

»Mit Abenteuern reich gesegnet«

Abenteuer als Strukturprinzip und Formexperiment in Selma Lagerlöfs Romanen »Nils Holgerssons resa genom Sverige« und »Gösta Berlings Saga«

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert leistete die skandinavische Literatur einen allgemein anerkannten Beitrag zur europäischen Moderne. Vor allem in Deutschland hatten die skandinavischen Autoren um 1900 ein großes Publikum: Die Theater spielten die kontrovers diskutierten Dramen Henrik Ibsens und August Strindbergs, die Romane und Erzählungen Jens Peter Jacobsens und Knut Hamsuns wurden schnell übersetzt und viel gelesen, und wenn über soziale Fragen, Emanzipation oder Religionskritik diskutiert wurde, bezog man sich auf Prosatexte von Alexander Kielland, Amalie Skram oder Henrik Pontoppidan.¹ Die Autorengeneration verstand sich als Sprachrohr des Neuen und des Aufbruchs; ihre alltagsorientierte, problemdebatierende Ästhetik war von Georg Brandes beeinflusst, der von der Kanzel der Kopenhagener Universität dozierte, die Literatur solle vom Leben und nicht von Träumen handeln.² Abenteuer hatten keine Konjunktur in einer prosaischen Literaturwelt, die einen grauen Alltag mit desillusionierten, nervösen Menschen mit ihren Ehe- und Familienkonflikten und schuldhaften Verstrickungen porträtierte. Allenfalls in der literarischen Enklave der Polarfahrer- und Siedlerliteratur scheinen sich Abenteuer ereignet zu haben, verlegt in einen Aktionsraum der Fremde und verdrängt in einen abgewerteten Raum des angeblich Po-

¹ Die Erfolgsgeschichte der skandinavischen Literaturen in Deutschland wurde in mehreren rezeptionsorientierten Studien im Detail nachgezeichnet. Vgl. dazu v.a.: Robert Fallenstein / Christian Hennig, *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870 bis 1914*. Neumünster 1977; Regina Quandt, *Schwedische Literatur in deutscher Übersetzung 1830–1980*. Eine Bibliographie. 7 Bde. Göttingen 1987f.

² Diese berühmte Dichotomie formulierte Brandes in der Einleitung zu seiner Vorlesungsreihe »Hauptströmungen in der Literatur des 19. Jahrhunderts«. Georg Brandes, *Emigrantlitteraturen*. Kopenhagen 1872, S. 17. Vgl. auch die wissenschaftliche elektronische Ausgabe https://georgbrandes.dk/brandes_hs1_1872/1.

pulären.³ Ob das Abenteuer,⁴ jenseits der berichteten Heldentaten, als Strukturprinzip nicht doch Formexperimente erlaubt, die einen Platz im Kontext der literarischen Moderne einnehmen, will dieser Beitrag an zwei sehr unterschiedlichen Texten der schwedischen Autorin Selma Lagerlöf (1858–1940) prüfen.

Der einleitende grobe Überblick stellt natürlich eine Vereinfachung dar, schon Zeitgenossen taten sich schwer mit dem Verständnis und der Einordnung der arabischen Prosa J.P. Jacobsens, der anti-mimetischen Dramenästhetik Strindbergs oder der erzählerischen Ironie Hamsuns. Unstrittig ist jedoch, dass der literarische Aufbruch in die Moderne in Skandinavien früh und programmatisch formuliert wurde, und dass Brandes' Epitheton des ›Modernen‹ einen weitreichenden Einfluss in Europa erhielt.⁵ Doch die Repräsentationsformen der Modernität nahmen viele Formen an.⁶ Auf den Modernisierungsschub der Gesellschaft mit seinen diskursiven, wirtschaftlichen, technologischen und sozialen Komponenten reagierte die skandinavische Literatur verunsichert und fragend: Das Bewusstsein von Befreiung und Innovation ist durchzogen von Krisenempfinden und Entfremdungsgefühl. Ästhetisch findet dieser Zwiespalt Ausdruck in den verschiedens-

³ Vgl. Hanna Eglinger, *Arktis-Eventyr: Knud Rasmussens märchenhafte Reportagen*. In: *Ordnungen des Außerordentlichen. Abenteuer – Raum – Gesellschaft*. Hg. von Oliver Grill und Philip Reich. Paderborn 2023, S. 379–402.

⁴ Mein Verständnis des Abenteuers stützt sich auf die Ausführungen im wissenschaftlichen Programm der Münchner Forschergruppe »Philologie des Abenteuers«, abrufbar unter <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf> (4. März 2024).

⁵ »In trying to pin Modernism down – tentatively and crudely – in terms of men, books and years, attention is first drawn to Scandinavia«, schrieben Malcolm Bradbury und James McFarlane in ihrer klassischen Studie zum internationalen Modernismus. Und sie spezifizieren die These mit dem Nachsatz: »to the publication in 1883 of a series of critical essays by the Danish critic Georg Brandes with the significant title *Men of the Modern Breakthrough* (*Det moderne Gjennembruds Mænd*). In no time at all – conceivably by virtue of the stature Brandes had achieved throughout the Germanic world – the epithet ›modern‹ became a rallying slogan of irresistible drawing power.« (*Modernism 1890–1930*. Hg. von Malcolm Bradbury und James McFarlane. Harmondsworth 1976, S. 37).

⁶ Dabei übertrafen sie auch deutlich die inhaltsorientierte Programmatik ihres Urhebers. Vgl. dazu Annegret Heitmann, *Modern Denmark: Brandes – Jacobsen – Bang*. In: *Danish Literature as World Literature*. Hg. von Dan Ringgaard und Mads Rosendahl Thomsen. New York / London 2017, S. 141–166.

ten Formen von Ambivalenzen, Unbestimmtheitsstellen, anti-mimetischen Tendenzen, erzählerischer Enthaltensamkeit, Wahrnehmungs- oder Sprachskepsis.

Selma Lagerlöf scheint eine Ausnahme in diesem Tableau darzustellen, schon weil sie sich häufig auf regionale Settings bezieht, auf Stoffe und Motive der Volksüberlieferung zurückgreift und ihr Erzählton auf einer Mündlichkeitsfiktion basiert.⁷ Ihre Ästhetik hat man daher lange Zeit als rückwärtsgewandt bewertet.⁸ Dazu passt, dass ihr Werk dem traditionellen Abenteuer-Plot nicht abgeneigt ist, sie greift wiederholt mit erzählerischen Momenten des Abenteuers auf eine Struktur zurück, die mit ihrer Kohärenzstiftung als der modernen Welt und ihren Darstellungsformen als unangemessen gilt. Mit Nils Holgersson weist es sogar einen Abenteuerhelden auf, der Weltruhm erlangt hat, nicht zuletzt durch die unzähligen stark verkürzten Cartoon-, Bilderbuch- und Comicversionen seiner Erlebnisse.⁹ Sein Flug mit den Wildgänsen stellt ein Abenteuer-Szenario wie aus dem und für ein Bilderbuch dar; der Roman erfüllt das Abenteuerschema mit einem zur Identifikation einladenden Helden, mit seiner räumlichen Grenzüberschreitung und seriell erzählten Momenten gefährlicher Kontingenz, die sich als Prüfungen erweisen, nahezu idealtypisch.¹⁰ Der ursprüngliche Text »Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige« (Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden), in zwei Bänden 1906 und 1907¹¹ erschienen und schon im Jahr darauf erstmals ins Deutsche übersetzt,¹²

⁷ Vgl. Katharina Müller, Autorenlesungen in Skandinavien um 1900. Baden-Baden 2018, S. 125–146.

