

TOPOPHILIE UND TOPOPHOBIE IN STIG SÆTERBAKKENS ROMAN *GJENNOM NATTEN*

RADKA STAHR

ABSTRACT

Topophilia and Topophobia in Stig Sæterbakken's Novel *Gjennom Natten*

This article focuses on the emotional perception of space in Stig Sæterbakken's novel *Gjennom natten* (2012). Topoanalysis is used to examine the various emotions that the protagonist Karl feels about specific spaces – be it a house, an apartment, a part of an apartment, or a city. It turns out that space serves as a projection surface for Karl's feelings. Therefore, his descriptions of the respective spaces usually coincide with the narrator's mood, and in this sense, topoanalysis allows us to predict and better understand the motivations behind the protagonist's actions. Based on Gaston Bachelard's space concept and Yi-Fu Thuan's terminology, Karl's feelings are classified as topophilia (love of place) and topophobia (fear of place). However, the analysis has shown that the binary opposition topophilia-topophobia is not sufficient for determining the emotions presented and, therefore, the terms "topoaversion" and "topoanimosity" are introduced.

Keywords: topoanalysis; space; space concepts; topophilia; topophobia; Stig Sæterbakken

1. Einleitung

Der Ort bzw. Raum bildet einen wichtigen Bestandteil der fiktiven Welt. Sein Wert wurde v. a. durch den sogenannten „spatial turn“ Ende der 1980er-Jahre veranschaulicht, bei dem dem Raum eine besondere Aufmerksamkeit in der Geisteswissenschaft gewidmet wurde.¹ Es folgten viele raumtheoretische Ansätze, die sich mit dem Raum, seiner Darstellung, Bedeutung und Interpretation aus verschiedenen Sichten und in ver-

¹ Die Bedeutung des Raumes in der Geisteswissenschaft wurde schon vor der offiziell datierten topologischen Wende entdeckt, da Raum immer eine zentrale Rolle in der Philosophie spielte. Die neu entstandenen raumorientierten Theorien gehen deshalb typischerweise auf die älteren Zugänge, wie z. B. von Jurij Lotman, Michail Bachtin oder Michel Foucault, zurück. Die Raumkonzepte der zweiten Hälfte des 20. Jh.s sind deshalb immer als Weiterführung und Weiterentwicklung der älteren Theorien zu verstehen (Hallet, Neumann 12–16).

schiedenen Disziplinen auseinandergesetzt haben.² Im Zuge der Globalisierung spricht man jedoch von einer aktuellen Entterritorialisierung zugunsten der Zeitplätze, die in der Identitätsbildung des Menschen den Raum ersetzen (Wöhler 151). Die territoriale Bindung des Individuums zu einem Ort/Raum scheint für viele Soziologen und Psychologen überwunden zu sein, da die Gesellschaft ortlos erscheint und der Raum dadurch seine zentrale Rolle langsam verliert. Es sei jetzt die Zeit, die die Lebensverhältnisse des Menschen deutlicher prägt, definiert und konfiguriert (Wöhler 151).

Die Dominanz der Kategorie Zeit ist in der heutigen dynamischen Gesellschaft nachvollziehbar, es ist aber zu betonen, dass Zeit und Raum untrennbar miteinander verbunden sind und beide Kategorien nur abhängig voneinander existieren (was schon seit der Antike zum Thema der philosophischen und wissenschaftlichen Diskussionen wurde). Dieser Artikel fokussiert sich auf eine durch Zeit geprägte emotionale Verbindung zum Raum, die im Roman des norwegischen Schriftstellers Stig Sæterbakken *Gjennom natten* (2012) besonders augenfällig ausgearbeitet wurde. Die subjektive Wahrnehmung der Orte und Räume scheint bei dem Protagonisten durch ein tragisches Ereignis in seiner Vergangenheit bestimmt zu sein und seine (Hass-)Liebe zu konkreten Räumlichkeiten nimmt Konturen der in der Phänomenologie bezeichneten Topophilie bzw. der ihr gegensätzlichen Topophobie an.

2. Topophilie und Topophobie

Der Begriff *Topophilie* wurde durch den französischen Philosoph Gaston Bachelard geprägt, der in seiner bekannten Studie *Poetik des Raumes* die Topophilie als eine Untersuchung der „Bilder des glücklichen Raumes“ (Bachelard 29) definiert. Die aus zwei griechischen Worten bestehende Bezeichnung Topophilie kann als „Raumliebe“ übersetzt werden und im Fokus der Forschung stehen geliebte und gepriesene Räume, deren ursprünglicher Schutzwert für den Menschen noch um positive imaginierte Einbildungswerte erweitert wird. Diese Räume stellen keine physikalischen Räume dar, sie öffnen sich für konkrete Personen durch ihre Handlung, sie werden als anziehend empfunden und erlebt (Bachelard 29–30). Es wurden also positive Gefühle räumlich verankert, was zugleich bedeutet, dass die Räume emotionalisiert werden.

Der in der Literaturwissenschaft und Philosophie nur langsam etablierte Begriff Topophilie wurde später in den 70er-Jahren in der Humangeografie popularisiert, vor allem dank Yi-Fu Tuans Buch *Topophilia*. Obwohl die Anwesenheit des Terminus schon in den 40er-Jahren in der Forschung belegt ist (Bachelards Gebrauch von dem Wort ist auf Ende der 50er-Jahre zu datieren), hält Tuan ihn für einen Neologismus und knüpft offensichtlich an keinen der vorherigen Zugänge an. Er definiert die Topophilie breit als Gesamtheit von „all of the humans being’s affective ties with the material environment“ (Tuan 1990 93). Tuans Topophilie erinnert eher an eine konkrete Ortsliebe als an Bachelards relativ abstrakte Raumliebe, da sich Tuan auf die emotionale Verbindung zwischen

² Aus der langen Reihe raumorientierter Studien aus verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen kann man z. B. diese zwei erwähnen, die für das Thema des Artikels relevant sind: Barney Warf und Santa Arias (Hg.): (2009). *The spatial turn: interdisciplinary perspectives* oder Gertrud Lehnert (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung* (2011).

einem Menschen und dessen Ort des Aufenthaltes konzentriert. Tuan beschäftigt sich auch mit der Relevanz der Zeit für die Topophilie, laut ihm genügen zwar auch nur kurze Begegnungen mit einem Ort dazu, eine Emotion herzustellen, es seien jedoch eher längerfristige Aufenthalte im Raum, die durch größere Intensität in der Beziehung zu dem Ort gekennzeichnet sind (Tuan 1977 198). Die topophilischen Emotionen unterscheiden sich dadurch in der Intensität, Subtilität und Ausdrucksweise (Tuan 1990 93); einer der Faktoren, die diese Eigenschaften der Topophilie beeinflussen, sei die Subjektivität des Individuums (Tuan 1990 77).

Bachelards und Tuans grundlegende Überlegungen zur Topophilie wurden in der Geisteswissenschaft weiter herausgearbeitet.³ Zu einem wichtigen Forschungsteil wurde der Einfluss des sogenannten „glücklichen Raums“ auf die Identität des Menschen. Zum Beispiel verteidigt der Soziologe Karlheinz Wöhler in seinem Artikel „Topophilie“ die scheinbar schwindende Rolle des Raumes in der raumauflösenden Moderne und betrachtet ihn als einen bleibenden Bestandteil der Identitätsbildung (Wöhler 152). Es fallen zwar die kollektiven Identitäten weg, die mit Raumzugehörigkeit gegeben waren, die individuelle Person braucht aber die Orte unter anderem zur Selbstvergewisserung darüber, wo sie sich in ihrem Leben befindet oder wie sie von anderen Menschen wahrgenommen wird. Die Orte gewinnen an Bedeutung für das Individuum, und die Selbstfindung wird an die Orte der Selbstvergewisserung gebunden (Wöhler 152). Im Raum findet die wahrgenommene Wertschätzung der eigenen Person statt, und es wird dadurch eine emotionale Raumbindung hergestellt. Es geht vor allem um die Handlungsmotive, wie Selbstverwirklichung, Anerkennung, Geliebtwerden und Lieben, die die Räume realisieren (Wöhler 153). In diesem Sinne kann man auch von einer Ortsidentität (place identity) sprechen, da sich die Person mit dem Raum verbindet, der sie schützt und den sie liebt.⁴ Bei der Analyse der Topophilie ist deshalb auch der Faktor der Identifikation zu berücksichtigen, weil sich der Raum nicht nur an der Bildung unserer Identität beteiligt, sondern unser Wahrnehmen von ihm uns mit unserer eigenen Identität konfrontiert (Sylaiou, Ziogas 58).

