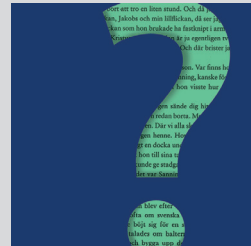


Hanna Eglinger (Hg.)

Literarische Irrtümer



Figurationen
des Irrtums
in der skandinavischen
Literatur

Hanna Eglinger (Hg.)

Literarische Irrtümer
Figurationen des Irrtums in der
skandinavischen Literatur

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE NORDICA

herausgegeben von Annegret Heitmann
und Joachim Schiedermaier

Band 26

Hanna Eglinger (Hg.)

Literarische Irrtümer

Figurationen des Irrtums in der
skandinavischen Literatur

 **rombach**
wissenschaft

Auf dem Umschlag: Plakat der Tagung
»Literarische Irrtümer« (September 2018 in Erlangen),
gestaltet von Maike Teubner.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.

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

ISBN 978-3-96821-638-6 (Print)

ISBN 978-3-96821-639-3 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2020

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2020. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

HANNA EGLINGER

Irrtum und Literatur – Eine Einleitung 7

Irrtumsnarrative

UNNI LANGÅS

(Miss-)Verstanden? Camilla Colletts *Amtmandens Døtre* in
Literaturkritik, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft 23

DAG HEEDE

Irrtümer der Natur – Störende Homosexualität und
heteronarrative Harmonisierung 47

JOACHIM GRAGE

Richtige Jungs? Gender-Irrtümer in schwedischer Kinder- und
Jugendliteratur 63

JOACHIM SCHIEDERMAIR

Von ersten und letzten Dingen – Säkularisierung, Peripetie und
Irrtum bei Torgny Lindgren und Sigmund Freud 83

Theatralische Irrtümer

CLEMENS RÄTHEL

Komödie der (musikalischen) Irrungen – Johan Ludvig Heibergs
Kong Salomon und die Welt der Vaudevilles 109

FREDERIKE FELCHT

Ibsens Irrtümer – Ein Motiv und seine Reflexion in Ibsens Dramen 133

PATRICK LEDDEROSE

Irrtum hoch drei – Line Knutzons *Snart kommer tiden* (1999) 149

Poetologische Irrtumsstrategien

HENRIKE FÜRSTENBERG

Ironie und Irrtum – Eine Analyse des Erkenntnispotenzials
literarischer Ironie am Beispiel von Ragnar Hovland und Karen
Blixen 169

STIG OLSEN

Ende ohne Irrtum – Irrtum ohne Ende? Ironie, Narrativität und
Selbstverwirklichung in Leif Panduros *Rend mig i traditionerne* 191

ERIK ZILLÉN

Anthropologie und Ästhetik des Irrtums in Per Olov Enquists
Legionärerna 219

ANTJE WISCHMANN

Solvej Balles *Lyrefugl* (1986) als fallible Robinsonade 239

Autorinnen und Autoren 265

Irrtum und Literatur – Eine Einleitung

Literarische Texte handeln häufig von Irrtümern. Irren ist Teil der anthropologischen Grundbestimmung des Menschen, und das Nachdenken über Irrtümer gilt als menschliches Spezifikum.¹ In der Philosophie ist der Irrtum seit jeher entscheidendes Movens für Wege zu Wahrheit und Erkenntnis gewesen. Der deutsche Philosoph Jürgen Mittelstraß benennt drei hauptsächliche Auffassungen des Irrtums in der abendländischen Philosophiegeschichte: Irrtum als Teil der Natur des Menschen, als Defekt oder Versagen und als Moment der Wahrheit.² Wenn dabei häufig betont worden ist, dass der Weg der Wahrheitssuche nicht über Irrtums*vermeidung*, sondern über die Arbeit am und mit dem Irrtum erfolgen muss,³ so werden Irrtum und Wissen zwar als komplementäre,⁴ nicht aber als exklusive Begriffe gehandhabt: Irrtum sei dann, so Mittelstraß, »nicht als Gegensatz der Wahrheit, sondern als die andere Seite der Wahrheit« zu verstehen.⁵

Wenn Irren menschlich ist und wir etwa bei Arno Schmidt lesen, dass »[w]ir leben um Alles verkehrt zu machen«,⁶ dann müssen wir uns prädestiniert für den Irrtum und entsprechend determiniert fühlen. So wirft das Unvermeidliche des Irrtums zum einen Fragen nach damit verbundenen Bedingungen menschlichen Handelns auf, nach Handlungsfreiheit, Souveränität und Selbstbestimmung. Zum anderen gilt Unvermeidlichkeit auch als wesentliches Unterscheidungskriterium im Rahmen deutscher philologischer und philosophischer Begriffsbestimmungen, wenn es näm-

-
- 1 Vgl. Geert-Lueke Lueken, Irrtum, in: Enzyklopädie Philosophie, hg. von Hans Jörg Sandkühler, Bd. 2: I–P, Hamburg 2010, S. 1177–1179, hier S. 1178.
 - 2 Vgl. Jürgen Mittelstraß, Die Wahrheit des Irrtums. Über das schwierige Verhältnis der Geisteswissenschaften zur Wahrheit und über ihren eigentümlichen Umgang mit dem Irrtum, Konstanz 1989, S. 10.
 - 3 Vgl. William James, The Will To Believe, London u.a. 1896, Kap. VII.
 - 4 Vgl. Gereon Wolters, Irrtum, in: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, hg. von Jürgen Mittelstraß, Bd. 4: Ins–Loc, 2. neu bearb. und wesentl. ergänzte Aufl., Stuttgart/Weimar 2010, S. 74 f., hier S. 74.
 - 5 Jürgen Mittelstraß, Die Wahrheit des Irrtums, S. 10.
 - 6 Arno Schmidt, Zettel 3489 zum Fragment Julia, oder die Gemälde, abrufbar unter <https://www.arno-schmidt-stiftung.de/Blog/14.html> (letzter Zugriff am 03.08.2020).

lich darum geht, den *Irrtum* vom (vermeidbaren) *Fehler* abzugrenzen. Von der Schwierigkeit, Irrtum zu definieren bzw. begrifflich von ähnlichen Phänomenen abzugrenzen, zeugen nicht nur zahlreiche Definitionsversuche und Aphorismen über den Irrtum, sondern auch ein Vergleich mit der Begriffsverwendung in anderen Sprachen. Scheint es nicht im englischen wie im skandinavischen Sprachgebrauch offensichtlich weniger scharfe Grenzen zu geben zwischen *error* und *mistake*,⁷ zwischen *misstag* und *fel*, *fejltagelse*, *vildfarelse*, *misforståelse*?⁸ Was genau unterscheidet den Irrtum vom Fehler, vom Missgeschick, vom Missverständnis, der Missdeutung, dem Schreibfehler und anderen Fehlleistungen? *Muss* er sich überhaupt unterscheiden angesichts eines grundlegenden Interesses an der Fallibilität des Menschen? Kann Irrtum als eine Art Überbegriff dienen? Wenn hier dennoch jene philologischen und philosophischen Begriffsbestimmungen festgehalten werden, nach denen sich der Irrtum im Deutschen erstens vom *Fehler* durch Unvermeidbarkeit und zweitens von der *Lüge* oder Täuschung durch Unbewusstheit abgrenzen lässt,⁹ so hat dies mehrere Gründe.

Zunächst lässt sich aus der Beobachtung von Unvermeidbarkeit auch eine produktive Umwertung hinsichtlich der *kreativen* Notwendigkeit von Irrtümern vornehmen, wie es etwa John Roberts in seiner kunstphilosophischen Studie *The Necessity of Errors* nahelegt.¹⁰ »If failure is inevitable, then the goal must be to fail in interesting ways«,¹¹ lautet eine Äußerung von Robert Tally (wobei freilich auch zu diskutieren wäre, ob *failure* ohne

7 Vgl. Mariacarla Gadebusch Bondio/Agostino Paravicini Bagliani (Hg.), *Errors and mistakes. A cultural history of fallibility*, Florenz 2012.

8 Der Beitrag von Erik Zillén im vorliegenden Band hält beispielsweise am schwedischen Begriff »misstag« fest, dessen semantische Eingrenzung weniger eng ist als beim »Irrtum«. In erster Linie mit einem Verständnis des »Irrtums« als »Missverständnis« arbeiten die Beiträge von Unni Langås und Frederike Felcht.

9 Vgl. Lueken, *Irrtum*, S. 1177; sowie Wolters, *Irrtum*, S. 74. Zur Unterscheidung von Irrtum und Fehler im Sinne einer sowohl erkenntnistheoretischen als auch moralischen Differenz vgl. auch Claudia Wiesemann, Was macht den Irrtum zum Irrtum? Jacob Henle (1809–1885) und die Mikroskopie der Haut, in: Mariacarla Gadebusch Bondio/Agostino Paravicini Bagliani (Hg.), *Errors and mistakes. A cultural history of fallibility*, Florenz 2012, S. 257–272, hier S. 257 f.

10 John Roberts, *The necessity of errors*, London 2011.

11 Robert Tally, Translator's preface, in: Bertrand Westphal, *Geocriticism. Real and fictional spaces*, New York 2011, S. ix–xiii, hier S. xi.