⁸ Signifikant für diese Rezeption ist die weit verbreitete Bezeichnung Lagerlöfs als »Märchentante«. Vgl. die umfangreiche Studie der schwedischen Rezeption: Anna Nordlund, Selma Lagerlöfs underbara resa genom den svenska litteraturhistorien 1891–1996. Stockholm / Stehag 2005.

⁹ Die bekannteste der vielen medialen Transpositionen ist eine japanische Zeichentrickserie von 1980f., die aus 52 25-minütigen Episoden besteht und weltweit im Fernsehen ausgestrahlt wurde, wiederholt auch in Deutschland. 2011 wurde in Deutschland eine Spielfilmversion produziert.

¹⁰ Vgl. Wissenschaftliches Programm der DFG-Forschergruppe »Philologie des Abenteuers«, S. 3 (Anm. 4).

¹¹ Selma Lagerlöf, Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige. 2 Bde. Stockholm 1906f.

¹² Die erste deutsche Übersetzung: Wunderbare Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen. 3 Bde. Übers. von Pauline Klaiber-Gottschau. München 1907f. Im

war allerdings kein Bilder-, sondern ein Schullesebuch, eine Auftragsarbeit des Vereins schwedischer Volksschullehrer, die zehnjährigen Volksschülern sowohl Kenntnisse der Geografie und Geschichte ihres Landes vermitteln als auch sie gleichzeitig an die Literatur heranführen sollte.¹³ Der Handlungsang des Textes folgt dem Zug der Wildgänse, deren Route durch etliche, textintern motivierte Umwege von Schonen ganz im Süden Schwedens bis nach Lappland und zurück führt, wobei die Hinreise mit 46 von 55 Kapiteln den weitaus größeren Teil der Handlung ausmacht. Der Plot gibt Gelegenheit, die Charakteristika und die Nutzung der schwedischen Landschaftsformen sowie die Historie markanter Orte zu präsentieren und sie durch eingeschobene Anekdoten und Sagen anschaulich und memorierbar zu machen.

Natürlich sind wir mit dem Genre des Schulbuchs in dem Bereich, in den die Abenteuer im 19. und 20. Jahrhundert gewissermaßen abgeschoben wurden, und wenig überraschend wurde »Nils Holgersson« von der Forschung vor allem im Kontext der didaktisch orientierten Jugendliteraturdebatte gelesen.¹⁴ In jüngerer Zeit sind die räumliche und die ökologische Dimension des Textes und die Konstruktion Schwedens als Nation in den Vordergrund gerückt worden. Bjarne Thorup Thomsen versteht den Text als Sichtbarmachung der nationalen Einheit Schwedens als einer Vereinigung von Vielfalt, der zugrunde gelegten Landkarte wird dabei eine performative Rolle zugemessen.¹⁵ Die ökologisch orientierte Forschung stellt das Verhältnis von Natur, Tieren und Menschen in den Mittelpunkt.¹⁶ Besondere

Folgendes wird die aktuelle Übersetzung von Thomas Steinfeld zitiert und im fortlaufenden Text nachgewiesen: Selma Lagerlöf, Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden. Übers. von Thomas Steinfeld. Berlin 2015.

¹³ Vgl. Angelika Nix, Das Kind des Jahrhunderts im Jahrhundert des Kindes. Freiburg i.Br. 2002, S. 151–160.

¹⁴ Vgl. z.B. Bente Heian, Skolebok og diktverk. En analyse av pædagogiske mål og litterære virkemidler i Selma Lagerlöfs »Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige«. In: Edda 88.3, 1988, S. 213–226.

¹⁵ Vgl. Bjarne Thorup Thomsen, Lagerlöfs litterära landvinding. Nation, mobilitet og modernitet i Nils Holgersson og tilgrænsende tekster. Amsterdam 2007.

¹⁶ Vgl. Christopher Oscarson, Nils Holgersson. Empty Maps and the Entangled Bird's Eye View of Sweden. In: Edda, 2009, H. 2, S. 99–117; Camille Deschamps Vierø, Seasons Writing and Environmental Ethics in »Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige«. In: Barnlitterært forskningstidskrift 11.1, 2020, S. 1–10; Frederike Felcht, Biodiversität

Relevanz hat im Rahmen dieser beiden Ansätzen die um 1900 viel diskutierte Forderung nach einer Kolonisierung und industriellen Nutzung der entlegenen nördlichsten Landesteile, die bis dahin weitgehend naturbelassene Wildmark und Siedlungsgebiet der nomadisch lebenden Sami waren und somit die Fremde in der Raumerkundung des Romans präsentieren. »Nils Holgersson« bietet eine ambivalente Sicht auf diese sog. »Norrländfrage«,¹⁷ wenn Landnutzung und Industrialisierung als notwendig für den Wohlstand erachtet werden, aber auch die Meinung vertreten wird, die schwedischen Siedler sollten das Land im Norden in Ruhe lassen und es den Sami und den dort einheimischen Tieren anvertrauen (Kap. 46).¹⁸ Trotz seines didaktischen Anspruchs war der Text weder einseitig noch naiv, sondern vermittelte ein differenziertes Bild von Schweden, indem mit der Armut großer Teile der Landbevölkerung, der Massenemigration nach Nordamerika, der Volkskrankheit Tuberkulose, der prekären Stellung der Sami und der Kinderarbeit zentrale Probleme der Zeit in dem Schulbuch auftauchen. Doch erstaunlicherweise ist es gerade das aus didaktischen Gründen gewählte Abenteuerschema, das eine Reihe von Ambivalenzen eröffnet, die den Text über das Schul- und Jugendbuchniveau hinaus interessant machen.

So ist der Protagonist zwar ein Abenteurer, der viel wagt und viel gewinnt, wenn er sich und andere immer wieder aus verzwickten Situationen retten kann, aber er ist auch ein zur Strafe in einen Däumling verwandelter Junge und damit kein strahlender Held. Die Miniaturisierung des Helden, die aus »Gulliver's Travels« oder aus »Alice in Wonderland« bekannt ist, ermöglicht ihm viele seiner Abenteuer, da er sich heimlich an verbotene Orte schleichen oder unerkannt entwischen kann. Sie nimmt ihm aber andererseits einen überlegenen Status,

und Naturschutz in »Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden« (1906/1907). In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, 2022, S. 63–76.

¹⁷ Vgl. Sverker Sörlin, *Framtidslandet. Debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet*. Umeå 1988. Vgl. zur Repräsentation der Sami auch: Astrid Surmatz, Nils Holgersson and a Japanese Animated Series. In: *Re-mapping Lagerlöf. Performance, Intermediality, and European Transmission*. Hg. von Helena Forsås-Scott, Lisbeth Stenberg und Bjarne Thorup Thomsen. Lund 2014, S. 163–180.