Die emotionale Verbindung zu Räumen ist unbestreitbar, wie schon Tuan bemerkt und später herausgearbeitet hat,⁵ das Verhältnis ist nicht nur durch positive Gefühle geprägt. Als Gegensatz zu Topophilie wird vor allem in der geografischen Forschung die *Topophobia* eingeführt, die generell Furcht vor Räumen bedeutet. In Bezug auf die menschliche affektive Raumbindung kann die Topophobia als „all experiences of spaces, places and landscapes which are in some way distasteful or induce anxiety and depression“ (Relph 27) definiert werden. Die topophobische Beziehung zu einem Raum oder Ort entsteht oft, wenn dieser in seiner ursprünglichen Funktion des Schutzes scheitert und an Geborgenheit verliert. Ein solcher Raum wird mit negativen Gefühlen konnotiert und als gefährlich, unangenehm und abstoßend verstanden (Šimáček 310). Obwohl beide

³ Zurzeit wird die Topophilie im Rahmen der postkolonialen und feministischen Forschung verwendet, wie z. B. in der Dissertation von Kerstin-Verena Martin mit dem Titel *(De)colonization through topophilia: Marjorie Kinnan Rawlings's life and work in Florida*, in der die Autorin unter anderem zu der Schlussfolgerung kommt, dass sich die Natur als ein feministischer Raum im Rawlings Werk widerspiegelt (Martin 214).

⁴ Zum Begriff *place identity*, seiner Bedeutung und den Faktoren, die sich an der Bildung der Ortsidentität beteiligen, vgl. z. B. Taylor 39 ff.

⁵ Vor allem in seinem Buch *Landscapes of fear* (1979).

Kategorien gegensätzlich sind und Tuan sie auch absichtlich binär aufbaut, kann man doch über eine Mischform nachdenken, die sog. *Topoambivalenz*⁶. Ein Raum kann nämlich sowohl topophilische als auch topophobische Emotionen hervorrufen und dadurch ambivalent sein (Brisudová 310).

Es ist auch zu betonen, dass die emotionale Verbindung zum Raum durch die Subjektivität des Individuums besonders geprägt ist (anhand eigener Erfahrung nimmt jeder Mensch den Raum anders wahr), verschiedene Räume und Orte neigen jedoch besonders zu positiven oder negativen Assoziationen.⁷ Vor allem in der Literatur haben einige Räume fast archetypische Bedeutungen und gewinnen oft symbolische Funktion.⁸ Die Untersuchung der topophilischen und topophobischen Zustände in einem literarischen Werk kann sich dadurch mit der archetypischen, festgelegten Bedeutung des Raumes überschneiden.

3. Raum als emotionale Projektionsfläche in *Gjennom natten*

Stig Sæterbakkens Roman ist ein thematisch komplexer Roman, in dem die Emotionen des Protagonisten deutlich profiliert werden. Eine steht klar im Vordergrund und kann als Thema bezeichnet werden: die Trauer und wie man mit ihr umgeht.⁹ Der Ich-Erzähler Karl, ein Mann im mittleren Alter, versucht, mit dem Tod seines Sohnes zurechtzukommen, der sich mit 18 Jahren das Leben genommen hat. In seiner elliptischen Erzählung, die vom Zeitpunkt nach Ole-Jakobs Suizid geführt wird und gewisse Züge einer Selbsttherapie aufweist, erinnert er sich an kurze Episoden aus seinen drei wichtigen Lebensetappen: als er seine Frau Eva getroffen hat und überglücklich war, als er sich im Rahmen seiner Midlife-Crisis in eine junge, attraktive Frau verliebte und seine Familie nach 20 Jahren Ehe verließ und als Ole-Jakob Selbstmord beging, unmittelbar nach Karls endgültiger Rückkehr von seiner Affäre zurück zur Familie. Angetrieben von inneren Dämonen, Unruhe und Schuldgefühlen macht sich Karl auf eine scheinbar ziellose Reise durch Europa, die ihn unbewusst nach Bratislava in die Slowakei führt, wo sich laut Legenden ein mystisches Haus befinden soll, wo er hofft, die Lösung für seine zerrissene Seele zu finden. Wenn man sich in dem Haus aufhält, wird man mit seinen schlimmsten Ängsten konfrontiert und diese Konfrontation kann unterschiedlich

⁶ Der englische Begriff *topo-ambivalence* wird vor allem in der englischsprachigen Forschung verwendet, in der deutschsprachigen Forschung ist er noch nicht etabliert.

⁷ Das gibt auch Tuan zu, der sonst eher die Individualität der Beobachter als den entscheidenden Faktor in Betracht zieht. Er führt dabei als Beispiel die allgemein positive Verbindung der Menschen zu drei Landschaftsmerkmalen an: der Meeresküste, dem Tal und der Insel (Tuan 1990 115 ff.).

⁸ Vgl. z. B. die grundlegende Studie *The Role of Place in Literature* von Leonard Lutwack, in der der Autor neben den allgemeinen theoretischen Überlegungen zur Rolle und Bedeutung der Räumlichkeiten im literarischen Text auch konkrete Beispiele untersucht, wobei er den Begriff „Metapher“ verwendet. So zeigt er unter anderem die metaphorische Verbindung zwischen Raum und Körper in ihrer Konkretheit (z. B. die Erde sei eine Metapher für den menschlichen bzw. weiblichen Körper) (Lutwack 74 ff.).

⁹ Die Bedeutung der Trauer als der grundlegenden Emotion in diesem Roman ist auch dadurch deutlich, dass der ganze Text gerade mit diesem Wort beginnt: „Sorg kommer i så mange former“ (Sæterbakken 6).

enden: Man kann seine inneren Dämonen verlieren, man kann aber auch in einem noch schlimmeren Zustand das Haus verlassen, vor allem wenn man dort eingeschlafen ist. Karl gelingt es, das Haus zu finden und sich den Eintritt zu verschaffen, und untersucht es von oben bis unten. Er erlebt hier einen emotionalen Zusammenbruch, der ihm hilft, seinen inneren Schmerz loszulassen. Das Ende des Romans ist – vor allem dank den gradierenden fantastischen Motiven ca. seit der Mitte der Handlung – unklar. Karl ist in dem Haus eingeschlafen und man kann schwer entscheiden, ob die folgenden Ereignisse ein Traum oder eine Einbildung sind oder ob er auf dem Weg ins Jenseits ist. Er wird in dem Haus mit seinen Schuldgefühlen konfrontiert, als er dort seine Ehefrau und seine beiden Kinder sieht, die alle ein verbranntes Gesicht haben, woran Karl schuldig sein soll. Im letzten Kapitel, ein Epilog, wird das glückliche Leben der ganzen Familie in einer Zeitschleife in einer idealen, fantastischen Welt geschildert, die Ole-Jakob als Kind im Rahmen einer Schularbeit beschrieb. Wegen Karls vermutliche Nachlässigkeit entsteht Feuer in diesem „Paradies“ (das aber wegen der Zeitschleife zugleich ein Gefängnis ist), in dem seine Liebsten umkommen.¹⁰

Der Raum spielt eine wichtige Rolle im Roman, seine Bedeutung ist selbst in den Titeln der Kapitel sichtbar: Mehr als die Hälfte sind mit einer Räumlichkeit verknüpft.¹¹ Diese raumbezogenen Titel kommen immer öfter ab der Mitte des Buches vor, was die steigende Bedeutung des Raumes im Roman widerspiegelt. Vor allem in emotional verschärften Situationen wird den Räumlichkeiten mehr Aufmerksamkeit gewidmet, deshalb werden im Folgenden besonders drei Orte, die mit Karls Leben verbunden sind, der Topoanalyse unterworfen: die Räumlichkeiten während der Zeit mit Mona, die Städte, in denen er sich während seiner Europareise aufhält, und das Haus der Angst. Wobei auch die Abwesenheit einer besonderen Raumbeachtung während Karls Leben mit Eva und den Kindern berücksichtigt werden sollte.

