartige semiosphärische Expansionen Asymptoten. „Ihre Medien betreiben eine inverse Erweiterung, insofern ihr Gebrauch nicht mehr nur eine Verlängerung des Bisherigen stellt, sondern das Bisherige dezentriert und auf eine andere Ebene hebt.“³⁶ Mahler vergleicht dieses Grundprinzip der Lotmanschen Semiosphäre mit dem Spiegelstadium bei Lacan.³⁷ „Das Kind tritt aus einem Realen in ein Imaginäres, dessen unverhoffte fiktive Realisation einem bislang ungeahnten Mehr an vermeintlich Realem entspricht.“³⁸ Das Lacansche Spiegelstadium sei an dieser Stelle nicht wegen seiner psychoanalytischen Dimension erwähnt. Vielmehr geht es um die Bedeutung der literarischen Symbole der Kindheit und des Spiegels für die als exzentrisch beschriebenen Texte. So ist beispielsweise bei Eliasson das Thema Kindheit

³⁴ Ebd.

³⁵ So beispielsweise in Gyrðir Eliassons „Svefnhjólíð“. Der Roman ist symmetrisch aufgebaut. Das Schlafrad vollzieht eine Umdrehung, und so endet der Roman narrativ in der Nähe seines Anfangs. Auch Blixens Erzählungen verlaufen meist kreis- oder spiralförmig, indem sie verschiedene Geschichten ineinander schachteln.

³⁶ Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix“, a. a. O., S. 57.

³⁷ Vgl.: Lacan, Jacques. „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“ In: *Schriften I*. Weinheim / Berlin, 1986, S. 61-70.

³⁸ Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix“, a. a. O., S. 59.

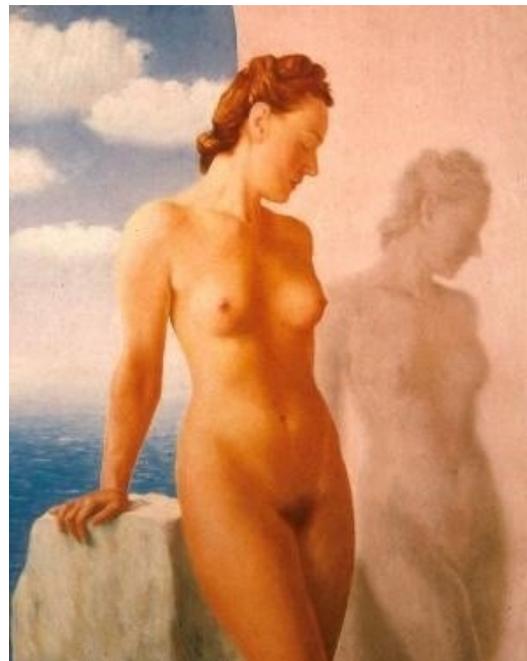
von besonderer Bedeutung. Übrigens ebenso, wie der Spiegel als Symbol immer wieder auftaucht. Die Kindheit erscheint allerdings nicht als Gegenwelt zur Erwachsenenwelt, sondern als eigene Welt im Bewusstsein des Erwachsenen, „über die dieser Zugang zu Erfahrungen über die Alltagsrealität hinaus findet.“³⁹ Das Modell der Semiosphäre beschreibt also neben kulturellen Räumen auch das Verhältnis von Körperlichkeit und Medialität des Menschen. Das Medium des Spiegels begründet die Möglichkeit der Realisierung von Imaginärem und macht das Körperbild zum Zeichen eines von ihm bezeichneten Subjekts. „Dies ist der Ausgangspunkt identitärer, späterhin sozialer Konstruktion.“⁴⁰ Gleichzeitig lernt das Kind, dass es sich selbst im Spiegel sieht, und erkennt so die Medialität des Spiegels. Fortan beginnt es Schritt für Schritt diese Medialität umgekehrt zu nutzen und fängt an, Vorstellungen in Bildern auszudrücken: „Die punktuelle Entdeckung des Imaginären schafft Raum für eine im Prinzip endlose Reihe weltdeutender Fiktionen.“⁴¹ Das wesentliche Merkmal semiosphärischer Erkenntnis ist die potenzielle Fiktionalität von Kommunikation. Allerdings umfasst Lacans symbolische Ordnung seine ganze Theorie der Psychoanalyse, während Lotman mit seinem Modell der Semiosphäre die Kommunikation an sich ins Zentrum seiner Theorie rückt. Für die Analyse von Literatur bedeutet das, dass mit diesem Modell die Struktur, das Verfahren von Texten, also in einem erweiterten Schritt auch die Kommunikation mit dem Leser, analysiert werden kann, während in einer psychoanalytischen Betrachtungsweise der Inhalt von Texten im Vordergrund steht. Hier führt das Lotmansche Modell direkt zu einem weiteren Merkmal exzentrischen Schreibens. Es liefert ein heuristisches Instrumentarium, anhand dessen sich exzentrisches Erzählen beschreiben lässt – praktisch eine Denkmaschine. Die Kommunikation, die sinnhafte Verwendung von Zeichen und ihren Deutungen wird in Frage gestellt, und diese Infragestellung bestimmt Inhalt und Struktur der Texte. Im exzentrischen Text geht es in erster Linie um die Beschreibung der Bewegung aus dem Realen ins Imaginäre. Im Spiegel fällt Reales und Imaginäres zusammen, hier wird genau diese Bewegung sichtbar: „Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. [...] Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses

³⁹ Kreutzer, Gert. „Nachwort“ In: Eliasson, Gyrðir. *Papierbooteregen*, a. a. O., S. 95-101, S. 100f.

⁴⁰ Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix“, a. a. O., S. 59.

⁴¹ Ebd., S. 60.

virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin.“⁴² Exzentrisches Erzählen hört jedoch hier nicht auf. Die Texte bewegen sich vom Imaginären aus in Richtung eines Raumes völliger „Gleich-gültigkeit“ beziehungsweise eines Ortes, an dem Bedeutungen aufgehoben werden. Allerdings nur, um diese Bewegung auch wieder umgekehrt zu vollziehen und am Ende wieder im Realen anzukommen – mit neuen, unbekanntem Bedeutungen für alte Zeichen im Gepäck, wohlgemerkt. Hierfür sind René Magrittes Gemälde ein anschauliches Beispiel aus der bildenden Kunst. Der Spiegel, der nicht das Objekt spiegelt, sondern die Betrachterperspektive – oder der Schatten als Spiegelbild:



„Die inverse Vektorialität ist anthropologische Signatur“.⁴⁵ Helmuth Plessner beschreibt dies unter dem Stichwort „exzentrische Positionalität“.⁴⁶ Während das Tier zentrisch lebt, habe der Mensch die Fähigkeit, sich von sich selbst, seinem Zentrum, zu entfernen. Der Mensch könne sein eigenes Erleben erleben. Erst etwa die Positionierung des Selbst im Spiegel schaffe die Existenz des Selbst vor dem Spiegel: „Ist das Leben

⁴² Foucault, Michel. „Andere Räume“ In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck. Leipzig, 1992, S. 34-46, S. 39.

⁴³ Magritte, René. *Die verbotene Reproduktion*, 1937, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam. In: Prometheus Bildarchiv <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-dresden-54baec1cd6bfcfb198ac4c48fa1f44dc49792c61> (Zugriff am 08. November 2010).

⁴⁴ Magritte, René. *Der Traum*, 1945, Brüssel Privatbesitz. In: Prometheus Bildarchiv <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-dresden-56feb75265e90f03f5a3a9cca25a415becd46ce0> (Zugriff am 08. November 2010).

⁴⁵ Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix“, a. a. O., S. 60.

⁴⁶ Vgl.: Plessner, Helmuth. *Gesammelte Schriften IV: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Frankfurt a. M., 1981, S. 360f.

des Tieres zentrisch, so ist das Leben des Menschen, ohne die Zentrierung durchbrechen zu können, exzentrisch. Exzentrizität ist die für den Menschen charakteristische Form seiner frontalen Gestelltheit gegen das Umfeld.“⁴⁷ Mit dem Lotmanschen Semiosphären-Modell lässt sich also das Sein des Menschen in seiner Ganzheit fassen. Ohne vom Teil aufs Ganze zu schließen, wird mit dem Begriff der Semiosphäre und seiner Räumlichkeit der Standpunkt des Menschen sowohl in seiner Körperlichkeit als auch in seiner soziokulturellen Umgebung bestimmt. „An der eigenen Haltlosigkeit, die dem Menschen zugleich den Halt an der Welt verbietet und ihm als Bedingtheit der Welt aufgeht, kommt ihm die Nichtigkeit des Wirklichen und die Idee des Weltgrundes“⁴⁸ schreibt Plessner. Die Antwort des Menschen auf die Erfahrung seiner „exzentrischen Positionalität“ ist nach Plessner der Glaube: „Ein Weltall lässt sich nur glauben. Und solange er glaubt, geht der Mensch 'immer nach Hause'. [...] Sein Zeichen ist die Gerade endloser Unendlichkeit. Sein Element ist die Zukunft. Er zerstört den Weltkreis und tut uns wie der Christus des Marcion die selige Fremde auf.“⁴⁹

Für Texte bedeutet das, sich in sich selbst zu spiegeln, Zeichen für die eigene Zeichenhaftigkeit zu finden. Das Merkmal exzentrischer Texte ist jedoch nicht der Glaube, „die Gerade endloser Unendlichkeit“, sondern die Beschäftigung mit der anthropologischen Reflexivität – Plessner spricht von der menschlichen Neigung zum „Doppelgängertum“. Exzentrisches Erzählen bedeutet, sich in einer spiralförmigen Bewegung immer weiter vom Zentrum der Lotmanschen Semiosphäre weg zu bewegen, den Versuch zu unternehmen, einen halbfiktiven Raum zu erschaffen.⁵⁰ Plessner meint mit Doppelgängertum nicht Entfremdung, sondern Entäußerung, eine bewusste Entscheidung, das Andere zu betonen, ohne das Anderssein anzunehmen. Die Texte bleiben mit einem Bein im Zentrum und schaffen so den Spagat, vom Inneren der Semiosphäre an dessen Rand zu gelangen, ohne die symbolische Ordnung bedrohen zu wollen. Mahler belegt einen ähnlichen Vorgang mit dem Begriff des „dezentrierten Sprachgebrauches“. „Sprache dient nicht allein der Artikulation von Vorstellungen in Bildern, Signifikaten in Signifikanten, sie kann auch umgekehrt mit Bildern Vorstellungen erst produzieren, sie stellt Eisbären nicht nur dar, sondern in der Not, bei Bedarf, auch her. Dies ist das Vermögen eines spielerischen Fingierens, nicht des

⁴⁷ Ebd., S. 364.

⁴⁸ Ebd., S. 424.

⁴⁹ Ebd., S. 424f.

⁵⁰ Ein gutes Beispiel hierfür ist Orson Welles Film „F for Fake“, 1973, der Fiktion und Dokumentation miteinander verschmelzen lässt und genau diese Verschmelzung zum Thema macht. Hierzu vgl.: Thieme, Claudia. *F For Fake and the Growth in Complexity of Orson Welles' Documentary Form*, Frankfurt a. M., 1997.

ernsten gebundenen Fingierens des Diskurses, notwendigen gemeinschaftlichen Sotuns, als ob die Sprache Wirklichkeit repräsentiere, sondern bewusstes freies individuelles Kreieren eigener Welten.“⁵¹ Damit verweist Mahler auf die Verwandtschaft des Lotmanschen Modells der Semiosphäre mit dem Saussureschen Sprachmodell⁵². „Der Eintritt in die Semiosphäre im Spiegelstadium und die damit verbundene Ausfaltung exzentrischer Positionalität lassen sich begreifen als eine erste Satzung: die Nebelwolke der Vorstellungen im Kopf und die Nebelwolke der Bilder im Spiegel schließen sich im Aha-Erlebnis des Erkennens mit einem Mal zusammen zur Identifikation eines spezifischen Bildteils als einem diskreten Ausdruck für das Ich.“⁵³ Die Sprache ist jedoch Medium und Illusionsapparatur. Die Sprache ermöglicht es dem Menschen, seine „exzentrische Positionalität“, sein „Doppelgängertum“ zu vergessen, und befriedigt so das menschliche Fiktionsbedürfnis. Niklas Luhman spricht in diesem Zusammenhang von Latenz. Der Mensch darf oder will nicht alles von sich wissen. Andernfalls würde er seine Lebens- und Handlungsfähigkeit verlieren. Menschliches Handeln müsse sich Teilaspekte seiner sozialen Wirklichkeit verdecken, um Orientierbarkeit und Motivierbarkeit nicht zu verlieren.⁵⁴ Dieses anthropologische Bedürfnis nach Fiktion erklärt laut Lotman die Tatsache, warum „eine so große Anzahl von Texten existiert, die von Ereignissen berichten, die bekanntermaßen nicht stattgefunden haben.“⁵⁵

Was ist nun aber der Unterschied zwischen Mahlers „dezentriertem Sprachgebrauch“ durch die Literatur, der Befriedigung des menschlichen Bedürfnisses nach Fiktion und exzentrischem Erzählen? Gibt es hier überhaupt einen Unterschied? Meiner Meinung nach verbindet exzentrisches Schreiben das „spielerische Fingieren“ mit dem „ernsten gebundenen Fingieren des Diskurses“. Mahler beschreibt diese beiden Arten des Fingierens als die zwei Ebenen der kognitiven Matrix.⁵⁶ Auf beiden Ebenen der Matrix zugleich zu sein, daran arbeite sich der Mensch aus seiner exzentrischen Positionalität heraus Schritt für Schritt heran. Dieses Heranarbeiten ist laut Mahler die Leistung des Ästhetischen. Auf der Ebene des Textes muss es jedoch bei diesem Heranarbeiten bleiben. Würde der Text sich gleichzeitig auf beiden Ebenen der Matrix

⁵¹ Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix“, a. a. O., S. 67.

⁵² Vgl.: Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übers. von Charles Bally. 2. Aufl. Berlin, 1967.

⁵³ Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix“, a. a. O., S. 63f.

⁵⁴ Luhmann, Niklas. „Soziologische Aufklärung“ In: Ders. *Soziologische Aufklärung 1*. 8. Aufl. Wiesbaden, 2009, S. 83-115. Erstausgabe: Opladen 1970, S. 66-91.

⁵⁵ Lotman, Jurij M. *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, hrsg. von Klaus Städtke, Leipzig, 1981, S. 175.

⁵⁶ Vgl.: Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix“, a. a. O., S. 68.

befinden, würde das „die Weltformel des Wahns“ oder „das Glücksgefühl des Todes“⁵⁷ bedeuten. Ebenso übrigens, wie das Austreten aus der Semiosphäre.

Bedeutet exzentrisches Schreiben also einfach nur die Schöpfung des Ästhetischen, wie jede andere Kunst auch? Ich meine, dieses literarische Verfahren geht einen Schritt weiter, indem es nicht bemüht ist, das Dezentrale und das Zentrale miteinander in Einklang zu bringen, sondern eben „ex“zentrisch versucht, sich aus dem Zentrum zu entfernen, ohne dasselbe aus den Augen zu verlieren. Lotman nennt die Kategorie des Betrachters nicht in seinem Semiosphären-Modell. Der Betrachter entscheidet jedoch wesentlich über Existenz und Nichtexistenz der Semiosphäre. Die Kategorie des Betrachters ist für exzentrische Texte wesentlich, weil Unterscheidungen wie Zentrum und Peripherie oder Außen und Innen erst durch die Beobachtung sichtbar werden. Um die Kategorie des Betrachters theoretisch fassen zu können, obwohl Lotman diese Kategorie ausblendet, möchte ich an dieser Stelle einige Überlegungen aus der Systemtheorie Niklas Luhmanns ergänzend zu Rate ziehen. Niklas Luhmann unterscheidet zwischen Beobachten und Beobachter.⁵⁸ Er postuliert, dass der Beobachter sich nicht oberhalb der Realität befindet, er betrachte nicht von oben, sei kein Subjekt außerhalb der Welt der Objekte, sondern er sei mittendrin. Das bedeutet, dass sowohl der exzentrische Text gewissermaßen die Welt beobachtet, als auch der Leser, der wiederum den Text als exzentrisch wahrnimmt. Der Beobachter ist also innerhalb der Welt, die er in der einen oder anderen Weise zu beschreiben versucht. „Von daher gesehen, ist die Unterscheidung von Operation und Beobachtung radikaler als die Systemtheorie. Andererseits fängt die Systemtheorie diese Unterscheidung wieder ein, wenn sie also das Konzept der operativen Geschlossenheit der Autopoiesis in sich aufnimmt und beschreibt, wie es kommt, dass eine Beobachtung durch das System produziert wird, das durch sie produziert wird.“⁵⁹ Es spielt also eine weniger große Rolle, ob exzentrische Texte sich selbst als solche wahrnehmen. Wichtiger ist die Beobachtung des Lesers, der den Text innerhalb einer Semiosphäre exzentrisch verortet. Das ermöglicht es dem Leser die Exzentrizität des Textes zu beschreiben, indem er Beobachtungen des Textes beschreibt. Indem die Texte mit der Kategorie des Beobachtens spielen, spielen sie auch mit der Existenz und Nichtexistenz von Semiosphären. Um dieses Spiel wahrnehmen zu können, muss der Leser jedoch erneut Semiosphären denken und Zentren konstruieren. Luhmann spricht in diesem Fall von

⁵⁷ Ebd., S. 69.

⁵⁸ Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*, hrsg. von Dirk Baecker. 4. Aufl. Heidelberg, 2008.

⁵⁹ Ebd., S. 142f.

einer „Beobachtung zweiter Ordnung.“⁶⁰ Der Text wird innerhalb der Semiosphäre verortet und lässt sich so auf ein bestimmtes Zentrum beziehen. Es wird eine Unterscheidung zwischen Zentrum und Text vollzogen. Allerdings stellt Luhmann bei der Handhabung einer solchen Unterscheidung einen blinden Fleck fest.⁶¹ Die Unterscheidung wird aus einer bestimmten Perspektive heraus vollzogen. Diese Perspektive kann aber von demjenigen, der unterscheidet, nicht gesehen werden. Wenn das Lotmansche Semiosphären-Modell als Denkmachine funktionieren soll, muss diese Unsichtbarkeit mitgedacht werden. Der Beobachter unterscheidet und bezeichnet. Indem er das tut, reduziert er Komplexität. „Wir lassen die Welt gleichsam außer Acht beziehungsweise schieben sie in die Kategorie ‚alles andere‘ oder ‚alle anderen‘ Beobachter ab und spezialisieren uns auf einen Beobachter. Von dort aus gewinnen wir die Welt dann gleichsam wieder, indem wir uns dafür interessieren, mit welchen Unterscheidungen der Beobachter umgeht, wie er die Welt einteilt, was er in welchen Situationen für wichtig hält und was nicht.“⁶² Erst mit der „Beobachtung zweiter Ordnung“ lässt sich beobachten, was andere Beobachter nicht beobachten können. „Man versucht zu rekonstruieren wie andere sehen, nur um selbst optische Illusionen erzeugen zu können [...]“.⁶³ Die Kategorie des Beobachters in der Semiosphäre führt zur Terminologie der Perspektive, des „Sehepunktes“, wie der Theologe und Historiker Johann Martin Chladenius es bereits im 18. Jahrhundert nannte.⁶⁴ Luhmann fordert, dass die Terminologie der Perspektive den Gedanken mitführen sollte, dass die Perspektive von dem, der mit ihrer Hilfe sieht, nicht gesehen wird. Indem exzentrische Texte Bedeutungen verschieben, denken sie die blinden Flecke mit. Sie produzieren mehrere Perspektiven, die der Leser nur erkennt, wenn er die Kategorie des Zentrums gewissermaßen als Fluchtpunkt konstruiert. Der exzentrische Text entsteht dann nicht durch ein Sich-Herananarbeiten an die Grenze seiner Semiosphäre, sondern durch das Kokettieren mit dem Austritt aus der Semiosphäre. Die exzentrische Positionalität des Textes bedeutet, zugleich im Zentrum und „far away“ zu sein – nach dem „foot-off-the-ground“-Prinzip.

⁶⁰ Ebd., S. 146.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 156

⁶³ Ebd., S. 157.

⁶⁴ Chladenius, Johann Martin. *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, mit einer Einl. von Christoph Friederich und einem Vorw. von Reinhart Koselleck, Neudr. d. Ausg. Leipzig, 1752. Leipzig, 1985.

1. 2. Das „foot-off-the-ground“-Prinzip

Der Begriff „foot-off-the-ground“ stammt, wie bereits angedeutet, von Ina Schabert und bezieht sich vor allem auf Texte weiblicher Autoren. So nennt Schabert beispielsweise Stevie Smith und Sylvia Townsend Warner als Vertreterinnen dieser Art von Literatur. Das wesentliche Merkmal der „foot-off-the-ground“-Texte beschreibt sie so: „Die Texte mögen eigensinnig, bizarr, manchmal auch frech wirken, nie aber sind sie eindeutig aggressiv oder versuchen, die Leserin auf eine alternative Norm einzuschwören.“⁶⁵ Dies unterscheidet sie von Texten der Avantgarde. Die Haltung der Texte zu Normen jeglicher Form zeichne sich durch eine konsequente und bewusst gewählte Gleichgültigkeit aus. Allerdings scheinen sich Schaberts „foot-off-the-ground“-Autorinnen dennoch zu positionieren. Sie zitiert beispielsweise Stevie Smith, die in ihrem „Novel on Yellow Paper“ den Namen für das Genre prägte. Smith warnte das allgemeine Publikum vor ihrem „foot-off-the-ground novel that came by the left hand“. Sollte der Leser mit beiden Beinen auf dem Boden stehen, so möge er das Buch lieber beiseite legen; er werde sich bei der Lektüre nur langweilen und ärgern.⁶⁶ Smith kokettiert mit ihrer eigenen Art zu erzählen und mit dem Anspruch, Bedeutungen ändern zu wollen. Ein Beispiel:⁶⁷

No Categories!

*I cry I cry
To God who created me
Not to you Angels who frustrated me
Let me fly, let me die,
Let me come to Him.*

*Not to you Angels on the wing,
With your severe faces,
And your scholarly grimaces,
And your do this and that,
And your exasperating pit-pat
Of appropriate admonishment.*

*That is not what the Creator meant.
In the day of his gusty creation
He made this and that
And laughed to see them grow fat.*

⁶⁵ Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 153.

⁶⁶ Zitiert nach: Ebd., S. 155.

⁶⁷ Von Stevie Smith gibt es nicht nur „foot-off-the-ground“-novels sondern auch „foot-off-the-ground“-poems. Gleiches gilt für Gyrðir Eliasson.

*Plod on, you Angels say, do better aspire higher
And one day you may be like us, or those next below us,
Or nearer the lowest,
Or lowest,
Doing their best.*

*Oh no no, you Angels, I say,
No hierarchies I pray.*

*Oh God, laugh not too much aside
Say not, it is a small matter.
See what your Angels do; scatter
Their pride; laugh them away.*

Oh no categories I pray.⁶⁸

Hier wird ganz deutlich, wie wenig Smiths Texte versucht sind, zu proklamieren oder etwas Neues zu etablieren. Gott bleibt Gott und im Zentrum der Semiosphäre. Indem Smith jedoch die Engel ihrer allgemein anerkannten Bedeutung enthebt, ändert sich auch das Bild von Gott in diesem Zusammenhang, oder besser, in der vorgesehenen hierarchischen Reihenfolge. Ein Fuß bleibt immer im Zentrum, „on-the-ground“, während der andere abhebt und „off-the-ground“ Kategorien und Oppositionspaare wie oben/unten konterkariert. Das Gedicht beginnt mit den Worten „I cry I cry / To God who created me“ und endet mit der Zeile „Oh no categories I pray.“ Und der Leser fragt sich, ob es nicht eigentlich heißen müsste: „I pray to God who created me“ und „I cry I cry / Oh no categories“. Das „foot-off-the-ground“-Prinzip lässt sich hier bereits anhand der Reihenfolge der Verse erkennen. Trotziges, respektloses Schreien wird mit Beten zu Gott in Verbindung gebracht und das Fordern nach Gleichheit und der Aufhebung von Hierarchien mit dem stillen Gebet. Der Fuß, der sich vom Boden löst, hebt sich allerdings nicht Richtung Himmel. Nachdem die Welt mit ihren Bedeutungsmustern einmal kurz aus den Angeln gehoben wurde, kehrt das Gedicht zurück, in eine zutiefst menschliche und weltliche Sphäre, in der zwar Gott immer noch das Zentrum ist, allerdings nicht mehr als „God who created me“, sondern als Gott, der kichert und lacht – über das, was er da erschaffen hat.

Als typische „Abhebungstechniken“⁶⁹ nennt Schabert „schwebende Ironie, angedeutete Parodie, selbstsicheres Understatement, ernste Komik, komische[n] Ernst,

⁶⁸ Stevie, Smith. „No Categories!“ In: Dies. *Collected Poems*, hrsg. von James MacGibbon. New York, 1983, S. 258.

⁶⁹ Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 157.

Unschlüssigkeiten“.⁷⁰ Von der klassischen Komödie, in der nach einer karnevalesken Phase die traditionellen Sinnmuster wieder bekräftigt werden, unterscheiden sich die „foot-off-the-ground“-Texte, indem „am Ende die Beine keinesfalls wieder fest auf dem alten Boden“ stehen. Die Texte haben meist ein unschlüssiges Ende. „Der leise Übergang in den Tod, das Eintauchen in den nächtlichen Raum des Waldes, das Aufsteigen mit dem Flugzeug in den blauen Himmel“ seien stattdessen typische Schlussfiguren.⁷¹ Oder aber das Bild einer Welt, in der Engel Emporkömmlinge sind und Gott zwar Mittelpunkt und Schöpfer ist, aber ein sehr alberner, den eigentlich niemand braucht. „Der Boden, von dem die foot-off-the-ground novels abheben, ist die allgemeine Kultur, die akzeptierte gesellschaftliche, politische, moralische und literarische Sinnstiftungspraxis.“⁷² Die „heroische Revolte“ sei jedoch nicht die Sache der Heldin, der Autorin oder des Textes. Sie sind „anders ohne subversive Absicht“, heben ab, weil sie nie die richtige Bodenhaftung hatten.⁷³ Aber auch die Komik der Texte ist nicht aufdringlich oder zugespitzt. Schabert beschreibt sie als weich und diffundierend. „Foot-off-the-ground“-Komik sei ein toleranter Spott, der leicht in Selbstverspottung umkippe.⁷⁴ Der Blick zurück auf die Wirklichkeit erscheint aus der „foot-off-the-ground“-Perspektive distanziert und unverkrampft und die Ordnung der Semiosphäre wirkt absurd. Wobei nicht nur der Kern von den Rändern aus betrachtet klein und nichtig erscheint; auch die immer gleichen das Zentrum herausfordernden Avantgarden an der Peripherie der Semiosphäre wirken verkrampft und entzaubert: „Oh no no, you Angels, I say, / No hierarchies I pray“. „Mit den Mitteln der Parodie und Phantastik nimmt man Urlaub von der vertrauten literarischen Welt, „gibt dem alten Globus einen Tritt und zeigt ein anderes Gesicht von ihm auf der anderen Seite“.⁷⁵ Hier kommt wieder die Perspektive des Beobachters ins Spiel. Der Leser kann beobachten, wie exzentrische Texte Deutungsmuster aufbrechen – teilweise sogar mit Ansage, wie es Stevie Smith in ihrem „Novel on Yellow Paper“ versucht. Niklas Luhmann bemerkt in seinen Ausführungen über das Beobachten, dass eine Unterscheidung – ohne die das Beobachten nicht möglich wäre – zwangsläufig asymmetrisch verwendet wird. Sie zielt darauf ab, die eine und nicht die andere Seite zu bezeichnen, obwohl bei der Bezeichnung die Unterscheidung vorausgesetzt ist. Die andere Seite, die im Moment der Unterscheidung nicht bezeichnet wird, existiert trotzdem. Luhmann spricht davon,

⁷⁰ Ebd., S. 153.

⁷¹ Ebd., S. 154.

⁷² Ebd., S. 153.

⁷³ Ebd., S. 154.

⁷⁴ Ebd., S. 159.

⁷⁵ Ebd., S. 156.

dass man diese Seite eventuell durch ein „crossing“,⁷⁶ ein Kreuzen der Grenze erreichen könne. Wie genau das aussehen könnte, sagt Luhmann nicht. Er betont jedoch, dass, wenn beide Seiten gleichzeitig benutzt werden würden, die Unterscheidung selbst sabotiert wäre. Es wäre dann kein Unterschied mehr vorhanden. Ina Schaberts „foot-off-the-ground“-Texte spielen mit diesem „crossing“. Sie geben „dem alten Globus einen Tritt und zeigen ein anderes Bild von ihm auf der anderen Seite“. Nur für einen Moment, wenn sich der eine Fuß vom Boden hebt, sind beide Seiten sichtbar. Dann wird betend aufbegehrt gegen einen Gott, der Schöpfer und Narr zugleich ist. Sofort jedoch kippt dieser Moment wie ein Pendel zurück auf die eine oder die andere Seite und der alte Globus dreht sich weiter und lässt den Tag auf die Nacht folgen.

Aber warum beschränkt Ina Schabert ihr „foot-off-the-ground“-Genre auf weibliche Autoren? Sicher, sie schreibt eine Literaturgeschichte aus Sicht der Geschlechterforschung. Und deswegen ist ein weiteres „foot-off-the-ground“-Merkmal die Infragestellung der heterosexuellen Romanze und der Liebe, wie sie von männlichen Romanautoren definiert wird.⁷⁷ Andere von ihr genannte Merkmale könnten aber durchaus auch bei männlichen Autoren gesucht werden. Zum Beispiel „mokante[...] intertextuelle[...] Bezüge“, die „mangelndes Einverständnis mit vertrauten literarischen Ordnungs- und Wertvorstellungen“ signalisieren.⁷⁸ Auch die „grünen Welten“, Heterotopien in der Natur, die Schabert als bis zur totalen Identität gesteigerte „Affinität der Frau zur grünen Welt“⁷⁹ beschreibt, könnten ebenso bei männlichen Autoren angetroffen werden – sofern ihre Texte und Figuren Gründe dafür haben, die Bodenhaftung in der Welt der vertrauten Ordnungs- und Wertvorstellungen zu verlieren. Sicherlich scheinen solche Merkmale bei Titeln wie Vigdís Grímsdóttirs Roman „Das Mädchen im Wald“,⁸⁰ um bei Beispielen aus der isländischen Literatur zu bleiben, auf den ersten Blick deutlicher hervorzutreten. Nach längerer Beschäftigung mit diesem Text wird jedoch schnell deutlich, dass gerade die grüne Welt, die Grímsdóttir beschreibt, stark konstruiert ist. Zwar fällt Grímsdóttir aus der Hackordnung männlicher isländischer Autoren heraus, indem sie sich nicht wie ihre Kollegen in die Tradition der Sagaliteratur stellt, sie beharrt jedoch stattdessen auf der Schöpferposition des Autors. Auf diese Weise werden in ihrem Roman ganz bewusst Zentren konstruiert, indem sie stark mit Intra- und Intertextualität spielt. Auch wenn die

⁷⁶ Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*, a. a. O., S. 144.

⁷⁷ Vgl.: Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 158.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 160.

⁸⁰ Grímsdóttir, Vigdís. *Stúlkan í skóginum*, a. a. O.

Intratexte bedeutungslos erscheinen und die Intertexte teilweise in Sackgassen führen, so und ähnlich betreibt die Autorin jedoch bis aufs Äußerste die Umkehrung der Welt, was für Vertreterinnen der „foot-off-the-ground novels“ keine Option wäre. Ebenso wenig wie die deutlich erkennbare Bachtinsche Karnevalisierung,⁸¹ die damit enden muss, dass alles beim Alten bleibt, auch wenn die Seele dabei zerbricht. Grímsdóttir gelingt es nicht, einen Blick hinter die Welt der kulturellen Ordnung oder der Lotmanschen Semiosphäre zu werfen und bestehende Deutungsmuster durcheinander zu wirbeln. Ihre Romanheldin bleibt in der grünen Welt des Waldes gefangen. Hier gibt es nur ein Entweder-oder und nicht, wie in den von Schabert beschriebenen „foot-off-the-ground novels“, ein Sowohl-als-auch.⁸²

Beim Entweder-oder ist das Zentrum klar definiert. Entweder-oder-Schreiben ist egozentrisch. Exzentrisches Schreiben nach dem Prinzip des Sowohl-als-auch oder des „foot-off-the-ground“ wird in der skandinavischen Literatur vor allem von Karen Blixen praktiziert. In diesem Fall würde Ina Schabert sicher zustimmen. Aber wie kann ein männlicher Autor wie Gyrðir Eliasson als Vertreter des von ihr als spezifisch weiblichen „foot-off-the-ground“-Genres gelten? Ein Beispiel:

Schnittpunkte

*jetzt wird man sie nicht mehr retten können
sagte er zu sich selbst als
er auf die veranda hinauskam und sah daß
die sonne dabei war auszubluten. die wölbung
des meeres die die inseln halb verbarg sagte ihm
daß er früher oder später die kugelform
der erde anerkennen müsse.
er zog ein kleines taschenmesser hervor dessen
griff belegt war mit weißem perlmutter
und begann mit langsamen bewegungen
die an alte rituale der inkas erinnerten
den schmutz unter seinen fingernägeln
wegzuschaben. Dann blickte er wieder auf.
lächelte kalt und schnitt blitzschell die halsschlagader durch.*⁸³

In diesem Gedicht ist der „foot-on-the-ground“-Teil das Setting. Das Meer, die untergehende Sonne, eine Veranda – ein Ort der Ruhe und Ordnung. Doch bereits die Beschreibung des Horizonts bricht diese Idylle ironisch auf. Nicht die unendliche Weite

⁸¹ Vgl.: Bachtin, Michail Michailowitsch. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München, 1969.

⁸² Vgl.: Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 159.