¹⁸ Diese Meinung äußert die kluge Leitgans Akka, die als Sprachrohrfigur angesehen werden kann (S. 576).

macht ihn sprichwörtlich klein und hilflos in den Klauen der Krähen oder in der Tatze des Bären (Kap. 16 bzw. 28). Die Verwandlung setzt also nicht nur den Abenteuerplot in Gang, sondern sie eröffnet einen Blick von unten auf die Natur und die Tierwelt und kommt damit dem Verzicht auf eine erhabene anthropozentrische Perspektive gleich. Während Nils vorher Natur und Tiere als Objekte betrachtet hat (Kap. 1), ist er ihnen als Däumling allenfalls gleichgestellt. Man kann eine Tierethik darin sehen,¹⁹ wenn Tiere anthropomorphisiert werden und der Mensch ihnen auf Augenhöhe begegnet, so dass eine Ebenbürtigkeit imaginiert wird. Man kann den Verzicht auf Anthropozentrik auch als eine Blickumkehr der auf Identifikation basierenden Abenteuerlogik verstehen, die eine Reflexion über den Status des Menschen in Gang setzt.

Nicht nur der Heldenstatus, auch die Bewegung im Raum wird einer Verfremdung unterworfen. Der Blick von unten wird ergänzt durch eine Sicht von oben, die ebenfalls die gewohnte Stellung des Menschen und die vertraute perspektivische Verankerung des Subjekts aufhebt. Der Flug auf dem Vogelrücken ist eine uralte mythische Vorstellung, die durch die Entwicklung der Flugzeugtechnik um 1900 neue Relevanz bekam. In der Literatur und Kunst des frühen 20. Jahrhunderts steht der imaginierte Flugzeugsblick paradigmatisch für eine neue Wahrnehmung und ein neues Zeitbewusstsein.²⁰ Bei Lagerlöf ermöglicht das Flugerlebnis zunächst einmal Raumgewinn und Überblick, der die interne Diversität des Landes erkennen lässt und die peripheren, als fremd empfundenen Regionen im Norden erschließt. Zudem werden charakteristische Landschaftsformen memorierbar gemacht. Berühmt ist die Bezeichnung der Agrarlandschaft Schonens als »kariertes Stück Tuch« (S. 20) oder die Topografie von Gästrikland als »Rock aus Fichtenreisig und eine Joppe aus grauem Stein« (S. 481), die durch einen kostbaren Gürtel mit edlen Steinen verbunden sind, wo-

¹⁹ Vgl. Joachim Grage, *Welterkundung im Modus des Staunens. Selma Lagerlöfs Nils Holgersson*. In: *Das staunende Kind. Kulturelle Imagination von Kindheit*. Hg. von Nicola Gess und Mireille Schnyder. München 2021, S. 95–110, hier S. 108.

²⁰ Vgl. z.B. Christoph Asendorf, *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*. Wien / New York 1997.

mit Wald, Fels, Seen und die Eisenhütten bildlich veranschaulicht werden. Indem die Metaphorik Natur und Zivilisation in Verbindung bringt, wird eine Ordnung des Natürlichen suggeriert. Oft wirft der Blick von oben aber auch Fragen auf, und manchmal gerät die Ordnungssuche ins Wanken. Als Nils auf dem Rücken des Adlers schneller fliegt als gewohnt, wird ihm schwindlig, insbesondere weil ein Element unter ihm sich nicht zu bewegen scheint. Er nimmt einen stillstehenden Eisenbahnzug wahr; ein Fluss und eine Brücke kommen auf ihn zu und gleiten unter ihm hinweg (Kap. 43). Das Tempo des Zuges, wie so oft Zeichen für Modernität und Technik, fügt sich nicht ohne weiteres in die ordnende Wahrnehmung der Landschaft ein, die Dynamik verunsichert seinen Blick. Der Schwindel kann als ein Zeichen dafür verstanden werden, dass das vorwiegend als statisch und als Agrarland repräsentierte Schweden keinen Bestand haben wird. Bei der Reise aus dem Agrarland Südschwedens in den Norden lernt Nils vor allem, wie schwer die Wohlstand verheißende Industrialisierung mit der Bewahrung von natürlichen Lebensräumen in Einklang zu bringen ist, dass sich Tradition und Moderne, Natur und Technisierung im Widerstreit befinden.

Andererseits lädt die Vogelperspektive zu einer durch Sagen und Märchen angereicherten Imagination von historischer und geologischer Tiefe ein. So werden die Erscheinungsformen von Gebirgen, Flussläufen und Tälern in ihrer Entstehung vorstellbar gemacht und damit Zeitspannen angedeutet, die das an historischen Zeitverläufen orientierte Vorstellungsvermögen herausfordern (z.B. Kap. 7, 21 oder 26). Wenn Lagerlöf in ihrer Prosa mit der Anthropomorphisierung von Landschaften, der Imagination einer geologischen Tiefenzeit sowie mit der Modifizierung des überlegenen menschlichen Status operiert, antizipiert sie damit genau diejenigen Taktiken, die die ökokritische und neu-materialistische Forschung heute als geeignet ansieht, um das Verhältnis von Mensch und Natur neu zu entwerfen.²¹ Ähnliches gilt für das Miteinander der Tiere, das einen Zusammenhang

²¹ Vgl. z.B. Tobias Skiveren, Fictionality in New Materialism: (Re)Inventing Matter. In: *Theory, Culture & Society*, 39.3, 2022, S. 187–202. Skiveren bezieht sich vor allem auf Arbeiten Jane Bennetts und Stacy Alaimos.

der natürlichen Welt suggeriert und allegorisch auf eine ökologische Verständniskette verweist.²² Aber obwohl die Darstellung empirisch fundiert ist, folgt sie doch eher märchenhaften als wissenschaftlichen Grundsätzen.²³ Im Widerspruch zu diesen auf die Natur fokussierten Ansätzen steht der zentrale Platz, den nicht zuletzt die Abenteuerstruktur dem menschlichen Subjekt im Miteinander der Lebewesen einräumt. Denn die Suche nach Wunscherfüllung, die das Abenteuer wie die Leselust antreibt, bestimmt nicht nur die seriell erzählten einzelnen Episoden des Textes, sie betrifft nicht nur die Teile, sondern vor allem das Ganze.

Die Struktur des Textes baut auf zwei Abenteuerketten auf, in denen Teile und Ganzes nicht zur Deckung kommen, sondern Dissonanzen provozieren. Kontingenz und Kohärenz stehen im Widerspruch zueinander. Da sind zum einen die abenteuerlichen Erlebnisse in den einzelnen Kapiteln, die Überraschungen und Gefahren bieten, aber einem jeweils guten Ende zugeführt werden. Über diese kleinteilige Struktur der Abenteuerkette spannt sich der Rahmen des Reiseabenteuers mit der magischen Verwandlung des Helden, der abgeschlossen werden muss, um die Sinngebungsstruktur des Abenteuers zu erfüllen.²⁴ Als Nils am Ende seinen Reisekameraden, den Gänserich, vor dem Schlachtbeil bewahrt, hat er die Prüfung bestanden, einen Reifungsprozess durchlaufen und wird zurückverwandelt; er wird wieder Mensch (S. 673). Diese Kohärenzstiftung am Schluss des vorletzten Kapitels erweist sich jedoch schnell als brüchig, die Heimkehr stellt sich als das eigentliche Problem heraus.²⁵ Denn nach dem vermeintlich ordnungsstiftenden Happy End folgt ein letztes Kapitel, in dem Nils

²² Vgl. Felcht, *Biodiversität* (wie Anm. 16), S. 65.

²³ Lagerlöf basierte ihre Darstellung auf umfangreichen Recherchen, doch schon zeitgenössische Wissenschaftler kritisierten fehlerhafte Details und die Überblendung von Fakten und Fiktionen des Romans. Vgl. Felcht, *Biodiversität* (wie Anm. 16), S. 66, mit Verweis auf weitere Quellen und die zeitgenössische Debatte.