3.1 Das Zuhause mit der Familie

In Bachelards Poetik spielt das Haus eine zentrale Rolle. Wie er selbst erläutert, baut er seine Theorie auf der Psychologie und Psychoanalyse auf und betrachtet das Haus als Topografie unseres intimen Seins (Bachelard 30–31). Ausgehend von C. G. Jung versteht er das Haus als Instrument zur Analyse der menschlichen Seele und betont das wechselwirkende Verhältnis zwischen dem Menschen und seinem (inneren) Haus: Das Bild des Hauses ist in uns genauso, wie wir uns physisch in ihm befinden (Bachelard 31). Ein Haus im Sinne von einem äußeren Raum kann dadurch als ein Spiegelbild unserer inneren Welt verstanden werden.

Ein Haus steht typischerweise für ein Zuhause und ist dadurch mit positiven Konnotationen verbunden, es bietet Schutz und ist Zufluchtsort. Bachelard spricht sogar von

¹⁰ Das schwere Thema und die pessimistische Stimmung des Romans werden noch dunkler, wenn man sich der Tatsache bewusst ist, dass es sich um Sæterbakkens letzten Roman handelt und der Autor ein paar Monate nach seinem Erscheinen Selbstmord begangen hat. Diese Analyse konzentriert sich jedoch auf die Räumlichkeiten in der fiktiven Welt und dieses traurige Ereignis wird deshalb in die Interpretationen nicht einbezogen.

¹¹ Konkret handelt es sich um 7 Kapitel von 12, die einen räumlich bezogenen Titel tragen: Kinesisk restaurant (Kapitel 2), Stue, kjøkken, bad (Kapitel 6), Balkongen (Kapitel 7), Weihnachtsstadt (Kapitel 9), Stedet der håp blir til skit (Kapitel 10), Skubínska cesta 64 (Kapitel 11), Ikkeriket (Kapitel 12).

einem Nest oder einer Schale, da im Haus das Leben entsteht und durch dieses auch geschützt wird. Das Haus gewinnt deshalb mütterliche Züge, die zu dem topophilischen Verhältnis der Bewohner noch mehr beiträgt (Bachelard 40, 44). Auch in der symbolischen bzw. archetypischen Bedeutung wird ein Haus/Zuhause mit ähnlicher positiver Deutung in der Literatur verwendet.¹²

Das Haus, wo Karl mit seiner Familie lebt, gewinnt im Vergleich zu anderen Räumlichkeiten nicht so viel Aufmerksamkeit. Ein Grund dafür ist das schnelle Erzähltempo im ersten Drittel des Romans, in dem der Erzähler nur die Grundereignisse aus seiner zwanzigjährigen Vergangenheit mit Eva preisgibt. Da sich die Handlung während dieser relativ langen Zeit ausstreckt, können wir auch die Veränderung der Beziehung des Protagonisten zu seinem Zuhause beobachten und in drei Etappen teilen: das glückliche Zuhause mit Eva, das angespannte Zuhause während der Beziehung mit Mona, das traurige Zuhause nach Ole-Jakobs Tod.

Obwohl sich Karl viel an die Anfänge mit Eva erinnert, gibt er seine Erinnerungen nicht besonders räumlich wieder – mindestens was das Haus angeht, wo sie zusammenwohnen. Er schildert mit einer relativen Genauigkeit das Chinarestaurant, wo er das erste Date mit Eva hat, und erwähnt kurz Evas Wohnung, die er als vorbereitet für das erwachsene Leben reflektiert, ohne dass seine Eindrücke durch Gefühle geprägt sind.¹³ Die Absenz einer tieferen räumlichen Verbindung zu dem Zuhause zeugt davon, dass er es als eine Selbstverständlichkeit versteht. Zugleich kann man schlussfolgern, dass er in einer emotionalen Ausgeglichenheit lebt, weil er den Raum erst bei einer Gefühlsregung wahrnimmt, da er seine eigene Stimmung auf ihn überträgt. Deshalb wird sein Zuhause erst thematisiert, als er sich entscheidet, es wegen Mona zu verlassen. Nach dem Eingeständnis Eva gegenüber ist er von ihrer traurigen Passivität irritiert: „Hver dag når jeg kom hjem fra klinikken, ventet jeg å finne huset nedbrent og ble skuffet da jeg så at det sto der“ (Sæterbakken 68). Es ist nicht nur die Sehnsucht nach einer großen Tat von Eva, die seine Vorstellung des niedergebrannten Hauses anregt. Das Haus gehört der Vergangenheit an, es ist eine alte Last, die er loswerden möchte. Karls Verbindung zu dem Haus ist durch eine negative Nostalgie geprägt, er fühlt aber keine Furcht vor ihm, sodass man seine Emotion nicht als Topophobie bezeichnen kann. Er möchte mit dem alten Leben nicht nur abstrakt abschließen und fühlt deshalb das Verlangen nach dem Zerstören des konkreten Raumes. Schon an dieser Stelle zeigt sich, dass man bei der Topoanalyse mit den Begriffen Topophilie und Topophobie nicht auskommt, da das Spektrum der Gefühle gegenüber einem Ort wesentlich vielfältiger ist. Für Karls fast feindselige emotionale Einstellung zu dem Haus, das er gerne in Flammen sehen würde, können wir einen neuen Terminus einführen: die *Topoanimosität* im Sinne der Feindlichkeit zu einem Ort, den man gerne zerstören würde. Der Höhepunkt Karls Topoanimosität kommt später bei seiner Abreise nach Europa. Wenn er auf das Taxi wartet, beschreibt er, wie Eva schreiend

¹² Vgl. z.B. die Studie von Mathias Hirsch *Das Haus*, in dem der Autor das Haus unter anderen als ein ambivalentes Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit deutet (Hirsch 14 ff).

¹³ Diese Räumlichkeiten sind eher symbolisch zu deuten – in dem Chinarestaurant beschreibt er eine Brücke, die als die kommende Verbindung und Liebe zwischen ihm und Eva gedeutet werden kann, ähnlich wie die Erwähnung von Evas sauberer und ordentlicher Wohnung als die Leichtigkeit des kommenden gemeinsamen Lebens verstanden werden kann.

und feuerrot im Gesicht auf ihn zuläuft, als ob das Haus in Brand stünde.¹⁴ Eine Vorstellung, die ihn offensichtlich befriedigt.

Nach der Rückkehr von seinem kurzen Liebesabenteuer beschreibt Karl seine Existenz als einen Zwischenraum; seine Familie hat ihm nicht vergeben, trotzdem leben sie wieder in einem Haus. Sein Verhältnis zu dem Haus scheint zuerst neutral zu sein. Nach Ole-Jakobs Tod empfindet Karl aber vor allem Schmerz, wenn er an das Haus denkt oder sich in ihm aufhält. Er wird hier von vielen plagenden Erinnerungen an seinen Sohn verfolgt, er fürchtet aber auch die Trauer dessen Bewohner. Sowohl er als auch seine Tochter und seine Ehefrau haben sich mit ihrer Trauer in sich selbst verschlossen: „Hver gang jeg kom hjem, sto jeg litt i gangen og lyttet før jeg gikk inn, for å høre om noen gråt“ (Sæterbakken 8). Karls Verhältnis zu dem Haus grenzt an Topophobie, es ist aber wieder keine Angst im klassischen Sinne, die er an dem Ort empfindet. Es wäre passender, es als *Topoaversion* zu nennen. Dieser Begriff ist in der neuesten ökokritischen Forschung bekannt, im Rahmen der Topoanalyse hat er sich aber nicht etabliert.¹⁵ Die *Topoaversion* bedeutet eine Ortsabneigung, die dadurch entsteht, dass man zu einem bestimmten Ort nicht zurückkehren will, wenn man weiß, dass er sich unwiederbringlich verschlechtert hat (Albrecht 2014 57).¹⁶ Genauso versucht Karl, sein Haus zu vermeiden und durch tägliche lange Spaziergänge die unvermeidliche Zeit drinnen zu eliminieren.