Einschränkung mit Irrtum gleichgesetzt werden kann).¹² Doch entscheidend ist die Verknüpfung von Unvermeidlichkeit und Kreativität, also die Verpflichtung, unumgängliches Irren »in interesting ways« zu lenken. Irrtum kann somit gerade auf der Grundlage seiner Unvermeidlichkeit und Notwendigkeit eine »creative force«¹³ darstellen, d.h. ein ästhetisches Produktionsprinzip der Fehlbarkeit, das sich auch in literarischen Texten gewinnbringend untersuchen lässt.¹⁴

Weiterhin lassen sich – gerade in narrativen Zusammenhängen – aus Unvermeidbarkeit und Notwendigkeit Fragen danach ableiten, wo Irrtümer zu verorten wären auf einer Skala von Prädestination, Vorsehung und Schicksal, bzw. als Initiatoren oder Komplizen des Zufalls und der Kontingenz. In der Philosophie wird Irrtum als »eine aus der Kontingenz [...] des Menschen resultierende Grunderfahrung«¹⁵ definiert. Ein (hier nur unvollständig zitierter) Aphorismus aus den Sudelbüchern Lichtenbergs lautet: »Selbst unsere häufigen Irrtümer haben den Nutzen, daß sie uns am Ende gewöhnen zu glauben, alles könne anders sein, als wir es uns vorstellen«.¹⁶ Er beschreibt damit diese grundlegende Kontingenzerfahrung und die Einsicht in potenziell unbegrenzte Möglichkeiten oder, wie es Mittelstraß ausdrückt, in die »Perspektivität der Welt«.¹⁷ Wenn ein Irrtum nur *einen* zufälligen von anderen möglichen Wegen darstellt, ist es umso interessanter, diesen Weg im Kontext von alternativen Perspektiven zu betrachten. Versteht man mit Parmenides den Irrtum als Ab- oder Umweg (als ein Ab-Irren vom Weg der Wahrheit)¹⁸ oder beruft sich mit Aristoteles auf das dramaturgische Konzept der *Hamartia*,¹⁹ den Fehltritt als *Movens* der klassischen Tragödie, so ist es nicht verwunderlich, wenn sich

12 Vgl. auch Jürgen Kriz, Versagen: Disaster oder Aufbruch, in: Brigitte Boothe/Wolfgang Marx (Hg.), Panne – Irrtum – Missgeschick. Die Psychopathologie des Alltagslebens in interdisziplinärer Perspektive, Bern 2003, S. 163–176.

13 Für einen Umgang mit dem Irrtum als »creative force« plädiert Robert Kalechofsky, *Knowing and Erring. The Consolations of Error*, 1997.

14 Vgl. z.B. Antje Wischmanns Untersuchung zur ästhetischen Revisionsarbeit an Irrtümern oder Patrick Ledderoses und Erik Zilléns Beiträge im vorliegenden Band, die Funktionen des Irrtums auch als Elemente einer grundsätzlichen Skepsis an eindeutigen bzw. einlinigen Wahrheitskonzepten herausarbeiten.

15 Wolters, *Irrtum*, S. 74.

16 Lichtenberg, *Sudelbücher* [J 942], zitiert nach Mittelstraß, *Die Wahrheit des Irrtums*, S. 13.

17 Mittelstraß, *Die Wahrheit des Irrtums*, S. 25 und passim.

18 Vgl. Lueken, *Irrtum*, S. 1178.

19 Vgl. Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2010, S. 38 f.; Jürgen Kühnel, *Hamartia*, in: Dieter Burdorf/Christof Fasben-

der Irrtum prominent in literarischen Texten, insbesondere in der Prosaliteratur und der Dramatik niederschlägt – ermöglichen Irrwege, Fehltritte, Missverständnisse und Abirrungen doch narrative Seitenstränge, Exkurse und Nebenhandlungen, folgenreiche Verstrickungen oder gar erst die Entfaltung eines Plots.

Irrtümer betreffen Aussagen, Überzeugungen und Handlungen,²⁰ die sich – so die zweite hier festgehaltene definitorische Abgrenzung – durch Unbewusstheit von der Lüge unterscheiden. In Abgrenzung zu »Lüge, Täuschung und Verwirrung«²¹ als *bewusst* eingesetzten Überzeugungs- und Erzählstrategien, wie sie z.B. in verschiedenen Formen des unzuverlässigen Erzählens zum Ausdruck kommen, geraten mit dem Irrtum die *unbewussten* und *versehentlichen* Mechanismen der Alltagsbewältigung in den Fokus.²² Als ungewollte und unvorhergesehene Ausdrücke des Unbewussten können sie, mit Sigmund Freuds Paratext *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* über irrtümliche Fehlleistungen, als Ergebnisse von Verdrängungsmechanismen beschrieben werden.²³ Der sprichwörtliche Freud'sche Versprecher ist dabei sicherlich einer der anschaulichsten »Abkömmlinge verdrängter Gedanken«,²⁴ wie Freud alltägliche Fehlleistungen bezeichnet, unter die er – neben dem Versprecher – auch Vergessen, Vergreifen, Verwechslungen, Aberglaube und Irrtum zählt. Doch wie schwer die jeweiligen Unterarten tatsächlich voneinander zu trennen sind, zeigt sich nicht zuletzt in Freuds Kapitel über die Irrtümer, wo er durchaus Bezeichnungsunschärfen seiner Beispiele einräumt.²⁵ Wenn Freud im Zusammenhang mit Irrtümern von der »Rückführbarkeit der Phänomene auf unvollkommen unterdrücktes psychisches Material« spricht, »das, vom Bewußtsein abgedrängt, doch nicht jeder Fähigkeit, sich zu äußern, be-

der/Burkhard Moenninghoff (Hg.), Metzler Literatur Lexikon, Stuttgart/Weimar 2007, S. 301.

20 Vgl. Lueken, Irrtum, S. 1177.

21 Sabine Schlickers, Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und »verstörendes« Erzählen, in: *Diegesis* 4/1 (2015), S. 49–67.

22 Dass gleichwohl Täuschung und das Spiel mit dem Irrtum nahe beieinander liegen bzw. durch erzählerische oder ästhetische Täuschungsmanöver der Irrtum auf der Rezipientenebene stattfindet, zeigt sich z.B. in Henrike Fürstenbergs und Clemens Räthels Beiträgen im vorliegenden Band.

23 Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, in: Ders. *Gesammelte Werke*, Bd. IV, hg. von Anna Freud, London 1941.

24 Ebd., S. 244.

25 Vgl. ebd., S. 248 f., z.B. zwischen Irrtum und Versprechern, Namensverwechslungen etc.

raubt worden ist»,²⁶ so lassen sich solche Mechanismen und Funktionen fruchtbar auch für literarische Figurationen des Irrtums und seine Signalkraft für Unausgesprochenes beleuchten. Da sich in Erzählungen und literarischen Verfahren oft Ambivalenzen manifestieren, die ungelöste oder verdrängte Probleme der Realität ausmachen, dient die Untersuchung von literarischen Figurationen des Irrtums vor allem der Frage nach seinem Reflexionspotenzial im Zusammenspiel von epistemologischen und poetologischen Problemstellungen.

Zur Tragik des Irrtums gehört schließlich die Nachträglichkeit seiner Erkenntnis. *Hinterher* weiß man es besser; und insofern bilden Fragen der Zeit und der Verspätung eine wichtige erzählerische Dimension des Irrtums. Irrtümer entstehen nicht nur durch Nachlässigkeit, sondern häufig auch gerade durch Voreiligkeit und übereiltes Handeln.²⁷ Es ist also nicht verwunderlich, dass die Erkenntnis und Verarbeitung des eigenen Irrtums immer erst nachträglich erfolgen kann.²⁸ Die Retrospektive ist damit eine wesentliche Domäne des Nachdenkens über Irrtümer, und nicht zuletzt des *literarischen* Nachdenkens. Literarische Thematisierungen und Figurationen des Irrtums erzeugen auf diese Weise Prozesse der (oftmals ironischen) Selbstreflexion, sie problematisieren konventionelle Subjektkonzeptionen und Weltentwürfe sowie gängige Auffassungen von Linearität, Zeit und Tempo.²⁹

Literarische Irrtümer sind auf verschiedenen Ebenen des Erzählens nachweisbar: auf der Figuren- oder der Erzählebene, auf thematischer oder struktureller Ebene – und nicht zuletzt im Verhältnis zwischen (ironischem) Text und Leser. Erzählerisch interessant ist der Irrtum vor allem also als Abweichung vom Erwarteten und Erwartbaren, als ein Überraschung generierendes Ereignis. Vom Irrtum als »ungeplante Abweichung«³⁰ hat der deutsche Politikwissenschaftler Bernd Guggenberger gesprochen – ein Ausdruck, der gerade auch im literaturwissenschaftlichen Zusammenhang brauchbar ist. Damit wäre in besonderer Weise auch nach dem Mehrwert des Unerwarteten und Ungeplanten zu fragen, und zwar nach dem kreativen und produktiven Potenzial des Irrtums ebenso

26 Ebd., S. 310.

27 Vgl. Wörterbuch der Philosophischen Begriffe, hg. von Rudolf Eisler, Bd. 1: A-K, Berlin 1927, S. 783–786, hier S. 784.

28 Vgl. Wolters, Irrtum, S. 74.

29 Vgl. z.B. den Beitrag von Patrick Ledderose im vorliegenden Band.

30 Bernd Guggenberger, Das Menschenrecht auf Irrtum. Anleitung zur Unvollkommenheit, München/Wien 1987, S. 135.

wie nach seiner vernichtenden Wirkungsfähigkeit – wenn er Pläne durchkreuzt, Peinlichkeiten weckt und Schicksale offenlegt. Irrtümer haben nicht nur wesentliche Folgen für den Plot, sondern sie wecken auch Fragen nach Bedingungen des Schreibens, Erzählens und Lesens, d.h. nach poetologischen Funktionen des Irrtums. Seine Untersuchung aus den unterschiedlichen Perspektiven eines hier zusammengeführten deutsch-skandinavischen Fachkollegiums lässt sich daher als der gemeinsame Versuch verstehen, verschiedene Facetten einer Poetik des Irrtums und der Fallibilität zu beleuchten.