⁸³ Eliasson, Gyrðir. „Schnittpunkte“ In: *Wortlaut Island. Isländische Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Franz Gíslason, Sigurður A. Magnússon und Wolfgang Schiffer. Bremerhafen, 2000, S. 221.

wird hier beschrieben, die Begegnung zwischen Himmel und Erde, sondern eine Wölbung allein des Meeres. Der Himmel ist gar nicht existent. Die Kugelform der Erde scheint banal und fatal zugleich. Das lyrische Ich bewegt sich mit völliger Gleichgültigkeit in der Idylle. Ab und zu jedoch hebt es einen Fuß vom sicheren Boden dieser abgedroschenen Normen und Werte: sich mit alten Inkaritualen die Fingernägel putzen. Am Ende des Gedichts steht „die Weltformel des Wahns“ oder „das Glücksgefühl des Todes“.⁸⁴ Für einen Moment sind Grenzen zwischen Semiosphären erkennbar. Doch was liegt jenseits dieser kollidierenden Zonen? Das Schweigen des nicht-semiotischen Raumes? Der letzte Vers scheint den „foot-off-the-ground“-Gedanken bis an die äußerste Grenze auszureizen: „to get away“. Auch das männliche Ich will oder kann – wie Eliasson zeigt – bestimmte Normen nicht anerkennen und erfindet „Abhebetechiken“, Bewegungen aus dem Zentrum heraus. Normen sind für Eliasson hier beispielsweise abgedroschene expressionistische Bilder, wie das Ausbluten der Sonne am Abend oder langsame Bewegungen, die an „alte Rituale der Inkas“ erinnern. Der Text versucht diesen Normen und dem vorbestimmten Kreislauf von Nacht und Tag, Morgen und Abend, Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, kurz: der Eintönigkeit des Alltags zu entfliehen. Der Selbstmord geschieht jedoch nicht aus Verzweiflung, nicht aus einem Gefühl des „nicht-mehr-kämpfen-Könnens“ heraus. Er kommt inmitten eben dieses Alltags, beim abendlichen Fingernägel-Putzen auf der Veranda, in einem „foot-off-the-ground“-Moment. Solche Momente scheinen Augenblicke der Trauer zu sein. Es ist die Trauer über Lebensentwürfe, die nicht aufgegangen sind, oder einfach die Enttäuschung über die Tatsache, dass sich die Erde immer weiter dreht, gefangen in einem Kreislauf von Sterben und Wieder-geboren-werden. Indem diese Trauer mit dem ganz Normalen der Natur, der Ordnung, des Alltags gekoppelt wird, entsteht ein „training programme for 'the art of losing'“⁸⁵.

„The art of losing“ – Ina Schabert nennt es „foot-off-the-ground“. Sie leiht sich den Namen für das Genre der von ihr beschriebenen Texte von Stevie Smith, einer Autorin eines solchen „foot-off-the-ground“-Textes, und setzt ihn in Anführungszeichen. Es scheint keinen allgemein verständlichen Begriff zu geben, um die Technik, mit der diese Texte arbeiten, zu beschreiben. Nur in Anführungszeichen gesetzte Metaphern scheinen eine Technik bezeichnen zu können, die semiotische Schnittpunkte freilegt und in nicht-semiotische Räume vorzudringen versucht –

⁸⁴ Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix“, a. a. O., S. 69.

⁸⁵ Hotz-Davies, Ingrid / Gropper, Stefanie. „Off Centre. Excentricity and Gender: Editorial“ In: *Genderforum*, a. a. O., S. 5.

allerdings im Wissen um das Scheiternmüssen. Diese Texte scheitern an einer Bewegung, die die eigene Zeichenhaftigkeit mit Hilfe von Zeichen überwinden will. In dieser Arbeit wird der Begriff „foot-off-the-ground“ mit dem Begriff „Exzentrizität“ in Verbindung gebracht, um die Ähnlichkeiten, die beispielsweise Karen Blixens und Gyrðir Elfassons Texte aufweisen, genauer zu definieren. Damit soll auch die Eingrenzung des „foot-off-the-ground“-Genres auf Texte weiblicher Autoren aufgehoben werden. Zunächst muss jedoch geklärt werden, in welchem Zusammenhang der Begriff „Exzentrizität“ bislang Verwendung findet – und was er in diesem Zusammenhang bedeuten kann.

1. 3. Exzentrizität – „the unmentionable“?

„The Concept That Dare Not Speak Its Name“ nennt Rainer Emig Exzentrizität.⁸⁶ Exzentrizität, so stellt er fest, habe sich als theoretisches Konzept in den Kultur- und Literaturwissenschaften bislang noch keinen Namen gemacht, ja, es existiere noch nicht einmal als solches. Auch der Philosoph Konrad Paul Liessmann stellt verwundert fest, dass das Stichwort Exzentrik im „Historischen Wörterbuch der Philosophie“ nicht auftaucht, obwohl die philosophische Anthropologie des frühen 20. Jahrhunderts nichts weniger als das Wesen des Menschen mit der Exzentrik zusammen denke.⁸⁷ Gründe dafür sieht Rainer Emig darin, dass alles, was exzentrisch ist, harmlos sei. Das Absonderliche, Seltsame, Wunderliche, das mit dem Begriff der Exzentrizität verbunden sei, hätte zu wenig subversives Potenzial – kurz: Exzentrizität sei nicht avantgardistisch genug. Ein anderer Grund dafür, dass Exzentrizität in den Literatur- und Kulturwissenschaften keine Beachtung finde, sei die Tatsache, dass Exzentrizität eher mit Individuen in Verbindung gebracht werde als mit gesellschaftlichen Gruppen oder gar mit Literatur und Kunst.⁸⁸ In der Figur des Dandys beispielsweise gelte das Exzentrische bis heute als ein typisches Element der englischen Alltagskultur.⁸⁹ Dennoch wird mit Verweis auf Søren Kierkegaard behauptet, das Ästhetische und das

⁸⁶ Emig, Rainer. „Right in the Margins: An Eccentric View of Culture“ In: *Post-Theory, Culture, Criticism*, hrsg. von Ivan Callus und Stefan Herbrechter (Critical Studies 23). Amsterdam / New York, 2004, S. 93-111.

⁸⁷ Liessmann, Konrad Paul. „Kanon und Exzentrik. Zur Ästhetik der Abweichung“ In: *Kursbuch* 118 (1994), S. 13-26, S. 13. Er spielt hier auf Helmuth Plessners Begriff der exzentrischen Positionalität an, von dem bereits in Kapitel 1.1. die Rede war.

⁸⁸ Emig, Rainer. „Right in the Margins“, a. a. O., S. 93-95.

⁸⁹ Vgl.: Ebd., S. 94.

Exzentrische gehörten zusammen, genauso wie das Ethische und das Zentrische.⁹⁰ Der Exzentriker übernehme die Moral der Mitte, aber nicht als Ethos, als innere Haltung, sondern als Spielanleitung, als dramaturgisches Konzept. Dagegen seien Revolutionen und Emanzipationen, obwohl diese sich auch von einer Außenseite her definieren, nie exzentrisch, da sie den ethischen Schwerpunkt eines Zentrums erobern und besetzen möchten und die artistische Balance zwischen Zentrum und Peripherie gar nicht anstreben. Deshalb verstehen solche Bewegungen auch keinen Spaß, so die Schlussfolgerung. Exzentrizität jedoch sei eine Idiosynkrasie, eine Eigentümlichkeit, und die Ironie sei ihr hervorstechendes Merkmal.⁹¹ Genau daher kommt wohl das Gerücht, Exzentrizität sei harmlos und Exzentriker eher dekadent als weltbewegend. Das exzentrische Spiel mit Fiktionen dementiere jeden Bedeutsamkeits- und Wirklichkeitsanspruch, nimmt ihn nicht ernst und unterläuft ihn so. Deswegen zeichne den Exzentriker, laut Liessmann, nicht nur die Ironie, sondern auch die Langeweile aus. Wobei nicht dem Exzentriker langweilig sei, vielmehr erscheine das Zentrum, seine Bewohner und ihre Werte langweilig. Diese Langeweile rücke den Exzentriker in die Nähe des Dekadenten.⁹²

Exzentriker erscheinen oft als Mitglieder privilegierter Schichten, deren Normen und Regeln sie jedoch meist missachten. Das macht sie unbrauchbar für soziologische Studien, zumal sie sich nicht exzentrischen Gruppen und Zirkeln zuordnen lassen. Felicitas Dörr-Backes versucht dies trotzdem, indem sie in ihrer soziologischen Untersuchung verschiedene Idealtypen von Exzentrikern konstruiert. Unter anderem beschreibt sie die Gruppe der Berufsexzentriker, zu der sie als eine Art Unterkategorie Wissenschaftler und Künstler zählt.⁹³ „Alle kreativen Handlungen sind per definitionem ein Sichfortbewegen von der geltenden Norm – eine freie Definition von Exzentrizität“, schreiben auch David Weeks und Jamie James in ihrem Werk über die Andersartigkeit von Exzentrikern.⁹⁴ Dörr-Backes unterscheidet dennoch exzentrische und nicht-exzentrische Kreativität, obwohl sie zugibt, dass zwischen den Erfolgen exzentrischer und nicht-exzentrischer Künstler oder Forscher „auf Anhieb wenig Unterschied

⁹⁰ Vgl.: Liessmann, Konrad Paul. „Kanon und Exzentrik“ In: *Kursbuch* 118, a. a. O., S. 14. Liessmann verweist hier auf Kierkegaard, Søren. „Enten-Eller“ In: Ders. *Samlede Værker*, hrsg. von A. B. Drachmann, Bd. 2 und 3. Kopenhagen, 1962. In diesem erstmals 1843 unter dem Pseudonym Victoria Eremita erschienen Werk stellt Kierkegaard zwei Existenzmöglichkeiten einander gegenüber: die ethische und die ästhetische.

⁹¹ Ebd., S. 17.

⁹² Ebd., S. 20.

⁹³ Vgl.: Dörr-Backes, Felicitas. *Exzentriker*, a. a. O., S. 205-248.

⁹⁴ Weeks, David / James, Jamie. *Exzentriker. Über das Vergnügen anders zu sein*. Reinbek bei Hamburg, 1998. Englische Erstausgabe 1995.

erkennbar“ sein dürfte und das Vorhandensein einer Grenze zwischen beiden Gruppen jeweils im Einzelfall überprüft werden müsse.⁹⁵ Trotzdem postuliert sie: „Die durch exzentrische Kreativität entstehenden Effekte sind nicht von vorne herein abzuschätzen, können sich aber mitunter als sehr effizient und bedeutsam erweisen.“⁹⁶ Die Soziologin beschreibt hier ein gesellschaftliches Phänomen, das Literaturwissenschaftlern wie Ina Schabert offensichtlich auch bei der Untersuchung von Texten begegnet. Allerdings gelingt es Felicitas Dörr-Backes nicht, eine Antwort auf die Frage zu geben, wo genau der Unterschied zwischen exzentrischer und nicht-exzentrischer Kreativität liegt. Sie führt als Beispiel für einen exzentrischen Künstler Salvador Dalí an, dessen „Hang zur Selbstdarstellung, der fast schon in Größenwahn ausartete“, exzentrisch gewesen sei. „Es gelang ihm, mit Hilfe von Exzentrik so viel symbolisches Kapital anzuhäufen, dass sein Ruhm und seine Ehre ihn über den Tod hinaus bekannt sein lassen. Damit hat sich der moderne Traum von der Unsterblichkeit für Dali erfüllt.“⁹⁷ Das Streben nach Unsterblichkeit, die Suche nach einem Leben außerhalb der Semiosphäre erscheint innerhalb eines solchen Systems als aufgeblasen oder komisch oder als religiöse Erfüllung. Aber ist ein solches Verhalten tatsächlich exzentrisch? Verhalten sich auch exzentrische Texte so? Dörr-Backes beschreibt Exzentrik als kulturell bedeutsames Muster.⁹⁸ „Seit dem Schwund der „bürgerlichen Mitte“ haben sich in unserer Kultur immer neue und in sich konsistente exzentrische kulturelle Zentren etabliert. Diese Zentren funktionieren nach eigenen Regeln und Gesetzen.“⁹⁹ Für Dörr-Backes ist Exzentrik also ein Merkmal moderner Gesellschaften. Moderne Gesellschaften funktionieren demnach als Zusammenschluss verschiedener Teilbereiche, von denen einige exzentrisch seien. Die Soziologin erliegt hier jedoch einem Trugschluss. Teilbereiche einer Gesellschaft können nicht exzentrisch sein. Die einzelnen Teilbereiche haben ja ihre eigenen Zentren. Hier wird niemand eine „foot-off-the-ground“-Person sein müssen, um sich von den allgemein anerkannten Deutungsmustern abheben zu können. Exzentrizität ist kein Verfahren, in dem sich moderne Gesellschaften entwickeln und das man als Fortschritt bezeichnen könnte. Exzentrizität wäre ein Verfahren, den Glauben beispielsweise an Fortschritt in modernen Gesellschaften zu hinterfragen, indem es die Bedeutung des Fortschritts für die Gesellschaft konterkariert, jedoch nicht den Glauben an etwas Neues zu etablieren

⁹⁵ Dörr-Backes, Felicitas. *Exzentriker*, a. a. O., S. 233.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 236f.

⁹⁸ Vgl.: Ebd., S. 297.

⁹⁹ Ebd.

versucht. Das Infragestellen eines semiosphärischen Zentrums führt einzig und allein dazu, hinterher besser mit der Semiosphäre und ihren Deutungsmustern umgehen zu können, aus anderen Deutungen neue Kraft zu schöpfen. Wenn Exzentrizität eine Gegenbewegung aus dem Zentrum heraus ist, bedeutet das für Texte, über sich selbst nachzudenken, über die Sprache, die sie verwenden und darüber, wie sie überhaupt zustande gekommen sind.

Nicht nur im Raum einer Gesellschaft bewegen sich Exzentriker in Grenzbereichen, sie führen meist auch eine Existenz außerhalb ihrer Zeit, was sie nicht nur für Soziologen, sondern auch für Historiker schwer zu fassen macht. Nichts bindet enger an das Zentrum, als hilflos dem Terror der Vergangenheit ausgeliefert zu sein, nicht vergessen zu können, oder vergessen zu müssen, weil die Erinnerung unerträglich ist. Nur wer sein Gedächtnis, das heißt die Kunst des Erinnerns und Vergessens beherrscht, trete, so Liessmann, wenigstens für Momente, aus dem Bannkreis der Zeit.¹⁰⁰ Wer jedoch mit dem Erinnern und Vergessen derart spielt, ist für Historiker unbrauchbar, weil er das kollektive Gedächtnis von Gesellschaften konterkariert. Der Neuropsychologe David Weeks versucht, Exzentriker zu beschreiben, indem er psychische Gemeinsamkeiten von heterogenen gesellschaftlichen Randerscheinungen aus Geschichte und Gegenwart aufzuspüren sucht.¹⁰¹ Weeks beschreibt Berühmte und Unbekannte, Künstler, Erfinder und Wissenschaftler und kommt zu dem Schluss, dass alle diese Figuren danach streben, anders seien und postuliert, dass sie deswegen glücklicher seien als „normale“ Menschen. Gleichzeitig aber stellt er mit seiner Untersuchung auch die Methoden seines Faches in Frage: „Die Psychologie nimmt sich selbst, ihr Image und ihre Methoden viel zu ernst. Dem Reiz der Vermutung, dem Staunen über die Spekulation, die so fundamental für jegliche Art wirklicher Wissenschaft ist, hat sie so ziemlich den Rücken gekehrt. [...] Auch wenn die Psychologen in einer Zeit zunehmender Standardisierung und Homogenität auf absonderliche Ideen und eigenartige Menschen argwöhnisch reagieren mögen, sollten sie aufgeschlossen sein für den rebellischen Spaß derjenigen, die von der Norm abweichen.“¹⁰² Dahinter steht die Vermutung, dass jede Gesellschaft Exzentriker benötige, um sozialen Wandel überhaupt zu ermöglichen. Fungieren Exzentriker also als Garanten des Fortschritts, wie sie von Felicitas Dörr-Backes beschrieben worden sind? Auch Aleida Assmann stellt fest, dass „der eigenwillige Charakter des

¹⁰⁰ Vgl.: Liessmann, Konrad Paul. „Kanon und Exzentrik“ In: *Kursbuch* 118, a. a. O., S. 20.

¹⁰¹ Weeks, David / James, Jamie. *Exzentriker*, a. a. O.

¹⁰² Ebd., S. 23f.

Exzentrikers unter anderem dafür verantwortlich ist, dass Wissensrelevantes sich verschiebt, dass es neben der offiziellen Kultur und den von ihr institutionalisierten Formen der Wissensspeicherung alternative Weisen der Organisation, Erweiterung und Verlagerung im Wissenshaushalt einer Gesellschaft gibt.¹⁰³ Die Kunst nimmt, so die verbreitete Meinung, in einer Gesellschaft genau diese exzentrische Position ein. Sie erscheint als Ort des Exzentrischen schlechthin.¹⁰⁴ Aber: in der Logik des Lotmanschen Semiosphären-Modells stellt die Kunst ihrerseits eine eigene Semiosphäre mit einem eigenen Zentrum dar. Dieses Zentrum ist der Kanon ihrer unsterblichen Werke. „Denn es gilt: das Ästhetische ist schlechthin auch der Ort der Wertung, Zentrierung, Kanonisierung.“¹⁰⁵

Angesichts der beschriebenen Pluralität der Verwendung des Begriffs „Exzentrizität“ in Psychologie, Soziologie, Philosophie und Kulturwissenschaften scheint es tatsächlich schwierig, zwischen Autorenbiographien, Werken und deren Rezeptionsgeschichte zu trennen, wenn Texte im Hinblick auf ihre Exzentrizität gelesen werden sollen. Die Gefahr besteht, in biographische Interpretationsmuster zu verfallen oder Autorintentionen zu unterstellen. Diese Problematik ist laut Emig der Grund dafür, dass auch bestimmte neuere theoretische Entwicklungen wie Postkolonialismus oder Queer Theory, die eigentlich mit den Begriffen Peripherie und Zentrum arbeiteten, „strategically or ignorantly refus[e] to associate themselves with the unmentionable.“¹⁰⁶ Wie im obigen Kapitel beschrieben, nennt Ina Schabert „the unmentionable“ das „foot-off-the-ground“-Prinzip und beschreibt damit vor allem literarische Figuren bestimmter Autorinnen wie beispielsweise Sylvia Townsend Warners Lolly Willowes.¹⁰⁷ Sie stellt in den von ihr beschriebenen Texten „Abhebetekniken“ fest, die damit beginnen, dass sich „die Autorin und gegebenenfalls auch die Erzählerin [...] mit der zentralen, wirklichkeitsflüchtigen Frauenfigur [verbünden].“¹⁰⁸ Auch die Texte von Karen Blixen sind, wie bereits angedeutet, ohne Einbeziehung des biographischen Hintergrunds der Autorin kaum lesbar, da die Autorin, wie Dag Heede feststellt, in ihren Texten das Subjekt aus dem Zentrum verdränge und so einen biographischen Diskurs provoziere,

¹⁰³ Assmann, Aleida / Gomille, Monika / Rippl, Gabriele. „Einleitung“ In: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, hrsg. von Dens. Tübingen, 1998, S. 7-19, S. 9.

¹⁰⁴ Liessmann, Konrad Paul. „Kanon und Exzentrik“ In: *Kursbuch* 118, a. a. O., S. 21f.

¹⁰⁵ Ebd., S. 22.

¹⁰⁶ Emig, Rainer. „Right in the Margins“, a. a. O., S. 95.

¹⁰⁷ Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 155.

¹⁰⁸ Ebd., S. 157.

der das Menschliche hinter den menschenleeren Texten aufzuspüren suche.¹⁰⁹ Gerade jedoch in der Wiedervereinigung von Autor, Text und Leser im kulturhistorischen Kontext der Lotmanschen Semiosphäre kann auch eine Herausforderung für die literaturwissenschaftliche Interpretation von Texten liegen. „Befragt der Schriftsteller die Welt, so befragt der Literaturwissenschaftler die Literatur, d.h. eine Welt der Zeichen“ stellt Gérard Genette fest und folgert: „Bezeichnetes verwandelt sich in Bezeichnendes und umgekehrt“.¹¹⁰ Den Funktionswandel, den die Literatur in der Welt vollziehe, haben die Strukturalisten in synchronen Schnitten nachzuvollziehen versucht. Allerdings hätten sie dies nicht geschafft, ohne die synchronen Schnitte hinterher wieder vergleichend in eine diachrone Perspektive einzuordnen. Genette kritisiert: „Wir können nicht für alle Zeiten von Literatur sprechen, als sei ihre Existenz selbstverständlich, als hätte ihr Verhältnis zur Welt und zu den Menschen sich niemals zuvor geändert [...]. Schenkt man Augustin (Confessiones, Liber VI,3) Glauben, so hat sein Lehrer Ambrosius als erster Mensch in der Antike mit den Augen gelesen, ohne den Text laut zu sprechen. Wahre Geschichte besteht aus solchen großen Augenblicken des Schweigens. Und der Wert einer Methode beruht vielleicht auf ihrer Fähigkeit, in jedem Schweigen eine Frage aufzudecken.“¹¹¹

Wenn man die Perspektive des Literaturwissenschaftlers auf den Text von der Perspektive des Textes auf die Welt abgrenzen will, liegt es nahe Niklas Luhmanns Konzept von dem Beobachten unterschiedlicher Ordnung heranzuziehen.¹¹² Das Beobachten erster Ordnung wäre die exzentrische Perspektive des Textes auf die Welt. Dann gibt es noch die Semiosphäre des Literaturbetriebs, in dem der Text entstanden ist und zu dessen Zentrum er sich exzentrisch positioniert, die betrachtet werden kann. Und schließlich kann wohl auch die Gesellschaft als Semiosphäre gelten, innerhalb derer der Literaturbetrieb, die Kunst oder das Ästhetische eine exzentrische Position zugewiesen bekommen können. Entscheidend sind die Position des Betrachters und die davon abhängige räumliche Verortung seines Gegenstandes. So kommt Rainer Emig zu dem Schluss: „Since eccentricity applies a cultural category to individual practice, theories that aim at universality feel the need to exclude it. But if we also want to address practice, and if we agree that we also need to address the problematic concepts,

¹⁰⁹ Vgl.: Heede, Dag. *Det unmeneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*, a. a. O.

¹¹⁰ Genette, Gérard. „Strukturalismus und Literaturwissenschaft“ In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. u. kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler, Stuttgart, 2003, S. 197-214, S. 200.

¹¹¹ Ebd., S. 214.

¹¹² Vgl.: Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*, a. a. O., S. 141-166.

delusions, or relics of individuality in our postmodern culture, we can no longer afford to marginalise eccentricity in Critical and Cultural Theory, or worse, make it the deviant Other of concepts such as hybridity and différence.“¹¹³ Exzentrizität ist also nicht ausschließlich das Ästhetische an sich. Es kann sich hierbei durchaus auch um eine literarische Verfahrensweise handeln. Und die ist sicherlich nicht einfach mit dem Prädikat ‚harmlos‘ abzutun. Exzentrische Texte weigern sich, Gruppen zu bilden oder Kanons zu manifestieren. Stattdessen sind sie „intrinsically dialogic without forming simple dialectics.“¹¹⁴

1. 4. Drei Beispiele aus Karen Blixens *Seven Gothic Tales*

Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen wird häufig als „eine für ihre Exzentrizität bekannte Schriftstellerin“¹¹⁵ beschrieben. Die Exzentrizität wird jedoch zumeist auf ihre Selbststilisierung als Autorin bezogen. Das Exzentrische wird in solchen Beschreibungen nicht durch Blixens Texte ausgemacht, sondern durch ihre Autorschaft: die Pseudonyme, das Publizieren in verschiedenen Sprachen, die Selbstinszenierungen in den Medien, ihr modebewusstes Auftreten und immer wieder ihre angebliche Anorexie.¹¹⁶ Die Stilisierungen Karen Blixens als Autorin stehen jedoch in einem engen Zusammenhang mit der Ambivalenz ihrer Erzählungen. Karen Blixen inszeniert sich als exotische Außenseiterin und schafft es mit genau dieser exzentrischen Selbstinszenierung, ihre Autorschaft in die ökonomischen Strukturen des Buchmarktes einzubinden. Ihr erster literarischer Erfolg, die „Seven Gothic Tales“,¹¹⁷ erscheinen in Amerika unter dem Pseudonym Isak Dinesen. Die dänische Autorin Karen Blixen präsentiert sich auf dem amerikanischen Literaturmarkt nicht nur als ausgemachte Exotin – es entstand nach dem Erscheinen des Buches das Gerücht, Dinesen sei ein europäischer Aristokrat, der lange Zeit in Afrika gelebt habe¹¹⁸ –, sondern verhandelt mit der Wahl ihres Pseudonyms auch ihre Position innerhalb des Literaturbetriebs: Sie

¹¹³ Emig, Rainer. „Right in the Margins“, a. a. O., S. 108f.

¹¹⁴ Ebd., S. 107.

¹¹⁵ Wechsel, Kirsten. „Wa(h)re Identität“, a. a. O., S. 153.

¹¹⁶ Vgl.: Ebd.

¹¹⁷ Dinesen, Isak. *Seven Gothic Tales*. New York, 1991. Erstmals erschienen 1934. 1935 erscheint die dänische Version mit dem Titel „Syv fantastiske fortællinger“ unter der Autorschaft Karen Blixen. In Deutschland ist die Autorin bekannt als Tania Blixen.

¹¹⁸ Zur Publikationsgeschichte von „Seven Gothic Tales“ / „Syv fantastiske fortællinger“ vgl.: Rostbøll, Grethe. „Om Syv Fantastiske Fortællinger. Tilblivelsen, udgivelsen og modtagelsen af Karen Blixens første bog. En dokumentation“ In: *Blixenia* (1980), S. 29-268.

verbindet einen jüdischen Vornamen mit dem dänischen Nachnamen ihres Vaters und positioniert sich so mitten im Zentrum der amerikanischen Einwandererkultur. Der europäische Aristokrat aus Afrika erscheint weniger im Hinblick auf den Autorennamen plausibel, als vielmehr vor dem Hintergrund der Texte, deren Handlungen jeweils – auf den ersten Blick unzeitgemäß – im 18. und 19. Jahrhundert angesiedelt sind. Das Spiel der Autorin mit verschiedenen Identitäten weckt das Interesse an der ‚wahren Geschichte‘ hinter den Pseudonymen und lässt die Leser, mangels Alternative, diese ‚wahre Geschichte‘ in den Texten selbst suchen. Karen Blixen stilisiert sich also in ihren Erzählungen konsequent zur Exzentrikerin. Sie benutzt kulturelle Zentren wie das Amerikanische oder das Europäische und letztendlich auch das Koloniale und stiehlt sich unter dem Deckmantel des exotischen, fremden Außenseiters in ihre Mitte. Es entsteht jedoch dadurch keine gegenseitige Abhängigkeit, sondern es entspinnt sich ein Dialog, den die Autorin immer wieder aufs Neue beginnt, indem sie sich verschiedenen kulturellen Zentren – gewissermaßen verschiedenen Semiosphären – zuordnet.

Allein an ihrer Autorschaft lässt sich Blixens Exzentrizität jedoch nicht festmachen. Die Texte selber sind in hohem Maße exzentrisch. Blixens Erzählungen weisen Elemente der Populärliteratur auf. Spannungserzeugung und üppige Beschreibungen befriedigen „den Hunger eines breiten Publikums“¹¹⁹ und widersetzen sich gleichzeitig jeglicher eindeutiger Interpretation – gerade durch eine Überfülle an Bedeutungen und intertextuellen Bezügen. Diese Dialektik zeigt sich auch in der Struktur der Erzählungen. Die Geschichten sind nicht linear aufgebaut. Anfang und Ende sind schwer erkennbar. Vielmehr entspinnt sich eine Erzählung aus einer anderen. Die zahllosen Geschichten in der Geschichte, kombiniert mit der erwähnten Detailfülle, verwirren den Leser dermaßen, dass es nach der Lektüre fast unmöglich scheint, den Inhalt des Gelesenen zusammenzufassen und in eigenen Worten wiederzugeben. Trotzdem sind die Geschichten sehr kurzweilig, spannend und ereignisreich. Die Frage, wie es weitergeht, was noch passiert und wie die ganze Sache endet, treibt den Leser an, die Geschichten regelrecht zu verschlingen. Was jedoch eigentlich passiert ist und worum es in den Erzählungen ging, bleibt am Ende auf seltsame Art und Weise nebensächlich. Da werden Welten erfunden, Leben gelebt und Schicksale miteinander verwoben; der Sinn dahinter jedoch leuchtet einmal auf und verschwindet sofort wieder. So beinhalten Blixens Erzählungen immer zugleich Spannung und Langeweile, Fülle

¹¹⁹ Schnurbein, Stefanie von. „Genuss und Gefahr. Essen und Körper in ‚Babettes Gästebud‘“ In: *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*, hrsg. Heike Peetz u.a., a. a. O., S. 135-150, S. 149.

und Leere, Erinnern und Vergessen. Nicht ein Erzähler oder gar Ich-Erzähler tritt hier in den Dialog mit dem Leser ein, vielmehr spielt die Erzählung selbst durch die Ambivalenz von Bedeutung und Bedeutungslosigkeit mit den Assoziationen und Gefühlen des Lesers. Der Leser wird ständig geradezu gezwungen, Bedeutung zu konstruieren, während ihm der rote Faden immer wieder entgleitet: „Sind die variablen und seriellen Spielmöglichkeiten des Textes Ausdifferenzierungen der Leitdifferenz zwischen Fiktivem und Imaginärem, so indizieren sie das Aufheben der Differenz und die Unmöglichkeit eines solchen Bestrebens zugleich. Diese Bewegung vermag der Leser nicht durchzuhalten; er wird daher ein bestimmtes Spiel versuchen, um dadurch jedoch selbst gespielt zu werden. Denn er kann die Vorstellungsvorgaben nicht gleichzeitig, sondern immer nur selektiv realisieren, wodurch er die Differenz besetzt und das Spiel durch die von ihm gefundene Bedeutung zum Stillstand bringt. Er hat gewonnen; das Spiel ist aus.“¹²⁰

Wie dieses zunächst eher subjektive Gefühl beim Lesen von Karen Blixens Erzählungen mit der oben beschriebenen Exzentrizität als literarischem Positionierungsverfahren zusammenpasst, soll im Folgenden anhand ausgewählter Erzählungen aus dem Band „Seven Gothic Tales“ dargestellt werden. Zitiert wird aus den englischsprachigen Fassungen, die unter dem Pseudonym Isak Dinesen erschienen sind. Karen Blixen verschaffte sich mit diesen Fassungen große internationale Resonanz, bevor sie sich mit ihren Selbstübersetzungen auf eine nationale Brennweite fokussierte, um sich auch in Dänemark literarisch zu profilieren.¹²¹ Diese Tatsache unterscheidet die Autorin von dem Autor Gyrðir Elíasson, der zunächst auf Isländisch publiziert – also als ein Dichter einer der sogenannten kleineren Literaturen – und seine Internationalität erst durch fremde Hilfe, in Form von Übersetzungen, erlangt. Elsa Gress beschreibt die Exzentrizität Karen Blixens, ohne sich auf dieses Konzept zu beziehen, so:

„Es gibt zu jeder Zeit wenige Personen im Leben und in der Literatur, die wie Karen Blixen außerhalb der Nationen stehen und gleichzeitig in einem hohen Maße von einer Nation sind. Das merkt man, wenn wir eine von ihnen verlieren. Und wir – d.h. nicht bloß Dänemark – haben mehr als eine exklusive Dichterin im gotischen Stil und Geist und einen Menschen verloren, derengleichen wir nicht wieder treffen werden. Denn Karen Blixen – Isak Dinesen – war eine von den wenigen, die nicht nur der Weltliteratur in einem unbestimmten, weiten Sinne angehörte, sondern die auch in

¹²⁰ Iser, Wolfgang. „Das Zusammenspiel des Fiktiven und des Imaginären“ In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. von Dorothee Kimmich / Rolf Günter Renner / Bernd Stiegler. Stuttgart, 1996, S. 287-300, S. 299.

¹²¹ Vgl.: Klünder, Ute. „*Ich werde ein großes Kunstwerk schaffen...*“, a. a. O., S. 402f.

dieser ein lebendes und aufrechthaltendes Glied während ihres Lebens gewesen ist. Sie erreichte es sogar, von ihren natürlichen Feinden geliebt zu werden, denn sie errang ungeheure Popularität in dem auf Gedeih und Verderb demokratischsten Land – USA – gerade durch ihre aristokratische Lebenshaltung und ihre aristokratische Botschaft.“¹²²

Die „aristokratische Botschaft“ – so meine ich – kann vor allem aufgrund ihrer Ambivalenz als ‚exzentrisches Erzählen‘ bezeichnet werden. Im Folgenden soll die Exzentrizität in Karen Blixens Erzählungen „The Monkey“, „The Roads Round Pisa“ und „The Dreamers“ aus drei Perspektiven erläutert werden. In 1.4.1. soll es um die inhaltliche Exzentrizität gehen, im nachfolgenden Kapitel 1.4.2. um die formelle, erzähltechnische Exzentrizität. Im letzten Kapitel 1.4.3. schließlich soll der Versuch unternommen werden, anhand der in den Erzählungen immer wieder auftauchenden Heterotopie ‚Schiff‘, zu zeigen, wie inhaltliche und formale Exzentrizität ineinander greifen.