Obwohl Karls Gefühle zu dem Haus bis jetzt vor allem auf der negativen Grundlage aufbauen, ist hier auf eine interessante Ambivalenz hinzuweisen: Ein Zimmer im Haus bleibt von der *Topoaversion* unberührt, und zwar das Zimmer von Ole-Jakob. Man könnte erwarten, dass gerade dieser Raum zu dem emotional dunkelsten Raum wird, das ist aber nicht der Fall. Das Zimmer bleibt seit Ole-Jakobs Tod unaufgeräumt und erinnert am stärksten an ihn. Karl traut sich zuerst nicht, es zu betreten, zum Schluss kommt er hier aber zur Ruhe und schläft hier sogar ein. Man kann es mithilfe der Psychologie der Trauer so erklären, dass man als Trauernder keine Lust hat, die Bindung zu der verstorbenen Person loszulassen, und deshalb gerade diese Orte mit ihrer stärksten Anwesenheit aufsucht (Znoj 30). Durch die *Topophilie* zu dem Zimmer und zugleich die *Topoaversion* zu dem Haus als Ganzem entsteht eine interessante *Topoambivalenz*, der Karl ausgesetzt ist. Diese Ambivalenz widerspiegelt den Umgang mit Trauer, wie es in der Traumatheorie

¹⁴ In Bezug auf das am Ende des Romans wieder auftauchende Motiv des Feuers (verbrannte Gesichter der Familienmitglieder, Feuer in der idyllischen Welt) neigen einige Interpretationen des Romans dazu, den Brand des Hauses nicht nur metaphorisch im Sinne „alle Brücken hinter sich verbrennen“ zu deuten, sondern auch so, dass Karl das Haus tatsächlich in Brand steckt und Stine und Eva umkommen (vgl. z. B. Torjusen 29).

¹⁵ Der Begriff *Topoaversion* wurde in Glenn A. Albrechts ökokritischer Forschung 2013 eingeführt (Albrecht 2014 57), tiefer untersucht wird er unter anderem in seinem neuesten Buch *Earth Emotions: New Words for a New World* aus dem Jahre 2019. Er versteht die *Topoaversion* als eine Art der „psychoterratischen Beziehungen“ („Erde-Psyche-Beziehungen“, ein Schirmbegriff, hinter dem sich ein breites Spektrum von sowohl positiven als auch negativen Zugängen zu eigener Heimat verbirgt, vgl. die Übersicht über die Typologie der psychoterratischen Zustände mit Angabe erster Quelle und des Erscheinungsjahres in Albrecht 2014, 58). In der Literaturwissenschaft oder Humangeografie ist der Terminus *Topoaversion* noch nicht gebräuchlich.

¹⁶ Albrecht definiert die *Topoaversion* als „a feeling that you do not wish to return to a place that you once loved and enjoyed when you know that is has been irrevocably changed for the worse. It is not topophobia, where you have fear of a place that might prevent you from entering it; *topoaversion* is a strong enough feeling to keep you from ever returning to visit the place that was once beloved. The concept has its origins in *topos* (place), and *aversion* (to turn away)“ (Albrecht 2019, 79).

untersucht wird. Schon Sigmund Freud beschrieb die Wirkung von einem Trauma, das sich entweder in dem Wiederholungszwang der schönen Erinnerungen manifestiert oder sich negativ ausprägt und eine Abwehrreaktion verursacht, die sich bis zur Aversion oder Phobie steigern kann (Freud 524 f). Karls Wahrnehmung von dem Zuhause nach Ole-Jakobs Tod wird in diesem Sinne von seiner Verarbeitung der Trauer bestimmt.

3.2 Die Übergangswohnung und Monas Balkon

Als Karl die Familie verlässt, zieht er in eine kleine Wohnung ein. Diese Wohnung wird dem Leser nur direkt nach dem Einzug nähergebracht. Karl sitzt mitten im Zimmer auf einem Klappstuhl, trinkt Bier und beobachtet zufrieden die nicht ausgepackten Kartons und Kisten. Er vergleicht das Wohnzimmer mit einer Müllkippe, es herrscht Unordnung, die er so reflektiert: „Stuen lignet en søppelplass. Samtidig gledet det meg å se det slik, så oppstykket, så bragt ut av bane, midt i utmattelsen følte jeg lettelse. [...] Alt kastet om kull. Som om det var en mening med det. At det var her jeg hørte hjemme“ (Sæterbakken 79). Es ist eine topophilische Beziehung zu der Wohnung, die Karl empfindet, obwohl die Räumlichkeit äußerlich nicht ansprechend ist. Sie steht in einem direkten Kontrast zu Evas erster Wohnung, die als besonders ordentlich beschrieben wird. Karl reißt sich durch sein Chaos von Evas Ordentlichkeit und so auch von dem Zuhause los und fühlt sich glücklich, frei und freut sich auf den Neuanfang. Diese positiven Gefühle werden auf den Raum übertragen und emotional bewegt nimmt Karl auch den Raum stärker wahr. Die Zufriedenheit damit, mit einer Unordnung umgeben zu sein, kann auch dadurch entstehen, dass diese Unordnung mit Karls innerlichem Chaos in einer Symbiose steht. Davon deutet das oben angeführte Zitat: Er fühlt sich in der Unordnung um sich wie zu Hause. Diese Einstellung entspricht Bachelards Überlegungen über den äußeren Raum als Spiegelbild unserer inneren Welt und die wechselwirkende Bedeutung des Raumes für die menschliche Seele (Bachelard 102).

Wir erfahren nicht, wie sich die emotionale Verbindung von Karl zu seiner Wohnung weiterentwickelt. Es wird nur erwähnt, dass er sich seit dem Umzug kaum in der Wohnung aufhält. Die Liebe zu Mona ist stärker als seine Topophilie, die Abwesenheit des eigenen Rückzugsortes trägt jedoch zu dem schnellen Ende ihres Verhältnisses bei. Karls Erleuchtung in Bezug auf das Leben mit Mona ist dabei stark räumlich verankert – es passiert auf dem Balkon in ihrer Wohnung. Diese Szene ist eine der am detailliertesten beschriebenen im ganzen Roman. Es wird geschildert, wie sie zusammen Scrabble spielen, Mona legt sich ihre Füße auf den Blumenkasten mit grauen, welkenden Pflanzen und beschäftigt sich desinteressiert mit ihrem Handy. In diesem Augenblick wird Karl klar, was für ein Irrtum ihre Beziehung ist, da sie ohne die anfängliche Leidenschaft nichts mehr verbindet:

Hva skulle vi gjøre? Vi hadde ikke noen andre steder å dra. Det var ikke noe annet som lå og ventet på oss når vi fikk nok av dette. Det var ikke noe vi drev med, når vi ikke drev med dette. Vi hadde bare dette. Vi hadde bare denne balkongen, disse rommene, denne oppgangen, denne bortjemte gatestumpen, dette fordømte forholdet vi hadde sneket oss til [...] (Sæterbakken 93).

Es sind nur Räumlichkeiten, das Materielle, das übrigbleibt, wenn die Leidenschaft weg ist. Karls innere Ernüchterung über die Entwicklung der Beziehung projiziert sich auf den Balkon, ähnlich wie es bei der Topophilie zu seiner Übergangswohnung der Fall war. Er kann es nicht aushalten, in diesem Raum zu sitzen, wo nicht nur die Blumen, sondern auch das Verhältnis zu Mona verwelkt ist:

Jeg kjente jeg ble uvel av å høre på henne, uvel ved tanken på hvor jeg befant meg, på hva jeg måtte holde ut med. At jeg sto der på balkongen sammen med henne, uten å kunne gjøre om på noe, og uten noen mulighet til å være oppriktig med henne. Uten noe ønske om det heller, forresten. Og nå var det som selv ordet BALKONG uttrykte noe tvungent, noe innestengt, noe ufritt, en forblommet husarrest, en vannavstøtende kokong. Det klumpet seg sammen i halsen på meg (Sæterbakken 95–96).

Es ist wieder Topoaversion, die Karl zu dem Raum fühlt: Er ist plötzlich stark abgeneigt, will weg und nicht zurückkehren. Den Zustand des Balkons findet er abscheulich, vorher hat er ihn aber nicht so wahrgenommen. Die Emotionen beeinflussen seine Wahrnehmung der Räumlichkeit, er beobachtet den Balkon durch die Optik seiner verletzten Gefühle zu Mona. Zugleich soll noch auf die symbolische Bedeutung des Balkons hingewiesen werden: Es ist ein Platz, der sich eigentlich außerhalb des Innenraumes einer Wohnung befindet, in die Leere ausgestreckt ist und in Richtung Freiheit lockt. Man kann ihn in diesem Sinne als einen Raum verstehen, wo man über seine Gefühlsgrenze hinausgeht und sich öffnet. Man kann vermuten, dass Sæterbakken mit einer ähnlichen symbolischen Bedeutung von Balkon arbeitet. Es ist nämlich auf einem Balkon in Florenz, wo Karl die Tiefe seiner Liebe zu Eva klar wurde. Und vielleicht auch durch diesen Vergleich mit der schönen Erinnerung wird der Ort in Monas Wohnung von der Topoaversion erfasst.