Für die bisher skizzierten Facetten des Irrtums lassen sich zweifellos zahlreiche literarische Beispiele heranziehen. Hier seien zur exemplarischen Veranschaulichung lediglich ein paar Anregungen aus dem breiten Register an Irrtümern angeführt, die in den Prosatexten des schwedischen Autors Hjalmar Söderberg (1869–1941) zu finden sind. Von Söderbergs Debütroman *Förvillelser* (1895, im Deutschen übersetzt mit *Irrungen*, 1904, und *Verirrungen*, 2006) bis zu einem seiner späten Texte mit dem Titel *Misstagssonaten* (1925, Irrtumssonate) scheint ihm das Interesse für Irrwege und Irrtümer ein durchgehendes Anliegen, seien es jugendliche Verirrungen oder Lebensirrtümer und Schicksalsfragen, die in *Misstagssonaten* in einer Abendgesellschaft anekdotisch und retrospektiv diskutiert werden.

Söderbergs literarische Irrtümer haben verschiedene Funktionen: In bitterster ›Ironie des Schicksals‹ decken sie Geheimnisse auf, wie etwa wenn eine Frau ihrem eigenen Ehemann unerwartet leidenschaftlich in die Arme sinkt und ihm verheißungsvoll entgegenflüstert, ihr Mann sei noch nicht heimgekommen – nur weil dieser den soeben geliehenen Pelzmantel seines Freundes trägt.³¹ Oder sie fragen nach den verborgenen Mechanismen des Unterbewussten im Freud'schen Sinn, wenn *Misstagssonaten* mit dem Lapsus eines Historikers beginnt, der einen Brief anstelle mit 1925 ins Jahr 1425 datiert, weil er »undermedvetet haft det årtälet i hjärnan«³² (unterbewusst diese Jahreszahl im Kopf gehabt hatte). Antje Wischmann hat auf die Ähnlichkeit dieses Schreibfehlers zu dem des Protago-

31 Vgl. Hjalmar Söderberg, Pälser, in: Ders., Historietter, Stockholm 1898.

32 Hjalmar Söderberg, *Misstagssonaten*, in: Ders., *Resan till Rom*, Stockholm 1929, S. 147–170, hier S. 151. Der Text erschien erstmals am 24. Dezember 1925 in Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning in Form einer ›käseri‹, einer Gattung, die nach Antje Wischmanns Skizzierung charakterisiert ist durch »1) die leichte essayistische Form, die pointiert große Fragen angeht; 2) die anekdotische Einbeziehung persönlicher

nisten in Hamsuns *Sult* hingewiesen,³³ wodurch dieser eine Stellenbewerbung vermässelt – Irrtum also als eine versehentliche Unaufmerksamkeit und damit nichtsdestoweniger als durchaus folgenreiches Versagen, dessen verborgene Vernetzungen ihn (mit dem besagten Freud'schen Terminus) als »Abkömmling[] verdrängter Gedanken«³⁴ klassifizieren, aber auch Skepsis an der professionellen Eignung des irrenden schreibenden Subjekts aufkommen lassen.

In ähnlicher Weise als »unvollkommen unterdrücktes psychisches Material, das, vom Bewußtsein abgedrängt, doch nicht jeder Fähigkeit, sich zu äußern, beraubt worden ist«,³⁵ können auch weitere Irrtumsanekdoten in Söderbergs *Misstagssonaten* erklärt werden – der Freud'sche Versprecher eines Pfarrers, der das Paradies mit Kopenhagens Tivoli verwechselt, sowie ein durch einen Schreibfehler verpasstes Rendezvous: Eine Verwechslung von Straßennamen im Verabredungsbriefchen führt dazu, dass sich zwei angehende Liebende – je an anderer Stelle vergeblich wartend und enttäuscht – für immer aus den Augen verlieren. Jahre später wird das Missverständnis aufgeklärt und ruft Überlegungen über einen möglicherweise anderen Lebensverlauf hervor: »Underligt att tänka sig att om jag inte hade gjort det [skrivit Östermalmsgatan istället för Kommendörsgatan], skulle livet ha format sig helt annorlunda för mig.«³⁶ (Seltsam, sich vorzustellen, dass sich, hätte ich es nicht getan [Östermalmsgatan anstatt Kommendörsgatan zu schreiben], mein Leben womöglich ganz anders für mich gestaltet hätte.)

Verpasste Chancen und die Frage nach ganz anderen Möglichkeiten, wie man sein Leben hätte verbringen können – das ist eine Reflexionsweise über Irrtümer, die auf die Kontingenz abzielt. Das Ende von *Misstagssonaten* bildet denn auch ein als Aphorismus bekannt gewordenes Resümee eines der beteiligten Erzähler, der anlässlich der soeben gehörten Irrtumsanekdoten Überlegungen über die Irrtumsanfälligkeit der göttlichen

Erfahrungen (wenn auch bereits in einer schematisierten Form); 3) die Verwendung von Umgangssprache im Kontrast zu einem elaborierten Register.« Antje Wischmann, Hjalmar Söderbergs Erfindung der »radio-käseri« – die Erzählung »Misstagssonaten« (1925) und ihre Umsetzung als Rundfunklesung (1933), in: Joachim Grage/Stephan Michael Schröder (Hg.), *Milieus, Akteure, Medien. Zur Vielfalt literarischer Praktiken um 1900 (= Literarische Praktiken in Skandinavien, Bd. 2, hg. von Joachim Grage und Stephan Michael Schröder)*, Würzburg 2013, S. 167–189, hier S. 168.

33 Vgl. Antje Wischmann, Hjalmar Söderbergs Erfindung der »radio-käseri«, S. 169.

34 Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, S. 244.

35 Ebd., S. 310.

36 Hjalmar Söderberg, *Misstagssonaten*, S. 154.

Schöpfung anstellt: »vem vet om inte Vår herre, när han skapade den här världen, egentligen tänkte och menade något helt annat?«³⁷ (wer weiß, ob nicht unser Herrgott, als er diese Welt hier erschuf, eigentlich etwas ganz anderes dachte und meinte?)

Wenn die Kontingenz der Kreation dermaßen auf die Schöpfungsebene erhoben wird, stellt sie die Suche nach dem Sinn des Lebens (als Irrtum) infrage – und passt sich damit in den Melancholiker-Diskurs des *Fin de Siècle* ein; zugleich lässt sie aber auch Rückschlüsse auf die Kontingenz der *künstlerischen* Kreation und Fragen nach den Bedingungen der »olympischen Verantwortung der Erzählinstanz«³⁸ zu – immerhin handelt die letzte Anekdote in *Misstagssonaten* von einem fast schon in Vergessenheit geratenen Schriftsteller, den man auch als Analogie oder Selbstkommentar zu Söderbergs eigener Situation (in Kopenhagen alternd, »vergessen« und jenseits seines literarischen Zenits) lesen kann.³⁹

Ohne dies hier weiter im Einzelnen ausführen zu können, möchte ich einen abschließenden Blick auf die seltsame Ambivalenz des Irrtums zwischen zufälliger Nachlässigkeit und unheimlicher Vorsehung werfen. Eine solche Ambivalenz beschäftigt Doktor Glas in Söderbergs gleichnamigem Roman, wenn ihm sein wochenlang detailliert und rational geplanter Mord an Pastor Gregorius plötzlich so ganz anders, aber leicht und wie vorbereitet von der Hand geht: »Så underligt det kom. Så sällsamt slumpen ordnade det för mig. Jag kunde nästan bli frestad att tro på en försyn.«⁴⁰ (Wie sonderbar es sich zugetragen hat. Wie merkwürdig hat der Zufall es für mich gefügt. Fast wäre ich versucht, an eine Vorsehung zu glauben.) Die Irrtümer, die dabei der unverhofften Mordgelegenheit vorausgehen, lesen sich in diesem Zusammenhang wie unmerklich hingestreute Signale eines moralischen wie psychischen »Eigen-Sinns«. Erstens wird die Mordtat begleitet von dem allgegenwärtigen Interesse am wohl berühmtesten Justizirrtum der Geschichte, der französischen Dreyfus-Affäre, die Schlagzeilen in der Presse macht. Der mehrfache Verweis auf die Dreyfus-Affäre bereitet zum einen das Thema der so unabsehbaren wie weitreichenden Folgen von Fehlentscheidungen vor, die auch der Mordplan des Doktors mit sich führen wird; wer hätte z.B. gedacht, dass der alte Pastor noch eine Mutter hatte, deren Verlust dem Doktor mehr zu

37 Ebd., S. 170.

38 Antje Wischmann, Hjalmar Söderbergs Erfindung der »radio-käseri«, S. 174.

39 Vgl. ebd., S. 172.

40 Hjalmar Söderberg, Doktor Glas, Stockholm 1905, S. 184.

schaffen macht als erwartet? Zum anderen wird dadurch auch die Frage nach dem erwünschten Effekt virulent – der natürlich ausbleibt, zumal die vorgeschützte ›Rettung‹ der Witwe des Pastors äußerst fragwürdig erscheint. Zweitens widerfährt Doktor Glas unmittelbar vor der Tat ein buchstäbliches ›Ver-Sehen‹; er glaubt nämlich irrtümlich bereits vorher, seinem Mordopfer Pastor Gregorius zu begegnen: »På Jakobs torg såg jag på långt håll Pastor Gregorius komma emot mig. Jag gjorde mig redan i ordning att hälsa då jag med ens upptäckte att det inte var han. Det var inte ens någon nämnvärd likhet«⁴¹ (Auf dem Jakobs Torg sah ich von weitem Pastor Gregorius auf mich zukommen. Ich machte mich schon zum Grüßen bereit, als ich entdeckte, dass er es gar nicht war. Es bestand nicht einmal eine nennenswerte Ähnlichkeit). Die Verwechslung wird für eine Vorahnung (im Rahmen eines »allmänt spridd folktrö«, eines weit verbreiteten Aberglaubens) erklärt und sogar mit Beispielen aus eigener Erfahrung sowie aus einer pseudowissenschaftlichen Zeitschrift »für die Erforschung der Psyche« belegt, zugleich aber natürlich betont Dr. Glas: »men jag trodde inte på dessa dumheter«⁴² (doch ich glaubte nicht an solcherlei Dummheiten).