1. 4. 1. Menschenleere Texte? Das Subjekt zwischen Peripherie und Exzentrik

Der dänische Literaturwissenschaftler Dag Heede stellt die These auf, in Blixen-Texten gäbe es weder „Menschen“ noch „Männer“ oder „Frauen“, vielmehr dekonstruierten sie die Grundvorstellung der modernen westlichen Kultur und verdrängten das Subjekt aus dem Zentrum. Dies provoziere einen biographischen Diskurs, der das Menschliche hinter den so bedrohlich menschenleeren Texten aufzuspüren suche: „Det menneske, som man ikke kan analysere frem i fortællingerne, søges med andre ord bag dem.“¹²³ Tatsächlich scheint es schwer, sich als Leser mit den Figuren in Blixen-Erzählungen zu identifizieren und deren Handlungen und Geschichten nachzuvollziehen. Die Figuren sind exzentrisch, indem sie stets gleichzeitig gesellschaftliche Normen repräsentieren und aus diesen Normen ausbrechen. Diese Exzentrizität lässt die Texte menschenleer erscheinen, weil die Figuren sich jeder Wertung und Einordnung in Kategorien wie ‚Gut und Böse‘ entziehen. Es ist der erzählerische Versuch, sich von allen zutiefst menschlichen Kategorisierungen – wie letztendlich auch der Unterscheidung zwischen Leben und Tod – frei zu machen und somit einen Schritt hinter die Grenze der Semiosphäre zu wagen.

¹²² Zitiert nach Ebd., S. 403f.

¹²³ Heede, Dag. *Det unmenneskelige*, a. a. O., S. 15-33.

Orte und Zeiten in Blixens Erzählungen sind peripher. Die Autorin legte die Handlung ihrer Erzählungen hundert Jahre zurück, in eine (fiktive) romantische Zeit, „denn nur dadurch – so hat sie behauptet – werde sie völlig frei.“¹²⁴ Ebenso können die Erzählungen in semiosphärischen Grenzübereichten verortet werden. So spielt die Geschichte „The Monkey“¹²⁵ in einem gewissen „Closter Seven“ in einem von „a few of the Lutheran countries of northern Europe.“¹²⁶ Das spezielle an dem Kloster ist, dass es kein religiöses Kloster ist. Es ist ein reiches säkulares Anwesen, in dem alte Jungfern gemeinsam mit ihren Lieblingstieren einen angenehmen Lebensabend verbringen. Aber darum geht es nur am Rande. „The Monkey“ erzählt die Geschichte des jungen Adligen und Leutnants Boris, dessen Stellung im Militär von einer pietistischen Clique bedroht wird, die in der Hauptstadt die Macht an sich gerissen hat. Der einzige Weg, um sich in der Hauptstadt zu rehabilitieren, scheint eine Heirat zu sein. Boris sucht Rat bei seiner Tante, der Priorin des besagten Klosters. Diese schlägt die Heirat mit Athene, der „exzentrischen und androgynen“¹²⁷ Nachbarstochter von Schloss Hopballehus vor, und Boris nimmt die Hilfe seiner Tante an. Athene jedoch will nicht heiraten und kann selbst während eines Verführungssessens im Kloster nicht überredet werden. Boris akzeptiert die Absage, doch die Priorin verabreicht ihm einen Liebestrank und er begibt sich wie berauscht in das Schlafzimmer Athenes. Es kommt zu einer mit zweideutigen Tiermetaphern beschriebenen Kampfszene, in deren Verlauf Athene Boris blutig schlägt und fast erwürgt und Boris Athene küsst, woraufhin sie in Ohnmacht fällt. Nur mit einer Anspielung auf den Verursacher der Bedrohung, der Boris ausgesetzt ist, und derenthalben er die Ehe mit Athene vollziehen wollte, wird angedeutet, dass der Geschlechtsakt letztendlich nicht vollzogen wird: „Had the thought of the Court Chaplain been with him, had the Court Chaplain been with him in the flesh, it could not have stirred him. His spirit had gone almost as definitely as hers. There was no more effect of the wine in him; none, either, of the Prioress's love philter, which perhaps was not calculated for more than one great effort. He wiped his bleeding mouth and left the room.“¹²⁸ Athene kann dennoch am nächsten Tag mit dem Argument, sie könne ein uneheliches Kind bekommen, von der Priorin zur Heirat überredet werden. Allerdings

¹²⁴ Heede, Dag. „Michel Foucault und Karen Blixen. Verhandlungen zwischen Literatur und Geschichte“ In: *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jürg Glauser und Annegret Heitmann. Würzburg, 1999, S. 63-79, S. 74.

¹²⁵ Dinesen, Isak. „The Monkey“ In: Ders. *Seven Gothic Tales*, a. a. O., S. 109-163.

¹²⁶ Ebd., S. 109.

¹²⁷ Körber, Lill-Ann. „Die Frau und der Affe. Primatologie bei Karen Blixen und Peter Høeg“ In: *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*, hrsg. Heike Peetz u.a., a. a. O., S. 213-232, S. 215.

¹²⁸ Dinesen, Isak. „The Monkey“ In: Ders. *Seven Gothic Tales*, a. a. O., S. 155.

verspricht sie, Boris unmittelbar nach der Hochzeit umzubringen. In der letzten Szene werden Boris und Athene Zeugen einer Metamorphose, der Verwandlung der Priorin in ihr Haustier, einen Affen aus Sansibar, oder umgekehrt. Es bleibt offen, wer die ‚wirkliche‘ Priorin ist, wer also die Ehe der beiden jungen Leute in die Wege geleitet hat. Immerhin scheint das Erlebnis der Metamorphose die beiden in ungeklärter Form einander näher gebracht zu haben.

Soweit der inhaltliche Verlauf der Geschichte. Die Figuren dieser Erzählung verhalten sich zu verschiedenen Zentren exzentrisch. Da gibt es das Zentrum der Semiosphäre ‚Hauptstadt‘, zu dem Boris aufgrund einer Änderung der Machtverhältnisse in einem peripheren Verhältnis steht. Er wird an den Rand gedrängt und begibt sich auf die Suche nach einem Weg, wie er als Adliger und Leutnant etabliert bleiben kann. Dazu reist er in eine märchenhafte Welt, die jedoch die ganze Erzählung hindurch die Realität der Geschichte ist. Die Hauptstadt ist nicht der eigentliche Ort des Geschehens sondern das Kloster: „Although Closter Seven was a small world of its own, and moved in a particular atmosphere of peace and immutability, news of the greater world outside reached it with surprising quickness, for each of the ladies had her own watchfull and zealous correspondents there.“¹²⁹ Das Kloster ist ein exzentrischer Ort, der mit seinen Gepflogenheiten völlig außerhalb der Werte und Normen der Hauptstadt steht, dennoch aber hohes Ansehen genießt. Schon hier wird deutlich, wie wenig die vom Leser sofort konstruierten Kategorien von Gut und Böse hier greifen. Die Macht der ‚Bösen‘, der pietistischen Clique, wird im Laufe der Erzählung immer unbedeutender. Stattdessen gewinnt die Priorin, die anfangs als die gute Helferin, um nicht zu sagen: die gute Fee, eingeführt wird, immer bedrohlichere Züge. Boris und Athene befinden sich inmitten eines Machtkampfes zwischen Tierischem und Menschlichem, den die Priorin mit sich selber ausficht und gleichzeitig auf das junge Paar überträgt. Der Kampf zwischen dem Pietismus der Hauptstadt und der ‚griechischen‘, lebensbejahenden Lebensweise im Kloster, wie er zu Beginn der Erzählung skizziert wird, tritt immer mehr in den Hintergrund. Die Religion und ihre Vertreter, die den Menschen das Leben schwer machen, erscheinen harmlos im Vergleich zu den Gewalten der tierischen Natur des Menschen – seiner exzentrischen Positionalität, die ihn in der Biosphäre gefangen hält und gleichzeitig in der Semiosphäre leben lässt. Am Rande der Semiosphäre, am Rande der vom Zentrum vorgeschriebenen Bedeutungskategorien, findet ein Kampf um die Frage nach dem

¹²⁹ Ebd., S. 111.

Außerhalb statt. So überlegt Boris, als er durch den Wald fährt, der das Kloster der Tante und das Schloss, in dem Athene wohnt, voneinander trennt:

„The real difference between God and human beings, he thought, was that God cannot stand continuance. No sooner has he created a season of a year, or a time of the day, than he wishes for something quite different, and sweeps it all away. No sooner was one a young man, and happy at that, than the nature of things would rush one into marriage, martyrdom or old age. And human beings cleave to the existing state of things. All their lives they are striving to hold the moment fast, and are up against a force majeure. Their art itself is nothing but the attempt to catch by all means the one particular moment, one mood, one light, the momentary beauty of one woman or one flower, and make it everlasting. It is all wrong, he thought, to imagine paradise as a never-changing state of bliss. It will probably, on the contrary, turn out to be, in the true spirit of God, an incessant up and down, a whirlpool of change. Only you may yourself, by that time, have become one with God, and have taken to liking it. [...] All this was sad.“¹³⁰

Diesen „whirlpool of change“ erlebt die Priorin am eigenen Leibe, indem sie Mensch und Tier, Gut und Böse zugleich ist. Am Ende erkennen Boris und Athene diese Bedeutungsauflösung. Sie erleben die Metamorphose nicht nur am eigenen Leib, während ihres nächtlichen Kampfes, sondern werden auch zu Zaungästen der expliziten Verwandlung der Priorin in ihren Affen. So können sie für einen Moment einen Blick hinter die Semiosphäre erhaschen. Was sie sehen, ist der „whirlpool of change“, der mit Zeichen und ihren Bedeutungen nicht mehr darstellbar und vorstellbar ist. Es befinden sich immer zwei Wesen im Raum, die Frau und der Affe. Zu welchem Zeitpunkt wer wer ist und wie die Verwandlung genau vonstatten geht, bleibt im Dunkeln.

In der Szene der Metamorphose also am Ende der Erzählung wird die Kategorie des Betrachters in die Geschichte eingebracht. Hier treffen sich zwei Menschen aus verschiedenen Semiosphären an einem exzentrischen Ort, um die Frage nach dem Außerhalb zu stellen. Boris kommt aus der Hauptstadt, dem Zentrum gesellschaftlich konstruierter Normen und Werte. Athene dagegen wohnt auf dem Olymp, in einer märchenhaften Traumwelt in dem Schloss ihrer Kindheit in völliger Freiheit. „Boris felt at this moment really sorry to be leaving Hopballehus. The chaotic world of the place had reminded him of his childhood, and seemed to him infinitely preferable to the existence of clockwork order which he would find at the convent.“¹³¹ War das Kloster zu Beginn der Erzählung noch eine Zuflucht der Freiheit, so wirkt es vom Schloss aus betrachtet wie ein düsterer Ort des Zwangs und ist so Zentrum und Peripherie zugleich. Seine Bewohnerin, die Priorin, hat sich von gesellschaftlichen Normen befreit und

¹³⁰ Ebd., S. 121f.

¹³¹ Ebd., S. 131.

gleichzeitig neue Deutungskategorien geschaffen. Sie befindet sich in einem Zwischenstadium zwischen dem Leben in gesellschaftlichen Konventionen, aus dem Boris kommt, und einem Leben in frühkindlicher Einsamkeit, wie es Athene führt. Der Versuch, diese beiden Welten zusammenzubringen, muss scheitern.

In einem Punkt jedoch kann die menschliche Zerrissenheit der exzentrischen Positionalität zur Vollkommenheit gebracht werden – im Betrachten und Erzählen. Indem Boris und Athene zu Beobachtern und Mitwissern des Geheimnisses vom Affen aus Sansibar werden, ist ihr Kampf beendet und erhält der Text eine zyklische Struktur. Der Leser sieht sich am Ende der Erzählung aufgefordert, die Geschichte nochmals zu lesen und nach Hinweisen für die Metamorphose zu suchen, und natürlich ist der Text voll von solchen Hinweisen, die bei der ersten Lektüre jedoch gar nicht auffallen.

Der Titel „The Monkey“ verwirrt zunächst eher, da der Affe nach seiner Einführung auf der ersten Seite selten vorkommt und keine herausragende Bedeutung zu haben scheint. Als einzige Eigenschaft wird neben seiner Herkunft aus Sansibar seine Vorliebe für Spiele erwähnt. Die Priorin und der Affe werden eins, nachdem die Metamorphose am Ende explizit und vor Augenzeugen vollzogen ist. Wird die Erzählung nun von vorne gelesen, fällt auf, wie affenartig sich die Priorin eigentlich immer wieder verhält. Sie pflegt sich beispielsweise mit dem spitz gefeilten Fingernagel des kleinen Fingers zu kratzen und wird melancholisch, wenn von Sansibar die Rede ist. Der Affe aus Sansibar ist bereits beim ersten Zusammentreffen von Boris und Athene Gesprächsthema – und zwar kein unbedeutendes, wie bei der ersten Lektüre zu vermuten wäre:

„She bid him let the Prioress know that she had seen her monkey a few nights ago, on the terrace of Hopballehus, sitting upon the socle of Venus's statue, in the place where a small Cupid, now broken, used to be. [...] The old Count started to speak of the Wendish idols, from whose country his own family originally came, and of which the goddess of love had the face and façade of a beautiful woman, while, if you turned her around, she presented at the back the image of a monkey. [...] But how, asked Athena, did they know, in the case of that goddess of love, which was the front and which the back?“¹³²

So wie es unklar bleibt, ob eine schöne Frau oder ein grinsender Affe die Allegorie der Liebe darstellt, bleibt auch die Bedeutung des Affen zunächst offen, der sich an die Stelle des abgebrochenen Cupido auf eine Venusstatue setzt. Am Ende war die Erzählung nur ein Spiel mit Zeichen und ihren Bedeutungen. Ein Spiel unter dem Motto

¹³² Ebd., S. 130f.

„Find a way or make it“: „Neither can you read any cookery book which will not give you at least three or four ways of making a chicken ragout, or more.“¹³³ In der Fiktion, in der Kunst des Erzählens ist es möglich, die Vollkommenheit der exzentrischen Positionalität darzustellen und aus Feinden Freunde werden zu lassen. Die Subjekte der Erzählung „The Monkey“ sind Zuschauer und Figuren in einem. Der Text erscheint menschenleer, weil der Leser seine Perspektive, seinen roten Faden bei jeder Lektüre aufs Neue selbst konstruieren muss und die Figuren Zeichen und Bezeichnetes in einem zu sein scheinen. Der Text lebt von seiner Wechselhaftigkeit. Er versucht, sich hinter die Semiosphäre menschlicher Deutungskategorien zu schreiben. Und eben nicht den einzelnen Augenblick einzufangen und zu bannen, sondern den „whirlpool of change“. Der Text ist exzentrisch, insofern er Subjekte zu neutralisieren und in ihrer Wechselhaftigkeit festzuhalten versucht. Wie diese Zauberei, dieses Ding der Unmöglichkeit erzähltechnisch funktionieren kann, soll im Folgenden beispielhaft an der Erzählung „The Roads Round Pisa“ gezeigt werden.

1. 4. 2. Ein rotes Knäuel? Narrative Semiosphären

„The Roads Round Pisa“¹³⁴ erzählt viele kleine Geschichten, die alle irgendwie miteinander zusammenhängen. Der rote Faden im Geflecht der Erzählstränge führt auf umständlich verschlungenen Pfaden zum Ende der Geschichte, das jedoch seltsam offen bleibt. Den Inhalt zusammenzufassen ist schier unmöglich. Ein Versuch:

Die Erzählung beginnt mit der Darstellung der Gedankenwelt des Grafen Augustus von Schimmelmann, eines jungen dänischen Aristokraten, der in einer Osteria in der Nähe von Pisa an einem Maitag des Jahres 1823 gerade dabei ist, seinem besten Freund einen Brief zu schreiben. Er kann den Brief nicht zum Abschluss bringen und begibt sich auf einen Spaziergang, auf dem er über das Leben generell und seine Ehe im Besonderen nachdenkt, die nicht glücklich ist: Seine Gattin hat die ungewöhnliche Angewohnheit, nicht auf Frauen, sondern auf Gegenstände, Tiere und Orte eifersüchtig zu sein – und damit auf all jene Dinge, denen Augustus seine Aufmerksamkeit schenkt. Das erste Kapitel heißt „The Smelling-Bottle“ und handelt tatsächlich auch von einem kleinen Riechfläschchen mit der Aufschrift „Amitié sincère“, dessen Etikett außerdem

¹³³ Ebd., S. 115.

¹³⁴ Dinesen, Isak. „The Roads Round Pisa“ In: Ders. *Seven Gothic Tales*, a. a. O., S. 165-216.

ein italienisches Anwesen zeigt. Augustus, der es bei sich trägt, hat es von einer Tante seines Vaters bekommen, die von dem italienischen Ort träumte und Augustus mit diesen Träumen ansteckte. Das zweite Kapitel heißt „The Accident“. Auf der Straße, auf der Augustus spazieren geht, gerät eine Kutsche außer Kontrolle. Dabei wird die Insassin, eine alte Dame, die von Augustus zunächst für einen Mann gehalten wird, am rechten Arm verletzt. Nachdem sie in die Osteria gebracht wurde, erzählt sie Augustus ihre Geschichte. Sie berichtet von ihrer Angst vor dem Kinderkriegen, der Heirat mit einem Witwer und der Liebe zu ihrer Stieftochter, die wie ihre leibliche Mutter bei der Geburt ihres ersten Kindes gestorben war. Aus Angst, ihre (Stief)Enkeltochter Rosina könnte auf die gleiche Weise ums Leben kommen, hatte die alte Dame deren Hochzeit mit dem impotenten Prinzen Pozentiani arrangiert. Allerdings war die Enkelin in ihren Cousin Mario verliebt und ließ kurz nach der Hochzeit die Ehe wegen Nichtvollzugs vom Papst in Rom annullieren. Daraufhin hatte die alte Dame geschworen, ihren Segen zu dieser Verbindung erst zu geben, wenn sie ihren rechten Arm nicht mehr heben könne. Aufgrund des Unfalls war dieser Fall nun eingetreten. Da sie den Tod ihrer Enkelin durch eine bald bevorstehende Geburt und eventuell auch ihren eigenen durch den Unfall befürchtet, bittet sie Augustus, ihre Tochter in Pisa aufzusuchen und sie an ihr Krankenbett zu bringen. Augustus verspricht, dies zu tun, und macht sich auf den Weg. Auf der Reise kehrt er in einer weiteren Osteria ein und trifft dort den Prinzen Pozentiani und seinen Begleiter, den Prinzen Giovanni Gastone. Außerdem freundet er sich mit einer jungen Dame an, die er zunächst für einen jungen Herrn gehalten hat. Abends bei Tisch erzählt Pozentiani mehrere Geschichten. Die letzte führt zu einem realen Streit der beiden Prinzen, woraufhin diese sich für den nächsten Tag zu einem Duell verabreden. Augustus und die junge Dame, die von den Prinzen immer noch für einen Mann gehalten wird, sollen sekundieren. Kurz vor dem Duell erzählt das junge Mädchen Pozentiani ihre Geschichte: sie, Agnese, sei die beste Freundin von Rosina und habe in deren Hochzeitsnacht ihr Bett gehütet, während diese sich heimlich zu ihrem Geliebten Mario geschlichen habe. Daraufhin bittet der Prinz seinen Freund um Verzeihung. Als dieser ihm die Hand gibt, stirbt Pozentiani. Agnese fährt mit Augustus nach Pisa, um Rosina zu suchen. Das letzte Kapitel heißt „The Parting Gift“. Rosina hat einen Jungen zur Welt gebracht und lebt mit ihrer (Stief)Großmutter auf einem toskanischen Anwesen, wo sie von Augustus besucht wird. Als Abschiedsgeschenk erhält er von der alten Dame ein Riechfläschchen gleich dem, welches er von der Tante seines Vaters bekommen hatte, nur dass auf diesem das Anwesen jener Tante in Dänemark abgebildet ist. Als Mädchen hatten es die beiden Freundinnen als Zeichen

ihrer tiefen Freundschaft ausgetauscht. Augustus behält allerdings für sich, dass er das andere Fläschchen auch besitzt.

Dieser Versuch einer Inhaltsangabe schließt längst nicht alle Geschichten ein, die in der Erzählung vorkommen. Ebensowenig wie deren zahlreiche Verknüpfungen, die reichlich Raum für Spekulationen und Interpretationen bieten, oder die vielen Anspielungen und inter- und intratextuellen Bezüge. Das exzentrische Spiel mit Fiktionen dementiert hier jeden Bedeutsamkeits- und Wirklichkeitsanspruch, gerade indem es den Leser zwingt, ständig nach Bedeutungen und Zusammenhängen zu suchen. Die Erzählung nimmt sich hier selbst nicht ernst und untergräbt damit den eigenen Wahrheitsanspruch. So überlegt Augustus Schimmelmann zu Beginn der Erzählung:

„Truth, like time, is an idea arising from, and dependent upon, human intercourse. [...] The truth about this road is that it leads to Pisa, and the truth about Pisa can be found within books written and read by human beings. What is the truth about a man on a desert island? And I, I am like a man on a desert island: When I was a student my friends used to laugh at me because I was in the habit of looking at myself in the looking-glasses, and had my own rooms decorated with mirrors. They attributed this to personal vanity. But it was not really so. I looked into the glasses to see what I was like. A glass tells you the truth about yourself. With a shudder of disgust he remembered how he had been taken, as a child, to see the mirror-room of the Panoptikon, in Copenhagen, where you see yourself reflected, to the right and the left, in the ceiling and even on the floor, in a hundred glasses each of which distorts and perverts your face and figure in a different way – shortening, lengthening, broadening, compressing their shape, and still keeping some sort of likeness – and thought how much this was like real life. So your own self, your personality and existence are reflected within the mind of each of the people whom you meet and live with, into a likeness, a caricature of yourself, which still lives on and pretends to be, in some way, the truth about you.“¹³⁵

Das Ende der Erzählung greift das Spiegelmotiv wieder auf: „Augustus took a small mirror from his pocket. Holding it in the flat of his hand, he looked thoughtfully into it.“¹³⁶ Blixen spielt in diesem Text mit Subjektivitäten, mit Wahrnehmungen und Berichten aus verschiedenen Perspektiven, mit Zentrum und Peripherie. Der rote Faden windet sich zu einem Knäuel von erzählerischen Semiosphären und Sub-Semiosphären. Die Erzähler wechseln ständig und ganz im Sinne des „foot-off-the-ground“-Prinzips werden Bedeutungen sowohl von ihrer Vorder- als auch von ihrer Rückseite gezeigt. Männer sind Frauen. Blixen bedient sich zweier konträrer Perspektiven – und sabotiert die Stabilität der Unterscheidung indem sie das von Luhmann geforderte ‚crossing‘ vollzieht. Der Unterschied wird aufgelöst, indem für einen Moment beide Seiten

¹³⁵ Ebd., S. 165f.

¹³⁶ Ebd., S. 216.

sichtbar werden. Im Moment des Unfalls sieht Augustus einen kahlköpfigen alten Mann am Boden liegen. Doch langsam wandelt sich das Bild. Der alte Mann wird von einer Zofe begleitet und hat einen Hut bei sich, der ihn, als er ihn aufsetzt, zu einer alten Dame werden lässt. Der Moment des Unfalls ist ein „foot-off-the-ground“-Moment. In ihm wird der Mann-Frau-Dualismus aufgehoben, doch kann die Geschichte in diesem ausgereikten Zustand nicht weitergehen. Fortan ist und bleibt die alte Dame eine Dame. Die Bedeutung des Bezeichneten ‚alte Dame‘ hat jedoch neue Kraft bekommen. Die Bezeichnung des Männlichen kann von nun an in der weiblichen Figur mitgedacht werden.

Das Bild verschiedener Semiosphären, die ineinander greifen und deren Bedeutungen sich widersprechen und überlappen, zieht sich durch die gesamte Erzählung. Die Riechfläschchen lassen sich als ein Symbol der Bewegung zwischen Semiosphären verstehen. Das eine zeigt ein dänisches Anwesen, das andere ein italienisches. Beide sind in der Bedeutungskategorie der jeweils anderen Semiosphäre exotisch und regen zum Träumen an. Das Fremde erscheint verführerisch, wohingegen das Heimische langweilt:

„While talking, the youth rested his left arm on the table, and Augustus, looking at it, thought how plainly one must realize, in meeting the people of this country, that they had been living in marble palaces and writing about philosophy while his own ancestors in the large forests had been making themselves weapons of stone and had dressed in the furs of the bears whose warm blood they drank. To form a hand and wrist like these must surely take a thousand years, he reflected. In Denmark everybody has thick ankles and wrists, and the higher up you go, the thicker they are.“¹³⁷

Doch der Eindruck täuscht. Die Hände des jungen Mannes sind nur deshalb so schmal und zart, weil es die Hände einer Frau sind. Diese Frau ist als Mann verkleidet und zeigt dem Herkunftsland Augustus' gegenüber, ähnliche Vorurteile wie er dem ihren. Allerdings decken sich diese Vorstellungen nicht im Mindesten mit denen, die Augustus selber von seinem eigenen Land hat:

„The boy colored with pleasure on learning that Augustus came from Denmark, and told him that he was the first person from the country of Prince Hamlet that he had ever met. He appeared to know the English tragedy very well, and talked as if Augustus must have come straight from the court of King Claudius. [A]nd [he] said that he had often in his thoughts stood at Elsinore, upon the dreadful summit of the cliff that beetles o'er his base into the sea. Augustus did not want to tell him that Elsinore is quite flat, so asked him instead if he did not write poetry himself.“¹³⁸

¹³⁷ Dinesen, Isak. „The Roads Round Pisa“ In: Ders. *Seven Gothic Tales*, a. a. O., S. 181.

¹³⁸ Ebd.

Fiktionen und Erfahrungen überlagern sich hier und bilden den Rahmen für eine Geschichte, die sich an den Schnittstellen verschiedener Semiosphären abspielt, ohne dass die ‚Wahrheit‘ dabei ans Licht kommt. ‚Die Wahrheit‘ scheint in den Straßen um Pisa keine Rolle zu spielen. Der Spiegel dient als Symbol für die Illusion, die Wahrheit über sich selbst oder andere herausfinden zu können. Augustus erliegt dieser Illusion, indem er glaubt, zwischenmenschliche Beziehungen seien ein wahrer Spiegel der Seele. Er scheitert bei dem Versuch, seine Ehe als eine Garantie dafür zu nehmen, „that all is not a dream“.¹³⁹ Doch die Ehe mit seiner Frau stellt sich als erneute Schnittstelle zweier Semiosphären heraus: Beide haben ihre eigenen Deutungskategorien, die nicht miteinander harmonieren und zu ständigen Missverständnissen führen. So hat Augustus beispielsweise eine besondere Vorliebe für Schmuck, mit dem er seine Frau geradezu behängt, um ihr damit Freude zu bereiten. Die Frau bemerkt jedoch, dass ihr Ehemann – weit davon entfernt, in ihr Gesicht wie in einen Spiegel seiner Seele zu schauen – nur das Geschmeide an ihrem Körper betrachtet, und weist ihn zurück: „I am afraid', she said, with dry eyes more tragic than if they had been filled with tears, 'that I have not your taste for pretty things.' From that day she had given up wearing jewels, and had adopted a style of dress as severe as that of a nun, and she was so elegant and graceful that she had created a sensation and made a whole school of imitators.“¹⁴⁰ Besonders die Frauen scheinen in dieser Geschichte exzentrisch im klassischen Sinne. Sie entfernen sich in ihrem Verhalten von Erkennungsmerkmalen, die sie von Männern unterscheiden, und schaffen sich so ihre eigenen Regeln. Die eine lehnt es ab, sich herauszuputzen, die andere hat Angst vorm Kinderkriegen. Wieder eine kleidet sich wie ein englischer Dandy und schreibt Gedichte. Diese spezielle Exzentrizität der Figuren wird jedoch auch wieder aufgehoben, indem schließlich jedes Mitglied einer bestimmten Familie mit einer anderen „sort of eccentricity“¹⁴¹ ausgestattet wird. Und am Ende ist Augustus Schimmelmann – eine Figur, die in der letzten der „Seven Gothic Tales“ noch einmal vorkommt –¹⁴² allein in seiner Kutsche mit den beiden Riechfläschchen, deren Bedeutungszusammenhang nur er kennt, und dem Spiegel, in dem er sich am Ende eben gerade nicht selbst erkennt und in dem sich der rote Faden der Erzählung so endgültig verliert. Die Hauptfigur wird zum Schluss selbst zu einer bedeutungslosen Nebenfigur. Augustus Schimmelmann ist nur ein unbeteiligter Zuschauer, aus dessen Perspektive

¹³⁹ Ebd., S. 166.

¹⁴⁰ Ebd., S. 167.

¹⁴¹ Ebd., S. 173.

¹⁴² Dinsen, Isak. „The Poet“ In: Ders. *Seven Gothic Tales*, a. a. O., S. 357-420.

zwar erzählt wird, der jedoch innerhalb der Geschichte seltsam deplatziert wirkt.¹⁴³ Was bleibt, ist die Suggestionskraft des Erzählens:

„Humanity, the men and women of this earth, are only plaster of God, and we, the artists, are his tools, and when the statue is finished in marble or bronze, he breaks us all up. When you die you will probably go out like a candle, with nothing left, but in the mansions of eternity will walk Orlando, the Misanthrope and my Donna Elvira. Such is God's plan of work, and if we find it somehow slow, who are we that we should criticize him, seeing that we know nothing whatever of time or eternity?“¹⁴⁴

Die Geschichten entspinnen sich oft in Zwischenräumen, an Orten, wo sich unterschiedliche Menschen auf der Durchreise begegnen. In der Erzählung „The Monkey“ ist ein solcher Raum der Wald, in den der Affe immer wieder verschwindet und den Boris durchfahren muss, um von der Hauptstadt zum Kloster und vom Kloster zum Schloss zu gelangen. In „The Roads Round Pisa“ sind es die Gasthöfe, in denen sich die Semiosphären kreuzen und die somit Knotenpunkte zwischen den einzelnen Geschichten bilden. Anhand der Erzählung „The Dreamers“ soll nun gezeigt werden, wie ein Schiff das Netz narrativer Semiosphären, das Karen Blixen in ihren Erzählungen konstruiert, zugleich aufspannt und durchquert.

1. 4. 3. Exzentrische Bewegungen im Raum: Das Schiff

Wie an der Erzählung „The Roads Round Pisa“ gezeigt werden konnte, wird die Exzentrizität der Blixen-Texte bereits da deutlich, wo versucht wird, eine Zusammenfassung des Inhalts zu geben. Die Erzählung „The Dreamers“ ist hierfür ein weiteres gutes Beispiel.¹⁴⁵ In einer Rezension dieser Geschichte heißt es: „In der Rahmenhandlung verstummt ein arabischer Geschichtenerzähler, so dass ein Engländer über seine Erlebnisse berichtet. Sowohl er wie andere Männer suchen in Europa rastlos nach der Dame ihres Herzens, die in vielen Verkleidungen auftritt. Nur ihr Freund, der alte niederländische Jude, kennt ihren wahren Namen und weiß um ihre Vergangenheit, die sie hinter sich lassen wollte. Vielschichtig zu lesen als spannende Plauderei, als Gleichnis und hintergründiger Text über den Sinn des Lebens und des Todes.“¹⁴⁶ Allein der Begriff Rahmenhandlung ist hier schon fehl am Platz. Zwar werden in dieser

¹⁴³ Zur Rolle des Augustus Schimmelmann in den „Seven Gothic Tales“ vgl.: Würth, Stefanie. „Rolle und Identität in Karen Blixens *Syv fantastiske Fortællinger*“ In: *Skandinavistik* 26 (1996), S. 102-114, S. 108f.

¹⁴⁴ Dinesen, Isak. „The Roads Round Pisa“ In: Ders. *Seven Gothic Tales*, a. a. O., S. 188.

¹⁴⁵ Dinesen, Isak. „The Dreamers“ In: Ders. *Seven Gothic Tales*, a. a. O., S. 271-355.

¹⁴⁶ Rezension von Angela Graf. Gesehen auf: <http://www.bsz-bw.de/cgi-bin/ekz.cgi?SWB07093695> (Zugriff am 23. September 2010).

Erzählung, wie in Blixen-Texten üblich, verschiedene Geschichten ineinander geschachtelt, auch wechselt der Erzähler von Geschichte zu Geschichte – die einzelnen Geschichten in den Geschichten sind jedoch nicht hierarchisch geordnet. Der Text erscheint als ein semantisches Universum, das sowohl aus intertextuellen Bezügen, als auch aus verschiedenen intratextuellen Assoziationen besteht. Mal werden Details dargestellt, die dann im Verlauf der Geschichte ihre Bedeutung verlieren, mal erlangen Figuren, Räume oder Ereignisse eine besondere Bedeutung, ohne, dass sie vorher überhaupt erwähnt worden wären. Blixens Texte erheben nicht den Anspruch, alles umfassend darstellen zu wollen. Sie beleuchten verschiedene Aspekte der Ganzheit aus einer exzentrischen Position heraus. Ähnlich einer Bricolage werden die Geschichten ineinander geschachtelt. Alles gehört zusammen, obwohl der rote Faden ständig wechselt. Sie haben kein Zentrum und stehen auch zu ihrem Kontext in einem exzentrischen Verhältnis. Die Geschichte des arabischen Erzählers am Anfang von „The Dreamers“ erscheint zentral, wird jedoch im Verlauf des Textes gar nicht weiter erwähnt. Und umgekehrt taucht die Opernsängerin, die ihre Stimme verliert und daraufhin als gefallener Engel durch die Welt irrt, ständig die Identitäten wechselnd, nur nebenbei auf. Im Nachhinein erscheint dem Leser jedoch genau dieses Thema des aus dem Paradies gefallenen Engels als zentraler Inhalt des Textes. Oder war es die Geschichte der drei Männer, die rastlos quer durch Europa reisen, auf der Suche nach der Dame ihres Herzens, die jeder von ihnen unter einem andern Namen kennt? Nur der Jude weiß um ihre wahre Vergangenheit, die sie hinter sich lassen wollte. An manchen Stellen scheint es sogar, als sei diese Gestalt des alten Juden die zentrale Figur im Text. Aber was ist dann mit dem arabischen Geschichtenerzähler? Oder mit Said, der im Exil war und nun auf dem Heimweg ist, um an seinen Feinden Rache zu üben? Ist er es nicht, der die Geschichte – scheinbar – zusammenhält? „It was the hope of revenge within Said’s heart which, more powerful than the monsoon, was in reality forcing the boat on.“¹⁴⁷ Andererseits ist Said nur eine Randfigur und über die Geschichte seiner Rache erfährt der Leser nicht mehr als das: „Of Said’s revenge, in the end, other tales have told.“¹⁴⁸

Der Text erscheint also sowohl in seiner Form als auch in seinem Inhalt exzentrisch. Details wechseln ebenso ihre Bedeutungen wie die Erzählperspektive und der gesamte Inhalt einzelner Erzählstränge. Alles ist wichtig und unwichtig zugleich.