3.3 Redenburg vs. Bratislava

Es sind nicht nur konkrete Räume im Sinne von Häusern, Wohnungen und deren Teilen, die im Roman im Rahmen der Topoanalyse untersucht werden können. Auch die Städte haben eine besondere Funktion und dienen als symbolische Widerspiegelung der Emotionen. Über die Stadt, wo Karl lebt, erfährt der Leser jedoch gar nichts – eine ähnliche Situation wie bei dem Haus/Zuhause in den 20 Jahren der Ehe. Als er sich nach Ole-Jakobs Tod auf eine ziellose Reise durch Europa begibt, die eigentlich eine Form von Flucht vor der Wirklichkeit ist, landet er an zwei Orten, die ihn stark ansprechen und deren Beschreibung einen wichtigen Bestandteil des Romans bildet. Selbst die Tatsache, dass er seiner Heimatstadt vorher gar keine Beachtung widmete, zeugt von einer gewissen Lethargie, mit der er seine Umgebung als eine Selbstverständlichkeit wahrnahm und aus der er erst durch Ole-Jakobs Tod (gewaltsam) herausgerissen wurde.

Während der ziellosen Zugreise weg von der Heimat hält der Zug an einem Bahnhof, und Karl beobachtet eine Stadt durch das Fenster, deren historisches Zentrum ihm märchenhaft, wie die Kulissen aus einem Weihnachtsfilm, vorkommt. Es handelt sich um die erste Beschreibung einer Stadt im ganzen Roman. Sie überrascht mit den positiven Gefühlen, die der Protagonist empfindet und die seit Ole-Jakobs Tod ein Tabu waren. Es

ist diese plötzliche Topophilie, die ihn dazu bringt, aus dem Zug auszusteigen und sich in Richtung des Stadtzentrums zu begeben. Es handelt sich um eine – fiktive – Stadt Redenburg in Deutschland, deren Name entweder als eine Verballhornung der existierenden deutschen Städte (Regensburg, Rendsburg, Riedenburg usw.) verstanden oder als eine konkrete Intention des Autors gedeutet werden kann. Es ist nämlich gerade hier, wo Karl mit seiner flüchtigen Bekanntschaft Caroline über den Tod seines Sohnes zum ersten Mal so redet, dass es ihm hilft; Carolines Bruder hat auch Suizid begangen und sie kann deshalb ihre Gedanken zu diesem Thema klar und nüchtern formulieren, wie es bis jetzt keiner von Karls Freunden oder Bekannten geschafft hat.

Die Rolle der Stadt Redenburg für die Handlung kann als eine gewisse Aufmunterung auf dem Weg des Protagonisten zu dem befürchteten und zugleich ersehnten Haus der Angst angesehen werden. Nicht nur durch das Gespräch mit Caroline, sondern auch durch die überraschende topophilische Raumbindung wird Karl innerlich gestärkt. Er fühlt sich zu diesem Ort wegen seines idyllischen und malerischen Erscheinungsbildes angezogen, weil er einen Gegensatz zu seiner inneren Stimmung darstellt. „[D]et var et slikt sted hvor det var umulig å forestille seg at mennesker døde“ (Sæterbakken 130), so äußert er sich in seinen ersten Eindrücken von der Stadt. Mit der Zeit mindert sich langsam seine topophilische Begeisterung, da ihm die Stadt zu schön vorkommt, um wahr zu sein. Er ertappt sich selbst dabei, wie eifrig er versucht, die negativen Details aus dem ganzen positiven Erscheinungsbild herauszusuchen, wonach eine Reihe von skurrilen Erlebnissen folgt.¹⁷ Zum Schluss verliert er sich in der Stadt und entscheidet sich, immer nach links abzubiegen, um in einem immer größeren Kreis zu gehen, weil er hofft, früher oder später an einen Punkt zu kommen, den er erkennt. Karls räumliche, kreisförmige Bewegung von einem unbekanntem bis zu einem festen Orientierungspunkt kann symbolisch als der Anfang seines Weges aus seiner innerlichen Verlorenheit gedeutet werden, in der er sich nach Ole-Jakobs Tod befand. Gleich an dem Abend entscheidet er sich, die Stadt zu verlassen. Als er sich auf dem Weg zum Bahnhof zum letzten Mal umsieht, betrachtet er die Stadt „med en klar fornemmelse av noe tilbakelagt allerede, for der lå den, avsondret og uforstyrrelig, innhyllet i et tykt lag kritthvit puddersnø, nøyaktig slik jeg hadde sett det for meg“ (Sæterbakken 184). Es ist ein Teil der Trauer, den Karl in dieser malerischen Stadt geschlossen unter der Schneedecke hinterlässt.

Die Ankunft und der Aufenthalt in Bratislava stehen auf vielerlei Weise im Kontrast zu dem gerade verlassenen märchenhaften Städtchen. Die Wiedergabe der Räumlichkeiten wirkt von Anfang an beängstigend, fast topophobisch auf den Leser – scheinbar jedoch nicht auf den Protagonisten, der seine Eindrücke in einer neutralen, nüchternen Sprache vermittelt. Als er sich zum ersten Mal in seinem Hotelzimmer umsieht, konstatiert er gefühllos, dass aus dem Lüftungsabzug ein Geruch in das Zimmer dringt „som om noen hadde krøpet inn der og dødd“ (Sæterbakken 211), und genauso gleichgültig bemerkt

¹⁷ Einige Episoden aus Redenburg, ähnlich wie später aus Bratislava, erinnern in ihrer Skurrilität an Erlebnisse des Protagonisten in August Strindbergs *Inferno*. Zum Beispiel als Karl glaubt, seine Tochter Stine als ein kleines Mädchen in Redenburg gesehen zu haben. Er läuft ihr durch die Stadt nach, verliert sich dabei und endet in einer unbekanntem, dunklen Kneipe. Überwältigt von dem Ereignis ruft er seine Tochter an und genau in dem Augenblick klingelt bei jemandem das Handy. Man könnte noch mehrere Parallelen finden, es ist auch zu bemerken, dass sich Sæterbakken mit Strindberg in mehreren Essays beschäftigte und unter anderem eine Sammlung von Aufsätzen über Strindberg redigierte (es handelt sich um Marginal. Nr. 4. *August Strindberg*, erschienen 1997).

er einen dunklen Fleck an der Zimmerdecke, der zu rostbraunen Tropfen verlief. Die Anwesenheit des hypothetischen Todes steht im direkten Gegensatz zu der oben zitierten Aussage über Redenburg, wo es unmöglich schien, dass dort jemand sterben könnte.

Karl begibt sich auf einen Spaziergang durch die Stadt mit einem konkreten Ziel: sich den Zugang zu dem Haus der Angst zu verschaffen, wofür man zuerst eine Bar namens Neusohl finden muss, wo er nach einem bestimmten Codewort die Adresse und Instruktionen erhalten sollte. Karl empfindet die Stadt indirekt als unangenehm – wenn er über eine große und rohe Baugrube geht, fühlt er „lettelse [...] å komme til enden av springene“ (Sæterbakken 187), als er überlegt, ein Buch in einem Antiquariat zu kaufen, bemerkt er Gipsgesichter mit offenem Mund und schrägen Augen auf den Säulen beim Schaufenster und denkt nur daran, „fortest mulig å komme meg vekk derfra“ (Sæterbakken 198). Die Stadt weckt bei dem Protagonisten Gefühle, die an Topoaversion und Topophobie grenzen. Der Aufenthalt hier ist die letzte Station auf seinem Weg zu dem Haus der Angst und seine Atmosphäre breitet sich schon über die Stadt.