Doktor Glas' Interesse für parapsychologische Phänomene äußert sich auch im Zusammenhang mit mysteriösen dunklen Rosen aus seinem Traum, die ihm plötzlich leibhaftig gesandt worden sind und wie eine bedrohliche reale Manifestation einer Halluzination auf seinem Tisch stehen: »När drömmar och varsel börjar slå in, [...] då säger psykiatrien att det är ett tecken till begynnande andlig desorganisation. Men hur förklaras det?«⁴³ (Wenn Träume und Visionen anfangen wahr zu werden, [...] dann spricht die Psychiatrie von Zeichen beginnender geistiger Desorganisation. Doch wie erklärt sich das?), lautet die hartnäckige Frage. Über die paranoiden Gewissensbisse hinaus wirkt die Signalkraft solcher Irrtümer auf verschiedenen Ebenen: als Manifestationen der Irrationalität, als Mahnwachen der Moral, als Eigen-Sinn und Widerständigkeit der Psyche wie der Erzählung selbst: zwischen ›ungeplanter Abweichung‹ und abweichendem Plan.

41 Ebd., S. 186.

42 Alle Zitate ebd., S. 187.

43 Ebd., S. 200.

Die in diesem Band versammelten Aufsätze greifen verschiedene Aspekte des hier umrissenen Erkundungskomplexes auf. Ihr gemeinsames Interesse lässt sich in drei übergeordnete Sektionen aufteilen, in denen Irrtum 1. als Ausdruck und Wirkungsweise unterschiedlicher Narrative, 2. als theatrale und dramaturgische Kategorie sowie 3. unter der Frage nach metareflexiven und poetologischen Strategien beleuchtet wird.

(1) Die Beiträge des ersten Teils in diesem Buch gehen verschiedenen Irrtumsnarrativen nach und schlagen einen Bogen von der Rezeptionsgeschichte eines Irrtums als Missverständnis über narrative und performative Gender-Irrtümer bis zu Irrtumsnarrativen im Spannungsverhältnis zwischen Religion und Säkularisierung, wobei sie die Narrative selbst als irrtümliche Konstruktionen ausstellen.

Unni Langås widmet sich einer zentralen Szene in Camilla Colletts Roman *Amtmandens Døtre* (1854/55, *Die Töchter des Amtmanns*), die die meisten Kritiker als ›Missverständnis‹ oder ›Zufall‹ bezeichnen. Die Standpunkte bewegen sich dabei zwischen der Einschätzung der Szene als technischem Fehler oder Ausrutscher und der Tendenz, ihr große ideologische Bedeutung beizumessen. In der Frage jedoch, worin diese Bedeutung besteht und was sich aus ihr folgern lässt, gehen die Auffassungen auseinander. Der Aufsatz beleuchtet die engen Verknüpfungen der unterschiedlichen Interpretationen des Missverständnisses mit historischen, ästhetischen und ideologischen Positionen und analysiert die wichtigsten Beiträge zur Wirkungsgeschichte des Romans, um anhand von dieser Diskussion eine Art Genealogie des Irrtums aufzuzeichnen.

Den Ausgangspunkt für *Dag Heedes* Beitrag bildet die historische Vorstellung von Homosexualität als ›Irrtum der Natur‹. Vor diesem Hintergrund werden an einer Reihe früher dänischer Homosexualitätsromane – darunter Herman Bangs Erzählung *Ved Vejen* (1886, *Am Weg*) – Plot-Techniken als Formen und Regeln der Heteronarrativität untersucht, die als Korrektur dessen verstanden werden, was als Flüchtigkeitsfehler der Schöpfung gebrandmarkt ist. Indem sie den Tod des bzw. der Homosexuellen als eine solche ›Verbesserung‹ oder ›Aufhebung‹ des Natur-Irrtums geradezu fordern, erweisen sich diese heteronarrativen Texte über Homosexualität in erster Linie als literarische Nekrologe.

Mit einer genderbezogenen Dimension des Irrtums beschäftigt sich auch *Joachim Grage*. Sein Beitrag untersucht, wie in der Kinder- und Jugendliteratur Irrtümer bei der Zuordnung von biologischem und sozialem Geschlecht inszeniert werden. Anhand von Peter Pohls Jugendroman *Janne, min vän* (1985, *Jan mein Freund*) und Jenny Jägerfelds Kinderbuch

Brorsan är kung! (2016) wird gezeigt, wie die Leser*innen in die Irre geführt werden, wenn es darum geht, ob eine Figur als Junge oder Mädchen wahrgenommen wird. Erst im Laufe des Lektüreprozesses klärt sich dieser Irrtum jeweils auf, wodurch die Frage nach dem »wahren« Geschlecht der Kinder an die Leser*innen zurückgespielt und diese für ihre eigene Wahrnehmung von Geschlecht, für stereotype Geschlechtszuschreibungen und für Transsexualität bei Kindern und Jugendlichen sensibilisiert werden.

Joachim Schiederemair verknüpft in seinem Beitrag den Themenkomplex »Irrtum« mit dem Themenkomplex »Säkularisierung« anhand von zwei Texten. An Torgny Lindgrens Roman *Norrlands Akvavit* (2007) untersucht er die literarische Engführung des jüdisch-christlichen Narrativs vom Fall des Menschen, der nach seiner Vertreibung aus dem Paradies »wie Schafe in die Irre« geht, mit einem Säkularisierungsnarrativ, das den Beginn der Moderne wie die Korrektur eines globalen Irrtums inszeniert, indem Vernunft und Naturwissenschaften die Religion als Irrtum entlarven. Lindgren lässt beide Irrtumsnarrative ironisch gegeneinanderlaufen. Den zweiten Untersuchungsgegenstand bildet Sigmund Freuds berühmtes Eingangskapitel seiner Studie *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), die in einem kulturellen Klima verfasst wird, wo eine religiöse Bindung den Gebundenen intellektuell disqualifiziert. Vor diesem säkularistischen Hintergrund wird Freuds Text selbst als Irrtum gelesen: Freud meint eine Verdrängung von sexuellen Konnotationen zu rekonstruieren, als er sich bei einer Erzählung in einem Namen täuscht; tatsächlich aber stellt die Rekonstruktion selbst einen Akt der Verdrängung dar – der Verdrängung von religiösen Konnotationen, die Freuds Rekonstruktion unbewusst steuert.

(2) Der zweite Teil des vorliegenden Buches widmet sich theatralischen Irrtümern, die sich seit dem aristotelischen Konzept der *Hamartia*, des tragischen Fehltritts, in verschiedene moderne Richtungen gewandelt haben und Funktionen dramatischer Innovation ebenso erfüllen wie ästhetischer Kritik. Am Beispiel von Johan Ludvig Heibergs erstem Vaudeville *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* (1825, König Salomon und Jürgen Hutmacher) untersucht Clemens Räthel die vielfältigen Täuschungen und Irrtümer, die mit Heibergs Werk verknüpft sind: Sowohl auf der Handlungsebene als auch in der musikalischen Gestaltung sowie der Rezeption des Werkes lässt sich Heibergs Spiel mit Irrtümern nachzeichnen. Auf diese Weise sucht der Beitrag zum einen das Genre des Vaudevilles – die produktivste Gattung während des sogenannten Goldenen Zeitalters auf der

Kopenhagener Bühne – in ein neues Licht zu stellen und zum anderen Heiberg als Theaterrevolutionär wiederzuentdecken.

Ausgehend von der bisherigen Ibsenforschung und philosophischen sowie psychologischen Definitionen des Irrtums beleuchtet *Frederike Felcht* die Rolle des Irrtums in Ibsens Dramen mit besonderem Schwerpunkt auf *Vildanden* (1884, *Die Wildente*). Dabei diskutiert sie, inwiefern Hedvigs Tod in *Vildanden* auf ein Missverständnis zurückgeführt werden kann, und kommt zu dem Schluss, dass Hedvig sich in einer strukturell ausweglosen Situation befindet, die nur durch einen Wandel der Geschlechterrollen, spezifischer: die Übernahme von Verantwortung für das emotionale Wohl der Familie auch durch Männer verbessert werden könnte.

Patrick Ledderose stellt mit Line Knutzons *Snart kommer tiden* (1999, *Bald kommt die Zeit*) einen Klassiker der neueren dänischen Dramenliteratur in den Fokus. Im Zentrum des Stücks steht ein unvermittelter Zeitbruch, der aus einer flippigen Salonkomödie unvorbereitet eine existenzielle Groteske macht. Der Aufsatz zeigt, inwiefern ein dreifacher Irrtum diesen dramaturgischen Gewaltakt begleitet: Während erstens auf inhaltlicher Ebene die Figuren erkennen müssen, dass sie wesentlich älter sind als gedacht, zwingt der Bruch zweitens das Publikum, seinen passiven Wahrnehmungsmodus zu revidieren. Drittens lässt sich der Wahrnehmungsirrtum, der in dem Zeit-Bruch besonders deutlich zutage tritt, auch als unverzichtbarer Bestandteil eines metatextuellen Diskurses begreifen, der den gesamten Text durchzieht. Der Irrtum erscheint dann vor allem als Mittel, um Kritik an einer ereignisreichen, aber erfahrungsarmen, rein auf Unterhaltung ausgelegten Theaterästhetik zu üben.