¹⁴⁷ Dinesen, Isak. „The Dreamers“ In: Ders. *Seven Gothic Tales*, a. a. O., S. 272.

¹⁴⁸ Ebd.

Dem Leser wird ein völlig neutraler ‚gleichgültiger‘ Blick auf eine Welt vermittelt, die ausschließlich aus dem Erzählen an sich besteht, aus Sprache zusammengesetzt ist. Das, was am Ende übrig bleibt, ist die Bewegung aus dem Zentrum heraus an den Rand der Semiosphäre, an die Grenze der Sprachlosigkeit. Die exzentrische Positionierung ist es, die den Text zusammenhält: „On a full-moon night of 1863 a dhow was on its way from Lamu to Zanzibar, following the coast about a mile out.“¹⁴⁹ Der Text beginnt an einem heterotopischen Ort, auf einem Schiff. Die Küste noch in Sichtweite, hat er den Leser bereits gezwungen, einen Fuß vom Boden zu lösen. Von dieser magischen exzentrischen Position aus, auf dem Wasser, umgeben von der trügerischen Helligkeit der Vollmondnacht, erfährt der Leser die Geschichte von der Sängerin Pellegrina, die das Paradies auf Erden erlebt und durch einen tragischen Unfall gezwungen wird, sich immer wieder neu zu erfinden, bis sie schließlich ihre wahre Identität zu erkennen geben muss und daran stirbt. Hinter ihren vielen Masken befindet sich nicht die eine wahre Identität, die eine wahre Geschichte. Hinter all den verschiedenen Bedeutungen, die alle zugleich wahr und falsch sind, gibt es nur noch den Tod als zeichenlose Stille. Oder:

„In the end, I have thought, she might perhaps have decided to become a pretty little jackal, and have made herself a den on the plain, or upon the slope of a hill. I have imagined that so vividly that on a moonlight night I have believed that I heard her voice amongst the hills. And I have seen her, then, running about, playing with her own small graceful shadow, having a little ease of heart, a little fun.'
'Ah lala,' said Mira, who, in his quality of a story-teller, was an excellent and imaginative listener, 'I have heard that little jackal too. I have heard her. She barks: 'I am not one little jackal, not one; I am many little jackals.' And pat! In a second she really is another, barking just behind you: 'I am not one little jackal. Now I am another.' Wait, Lincoln, till I have heard her once more. Then I shall make you a tale about her, to go with yours.'¹⁵⁰

Während alle möglichen verschiedenen Bedeutungsentwürfe am Leser vorüber ziehen, befindet er sich am Ende immer noch auf dem Schiff nahe der Küste Afrikas, zusammen mit einem Geschichtenerzähler aus England, der einem arabischen Geschichtenerzähler seine Geschichte erzählt hat und schließlich in die bedeutungslose Welt der Stille oder eben die bedeutungsvolle Welt der Träume entschwindet: „Lincoln sat for a little while, smoking a cigarette or two. Then he also lay down, turned himself over a couple of times, and went to sleep.“¹⁵¹

¹⁴⁹ Ebd., S. 271.

¹⁵⁰ Ebd., S. 353f.

¹⁵¹ Ebd., S. 355.

Das Schiff ist der einzige Ort in der Erzählung, der, wenn er auch nicht den Schauplatz für eine Rahmenhandlung liefert, so doch das Erzählen auf eine andere Ebene hebt. Hier positioniert sich der Text exzentrisch, indem das Zentrum des Erzählens – Bedeutung, Sinn und Wahrheit einer Geschichte – in Frage gestellt wird. Ähnlich wie Augustus Schimmelmann am Anfang von „The Roads Round Pisa“ über Wahrheit und Fiktion des Lebens nachdenkt, unterhält sich hier der alte arabische Geschichtenerzähler Mira Jama mit einem „red-haired Englishman whose name was Lincoln Forsner, and whom the natives of the coast called Tembu, which may mean either ivory or alcohol, as it pleases you“,¹⁵² über eben diese Wahrheit und Fiktion. Beide sind auf dem Schiff sowohl Teil als auch Erzähler einer Geschichte. Die Dau ist der heterotopische Ort, an dem Geschichte Ereignis und Erzählung zugleich ist,¹⁵³ sie ist der Knotenpunkt zwischen den einzelnen narrativen Semiosphären, die aus Berichten, Träumen und frei erfundenen Erzählungen bestehen, wobei der Unterschied nie klar ist, weil hier die eine, dort die andere Seite der Unterscheidung gezeigt wird:

„This still night was bewildering in its deep silence and peace, as if something had happened to the world; as if the soul of it had been, by some magic, turned upside down. [...] But the brightness of the moon upon the water was so clear that it seemed as if all light in the world were in reality radiating from the sea, to be reflected in the skies. The waves looked solid, as if one might safely have walked upon them, while it was into the vertiginous sky that one might sink and fall, into the turbulent and unfathomable depths of silvery worlds, of bright silver or dull and tarnished silver, forever silver reflected within silver, moving and changing, towering up, slowly and weightless.“¹⁵⁴

Nun bewegt sich die Dau als Knotenpunkt allerdings im Raum und verzieht das Netz aus narrativen Semiosphären in verschiedene Richtungen. Wie sich im Panoptikum in „The Roads Round Pisa“ die Gesichter nicht nur spiegeln, sondern auch ihre Form ändern, so zerrt das Schiff an den Grenzen der narrativen Semiosphären und verändert ihre Fluchtpunkte und Perspektiven. Gleichzeitig bewegt es sich aber selbst an der Grenze, der Küste entlang und zieht eine Linie ins Wasser, wie ein unsichtbarer Zirkelstrich. Während sich der eine Arm des Zirkels an der Küste entlang bewegt, bleibt der andere fest im Landesinneren, im Zentrum, „on-the-ground“: „But beside the cargoes the dhow also held a secret load, which was about to stir and raise great forces, and of which the slumbering countries which she passed did not dream.“¹⁵⁵ Das Schiff,

¹⁵² Ebd., S. 272.

¹⁵³ Zur Verwendung des Begriffes Geschichte als Ereignis und Erzählung vgl.: Koselleck, Reinhart (Hrsg.). *Geschichte, Ereignis und Erzählung* (Poetik und Hermeneutik 5). München, 1973.

¹⁵⁴ Dinesen, Isak. „The Dreamers“ In: Ders. *Seven Gothic Tales*, a. a. O., S. 271.

¹⁵⁵ Ebd.

der Ort der Sprache und des Erzählens, hat das Potenzial, im Zentrum alles auf den Kopf zu stellen. Sei es durch Saids Rache oder durch die Geschichten zweier Erzähler, deren unterschiedliche Wahrnehmung die Perspektive vervielfacht und somit der Bedeutung den Sinn entzieht. Es geht hier jedoch ausschließlich um das Potenzial, nicht um eine tatsächliche Handlung. Würde Said tatsächlich aus dem Exil heimkehren, Rache an seinen Feinden üben und sein Land zurück erobern, dann wäre die Erzählung von den Träumern nicht exzentrisch, sondern avantgardistisch, revolutionär und eventuell sogar reaktionär. Der exzentrische Text spielt mit Sprache und ihren Bedeutungen ohne eindeutige Handlungskategorien oder Wertehierarchien zu konstruieren.

So wie die Figuren und Geschichten ihrer Texte immer wieder in den schwarzen Abgrund der Bedeutungslosigkeit zu entschwinden drohen, knüpft Blixen ihren Autorschaftsentwurf an eine Kunstkonzeption, die mit der völligen Hingabe an die Kunst, bis zur Verweigerung von physischer zugunsten geistiger Nahrung verbunden ist. „Diese Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Leben hat letztlich tödliche Konsequenzen.“¹⁵⁶ Blixen stirbt an den Folgen ihrer Auszehrung. Ihre Texte jedoch bleiben in dem exzentrischen Schwebestand zwischen Bedeutungsverschiebung und Sprachlosigkeit. Ihre Existenzgrundlage ist die Sprache, die sie auch dann noch am Leben erhält, wenn die Spannung zwischen „foot-off-the ground“ und „foot-on-the-ground“ nahezu unerträglich zu werden scheint.

¹⁵⁶ Wechsel, Kirsten. „Wa(h)re Identität“ In: *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*, hrsg. von Heike Peetz u.a., a. a. O., S. 168.

2. Heterotopien – die Heimat der Exzentriker?

Wie bereits im obigen Kapitel angedeutet, scheint der Ort, an dem der exzentrische Schwebezustand zwischen Bedeutungsverschiebung und Sprachlosigkeit, ein heterotopischer zu sein. Heterotopische Orte sind für exzentrisches Erzählen deswegen so wichtig, weil sie real und fiktiv zugleich sind – „foot-off-the-ground“-Orte eben. „Ich glaube, dass es in allen Gesellschaften Utopien gibt, die einen bestimmten, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbare Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen lässt.“¹⁵⁷ Solche Orte, Foucault nennt sie Heterotopien, scheinen in Texten der literarischen Exzentrizität narrative Dreh- und Angelpunkte zu sein. Die Dau in „The Dreamers“, die in einer mond hellen Nacht des Jahres 1863 eine Meile von der Küste entfernt von Lamu nach Sanisbar unterwegs ist, ist ohne Frage ein solcher Ort. Und auch in Gyrðir Elíassons Texten scheinen sich heterotopische Orte geradezu zu häufen, wie noch zu zeigen sein wird. Sommerhäuser, Badewannen und Traumschiffe bilden Orte des Erzählens und Erschaffens eigener Welten, in denen Friedhöfe, Dachböden und Spielplätze, Antiquariate und Bibliotheken immer wieder zu wichtigen Orten des Geschehens werden. Solche Orte sind genau Foucaults Beispiele für „Gegenräume“, „diese lokalisierten Orte, diese realen Orte jenseits aller Orte“.¹⁵⁸ In der Postmoderne seien solche Orte, „Orte, welche die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält, an den leeren Stränden, die sie umgeben, eher für Menschen gedacht, die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten“.¹⁵⁹ Im Falle von exzentrischen Texten sind Heterotopien die Orte, an denen die Erzählung ihren Anfang und ihr Ende findet. Sie bilden gewissermaßen den Ursprung des Textes und damit auch die Heimat des Erzählers. Die Möglichkeit, die Lotmansche Semiosphäre und die Foucaultsche Heterotopie aufeinander zu beziehen, wurde bereits angedeutet. Diese Beziehung zwischen den beiden Modellen soll hier nicht systematisch vorgenommen werden, sondern wird im Folgenden an den entsprechenden Stellen deutlich gemacht.

Im Falle von Karen Blixens „The Dreamers“ ist dieser Ort ein Schiff auf dem das Erzählen stattfinden kann. „Das Schiff ist die Heterotopie par excellence. Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett haben, auf dem sie spielen können. Dann versiegen ihre Träume.“ Es ist ein Ort, „ohne

¹⁵⁷ Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, a. a. O., S. 9.

¹⁵⁸ Ebd., S. 11.

¹⁵⁹ Ebd., S. 12.

Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert“.¹⁶⁰ Auch Eliassons Erzähler in „Svefnhjólíð“ ist in einem solchen Ort von Küste zu Küste unterwegs. Genau diese Bewegung macht die Exzentrizität der Heterotopie aus. Der Erzähler begibt sich von der Realität der isländischen Hauptstadt aus in die Realität der isländischen „sveit“. Und genau indem er diese Bewegung vollzieht, hebt er einen Fuß vom Boden. Er beginnt zu schreiben, und zwar am Rande der Semiosphäre. Vielleicht ist diese seine Semiosphäre sogar auf Island beschränkt und der Rand ist der ganz reale Rand des die Insel umgebenden Sundes. Der Frage, ob Island eventuell für den Rest der Welt eine Heterotopie darstellt und so wiederum den Rand einer anderen Semiosphäre bedeutet, soll im Folgenden noch nachgegangen werden.

Die „foot-off-the-ground“-Situation eines Textes entsteht, wie bereits beschrieben, unter anderem auch durch die Verwebung von Wirklichkeit und Traum. Aus ihr erklärt sich die Sehnsucht, aus der Semiosphäre auszutreten, und auch die Unfähigkeit, diesen Akt sprachlich zu vollziehen. Exzentrische Texte stellen sich vor, wie es wäre, aus der „gnadenlosen Topie“¹⁶¹ des Körpers auszubrechen. Dies jedoch in dem Bewusstsein zu tun, dass der Körper der Ort ist, „von dem es kein Entrinnen gibt, an den ich verdammt bin“. Exzentrische Texte lassen Utopie und Heterotopie eins werden,¹⁶² und suggerieren so ein Ausbrechen aus dem Körper, der Semiosphäre, in der sie gefangen sind. Foucault beschreibt den Körper als zeichenhaft, als „Teil des imaginären Raumes, [...] der mit der Welt der Anderen kommuniziert“:¹⁶³ „Es könnte durchaus sein, dass die allererste Utopie die eines körperlosen Körpers war. Das Land der Feen, das Land der Kobolde, der Geister, der Zauberer ist das Land, in dem der Körper sich mit Lichtgeschwindigkeit bewegt, es ist das Land, in dem Wunden mit einem Zauberstab blitzschnell geheilt werden, es ist das Land, in dem man von einem hohen Berg stürzen kann und dennoch heil unten ankommt, es ist das Land, in dem man sichtbar ist, wenn man mag, und unsichtbar, wenn man es will. [...] Es gibt jedoch auch eine Utopie, die den Körper zum Verschwinden bringen soll. Diese Utopie ist das Land der Toten.“¹⁶⁴ Sowohl Karen Blixens als auch Gyrðir Eliassons Texte versuchen, diese Utopien zu ergründen. Hinter den konstruierten und ineinander geschachtelten

¹⁶⁰ Ebd., S. 21f.

¹⁶¹ Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, a. a. O., S. 25.

¹⁶² Zum Verhältnis von Utopie und Heterotopie vgl.: Leiß, Judith. *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*. Bielefeld, 2010.

¹⁶³ Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, a. a. O., S. 31f.

¹⁶⁴ Ebd., S. 25-27.

Geschichten steht die Frage nach der exzentrischen Positionalität. Wie schafft es Literatur, den Körper zu reduzieren auf das Feenland, das Totenreich oder die Seele und somit die Gesetze der Biosphäre auszuschalten?

„Eines ist jedenfalls sicher: Der menschliche Körper ist der Hauptakteur aller Utopien. Schließlich ist eine der ältesten Utopien, welche die Menschen einander erzählen, der Traum von einem riesigen, überdimensionalen Körper, der den Raum verschlingt und die Welt beherrscht.“ Für Foucault ist der Körper das Zentrum aller Utopien, das Zentrum der Welt, „der Ort an dem Wege und Räume sich kreuzen“.¹⁶⁵ Im Akt des Schreibens wird es dem Erzähler möglich, das Zentrum von dem ihn umgebenden Netz aus Bedeutungen zu befreien. Er kommt bei sich selbst an. Zu Hause.

2. 1. Bewegungen im Raum – Heterotopie und Exzentrizität

Foucaults Heterotopien-Konzept wird oft als Anknüpfungspunkt und Beginn einer sogenannten „räumlichen Wende“ oder gar eines „spatial turn“ in den Literatur- und Kulturwissenschaften beschrieben.¹⁶⁶ Foucault führte den Begriff „Heterotopie“ 1966 in einem Radiovortrag ein und machte ihn ein Jahr später in einem Vortrag über „Andere Räume“, den er vor einer Gruppe Architekten in Paris hielt, erneut zum Thema. Als gedruckter Text erschien „Von anderen Räumen“ erst 1984.¹⁶⁷ Heterotopien bezeichnen real existierende Orte, die durch eine paradoxe Verortung – innerhalb und außerhalb der Gesellschaft zugleich – gekennzeichnet sind. Foucault zufolge formiert und stabilisiert sich eine soziale Wissensordnung durch die Ausgrenzung eines historisch veränderlichen Anderen. Dieses Andere wird als „Außen des Denkens“ erklärt und beschreibt etwas, das zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Kultur nicht mit bestehenden Diskursen erfassbar ist.

¹⁶⁵ Ebd., S. 34.

¹⁶⁶ Zum Begriff des „spatial turn“ vgl. u.a.: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hrsg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld, 2009. Bachmann-Medick, Doris. „Spatial Turn“ In: Dies. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg, 2006, S. 284-328. Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M., 2006.

¹⁶⁷ Foucault, Michel. „Von anderen Räumen“ In: Ders. *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits Bd. I 1954-1969*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt a. M., 2001, S. 931-942. Und: Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, a. a. O.

Foucault konzentriert sich in seiner Beschreibung der Heterotopien auf sechs Aspekte.¹⁶⁸ Heterotopien sind demnach erstens kulturelle Konstanten, die historischem Wandel unterworfen sind. So spricht er beispielsweise bei primitiven Gesellschaften von der Existenz sogenannter „Krisenheterotopien“: Räume der Geburt, des Alterns und Sterbens. Deren moderne mitteleuropäische Substitute wären „Abweichungsheterotopien“: psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Altenheime. Zweitens könnten Heterotopien im Laufe der Zeit umfunktioniert werden. So erklärt er beispielsweise die im 19. Jahrhundert einsetzende Auslagerung der „Friedhofsheterotopien“ vom Ortszentrum an die Peripherie mit einer neuen Einstellung zum Sterben beziehungsweise einer neuen Stigmatisierung des Todes. Drittens könne eine Heterotopie an einem Ort mehrere Räume zusammen bringen, die eigentlich unvereinbar sind. Als Beispiele nennt Foucault das Theater und das Kino oder Parks und Gärten – als Mikrokosmos angelegt, der den Makrokosmos spiegelt. Viertens verknüpft Foucault das Konzept der Heterotopien mit dem Konzept der Heterochronien, Brüche mit traditionellen Zeitverständnissen oder Diskontinuitätserfahrungen. Beispiele hierfür findet er in Museen und Bibliotheken, Orte potenziell unendlicher Zeitakkumulation, beherrscht von dem Willen „einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll“.¹⁶⁹ Das Gegenteil davon sind „chronische Heterotopien“, Orte einer zelebrierten flüchtigen Zeit wie Jahrmärkte oder Feriendörfer. Fünftens wiesen Heterotopien komplexe Formen der Öffnung und Schließung auf. Und schließlich übten Heterotopien gegenüber dem restlichen Raum eine Funktion aus, die sich zwischen zwei extremen Polen bewege, der Illusion und der Kompensation. Abschließend charakterisiert Foucault Freudenhäuser und Kolonien als die beiden Extremformen der Heterotopie; das Schiff aber als die Heterotopie schlechthin und das größte Imaginationsarsenal der Kulturgeschichte. Schiffe seien nämlich zugleich in sich geschlossen und dem endlosen Meer ausgeliefert und würden „von Hafen zu Hafen, von Wache zu Wache, von Freudnhaus zu Freudnhaus bis in die Kolonien fahren, um das Kostbarste zu holen, was die Gärten dort zu bieten“¹⁷⁰ hätten.

Die Heterotopie schlechthin ist also weniger durch ihren Standort gekennzeichnet als vielmehr durch die Spannung, die zwischen ihr und anderen Orten im Raum besteht. So wie Exzentrizität nur sichtbar wird in der Bewegung zwischen

¹⁶⁸ Foucault, Michel. „Von anderen Räumen“, a. a. O., S. 935-942.

¹⁶⁹ Foucault, Michel. „Von anderen Räumen“, a. a. O., S. 16.

¹⁷⁰ Ebd., S. 942.

Zentrum, Peripherie und dem Außen, an Grenzen zwischen Semiosphären und an Grenzen zur Bedeutungslosigkeit, bekommen Heterotopien erst dann einen sichtbaren Ort im Raum zugewiesen, wenn ihr Verhältnis zu anderen Orten klar definiert ist – oder eben der Wandel dieses Verhältnisses.

In den 1970er Jahren entstand in der Tradition der marxistischen Theoriebildung die Vorstellung einer gesellschaftlichen Konstitution von Raum, die diesen nicht als neutralen Rahmen versteht, innerhalb dessen sich historische Ereignisse abspielen. Der französische Philosoph Henri Lefebvre konzipiert Raum sowohl als Teil der Produktionsmittel als auch als Produkt einer sozialen Praxis, die maßgeblich von kulturellen Machtverhältnissen abhängig ist.¹⁷¹ Die soziale Produktion von Räumen vollzieht sich Lefebvre zufolge auf drei verschiedenen Ebenen, gewissermaßen nach einem „zeichentheoretischen Grundschema“:¹⁷² den Ebenen der sozialen Praxis, der Raumrepräsentation und der Repräsentationsräume. Die erste erfüllt die Rolle des Zeichens, die zweite die des Bezeichneten, des Wissens vom Raum. Die dritte gilt Lefebvre als die wichtigste Ebene und umfasst die Vermittlung des Raums durch Bilder und Symbole. Diese semiotische Trias ist eine Erweiterung des Modells These, Antithese und Synthese in eine prozessuale, bewegliche Dialektik. Zwischen den verschiedenen Ebenen bestehen vielfältige Spannungsverhältnisse. Diese Spannungen lassen sich als Bewegung beschreiben und machen das Modell dynamisch. Erst durch die Bewegung werden Unterschiede, Ähnlichkeiten, Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit zwischen einzelnen Räumen nachvollziehbar. Auch Pierre Bourdieu beschreibt sozialen Raum als einen „*Raum von Beziehungen*“,¹⁷³ allerdings als einen, der „ebenso wirklich wie der geographische“¹⁷⁴ sei. Das soziale Feld ist demnach ein mehrdimensionaler Raum, in dem „jede aktuell eingenommene Position unter Zugrundelegung eines mehrdimensionalen Systems von Koordinaten bestimmbar“¹⁷⁵ ist. Bourdieu baut seine Theorie des sozialen Raums zwischen den Schlüsselbegriffen des Habitus und des Feldes auf. Den Habitus beschreibt er als Schnittstelle zwischen individuellem Handeln und sozialer Struktur, die individuelles Handeln nach kollektiven Regeln organisiert. Dieses Grundkonzept schließt die Möglichkeit aus, den

¹⁷¹ Lefebvre, Henri. „Die Produktion des Raumes“ [Auszug]. Übers. von Jörg Dünne, In: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, a. a. O., S. 330-342.

¹⁷² Dünne, Jörg. „Eineitung. Soziale Räume“ In: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, a. a. O., S. 289-303, S. 298.

¹⁷³ Bourdieu, Pierre. „Sozialer Raum und ‚Klassen‘“ In: Ders. *Sozialer Raum und ‚Klassen‘. Leçon sur la leçon. 2 Vorlesungen*. Übers. von Bernd Schwibs. 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1991, S. 7-46, S. 13.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd., S. 11.

Habitus als gegen eine bestehende Ordnung gerichtet zu denken. Sozialer Raum meint das Kräftefeld, das sich durch die Relationen zwischen wechselseitig nach Abgrenzung strebenden habitualisierten Handlungsformen zeigt. Damit löst sich das Modell grundsätzlich von der Vorstellung von Raum als einem starren neutralen Rahmen oder einer Plattform, auf der sich menschliches Handeln abspielt. Ebenso, wie es die Dualität von Naturraum und Sozialraum zu überwinden versucht.¹⁷⁶

„Vor allem die Literatur beruht in grundlegender Weise auf solchen bewegten Erfahrungsmodellen, die [...] [Dynamik] zwischen bekannten und unbekanntem Räumen konkretisieren“,¹⁷⁷ so lautet ein Versuch, Raumphilosophie und Soziologie für die Literaturwissenschaft fruchtbar zu machen. Lotman beschreibt in seinen Überlegungen zur „[...] Struktur literarischer Texte“,¹⁷⁸ wie Bewegungen im Raum die normative Ordnung der fiktiven Welt ins Wanken bringen und somit die Handlung erst in Gang setzen. Die Figuren überschreiten Grenzen, schaffen sich so einen Aktionsraum und initiieren damit den Plot. Literarische Raumkonzepte und kulturelle Raumordnungen bedingen sich dabei laut Lotman gegenseitig. Allerdings unterscheidet er in seinem späteren Semiosphären-Modell zwischen Biosphäre und Semiosphäre, also zwischen einem Naturraum und einem sozialen oder kulturellen Raum. Diese Unterscheidung versucht Bourdieu, wie oben erwähnt, aufzuheben, auch wenn sein Modell relativ abstrakt bleibt. Literatur hat jedenfalls die Möglichkeit, kulturelle Normen und Wertehierarchien nicht nur widerzuspiegeln sondern auch umzudeuten.

Es ist darauf hingewiesen worden, dass „insbesondere die ideologischen Ansätze der Gender und Postcolonial Studies [...] mit Konzepten wie *gendered spaces*, Grenze und Grenzüberschreitung auf die Bedeutung von Räumen für die Subjektkonstitution aufmerksam gemacht“ haben.¹⁷⁹ Wie jedoch lässt sich die Bewegung im Raum in Literaturen feststellen, die nicht explizit Grenzen überschreiten wollen, um bestehende Normen und Wertehierarchien einreißen zu können?

Die Bewegungen, die laut Lotman Handlungen in literarischen Texten generierten, sind immer Bewegungen innerhalb einer Semiosphäre – des Raumes, der in

¹⁷⁶ In diese Richtung argumentiert auch Martina Löw, die den Begriff des Monismus etabliert, eines sozialen Interaktionsraums, der sich aus den wechselseitigen Beziehungen zwischen Akteuren und Gegenständen konstituiert. Vgl.: Löw, Martina. *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M., 2001, S. 263-273.

¹⁷⁷ Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit. „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“ In: *Raum und Bewegung in der Literatur*, hrsg. von dens., a. a. O., S. 11-32, S. 14.

¹⁷⁸ Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*, a. a. O.

¹⁷⁹ Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit. „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“ In: *Raum und Bewegung in der Literatur*, hrsg. von dens., a. a. O., S. 11-32, S. 25f.

einem Text zur Darstellung kommt. Die Figuren bewegen sich zwischen Zentrum und Peripherie und produzieren Plot, indem sie Grenzen innerhalb dieses Raumes überschreiten. „Wenn Lotman mit der topologischen Opposition innen vs. außen, also den Innenraum als den ‚Wir‘-Raum mit dem Außenraum als dem ‚Sie‘-Raum kontrastiert, dann ist dieser Außenraum Teil des Modells und also nicht zu verwechseln mit jenem ‚anderen Raum‘, der als heterotope Inversion das mimetisch repräsentierte Kulturmodell als Ganzes unterläuft“, ¹⁸⁰ schreibt Rainer Warning. Er beschreibt Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, die sich von mimetischer Repräsentation gelöst hat. Für exzentrische Texte sind Heterotopien deswegen so zentral, weil sie den Raum für eine Bewegung schaffen, die aus dem Realen in ein Imaginäres führt, gewissermaßen die Konstitution eines Raumes beschreibend, der Biosphäre und Semiosphäre zu verbinden sucht. Von diesem Imaginären aus unternimmt der exzentrische Text den Versuch, sich immer weiter aus der Semiosphäre heraus zu schreiben. Er strapaziert das Bourdieusche Kräftefeld, indem er den nach Distinktion strebenden Habitus zu überwinden sucht. Der Text produziert Handlung im Lotmanschen Sinne, indem er Grenzen innerhalb von Semiosphären überschreitet, das Zentrum herausfordert und mit der Peripherie sympathisiert – aber nur, um die Grenzüberschreitung hinterher erneut mit der Infragestellung einer noch weiter gefassten Grenze zu untergraben. Hier werden nicht ‚Wir‘-Raum und ‚Sie‘-Raum als zwei Teile eines Ganzen konstruiert, sondern der exzentrische Text als Ganzes beinhaltet eine ganze Fülle an Teilen, ohne diese mit Kategorien wie ‚Wir‘ und ‚Sie‘ zu belegen. Durch die ständige Veränderung der Perspektive sind ‚Wir‘ und ‚Sie‘ schließlich nicht mehr zu unterscheiden. Diese Verschmelzung der nach Abgrenzung voneinander strebenden habitualisierten Handlungsformen, das Vertauschen der drei semantischen Ebenen Zeichen, Bezeichnetes und Symbol, das Übereinanderschieben von Biosphäre und Semiosphäre, eben die ständige Veränderung der Perspektive kann am besten von heterotopen Orten aus vollzogen werden, weil diese – wenn auch auf paradoxe Weise – gleichzeitig innerhalb und außerhalb sind.

Ein Blick auf Foucaults Heterotopien-Beispielkatalog zeigt eine weitere Gemeinsamkeit von Heterotopie und Exzentrizität: Das Normale scheint ohne das Abnormale nicht denkbar zu sein – Homotopien ebensowenig ohne Heterotopien, wie Exzentrizität ohne Zentrum und Peripherie. Heterotopien sind Manifestationen des

¹⁸⁰ Warning, Rainer. „Einleitung: Heterotopie und Epiphanie“ In: Ders. *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München, 2009, S. 11-41, S. 21.

sozial Imaginären. Sie sind historischem Wandel unterworfen. Homotopien können zu Heterotopien werden und umgekehrt, ebenso wie etwas Exzentrisches ins Zentrum gelangen kann und damit aufhört, exzentrisch zu sein. Das Imaginäre lässt sich nicht klassifizieren. Es ist die Bewegung, die stets neue Bilder schafft und alte zerstört. Exzentrisches Erzählen ist eine literarische Art, diese Bewegung zu bewerkstelligen. Das bedeutet aber nicht, dass Literatur sich immer exzentrisch verhält. Ebenso wenig wie Literatur selbst heterotopisch ist, indem sie einen ‚anderen Raum‘ konstituiert. „Eine solche Hypothese ist so weit wie sie leer ist.“¹⁸¹ Lotman versteht in seiner Kultursemiotik den literarischen Text als ein sekundäres modellbildendes System, das ein gegebenes Kulturmodell, einen sozialen oder kulturellen Raum, reproduziert und interpretiert. Exzentrische Texte, so dürfte deutlich geworden sein, unterlaufen den gegebenen kulturellen Raum als ganzen. Sie schreiben sich gewissermaßen aus diesem heraus in eine andere unbekanntere Semiosphäre.

2. 2. Bewegungen (in) der Zeit – Geschichte und Exzentrizität

Michel Foucault beschreibt in seinem Text „Von anderen Räumen“ das 19. Jahrhundert als geprägt von der Zeit, der Geschichte. Dagegen grenzt er ‚unsere Zeit‘, das 20. Jahrhundert, ab und charakterisiert es als ein Zeitalter des Raums: „Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.“¹⁸² Die Geschichte des Raums unterteilt er in zwei Phasen. Der Raum des Mittelalters war demnach ein Raum der Lokalisierung, der sich durch Galilei und seit dem 17. Jahrhundert zu einem Raum der Ausdehnung veränderte. Dieser Raum wurde als unendlich offen konstruiert. In ihm löste sich der mittelalterliche Ort auf, „so dass der Ort eines Dings nun nur noch ein Punkt auf seiner Bahn war und Ruhe nur noch unendlich verlangsamte Bewegung bedeutete.“¹⁸³ Doris Bachmann-Medick konstatiert im Hinblick auf die Geschichte des Raums, dass es seit dem 18. Jahrhundert vor allem das „Einbrechen des ‚Anderen‘“ ist, „das die Raumwahrnehmung bis in die Gegenwart

¹⁸¹ Warning, Rainer. „Einleitung: Heterotopie und Epiphanie“ In: Ders. *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, a. a. O., S. 17.

¹⁸² Foucault, Michel. „Von anderen Räumen“, a. a. O., S. 931.

¹⁸³ Ebd., S. 932.

hinein durcheinanderbringt.“¹⁸⁴ Der Verlust einer linearen Vorstellung von Zeit geht also einher mit einer neuen Erfahrung des Raums. Der Raum wird einerseits als unendlich erfahren, andererseits aber auch als unendlich wechselhaft, sich ständig neu erschaffend.

Lotman behandelt den Aspekt Zeit in seinem Semiosphären-Modell kaum. In einem Punkt nähert er sich allerdings der Bachtinschen Chronotopos-Theorie¹⁸⁵ an, indem er die räumliche Konkretisierung der Zeit thematisiert.¹⁸⁶ In „The Universe of the Mind“ schreibt Lotman über die Übertragung zyklischer Zeitmodelle in lineare Plotstrukturen: „Plot is a syntagmatic concept and consequently involves the experiencing of time.“¹⁸⁷ Insgesamt wird der Aspekt Zeit jedoch „eher tentativ“¹⁸⁸ behandelt, weswegen bereits Michael C. Frank Bachtins Überlegungen zur Verschmelzung von Raum und Zeit für eine wichtige Ergänzung zu den Lotmanschen Modellen hält.¹⁸⁹ Bachtin beschreibt die Zeit als etwas zunächst Abstraktes, das erst in seiner räumlichen Konkretisierung erfahrbar wird: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“¹⁹⁰ Bachtin unterscheidet zwischen dem realen ‚äußeren‘ und dem literarischen ‚inneren‘ Chronotopos. Der literarische Chronotopos ist dabei die künstlerische Aneignung von spezifischen Aspekten einer äußeren raumzeitlichen Ordnungsstruktur. Literatur ist also für Bachtin ein Medium des kulturellen Gedächtnisses.¹⁹¹ „Texte tragen Spuren der in

¹⁸⁴ Bachmann-Medick, Doris. „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen“ In: *Raum und Bewegung in der Literatur*, hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann, a. a. O., S. 257-279, S. 260.

¹⁸⁵ Bachtin, Michail M. *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin, 2008. [Deutsche Erstausgabe Berlin, 1986].

¹⁸⁶ Vgl.: Frank, Michael C. „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“ In: *Raum und Bewegung in der Literatur*, hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann, a. a. O., S. 53-80, S. 71.

¹⁸⁷ Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind*, a. a. O., S. 151.