Genau wie in Redenburg ist auch in Bratislava die Bewegung des Protagonisten durch die Stadt aus der Vogelperspektive räumlich verankert. Während er in dem historischen Zentrum der malerischen deutschen Stadt bewusst in Kreisen ging, um von unbekanntem zu gesuchten Orientierungspunkten zu kommen, befindet er sich diesmal in einem Labyrinth, in dem er unkontrolliert getrieben wird. Als er das Hotel verlässt, taucht er gleich in „[e]t virvar av korte gater og trange smug“ (Sæterbakken 189) ein und sein orientierungsloses Herumlaufen endet vor einer Kneipe, in die er hineingeht. Als er diese verlässt, lässt er sich wieder durch die fremden Gassen treiben, mit der Hoffnung, die Bar Neusohl aufzufinden:

Flere ganger trodde jeg at jeg kjente meg igjen, at jeg hadde vært der før, bare for å ende opp et helt annet sted enn forventet. [...] For hver gang jeg går forbi, omorganiserer de hele byen, setter alt sammen opp i en ny rekkefølge, så jeg aldri skal finne veien ut av den igjen! [...] Bak noe jeg antok var rådhuset kom jeg inn i en ny verden av trange smug. Jeg valgte det første og det beste, overga meg helt og holdent til min egen desorientering og lot labyrinten styre skrittene. Da jeg etter jeg aner ikke hvor lenge stanset og kikket opp på et neonskilt, trodde jeg først at det var de tidlige pilsnerne som spilte meg et puss. *Neusohl* sto det, høyt der oppe, i snirklete rosa skrift (Sæterbakken 197–198).

Ein Labyrinth ist in der Kunst ein häufig verwendetes Symbol, das generell als Metapher für ein schwieriges, unübersichtliches Problem steht (Hehn 306). In der Literatur kann man es als ein angespanntes Verhältnis zwischen Erkenntnis und Verfehlung, Komplexität und Undurchschaubarkeit interpretieren (Butzer 238). Die Darstellung von Bratislava als einem Labyrinth, in dem sich Karl bewegt und dann zufällig zu seinem Ziel kommt, verbindet alle diese Deutungen miteinander. Die vergebliche Suche nach einem Weg bringt kein Ergebnis, und er kommt zu der Erkenntnis, dass man sich fallen lassen soll und nur durch Verfehlungen ans Ziel gelangen kann. Diese „irrationale“ Erfahrung widerspiegelt die Unmöglichkeit, das Labyrinth als Komplex zu überblicken, wenn man sich in ihm befindet. Es geht aber nicht nur um die konkreten Straßen in Bratislava. Labyrinthisch ist auch der komplizierte Lebensweg voll von Desorientierung und Verzweiflung, der nach dem Tod einer nahestehenden Person auf einen wartet, um aus der Trauer zu finden. Die Verbindung zwischen dem Labyrinth und der Trauer wird auch

durch den zeitlichen Aspekt unterstützt: Genauso wie das Labyrinth in der Literatur oft chronotopische Züge aufweist (man wird nicht nur in dem Raum, sondern auch in der Zeit desorientiert, Gehring 319), so wird auch die Trauer in der Traumtheorie als ein orts- und zeitloser Ausnahmezustand verstanden (Fricke 18).¹⁸

3.4 Das mystische Haus der Angst

Von allen Räumlichkeiten im Roman ist das mystische Haus in der Slowakei mit den stärksten Emotionen verbunden. Wie seine Bezeichnung bereits andeutet, stellt es eine Materialisierung oder besser gesagt „Topoisierung“ der Angst dar. Karl erfährt von dem Haus schon auf den ersten Seiten des Romans, es werde zuerst von Mystik und Neugier umwoben. Langsam verdunkeln sich jedoch die verbundenen Gefühle in Richtung der Topophobie. Dass Karls Reise durch Europa mit diesem Ziel verläuft, wird zwar erst in Redenburg klar, der Weg war jedoch in seinem Unterbewusstsein von Anfang an vorbereitet. Karl gelangt in seinem Leben zu dem Punkt, an dem er keine andere Lösung mehr sieht, als das Haus zu besuchen, um dort entweder die Absolution oder den Tod zu finden.¹⁹

Es handelt sich um ein Haus in Banská Bystrica, in dem laut der Legende ein Mann seine Frau und seine Kinder getötet und eingemauert hat, um sich danach auf eine bizarre Weise das Leben zu nehmen. Der Vermittler des Hauses kann oder will nicht erklären, was Karl erwarten wird. In einem fast philosophischen Gespräch vergleicht er das Haus mit der Miniatur der Welt – es sei hier in kleinem Maßstab das passiert, was in großem Maßstab täglich überall passiert. Angekommen an der angegebenen Adresse, beobachtet Karl zuerst das Haus von außen, das aber nichts Merkwürdiges aufweist. Der Ort wirkt neutral, und gerade die Normalität der Zustände mildert seine nervöse Topophobie.²⁰ Seine Emotionen wenden sich sogar zum Positiven: „Allikevel følte jeg en trygghet, som gjorde meg uredd, nå da jeg endelig sto der. Alle skremslene, de var der bare som et stengesel, en prøvelse man skulle igjennom, et hinder man måtte forsere, for å komme inn til det som egentlig ventet på en [...]“ (Sæterbakken 220). Er ist am Ziel seiner Reise, seine

¹⁸ Es ist nicht nur an dieser Stelle, dass Sæterbakken das Labyrinth im symbolischen Sinne verwendet. Als sich Karl an den Anfang seiner Beziehung mit Eva erinnert, fallen ihm die starken Glücksgefühle ein, die er so reflektiert: „Og jeg så for meg livet mitt som en labyrint, en slik som står sammen med kryssordoppgavene i blader, med Eva ventende i det innerste rommet“ (Sæterbakken 30). Das ist die dritte Bedeutungsschicht von Labyrinth in der Literatur, das Symbol des Spiels, des Rätsels (Butzer 238f.), die jedoch auch die anderen Bedeutungen einbezieht: Karl befand sich auf seinem Weg – ohne es zu wissen – in einem Labyrinth, in dem er durch seine zufällige, aber richtige Bewegung die Liebe seines Lebens fand.

¹⁹ Henrik Torjusen betont in seiner Analyse von Sæterbakkens Roman gerade den selbstzerstörerischen Zweck hinter Karls Handeln und seiner Fahrt in die Slowakei (Torjusen 21). Diese Vermutung ist plausibel, vieles deutet darauf hin, dass sich Karl mit seinem Leben abgefunden hat (z. B. wirft er sein Handy weg, gibt dem Taxifahrer, der ihn zu dem Haus brachte, alles Geld, das er hatte). Man sollte aber auch in Betracht ziehen, dass Karl weiß, dass es auch Menschen gibt, die in dem Haus die Erlösung erlebt haben, und es könnte auch ihm passieren.

²⁰ Dieser Effekt wird beim Leser noch dadurch vertieft, dass sich am Anfang des Kapitels vier authentische Fotos von dem Gebäude befinden, die ein gewöhnliches Haus im Dorf darstellen. Die Adresse, die man auf dem Schild am Haus sehen kann, stimmt mit der Adresse überein, zu der Karl fährt (und wie man sich z. B. auf Google Maps überzeugen kann, existiert das Haus in der abgebildeten Gestalt wirklich).

Furcht vor dem Haus löst sich auf, und er betritt es mit Erleichterung und einer leichten Andeutung von Freude.

Die Beschreibung des Inneren des Hauses ist sehr detailliert. Karl sieht sich ein Zimmer nach dem anderen an und vermittelt die Räume mit allen Gegenständen, Farben und Gerüchen. Die verlassen und zugleich bewohnt wirkenden Räumlichkeiten und auch der narratologische Aufbau der Beschreibung selbst, die die Spannung in die Höhe treibt, erinnern an Horrorliteratur und lösen eine klare Topophobie beim Leser aus (wobei der Protagonist während seines Durchgangs im Haus ruhig wirkt).²¹ Karl gibt zu, dass seine Nervosität nachlässt. Er fühlte zwar Angst, es war aber nicht die Furcht vor dem Ort, sondern davor, was ihn in dem Haus erwartet – in der Psychologie wird dies als Neophobie, die Angst vor dem Unbekannten, bezeichnet.