(3) Das dritte Erkundungsfeld des vorliegenden Bandes schließlich versammelt unter dem Fokus auf poetologische Irrtumsstrategien Beiträge, die Irrtümer und Fallibilität dezidiert als einen besonderen, metareflexiven Mehrwert literarischer Texte ausstellen und sie somit ausdrücklich in den Dienst einer Poetik des Irrtums stellen. *Henrike Fürstenberg* nimmt das poetologische Potenzial des Irrtums vom Standpunkt der Ironie aus in den Blick und untersucht, wo genau ein fruchtbares Wechselspiel zwischen Irrtum und Ironie in narrativen Texten verortet sein kann, etwa wenn Irrtümer einer Figur von einer Erzählstimme, der Textstruktur o.ä. ironisch konterkariert werden. Zu diesem Zweck wird vor dem Hintergrund einer Ironiedefinition, die Positionen linguistischer Forschung mit der Frage nach den Funktionen ironischer Elemente im literarischen Text verbindet, insbesondere das Verhältnis von Erzählstimmen in den Blick genommen. An Texten von Karen Blixen und Ragnar Hovland, die neben

Søren Kierkegaards *Gjentagelsen* (1843, *Die Wiederholung*) im Zentrum der Analyse stehen, wird aufgezeigt, wie im (ironischen) Widerspruch zwischen Erzählinstanzen oder -haltungen Erkenntnisse über von den Texten implizit verhandelte Normen provoziert werden, und wie nicht zuletzt durch derlei Verfahren der in den Text inkorporierte ›Irrtum‹ auf die Lesenden selbst zurückgeführt wird.

Mit dem problematischen Verhältnis von Irrtum, Ironie und Interpretation befasst sich auch *Stig Olsens* Beitrag. Leif Panduros Durchbruchsroman *Rend mig i traditionerne* (1958, *Die Traditionen können mich mal*), den die bisherige Forschung in erster Linie im Hinblick auf seine ›Pubertätsproblematik‹, den schwierigen Eintritt ins Erwachsenenleben, betrachtet hat, wird hier dezidiert in einen genuin modernistischen Kontext gerückt. Dabei arbeitet Olsen vor allem die Erfahrung einer grundsätzlichen Dissonanz zwischen Sprache und Wirklichkeit heraus, die den 18-jährigen Erzähler David nicht nur thematisch die Unterscheidung von Wahrheit und Irrtum infrage stellen lässt. Auch seine Narration, so wird argumentiert, verfolgt eine subversive Irrtumsstrategie, die am Ende den hermeneutischen Ansatz der Interpret*innen vollkommen zu unterwandern scheint.

Erik Zillén geht der Rolle des Irrtums in Per Olov Enquists Dokumentarroman *Legionärerna* (1968, *Die Ausgelieferten*) nach, der die Auslieferung von baltischen Militärflüchtlingen an die Sowjetunion durch den schwedischen Staat im Jahr 1946 behandelt. In einem ersten Schritt wird aufgezeigt, inwiefern die Kategorie des Irrtums zentrale thematische und narrative Funktionen in Enquists Romanarchitektur erfüllt. Fortwährend erliegen sowohl die baltischen Flüchtlinge als auch die schwedischen Entscheidungsträger folgenschweren Irrtümern, ebenso aber auch der Untersucher, das *Alter Ego* des Schriftstellers, der sich vorgenommen hat, die Wahrheit über dieses kontroverse Ereignis in Schwedens Nachkriegspolitik zu ermitteln. In einem zweiten Schritt wird argumentiert, dass der Irrtum als Beschreibungsmodell für menschliches Handeln Ausdruck einer intellektualistischen Anthropologie ist, die ihre exemplarische Ausformung bereits in der antiken Tragödie erhalten hat, und die Enquist – bewusst oder unbewusst – in seinen Roman hat einfließen lassen.

Antje Wischmann untersucht abschließend Solvej Balles Debutwerk *Lyrefugl* (1986, *Lyravogel*) als ein romantisch anmutendes, gattungsübergreifendes Gesamtkunstwerk, das sich an literarischen und theoretischen Vorbildern abarbeitet und den Irrtum metanarrativ auslotet. Dabei wird eine Reihe von intertextuellen Beziehungen durchgespielt, die den Ort des

Utopischen in der Sprache und in der Welt sowie hinsichtlich zeitlicher und räumlicher Kategorien erkunden. Der Aufsatz zeigt, inwiefern der titelgebende Lyravogel und seine performativen Darbietungen mit der utopischen Suchbewegung von Literatur und Kunst eng verbunden sind und auf eine Ästhetik einer ›Kunst des Unmöglichen‹ hinweisen, die an alle Sinne appelliert, ereignishaft und grenzauflösend ist und die sozialen Beziehungen der Rezipierenden verstärkt. Vor dem Hintergrund, dass Irrtümer unverzichtbare Zwischenstationen bei der Gewinnung neuer Erkenntnisse sind, erprobt *Lyrefugl* in einer fragmentarischen Ästhetik anwendungsbezogene Lebensphilosophie; diese wird später in Balles Kunsttheorie integriert und weitergedacht.

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis einer deutsch-skandinavischen Tagung mit dem Titel *Literarische Irrtümer. Figurationen des Irrtums in der skandinavischen Literatur*, die am 27. und 28.09.2018 von der Herausgeberin an der FAU Erlangen-Nürnberg veranstaltet und von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert wurde. An dieser Stelle möchte ich der Stiftung für die großzügige Förderung sowohl der Tagung als auch der Publikation dieses Sammelbandes meinen herzlichen Dank ausdrücken. Ebenfalls herzlich bedanken möchte ich mich außerdem bei Frau Dr. Wursthorn und Frau Birzele bei Rombach Wissenschaft für die redaktionelle Betreuung, bei Maike Teubner für ihre schönen Ideen zur Cover-Gestaltung sowie bei allen Beitragenden und Übersetzer*innen für ihre Kooperationsbereitschaft und ihr Engagement.

Erlangen im Sommer 2020

Irrtumsnarrative

(Miss-)Verstanden?

Camilla Colletts *Amtmandens Døtre* in Literaturkritik,
Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft

Seit Camilla Colletts Roman *Amtmandens Døtre* (1854–55) in zwei Teilen erschienen ist, wird über die Rolle einer zentralen Szene diskutiert, die die meisten Kritiker als ›Missverständnis‹ oder ›Zufall‹ bezeichnen. Die Standpunkte bewegen sich dabei zwischen der Einschätzung der Szene als technischer Fehler oder Ausrutscher und der Tendenz, ihr große ideologische Bedeutung beizumessen. Weitestgehende Einigkeit herrscht darüber, dass sie eine wichtige Funktion innerhalb der Intrige einnimmt. In der Frage jedoch, worin diese Funktion besteht und was sich aus ihr folgern lässt, gehen die Auffassungen auseinander.

Colletts bahnbrechender Text ist zu Recht ein Klassiker geworden und gilt als der erste norwegische Roman. Seine lange Rezeptionsgeschichte bietet sich für das Verständnis des Missverständnisses und somit für die generelle Frage an, wie Missverständnisse innerhalb von Narrationen zu verstehen bzw. einzuordnen sind. Dieser Artikel wird zeigen, dass die unterschiedlichen Interpretationen des Missverständnisses selbstverständlich eng mit der historischen, ästhetischen und ideologischen Position verknüpft sind. Das gilt sowohl für zeitgenössische Kritiker, die sich an der anbrechenden Debatte um die Frauenfrage beteiligten, in deren Kontext der Roman in der Regel gestellt wird, als auch für Wissenschaftler*innen, die sich ihm aus einer literaturhistorischen, hermeneutischen oder kritikhistorischen Perspektive nähern.

Im Folgenden werde ich zunächst die Handlung des Romans zusammenfassen sowie das zentrale Missverständnis schildern und daran anschließend die wichtigsten Beiträge zur Wirkungsgeschichte des Romans analysieren, bevor ich in einem letzten Schritt anhand seiner Erwähnung in *Norsk litteraturkritikks historie II – 1848–1870* von 1992 auf die Kritik der Kritik, also die kritikhistorische Komponente eingehen werde. Der Fokus

liegt dabei auf der Bedeutung des Missverständnisses, weshalb andere Aspekte eine untergeordnete Rolle spielen werden.¹

Amtmandens Døtre – Inhaltszusammenfassung

Die Handlung setzt in den 1830er-Jahren ein und beginnt damit, dass Georg Kold auf dem Weg zum Haus des Amtmannes ist, um dort den Posten als Hauslehrer für Edvard, den jüngsten Sohn der Familie, anzutreten. Weil die Zweitjüngste, Sofie, nichts anderes zu tun hat, soll auch sie am Unterricht teilnehmen. Die älteste Tochter, Marie, ist tot. Sie »visnede hen, som Planter i Botaniserkassen«² (S. 482; »welkte dahin wie die Pflanze in der Botanisiertrommel«, S. 227),³ nachdem sie einen pedantischen Priester geheiratet hatte. Louise ist auch verheiratet worden und fristet ein trauriges Dasein an der Seite eines Prokurators, während Amalie, in Sofies Augen völlig unverständlich, für einen trockenen Theologen schwärmt. Die Ehemänner waren zuvor allesamt als Hauslehrer beim Amtmann angestellt, weshalb Sofie dem Neuankömmling äußerst skeptisch gegenübersteht. Die strategische Strippenzieherin hinter diesen Vernunftfehen ist vor allem die Mutter, Frau Ramm, die es als ihre Aufgabe sieht, die Töchter gut unter die Haube zu bringen. Als abschreckendes Beispiel fungiert dabei das Fräulein Møllerup, das so dumm war, sich umzuentscheiden, nachdem sie eine annehmbare Verbindung zunächst ausgeschlagen hatte – eine Kehrtwende, die sie zum Opfer von Hohn und Spott machte. Zu Recht, nach Ansicht von Frau Ramm, während Kold für die bemitleidenswerte Frau Partei ergreift und damit Sofies Sympathien gewinnt. Entgegen allen Erwartungen entwickeln sich zarte Gefühle zwischen den bei-

1 Eine Analyse der frühen Rezeption des Romans liefert Kamilla Aslaksen, *Romanens virkningskraft. Mottakelsen av Amtmandens Døtre*, in: Edda, 2, 2019, S. 127–141.