¹⁸⁸ Frank, Michael C. „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“ In: *Raum und Bewegung in der Literatur*, hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann, a. a. O., S. 53-80, S. 71.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Bachtin, Michail M. *Chronotopos*, a. a. O., S. 7.

¹⁹¹ Zum Begriff des kulturellen Gedächtnisses vgl.: Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Übers. von Holde Lhoest-Offermann. Stuttgart, 1967. Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, 1992. Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 1999. Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar, 2005.

ihnen reflektierten Realitäten und ermöglichen dadurch Rückschlüsse über diese.“¹⁹² Überholte Chronotopoi leben als Anachronismen weiter, die „ihre realistisch-produktive und adäquate Bedeutung“¹⁹³ verloren haben. Es kommt zur Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Dazu gehört auch, dass sich sowohl der Autor als auch der Leser in konkreten lebensweltlichen Chronotopoi befinden. Beide sind „an der Erschaffung der im Text dargestellten Welt gleichermaßen beteiligt“.¹⁹⁴ Dem Autor kommt dabei die Rolle des Schöpfers zu, dem Leser die des Erneuerers. Eine chronotopische Lesart vermag also viele verschiedene raum-zeitliche Bedeutungsebenen eines Textes offenzulegen. Die Lotmanschen Semiosphären überlagern sich so nicht nur in ihrer semantischen Vielfalt, sondern auch in ihrer zeitlichen Verräumlichung. Solche Überlagerungen zeigen sich im Besonderen in den im letzten Kapitel bereits erwähnten Orten der von Foucault so genannten Heterochronien, Orte potenziell unendlicher Zeitakkumulation, beherrscht von dem Willen „einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll“.¹⁹⁵

Im Verfahren des exzentrischen Erzählens wird mit den verschiedenen ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Chronotopoi gespielt. Sei es, indem der ‚innere‘ Chronotopos des Textes – wie anhand von Gyrðir Elíassons Texten noch zu zeigen sein wird – Merkmale einer exzentrischen Positionalität aufweist; sei es – wie im Falle von Karen Blixens Erzählungen –, dass mit der Überlagerung ‚äußerer‘ Chronotopoi gespielt wird. Blixens Erzählungen spielen in einer ‚anderen Zeit‘ ohne ‚historische Erzählungen‘ zu sein. Die lebensweltlichen Chronotopoi von Text, Autor und Leser werden, so scheint es, bewusst miteinander verknüpft und ebenso wie die verschiedenen Erzählstränge so lange vermischt, bis am Ende Erzählzeit und erzählte Zeit nur noch schwer auseinander zu halten sind. Es stellt sich allerdings die Frage, ob diese Art des Erzählens ein Phänomen der Moderne ist und ob dieses Phänomen auch in einer sogenannten postmodernen Zeit zu finden ist. Hat Exzentrizität also etwas mit dem „Einbrechen des ‚Anderen‘“ zu tun, das Doris Bachmann-Medick seit dem 18. Jahrhundert feststellen zu können meint?

Rainer Emig beschreibt, wie im 17. Jahrhundert der Begriff Exzentrizität erstmals im Zusammenhang mit der sozialen und kulturellen Welt auftaucht.¹⁹⁶ In dieser Zeit, so meint Emig, werde eine Gesellschaftsform etabliert, deren wesentliches

¹⁹² Frank, Michael C. / Mahlke, Kirsten. „Nachwort“ In: Bachtin, Michail M. *Chronotopos*, a. a. O., S. 201-242, S. 205.

¹⁹³ Bachtin, Michail M. *Chronotopos*, a. a. O., S. 8.

¹⁹⁴ Ebd., S. 191.

¹⁹⁵ Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, a. a. O., S. 16.

¹⁹⁶ Emig, Rainer. „Right in the Margins“, a. a. O., S. 99-107.

Merkmal ein definiertes Zentrum sei: der Absolutismus. Erst jetzt mache Exzentrizität Sinn, weil es Zentrum und Peripherie gebe. Mittelalterliche Gesellschaften, so Emig, seien hierarchisch strukturiert und somit unempfänglich für das Phänomen der Exzentrizität. Allerdings räumt er ein, dass es auch „prehistoric eccentricities“¹⁹⁷ gegeben habe, beispielsweise in der Antike. Am Beispiel des englischen Dandys erläutert Emig, wie Exzentrizität im 18. und 19. Jahrhundert zwar weiter existiert, aber ‚harmlos‘ wird, nicht mehr als ‚das Andere‘ stigmatisiert, sondern akzeptiert wird, wenngleich immer noch als ‚abweichendes Verhalten‘ gekennzeichnet. Im durch „deplacement and globalisation“ charakterisierten 20. Jahrhundert schließlich sei Exzentrizität zumindest in Europa wieder stigmatisiert worden: „If the United States are the realised utopia, at least in terms of hegemonic values achieving totalitarian dimensions at a time when Europe was still sorting out its class struggles, the need for eccentricity must have been as overwhelming as its realization impossible: exile was a consequence.“¹⁹⁸ Schließlich sei jedoch die ganze Welt globalisiert und postmodern geworden und habe die Auflösung des Zentrums ebenso vorangetrieben, wie die Abschaffung von Exzentrizität bzw. deren Etablierung, denn: „[W]enn es kein anerkanntes Zentrum mehr gibt, gibt es auch keine von ihm abweichende Peripherie, gibt es auch nicht die Möglichkeit aus ihm, dem Zentrum, anerkannt in die Peripherie abzuweichen“¹⁹⁹. Eine umfassende Geschichte der Exzentrizität und ihrer verschiedenen Formen kann und soll im Rahmen dieser Arbeit nicht erarbeitet werden. Sinnvoller als eine Klassifikation von Epochen aus der Retrospektive, wie sie Rainer Emig letztlich vollzieht, scheint jedoch ohnehin eine Orientierung an der Foucaultschen Vorstellung von Epistemen zu sein. Interessant ist weniger die retrospektiv verkürzte These, das Mittelalter sei hierarchisch strukturiert, als vielmehr die Erfahrung oder Wahrnehmung des Mittelalters in einer bestimmten Zeit. Ebenso sagt die Wahrnehmung der Postmoderne als einer Zeit, in der alles erlaubt ist, mehr über die Gesellschaft aus, in der eine solche Zeit wahrgenommen wird, als über die tatsächliche Existenz einer abgegrenzten Epoche der Postmoderne. Wie aber gestaltet sich exzentrisches Erzählen in einer Zeit, in der es angeblich keine Unterscheidung mehr zwischen Außen und Innen, zwischen dem Zentrum und seinem Außerhalb gibt? „Mit dem Verfall der Idee des Zentrums haben die raumzeitlichen Konstruktionen, in denen der Exzentriker als Konstrukt plausibel war, ihrerseits an Plausibilität verloren. [...] Der traditionelle

¹⁹⁷ Ebd., S. 99.

¹⁹⁸ Ebd., S. 105.

¹⁹⁹ Bovenschen, Silvia. „Lob der Nuance. Zur Rettung des Exzentrischen“ In: *Kursbuch* 118 (1994), S. 49-63, S. 49.

Exzentriker ist keine Grenzfigur mehr: in der bloßen Zitation des Exzentrischen verliert der Exzentrische seine Ambivalenz und damit gewissermaßen seine Exzentrizität.²⁰⁰ Das Exzentrische ist also nicht mehr an einem bestimmten Ort festzumachen. Wohl aber kann das Exzentrische auch in der Postmoderne an seiner – wahrgenommenen – Bewegung erkannt werden. So wie sich soziale und kulturelle Räume oder ‚innere‘ und ‚äußere‘ Chronotopoi durch Bewegung konstituieren, so zeigt sich auch die Exzentrizität von Texten in ihren semiosphärischen Bewegungen. Denn: „Wenn ihm auch ein antiautoritärer Impuls eignen mag, so ist das nuanciert Exzentrische doch nicht zu verwechseln mit dem jugendbewegten Affront gegen das Alte, Überkommene.“²⁰¹ Silvia Bovenschen schreibt weiter über Exzentrizität:

„Das Gespür für Nuancen erlaubt situativ Unterscheidungen, die nicht *prinzipiell*, allenfalls *konstellativ* getroffen werden können, etwa die zwischen Exzentrizität und Albernheit, Empfindlichkeit und Zimperlichkeit, Nuanciertheit und Korinthenkackerei, Beharrlichkeit und Behaglichkeit, Flexibilität und Opportunismus, Konsequenz und Sturheit, Eleganz und Protzigkeit, Feinsinn und Präntention, Schlichtheit und Banalität, Gnade und Willkür, Sensibilität und Wehleidigkeit, Souveränität und Selbstgerechtigkeit, Würde und Dünkel, Bescheidenheit und Bescheidenheit, Witz und Witz, Unsinn und Unsinn. [...] Das exklusiv Exzentrische in diesem Nuancenkarussell liegt in dem Moment der Einsamkeit, der Gefährdung, der Fremdheit zu allem und zu sich selbst; im Moment der Leere und des Schwebens, rückhaltloser Selbstvergessenheit und Verlorenheit.“²⁰²

Der Ort der Exzentrizität ist also zeitabhängig, ein Chronotopos. Gleichzeitig ist Exzentrizität aber auch ein Erfahrungsraum. Parallel zu Foucaults Konzept von sozialen Räumen und ihren Gegen-Räumen diagnostiziert der Ethnologe Marc Augé für die Moderne eine Zunahme an sogenannten „Nicht-Orten“ der „Übermoderne“.²⁰³ Augé greift jedoch nicht, wie Foucault, auf Diskursgeschichten zurück, sondern auf Pierre Noras Begriff der „Erinnerungsorte“.²⁰⁴ Augé konstruiert die „Übermoderne“ als die Vorderseite einer Medaille, deren Kehrseite die Postmoderne bildet. „Aus der Sicht der Übermoderne hat die Schwierigkeit, die Zeit zu denken, ihren Grund in der Überfülle der Ereignisse, die für die gegenwärtige Welt charakteristisch ist, und nicht im Zusammenbruch einer Fortschrittsidee, die schon seit langem keinen guten Stand hat.“²⁰⁵ Neben dieser veränderten Wahrnehmung von Zeit konstatiert Augé eine

²⁰⁰ Ebd., S. 51

²⁰¹ Ebd., S. 53.

²⁰² Ebd., S. 55.

²⁰³ Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M., 1994.

²⁰⁴ Vgl.: Dünne, Jörg. „Teil IV. Soziale Räume. Einleitung“ In: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, a. a. O., S. 289-303, S. 295.

²⁰⁵ Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte*, a. a. O., S. 39f.

veränderte Wahrnehmung von Raum, einen Wechsel der Größenordnungen. Durch eine Überfülle an Raum und eine Beschleunigung der Zeit käme es, so Augé, zur Ausbildung von „Nicht-Orten“: Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen, aber auch die Verkehrsmittel selbst zählt er zu ihnen.²⁰⁶ Im Hinblick auf diese Orte stellt der Ethnologe ein Paradoxon fest: Die Einheit des gesamten irdischen Raumes wird denkbar, doch gleichzeitig beginnt die Suche nach dem Boden, den Wurzeln, nach Heimat und Identität. Und Pierre Nora zitierend stellt er fest: „Was wir in der Anhäufung der Zeugnisse, der Dokumente, der Bilder, all der ‚sichtbaren Zeichen‘ dessen, was einmal war‘, suchen, ist unser Anderssein ‚und ein Schauspiel dieses Andersseins das plötzliche Aufscheinen einer unauffindbaren Identität. Nicht mehr eine Genese, sondern die Dechiffrierung dessen, was wir sind, im Lichte dessen, was wir nicht mehr sind.“²⁰⁷ Dieses Grundbedürfnis des Menschen ist das Bewusstsein der eigenen exzentrischen Positionalität. Es ist die räumliche Erfahrung der Bewegungen der Zeit. Wohin diese Erfahrung im Hinblick auf exzentrische Texte führen kann, und ob beziehungsweise wie das Trauma der radikalen Beschleunigung und überdimensionalen Verräumlichung an einem Ort oder in einem Raum der Heimat und der Erinnerung therapiert werden kann, soll im folgenden Kapitel näher untersucht werden.

2. 3. Heimat – Orte und Nicht-Orte

1687 beschreibt Isaac Newton die objektive Bewegung in der Physik, wofür er als Bezugsgröße die Vorstellung eines leeren Raumes entwickelt. Er unterscheidet zwischen dem Ort als „Teil des Raumes, den der Körper einnimmt“, und dem physikalischen Raum. Diesen unterteilt er weiter in absoluten und relativen Raum. Der absolute Raum bleibe „immer gleichartig und unbeweglich“, der relative Raum sei „für diesen Raum ein Maß“. „Wenn sich die Erde bewegt [...] so wird der Raum unserer Atmosphäre, der relativ und bezüglich der Erde gesehen immer derselbe bleibt, von dem absoluten Raum bald der eine Teil sein [...] bald von ihm ein anderer Teil [...] und so wird er sich, absolut gesehen, beständig verändern.“²⁰⁸ Um dies zu illustrieren, zieht Newton ein Beispiel heran, das schon Aristoteles und Descartes verwenden, das sich

²⁰⁶ Ebd., S. 44.

²⁰⁷ Ebd., S. 34.

²⁰⁸ Newton, Isaac. *Die mathematischen Prinzipien der Physik* [1687]. Berlin / New York, 1999, S. 28.

aber, wie bereits angedeutet, auch bei Foucault wiederfindet.²⁰⁹ Das Schiff als beweglicher, relativer Raum im absoluten Bezugsraum des Ozeans. Es geht dabei darum, das Ineinandergreifen zweier Ordnungen zu verdeutlichen und die Bewegung sichtbar zu machen, die durch dieses Ineinandergreifen entsteht. Das Schiff bewegt sich im Ozean und der Ozean bewegt sich im Erdkörper, dieser wiederum im absoluten Bezugsraum des Universums. Die Bewegung, die ein Körper vollzieht, hängt also stets von dem ihn umgebenden Bezugsraum ab. Um diese Erkenntnis auf den Begriff der Exzentrizität beziehen, könnte man sagen, das Exzentrische zeigt sich nur innerhalb einer Semiosphäre, die ein Zentrum und eine Peripherie aufweist. Gottfried Wilhelm Leibnitz versucht mit seinem Konzept des relationalen Raumes den Newtonschen Bezugsraum zu definieren und gleichzeitig aufzulösen: „Raum ist kurzum das, was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammen nimmt.“²¹⁰ Im Hinblick auf Exzentrizität bedeutet das: Wichtiger als die Semiosphäre sind die Orte, die die Bewegung der Exzentrizität verdeutlichen. Die Semiosphäre ergibt sich dann aus diesen Orten: dem des Zentrums, von dem das Exzentrische sich fortbewegt, und dem der Grenze oder der Peripherie, in dessen Richtung das Exzentrische die „foot-off-the-ground“-Bewegung macht. Entscheidend ist hier wieder die Position des Betrachters, denn „dem Erscheinungsbild nach Verschiedenes kann sich so als identisch erweisen“.²¹¹ Das Schiff kann von der Küste aus betrachtet werden, dann befindet es sich vielleicht am Horizont, an der Peripherie einer Welt. Es kann jedoch auch vom offenen Meer aus, vielleicht von einem anderen Schiff aus betrachtet werden. Dann stellt es eventuell sogar ein eigenes Zentrum dar. Oder das Schiff wird vom Innern des Schiffes aus gesehen, als ein eigener abgeschlossener Raum, von dem aus die es umgebende Welt anders aussieht. Das Schiff, die Foucaultsche Heterotopie schlechthin, kann ein guter Ort sein für einen Betrachter, der im Luhmannschen Sinne „crossing“²¹² betreiben will, der dem alten Globus einen Tritt verpasst und plötzlich ein anderes Gesicht von ihm auf der anderen Seite erblickt.²¹³

Michel de Certeau, auf den sich Augé explizit bezieht, beschreibt die Konstitution des Raumes durch die Gesamtanzahl seiner Orte so: „Ein Raum entsteht,

²⁰⁹ Hierzu vgl.: Günzel, Stephan. „Teil I. Physik und Metaphysik des Raumes. Einleitung“ In: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, a. a. O., S. 18-43, S. 24.

²¹⁰ Leibnitz, Gottfried Wilhelm. „Briefwechsel mit Samuel Clarke“ [Auszug]. In: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, a. a. O., S. 58-73, S. 69.

²¹¹ Günzel, Stephan. „Teil I. Physik und Metaphysik des Raumes. Einleitung“ In: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, a. a. O., S. 18-43, S. 27.

²¹² Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*, a. a. O., S. 144.

²¹³ Vgl.: Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 156.

wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. [...] Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße [...] durch die Gehenden in einen Raum verwandelt. Ebenso ist die Lektüre ein Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes bildet.“²¹⁴ Es gibt also so viele Räume wie unterschiedliche Raumerfahrungen. Das Entscheidende ist: „[D]ie Erzeugung des Raumes scheint immer durch eine Bewegung bedingt zu sein, die ihn mit einer Geschichte verbindet.“²¹⁵ Orte müssen also semantisch verknüpft werden, um einen Raum zu bilden und zwar sowohl zeitlich als auch räumlich, kurz: im Chronotopos. Certeau stellt fest, dass Erzählungen unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandeln. Welche Orte zu Räumen verbunden werden, entscheidet der Betrachter, der Erzähler und eventuell auch der Leser. Individuen haben das Bedürfnis nach Geschichte und Identität und schaffen sich Räume des kulturellen Gedächtnisses, in denen Orte der Erinnerung ihren festen Platz zugewiesen bekommen. Die Literatur schafft dementsprechend Räume ästhetischer Erfahrungen und verknüpft darin Orte des Erinnerens und der Identität. Exzentrische Texte thematisieren das Schaffen solcher Räume, allerdings werden in ihnen Orte und ihre Bedeutungen in Frage gestellt und Räume neu vermessen. Heterotopien als „reale Orte jenseits aller Orte“²¹⁶ scheinen sich für eine solche Neuvermessung besonders gut zu eignen, weil sie dem Betrachter eine Position bieten, von der aus er die Welt mit anderen Augen sehen kann. Schiffe beispielsweise verbinden Zentrum und Peripherie. Sie sind von Küste zu Küste unterwegs, sie ziehen von der Heimat in die weite Welt, erweitern den Horizont und können aus Fremdem Vertrautes machen und umgekehrt. Diese Bewegungen nachzuvollziehen und vielleicht sogar zu erzeugen, ist die Hauptmotivation von Exzentrizität. Die Heimat des Exzentrikers ist nicht das Zentrum, in dem er nicht leben kann oder will. Es ist aber auch nicht die Peripherie, wo das Anderssein zur Kampfansage an das Zentrum wird. Der Ort dazwischen ist sein Zuhause. Der Ort, an dem er beides im Blick hat, mit dem er den Sprung vom „foot-on-the-ground“-Ort zum „foot-off-the-ground“-Ort wagen und so einen Raum schaffen kann, der außerhalb von Zeichen und ihren Bedeutungen liegt. Dieser Raum ist, zumindest in den behandelten Texten, der Raum der Bedeutungslosigkeit, des Todes. Es könnte aber jeder Raum sein, der sich hinter der Zeichenhaftigkeit von Texten verbirgt. In letzter Konsequenz weisen

²¹⁴ Certeau, Michel de. „Praktiken im Raum“ [Auszug]. In: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, a. a. O., S. 343-353, S. 345.

²¹⁵ Ebd., S. 346.

²¹⁶ Foucault, Michel. *Die Heterotopien*, a. a. O., S. 11.

beispielsweise auch manche Texte der sogenannten ‚Neuen Sachlichkeit‘²¹⁷ eine Form von Exzentrizität auf, da auch sie an den Rand der Zeichenhaftigkeit gelangen. Allerdings steht an deren Ende gerade nicht Bedeutungslosigkeit oder Tod, sondern die Aktion. Texte der Neuen Sachlichkeit treten aus der Semiosphäre aus, indem sie aufhören, Literatur zu sein. Wo mit Hilfe des Zeichens nichts mehr erklärt werden kann, wo der Erzähler aufhört zu erzählen, beginnt für die einen der Tod und das Schweigen, für die anderen das reale Leben und die Aktion. Die Exzentrizität von Texten äußert sich völlig unterschiedlich und ist somit nicht kanonisierbar. Sicher ist jedoch, dass sowohl Karen Blixen als auch Gyrðir Elíasson in ihren Texten das Leben und das Erzählen als einen „whirlpool of change“ darstellen und versuchen, hinter die Zeichenhaftigkeit ihrer eigenen Texte zu gelangen. Aus diesem Erzählgewitter auszubrechen bedeutet für Elíasson letztendlich das Verstummen.²¹⁸ Karen Blixen verknüpft indes so lange narrative rote Fäden miteinander, bis die Bedeutung jedes einzelnen Erzählstrangs verschwindet. Texte der Neuen Sachlichkeit streben nach dem Ende jeglicher Literarizität, sie lösen sich selbst auf und sind – zumindest in diesem Punkt – auch exzentrisch. Inwieweit Heterotopien als Zwischenorte zwischen Realität und Fiktion und somit als Ausgangspunkt exzentrischen Schreibens in Texten der Neuen Sachlichkeit eine Rolle spielen, wäre in diesem Zusammenhang durchaus eine Frage wert.

Zurück zu den Heterotopien als Orten der Heimat in exzentrischen Texten der Sorte Blixen und Elíasson. Durch Bewegung werden Orte zu Räumen verbunden, der exzentrische Text verbindet Heterotopien zu Räumen einer ganz bestimmten ästhetischen Erfahrung. Er erzeugt das Gefühl des „to get away“, bewegt sich immer weiter vom Zentrum weg und erlangt dadurch seine Identität, sein Zuhause. Um dorthin zu gelangen, muss der Text jedoch erst einmal eine große Leere und Einsamkeit erzeugen. In der Moderne – hier am Beispiel von Karen Blixen beschrieben – wird diese Einsamkeit durch die Menschenleere spürbar. Die Figuren in Blixens Erzählungen haben keine Verbindungen untereinander. Jede Figur ist allein mit ihren eigenen Zeichen und Bedeutungen. Und auch der Leser erfährt nicht alle Zusammenhänge, und

²¹⁷ Zum literarischen Begriff der Neuen Sachlichkeit vgl. u.a.: Becker, Sabine. „Die literarische Moderne der zwanziger Jahre. Theorie und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 27/1 (2002), S. 73-95. Petersen, Klaus. „‘Neue Sachlichkeit’: Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen?“ In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), S. 463-477. Becker, Sabine / Weiß, Christoph. *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart, 1995. Uecker, Matthias. *Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik*. Bern, 2007.

²¹⁸ Vgl. die Interpretation des Gedichtes *Schnittpunkte* von Gyrðir Elíasson auf S. 23.

so bleiben die Verbindungen zwischen den einzelnen Figuren und ihren Geschichten weitgehend im Dunkeln. In „The Monkey“ ist die Priorin allein mit ihrem tierischen Geheimnis – oder der Affe mit seinem menschlichen, je nachdem aus welcher Richtung man die Situation betrachtet. Athene ist allein mit ihren Vorstellungen vom menschlichen Zusammenleben. Allein von Boris erfährt der Leser etwas aus seiner Gedankenwelt, allerdings ist er damit völlig allein, denn Boris spricht seine Gedanken weder vor der Priorin noch vor Athene aus. Erst in der Verwandlungsszene scheinen die Figuren eine Verbindung zueinander aufzubauen, allerdings bekommt der Leser nicht erzählt, warum eigentlich. Die Menschen in dieser Geschichte sind so verbindungslos wie die Orte, zwischen denen sie sich in verschiedenen Konstellationen bewegen: die Stadt, das Kloster, das Schloss und dazwischen der Wald, den Boris in einer Kutsche durchquert. Die Kutsche ist das, was in der Erzählung „The Dreamers“ die Dau ist – der Ort, an dem Erzählen möglich wird. In der Kutsche beginnt Boris über sein Leben und seine Mitmenschen nachzudenken. Es ist der einzige Raum, in dem der Leser etwas über die Gedankenwelt der Figur erfährt und der die Orte der Erzählung zu einer Geschichte verbindet. Die Kutsche verbindet Orte zu Räumen, indem sie sich von einem zum anderen bewegt. Gleichzeitig ist sie ein abgeschlossener Raum der Einsamkeit. In ihm kapselt sich die Figur ab von der Welt und den Orten der Erzählung und kommt gleichzeitig bei sich selbst an. Diese dialektische Beziehung von Einsamkeit und Heimat, deutlich gemacht in der Heterotopie Kutsche, ist in der Erzählung „The Roads Round Pisa“ fast am stärksten. Am Ende der Geschichte fährt Augustus Schimmelmann einsam und allein zurück nach Dänemark. Er hat die beiden Riechfläschchen in den Händen und ihre Bedeutung erkannt, kann oder will diesen Erkenntnisgewinn aber mit niemandem teilen. Die Kutsche ist wie das Schiff der Raum, an dem Exzentrizität sichtbar wird, indem er Einsamkeit und Geborgenheit, Fremde und Heimat zugleich ermöglicht.

Wie aber ist eine exzentrische Positionierung in der sogenannten Post- oder, wie es Marc Augé nennt, „Übermoderne“, möglich? Marc Augé schreibt: „Niemals zuvor wurde die individuelle Geschichte in solchem Maße von der kollektiven Geschichte beeinflusst, aber auch niemals zuvor waren die Orientierungsmarken für die kollektive Identifikation ähnlich fließend wie heute. Die individuelle Sinnproduktion ist daher so notwendig wie noch nie.“²¹⁹ Er unterscheidet zwischen einem „anthropologischen Ort“, der genau in dem Maße historisch sei, in dem er der Geschichte als Wissenschaft

²¹⁹ Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte*, a. a. O., S. 47f.

entgehe. „Der Bewohner des anthropologischen Ortes lebt in der Geschichte, er macht sie nicht.“ Das Gegenstück dazu seien die „Orte der Erinnerung“.²²⁰ Augé postuliert, dass die Moderne vor allem in der Kunst sämtliche Zeiten des Ortes bewahre, wie sie im Raum und im Wort fixiert seien. Die „Übermoderne“ bringe hingegen Räume hervor, die selbst keine anthropologischen Orte seien. Diese Nicht-Orte besäßen keine Identität, sie können weder als relational noch als historisch bezeichnet werden.²²¹ Augé stellt dem symbolisierten Raum des Ortes den nichtsymbolisierten Raum des Nicht-Ortes gegenüber und setzt diese beiden Räume in eine Beziehung zueinander, indem er sie als zwei fliehende Pole beschreibt: „der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs neue seine Spiegelung findet.“²²² Räume werden auch hier vor allem in den Beziehungen sichtbar, die das Individuum, an erster Stelle der Reisende, zu diesen Räumen unterhält. „Die Vermittlung, die das Band zwischen den Individuen und ihrer Umgebung im Raum des Nicht-Ortes herstellt, erfolgt über Worte und Texte.“²²³ Das Individuum ist in diesem Raum zunächst einsam, woraus Augé die Notwendigkeit einer Ethnologie der Einsamkeit ableitet.²²⁴ Wie noch zu zeigen sein wird, positioniert sich der Autor Gyrðir Elíasson mit seinen Texten zu genau diesem ‚übermodernen‘ Raum exzentrisch, indem er seine Erzählungen in einem zeitlosen, imaginär-realen Raum voller Heterotopien ansiedelt, in dem die Figuren zugleich zeitlich und unendlich sind und ihre Beziehungen zueinander in einem Gewirr aus Wesen und Bildern zugleich unmöglich und unabdingbar scheinen. Nicht zufällig spielen diese Texte auf einer Insel, Island. Eine kleine Insel wird bei Augé exemplarisch als hervorragender Ort der kulturellen Totalität ausgezeichnet: „Die Umrisse und Grenzen einer Insel lassen sich unschwer aufzeichnen; die Ströme des Verkehrs und des Austauschs zwischen den Inseln eines Archipels bilden ein Netz stabiler und bekannter Bahnen, die eine klare Grenze zwischen der Zone relativer Identität (als solcher erkannter Identität und fest eingerichteter Beziehungen) und der Außenwelt, der Welt des absolut Fremden, markieren.“²²⁵

²²⁰ Ebd., S. 66f.

²²¹ Ebd., S. 92f.

²²² Ebd., S. 94.

²²³ Ebd., S. 111.

²²⁴ Ebd., S. 141.

²²⁵ Ebd., S. 61f.

2. 4. Exkurs: Island – ein narrativer Dreh- und Angelpunkt

„Nur weil ich in Island geboren bin, bedeutet das nicht, dass ich den Rest meines Lebens Filme für 300.000 Menschen machen möchte.“²²⁶ Dieses Zitat von Baltasar Kormákur, der mit der Verfilmung des Romans „101 Reykjavík“ von Hallgrímur Helgason international bekannt wurde, deutet an, dass Island und sein Kulturbetrieb einen gewissen Sonderstatus innerhalb der europäischen Kulturlandschaft besitzen. Das heutige Europa blickt auf eine gemeinsame Geschichte und Kultur zurück, die unter dem Vorzeichen einer europäischen Gemeinschaft nicht als länderspezifisch, sondern als gesamteuropäisch wahrgenommen wird. Island scheint demgegenüber anders zu sein, außerhalb der europäischen Sphäre zu stehen, eine eigene besondere Identität zu besitzen. Doch worauf gründet sich diese Identität? Die Kultur und Geschichte Islands wird immer wieder auf die Selbststilisierung in den Sagas zurückgeführt.²²⁷ Bis heute ist die Literatur in Island vorherrschende Kunstform. Man könnte sogar behaupten, dass der Roman seit dem Mittelalter für die isländische Kultur das Medium war beziehungsweise ist, in dem sich Identität konstituiert. Sagas wie die Geächtetensagas von Gísli oder Grettír sind in Island Teil eines kollektiven Gedächtnisses, das heute allerdings unter anderem auch Werke des Nobelpreisträgers Halldór Laxness einschließt. Geschichte bedeutet also in Island in besonderem Maße sowohl das Ereignis als auch die Erzählung von diesem Ereignis. Beide Begriffe sind dialektisch miteinander verbunden. Isländische Autoren haben sich seit Generationen in die isländische Literatur eingeschrieben, indem sie sich in ihren Texten auf die Sagas bezogen haben: Sie schreiben die Sagatradition entweder fort oder gegen sie an und setzen sich so mit ihr auseinander. Für seinen Versuch, die isländische Literatur von der Aufgabe zu befreien, gegen die Sagatradition anschreiben zu müssen, erhielt Halldór Laxness den Nobelpreis. Die isländische Literatur begann, die gesamteuropäischen Strömungen nicht mehr nur zu rezipieren, sondern wurde ein Teil dieser Kultur.²²⁸ Heute ist Laxness ein Dichter des isländischen Bewusstseins, wie vor ihm die anonymen Autoren der Sagas. Hallgrímur Helgason setzt sich in seinem Roman

²²⁶ Kormákur, Baltasar. *101 Reykjavík*. Island, 2002, Arthaus Collection Beiheft, S. 10.

²²⁷ Siehe z.B.: Lerner, Marion. *Landnahme-Mythos, kulturelles Gedächtnis und nationale Identität. Isländische Reisevereine im frühen 20. Jahrhundert* (Nordeuropäische Studien 22). Berlin, 2010.

²²⁸ Zur isländischen Literaturgeschichte vgl.: Glauser, Jürg (Hrsg.). *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar, 2006. Neumann, Daisy. *A history of Icelandic literature*, a. a. O.

„Höfundur Íslands“²²⁹ mit dem Vorgang der erneuten Mythologisierung literarischer Texte auseinander. Der Autor Islands, gemeint ist Laxness, wird hier nach seinem Tod der Ironie der Geschichte, die er selbst beschrieben hat, ausgeliefert. Er stirbt, wacht in einem seiner eigenen Romane wieder auf und muss die Zeitlichkeit des Textes erkennen. Die Dialektik von „present-as-a-subject“ und „past-as-an-object“²³⁰ zieht sich als Thema durch die isländische Literaturgeschichte wie ein roter Faden. Das Sich-Einschreiben und Umschreiben von Geschichte ist hier enger als in anderen Ländern mit der Tradition des Erzählens verbunden. Hier findet die Konstruktion und Dekonstruktion von (nationalen) Mythen vor allem in der Literatur statt.²³¹ Die postmoderne Auseinandersetzung des schreibenden Subjekts mit Intertextualität kann hier neben der Weltliteratur auch auf eine ganz spezielle Tradition des Anschreibens gegen Texte eines isländischen kollektiven Gedächtnisses zurückgreifen, für dessen Verständnis der außerisländische Leser neben einer guten Übersetzung noch heute nicht selten Anmerkungen und Fußnoten braucht.²³² Island ist eine Semiosphäre für sich, eine Insel, wie sie Augé als Ort der kulturellen Totalität beschreibt. Dennoch ist und war die Geschichte Islands und ihrer literarischen Werke immer eng verbunden mit der kontinentaleuropäischen und westlich-amerikanischen Tradition und deren Themen, Motiven und Problemen. Nur so konnte „101 Reykjavík“ sowohl als Film wie auch als Buch zum Welterfolg werden. Und nebenbei schreiben Islands Autoren auch Texte, die sich überhaupt nicht mit der eigenen Insel befassen. So spielt beispielsweise Helgasons letzter Roman in den Kreisen der amerikanischen Mafia,²³³ und auch die Texte der bereits erwähnten Autorin Vigdís Grímsdóttir sind Beispiele dafür, wie isländische Autoren ohne die Sagatradition auskommen können. Grímsdóttir positioniert sich bewusst außerhalb der Tradition der literarischen Beschäftigung mit der Vergangenheit ihres Landes und grenzt sich, so scheint es wenigstens, auf diese Weise gegen die ‚Hackordnung‘ ihrer männlichen Schriftstellerkollegen ab. Aber: Aus der Perspektive von Texten, die ursprünglich in einer Sprache verfasst sind, die nur ca. 300.000 Menschen ihre Muttersprache nennen und die in anderssprachigen Texten als eine

²²⁹ Helgason, Hallgrímur. *Höfundur Íslands*. Reykjavík, 2001. Dt.: Helgason, Hallgrímur. *Vom zweifelhaften Vergnügen tot zu sein*. Übers. von Karl-Ludwig Wetzig. Stuttgart, 2005.