Karls langsame Untersuchung des Hauses von unten bis oben kann als sein Weg zu seinem Inneren verstanden werden. Ein Zimmer ganz oben im Haus zieht dabei besonders seine Aufmerksamkeit auf sich. Es kommt ihm bekannt vor, er empfindet es als einen Raum, aus dem zwar alle persönlichen Gegenstände abgeräumt wurden, irgendetwas jedoch zurückgeblieben ist: die Erinnerungen, die in das Zimmer eingeschrieben sind. Dieser kleine Raum im Dachgeschoss kann mit Ole-Jakobs Zimmer zu Hause in Verbindung gebracht werden, auch wenn es der Erzähler nicht direkt tut. Obwohl man materielle Sachen entfernt, bleibt von einem Menschen eine immaterielle, fast metaphysische Anwesenheit vorhanden. Diese scheinbar positive Erkenntnis genügt Karl aber nicht, auf der ständigen Suche nach einer Konfrontation, die er im Haus erwartet, geht er in den Keller, wo seine Gefühle schließlich explodieren, und er mit dem Kopf gegen die Wand stößt und in Blut und Tränen seinen Schmerz endlich loslässt. Der Auslöser ist das Bewusstwerden dessen, was ihn umtreibt: Die innerlichen Leere, die er durch sein Handeln zu übertünchen suchte. Die Tatsache, dass er zu diesem existenziellen Aufwachen gerade in den Keller gelangt und er den emotionalen Ausbruch hier erlebt, ist ein wichtiger Punkt der Topoanalyse, der mit Bachelards Psychologie des Hauses in Verbindung gebracht werden kann. Bachelard hält ein Haus für ein vertikales Wesen, dessen Vertikalrichtung durch die Polarität von Keller und Dachboden gesichert ist. Er setzt die Rationalität des Daches der Irrationalität des Kellers entgegen: Das Dach hat eine rationale Funktion, beschirmt den Menschen, wobei der Keller das dunkle Wesen des Hauses sei, ein „Wesen, das an den unterirdischen Mächten teilhat. Wenn man dort ins Träumen gerät, kommt man in Kontakt mit der Irrationalität der Tiefen“ (Bachelard 50). Die erste Erkenntnis, zu der Karl in dem Zimmer auf dem Dachboden gelangt, kann als eine rationale Hoffnung verstanden werden. Seine Vernunft versuchte ihm zu zeigen, dass es das Leben danach gibt, und zwar in den Erinnerungen. Karl fühlt aber selbst, dass es nur eine schwache Erklärung seiner Angst ist. Erst im Keller lässt er nicht seine Vernunft, sondern seine Gefühle sprechen und erhält Einblick in seine innere Leere und Einsamkeit.

²¹ Sæterbakken verwendet klassische Techniken, bekannt aus der Horrorliteratur. Im ganzen Roman erzeugt er eine Spannung, die auf der Ungewissheit aufbaut, was sich in dem Haus befinden könnte. Er mischt dazu auch Merkmale der Fantastik, die ca. seit der Mitte des Romans immer öfter vorkommen, arbeitet bei den Beschreibungen mit das Grauen unterstützenden Mitteln wie Sinnestäuschung (Karl stellt überrascht fest, dass der Raum anders aussieht, als er ihn durch die Glastür sieht, hat er das Gefühl, dass sich das Licht verändert usw.) und Einbildungskraft (er sieht Figuren in Sachen, die sich dann als Gegenstände entlarven). Sæterbakken gelingt es, eine klassische Atmosphäre eines Spukhauses herzustellen, die er jedoch immer durch eine rationale Erklärung der Erscheinungen mindert.

Das Haus bringt Karl dazu, ins Zentrum seiner Existenz vorzudringen. Trotzdem wird er nicht von der Konfrontation mit seiner größten Furcht, den Schuldgefühlen, verschont. Es bleibt jedoch unklar, ob er sich die folgende Situation einbildet, sie träumt oder ob sie seinen kommenden Tod darstellen soll. In der Küche des Hauses sieht er seine Familie am Tisch sitzen und essen, alle mit dem Rücken zu ihm. Er weiß, dass ihre Gesichter mit Brandwunden schwer verletzt sind und dass es seine Schuld ist. Die Küche steht hier für den Familienraum, wo sich die Mitglieder treffen. Das Bild wirkt düster, trotzdem kommen keine Emotionen des Protagonisten zum Vorschein. Er schiebt den Vorhang beiseite und tritt in den Raum zu seiner Familie ein. Die räumliche Vereinigung deutet seine Auseinandersetzung mit der Schuld und deren Annahme an.²²

3.5 Das Nicht-Land

Wie ein Epilog wird dem Roman das letzte Kapitel hinzugefügt, das schon durch seinen Titel „Ikkeriket“ eine besondere topographische Herausforderung andeutet. Karl befindet sich mit seiner ganzen Familie (inklusive Ole-Jakob) an einem Ort, der formal gesehen als ein bekannter Raum wirkt – obwohl es keine gründlichere Beschreibung der Umgebung gibt, erkennen wir das Zuhause der Familie. Die Konkretetheit der räumlichen Bestimmung trägt dazu bei, dass man den geschilderten Zustand zuerst als eine Erinnerung aus Karls Vergangenheit zu deuten versucht. Die zeitliche Anomalie setzt jedoch die dargestellte Welt in eine Sphäre um, die sich außerhalb der Realität befindet, über die bis jetzt erzählt wurde. In diesem Sinne stellt das letzte Kapitel einen Höhepunkt der fantastischen Motive dar, die sich seit der Mitte des Romans häufen. Karls Familie lebt in einer Zeitschleife von vier Wochen rund um Weihnachten: Unmittelbar nach Neujahr beginnt wieder der Dezember. Es ist die Welt, die sich Ole-Jakob ausgedacht hat, als er noch klein war. Eine utopisch-naive Gesellschaft, in der man nicht arbeiten muss, weil kein Geld existiert, und man ständig Weihnachten feiern kann. Das Paradies für ein kleines Kind wird aber zur Hölle für den erwachsenen Mann. Obwohl es sich um die schönste Zeit des Jahres handelt und die ganze Familie glücklich zusammen ist, verliert sich die Freude am Leben durch die ewige Wiederholung. Am Ende deutet Vieles darauf hin, dass Karl mehr oder weniger absichtlich ein Feuer im Haus angezündet hat. Vorausgesetzt, es handelt sich um vorsätzliche Brandstiftung, könnte man den Brand als einen Ausdruck der Topoanimosität und eine Parallele zu dem möglichen Brand des Familienhauses bei Karls Abreise in die Slowakei verstehen. Die Topoanimosität ist diesmal noch stärker durch die Zeit geprägt: Der Raum bildet zwar eine konkrete, aber unwichtige Kulisse, und es ist die zeitliche Schleife, die daraus einen feindlichen Ort macht. Gegen die Zeit kann man nichts unternehmen und deshalb wird in dem Raum mit tragischen Folgen gehandelt.

Ein solcher Nicht-Ort erinnert an eine besondere Form der Heterotopie, wie man sie vor allem von Michel Foucault her kennt. Obwohl das Nicht-Land anhand des naiven Vorbildes von Ole-Jakob als eine Utopie wirken könnte, entsteht eine erkennbare Abbil-

²² In der schon mehrmals erwähnten Interpretation von Henrik Torjusen (vgl. Fußnote 15) wird konkludiert, dass Karls Betreten der Küche und die Vereinigung mit der Familie seinen Tod bedeuten, da alle Anwesenden vorher gestorben sind und Karl sich jetzt diesen anschließt (er selbst sollte vorher im Keller gestorben sein) (Torjusen 29).

derung eines realen Ortes, die für die Heterotopie typisch ist. Die zu erwartende Kohärenz wird aber verdreht und man nimmt eine Unordnung wahr, die beunruhigend wirkt (Foucault 21 ff.). Genauso funktioniert die gebrochene zeitliche Struktur in dem Nicht-Land, die Karl zu seinem extremen Handeln bringt. Seine Existenz in diesem heterotopischen Zeitraum ähnelt einem Schwellenzustand, den man in der Terminologie von Victor Turner als *liminal* bezeichnen kann. Es ist ein Übergangsstadium, in das man gerät, nachdem man sich von der früheren Sozialordnung – oft rituell – gelöst hat (die sog. Trennungsphase) und noch nicht in der neuen Sozialordnung angekommen ist (die sog. Angliederungsphase). In dieser Zwischenphase sind daher noch keine Strukturen erkennbar (Turner 94 f.). Dieses strukturleere Vakuum entspricht im übertragenen Sinne dem Zustand, in dem man sich in tiefer Trauer befindet. In der Traumtheorie wird die Trauer als ein Seelenzustand beschrieben, bei dem die Bezugspunkte wie Zeit, Raum und Kausalität in den Hintergrund geraten (Fricke 18). Das Nicht-Land kann dadurch auch als der Höhepunkt von Karls Trauer verstanden werden, es ist das Seelenstadium nach dem Besuch des Hauses der Angst. Dort ging er durch die Trennungsphase und jetzt bereitet er sich auf die Angliederungsphase vor. Es bleibt jedoch weiter unklar, ob Karls nächste Phase im Wahnsinn, Tod oder in der Überwindung der Trauer endet.