2 Alle Zitate folgen der Werkausgabe: Camilla Collett, *Amtmandens Døtre*, Samlede Verker. Første bind, Kristiania/Kjøbenhavn 1912 (im Folgenden durch Angabe der Seitenangaben in Klammern im laufenden Text). Diese Ausgabe unterscheidet sich in der Rechtschreibung von der Erstausgabe (Camilla Collett, *Amtmandens Døtre. En Fortælling. Del 1*, Christiania 1855; Dies., *Amtmandens Døtre. En Fortælling. Del 2*, Christiania 1856). Die unterschiedliche Rechtschreibung einiger Namen in diesem Aufsatz (entsprechend den zitierten Kritiken) ist dem jeweiligen Referenzkontext geschuldet (z.B. »Døtre«, »Kold«, »Sofie« aus der Werkausgabe, »Døttre«, »Cold«, »Sophie« aus der Erstausgabe).

3 Die deutschen Zitate folgen der Ausgabe: Camilla Collett, *Die Töchter des Amtmanns*. Aus dem Norwegischen und mit einem Vorwort versehen von Berit Klein, Siegen 2000 (im Folgenden durch Angabe der Seitenangaben in Klammern im laufenden Text).

den, Sofie erklärt der Konvention zum Trotz ihre Hingabe, oder plattz vielmehr damit heraus, und stößt damit auf Erwidern. Es sieht also alles danach aus, als würde der Roman in einer Liebesheirat münden, ein Konzept, für das Collett selbst zweifelsohne vehement eintrat.⁴

Dass es so jedoch nicht kommt, ist offensichtlich der zentralen Szene geschuldet, in der Kold in einem Gespräch mit seinem Freund Müller, der zu Besuch ist, seine Liebe zu Sofie negiert, was diese wiederum zufällig mitanhört.

Müller hatte Kold seinerzeit davor gewarnt, sich zu verlieben, da es noch nicht an der Zeit sei, schon sesshaft zu werden, noch dazu auf dem Land. Jetzt schon eine Ehe einzugehen, würde das Ende seiner Karriere bedeuten, und noch dazu bestehe das Risiko, dass er es hier mit einer zwar schönen, aber emanzipierten Frau zu tun habe. Angesichts dieser Warnung sieht sich Kold gezwungen, sich zu verstellen und jegliche warmen Gefühle für Sofie zu verleugnen:

»Hør, Georg, riv dig løs ... Straks, om du kan – Gaa til Stockholm og frels din Sjæl! Naar ti Aar er forløbne, naar du er bleven en moden, holden Mand, saa i Guds Navn, forelsk dig, saa meget du vil.« »Men Müller ... Hør dog! ... Der er jo ikke Tale om ...« »En forbigstret Historie! Sig mig, hvor vidt er du avanceret med hende? Maaske Ondet endnu kan afverges. Kniber det, saa kunde maaske jeg tale med Frøkenen og se at faa det afgjort paa en pyntelig Maade.« »Er De gal! For Guds Skyld! Jeg siger Dem jo, denne Sag angaar ikke Frøken Ramm. Hun har

4 In einem Brief an Johan Ludvig Heiberg schreibt Collett am 7. Juni 1854: »Jeg har blot villet indsætte *Følelsen* i sine Rettigheder, villet vise at den kvindelige Kjærlighed naar denne er *ægte, altid burde finde sin Gjenstand*, og i denne aldrig, hvor mangelfuld den end viser sig, *burde kunne skuffes*. At der gives kun en virkelig Skuffelse for en Kvinde, den ikke at maatte leve og lide for denne Gjenstand – jeg har villet vise, hvor uvorrent, hvor uansvarlig Samfundet behandler dette Menneskelivets dyreste og ædleste Stof, og at al Splittelse og Kulde i Familierne, al den Ulykke der findes, ofte, ja alt for ofte har sin Grund i at dette Stof spildes.« (Zitiert nach Ellisiv Steen, Diktning og virkelighet. En studie i Camilla Colletts forfatterskap, Oslo 1947, S. 243 f., Hervorhebungen im Original. / Ich habe lediglich das *Gefühl* ins Recht setzen und zeigen wollen, dass weibliche Liebe, wenn sie *echt* ist, *immer ihren Gegenstand findet*, und niemals, als wie unzulänglich er sich auch erweisen mag, von ihm *enttäuscht zu werden vermag*. Dass es für eine Frau nur eine wirkliche Enttäuschung gibt, nämlich nicht für diesen Gegenstand leben und leiden zu dürfen – ich wollte zeigen, wie unachtsam und unverantwortlich die Gesellschaft diesen teuersten und edelsten Stoff eines Menschenlebens behandelt, und dass der Grund für die Spaltungen und die Kälte innerhalb von Familien, für all das Unglück, das dort herrscht, allzu oft die Vergeudung dieses Stoffes ist.) Diese Formulierung wiederholt sich fast wortwörtlich in »Et Gjenmæle« (1879), Colletts Antwort auf Henrik Jægers Darstellung des Romans in Literaturhistoriske Pennetegninger. Siehe Camilla Collett, Et Gjenmæle, in: Dies., Samlede Verker. Tredje Bind, Kristiania/Kjøbenhavn 1912, S. 77–94.

ikke ringeste Indflydelse paa mine Fremtidsplaner.« »Det skulde glæde mig, hvis det stod i din Magt at overbevise mig derom.« »Overbevise Dem om, at dette ikke angaar hende!« sagde Kold, bragt til det yderste... »Men forstaa dog! Jeg elsker hende ikke. Der er intet, intet mellem os.« (S. 410)

»Hör, Georg, rei dich los ... Sofort, wenn du kannst ... Geh nach Stockholm und erlöse deine Seele! Wenn zehn Jahre vorbei sind, wenn du ein reifer, gemachter Mann bist, dann, in Gottes Namen, verlieb dich, heirate so viel du willst.« »Aber Müller, hören Sie doch ... Es ist doch nicht die Rede davon ...« »Eine verflixte Geschichte! Sag mir, wie weit bist du mit ihr fortgeschritten? Vielleicht kann das Übel noch abgewendet werden. Wenn du es nicht schaffst, dann könnte ich vielleicht mit dem Fräulein reden und zusehen, dass es auf eine nette Art erledigt wird.« »Sind Sie verrückt? Um Gottes Willen! Ich sage Ihnen doch, diese Sache hat nichts mit Fräulein Ramm zu tun. Sie hat nicht den geringsten Einfluss auf meine Zukunftspläne.« »Es würde mich freuen, wenn es in deiner Macht stünde, mich davon zu überzeugen.« »Sie davon überzeugen, daß sie nichts damit zu tun hat!«, sagte Kold, zum Äußersten getrieben. »Aber verstehen Sie doch! Ich liebe sie nicht. Es gibt nichts, nichts zwischen uns.« (S. 159 f.)

Es ist jedoch nicht nur die Lauschszene, die für die Wende sorgt, denn vor dem Frühstück am nächsten Tag macht Müller Ernst mit seiner Drohung, mit dem Fräulein zu sprechen, und überzeugt Sofie davon, dass ihre abweisende Reaktion richtig war. Auf einer Bank im Garten, auf der die beiden in vertrautem Gespräch sitzen, stellt Müller Kold als einen Verführer dar, der dazu neigt, sich schnell zu verlieben und es dann genauso schnell wieder leid ist. Das bestärkt Sofie mehr denn je in dem Vorsatz, ihre Gefühle zu unterdrücken und nie wieder ein Wort über sie zu verlieren.

Mit dieser eben erfahrenen Kränkung und dem festen Entschluss, ihre Liebe zu Grabe zu tragen, hat Sofie ironischerweise schlechte Chancen auf eine Liebesheirat. Sie schlägt dann auch den entgegengesetzten Weg ein, an dessen Ende eine Vernunfthehe mit dem alternden Probst Rein steht. Als täte es der Autorin selbst ein wenig weh, ist der Mann ungewöhnlich sympathisch gezeichnet und hat außerdem eine kleine Tochter, Ada, die nach dem Tod der Mutter dringend eine neue braucht. Das erlaubt Sofie, eine Vernunfthehe einzugehen, die nicht allzu misslich wirkt – und obwohl der arme Kold, der die Zwischenzeit krank in Kristiania verbracht hat, im letzten Moment auftaucht und alles aufklärt, ist es zu spät. Das Missverständnis wird zwar beseitigt und Müllers Rolle darin offengelegt, doch Kolds naiver Glaube daran, dass sich alles ändert, wenn nur die Wahrheit ans Licht kommt, kann nur mit Resignation begegnet werden. Der Roman endet mit einer fast grotesk anmutenden, ambivalenten Doppelhochzeit von Amalie und ihrem prosaischen Bröcher und Sofie und

ihrem alten Bräutigam, Probst Rein. Mit anderen Worten: Alles ist wie am Anfang. Collett schreibt dazu sarkastisch: »Gjesterne var tilsagte, og Pres-ten havde af sit aandelige Herbarium fremfundet og memoreret en Tale, der var saa gammel, at den kunde gjælde for ganske ny« (S. 518; »Die Gä-ster waren geladen und der Pastor hatte aus seinem geistigen Herbarium eine Rede hervorgekramt und auswendig gelernt, die so alt war, daß sie als ganz neu gelten konnte«, S. 264).⁵