²³⁰ Patterson, Lee. *Negotiating the Past. The Historical Understanding of Medieval Literature*. Madison, Wisconsin, 1987.

²³¹ Vgl. hierzu auch: Lerner, Marion. *Landnahme-Mythos, kulturelles Gedächtnis und nationale Identität. Isländische Reisevereine im frühen 20. Jahrhundert*, a. a. O.

²³² Vgl. die deutsche Übersetzung von Helgasons Roman *Höfundur Íslands*: Helgason, Hallgrímur. *Vom zweifelhaften Vergnügen tot zu sein*, a. a. O.

²³³ Helgason, Hallgrímur. *10 ráð til að hætta að drepa fólk og byrja að vaska upp*. Reykjavík, 2008. Dt.: Helgason, Hallgrímur. *Zehn Tipps, das Morden zu beenden und mit dem Abwasch zu beginnen*. Übers. von Kristof Magnússon. Stuttgart, 2010.

sogenannte ‚kleine Fremdsprache‘ behandelt wird, kann auch die kontinental-europäische oder globale Literaturgeschichte in einem anderen Licht erscheinen. Die Einflüsse aus Amerika und Europa prägen die Insel von zwei Seiten und machen sie im Laufe der Geschichte immer wieder zu einem Dreh- und Angelpunkt. Gleichzeitig hat Island jedoch auch seine eigene Semiosphäre, die aus Sicht der europäischen und amerikanischen Zentren fremd und fern erscheinen mag. So wird Island zu einem Ort, der außerhalb aller Orte liegt und sich dennoch lokalisieren lässt, zu einer literarischen und politischen Heterotopie.²³⁴

Auch hier stellt sich freilich die Frage nach der Position des Betrachters. Wo positioniert sich Island in der „übermodernen“ globalisierten Welt? Und welche Position wird der Insel von anderen Orten dieser Welt aus zugewiesen?

Gerade in letzter Zeit wird Island, so scheint es zumindest in Deutschland der Fall zu sein, die Position des ‚Exzentrikers‘ zugeschrieben. Immer wieder wird es als Beispiel für einen Umgang mit gegenwärtigen Entwicklungen wie der Finanzkrise erwähnt, der ungewöhnlich und kreativ sei. In Zeitungsartikeln, Radiobeiträgen und Fernsehreportagen wird mit einer gewissen Bewunderung und Belustigung auf die Insel im hohen Norden geschaut.²³⁵ Island geht auf eine Weise mit der Krise um, nach der auch dem Rest der Welt, vor allem Amerika und Europa, zumute wäre, mit ihr umzugehen. Island war ein reiches Land, ein kleine Paradies: keine Arbeitslosigkeit, keine Perspektivlosigkeit, keine postmoderne Anonymität, und dazu nicht enden wollender Konsum. Reykjavík ist eine der angesagtesten Städte Europas, heißt es. Doch der Reichtum gründet sich auf faule Kredite aus Amerika und im September 2008 kommt es zum Crash – Kreppa, wie es auf Isländisch heißt.²³⁶ Alles bricht zusammen. Wer es ahnte, wird zum Prophet. Und es verwundert nicht, dass diese Propheten

²³⁴ Foucault, Michel. *Von anderen Räumen*, a. a. O., S. 935.

²³⁵ Etwa: Gudmundsson, Halldór / Gunnarsson, Dagur. *Wir sind alle Isländer. Von Lust und Frust in der Krise zu sein*. München, 2009. Helgason, Hallgrímur. „Nie mehr Sushi“ Interview auf *taz.de* am 10.12.2008 <http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/statt-champagner-gibts-nun-saure-milch/> (Zugriff am 16. November 2010). Magnusson, Kristof. „Einfallsinsel Island“ Auf: *stern.de* am 14.10.2008 <http://www.stern.de/wirtschaft/news/finanzkrise-einfallsinsel-island-642074.html> (Zugriff am 16. November 2010). Bachmann, Günter / Maurer, Günter. „Gott segne Island!“ *Eine Kultur in der Krise*. SWR2-Wissen-Sendung vom 5.11.2009 um 8.30 Uhr <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/wissen/-/id=5420532/property=download/nid=660374/9ja6rc/swr2-wissen-20091105.pdf> (Zugriff am 16. November 2010).

²³⁶ Kristof Magnusson erklärt dieses Wort seinen deutschen Lesern so: „Kreppa – dass ein Wort mit diesem Klang nichts Gutes bedeuten kann, dürfte auch denjenigen einleuchten, die bisher noch nie ein Wort Isländisch gehört haben.“ Magnusson, Kristof. „Einfallsinsel Island“, a. a. O.

Künstler sind.²³⁷ Hallgrímur Helgason sagt im deutschen Radio: „Unsere Stimme wird jetzt viel deutlicher gehört, die Menschen schauen auf uns und wir fühlen uns ein wenig mehr verantwortlich; aber wir müssen auch weiterarbeiten und ich denke, es kommen wirklich gute Zeiten für Künstler, das ist ja immer so in Krisen.“²³⁸ Mitten in dieser Krise passiert das Erstaunliche: Den Banken und der Regierung wird von den Bürgern, allen voran den Künstlern, der Krieg erklärt – und zwar mit Kochlöffeln und Bratpfannen. Ein bisschen erinnert das an Don Quichote. Aber die Protestbewegung kämpft nicht gegen Windmühlen. Sie will ins Zentrum der Macht und alles anders, besser, machen. Und schließlich, zwei Jahre später findet ein Bedeutungswandel statt. Vor der Krise galt Island als „weltweiter Musterknabe“ des Kapitalismus, dann stürzte das Land der „modernen Wikinger“ in eine tiefe Krise.²³⁹ Nun, zwei Jahre später, wählen die Bürger Reykjavíks eine Partei, die sich ‚Best Parti‘ nennt und die aus Schauspielern und Musikern besteht. Island ist wieder weltweit in den Schlagzeilen, weil es die modernen Wikinger abgesetzt und eine Punkband an ihre Stelle gewählt hat.²⁴⁰ Der einstige Musterknabe in Sachen Kapitalismus avanciert zum neuen Musterknaben in Sachen Gutmenschentum. Ja, die Best Parti missioniert geradezu. Die Werbespots der Partei sind im Internet auch mit englischen Untertiteln zu finden²⁴¹ und die *Süddeutsche Zeitung* jubelt: „Wenn man sich anschaut, zu welchen extremistischen Angstreaktionen die Wähler in anderen krisengeschüttelten Ländern momentan neigen, kann man zunächst mal festhalten, dass der Sieg der Best Parti die denkbar freundlichste Form der Protestwahl ist. Der fünffache Vater Gnarr führte, als tootsiehafte Tunte verkleidet, in einer seiner ersten Regierungswochen den Reykjavíker Christopher Street Day an. Und zum Thema Ausländer sagt er, die Isländer seien hier alle irgendwann eingewandert, und damit Schluss mit dem bescheuerten Thema.“²⁴² Die Exzentriker an der Macht erwiesen sich, und das sei laut *Süddeutscher Zeitung* das eigentlich Überraschende, als kompetente Politiker „mit gesundem Menschenverstand“.²⁴³ In einem, dem Artikel der Süddeutschen Zeitung beiliegenden Werbeblatt der Icelandair heißt es: „Island. In nur 3,5 Stunden in eine andere Welt“.

²³⁷ So schreibt beispielsweise der Deutsch-Isländer Kristof Magnusson schon vor der Krise an seinem Roman über die Krise: Magnusson, Kristof. *Das war ich nicht*. München, 2010.

²³⁸ Bachmann, Günter / Maurer, Günter. „Gott segne Island!“ *Eine Kultur in der Krise*, a. a. O., S.13.

²³⁹ Zitate siehe: Rühle, Alex. „Humor ist, wenn man’s trotzdem macht“ In: *Süddeutsche Zeitung* 228 (02./03.10.2010), S. 13

²⁴⁰ Vgl.: Ebd. Gaertner, Joachim. „Künstler an die Macht. Wie Islands ‚Beste Partei‘ in Reykjavík regiert“ In: *ttt*. ARD-Kulturmagazin vom 07.11.2010

http://www.daserste.de/ttt/beitrag_dyn~uid,snpzebdaqojzd4cn~cm.asp (Zugriff am 16. November 2010).

²⁴¹ <http://www.youtube.com/watch?v=xxBW4mPzv6E> (Zugriff am 16. November 2010).

²⁴² Rühle, Alex. „Humor ist, wenn man’s trotzdem macht“, a. a. O., S. 13.

²⁴³ Ebd.

Dieser Werbetext klingt wie ein Zitat aus Marc Augés Vorwort zu seinem Konzept der übermodernen Nicht-Orte. Das Flugzeug als Raum der Einsamkeit und Freiheit, in dem das Denken einer anderen Welt möglich ist.²⁴⁴ Island wird zum postmodernen Reiseland stilisiert, zu einem Ort, an dem Träume wahr werden, Vergangenes Gegenwart und Fiktion Realität.²⁴⁵

Eine solche Stilisierung zum ‚Exzentrismus‘ wird häufig als Exzentrizität beschrieben. Felicitas Dörr-Backes baut auf diesem Irrtum gar ihre Theorie der Exzentriker als Teil moderner Gesellschaften auf, und auch Aleida Assmann beschreibt, wie das Exzentrische eine Gesellschaft verändern kann, indem mit seiner Hilfe neue Wege beschritten und etablierte Strukturen neu geordnet werden können.²⁴⁶ Exzentrizität, wie sie in dieser Arbeit beschrieben werden soll, organisiert sich jedoch nicht in Parteien oder schafft real-utopische Orte. Die Exzentrizität, wie sie beispielsweise in den Texten Gyrðir Elíassons zu erkennen ist, schafft narrative Räume, die sich aus dem Zentrum heraus einen Weg durch verschiedene Semiosphären bahnen, um schließlich die Möglichkeit einer Nicht-Semiosphäre wenn auch nicht erzählen, so doch imaginieren zu können.

Gyrðir Elíasson schreibt sich wie seine Schriftstellerkollegen in die isländische Literatur ein. Er ist ein Teil davon. Er macht den Mythos und seine Bedeutung für das eigene Erzählen zum Thema. Und immer wieder lassen seine Texte starke intertextuelle und formale Bezüge zu einer globalen Literaturtradition erkennen. Der isländische Autor ist Teil der Weltliteratur und trotzdem „far away“. Er ist ein „foot-off-the-ground“-Autor. Dies soll im Folgenden anhand einiger seiner Texte gezeigt werden.

²⁴⁴ Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte*, a. a. O., S. 7-12.

²⁴⁵ So beginnt beispielsweise ein Artikel in der Onlineausgabe der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Zwischen Schafen, Fjorden und Moränenlandschaften, wo Islands stärkster Held Grettir mit einem Wiedergänger kämpfte, halten sich heute Jahrhunderte alte Sagen und Mythen. Eine Ortsbegehung im Nordwesten der sagenhaften Insel“. Spreckelsen, Tilman. „Das Geisterhaus“ In: *faz.net* am 21.11.2010 <http://www.faz.net/s/Rub6F18BAF415B6420887CBEE496F217FEA/Doc~EDB359F392CE8498D89DC0F15D670D7BB~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (Zugriff am 21. November 2010).

²⁴⁶ Assmann, Aleida / Gomille, Monika / Rippl, Gabriele. „Einleitung“ In: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, hrsg. von Dens. Tübingen, 1998, S. 7-19. Dörr-Backes, Felicitas. *Exzentriker: die Narren der Moderne*, a. a. O.

3. Exzentrische Positionalität in Heterotopia: Gyrðir Eliassons *Bréfbátarigningin* und der Roman *Svefnhjólíð*

„Eliassons writing defies the logical development of Icelandic writing into urban settings, for he leads his readers back to the villages, farms, and open spaces that tend to be forgotten in recent paradigms of Icelandic culture, geared as they are toward Reykjavík as both the cultural center and the gateway to foreign parts. But Eliasson discovers the foreign in the Icelandic hinterland, a realm by no means always found on regular maps, for the author is, as he put it himself, a ‘mystical ruralist’.“²⁴⁷ Eliasson hebt sich, soviel geht aus diesem Zitat hervor, bereits in der Wahl seiner Schauplätze von anderen isländischen Autoren seiner Generation ab.²⁴⁸ Seine Texte spielen in ‚exzentrischen‘ Räumen. Der Ich-Erzähler des Romans „Svefnhjólíð“ hält sich im ersten Teil des Textes in einem Sommerhaus in der „sveit“ auf, um dort Texte zu schreiben. Am Ende des Kapitels schläft er in der Badewanne ein und erwacht an einem anderen, unbekanntem Ort. Auch den Übergang vom zweiten zum dritten Teil verbringt er in der Badewanne und erwacht diesmal in Reykjavík. In allen drei Teilen fährt er ziellos mit seinem Motorrad umher und sehnt sich nach seinem Zuhause, einem blauen Sommerhaus. Die eigentliche Reise unternimmt er auf übernatürliche Weise, in seinen Träumen, wobei sich die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit immer mehr auflöst. Am Ende des Romans bringt ihn ein Traumschiff wieder an den Anfang seiner Reise, zum blauen Sommerhaus zurück. Jetzt erst wird dem Leser klar, dass der Ich-Erzähler längst tot ist und sich als Wiedergänger im Grenzbereich zwischen Lebenden und Toten bewegt. Der Roman ist spiralförmig aufgebaut. Er endet in der Nähe seines Anfangs, mit der Vollendung einer Umdrehung des „Schlafrades“: in der „sveit“. Zu der eigenwilligen Wahl der Schauplätze tritt eine weitere Eigenschaft, die den Autor vom relativ kleinen Zentrum des isländischen Literaturbetriebes abhebt: sein lyrischer Stil. Eliasson hat mit seinen Gedichten, „mehr als irgendein anderer Autor, die isländische Literatursprache“ beeinflusst. Er pflegt den lyrischen Stil auch in seinen Prosawerken und nimmt damit „wenig Rücksicht auf die in der isländischen Literatur noch vielfach vorherrschende traditionelle, lineare Erzählstruktur. Stattdessen ‚stören‘ nebensächliche Ereignisse den ungestörten Fortgang der Handlung“.²⁴⁹

²⁴⁷ Neumann, Daisy. *A history of Icelandic literature*, a. a. O., S. 444.

²⁴⁸ Vgl.: Würth, Stefanie. „Gyrðir Eliasson“ In: *Kindlers Neues Literaturlexikon* Bd. 21, Supplement A-K, München, 1998, S. 363-365.

²⁴⁹ Ebd., S. 365.

In Eliassons Texten verschieben sich Bedeutungen. Zahlreiche Erzählungen und Erzählfragmente lassen den Text zudem wie ein Mosaik erscheinen. Manchmal sind es auch nur Assoziationen, die völlig ohne Zusammenhang in den Text eingeflochten sind. Dies wird besonders deutlich in seinem Erzählband „Bréfbátarigningin“, der aus vier Geschichten besteht, die irgendwie miteinander zusammen hängen und doch völlig voneinander getrennt sind. Jede Geschichte wird von einem Ich-Erzähler erzählt. Ob es sich dabei jedesmal um eine andere Person oder um dieselbe in verschiedenen Phasen ihres Lebens handelt, bleibt unklar. Der Betrachter ist jedenfalls in jeder Erzählung ein anderer, obwohl die Figuren in jeder Geschichte dieselben zu sein scheinen. Der Leser gewinnt den Eindruck, dass der Erzähler des Textes, den er gerade liest, eine Figur ist, die in einem anderen Text bereits vorkam. Sicher festmachen kann er dies jedoch nicht. Ähnlich wie in Karen Blixens Erzählungen wird hier mit der Identität von Erzähler und Figur gespielt. Das Erzählen selbst wird zum Thema der Erzählung. Die Suche nach Identität ist letztendlich die Suche nach der Sprache, dem eigenen Schreiben, dem Ausdrückenwollen des Unausprechlichen.

Die Art und Weise, wie sich die Texte fortschreiben und verschiedene narrative Räume durchschreiten, kann ebenso als exzentrisch bezeichnet werden wie der Versuch des Autors, sich mit seinem Schreiben vom literarischen Zentrum Reykjavík abzuheben. Die Betrachterperspektive in Eliassons Texten springt zwischen Semiosphären hin und her, überschreitet Grenzen und schafft neue Semiosphären – solange, bis der Text an sein sprachloses, zeichenloses Ende gelangt. Wie diese literarische Positionierung im Einzelnen funktioniert, soll im folgenden Kapitel erläutert werden. Für das Verständnis des Semiosphären-Modells in den Texten „Bréfbátarigningin“ und „Svefnhólið“ ist der Faktor Zeit elementar. Die Verbindung von Zeit und Raum im Chronotopos wird in diesen Texten sehr deutlich. Deswegen werden im Kapitel 3.2. die Bewegungsmotoren beschrieben, die diese Verbindung leisten: Räder, Fahrzeuge und Schiffe bewegen in den Erzählungen die Zeit und verdichten sie zu narrativen Räumen. Diese Motoren der Erzählung führen zu Foucaultschen Heterotopien – manchmal sind sie auch selber welche. Dies wird Thema des Kapitels 3.3. sein. Ebenso wie Nicht-Orte, die in Eliassons Texten eine Rolle spielen, insofern sie zu den elementaren Techniken seiner literarischen Positionierung zählen.

3. 1. Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit

Gyrðir Eliásson's Roman „Svefnhjólíð“ ist „herausgegeben mit moralischer Unterstützung des Dunkelangstfonds“,²⁵⁰ so belehrt ein Hinweis auf dem Vorsatzblatt den Leser. Diese Widmung weist auf eine isländische literarische Tradition hin und bricht sie zugleich ironisch. Der Autor spielt mit dem Klischee, in Island seien Geister, Gespenster und Wiedergänger beheimatet, und stellt sich gleichzeitig in eine Linie, die von der Saga von Grettír dem Starken, der sich im Dunkeln fürchtet, über Gestur Pálsson's Erzählung „Die Geschichte von Bootsführer Sigurd“ bis in die Gegenwart gezogen werden kann. Bereits Gestur Pálsson arbeitet sich an der Sagatradition ab und versucht diese ironisch aufzubrechen: „Zwar fürchtete sich [Sigurd] vor der Dunkelheit [...]. Zu seiner Entschuldigung konnte er [aber] immer anführen, dass er sich in guter Gesellschaft befände, denn schließlich hatte sich sogar Grettír der Starke im Dunkeln gegrault.“²⁵¹ Eliásson jedoch belässt es bei der Erwähnung einer fiktiven Herausgeberschaft. Grettír der Starke kommt im ganzen Roman kein einziges Mal vor. Wie die Anmerkungen der deutschen Ausgabe von „Svefnhjólíð“ erkennen lassen, bezieht sich Eliásson überhaupt nur einmal auf eine mittelalterliche Saga, nämlich als er den üblen Wikinger Thorolf erwähnt, der in der Saga vom Goden Snorri vorkommt und nach seinem Tod als Wiedergänger Angst und Schrecken verbreitet: „Mehrere unangenehme Zeitgenossen stecken derweil ihre Köpfe heraus, durchstoßen die Zeitmembranen; Thorolf bægifot, aufgedunsen und blauschwarz, in ziemlich übler Laune –“²⁵² Dieser Bezug bedeutet allerdings genauso viel oder wenig wie die anderen zahlreichen intertextuellen Bezüge, die von Homer über Alice Carol, Edgar Allan Poe, Franz Kafka und Texten des magischen Realismus bis zu weniger bekannten litauischen Romanen und georgischen Filmen alles Mögliche einschließen. Der Autor positioniert sich mit Hilfe der Intertextualität seiner Texte inmitten einer Weltliteraturen-Semiosphäre. Gleichzeitig schreibt er sich aus dem Zentrum dieser Semiosphäre heraus, indem er den Bezügen, die er herstellt, und den Texten keine weitere Bedeutung beimisst und die Handlung des eigenen Textes in einen unwirklichen Traumraum jenseits des weltlichen Raumes menschlicher Handlungsoptionen verschiebt.

²⁵⁰ Eliásson, Gyrðir. *Das Schlafrad*. Übers. von Gert Kreutzer, Frankfurt a. M., 1996, S. 5.

²⁵¹ Pálsson, Gestur. „Die Geschichte vom Bootsführer Sigurd. Übers. von Coletta Bürling“ In: *Skandinavische Erzähler von ‚Thorstein Stangenhiebl‘ bis August Strindberg*, hrsg. von Aldo Kehl. Zürich, 1998, S. 340-376, S. 350.

²⁵² Eliásson, Gyrðir. *Das Schlafrad*, a. a. O., S. 74.

In seinem frühen Werk „Bréfbátarigningin“ wird dieser Raum narrativer Exzentrizität in vier Geschichten von vier verschiedenen Erzählern geschaffen. Die erste Geschichte „Ein Holzfisch“ wird aus der Perspektive eines alten Mannes, genannt Axel, bei dem ein junges Mädchen – vermutlich seine Enkelin – den Sommer verbringt. Das Mädchen ertrinkt im Laufe der Erzählung in einem Teich ertrunken. Allerdings ist der Zeitpunkt des Todes nicht eindeutig auszumachen. Axel schreibt immer wieder an seinen eigenen Kindheitserinnerungen – Erinnerungen an seinen Bruder, der im Winter auf einen zugefrorenen Fluss gelaufen war und nicht zurück gekommen ist. Die zweite Geschichte „Antennen“ ist aus der Perspektive eines kleinen Jungen, Fridrik, erzählt, der seine Kindheit zwischen einem lieblosen Vater, einer fürsorglichen Mutter, dem Tod des Großvaters, Kinderkrankheiten mit Fieberträumen, einsamen Spielstunden auf dem Dachboden, der Schule und Bruchstücken einer Welt erlebt, die aus Büchern, Märchen, Radiobeiträgen und Zeitungsausschnitten besteht. Der Junge bewegt sich im Geflecht der Ereignisse wie in einer Seifenblase. Er sieht die Welt mit seinen eigenen Augen, ohne dass eine Beziehung zu ihr entsteht: „Die Schule; labyrinthische Korridore und Unterwasserlicht, die Kinder graue Fische, die mit den Flossen schlugen, und der Hausmeister glitt im Taucheranzug durch die Irrgänge.“²⁵³ Auch der Erzähler dieser Geschichte schreibt; Briefe an einen imaginären Bruder. Über ein Foto ergibt sich die Verbindung zur Geschichte „Der Holzfisch“, das sich der Junge während einer Diaschau gemeinsam mit seinem Vater, seinem Onkel und der Mutter ansieht. Plötzlich gewinnt der Raum der ersten Erzählung zeitliche Konturen:

„Dann kommt ein Bild, das im Spätsommer aufgenommen wurde, vor anderthalb Jahren: ich stehe an einer gelben Wand und ein Mädchen im Kleid neben mir, in meinem Alter. Rechts neben ihr ist ein älterer Mann, halb auf dem Bild, man sieht einen Hosenträger und ein Bein einer Lodenhose und die Hälfte eines Gesichts, das an eine geschnitzte Holzfigur erinnert. Zu unseren Füßen wachsen Rainfarn und gelbe Blumen. ‚Das arme Kind‘, sagt Mama halblaut. Ich werfe einen kurzen Blick auf sie. Weiß, daß das Mädchen ertrunken ist, kurz nachdem dieses Bild aufgenommen wurde. Ich war mit ihr hinunter zu diesem Teich gegangen, als ich einmal kurz mit Papa dort war. Sie hatte mich neben dem Ziegenpferch geküsst.“²⁵⁴

Und auch in die andere Richtung funktioniert die Verknüpfung. Tatsächlich war in „Der Holzfisch“ ein Mann mit seinem Sohn zu Besuch bei Axel und dem Mädchen. Am Ende der Geschichte „Antennen“ träumt sich Fridrik aus der Stadt hinaus zum Teich des Mädchens und schafft es endlich, die Wand der Seifenblase zu durchstoßen: „Jemand

²⁵³ Eliasson, Gyrðir. *Papierbooteregen*, a. a. O., S. 47.

²⁵⁴ Ebd., S. 58.

hält meine Hand“.²⁵⁵ Begegnen dem Leser auch schon in den ersten beiden Erzählungen immer wieder übernatürliche Wesen und Vorahnungen, so wird die dritte Erzählung gar aus der Perspektive des Unwirklichen erzählt. „Ein Flügelmensch“ erzählt die Geschichte eines Wiedergängers. An einigen Stellen entsteht der Eindruck, dieser Wiedergänger, der tagsüber in einer Druckerei arbeitet und mit einem Moped durch die Gegend fährt, sei der tote Großvater von Fridrik. Nachts hält er sich mit Kaffee künstlich wach, legt seine selbstgemachten Flügel, Lederkappe und Flugbrille sowie Schwimfflossen an und fliegt umher. Immer wieder beobachtet er den Jungen aus „Antennen“, allerdings weiß er selber nicht so genau, warum. Am Ende fliegt der Junge mit der Fliegermontur neben dem Flügelmenschen und dieser bemerkt, dass er eigentlich eine alte Frau ist. Aber nicht irgendeine alte Frau, sondern Jacqueline aus einem Fiebertraum Fridriks aus „Antennen“. Da heißt es:

„Auf dem Boden lag ein Buch von M. Söderholm über die Leute auf Hällesta. Mama saß da und las laut aus ihm vor, während ich döste, und irgendein Jacques schwamm auf seltsame Weise mit einem Kreis und verzerrten Figuren, ich glaube, es war ein Lackaffe französischer Herkunft, der hinter der Haustochter auf Hällesta her war, im Fieberwahn verwandelte er sich aber in eine alte Frau, und diese alte Frau müßte dann Jacqueline geheißen haben, und sie irrte in den Labyrinthen herum; von dem einen in das andere. Und einmal erschien mir ein Silageturm im Nebel, ein rotes Kegeldach mit einer Luke oben, und Jacqueline kam auf einer ausgefranzten Fußmatte angefliegen und verschwand in der Luke. Ich sah sie nie wieder.“²⁵⁶

Und am Ende von „Ein Flügelmensch“ schließt sich der Kreis folgendermaßen:

„‘Wohin sollen wir fliegen?’ frage ich.
‘Weit hinaus auf die Landzunge’, antwortet er.
‘Ich werde dazu spielen’, sage ich.
‘Nein’, sagt der Junge. Seine viel zu große Brille macht den ernstesten Ausdruck in seinem Gesicht komisch. ‘Jetzt verweist du nicht mehr, Jacqueline.’
Mein Blick fällt auf meine Hände, die auf den Tasten des Akkordeons ruhen. Es sind die Hände einer alten Frau, und auf den einen Handrücken ist ein Silageturm tätowiert.“²⁵⁷

Der Ich-Erzähler aus „Ein Flügelmensch“ wird durch diese Verknüpfung zu einer Figur aus „Antennen“, und Fridrik – auf einer Metaebene – zum Erzähler einer Geschichte, die von einem Wiedergänger handelt, der von seinem nächtlichen Umherfliegen als Ich-Erzähler berichtet. Die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verschwimmen, und in dieser Bewegung wird deutlich, wie exzentrisches Erzählen es bewerkstelligen kann, den Körper auf das Feenland, das Totenreich oder die Seele zu reduzieren,

²⁵⁵ Ebd., S. 59.

²⁵⁶ Ebd., S. 52f.

²⁵⁷ Ebd., S. 74.

beziehungsweise im Sinne Foucaults auszuweiten, ohne die Wirklichkeit aus den Augen zu lassen.²⁵⁸ Die Erzählung schaltet die Gesetze der Biosphäre aus und schreibt sich aus dem Zentrum der einen Semiosphäre hinein in eine andere – „Antennen“ wird in „Ein Flügelmensch“ fortgeschrieben, aber aus einer „foot-off-the-ground“-Perspektive heraus. Durch diese Technik positioniert sich der Text in einem Zwischenraum, von dem aus er Wirklichkeiten sowohl abbilden als auch herstellen kann. In der Technik exzentrischen Erzählens zeigt sich das Plessnersche Doppelgängertum durch eine bewusste Entscheidung, das Andere zu betonen, ohne das Anderssein anzunehmen. Die Texte bleiben mit einem Bein im Zentrum und schaffen so den Spagat, vom Inneren der Semiosphäre an dessen Rand zu gelangen, ohne die symbolische Ordnung zu bedrohen.²⁵⁹

Während die ersten drei Geschichten auf Island zu spielen scheinen, hat die vierte und letzte Geschichte ihren expliziten Handlungsort in Dänemark. Fridrik, der inzwischen erwachsen ist, macht hier Urlaub mit seiner Freundin, die allerdings Margrit heißt und nicht Heida, wie das Mädchen aus der ersten Geschichte. Die Verwebung von Traum und Wirklichkeit, wie sie in den ersten drei Geschichten funktioniert, wird hier nicht weitergeführt, sondern beschränkt sich auf den Namen Fridrik. Am Anfang der Geschichte befindet sich das Paar auf einer Radtour. Ein Mann auf einem Fahrrad verfolgt sie, biegt dann schlagartig mitten ins Gebüsch ab und verschwindet ins Meer. Am Ende der Geschichte taucht der Mann wieder auf:

„Er verfolgt uns, der verdammte Kerl!“, sagte ich. Margret hielt an und sah zurück.
„Ich will zu ihm fahren und mit ihm reden“, sagte sie und wendete das Rad.
„Ja, tu das nur!“ fauchte ich hinter ihr her in der Abenddämmerung.
Ich hatte bestimmt etwas zuviel getrunken und war schon ganz wirr im Kopf und da fiel ich auch schon vom Rad, schlug heftig mit dem Kopf auf.

[...]

Nach kurzer Zeit kam ich wieder einigermaßen zu mir, rappelte mich mühsam auf. Mir war schwindelig. Ich hob das Fahrrad vom Boden auf, richtete mit Mühe den Lenker gerade, beugte mich nach vorn, löste den Dynamo vom Reifen und fuhr wieder los, ohne Licht, blind, schnell. Bog gleich vom Weg ab, kämpfte mich mit dem Rad durch eine Mauer von Bäumen, hinunter zum Meer. Es schwamm ein halber Mond am Himmel. Ich schob das Rad vorsichtig ins Meer hinaus, zur Schildkröte. Bevor das Wasser über der Klingel am Lenkergriff zusammenschlug, schellte ich noch einmal schrill –

Oben auf der Straße, schwarz wie ein Lakritzband, warfen zwei Lampen einen schwachen Schein.“²⁶⁰

²⁵⁸ Vgl.: Kapitel 2., S. 50f.

²⁵⁹ Vgl.: Kapitel 1.1., S. 15.

²⁶⁰ Ebd., S. 90f.

In dieser letzten Geschichte wird weder das Leben von Fridrik in chronologischer Reihenfolge dargelegt, noch werden die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit wieder hergestellt, wie es aus einer „foot-on-the-ground“-Perspektive zu erwarten wäre. Stattdessen wird in der letzten Geschichte die Technik des exzentrischen Erzählens noch einmal im Kleinen vorgeführt. Wie die Fahrräder, auf denen die Figuren durch die Gegend fahren, dreht sich die Geschichte im Kreis und endet an ihrem Anfang – aber mit verschobener Perspektive. Der Beobachter vom Anfang wird am Ende zur beobachteten Figur, ohne, dass er seine Position als Erzähler aufgibt. Er befindet sich wieder im besagten Zwischenraum, von dem aus er Wirklichkeit abbilden und erschaffen kann.

Am Ende des Erzählbandes hat der Leser eine Menge Andeutungen über die Identität der Figuren und den Lauf der Geschichte erfahren und wird schließlich doch allein gelassen. Die Bedeutung der Texte konstituiert sich bei jeder Lektüre aufs Neue. Die Erzählung kreist zwischen verschiedenen Semiosphären, durchbricht Grenzen, vertauscht und verbindet Identitäten und endet schließlich doch im Dunkeln. „Was die Texte von Gyrðir aber so außergewöhnlich macht, ist ihre suggestive Sprache, die den Leser in das eigenartige Universum voller mystischer Stimmungen lockt und den doppelbödigen Texten trotz fehlender Handlung ihre Spannung gibt.“²⁶¹ Die Sprache und das Schreiben werden in den Erzählungen immer wieder thematisiert und so entsteht ein ganz eigener Stil, dessen Merkmale Gert Kreutzer in der komplexen Struktur, „dem Oszillieren zwischen den Realitätsebenen, den Stimmungsvaleurs zwischen Angst, Unsicherheit, Bedrohung, Melancholie, Schrecken und Einsamkeit, aber auch Humor aller Schattierungen“ zu erkennen meint.²⁶² Dieser ganz eigene Stil, das Oszillieren zwischen den Realitätsebenen, zusammen mit dem ständigen Wechsel der Betrachterperspektive scheint mir das hervorstechende Merkmal exzentrischen Erzählens überhaupt zu sein.

Der Erzählband „Papierbooteregen“ leistet das Oszillieren zwischen den Realitätsebenen, indem er unterschiedliche Erzählerperspektiven mit Geschichten verknüpft, die sich unter narratologischen Gesichtspunkten zwar unterscheiden, aber trotzdem zusammenhängen. Die Figuren leben in verschiedenen Zeiten und Welten und begegnen sich dennoch. Im späteren Roman „Svefnhjólíð“ wird das Oszillieren zwischen den Realitätsebenen weiter zugespitzt, indem die (Ich)-Erzählerperspektive

²⁶¹ Kreutzer, Gert. „Nachwort“ In: Elíasson, Gyrðir. *Papierbooteregen*, a. a. O., S. 95-101, S. 100.

²⁶² Ebd., S. 95f.

übernommen wird und aus einer exzentrischen Position heraus verschiedene Zeiten und Welten erlebt und erzählt werden.