²⁴ Vgl. Georg Simmel, *Philosophie des Abenteuers* [1910]. In: Gesamtausgabe. Hg. von Otthein Rammstedt. Bd. 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Teil 1, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. Frankfurt a.M. 2001, S. 97–110.

²⁵ Vgl. Lutz Rühling, Nils Holgersson – »Gleichermaßen Kunstwerk wie Schulbuch«. In: *Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Jugendliteratur*. Hg. von Christoph Bräuer und Wolfgang Wangerin. Göttingen 2013, S. 313–322. Im Gegensatz dazu betont Angelika Nix die Heimkehr als glücklich. Vgl. Nix, *Das Kind des Jahrhunderts*,

zuerst Verwirrung und Schwindel (S. 674), dann die Entfremdung von der Natur (S. 675) und schließlich unstillbare Sehnsucht nach dem Reiseleben mit den Zugvögeln empfindet (S. 677). Das nun nicht mehr neugierbare Verlangen nach Mobilität und nach Alterität erklärt sich nicht nur psychologisch, sondern auch soziokulturell. Denn die Rückkehr in das Kleinbauerntum des elterlichen Hofes mit zwei Kühen und ein paar Gänsen kann kein Modell für eine Lebensform des gerade angebrochenen 20. Jahrhunderts bieten. Mit dem Erleben von Vielfalt und Mobilität und der Konfrontation mit den Herausforderungen der Modernisierung wird der Protagonist zu einem modernen, zerrissenen Subjekt, seine Sehnsucht steht für einen notwendigen Aufbruch ins Ungewisse.

Die Hoffnung auf eine neue Ordnung erfüllt der Roman daher nicht, der Erzählrahmen stiftet keine befriedigende Kohärenz. Auch die Erwartung, dass die dem Jungen in der ersten Szene als Strafe verordnete Bibellektüre wieder aufgegriffen würde, führt ins Leere. Von einer strukturell erwartbaren Glaubenserkenntnis, einer möglichen religiösen Läuterung, ist nicht die Rede.²⁶ Vielmehr kann, wie Klaus Müller-Wille gezeigt hat, die Leseszene im ersten Kapitel des Romans poetologisch verstanden werden, als selbstreflexive Absage an ein nachvollziehendes, buchstabengetreues Lesen, dem ein imaginatives Lesen gegenübergestellt wird, wenn Nils durch einen Blick in einen Spiegel in einer Truhe den Wichtel entdeckt und – wie Alice – in eine Abenteuerwelt hineinkatapultiert wird.²⁷ Die Illustration von Bertil Lybeck aus der Ausgabe von 1949 setzt diese Idee kongenial um und visualisiert gleichzeitig die Interdependenz vom Abenteuer als Ereignis und Erzählung.

S. 189 (Anm. 13). Auch Joachim Grage sieht die Heimkehr als Abschluss eines geglückten Bildungsprozesses. Vgl. Grage, *Welterkundung*, S. 100 (Anm. 19).

²⁶ Im Gegensatz dazu interpretiert Thomas Mohnike den Text als christlich. Thomas Mohnike, *Nature, Work, and Transcendence. Christian Intertexts in Selma Lagerlöf's Nils Holgersson's Marvelous Journey through Sweden and the Swedish Welfare State*. In: *European Journal of Scandinavian Studies* 52.1, 2022, S. 6–25.

²⁷ Klaus Müller-Wille, *Wundersame Buch-Reisen. Zur Medialität des Erzählens in Selma Lagerlöfs Nils Holgersson (1907/07)*. In: *Von Mund- und Handwerk*. Hg. von Thomas Boyken und Anna Stemmann. Berlin / Heidelberg 2022, S. 145–170.

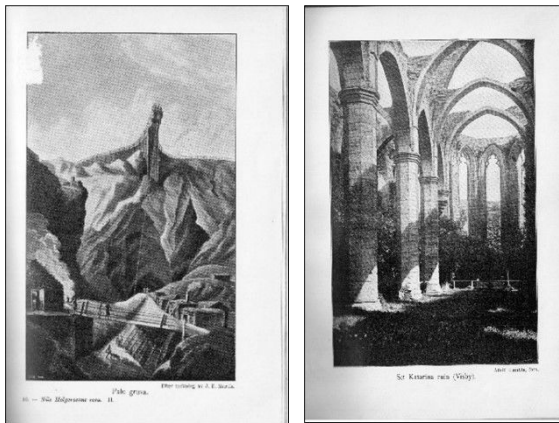


Das Bekenntnis zu Imagination und Abenteuer wird wieder aufgegriffen, als sich im 49. Kapitel in einer zweiten autoreflexiven Szene Nils und die Schriftstellerin selbst begegnen. Die Autorfigur präsentiert sich als ratlos, weil sie mit der Arbeit an einem Schulbuch in eine Krise geraten war, denn das Buch sollte lehrreich sein und »kein unwahres Wort« (S. 612) enthalten, was den Stift der Romanautorin stocken ließ. Das Treffen mit Nils Holgersson nun löst ihr Schreibproblem, als er ihr bereitwillig seine Abenteuer erzählt. Indem eine Schriftstellerfigur den Schreibprozess des vorliegenden Textes thematisiert, treten die berichteten Abenteuer als Erzählung hervor. Stieg Nils zu Beginn des Textes aus der Lektüre einer Predigtsammlung aus, tritt er nun gegen Ende als Hauptfigur in die Abenteuererzählung ein. Durch die Modifizierung und Verfremdung des traditionellen Abenteuerplots aber wird – in Entsprechung zur fingierten Mündlichkeit der Prosa²⁸ – das verunsichernde Potenzial des nur vorgeblich althergebrachten Textes erkennbar: Es geht hier auch um den Status des Menschen, der in der Konfrontation mit der Natur zum Winzling wird, der seine anthropozentrische Position verliert und der darüber hinaus angesichts des rapiden Wandels der Gesellschaft seiner traditionellen Sicherheit beraubt wird. Nils verkörpert nicht die Handlungsmacht des Individuums, die den konventionellen Abenteuerhelden auszeichnet, und der Plot des

²⁸ Vgl. Müller, Autorenlesungen in Skandinavien, S. 125–146 (Anm. 7). Vgl. auch Müller-Wille, Wundersame Buch-Reisen (wie Anm. 27).

Textes führt nicht zur finalen Sinngebung, auf die das Abenteuer zuzulaufen hat.

Dazu passt auch, dass die Originalausgabe des Buches nicht mit den bekannten, kindgemäßen Illustrationen von Bertil Lybeck ausgestattet ist, auf die auch die neueste deutsche Ausgabe zurückgreift, sondern mit insgesamt 75 ganzseitigen schwarz-weiß Abbildungen, von denen 60 Fotografien sind.²⁹ Lagerlöf war selbst eine begeisterte Fotografin und stets interessiert an neuen medialen Entwicklungen.³⁰ Die Entscheidung für das moderne Medium der Fotografie traf Lagerlöf aber wohl auch, um die Rezeption ihres Textes als Kinder- und Märchenbuch zu erschweren.³¹ Denn auch die Fotos zeigen keine Idylle, sondern eher beunruhigende Szenen aus oft ungewöhnlichen Perspektiven, manchmal wird die Unter- oder die Obersicht der Erzählweise fotografisch gespiegelt.



²⁹ Vgl. zum Auswahlprozess der Illustrationen: Isabell Desmidt, *Bilden av Nils Holgersson i ett urval av Selma Lagerlöfs brev till Sofie Elkan*. Gent 1997. Vgl. auch Müller-Wille, *Wundersame Buch-Reisen* (wie Anm. 27).