Zeitgenössische Kritiken

Paul Botten-Hansen besprach den Text 1855 ausführlich im *Illustreret Nyhedsblad* (1851–1866), für das er selbst als Redakteur tätig war und für das er Literaturkritiken verfasste. Er liest *Amtmandens Døtre* als gesellschaftskritischen Tendenzroman. Doch das Verhältnis zwischen der Gesamtintention und der Rolle des unbedeutenden Missverständnisses lässt ihn zu einem ziemlich negativen Resultat kommen. Vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Engagements und politischen Potenzials des Romans macht er den Zufallscharakter des Missverständnisses dafür verantwort-lich, dass der Roman nicht einhält, was er verspricht:

Man vil kunde indvende meget mod Katastrofen. Det hele hviler paa en Misforstaaelse og er noget Tilfældigt, altsaa intet Beviisskikket for en Tendentsroman, som Bogen maa kaldes. En gjennemlytlig Væg eller et Brevs Forkomst kan være noksaa ulykkesbringende Omstændigheder, men kaster neppe nogen stor Skygge paa de Samfundstilstande, hvormed Sligt er foreenligt.⁶

Man könnte einiges gegen die Katastrophe einwenden. Sie beruht im Grunde auf einem Missverständnis und auf Zufall und spricht also nicht im Sinne des Tendenzromans, als den man das Buch bezeichnen könnte. Eine hellhörige Wand oder das Auftauchen eines Briefes sind zwar unglückliche Umstände, vermögen aber keinen größeren Schatten auf die gesellschaftliche Situation zu werfen, mit denen sie hier in Zusammenhang gebracht werden.⁷

5 Zu der Doppelhochzeit siehe auch Unni Langås, *Bryllup eller begravelse? Den parodiske slutten på Amtmandens Døtre*, in: Janet Garton/Michael Robinson (Hg.), *On the Threshold. New Studies in Nordic Literature*, Norwich 2002, S. 129–135, und Unni Langås, *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800–1900*, Bergen 2004, S. 86 f.

6 Zitiert nach Sigurd Aa. Aarnes, *Søkelys på Amtmandens Døtre*, Oslo 1977, S. 49.

7 Wo nicht anderweitig markiert, handelt es sich um eigene Übersetzungen.

Im Zuge seiner Analyse des gesellschaftskritischen Potenzials des Romans bagatellisiert Botten-Hansen ausgerechnet jene Lebensumstände, die er selbst für so detailliert und glaubwürdig geschildert hält. Man könne viel über die Situation von Frauen lernen und angesichts ihrer trivialen Tätigkeiten und festgelegten Rollen mit ihnen fühlen, doch durch das unglückliche Missverständnis würden auch die großen Fragen auf dieses unbedeutende Niveau heruntergezogen. Trotzdem, so räumt er ein, könne den Schilderungen eine gewisse Bedeutung für weibliche Leser zukommen: »Disse Sorger synes tildeels for ubetydelige til at klages i Bøger; men for det kvindelige Hjerte tør de have en ganske anden Intensitet, end vi Mænd formode«⁸ (»Diese Sorgen scheinen zum Teil zu unbedeutend, um sie in einem Buch zu beklagen, aber für weibliche Herzen bergen sie wohl eine ganz andere Intensität, als wir Männer vermuten«). Nach diesem Urteil kann man die Kritik dahingehend lesen, dass Botten-Hansen das Potenzial des Romans zwar erkennt, aber aus seiner patriarchalen Position heraus dessen gesellschaftliche Bedeutung aufgrund der Art und Weise geschmälert sieht, auf die er das Missverständnis deutet. So gesehen ist es nicht nur die Autorin (Collett), die das Missverständnis als Wendepunkt der Geschichte sieht, sondern auch der Kritiker (Botten-Hansen), der es benutzt, um die politische Schlagkraft des Romans abzuwerten.

1855 schreibt der Philologe und Jurist Henrik Winter-Hjelm in *Norsk Tidsskrift for Videnskab og Literatur* (1847–1855) eine ausführliche Kritik des Romans. Auch er legt den Fokus auf die fatale Szene und hält es für unglaublich, dass dieses Missverständnis so folgenschwere Konsequenzen haben soll. Nicht nur die Szene an sich sei wenig überzeugend, auch alle darauffolgenden Möglichkeiten der Aufklärung würden vereitelt, wodurch leider unnötigerweise der Weg für eine konventionelle Vernunftee geebnet werde. Dadurch, so Winter-Hjelm, avanciere das Missverständnis zu einer Art Rettungsanker für die tragenden Ideen des Romans, da es wie eine existenzielle Fügung ohne jede Herausforderung stehen bleibe. Statt das Missverständnis so zum Fazit des Romans zu adeln, hätte die Autorin mit einer größeren Grundidee aufwarten müssen, um das Missverständnis als das zu zeigen, was es sei, nämlich eine Ausnahme und nicht die Regel.

Winter-Hjelm stellt infrage, ob der Roman als jene Kritik an der gesellschaftlichen Situation von Frauen interpretiert werden könne, auf die er offenbar abzielt – ob es möglich sei, ausgehend vom Schicksal der Prot-

8 Aarnes, Søkelys, S. 49.

agonistin allgemeingültige Aussagen über die Situation des Menschen und insbesondere über die Rolle der Frau innerhalb der herrschenden gesellschaftlichen Umstände zu treffen. Die Bewertung dieser Fragen lasse sich nicht von dem fatalen Missverständnis trennen, was eine Interpretation schwierig mache, die über das Niveau von »højest mærkværdige, underligt sammentræffende udvortes Tilfældigheder«⁹ (»höchst merkwürdigen und auf unwahrscheinliche Art aufeinandertreffenden äußeren Zufällen«) hinausgehe. Diese Zufälle hätten weder mit den Figuren oder ihrer Entwicklung noch mit ihrem Verhältnis zu ihrem Umfeld irgendetwas zu tun:

Sophies Skjæbne kan derfor ingenlunde betragtes som nogen Følge af Kvindens Stilling og Samfundsforholdene i Almindelighed, ja den fremgaar ikke engang som nogen nødvendig Konsekvens af hendes særegne Karakter i dens Brydning med Forholdene, men skyldes ene og alene en Række af tildels usandsynlige Tilfældigheder; den er saaledes ubrugbar til at danne Udgangspunktet for en almindeligere Slutning eller til i nogen Maade at tjene til Støtte eller Bevis for Fortællingens Grund-Idé.¹⁰

Sophies Schicksal kann deshalb keineswegs als eine Folge der Stellung der Frau und der gesellschaftlichen Verhältnisse im Allgemeinen betrachtet werden, es ergibt sich nicht einmal als irgendwie notwendige Konsequenz eines Ringens ihres eigenen Charakters mit den Umständen, sondern ist einzig und allein einer Reihe zum Teil unglaublicher Zufälle geschuldet. Es ist daher als Ausgangspunkt für einen allgemeinen Schluss sowie als Stütze oder Beweis der Grundidee der Erzählung unbrauchbar.

Die schiere Zufälligkeit des Missverständnisses Sorge dafür, dass mögliche Zusammenhänge zwischen dem Schicksal der Figuren und den sozialen Umständen, etwa dem Erziehungssystem und der Rolle der Frau, nicht mit der intendierten politischen Agenda des Romans in Verbindung gebracht werden könnten. Genau wie Botten-Hansen verknüpft auch Winter-Hjelm also eine prinzipielle Einschätzung des gesellschaftskritischen Potenzials des Romans mit der für seinen Begriff erzählerischen Schwäche des zufälligen Missverständnisses und macht es zum Sündenbock für einen Mangel an offener Gesellschaftskritik. Man könnte aber natürlich genauso gut argumentieren, dass beide Kritiker sich hier selbst des Missverständnisses bedienen, um die für seine Entstehungszeit außergewöhnliche feministische Sprengkraft des Romans zu schwächen.

9 Ebd., S. 54.

10 Ebd., S. 56 f.

Literaturhistorische Perspektiven

Die Aufmerksamkeit, die die zeitgenössische Kritik dem fatalen Missverständnis entgegengebracht hat, wirkt sich auch darauf aus, wie der Roman in verschiedenen Literaturgeschichten eingeordnet wird. Die meisten Darstellungen betonen die Stellung des Missverständnisses in der Intrige und messen ihm entscheidende Bedeutung zu.

1869 erschien Lorentz Dietrichsons *Omrids af den norske Poesis Historie*. Dort schreibt er, man müsse Collett in ihrer sozialen Weltanschauung nicht zustimmen, gerade weil sie jedwede religiöse Resignation vermissen lasse, aber der Reichtum an Poesie in *Amtmandens Døtre* sei nicht zu leugnen. Eine wesentliche Schwäche sieht er eben darin, dass die Fehleinschätzung eines Zufalls dazu führe, dass das Leben der Hauptfigur eine Wendung nimmt, die in keinem Verhältnis zu den gesellschaftlichen Lebensumständen stehe. Um wirklich überzeugend zu sein, hätte die Wendung als eine durch die sozialen Bedingungen bestimmte absolute Notwendigkeit inszeniert werden müssen. Trotzdem kommt Dietrichson zu dem Schluss, die Lektüre des Romans sei ein Genuss und rege zum Nachdenken an. Er bezeichnet ihn als »et af vor Literaturs mere fremragende Værker«¹¹ (»eines der herausragenderen Werke unserer Literatur«).