„Svefnhjólíð“ erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, der mit Motorrad und Schreibmaschine in das Sommerhaus seines Vaters auf dem Lande reist, um dort ungestört schreiben zu können. In der Erzählung kommen zahlreiche geheimnisvolle, übernatürliche Ereignisse vor, die nichtsdestotrotz realistisch geschildert werden. Der Erzähler lebt mit Seeungeheuern, Geistern und Wiedergängern. Allerdings sind diese Wesen zumeist harmlos und mit ihren eigenen Problemen beschäftigt. Er bewegt sich zwischen verschiedenen Welten, entpuppt sich am Ende sogar selbst als Geist. Dabei spielt das Meer eine große Rolle, das durchgängig als dunkel und bedrohlich beschrieben wird und dem viele Ungeheuer und Fabelwesen entsteigen. Obwohl diese Wesen meist friedlich sind und ziemlich humorvoll beschrieben werden, scheint das Meer, der Ort in dem sie sich aufhalten, auf den Erzähler beunruhigend zu wirken: „Unten murrst und knurrst das Meer, und als ich die Fensterläden öffne, kommt es mir vor, als sähe ich in weiter Ferne auf der grauen Wasseroberfläche zwei Augen, die mich anstarren.“²⁶³ Der Ich-Erzähler scheint alles aus weiter Ferne wahrzunehmen. Schon im zweiten Kapitel stellt er fest: „[Ich] habe plötzlich das Gefühl, jenseits der Welt zu sein, mit einem schweren, dunklen Vorhang dazwischen.“²⁶⁴ Das Meer symbolisiert die Grenze zum Tod. Hinter dieser Grenze gibt es keine Bedeutung mehr. Der Ich-Erzähler befindet sich jenseits der Welt. Er hat diese jedoch noch nicht ganz verlassen. Wiedergängerähnlich bewegt er sich auf der Grenze dazwischen. Er kann das Dunkle, den Bereich, wo es keine Sprache gibt, bereits sehen; vom Rand der Semiosphäre aus, sozusagen. Die Welt mit allen ihren Deutungen und Wertungen ist aber immer noch präsent. Er kann sie durch den Vorhang noch erahnen, auch wenn er in seinen Träumen bereits die völlige Bedeutungsenthebung probt: „Als ich eingeschlafen bin, träume ich von einem Pferd mit Flügeln und einer Sonnenbrille.“²⁶⁵ Der Ich-Erzähler ist ein Grenzgänger und somit ständig alleine. Überall, wo er sich aufhält, ist er einsam und fremd. Dieses Gefühl wird dadurch verstärkt, dass bestimmte Regeln und Deutungen der Welt, genauer: des Zentrums, von dem er sich entfernt hat, ihre Eindeutigkeit für ihn verlieren: „Es ist ein großer Stier, dem die Bösartigkeit anzusehen ist, es ist aber auch etwas Trauriges in seinen Augen, etwas ebenso Flehendes wie bei dem Seeungeheuer,

²⁶³ Eliasson, Gyrdir. *Das Schlafrad*, a. a. O., S. 9.

²⁶⁴ Ebd., S. 13.

²⁶⁵ Ebd.

etwas, das sagt: „Hilfe, ich bin so schrecklich böse!“²⁶⁶ In solchen Sätzen wird die Exzentrizität des Textes besonders deutlich. Die Beschränktheit des Begriffs Bösartigkeit wird deutlich gemacht und mit dem Begriff der Traurigkeit konterkariert. Trotzdem bleibt der Stier böse. Ganz nach dem „foot-off-the-ground“-Prinzip rüttelt der Text an der Bedeutung, versucht ihre Mehrdeutigkeit einzufangen, und wendet sich dann einem neuen Thema zu. Der Ich-Erzähler bezieht nicht eindeutig Stellung. Er empfindet Sympathie für den bösen Stier, lässt ihn aber auch nicht als einen guten Stier erscheinen. Ähnliches passiert mit allen anderen Figuren im Text: „[E]r könnte ein Seemann sein oder ein Komiker oder beides“.²⁶⁷ heißt es an anderer Stelle, in der Beschreibung eines alten Mannes. Vor allem in der Begegnung mit Kindern, alten Menschen, Tieren und Geistern, die zu kulturellen Grenzgebieten gehören, wird die Exzentrizität des Textes deutlich:

„Plötzlich kommt ein blondes Mädchen zu mir auf die Veranda herauf, vielleicht fünf Jahre alt.

„Hallo!“

„Hallo“, antworte ich widerwillig vom Buch aufsehend.

„Du hast ein komisches Motorrad“, sagt sie.

„Findest Du?“

„Meine Schwester hat einen Weisheitszahn, der hat drei Spitzen wie drei Zähne.“

„Hat sie dann nicht gebissen?“ frage ich.

„Nee. Sie beißt nur, wenn sie müde ist.“²⁶⁸

Die Wirklichkeit wird in genau demselben Tonfall beschrieben wie die Träume, und beide Welten leben vom gleichen Surrealismus. Sie gehören zur gleichen Semiosphäre und können vom Text sprachlich fixiert werden. Das, was hinter der Semiosphäre liegt, kann der Ich-Erzähler aus seiner exzentrischen Position heraus allerdings nur erahnen, ebenso, wie er das Funktionieren der Welt nur erahnen kann, da zum Beispiel die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit auch für ihn völlig aufgehoben zu sein scheinen. Die Einsamkeit der Figur ergibt sich, wie erwähnt, aus seiner exzentrischen Position.

Der Ich-Erzähler irrt ziellos umher und trotzdem findet im Text eine gezielte Bewegung statt – allerdings auf übernatürliche Art und Weise und ohne, dass diese Bewegung im Text explizit artikuliert wird. Der Ich-Erzähler schläft zweimal in einer Badewanne ein und wacht zwar wieder in einer Badewanne, aber an einem anderen Ort auf. Das Schlafrad dreht sich systematisch und mit regelmäßigen Bewegungen und

²⁶⁶ Ebd., S.17.

²⁶⁷ Ebd., S. 19.

²⁶⁸ Ebd., S. 21f.

treibt die Geschichte an. Ausgangspunkt ist das blaue Sommerhaus in der „sveit“, über das der Vater des Ich-Erzählers zu sagen pflegte: „Das ist ein verzaubertes Land“. Dieses Traumland ist der einzige Ort, an dem sich Eliassons Romanfigur zu Hause fühlt.

3. 2. Schlafräder und andere Bewegungsmotoren

Durch eine ständige Perspektivverschiebung schaffen es exzentrische Texte, das Imaginäre als eine Bewegung zu beschreiben, die stets neue Bilder schafft und alte zerstört. Es findet eine fortwährende Bewegung statt, die die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verwischt und die natürliche Chronologie des Erzählens unterläuft. Der Chronotopos wird so in seiner raum-zeitlichen Strukturiertheit dekonstruiert. Um noch einmal Bachtins Postulat zu zitieren: ²⁶⁹ „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“²⁷⁰ In Gyrðir Eliassons Texten wird das „sinnvolle konkrete Ganze“ aufgebrochen, indem der Zeit die Chronologie und dem Raum die eindeutige Verortung entzogen wird. Kindheit, Jugend, Alter und sogar das Leben nach dem Tod werden in seinen Texten durcheinandergewirbelt und mit narrativen Räumen aus Träumen und Wirklichkeiten diachron verknüpft. Das Erzählen selbst wird konterkariert, indem der Ich-Erzähler einer Geschichte zugleich als Haupt- und Nebenfigur, Kind und Erwachsener, Lebender und Toter agiert. So erhält der ‚innere‘ Chronotopos des Textes seine exzentrische Positionalität.²⁷¹

Die Knotenpunkte dieser exzentrischen Verknüpfung von Raum und Zeit sind Heterotopien. In „Svefnhjólíð“ ist ein Schiff, noch dazu ein Traumschiff, Ursprung der Erzählung. Im Bauch des Schiffes wird die Einheit des Raumes denkbar und zugleich unermesslich: „Ich bin nicht länger einsam, es ist, als kämen aus den unermeßlichen

²⁶⁹ Siehe Kapitel 2.2., S. 57.

²⁷⁰ Bachtin, Michail M. *Chronotopos*, a. a. O., S. 7.

²⁷¹ Vgl.: Kapitel 2.2., S. 58.

Weiten des Holzschiffes viele freundliche Stimmen zu mir, beruhigende, gute. ‚Es kommt alles in Ordnung, alles wird gut, du kommst voran ... Es wird –‘ Ich fange an, den Brief zu schreiben, diesen Brief, den ich schon längst hätte schreiben sollen.“²⁷² Die Heterotopie symbolisiert das Gefühl der Geborgenheit in der Einsamkeit. Die Erfahrung der Zeit, des Vorankommens wirkt beruhigend und vermittelt Sicherheit, auch wenn das Ziel der Reise völlig unbekannt und mit Worten nicht zu fassen ist. Schiffe können aber auch die Vergeblichkeit und das Scheitern symbolisieren, das Herumirren anstelle des sicheren Verkehrs zwischen zwei Orten. Die Papierboote und ihre Zerstörung im Regen stehen für das Merkmal exzentrischen Erzählens, Raum und Zeit im Chronotopos zu einem „sinnvollen und konkreten Ganzen“ verdichten zu können und im Moment der Bedeutungskonstitution diese Verdichtung wieder zu dekonstruiert:

„Axel setzte sich an den Küchentisch, vor sich einen Stapel alter Tageszeitungen, und machte sich daran, die Blätter zusammenzufalten, eines nach dem anderen.

‚Machst du Papierboote?‘

‚Was denkst du denn, meine Kleine?‘

Er faltete so viele Papierboote, daß der Tisch bald mit dichtbedruckten Fahrzeugen bedeckt war. Draußen goß es in Strömen. Als die Zeitungen aufgebraucht waren, sammelte er die Boote ein und trug sie durch die Waschküche hinaus. Er reihte sie an der Wand entlang auf, in der Nähe des Rainfarns. Beobachtete, wie sich die Regentropfen über die Nachrichten von Feuersbrünsten, Bombenattentaten, Wahlen in Finnland ausbreiteten.

‚Warum hast du das gemacht?‘ fragte Heida, als er wieder hereingekommen war. Sie sah verwirrt aus.

‚Ach, man macht so viel Verrücktes.‘

Das war alles, was er sagte.“²⁷³

Das Verrücken der Perspektiven, die Verknüpfung von Scheitern und Sich-aufgehoben-Fühlen macht die Exzentrizität der Texte aus. Von heterotopischen Knotenpunkten aus betreibt Eliasson narratives „crossing“ im Luhmannschen Sinne.²⁷⁴ Doch wie sieht diese Bewegung konkret aus? In „Bréfbátarigningin“ wird die exzentrische Bewegung vor allem durch die verschiedenen Erzählperspektiven und die Verschmelzung von Traum und Wirklichkeit geleistet. Der Roman „Svefnhjólíð“ funktioniert anders. Er ist symmetrisch aufgebaut und bewegt sich im Takt des „Schlafrades“. Aufgeteilt in drei Teile, vollzieht er die Bewegung einer Spirale. Das Schlafrad vollzieht während der Geschichte eine Umdrehung und kommt am Ende des Textes wieder am Anfang der Geschichte an. Innerhalb des Textes werden sorgfältig ausgeführte Wiederholungen bewusst eingesetzt. Die Exzentrizität im Text wird durch

²⁷² Eliasson, Gyrðir. *Das Schlafrad*, a. a. O., S. 127f.

²⁷³ Eliasson, Gyrðir. *Papierbooteregen*, a. a. O., S. 16.

²⁷⁴ Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*, a. a. O., S. 144.

die Positionierungsverfahren des Ich-Erzählers im Text erzeugt. Zunächst bewegt er sich mit dem Motorrad fort. Er beginnt seine Reise in der „sveit“, am blauen Sommerhaus seines Vaters. Von hier aus besucht er ein Tanzlokal, in dem ausgelassen gefeiert wird, dann einen Friedhof und unternimmt schließlich einen Ausflug in eine der nahe gelegenen Buchten.²⁷⁵ Er scheint auf der Suche nach der völligen Einsamkeit zu sein, denn auch gleichgesinnte Wesen, die seine Nähe suchen, gehen ihm auf die Nerven:

„Mitten auf dem Weg zur Bucht hin kommt mir ein Rentier entgegen, torkelnd und zerstreut, denn es nimmt mich kaum wahr, trotz des Motorenlärms. Es heißt, dass sie manchmal in ganzen Gruppen hier auftauchen, aber dieses Rentiermännchen ist offensichtlich ein Einzelgänger, vielleicht ein Geächteter. Ich denke darüber nach, wie merkwürdig es sein muss, ein so verzweigtes Geweih zu haben, wie Baumäste aus dem Kopf ragend, und manchmal muss es traurig sein, allein unten an der Bucht zu stehen, wenn es Abend wird, in Sprühregen und Halbdunkel, nicht weit von den verfallenen Höfen entfernt, wenn die Hörner weich und zu Fühlern geworden sind.

Wir begegnen uns, ich fahre langsam, lasse den Motor im ersten Gang laufen; das kommt dem Rentier so merkwürdig vor, dass es sich entschließt, hinter mir her zu trotten, den Pfad hinunter, wie ein riesiger Grauhund mit Hörnern. Es geht mir auf die Nerven, das Tier ständig im Rückspiegel zu sehen, schnelleres Fahren ist aber auch nicht ratsam wegen der vielen Kurven, die der Weg macht, ich rufe ihm zu: „Du bist bei mir in schlechter Gesellschaft, mein Bester!“²⁷⁶

Spätestens hier wird deutlich, dass sich die Romanfigur auf der Suche nach sich selbst befindet. Das Rentier scheint ein Spiegelbild seiner selbst zu sein. Ein Einzelgänger, der Schriftsteller, im Kopf ein verzweigtes Bedeutungsgeäst, das im Traum aufgeweicht wird, sich entwirrt und dessen Äste sich wie Fühler in verschiedene Richtungen neigen. Dieses – an Lacan gemahnende – Spiegelbild von ihm und seiner Sprache geht dem Ich-Erzähler jedoch auf die Nerven; es bringt ihn nicht weiter. Am Meer angekommen, versucht er dann einen Schritt über die Grenze zu gehen: „Ich fühle, dass es mir nur einen Augenblick lang gelingt, einen tieferen Blick in mein eigenes Inneres zu werfen, als die Wassertiefe die schweren, sonnenweißen Augenlider schließt.“²⁷⁷ Am Ende dieser Episode sieht der Ich-Erzähler einen Toten im Meer und flüchtet.

„Auf einer alten Suzuki, mit Koffer und Schreibmaschine bepackt, reist ein junger Mann durch das Land der Geysire, auf der Suche nach dem verstorbenen Vater, auf der Suche auch nach der eigenen Identität“, steht im Klappentext der deutschen Übersetzung von „Svefnhjólíð“. Diese Suche endet damit, dass der junge Mann seinem

²⁷⁵ Die Orte und ihre Bedeutung im Text sollen im nächsten Kapitel noch einmal ausführlicher behandelt werden.

²⁷⁶ Eliasson, Gyrðir: *Das Schlafrad*, a. a. O., S. 25f.

²⁷⁷ Ebd., S. 28.

Vater eine Flaschenpost schickt und erkennt, dass er selbst bereits tot ist. Dieser Vorgang ist nicht die eigentliche Bewegung im Text. Dann hätte der Ich-Erzähler sich bereits in dem Toten in der Bucht selbst erkennen können. Der Austritt aus der Semiosphäre in die dunkle, nasse Sprachlosigkeit des Todes wäre so bereits vollzogen. Die eigentliche Reise, die Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans, ist an anderer Stelle auszumachen: Sie beginnt immer dann, wenn der Ich-Erzähler abends in der Badewanne einschläft und am nächsten Morgen an einem anderen Ort aufwacht. So werden das Thema der Suche nach der eigenen Identität, den eigenen Wurzeln und die Selbsterkenntnis im Wasserspiegel konterkariert. Wohin diese eigentliche Reise führt, bleibt unklar. Zu Beginn des zweiten Teils wacht die Romanfigur „in einer alten Kleinstadt“ auf, „in der ich einen Teil meiner Kindheit verbracht und in der ich nicht mehr gewesen bin seit ich klein war; bis jetzt.“²⁷⁸ Am Anfang des dritten Teils findet er sich in Reykjavík wieder. Vor allem in der großen Stadt sehnt er sich nach Hause, so heftig, dass er entgegen seiner Gewohnheit in der Fremde anfängt zu dichten:

„Eigentlich halte ich nichts von Notizbüchern, aber nun kann ich mich nicht beherrschen, nehme das kleine schwarze, das ich aus einem Impuls heraus gekauft habe, aus der Jackentasche heraus und auch den alten Kugelschreiber, kritzele ein paar Zeilen auf die erste Seite:

Hier stehe ich, auf diesem
Stern, der grün ist im Sommer
wie ein Lehnstuhl, Pott-
wale haben schöne Zähne und
schnappen Rentiere auf Berg-
hängen, Leuchttürme sind gleich im
Schlaf wie im Wachsein, aber
verschwinden früher im
Traum. Ich muss unbedingt
heim“²⁷⁹

Am Ende schafft er es tatsächlich, auf ein Traumschiff zu kommen, das am Hafen liegt. Dieses Schiff entfernt sich von dem grünen Stern, dem Zentrum Islands, und der Ich-Erzähler begibt sich in den Bauch des Schiffes, wo er durch die sichere Trennwand eines Bullauges das Dunkel des Meeres betrachten kann. Diese Betrachterposition ist das Entscheidende: In der Bucht, am Strand sieht der Erzähler nur die Oberfläche des Meeres; sie wirkt bedrohlich und unruhig. Dort empfindet der Erzähler Angst vor dem mächtigen Tod, der in den dunklen Wellen lauert. Im Bauch des Schiffes ist das anders. Hier kann der Erzähler einen Fuß vom Boden heben und einen Schritt in das Dunkel des

²⁷⁸ Ebd., S. 35.

²⁷⁹ Ebd., S. 109f.

Todes wagen. Er kann die Dunkelheit spüren, auch wenn er keine Worte hat, um sie zu beschreiben, und am Ende wieder festen Boden unter den Füßen haben wird, wenn er am Ende seiner Reise ankommt und das Sommerhaus betritt. Allerdings lässt der Roman diesen Schritt offen. Der Erzähler betritt den Boden der „sveit“ am Ende nicht mehr. Das blaue Sommerhaus schaut vielmehr durch das Bullauge des Schiffes zu ihm herein. Die Bedeutungen haben sich verschoben. Noch zuvor aber beginnt der namenlose Erzähler, der sich schließlich als Wiedergänger entpuppt, zu schreiben, wieder mit bedeutungsbeladenem Gerät: „Ich nehme ein Blatt und einen Füller, der daneben liegt. Allerdings mag ich diese altmodischen Füllhalter nicht besonders, denn ich bin Linkshänder und verschmiere immer alles mit der Handkante.“²⁸⁰ Konventionelle Symbole des Schreibens sind dem Erzähler offensichtlich unangenehm. Dennoch bedient er sich ihrer. Er hat eben nichts anderes, ist mit dem inzwischen bekannten Problem exzentrischen Erzählens konfrontiert. „Ich fange an, den Brief zu schreiben, diesen Brief, den ich schon längst hätte schreiben sollen. Die Flasche wartet leer, der Hund schmatzt. Die Lampe brennt, wie ein Leuchtturm.“²⁸¹ Der Brief an den Vater kann nur von der exzentrischen Position des Schiffes aus geschrieben werden. Es ist wie die Geschichten in „The Dreamers“. Aus der exzentrischen Position am Rande der Semiosphäre, auf einem Traumschiff, das an der Küste entlangfährt, glaubt der Erzähler zu wissen, wie er die Dinge deuten soll und welche Bedeutung für ihn die meiste Kraft besitzt. An diesem Knotenpunkt zwischen Semiosphären ist es möglich, die Bedeutungsräume zu dehnen und zu ziehen und verschiedene Deutungen zu versuchen. Hier hat das Schlafrad seine maximale Geschwindigkeit erreicht. Der junge Mann erzählt seinem Vater von seinen Reisen mit dem Motorrad, von seinen Reisen in der Badewanne und schließlich von seiner Angst zu sterben: „[...] Papa, ich habe eine Maus beim Hydranten gerettet, und vielleicht brauche ich deswegen nicht so viel Angst vor dem Sterben zu haben, es sei denn, die Katzen haben allein das Sagen auf der anderen Seite [...]“²⁸² Auch im Sterben geht es also wieder um ein Zentrum und die Relation des Erzählers zu diesem Zentrum, das die Deutungshoheit in der Semiosphäre hat. In seinem Brief schreibt der Ich-Erzähler aber auch von dem, was er während der Reise erlebt hat. Von den Gespenstern und Fabelwesen, die er getroffen hat und von den Frauen, die ihm begegnet sind und danach verschwanden. Als das Schlafrad am Ende eine Umdrehung vollendet hat, „schaut das blaue Haus schon durchs Bullauge, wir

²⁸⁰ Ebd., S. 127.

²⁸¹ Ebd., S. 128.

²⁸² Ebd., S. 129.

segeln in den stillen Fjord, die strahlende Sonne ist herausgekommen, hier gibt es keinen Schnee“.²⁸³ In Reykjavík, wo das Traumschiff abgelegt hatte, lag noch Schnee. Hier, zu Beginn des Sommers, fängt die Geschichte nun von vorne an, und der Roman endet in der Nähe seines Ausgangspunktes. An dem stillen Fjord, vor der ländlichen Idylle der „sveit“. Aber: Auch wenn die Geschichte von vorne beginnt – der Erzähler hat sich in ihr eine andere Position errungen.

Angesichts dieses Befundes lohnt es sich, die exzentrische Positionierung im Roman „Das Schlafrad“ noch einmal kurz mit der Struktur des früher erschienenen Erzählbandes „Papierbooteregen“ in Beziehung zu setzen.

Der Text „Papierbooteregen“ hat keinen Bewegungsmotor wie „Das Schlafrad“. Hier wird die exzentrische Positionalität, wie erwähnt, ausschließlich durch die Perspektivverschiebung erzielt. Die Bewegung, die der Leser im Text erkennen kann, gleicht weniger einer Spirale, als vielmehr Magrittes Mann, der sich im Spiegel nicht spiegelt, sondern reproduziert. Dennoch ist die perfekte Symmetrie des späteren Romans bereits in der letzten Erzählung des Bandes „Ein Sommerhaus“ angelegt. Auch diese Geschichte endet in der Nähe ihres Anfangs. Der Ich-Erzähler verschwindet ins Meer. Er hat jedoch nur ein Fahrrad als Fortbewegungsmittel dabei und ist nicht in der Lage, damit rauszufahren und die Küste von einer anderen Position aus zu betrachten. Diese Bewegung, die der Ich-Erzähler in „Svefnhjólíð“ leistet, wird hier allein dem Leser überlassen. Drei Menschen fahren mit dem Fahrrad durch die Nacht. Einer von ihnen fährt vom Weg ab, durch „eine Mauer“ von Bäumen hindurch ins Meer hinein, während die anderen beiden zusehen. Der Ich-Erzähler ist am Anfang einer der beiden Betrachter und am Ende derjenige, der ins Meer geht. Der Bewegungsmotor, der diese Verwandlung letztendlich ausführt, ist hier der Leser – beziehungsweise der Text, der die Luhmannsche Betrachtung zweiter Ordnung auf den Leser überträgt.

²⁸³ Ebd., S. 131f.

3.3. Exzentrisches Erzählen zwischen Heterotopien und Nicht-Orten

In Eliassons Texten wird die Handlung durch Bewegungsmotoren angetrieben. Orte werden zu Räumen ästhetischer Erfahrung verbunden, ohne, dass dieser Vorgang explizit beschrieben wird. Die zentrale Bewegung kann im Traum stattfinden, den der Erzähler mit dem Schlafrad durchquert, oder in der Vorstellung des Lesers, in der der eine Radfahrer zum anderen wird und umgekehrt. Die Texte erzeugen ein Gefühl des „to get away“, indem sie sich immer weiter vom Zentrum wegbewegen und eine große Leere und Einsamkeit, man könnte auch sagen, Gleichgültigkeit, erzeugen. Trotzdem wird die Spannung aufrechterhalten. Die Zahnräder der Handlung drehen sich weiter, bis die Geschichte ihre Identität gefunden hat und ‚Zuhause‘ angekommen ist. Zuhause ist in diesem Fall die Position am Ende der Geschichte, von der aus der Leser als „Beobachter zweiter Ordnung“ die Möglichkeit hat, den Anfang der Geschichte zu sehen. Der Roman „Svefnhjólíð“ vollzieht diese Spiralbewegung auf eindruckliche Art und Weise, wie ein Vergleich von Romananfang und –ende zeigt:

„Mit dem Schlüssel meines alten Papas öffne ich die Tür. Sie hatte sich während des Winters verzogen und klemmt, und als ich in das kleine Sommerhaus eintrete, stoße ich auf Massen toter Fliegen. Es liegt eine Schwere in der Luft, die Ahnung eines schattenhaften Lebens, das sich im Schlafzimmer dahinter breitmacht, aber ich bin ja nicht hierhergekommen, um schlimmen Vorahnungen nachzuspüren.“²⁸⁴

Am Ende heißt es:

„[N]un schaut das blaue Haus schon durchs Bullauge, wir segeln in den stillen Fjord, die strahlende Sonne ist herausgekommen, hier gibt es keinen Schnee, hier kann man Löwenzahnmilch trinken, ich muß die Lampe löschen, ich höre eine Harmonika, muß aufhören zu schreiben und den Brief in die Flasche stecken, ehe wir an der alten Steinmole anlegen, die Flasche über Bord werfen, ich hoffe, daß sie Dich irgendwann erreicht; ja und jetzt weiß ich es, jetzt weiß ich, was ich schon lange geahnt habe, ich bin

DEIN WIEDERGÄNGERSOHN“²⁸⁵

Der Ich-Erzähler hat seine Motorradreise durch Island aus seiner exzentrischen Positionalität heraus unternommen; entkörperlicht, als Geist und dennoch gefangen in den Orten seiner Kindheit und Jugend. Diese Tatsache wird ihm und auch dem Leser am Ende bewusst, als sich auf dem Schiff plötzlich die Betrachterperspektive ändert und diese „Heterotopie par excellence“ Semiosphären durchkreuzt. Das Zentrum des Romans bilden das Leben des Ich-Erzählers, seine Kindheit, sein Vater, sein Leben auf

²⁸⁴ Eliasson, Gyrðir. *Das Schlafrad*, a. a. O., S. 9.

²⁸⁵ Ebd., S. 131f.

Island. Im Laufe des Erzählens bewegt er sich an die Grenzen der darum gespannten Semiosphäre. Er unternimmt eine Reise, eine „foot-off-the-ground“-Bewegung in Richtung des nicht-semantischen Raumes jenseits des Todes. Als Wiedergänger erscheint ihm die Unendlichkeit wie das Leben selbst. Und auch der Leser wird bis zum Ende in der Illusion gefangen gehalten, dass hier „dem Erscheinungsbild nach Verschiedenes“ identisch ist.²⁸⁶ Am Ende wird beiden, dem Erzähler wie dem Leser, klar, dass sich der semiotische Raum des Lebens mit dem nicht-semiotischen Raum des Todes überlagert hat. Dieser Blickwinkel wird möglich durch die Positionierung des exzentrischen Erzählens in der Heterotopie Schiff.²⁸⁷

Die Einsamkeit, die Gyrðir Eliasson benötigt, um das Gefühl der Exzentrizität, das Gefühl des „to get away“ erzeugen zu können, ist die Einsamkeit der Augéschen „Übermoderne“. Eliasson nimmt der Zeit, in der er schreibt, ihre Zeitlichkeit. Er schafft mit seinen Texten zwar einen zeitlosen, imaginär-realen Raum, in dem die Figuren zugleich tot und lebendig sind. Da aber das Exzentrische nur in Verbindung mit dem Zentrum denkbar ist, koppelt Eliasson seinen „foot-off-the-ground“-Raum gezielt an Nicht-Orte. In „Svefnhjólíð“ wird der exzentrische Erfahrungsraum des Ich-Erzählers dem postmodernen Island gegenüber gestellt. Der Ich-Erzähler reist auf einer alten Suzuki, mit Koffer und Schreibmaschine bepackt, durch Island auf der Suche nach der eigenen Identität.

„Der Helm wandert grünschimmernd auf den Kopf, und ich sause los durch das Dorf auf meinem blauen Motorrad, einer Suzuki TS 400. Brumm. [...] Das Dorf verschwindet hinter einer Anhöhe aus dem Rückspiegel [...]. Den Berghang hinauf führen Traktorspuren, ich lasse das Motorrad wie einen Teufel durch unzählige Kurven hinaufrennen, dieser 33-PS-Maschine macht so eine kleine Steigung nichts aus. Schneller als gedacht bin ich oben auf dem Paß. Ich halte an und steige ab.

Tiefe Stille hier oben.

Es brummt und rauscht in meinen Ohren. Mir erscheint das Bild einer Allmacht vor Augen als ein dröhnendes, durchsichtiges Kraftwerk hinter den sieben Bergen, aber ich wische es fort, nehme einen scharfkantigen Basaltbrocken und werfe ihn, so daß alles Glas des Kraftwerks zerbricht. Aber das Dröhnen im Kopf hält an.“²⁸⁸

Er durchquert den Raum der Reisenden, den Archetypus des Nicht-Ortes,²⁸⁹ um seine Reise zu dokumentieren, um zu schreiben. Worte und Texte sollen die Verbindungslinien in einem Raum ziehen, dessen entlegenster Winkel mit Hilfe eines

²⁸⁶ Vgl.: Günzel, Stephan. „Teil I. Physik und Metaphysik des Raumes. Einleitung“ In: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, a. a. O., S. 18-43, S. 27.

²⁸⁷ Vgl.: Kapitel 2.3.

²⁸⁸ Eliasson, Gyrðir. *Das Schlafrad*, a. a. O., S. 23f.

²⁸⁹ Vgl.: Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte*, a. a. O., S. 103.

leistungsstarken Motorrads erreicht werden kann, dessen Sinn aber trotzdem im Dunkeln bleibt. Die Reise verwirrt den Ich-Erzähler, hindert ihn daran, klar zu denken und macht ihn depressiv. So begegnet er nicht sich selbst, sondern nur seinem Schatten, dem Rentier, das den postmodernen Schriftsteller symbolisiert: den Einzelgänger, im Kopf ein verzweigtes Bedeutungsgeäst mit lasch herunterhängenden Enden. Diesem übermodernen Raum des Nicht-Ortes wird der exzentrische Raum der Wiedergänger gegenüber gestellt. Hier bewegt sich der Ich-Erzähler mit Hilfe des Schlafrades vorwärts. Er reist durch seine Träume und die Orte seiner Kindheit, bis er schließlich am Ende des Romans ankommt und mit dem wirklich therapeutischen Schreiben, dem Schreiben des Briefes an den Vater, beginnen kann. Das Schlafrad funktioniert erst, wenn der Ich-Erzähler in der Badewanne eingeschlafen ist. Diese Badewanne ist eine Heterotopie wie der Spielplatz des elterlichen Ehebettes, den Foucault als die Quelle der Kindheitsträume beschreibt.²⁹⁰ Es ist ein realer Ort, der zweckentfremdet wird und an dem so die „foot-off-the-ground“-Bewegung möglich wird. Der Ich-Erzähler schläft in der Badewanne ein und wacht an einem anderen Ort auf. Am Ende des ersten Kapitels schläft er in der Badewanne im blauen Sommerhaus ein und erwacht in „einer alten Kleinstadt, in der ich einen Teil meiner Kindheit verbrachte und in der ich nicht mehr gewesen bin, seit ich klein war; bis jetzt.“²⁹¹ Der Ich-Erzähler beginnt, seine Identität nicht mehr zu suchen, indem er mit dem Motorrad über die Insel fährt. Er begegnet sich selbst und seinem eigenen Leben vielmehr an Orten seiner Kindheit und Jugend, die er mit dem Schlafrad bereist. Die Welt, in die er eintaucht, sobald er in der Badewanne einschläft, ist ebenso von natürlichen und übernatürlichen Wesen bevölkert, wie die Welt, aus der er kommt. Die Badewannen in den unterschiedlichen Räumen und Zeiten unterscheiden sich kaum. Aber die Welt der Kindheit ist gekennzeichnet durch Orte wie das Elternhaus, ein Antiquariat, Dachboden und Spielplatz, eine Spiegelkammer und schließlich dem Friedhof, der immer wieder vorkommt. Als der Protagonist am Ende des zweiten Kapitels wieder einschläft, hat er die Utensilien und Orte seiner Kindheit in die Spiegelkammer verbannt, einen Kaffee getrunken und sich ein Bad eingelassen.²⁹² Nach seinem Erwachen in Reykjavík indiziert zunächst die Veränderung der Utensilien die Veränderung des Ortes:

„Im Flur steht mein Motorrad, die Suzuki TS 400, und daneben der Reisekoffer. Aber die Schreibmaschine fehlt, und das Motorrad hat sich verändert. Es ist jetzt ein gewöhnliches Fahrrad, aber immer noch blau. Die Aufschrift ‚Suzuki TS 400‘ ist zwar

²⁹⁰ Foucault, Michel. *Die Heterotopien*, a. a. O., S. 21f.

²⁹¹ Eliasson, Gyrðir. *Das Schlafrad*, a. a. O., S. 35.

²⁹² Ebd., S. 87f.

noch da, aber wo vorher der Benzintank war, ist jetzt nur noch eine Querstange, und es ist ein ganz normales Fahrrad. Ich stoße einen Fluch aus, dann packe ich den Koffer und trage ihn hinauf in das grüne Schlafzimmer. [...] Ich schlürfe mich in dieses neue Dasein hinein. [...] [Ich] Orientiere mich schließlich, daß ich mich in der Bergstaðastræti befinde, in der Stadt, die das Radio mit der Zeit verknüpft. Radio Reykjavík, es ist jetzt –²⁹³

Alles deutet darauf hin, dass er sich in einer Art Studentenwohnung befindet. Das Schlafrad hat ihn in die Stadt gebracht, in der er als junger Mann lebte. Auch diese Welt ist voll von Heterotopien. Neben der schon bekannten Heterotopie des Friedhofes, besucht der Ich-Erzähler in diesem Kapitel eine Bibliothek, einen Ort aller Zeiten, „der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll“²⁹⁴. Er beschreibt sie als ein hell erleuchtetes Gebäude, das „mit würdevoller Blindheit vor sich hin starrte“.²⁹⁵ Von der Bibliothek bewegt sich der Protagonist zu einem Leuchtturm, über ein Schiff im Traum auf das Traumschiff, das ihn wieder in die „sveit“ zu dem blauen Sommerhaus zurück bringt.