³⁰ Vgl. Gunnar Ahlström, *Kring Gösta Berlings Saga*, Stockholm, 1959, S. 12f.; Lena Carlsson, *Frihetstid. Selma Lagerlöf och Sophie Elkan »två ensamma fruntimmer« på resa med kamera*. Karlstad 2017.

³¹ Vgl. Müller-Wille, *Wundersame Buch-Reisen* (wie Anm. 27), S. 165. Es hatte Anfragen bei mehreren schwedischen Bildkünstlern gegeben, doch Lagerlöf, die stets die mediale Ausgestaltung bzw. Umsetzung ihrer Texte kritisch verfolgt, war mit den Entwürfen nicht zufrieden gewesen.

Es sind Ansichten verschiedener Landschaftsformen, aber auch von Städten, Gebäuden, Bauernhöfen, Schlössern und Herrenhäusern; wir sehen eine überwiegend menschenleere Kulturlandschaft mit Industrieanlagen und Ruinen, neben Wasserfällen und Flüssen auch Dampfschiffe und Bergwerke. Die Fotografien scheinen zu fragen, ob und wie der Mensch in diese Bilder zu integrieren ist, wie der Text stellen auch sie den Status des modernen Subjekts und möglichen Lebensformen in der Moderne auf den Prüfstand. Von den Abenteuern des Däumlings, auf die sich Cartoon- und Bilderbuchversionen beschränken, ist dieser unsicher fragende Blick auf das moderne Leben und das moderne Subjekt weit entfernt.

Auf die Idee, eine Abenteuererzählung zu verfassen, kam Selma Lagerlöf aber nicht erst, als sie im 49. Kapitel des Buches über Nils Holgersson auf ihren Titelhelden traf. Bereits ihr Debütroman »Gösta Berlings Saga« (Die Geschichte von Gösta Berling) zieht das Abenteuerschema als ein wichtiges Gestaltungselement heran. Auch dieser Text liegt nicht nur in unzähligen schwedischen Ausgaben und Übersetzungen in alle gängigen Literatursprachen vor,³² sondern hat auch diverse mediale Transpositionen inspiriert, beginnend mit der berühmten Verfilmung von Mauritz Stiller aus dem Jahr 1924 mit der damals 19-jährigen Greta Garbo.³³

Schon das Titelwort »Saga«, das sowohl Sage als auch Märchen oder auch die altisländische Gattung Saga bezeichnen kann, signalisiert paratextuell den bevorstehenden Eintritt in eine imaginäre Welt. Im Text selbst ist dann nicht mehr von Saga, sondern immer wieder von »äventyr« die Rede, das andere im Schwedischen gebräuchliche Wort für Märchen. Wie schon Hanna Eglinger in ihrem Beitrag in einem kürz-

³² Originalausgabe: Selma Lagerlöf, *Gösta Berlings Saga*. 2 Bde. Stockholm 1891. Textkritische Ausgabe: *Gösta Berlings Saga*. Hg. von Petra Söderlund, Svenska vitterhetssamfundet. Stockholm 2013. Erste autorisierte Übersetzung: *Gösta Berling*. Übers. von Mathilde Mann. Leipzig 1899. Die Begründung des Erfolgs von Selma Lagerlöf in Deutschland erfolgte vier Jahre später durch die Ausgabe im Albert Langen Verlag: *Gösta Berling*. Übers. von Pauline Klaiber. München 1903. Zitiert wird die neueste deutsche Übersetzung: *Die Saga von Gösta Berling*. Übers. von Paul Berf. Berlin 2015.

³³ Vgl. Anna Nordlund, *Selma Lagerlöf in the Golden Age of Swedish Silent Cinema*. In: *Re-mapping Lagerlöf*. Hg. von Forsås-Scott u.a. (wie Anm. 17), S. 94–116.

lich erschienenen Band zu Abenteuererzählungen ausgeführt hat,³⁴ bewahrt das skandinavische ›äventyr‹ (bzw. ›eventyr‹, in der dänischen und norwegischen Schreibweise) die Unbestimmtheit des Wortes im Spannungsfeld von Ereignistyp und Erzählschema, es erfährt eine »fiktionssemantische Zuspitzung«.³⁵ ›Äventyr‹ werden also immer erlebt *und* erzählt. Im Schwedischen ist zwar, anders als im Norwegischen und Dänischen, das Wort ›saga‹ für märchenhaftes und abenteuerliches Erzählen dominant, doch die Popularität der Märchensammlungen des 19. Jahrhunderts und insbesondere die Prominenz von H.C. Andersens »eventyr« überlagert in dieser Zeit das Wort ›saga‹.

In »Gösta Berlings Saga« nun wird der abenteuerliche Charakter des Erzählten sowie des Erzählens geradezu beschworen. Held und Text sind, genau wie Nils Holgersson »mit Abenteuern reich gesegnet« (S. 76). Die Protagonisten werden vorgestellt als »mittellose Abenteurer« (S. 110) und »Held[en] in 100 Abenteuern« (S. 131), sie waren »fahrende Männer, fröhliche Männer, Ritter in 100 Abenteuern« (S. 39) oder auch »kühne, starke, gefährliche Männer, gestählt in 100 Abenteuern« (S. 121). Über den Titelhelden Gösta heißt es, er war »schlank, schön [und] abenteuerlustig« (S. 41), ein »berüchtigter Abenteurer« (S. 282) und »der Jubel des Abenteuers erfüllte seine Seele« (S. 71). Auch die Frauen werden »in die wilde Jagd des Abenteuers hineingezogen« (S. 181) und sie teilen »die Lust des Abenteuers« (S. 215). Abenteuer werden als tollkühn (S. 40), wunderbar (S. 120), glänzend (S. 241) berauschend und Schwindel erzeugend (S. 191) bezeichnet. Die formelhafte, geradezu aufdringliche wiederholte Anrufung von Abenteuer und Heldentum lässt zunächst eine parodistische Abarbeitung an der Struktur des Abenteuers vermuten, im Sinne einer Wiederholung eines obsoleten Genres aus kritischer Distanz der modernen Zeit. Und so geht es denn in diesem Roman letztlich auch um den problematischen Aufbruch in die Moderne, in der das Abenteuer keinen selbstverständlichen Platz mehr hat.

Schon in dem hymnischen Ton in den Zitaten deutete sich an, dass der Roman völlig aus dem literarhistorischen Kontext der problemori-

³⁴ Vgl. Eglinger, Arktis-Eventyr (wie Anm. 3).