4. Fazit

Der Raum im Roman *Gjennom natten* fungiert nicht nur als ein stiller Begleiter der Handlung, sondern dient vor allem als Projektionsfläche für die Gefühle des Protagonisten. Seine Emotionen widerspiegeln sich in seiner Wahrnehmung des Raumes. Diese Richtung – von Emotion zu Raum – scheint stärker zu sein als die umgekehrte – von Raum zu Emotion. Mit anderen Worten, es sind die Gefühle des stark subjektiven Erzählers, die die Räumlichkeiten in der fiktiven Welt so aussehen lassen, und nicht die Tatsache, dass die Gefühle durch das Aussehen des Raumes hervorgerufen werden (es ist zum Beispiel die Verachtung von Mona, die ihren Balkon abscheulich wirken lässt und nicht umgekehrt). Die Beschreibung des Raumes stimmt deshalb meistens mit der Stimmung des Erzählers überein und die Topoanalyse ermöglicht in diesem Sinne, tiefer in den Protagonisten zu blicken und die Beweggründe für sein Handeln und Denken besser zu verstehen (als Beispiel können wir Karls destruktives Verhältnis zu dem Zuhause anführen, das zu einem – ob nur metaphorischen oder tatsächlich gelegten – Brand führt). Die Beschreibung des Raumes unterstützt dadurch das Hauptthema, die Trauer, die die Raumbindung des Protagonisten emotional belastet. Die enge Verbindung zwischen der Emotion und dem Raum ist auch die Grundlage, auf der das mystische Haus der Angst aufbaut. Durch das Vorwissen ist derjenige, der es betritt, darauf vorbereitet, dass er hier mit seinen tiefsten Ängsten konfrontiert wird. Unbewusst projiziert er deshalb seine Ängste automatisch auf den Raum und die Einbildungskraft sorgt dafür, in welcher Form sich diese Ängste materialisieren. Dieses Prinzip wird Karl klar, als er im Keller, nachdem er alle Räume untersucht hat und keine Materialisierung der Angst zur Konfrontation bekam, einsieht, dass in seinem Inneren nur eine existenzielle Leere ist, die sich in der mangelnden Gegenüberstellung manifestiert.

Die Zeit als ein Faktor für die Intensität der Emotion spielt in dem Roman eine wichtige Rolle, wobei in einem umgekehrten Sinne, als Thuan es in seinen Studien zu Topophilie vorschlägt. Es sind nicht die Orte, wo sich der Protagonist länger aufhält, die sich durch eine intensive emotionale Verbindung kennzeichnen. Zu dem Ort, an dem er mit seiner Frau 20 Jahre lebte, entwickelt er in dieser Zeit keine besondere affektive Raumbindung, weil er ihm zur Normalität wurde. Es sind die neuen, aufregenden Räume, die er emotional wiedergibt. So fühlt er die stärkste Topophilie an dem ersten Abend in seiner Übergangswohnung, genauso wie ihn die plötzliche topophilische Begeisterung für eine Stadt, die er für ein paar Minuten aus dem Fenster beobachtet, dazu bringt, aus dem Zug auszusteigen. Zugleich hat sich in der Analyse gezeigt, dass sich eine Emotion zu demselben Ort in der Zeit verändern und ambivalent sein kann.

Bei der Klassifizierung der Emotion kann man mit den von Thuan festgelegten binären Kategorien nicht auskommen. Es wird zwar in der Sekundärliteratur oft betont, dass der Begriff Topophilie alle möglichen positiven und der Begriff Topophobie alle negativen Emotionen zu einem Ort einbezieht, für die Interpretation der bestimmten Szenen und dadurch auch des Handelns des Protagonisten ist jedoch eine konkrete Bestimmung der Emotion von Vorteil. Deshalb wurden in diesem Artikel Begriffe wie Topoanimosität oder Topoaversion eingeführt, die sich jedoch ausschließlich aus der Analyse der emotionalen Verbindung zu Räumlichkeiten in diesem konkreten Roman ergeben, und es wird kein Anspruch auf die Vollständigkeit des Spektrums erhoben. Man kann voraussetzen, dass die Analyse eines anderen Textes diese zwei Neologismen um neue ergänzen wird. Für die Komplexität der Topoanalyse mit der Auswirkung auf die kleinsten Nuancen wäre es nur von Vorteil.²³

LITERATUR

- Albrecht, A. Glenn. „Solastalgie: Heimweh in der Heimat“. *Vom Sinn der Heimat*. Ed. Norbert Jung u.a. Opladen: Budrich UniPress, 2014. 47–60.
- Albrecht, A. Glenn. *Earth Emotions. New Words for a New World*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2019.
- Bachelard, Gaston. *Poetik des Raumes*. München: Carl Hanser Verlag, 1960.
- Brisudová, Lucia u.a. „Mapping topo-ambivalent places for the purposes of strategic planning of urban space. The case of Šternberk, the Czech Republic.“ *Journal of Maps*, 16(1) (2020): 203–209.
- Butzer, Günter, ed. *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012.
- Foucault, Michel. *Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- Freud, Sigmund: „Der Mann Moses und die monotheistische Religion.“ *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Sigmund Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2000. 459–581.
- Fricke, Hannes. *Das hört nicht auf: Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2004.
- Gehring, Melina. „Das Labyrinth als Chronotopos: Raumtheoretische Überlegungen zu Mark Z. Danielewskis *House of Leaves*“. Wolfgang Hallett und Birgit Neumann. Biefeld: Transcript, 2009. 319–334.
- Hallett, Wolfgang und Birgit Neumann. „Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung.“ *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Ed. Wolfgang Hallett und Birgit Neumann. Biefeld: Transcript, 2009. 11–32.

²³ The work was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

- Hehn, Georg. „Labyrinth“. *Metzler Lexikon Religion*. Eds. Christoph Auffarth u.a. Stuttgart: Metzler, 2005.
- Hirsch, Mathias. *Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2006.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*, Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1984.
- Martin, Kerstin-Verena. *(De)colonization through topophilia: Marjorie Kinnan Rawlings's life and work in Florida*. Mainz: Univ., 2006.
- Relph, Edward. *The Phenomenological Foundations of Geography*. Toronto: University of Toronto, Department of Geography, 1976.
- Sæterbakken, Stig. *Gjennom natten*. Oslo: Capellen Damm, 2011, e-book.
- Sylaiou, Stella and Yannis Ziogas. „Topophilia in the physical and digital space“. International Conference *Walking Practices, Walking Art, Walking Bodie*, 2019, 56–63. https://www.researchgate.net/publication/333895095_Topophilia_in_the_physical_and_digital_space.
- Šimáček, Petr u.a.: „To Fear or not to Fear? Exploring the Temporality of Topophobia in Urban Environments“. *Moravian Geographical Reports*, 28(4) (2020): 308–321.
- Taylor, Stephanie. *Narratives of Identity and Place*. Hoboken: Taylor & Francis, 2009.
- Torjusen, Henrik. „Når man bliver indhentet af mørket“. *Reception* 74 (2013): 21–29.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1990.
- Turner, Victor. *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt am Main: Campus-Verl., 2005.
- Wöhler, Karlheinz. „Topophilie: Affektive Raumbindung und raumbezogene Identitätsbildung“. *Liebe als Kulturmedium*. Ed. Werner Faulstich. München: Fink, 2002. 151–171.
- Znoj, Hansjörg. *Trauer und Trauerbewältigung: Psychologische Konzepte im Wandel*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 2012.

Radka Stahr
Charles University in Prague
radka.stahr@ff.cuni.cz