Die Orte der Reise sind symbolische Orte, die in einer „übermodernen“ Welt aus ihrem anthropologischen Zusammenhang gerissen wurden und nun mit unterschiedlichen Verkehrsmitteln zu Räumen der Kindheit und Jugend, des Lebens und des Todes verbunden werden müssen. Der Friedhof ist allgegenwärtig und mit ihm die Einsamkeit, die den Protagonisten dann am härtesten trifft, wenn er unter Menschen ist. Er ist ein Wiedergänger im wahrsten Sinne des Wortes, einer, der sein eigenes Leben immer wieder durchwandern muss: „Ich ging mit hängenden Schultern, die Hände in der Tasche. Ich fühlte plötzlich das Joch der Einsamkeit und Todesnähe auf mir lasten. Erst als ich bei dem toten Holzschnitzer durchs Fenster sah und mich an das Eichengespenst erinnerte, wurde mir leichter.“²⁹⁶

Im Erzählband „Papierbooteregen“ sind die Orte der Erzählung und die Nicht-Orte der „Übermoderne“ noch nicht so vernetzt, wie im späteren Roman „Das Schlafrad“. Sie sind nicht verschiedenen Semiosphären zugeordnet und es gibt kein Schlafrad, das sich in einer exzentrischen Bewegung durch diese Semiosphären bewegt. Hier ist es so, dass der Text an sich einen exzentrischen Raum bildet, der sich von der „Übermoderne“ abhebt. Nicht-Orte, wie Augé sie beschreibt, sind in den Text integriert, eingewoben. Sie erinnern immer wieder an das Zentrum der postmodernen Welt, von

²⁹³ Ebd., S. 92f.

²⁹⁴ Foucault, Michel. *Die Heterotopien*, a. a. O., S. 16.

²⁹⁵ Eliasson, Gyrðir. *Das Schlafrad*, a. a. O., S. 101.

²⁹⁶ Ebd.

dessen Mitte der Text einen Fuß hebt und um das herum er einen zeitlosen Raum des Imaginären und des Erzählens schafft. Das komplizierte Gewirr der Verkehrs- und Kommunikationsnetze wird in den Erzählungen immer wieder thematisiert, allerdings enden die Verzweigungen meist im Nirgendwo, ähnlich wie die Spitzen des nun schon mehrmals zitierten Rentiergeweihs in „Svefnhjólíð“. Ein paar Beispiele können dies belegen:

„Dort hing das Telefon, mit Trichter und Kurbel, und hätte deshalb auch eine Kaffeemühle sein können.“²⁹⁷

„Die Nacht: er konnte schlecht einschlafen und war gerade eingenickt, als das Haus von unheilkundendem Lärm widerhallte. Ein Flugzeug streifte den steingrauen Nebel dicht über dem Hausdach. Ihm war, als werfe der Holzfußboden Wellen, und als sich der Lärm entfernte, hörte er, daß auch die Hühner wach geworden waren. Die Tür zu seinem Zimmer wurde vorsichtig geöffnet, und Heida kam an sein Bett, Angst in den Augen, im weißen Nachthemd, er brachte sie wieder in ihr Bett und blieb neben ihr auf der Bettkante sitzen, erzählte schlaftrunken vom ersten Flugzeug, das er gesehen hatte. Weit draußen im Nebel nahm ein Metallgegenstand Kurs auf einen unsichtbaren Gebirgsrücken. [...] Es dauerte eine Weile, bis das Röhrengerät warm wurde, dann kam die Stimme des Ansagers über die ganzen dreihundert Kilometer und sagte teilnahmslos, daß ein Flugzeug vermißt werde, man vermute, es sei im Norden des Landes ins Meer gestürzt, habe im dichten Nebel die Orientierung verloren und letzte Nacht sei es auf den nördlichsten Höfen gehört worden. Zwei Männer an Bord.“²⁹⁸

Auch das Meer ist bei Eliasson ein Raum, in dem sich die Welt vernetzt:

„Axel fädelte einen Plastikkanister nach dem anderen auf eine Schnur und zog sie mit Getöse und Gepolter hinter sich her. Er erinnerte sich noch an andere Zeiten, als Rumpfässer und Torpedos in der Brandung rollten.“²⁹⁹

Die Erzählung „Ein Holzfisch“ spielt auf dem Land, in einer abgeschiedenen Gegend, auf einem Hof, der im Winter nicht zugänglich ist. Dennoch ist selbst dieser Ort auf die eine oder andere Art an die globalisierte Welt angeschlossen. Auch der Einsiedler Axel lebt in dieser Welt der Flugzeugunglücke, der Kriege und der Umweltverschmutzung. Um sich von dem Zentrum dieser Welt abzuheben, um die Grausamkeit des Leben- und Sterbenmüssens ertragen zu können oder auch nur aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten, steigt er auf den Dachboden und schläft in einer alten Holzkiste:

„Axel ließ sich in seine alte Kiste hinabsinken und schraubte die Öllampe auf kleine Flamme. ‚Gut, daß ich nie elektrisches Licht hier oben installieren ließ‘, sagte er halblaut zu sich selbst. Er war völlig ermattet und schloß die Lider, aber da war ihm, als flüsterte ihm jemand einschmeichelnd zu, er solle durch das kleine Giebelfenster

²⁹⁷ Eliasson, Gyrðir. *Papierbooteregen*, a. a. O., S. 10.

²⁹⁸ Ebd., S. 18.

²⁹⁹ Ebd., S. 23.

schauen. Er gab nach, erhob sich mühsam auf die Beine und kletterte aus dieser beengten Zeitschachtel aus dem Jahre 1825.³⁰⁰

In der Erzählung „Antennen“ werden die heterotopen Orte und Räume der Kindheit den „übermodernen“ Nicht-Orten noch deutlicher gegenüber gestellt. Das Reisen in Zeiten von Auto, Flugzeug und Linienbus wird aus der Perspektive eines Kindes beschrieben:

„Kurz bevor wir in die Stadt kamen, schoß ein Schild aus der Dunkelheit. SCHNELLER FAHREN stand auf dem Schild. [...] Ich dachte an Papa, in einem Flugzeug, das den dunklen Himmel spaltete, ein trauriges gelbes Licht über dem Kopf und ein endloses Summen in der Klimaanlage, eine alte Zeitung im Sitznetz.

[...]

Eine unklare lange Fahrt in einem roten Linienbus [...]. Ich reiste in Mamas Begleitung, erinnere mich an wassergefüllte Gräben und Telefonmasten, und die Leitungen wanden und krümmten sich so merkwürdig. Ich konnte nicht verstehen, wie die Vögel auf diesen Leitungen sitzen konnten, ohne sich im Halbkreis zu drehen und schließlich an den Beinen zu hängen wie Fledermäuse.³⁰¹

Letztendlich führen diese Fahrten, so bedrohlich sie sich auch anhören, jedoch nur von einem Ort zum anderen; vom Elternhaus zum Flughafen und von dort zu einer Beerdigung, oder mit dem Linienbus zu den Großeltern. Gegenüber dieser beschleunigten, technisierten Welt scheinen die Orte der kindlichen Träume weitaus ereignisreicher zu sein. Auch in dieser Erzählung sind diese Orte der Dachboden, das Gartenhaus und das Bett. Und selbst der Friedhof hat in der sagenhaften Welt der Kindheitsheterotopien seinen festen Platz. Die Handlung beschleunigt sich geradezu als der Junge Scharlach hat und das Bett hüten muss. In den Fieberträumen beginnt sich eine narrative Struktur abzuzeichnen, die an die Dynamik des Schlafrades erinnert. Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit werden verwischt, Bedeutungen verschoben und verschiedene Fluchtpunkte und Betrachterperspektiven eingenommen: „Ich glitt erneut in merkwürdige Winkel, und meine Arme verwandelten sich in wurmstichige Telefonmasten.“³⁰² In diesem von der Welt der Autobahnen und Fluglinien exzentrisch entfernten Raum, in dem die Handlung auf eigenartige Weise beschleunigt wirkt, wird das Erzählen selbst zum Thema. Jetzt beginnt auch das Kind zu schreiben. Fridrik schreibt einen Brief an seinen imaginären Bruder und lässt die Blätter von der Mutter

³⁰⁰ Ebd., S. 30.

³⁰¹ Ebd., S. 44f.

³⁰² Ebd., S. 53.

auf der Nähmaschine zu einem Buch zusammennähen.³⁰³ Es schließt sich motivisch die Erzählung vom Flügelmenschen an, der in einer Druckerei arbeitet.

„Die Vermittlung, die das Band zwischen den Individuen und ihrer Umgebung im Raum des Nicht-Ortes herstellt, erfolgt über Worte und Texte.“³⁰⁴ Marc Augé stellt fest, dass das Individuum in dieser Welt zunächst einsam ist.³⁰⁵ Auch Eliassons Ich-Erzähler sind einsam. Der Autor positioniert sie mit Hilfe einer beweglichen Betrachterperspektive außerhalb eines Zentrums, in dem sie doch gefangen scheinen. Sie stecken in einem „übermodernen“ Dilemma zwischen Zeitlichkeit und Unendlichkeit und sind auf der Suche nach einer Heimat. Diese Heimat finden sie in Heterotopien, die ihnen ermöglichen, die beiden Seiten des Globus, die Zeitlichkeit und die Unendlichkeit zugleich zu betrachten. An diesen Orten der exzentrischen Positionalität wird Schreiben und Erzählen erst möglich, indem es selbst zum Thema gemacht wird. Das exzentrische Schreiben therapiert so, wenigstens innerhalb der diegetischen Welt des Texte Eliassons, das menschliche Scheiternmüssen in einer unüberschaubaren postmodernen Welt, aber auch das Scheiternmüssen aufgrund der Zerrissenheit in der exzentrischen Positionalität.³⁰⁶

³⁰³ Vgl.: Ebd., S. 55.

³⁰⁴ Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte*, a. a. O., S. 111.

³⁰⁵ Vgl.: Ebd., S. 141.

³⁰⁶ Vgl.: Plessner, Helmuth. *Gesammelte Schriften IV: Die Stufen des Organischen und der Mensch*, a. a. O., S. 360f.

„Künstler ist nur einer, der aus der Lösung ein Rätsel machen kann“

Karl Kraus

Schlussbetrachtungen

Exzentrisches Erzählen – was ist das nun? Wo liegt die Gemeinsamkeit der Texte von Karen Blixen und Gyrðir Elísson? Und was sagen diese Gemeinsamkeiten über mögliche Techniken exzentrischen Erzählens aus?

Exzentrisches Erzählen, wie es in dieser Arbeit beschrieben wurde, ist zunächst ein heuristisches Konzept, das abhängig ist von der Betrachterperspektive vor allem dessen, der sich mit einem raumtheoretischen Interesse verschiedenen Texten widmet. Wie jede literaturwissenschaftliche Herangehensweise, ist es weniger von der Position des Autors als vielmehr von der des Lesers abhängig. Die Warnung Stevie Smiths, die Ina Schabert in ihrer englischen Literaturgeschichte als prägend für „foot-off-the-ground“-Texte beschreibt, zielt genau auf die Position ab, die dem Leser als einem „Beobachter zweiter Ordnung“ bei der Erfahrung exzentrischen Erzählens zukommt. Wenn dieser Leser mit beiden Beinen auf dem Boden steht, wird er sich bei der Lektüre nur langweilen und ärgern.³⁰⁷ Besonders einleuchtend scheint diese Betrachterperspektive bei der Lektüre der untersuchten Erzählbände von Karen Blixen und Gyrðir Elíasson zu sein.

Karen Blixens „Seven Gothic Tales“ umfassen sieben Geschichten, die sich in ihrem Inhalt und der Form der Erzählung stark ähneln. In Form von rückblickenden Erzählungen oder in Dialogen wird die Entwicklung der Personen verdeutlicht. Die Figuren bilden immer eine Grundkonstellation von vier Personen: einer älteren und einer jüngeren Dame, sowie eines älteren und eines jüngeren Herrn. Diese Grundkonstellation wird am konsequentesten in der Erzählung „The Deluge at Nordeney“ eingehalten.³⁰⁸ Die besagten vier Personen sind während einer Flut auf

³⁰⁷ Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 155.

³⁰⁸ Diese Erzählung ist in der englischen Ausgabe die erste. In der dänischen Ausgabe steht „Syndfloden over Nordeney“ genau in der Mitte des Bandes. Die Reihenfolge der einzelnen Erzählungen und ihre

einem Heuboden eingeschlossen und erzählen sich gegenseitig ihre Lebensgeschichten, um die Angst vor dem Tod zu vertreiben. Am Ende bleibt es offen, „ob die vier Personen bei Tagesanbruch gerettet werden oder im immer noch ansteigenden Wasser ertrinken. Diese Frage stellt sich aber auch nicht, weil das Ziel der Erzählung auch so erreicht wurde, indem die vier Personen während der Nacht auf dem Heuboden zu der Erkenntnis gelangen, daß weder die Rettung noch der Tod Einfluß auf ihre ihnen nun zum Bewußtsein gekommene Identität nehmen können.“³⁰⁹ Räumlich befinden sich die vier Personen ähnlich wie die Figuren in der Erzählung „The Dreamers“ in einer exzentrischen Position par excellence. Sie stecken in einem Zwischenraum fest zwischen Leben und Tod, Körper und Geist, Wasser und Land. Genau in diesem Zwischenraum, dem Ort der Plessnerschen exzentrischen Positionalität, ist es möglich, verschiedene Lebensentwürfe und Bedeutungsebenen aus ein und derselben Perspektive zu betrachten. Auch diese exzentrische Position ist allen „Seven Gothic Tales“ gemein. Von einem exzentrischen Ort aus, oft einer Heterotopie, werden die Grenzen zwischen jung und alt, weiblich und männlich verschoben. Das ganze System an festgelegten Bedeutungen gerät in Bewegung. So ‚wird dem alten Globus ein Tritt verpasst und es erscheint ein anderes Gesicht von ihm auf der anderen Seite‘ – das Suchen und Finden von Identität wird möglich.

Gyrðir Elíassons Erzählband „Bréfbátaríngin“ funktioniert ähnlich. Die Suche nach der Identität einer Person wird in mehreren Erzählungen aus verschiedenen Perspektiven erzählt. Durch das Ineinandergreifen verschiedener Räume, Zeiten und Betrachterperspektiven wird eine Bewegung erzeugt, die schließlich einen narrativen Raum schafft, der Kindheit und Jugend ebenso umfasst wie Leben und Tod, Realität und Fiktion oder Heimat und Fremde. Die Suche nach der Identität wird möglich, sobald die Grenzen zwischen diesen dualen Kategorien verschoben und schließlich aufgehoben sind. Die exzentrische Position des Erzählers ermöglicht es ihm, Zentrum und Peripherie des Daseins gleichzeitig darzustellen und hier einen Ort der Heimat zu finden, der das Scheitern des Menschen aufgrund seiner exzentrischen Positionalität ironisch bricht und im Erzählen eine Lösung findet. Exzentrisches Erzählen kann

Beziehung zueinander wurde in dieser Arbeit nicht behandelt, da es hier nur um drei Beispiele zur Erläuterung von Exzentrizität als literarischem Verfahren ging. Ein Vergleich zwischen dem englischen Original und der dänischen Selbstübersetzung im Hinblick auf ‚exzentrisches Erzählen‘ müsste noch geleistet werden. Zum Aufbau des Bandes „Syv fantastiske Fortællinger“ im Unterschied zur englischen Ausgabe „Seven Gothic Tales“ vgl.: Würth, Stefanie. „Rolle und Identität in Karen Blixens *Syv fantastiske Fortællinger*“, a. a. O.

³⁰⁹ Ebd., S. 103.

gleichzeitig etwas abbilden und herstellen.³¹⁰ Der Flügelmensch ist gleichzeitig Lebender und Toter, Großvater und Großmutter, jung und alt, real und erfunden: „Mein Blick fällt auf meine Hände, die auf den Tasten des Akkordeons ruhen. Es sind die Hände einer alten Frau, und auf dem einen Handrücken ist ein Silageturm tätowiert.“³¹¹

Im Roman „Svefnhólið“ wird die Bewegung des exzentrischen Erzählens perfektioniert. Die Erzählung dreht sich einmal im Kreis und endet in der Nähe ihres Anfangs. Der Erzähler kommt am Ende zu der Erkenntnis, dass die Geschichten immer gleich bleiben und sich nur die Art und Weise ihrer Artikulation ändern kann. Im Brief an den Vater erkennt Eliassons Erzähler das Warum des Schreibens. Er schafft es, sich aus dem intertextuellen Wirrwarr von Bedeutungen zu befreien, indem er einen Ort findet, an dem er es hinter sich lassen kann – aber nur für einen kurzen Moment. Indem er dem Zentrum den Rücken kehrt, steuert er bereits erneut auf genau dieses Zentrum zu, wenn auch von einer anderen Seite. Ebendies scheint mir der entscheidende Punkt der Exzentrizität zu sein. Der Ich-Erzähler verlässt die Stadt Reykjavík, umschifft die Insel Island einen Moment lang und kommt dann wieder in der „sveit“ an. Er besucht als Toter die Lebenden oder imaginiert sich als Lebender in die Welt der Toten – immer aufs Neue als Wiedergänger. Stadt und Land sind ebenso wie Leben und Tod auch nur zwei Seiten des „Sterns, der grün ist im Sommer“.

Exzentrisches Erzählen bedeutet, den Versuch zu unternehmen, über die Semiosphäre des eigenen Textes hinaus zu gelangen, ohne im Nichts zu verschwinden. Dieser Versuch muss scheitern. Die Angst vor der Trauer über das Scheitern zu überwinden, bedeutet aber auch Mut zu beweisen, Mut zur tragischen Komik und zur komischen Tragik. Nicht ohne Grund ist Eliassons Roman „herausgegeben mit moralischer Unterstützung des Dunkelangstfonds.“

In dieser Eigenschaft oder Fähigkeit liegt auch die Gemeinsamkeit von exzentrischem Erzählen und Exzentrikern, wie sie beispielsweise von Weeks und James beschrieben werden.³¹² Und auch der Umgang von Reykjavíks ‚Best Parti‘ mit der Finanzkrise, die ja letztendlich das Scheitern einer gewohnten Lebensweise indiziert, ist in diesem Sinne exzentrisch. Die Angst vor dem totalen Zusammenbruch alles Sicheren und Gewohnten wird aufgefangen durch radikalen Humor und etwa das satirische Umkehren von Bedeutungen. Die Best Parti versprach alle ihre Wahlversprechen – zum

³¹⁰ Vgl.: Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix“, a. a. O., S. 67.

³¹¹ Eliasson, Gyrðir. *Papirbooteregen*, a. a. O., S. 74.

³¹² Weeks, David / James, Jamie. *Exzentriker*, a. a. O.

Beispiel kostenfreie Handtücher für alle Reykjavíker Schwimmbäder – zu brechen.³¹³ Die Frage bleibt jedoch offen, ob diese real gewordene Politsatire letzten Endes wie die Bachtinsche Karnevalisierung funktioniert und die alte Ordnung stärkt, oder es schafft, den Moment des Exzentrischen zu halten und die Menschen weiterhin lehrt „die Welt mit anderen Augen zu betrachten und so ihre Fülle, aber auch ihre Gefahren zu erkennen.“³¹⁴ Jetzt, wo diese Exzentriker gewählt sind und sich im Zentrum befinden, genaugenommen also diesen ihren Status verloren haben, dürfte das schwierig werden. Die Exzentriker an der Macht erweisen sich laut *Süddeutscher Zeitung* ja bereits als kompetente Politiker „mit gesundem Menschenverstand“³¹⁵ – und laufen damit Gefahr, alte Bedeutungskategorien wieder herzustellen, die sie vorher ad absurdum geführt hatten.

Exzentrisches Erzählen als ein literarisches Positionierungsverfahren bedeutet die Darstellung der „foot-off-the-ground“-Bewegung aus dem Zentrum heraus und der Suche nach einer exzentrischen Position. In dem Moment, wo die Erzählung – und mit ihr der Leser – diese Position gefunden hat, endet der Text.

Sind exzentrische Texte also Texte, die „uns lehren, die Welt mit anderen Augen zu betrachten“? Wie gezeigt wurde, hängt das maßgeblich von der Perspektive des Betrachters ab. Was diese Texte aber in jedem Fall leisten können, ist die Darstellung eines räumlichen Modells, in dem die exzentrische Bewegung sichtbar wird. Sie fixieren Techniken exzentrischer Positionierungsverfahren, die an sich flüchtig sind und sowohl in ihrer räumlichen, als auch in ihrer zeitlichen Dimension weder von Soziologen noch von Historikern angemessen erfasst und rekonstruiert werden können. Dazu sind die Zuschreibungen von Zentrum und Peripherie viel zu fragil. Genau diese Zerbrechlichkeit von Deutungen und Kategorisierungen darstellen zu können, ist das eigentliche und grundsätzlichsste Merkmal exzentrischen Erzählens.

³¹³ „Werbespot der Best Parti“ Auf: *Youtube*, a. a. O.

³¹⁴ Dörr-Backes, Felicitas. *Exzentriker: die Narren der Moderne*, a. a. O., S. 302.

³¹⁵ Rühle, Alex. „Humor ist, wenn man’s trotzdem macht“, a. a. O., S. 13.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Blixen, Karen: *Syv fantastiske Fortællinger*. København, 1958.
- Dinesen, Isak. *Seven Gothic Tales*. New York, 1991. [Erstausgabe 1934].
- Eliásson, Gyrðir. *Svefnhjólíð*. Reykjavík, 1990.
- Eliásson, Gyrðir. *Das Schlafrad*. Übers. von Gert Kreutzer. Frankfurt a. M., 1996.
- Eliásson, Gyrðir. *Bréfbátarigningin*. Reykjavík, 1988.
- Eliásson, Gyrðir. *Papierbooteregen*. Übers. von Sæmundur G. Halldórsson und Gert Kreutzer (Isländische Literatur der Moderne 5). Münster, 1996.
- Eliásson, Gyrðir. „Schnittpunkte“ In: *Wortlaut Island. Isländische Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Franz Gislason, Magnússon Sigurður A. und Wolfgang Schiffer. Bremerhafen, 2000, S. 221.
- Grímsdóttir, Vigdís. *Das Mädchen im Wald*. Übers. von Andreas Vollmer. Göttingen, 2000.
- Grímsdóttir, Vigdís. *Stúlkan í skóginum*. Reykjavík, 1992.
- Helgason, Hallgrímur. *10 ráð til að hætta að drepa fólk og byrja að vaska upp*. Reykjavík, 2008.
- Helgason, Hallgrímur. *Höfundur Íslands*. Reykjavík, 2001.
- Helgason, Hallgrímur. *Vom zweifelhaften Vergnügen tot zu sein*. Übers. von Karl-Ludwig Wetzig. Stuttgart, 2005.
- Helgason, Hallgrímur. *Zehn Tipps, das Morden zu beenden und mit dem Abwasch zu beginnen*. Übers. von Kristof Magnusson. Stuttgart, 2010.
- Pálsson, Gestur. „Die Geschichte vom Bootsführer Sigurd. Übers. von Coletta Bürling“ In: *Skandinavische Erzähler von 'Thorstein Stangenhieb' bis August Strindberg*, hrsg. von Aldo Kehl. Zürich, 1998. S. 340-376.
- Smith, Steve. *Collected Poems*, hrsg. von James MacGibbon. New York, 1983.

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 1999.
- Assmann, Aleida / Gomille, Monika / Rippl, Gabriele (Hrsg.). *Sammler - Bibliophile - Exzentriker*. Tübingen, 1998.

Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, 1992.

Bachmann-Medick, Doris. „Spatial Turn“ In: Dies. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg, 2006, S. 284-328.

Bachtin, Michail M. *Chronotopos*. Übers. von Michael Dewey. Berlin, 2008. [Deutsche Erstausgabe Berlin, 1986].

Bachtin, Michail M. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München, 1969.

Becker, Sabine. „Die literarische Moderne der zwanziger Jahre. Theorie und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 27/1 (2002), S. 73-95.

Becker, Sabine / Weiß, Christoph. *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart, 1995.

Bourdieu, Pierre. „Sozialer Raum und 'Klassen'“ In: Ders. *Sozialer Raum und ‚Klassen‘. Leçon sur la leçon. 2 Vorlesungen*. Übers. von Bernd Schwibs. 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1991, S. 7-46.

Chladenius, Johann Martin. *Allgemeine Geschichtswissenschaft*. Mit einer Einl. von Christoph Friederich und einem Vorw. von Reinhart Koselleck, Neudr. d. Ausg. Leipzig, 1752. Leipzig, 1985.

Dörr-Backes, Felicitas. *Exzentriker: die Narren der Moderne*. Würzburg, 2003.

Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M., 2006.

Emig, Rainer. „Right in the Margins: An Eccentric View of Culture“ In: *Post-Theory, Culture, Criticism*, hrsg. von Ivan Callus und Stefan Herbrechter (Critical Studies 23). Amsterdam / New York, 2004, S. 93-111.

Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar, 2005.

Foucault, Michel. „Andere Räume“ In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck. Leipzig, 1992, S. 34-46.

Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M., 2005.

Foucault, Michel. „Von anderen Räumen“ In: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits Bd. I 1954-1969*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt a. M., 2001, S. 931-942.

Frank, Michael C. „Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“ In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld, 2009.

Frank, Michael C. / Mahlke, Kirsten. „Nachwort“ In: Michail M. Bachtin. *Chronotopos*. Berlin, 2008, S. 201-242.

Genette, Gérard. „Strukturalismus und Literaturwissenschaft“ In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. u. kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler. Stuttgart, 2003, S. 197-214.

Glauser, Jürg (Hrsg.). *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart / Weimar, 2006.

Gudmundsson, Halldór / Gunnarsson, Dagur. *Wir sind alle Isländer. Von Lust und Frust in der Krise zu sein*. München, 2009.

Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Übers. von Holde Lhoest-Offermann. Stuttgart, 1967.

Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hrsg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld, 2009.

Heede, Dag. *Det unmenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense, 2001.

Heede, Dag. „Michel Foucault und Karen Blixen. Verhandlungen zwischen Literatur und Geschichte“ In: *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jürg Glauser und Annegret Heitmann. Würzburg, 1999, S. 63-79.

Iser, Wolfgang. „Das Zusammenspiel des Fiktiven und des Imaginären“ In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, und Bernd Stiegler. Stuttgart, 1996, S. 287-300.

Kierkegaard, Søren. „Enten-Eller“ In: Ders. *Samlede Værker*, hrsg. von A. B. Drachmann, Bd. 2 und 3. Kopenhagen, 1962.

Klünder, Ute. „Ich werde ein großes Kunstwerk schaffen...“ *Eine Untersuchung zum literarischen Grenzgängertum der zweisprachigen Dichterin Isak Dinesen / Karen Blixen* (Palaestra 310). Göttingen, 2000.

Kormákur, Baltasar. *101 Reykjavík*. Island, 2002, Arthaus Collection Beiheft.

Koselleck, Reinhart (Hrsg.). *Geschichte, Ereignis und Erzählung* (Poetik und Hermeneutik 5). München, 1973.

Kreutzer, Gert. „Nachwort“ In: Eliasson, Gyrðir. *Papierbooteregen*. Übers. von Sæmundur G. Halldórsson und Gert Kreutzer (Isländische Literatur der Moderne 5). Münster, 1996, S. 95-101.

Kursbuch 118 (1994). „Exzentrik.“

Lacan, Jacques. „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“ In: Ders. *Schriften I*. Weinheim/Berlin, 1986, S. 61-70.

Leiß, Judith. *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*. Bielefeld, 2010.

Lerner, Marion. *Landnahme-Mythos, kulturelles Gedächtnis und nationale Identität. Isländische Reisevereine im frühen 20. Jahrhundert* (Nordeuropäische Studien 22). Berlin, 2010.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München, 1972.

Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre“ In: *Zeitschrift für Semiotik* 12/4 (1990), S. 287-305.

Lotmann, Jurij M. *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, hrsg. von Klaus Städtke. Leipzig, 1981.

Lotmann, Yuri M. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Übers. von Ann Shukmann, mit einer Einl. von Umberto Eco. London / New York, 1990.

Löw, Martina. *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M., 2001.

Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*, hrsg. von Dirk Baecker. 4. Aufl. Heidelberg, 2008.

Luhmann, Niklas. *Soziologische Aufklärung I*. 8. Aufl. Wiesbaden, 2009. [Erstausgabe Opladen 1970].

Magnusson, Kristof. *Das war ich nicht*. München, 2010.

Mahler, Andreas. „Semiosphäre und kognitive Matrix. Anthropologische Thesen“ In: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, hrsg. von Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke. Würzburg, 2004, S. 57-69.

Nejmann, Daisy. *A History of Icelandic Literature*. Lincoln, 2006.

Newton, Isaac. *Die mathematischen Prinzipien der Physik* [1687]. Berlin / New York, 1999.

Patterson, Lee. *Negotiating the Past. The Historical Understanding of Medieval Literature*. Madison, Wisconsin, 1987.

Peetz, Heike / von Schnurbein, Stefanie / Wechsel, Kirsten (Hrsg.). *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne* (Berliner Beiträge zur Skandinavistik 12). Berlin, 2008.

Petersen, Klaus. „'Neue Sachlichkeit': Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen?“ In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), S. 463-477.

Plessner, Helmuth. *Gesammelte Schriften IV: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Frankfurt a. M., 1981.

Rostbøll, Grethe. „Om Syv Fantastiske Fortællinger. Tilblivelsen, udgivelsen og modtagelsen af Karen Blixens første bog. En dokumentation.“ In: *Blixenia* (1980), S. 29-268.

Rühle, Alex. „Humor ist, wenn man's trotzdem macht“ In: *Süddeutsche Zeitung* 228 (02./03.10.2010), S. 13.

Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übers. von Charles Bally. 2. Aufl. Berlin, 1967.

Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Eine neue Darstellung aus Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart, 2006.

Teuwsen, Rudolf. *Familienähnlichkeit und Analogie. Zur Semantik genereller Termini bei Wittgenstein und Thomas von Aquin*. Freiburg / München, 1998.

Thieme, Claudia. *F For Fake and the Growth in Ceomplexity of Orson Welles' Documentary Form*. Frankfurt a. M., 1997.

Uecker, Matthias. *Wirklichkeit in der Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik*. Bern, 2007.

Warning, Rainer. *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München, 2009.

Weeks, David / James, Jamie. *Exzentriker. Über das Vergnügen anders zu sein*. Reinbek bei Hamburg, 1998. [Englische Erstausgabe 1995].

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1982.

Würth, Stefanie. „Gyrðir Elíasson.“ In: *Kindlers Neues Literaturlexikon* Bd. 21, Supplement A-K. München, 1998, S. 363-365.

Würth, Stefanie. „Rolle und Identität in Karen Blixens Syv Fantastiske Fortællinger“ In: *Skandinavistik* 26 (1996), S. 102-114.

Internetquellen

Bachmann, Günter / Maurer, Günter. „Gott segne Island!" Eine Kultur in der Krise“ In: *SWR2-Wissen-Sendung* am 5.11.2009 um 8.30 Uhr.

<http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/wissen/-/id=5420532/property=download/nid=660374/9ja6rc/swr2-wissen-20091105.pdf>
(Zugriff am 16. November 2010).

Gaertner, Joachim. „Künstler an die Macht. Wie Islands "Beste Partei" in Reykjavík regiert“ In: *ttt. ARD-Kulturmagazin* am 07.11.2010.

http://www.daserste.de/ttt/beitrag_dyn~uid,snpzebaxojzd4cn~cm.asp (Zugriff am 16. November 2010).

Geldsetzer, Lutz. *Wittgensteins Familienähnlichkeitsbegriffe*.1999.

<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/philo/geldsetzer/famaenl.htm> (Zugriff am 18. August 2010).

Genderforum. <http://www.genderforum.org/issues/off-centre/editorial/> (Zugriff am 12. Juli 2010).

Graf, Angela. *Rezension "The Dreamers"*.

<http://www.bs-z-bw.de/cgi-bin/ekz.cgi?SWB07093695> (Zugriff am 23. September 2010).

Helgason, Hallgrímur. „Nie mehr Sushi“ Interview auf: *taz.de* am 10.12.2008.

<http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/statt-champagner-gibts-nun-saure-milch>
(Zugriff am 16. November 2010).

Magnusson, Kristof. „Einfallinsel Island.“ Auf: *stern.de* am 14.10.2008.

<http://www.stern.de/wirtschaft/news/finanzkrise-einfallinsel-island-642074.html>
(Zugriff am 16. November 2010).

Magritte, René. „Der Traum, 1945, Brüssel Privatbesitz“ In: *Prometheus Bildarchiv*.

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-dresden-56efb75265e90f03f5a3a9cca25a415becd46ce0> (Zugriff am 08. November 2010).

Magritte, René. „Die verbotene Reproduktion, 1937, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam“ In: *Prometheus Bildarchiv*.

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-dresden-54baec1cd6bfcfb198ac4c48fa1f44dc49792c61> (Zugriff am 08. November 2010).

Spreckelsen, Tilman. „Das Geisterhaus“ Auf: *faz.net* am 21.11.2010.

<http://www.faz.net/s/Rub6F18BAF415B6420887CBEE496F217FEA/Doc~EDB359F392CE8498D89DC0F15D670D7BB~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (Zugriff am 21. November 2010).

Univeristät Tübingen.

<http://www.germ.uni-tuebingen.de/abteilungen/skandinavistik/forschung/index.html>
(Zugriff am 12. Juli 2010).

„Werbespot der Best Parti“ Auf: *Youtube.*

<http://www.youtube.com/watch?v=xxBW4mPzv6E> (Zugriff am 16. November 2010).