³⁵ Ebd., S. 381.

entierten Literatur Skandinaviens Ende des 19. Jahrhunderts herausfällt. Er hat eine komplexe, episodische Struktur, die Kapitel handeln von den Abenteuern Gösta Berlings, von sagenhaften Ereignissen an den Ufern des Sees Löven, von den Streichen der sog. Kavaliers, von Spukgeschichten, Bärenjagden und rauschenden Bällen. Ein deutlich markiertes Erzähler-Ich adressiert die Lesenden als »Kinder späterer Zeiten« (S. 205) und blickt zurück auf die vergangene Welt der 1820er Jahre, als »das Blut [noch] kochte« (S. 75), »blaue Augen strahlten« (S. 74) und sich schöne Frauen »wie junge Eichhörnchen« (S. 87) an den Hals ihrer Eroberer schmiegt. Diese Episoden werden von drei miteinander verbundenen Erzählrahmen umgeben. Da ist 1) die Geschichte vom attraktiven, eloquenten, aber ständig betrunkenen Pfarrer Gösta Berling, der abgesetzt wird und nicht mehr leben will, aber von Margareta Celsing, der mächtigen Besitzerin von sieben Eisenhütten, gerettet wird, indem sie ihn in den Kreis der zwölf Kavaliers aufnimmt und ihm eine Heimstatt gibt, bevor sie 2) ihrerseits wegen eines in der Vergangenheit liegenden Ehebruchs von ihrem Besitz vertrieben und aus der Gesellschaft ausgestoßen wird. Dies nimmt 3) der böse Gutsbesitzer Sintram zum Anlass für einen faustischen Teufelspakt, in dem die Kavaliers sich durch ihre mit Blut geschriebene Signatur verpflichten, ein Jahr lang nichts Gutes zu tun, sondern ausschließlich ihrem Vergnügen zu leben. Dieses karnevaleske Jahr, der Inbegriff des Ordnungsmangels, als alle Regeln bürgerlichen Lebens außer Kraft gesetzt sind, macht die Handlungszeit des Romans aus, die mit einem Flechtwerk aus Rückblicken, Anekdoten und Legenden durchsetzt ist.

Das episodische Geflecht bringt paradoxe Überlagerungen in der Raum-Zeit-Struktur des Romans mit sich. Der Chronotopos des Abenteuers³⁶ mit seinen von Zufällen und Gefahren geprägten Ereignissen, die sich in der Regel in einem fremden, unkartierten Raum abspielen, wird hier gebrochen durch die ausdrückliche Begrenztheit und Konkretheit der Handlungsorte. Sie haben zwar fiktive Namen, sind aber leicht auf der Landkarte der schwedischen Provinz Värmland zu identifizieren, was die schwedische Literaturwissenschaft auch ausgie-

³⁶ Vgl. Michail M. Bachtin, Chronotopos. Frankfurt a.M. 2017 [1975], Kap. 1.

big getan hat.³⁷ Diese Verifizierbarkeit ruft eine Heimatorientierung auf den Plan, wie sie auch den Bachtinschen Chronotopos der Idylle mit seiner folkloristischen und jahreszeitlichen Prägung auszeichnet.³⁸ Ein wichtiger Rezeptionsstrang hat, nicht zuletzt in Deutschland, den Roman denn auch als Heimatliteratur gelesen.³⁹ Im Widerspruch dazu steht der als Saga bezeichnete und als ›äventyr‹ beschworene Imaginationsraum des Romans mit seinem aus der Literatur entlehnten faustischen Pakt.⁴⁰ Diese widerstreitenden Chronotopoi lassen ein Spannungsfeld von Nostalgie und Dynamik entstehen und sind an verschiedene Handlungsstränge und Figuren gebunden.

Da sind zunächst einmal die Kavaliers, die erstaunlicherweise wenig Abenteuerliches aufweisen. Sie sind melancholische Gestalten, eine Typengalerie,⁴¹ die vom genialen, aber verwirrten Erfinder über den Kriegshelden und den Bärenjäger bis zum erfolglosen Philosophen reicht. In den Kavaliersepisoden gibt es viel Wein und Mondschein, es gibt Hexen, Waldfrauen und Bären, die nur mit einer Silberkugel getötet werden können. Doch das sind alte Geschichten, die Kavaliers sind müde und kraftlos geworden, sie leben in der Illusion vergangener Zeiten; als Angehörige des Adels oder des Militärs sind sie Zeichen einer überkommenen Klassengesellschaft und einer erstarrten Maskulinität.⁴² Wenn Liljecrona »La cachucha« spielt, lässt den einstigen feurigen Tänzer Örneclou sein gichtgeplagter Fuß im Stich, er kann sich kaum vom Bett erheben (Kap. 5). Und wenn Gösta Berling Beethoven hört, während Löwenborg auf einer auf den Tisch gemalten Klaviatur aufspielt (Kap. 21), wird das Spiel von Sein und Schein überdeutlich. Der Geist der Sorglosigkeit, den die Kavaliers verkörpern, gehört nurmehr der Erinnerung an. Die Aufschneiderei und die Lizenz zur

³⁷ Vgl. Ahlström, Kring Gösta Berlings Saga (wie Anm. 30), S. 51ff.

³⁸ Vgl. Bachtin, Chronotopos (wie Anm. 36), Kap. 9.

³⁹ Vgl. Ann-Sofi Ljung Svensson, Jordens dotter. Selma Lagerlöf och den tyska hembygdslitteraturen. Göteborg / Stockholm 2011.

⁴⁰ Vgl. zum Einfluss Goethes auf Lagerlöf Vivi Edström, Das Faustische in Gösta Berlings saga. In: Nicht nur Strindberg. Hg. von Helmut Müssener. Stockholm 1979, S. 336–357.

⁴¹ Vgl. Vivi Edström, Selma Lagerlöf. Livets vågspel. Stockholm 2002, S. 137.

⁴² Vgl. Henrik Wivel, Snedronningen. En bog om Selma Lagerlöfs kærlighed. København 1988, S. 74.

Übertreibung, die das Abenteuer mitbestimmen, sind hier in das Licht der Vergeblichkeit getaucht.

Nur Gösta Berling ist immer noch ein junger, strahlender Held und Träger der Abenteuerstruktur des Textes. Dreimal entführt er eine schöne, junge Frau in seinem Schlitten, dreimal regieren Liebe, Verführung, Leidenschaft und Lust die Begegnungen (Kap. 4, 6 und 10). Und zwei weitere Male hat er ein junges Mädchen betört (Kap. 12, 15). Die Gösta Berling-Episoden sind durch Erotik als Motor der Narration bestimmt und das Abenteuer damit eng mit dem sexuellen Begehren verknüpft. Die Liebesgeschichten machen, so schreibt Vivi Edström, den Puls des Romans aus, sie repräsentieren das Lustprinzip.⁴³ Abenteuerlich und wild gestalten sich die Liebesepisoden, denn im Schweden der 1820er Jahre geht der Verführung voraus, und dazu braucht man einen Schlitten und ein feuriges schwarzes Pferd, das den passenden Namen Don Juan trägt. Als erste entführt Gösta die schöne Anna Stjärnhök, die mit einem Mann verlobt und einem anderen versprochen ist (Kap. 4). Doch sie kann sich der Verführung Göstas nicht entziehen, wie mit »magischen Ketten« (S. 74) bindet er sie an sich, und sie folgen »dem Gebot der Liebe« (S. 75). Auf der rauschenden Fahrt durch die Winternacht wird das Liebesabenteuer dann plötzlich zu einer tödlichen Gefahr, Passion kippt in drohende Gewalt. Der Schlitten wird von einem Rudel hungriger Wölfe verfolgt und bedroht, Don Juan kann nicht schnell genug entkommen und die beiden Liebenden wissen sich schließlich nicht anders zu helfen als die Wölfe abzulenken, indem sie ihnen zunächst einen grünen Schal und dann die drei in rotem Leder gebundenen Bände von Madame de Staëls »Corinne« in den Rachen werfen, die Gösta geschenkt bekommen hatte. Die Tiere zerfetzen die Bücher und sind abgelenkt, doch die Bedrohung und der Schrecken beenden abrupt die geplante Entführung: Gösta fährt Anna brav nach Hause zu ihrem Verlobten. Anna folgt der Pflicht und ihrem Versprechen, geopfert wird die Passion. Und geopfert wird nicht irgendein Buch, sondern eine weibliche Liebesgeschichte aus der Feder einer Frau; »Corinne« repräsentiert, wie Birgitta Holm sagt, »die Lei-

⁴³ Vgl. Vivi Edström, *Livets vågspel* (wie Anm. 41), S. 138.

denschaft und den weiblichen Traum vom Schöpfertum«. ⁴⁴ Man könnte hinzufügen, dass Madame de Staëls Roman mit einer seitenlangen lobenden Paraphrase auch einen Heldenstatus im ersten Band von Georg Brandes »Hauptströmungen« einnimmt, wo Lagerlöf und viele ihrer Zeitgenossen über ihn gelesen haben. Brandes Lobgesang auf das Weibliche, der stark klischeebehaftet ist, wird nun gleichzeitig mit dem Traum vom Schöpfertum zerstört und in Fetzen gerissen. Eine Idee von selbstloser weiblicher Liebe und von den Begrenzungen weiblicher Autorschaft wird den Wölfen zum Fraß vorgeworfen.

Auch wenn Gösta immer wieder scheitert, ist es seine Energie, die den Roman vorantreibt. Schon der Eröffnungssatz schlägt das Tempo an, das den Text treiben wird. Mit den Worten »Endlich stand der Pfarrer auf der Kanzel« (S. 5) wird der Held im ersten Kapitel vorgestellt und damit werden sowohl Zeitlichkeit und ein Davor eingeführt als auch Tempo suggeriert. Was endlich geschieht, ist ungeduldig erwartet worden. Die dem Wort »endlich« eingeschriebene Zeitlichkeit impliziert aber nicht nur ein Davor, sondern auch die Erwartung auf ein Danach, auf zukünftiges Geschehen. Es zeugt von Ungeduld, Spannungsempfindung und Vorwärtsdrang. Die darin enthaltene Energie wird thematisch aufgenommen von den rasenden Fahrten von Göstas Liebesabenteuern, von der »wilden Jagd des Abenteuers« (S. 146), in die als nächste Marianne Sinclair und schließlich Gräfin Dohna hineingezogen werden. Wie von Peter Brooks beschrieben, ⁴⁵ entsteht die textuelle Energie durch den Wechsel von diesen dynamischen, atemlos vorgetragenen Abenteuerepisoden und den Retardierungen, die sich durch die melancholischen Kavaliers-Episoden und die eingeschobenen Anekdoten vom Jägerlatein, von Bärenjagden oder Spukgeschichten ergeben. Die episodische Struktur dient also nicht nur dem »und dann und dann« des Abenteuer-Plots, sondern gleichzeitig auch den Umwegen und Verzögerungen. Die von der Prosa Thomas Carlyles ⁴⁶

⁴⁴ Birgitta Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*. Malmö 1984, S. 85.

⁴⁵ Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York 1984, bes. S. 90–112.

⁴⁶ Etliche Selbstaussagen Lagerlöfs betonen, dass Carlyles Prosastil (in: *The French Revolution*. 3 Bde. London 1839) sie beeinflusst hat. In der Sekundärliteratur wird das seit Frederik Bööks Buch »Sveriges moderna litteratur« (Stockholm 1921) wiederholt. Bir-

beeinflusste Erzählstimme mit ihren Ausrufen, Fragen und Leseranreden, mit häufigen Wechseln ins historische Präsens, mit ihrer lebendigen Konkretheit und der Beschwörung des Abenteuers trägt stilistisch zur textuellen Energie bei und sorgt gleichzeitig für den Zusammenhalt der Handlungselemente. Aber im Pathos des Erzählstils halten sich euphorische, melancholische und parodistische Elemente die Waage und geben, wie die chronotopische Struktur, ein Nebeneinander widersprüchlicher Leseanweisungen. Und es ist gerade diese Unruhe des Textes, die auf die inhärenten Widersprüche der modernen Zeit verweist, die sich dem Fortschritt verschreibt, aber von der Sehnsucht nach dem Vergangenen nicht loskommt.

Zu den Widersprüchen des Textes gehört, dass der angeblich strahlende Held mit den blauen Augen eine blasse Figur bleibt. Gösta Berling zeichnet sich zwar durch eine Reihe von Helden-Eigenschaften wie Schönheit, Mut und Eloquenz aus, aber er ist keine interessante oder komplexe Figur, sondern nur die Repräsentation von Rausch und Leidenschaft, deren Richtung und Ziel unspezifisch ist. Er ist die Schablone eines Helden, ein Signifikant des Begehrens, was durch die Wiederholungsstruktur der Liebesszenen markiert wird. Als blondgelockter Verführer figuriert er als Projektionsfläche der Frauen, als Objekt des weiblichen Begehrens, die in Gösta das Abenteuer und die Leidenschaft selbst begehren. Insofern operiert der Roman trotz der männlichen Verführerfigur mit einer Verkehrung der etablierten Geschlechterstruktur; hier kursiert nicht die Frau als Objekt des Begehrens der Männer,⁴⁷ sondern der Mann ist das schablonenhafte Objekt der weiblichen Leidenschaft.

Demgegenüber sind die von ihm geliebten Frauen sowie auch die Majorin weit komplexere Figuren, die eine Entwicklung durchmachen. Die interessanteste Frau in dieser Saga ist Marianne Sinclair, eine Hedda Gabler-Figur voller Selbstzweifel,⁴⁸ die sich ständig selbst beobach-

gitta Holm stellt darüber hinaus die These auf, der ekstatische Stil sei durch einen möglichen Einfluss Nietzsches bedingt, zumal Schweden in den Jahren 1888–1889 ein »Nietzschefieber« erlebte. Vgl. Holm, *Ursprungets roman* (wie Anm. 44), S. 180–187.

⁴⁷ Vgl. Eve Sedgwick Kosofsky, *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*. Columbia 1985.

⁴⁸ Vgl. Edström, *Livets vågspel* (wie Anm. 41), S. 148.

tet: »Wenn sie liebte, ja, ganz gleich, was sie machte, stand die eine Hälfte ihres Ichs gleichsam daneben und schaute ihr mit einem kalten höhnischen Lächeln zu« (S. 106). Die mit sich selbst uneinige Marianne Sinclair küsst Gösta Berling, bricht aus ihrer Tochterrolle aus, wird vom Vater verstoßen, wird sterbenskrank, verliert ihre Schönheit, findet aber schließlich ein resigniertes Glück und »fing an, sich selbst zu verstehen [...] Von Wehmut getrübt gefiel ihr das Leben am besten« (S. 392). Auch die Majorin Samzelius ist eine wandlungsfähige Figur und die eigentliche Heldin in diesem nach Gösta Berling benannten Roman, denn sie setzt die Handlung in Gang und sie beschließt sie auch. Sie durchkreuzt die Zuschreibungen einer dichotomischen Geschlechterstruktur, ist stolz, stark und mächtig, eine reiche Herrscherin über sieben Eisenhütten, eine Ehebrecherin aus Liebe, die vertrieben wird und Buße tut für eine Verletzung ihrer Tochterrolle und schließlich zurückkehrt in ihre Rolle als Patriarchin, um eine »Herrschaft des Guten« (S. 497) auszuüben.

Das versöhnliche Ende kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Orientierung am Abenteuerchema Dissonanzen hervorgebracht hat. Sowohl das ganzheitliche Subjekt als auch die konventionelle Geschlechterstruktur und das traditionelle Familienschema⁴⁹ werden hinterfragt, nicht zuletzt durch eine Reihe von Mesalliancen und Gewalttaten, genauso wie die Religion durch ihre Repräsentanten als Heilsbringer disqualifiziert wird.⁵⁰ Erreicht wird diese Modernekritik aber nicht durch die alltagsorientierte Darstellung einer prosaischen Welt, wie sie im realistischen Roman die Regel ist. Gösta Berling ist der Protagonist einer turbulenten Saga, und er trägt den Beinamen »der Poet«, obwohl er nie eine Zeile geschrieben hat (S. 69). Der Name lässt nicht nur wiederum die enge Verbindung von Abenteuern und ihren Erzählungen anklingen, er ruft auch eine poetische Weltsicht auf, die durch die Kavaliers und die Abenteuer Göstas repräsentiert und durch die Erzählstimme immer wieder beschworen wird, wenn sie fragt: »War das Leben damals ein einziges, langes Abenteuer?« (S. 144).

⁴⁹ Vgl. Wivel, *Snedronningen* (wie Anm. 42), S. 75.

⁵⁰ Ebd., S. 71f.

In der Frage klingt ein Begehren des Ordnungsmangels an, sie signalisiert aber auch, dass die Transgressionen und die poetische Welt der Vergangenheit angehören. Und so mündet denn auch der Schluss des Romans in die entzauberte Welt der Arbeit, der Ehe und der Ordnung ein. Der Teufel hat verloren, Gerechtigkeit wird wieder hergestellt, die prosaische Welt der Moderne, in der Arbeit und Pflicht vorherrschen und Musik, Tanz und Verführung in den Hintergrund treten, setzt sich durch. »Du sollst ohne Heldentaten arbeiten, [...] einfach deine Pflicht tun« (S. 494) lautet jetzt Göstas Aufgabe. Die immer wieder die Erzählung unterbrechende Stimme aus der Gegenwart blickt in die Zeit der 1820er Jahre zurück, in eine verlorene Welt und eine vergangene Zeit, in der Gösta, der fröhliche Kavalier, »Goldstaub auf das graue Gewebe des Lebens siebte« (S. 73). Dabei scheint nicht nur die Kierkegaard'sche Opposition des Ästhetischen und des Ethischen durch, sondern auch die maßgeblich von Hegel beschriebene Differenz von Poesie und Prosa.⁵¹ Die prosaische Welt der Moderne wird vor dem Hintergrund einer Abenteuerzeit ex negativo als Fortschritt und Verlust gleichermaßen profiliert. Die Moderne muss ohne Helden und Waldfrauen auskommen, der Glanz der alten Herrenhöfe, der Bälle und der abenteuerlichen Schlittenfahrten weicht einem Regime der Nützlichkeit, der Pflicht und der »Siegeshymne der Arbeit« (S. 510). Das Happy End baut also auf Verlusten auf, ein der Ästhetik und der Sinnenfreude gewidmetes Leben tritt in der an Grundsätzen der Pflichterfüllung und des Fortschritts ausgerichteten modernen Zeit in den Hintergrund, formt aber gewissermaßen dessen verdrängtes Unbewusstes. Insofern macht es auch Sinn, dass der Roman in einem wiedererkennbaren Raum angesiedelt ist, denn was verdrängt wird, ist nicht im Fremden, sondern im Eigenen situiert.

Auch das moderne Subjekt zeichnet Lagerlöf von diesem Zwiespalt bestimmt. Über die stets zweifelnde und innerlich zerrissene Marianne Sinclair heißt es ganz explizit: »Der Rausch der wilden Jagd des Aben-

⁵¹ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I–III. In: Werke in 20 Bänden. Hg. von Eva Moldenhauer und Klaus Markus Michel. Frankfurt a.M. 1970, Bd. 13–15: Vorlesungen über die Ästhetik I–III. Vgl. zu den verschiedenen Facetten der Poesie-Prosa-Debatte: Prosa Schreiben. Literatur, Geschichte, Recht. Hg. von Inka Mülder-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann. Paderborn 2019.

teuers hatte in ihren Ohren gedonnert. In dieser einen, schrecklichen Nacht war sie ein ganzer Mensch gewesen.« (S. 146) Zu dem ganzen Menschen gehören also nicht nur die Klugheit und Ratio, die Marianne auszeichnen, sondern auch die Wildheit und Leidenschaft der abenteuerlichen Nacht mit Gösta Berling. Lagerlöf zeichnet das moderne Subjekt als Palimpsest von widerstreitenden Schichten, das dem etwa gleichzeitig maßgeblich von Freud entworfenen Modell von der Psyche des Menschen ähnelt. Die den Handlungsengang des Romans bestimmenden Abenteuer rufen also nicht nur parodistisch eine vergangene, märchenhafte Zeit auf, sondern deuten gleichzeitig auf eine Ebene der menschlichen Psyche, die von Irrationalität und Begehren, von der Sehnsucht nach Ordnungsmangel bestimmt ist.

Wenn sich die Autorin um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert an der Abenteuerstruktur abarbeitet, gibt sie damit Problematiken des Subjekts in der Moderne und der Modernisierung eine Kontur. Während »Nils Holgersson« vor allem das Verhältnis von Mensch, Natur und Technisierung in den Mittelpunkt stellt, eröffnen die Formexperimente des Debütromans »Gösta Berlings Saga« eine durchgehend wichtige Linie in Lagerlöfs Werk, die Darstellungsformen erprobt, um die Psyche des Menschen zu veranschaulichen. In beiden Fällen geht es um Verluste, die die Moderne mit sich bringt. Und es ist die Abenteuerstruktur, die Formexperimente erlaubt, vergessene oder verdrängte Seiten der prosaischen Gegenwart in Szene zu setzen.

Das ästhetisch folgenreichere Experiment stellt sicherlich der Debütroman dar. Wenn mit dem Abenteuer eine verdrängte Rückseite der seriösen Literatur herangezogen wird, korreliert das mit der Idee des Textes, verdrängte Aspekte der Modernität anschaulich zu machen. In diesem Sinne arbeitet Lagerlöf in ihrem Prosawerk häufig mit populären Literaturformen wie dem Melodrama, Gespenster- und Spukgeschichten (z.B. in: »Körkarlen«/»Der Fuhrmann des Todes«, 1912) oder volkstümlichen Legenden mit Mordgeschehen und Wiedergängern (z.B. in: »Hr. Arnes penningar«/»Herr Arnes Schatz«, 1904). Solche erzählerischen Elemente dienen dem Ausdruck unsichtbarer und schwer darstellbarer Phänomene wie dem Tod, unterdrücktem Begehren oder abgewehrten Traumata. Gerade diese Repräsentationsformen boten auch eine Herausforderung für das zu Beginn des 20. Jahrhunderts

neue Medium des Films, der Lagerlöfs Texte intensiv rezipierte und aus ihrer narrativen Palimpsest-Technik eigene, filmästhetisch innovative Mittel entwickelte.⁵²

⁵² Vgl. die Verfilmungen von »Herr Arnes Schatz« durch Mauritz Stiller (1919) und von »Der Fuhrmann des Todes« durch Victor Sjöström (1921), die beide zu den Klassikern der Filmgeschichte zählen. Zu den filmischen Adaptionen von Lagerlöfs Erzähltexten vgl. den Überblick bei Nordlund: Selma Lagerlöf in the Golden Age of Swedish Silent Cinema (wie Anm. 33).