Der Kritiker und Literaturhistoriker Henrik Jæger widmet sich in seinem 1878 erschienenen ersten Buch *Literaturhistoriske Penne tegninger* ausführlich den Beziehungen zwischen Colletts Biografie und *Amtmandens Døtre*. Die Besprechung des Romans ist nuanciert, rühmt seine literarischen Ambitionen und seine poetische Sprache, gleichzeitig bietet sie eine vielschichtige Kritik sowohl seiner Ideen als auch der Figurendarstellung. Colletts Hauptfigur sei zu idealistisch angelegt, Sofie schaffe es nicht, die Idee von der Stellung der Frau sowie den Sieg des Gefühls über die Vernunft zu transportieren, die sie eigentlich verkörpern soll. Der Roman zeige nicht, warum der Gedanke einer auf Liebe basierenden Heirat eine realistische Möglichkeit darstellen könnte, sondern verschenke diese Chance vielmehr aufgrund der melancholischen und grüblerischen Neigungen seiner Autorin. Während Jæger also Colletts Intention teilt, Literatur ideologisch zu benutzen, ist er gleichzeitig der Meinung, dass sie darin nicht weit genug gehe und in ihrem Vorhaben scheitere. Einerseits sei sie noch immer dem romantischen Idealismus verhaftet, andererseits hindere sie

11 Ebd., S. 91.

ihr persönlicher Ballast daran, über sich selbst und ihre eigenen bedauerlichen Erfahrungen hinauszublicken. Entsprechend der allgemeinen Kritik, die auf das Erscheinen des Romans folgte, beurteilt er das Missverständnis und seine Bedeutung für Sofies Schicksal als grundlegende Schwäche des Romans, wobei er dafür plädiert, diese Schwäche vor dem Hintergrund von Colletts Biografie zu verstehen:

Et Misgreb var det uden Tvivl, men hvor tilgiveligt var det ikke: hvorledes skulde hun kunne skildre en Lykke, hun ikke kjendte, og som hun havde tabt Troen paa? Et brud paa Grundtanken var det paa en Maade ogsaa, men hvor let forklarligt: hvorledes skulde hun kunne ramme sikkert, der selv var saa haardt rammet?¹²

Es war ohne Frage ein Fehlgriff, aber doch ein verzeihbarer: wie hätte sie ein Glück schildern sollen, das sie nicht kannte und in das sie den Glauben verloren hatte? Auf gewisse Weise war es auch ein Bruch mit dem Grundgedanken, doch wie leicht lässt er sich erklären: wie hätte sie zielsicher treffen sollen, wo sie doch selbst so hart getroffen wurde?

Jäger sympathisiert offenbar mit der Gesellschaftskritik des Romans und hält Colletts Projekt insofern für berechtigt, als sie »mod den gamle u-moralske Opfatning af Ægteskabet som ›Kvindens Brødstudium‹«¹³ (»gegen die alte, unmoralische Auffassung von der Ehe als ›Brotberuf der Frau‹) ins Feld ziehe. Er hält jedoch die Handlung für unwahrscheinlich und die Einzelschicksale für allzu negativ, da ausnahmslos alle Frauen an ihren Ehen zugrunde gehen und »selv Sofie, der allerede holder Lykken i sine Hænder, faar derfor ikke Lov at beholde den, men taber den paa Grund af en Række ubetydelige og tilfældige Omstændigheder«¹⁴ (»sogar Sofie, die ihr Glück bereits in Händen hält, es deshalb nicht behalten darf, sondern es aufgrund einer Reihe unbedeutender und zufälliger Umstände verliert«). Obwohl also Jäger die realistischen und kritischen Tendenzen des Romans positiv bewertet, entscheidet letztlich das, was er für ästhetische Schwächen hält, über sein abschließendes Urteil. Darin, dass er diese vermeintlichen Schwächen außerdem biografisch erklärt, blendet er jene Stimmen im Text aus, die über den persönlichen Horizont der Autorin hinausweisen. Man kann also argumentieren, dass diese deutlich biografisch orientierte Lesart Jäger daran hindert, die ganze Bedeutung des Ro-

12 Henrik Jäger, Literaturhistoriske Penne-tegninger, Kjøbenhavn 1878, S. 302.

13 Ebd., S. 303.

14 Ebd., S. 304.

mans jenseits der desillusionierten Betrachtungen einer unzufriedenen Frau zu erfassen.

Solche biografischen Interpretationen und Einschätzungen des Romans setzen sich bis weit ins 20. Jahrhundert fort und prägen die gängigen literaturgeschichtlichen Publikationen dieser Zeit in unverhältnismäßig hohem Maße. Laut Kristian Elster dem Jüngeren und seiner *Illustrert norsk litteraturhistorie* von 1934 ist Colletts Beziehung mit Johan Sebastian Welhaven der Schlüssel zu der Frage, warum sie den charakterschwachen Kold so verteidigt:

Svakest er helten, Kold; forfatterinnen skal føre ham til et avgjørende og skjebnesvangert feilgrep, begrunnet i hans karakter, – den umandige samtale med Müller hvori han fornektet sin kjærlighet. Men hennes svakhet for ham, hennes lidenskapelige forelskelse i den modell hvorover figuren er tegnet, gjør at hun iler til med forsvar, og hvor hun skal karakterisere ham, dirrer det under en slik lidenskapelig forelskelse, at leseren føler Camilla Collett ganske annerledes nær enn Kold.¹⁵

Am schwächsten ist der Held, Kold. Die Autorin führt ihn zu einem entscheidenden und schicksalhaften Fehlgriff, der sich aus seinem Charakter erklärt – das unmännliche Gespräch mit Müller, in dem er seine Liebe verleugnet. Doch ihre Schwäche für ihn, ihre leidenschaftliche Verliebtheit in das Vorbild, nach dem die Figur gezeichnet ist, sorgt dafür, dass sie schnell mit Verteidigungen bei der Hand ist, und ihre Beschreibungen der Figur beben derart vor leidenschaftlicher Verliebtheit, dass der Leser sich Camilla Collett näher fühlt als Kold.

In Francis Bulls *Norges litteratur. Fra februarrevolutionen til verdenskrigen* (1937) gerät die Interpretation des fatalen Missverständnisses entsprechend eindeutig und fast peinlich biografisch:

Selve det ›tilfælde‹ som ødelægger Sophies lykke, kjendte fru Collett fra sit eget liv: vinteren 1837–38 var hun netop begyndt at tro ›det Sælsomste‹, at Collett elsket hende; da kom hun en aften paa et bal til at høre nogen brudstykker av en samtale mellem ham og en av hans ungdomsvenner, og der omtalte Collett hende med en lignende kritik som Colds overfor Sophie i samtalen med Müller. Fra denne oplevelse har hun hentet motivet; men der var unegtelig en stor forskjel mellem boken og virkeligheten: Camilla opgay ikke Jonas Collett allikevel.¹⁶

15 Kristian Elster d.J., *Illustrert norsk litteraturhistorie*, Bd. IV: De store diktere, Oslo 1934, S. 32.

16 Francis Bull, *Norges litteratur. Fra februarrevolutionen til verdenskrigen*, Oslo 1937, S. 91.

Denselben ›Zufall‹, der Sophies Glück zerstört, kannte Frau Collett aus ihrem eigenen Leben: Im Winter 1837–38 hatte sie gerade begonnen an das Seltsamste zu glauben, dass [Jonas] Collett sie liebte. Da geschah es, dass sie eines Abends auf einem Ball Bruchstücke eines Gesprächs zwischen ihm und einem seiner Jugendfreunde aufschnappte, und dort versah sie [Jonas] Collett mit einer ähnlichen Kritik wie Cold Sophie in seinem Gespräch mit Müller. Dieser Vorfall bot ihr das Motiv; aber zweifellos gab es einen großen Unterschied zwischen dem Buch und der Wirklichkeit: Camilla gab Jonas Collett trotzdem nicht auf.

Beide Beispiele machen deutlich, wie das Missverständnis geradezu als Sprungbrett aus dem Roman heraus und hinein in Camilla Colletts eigenes Leben fungiert. Ironischerweise haben Elster und Bull zwei verschiedene Männer im Verdacht, Modell für Sofies zweifelhaft gezeichneten Geliebten gestanden zu haben – ihre Jugendliebe Welhaven und ihren Ehemann Jonas Collett.

Obleich sich jüngere Literaturgeschichten von solchen biografischen Lesarten distanzieren, spielt die Bedeutung des Missverständnisses nach wie vor eine Rolle. So schreibt etwa Ingard Hauge in *Norges litteraturhistorie bind II* (1975), das Problem der Autorin habe darin bestanden, dass sie gleichzeitig an die Kraft der Liebe geglaubt und die Unvollkommenheit der Wirklichkeit erkannt habe. Die Geschichte verspreche glücklich zu enden, weil sich beide Hauptcharaktere über Konventionen hinwegsetzen. Um sie zu trennen, habe sich die Autorin jedoch nicht anders zu helfen gewusst, als bei dem »demon: ›tilfeldighet«¹⁷ (»Dämon namens Zufall«) Zuflucht zu suchen. Ungeachtet der Tatsache, dass Collett selbst diese Auflösung später in einem Vorwort¹⁸ verteidigt hat, steht für Hauge fest, der Handlungsstrang wirke überflüssig und unglaublich, was ihm zu-

17 Ingard Hauge, Poetisk realisme og nasjonalromantikk, in: Edvard Beyer (Hg.), *Norges litteraturhistorie*, bind 2, Oslo 1975, S. 378.

18 Camilla Collett antwortet 1879 in der dritten Ausgabe des Romans folgendermaßen auf die Kritik: »I denne sidste Anke, at Fortællingens tragiske Vending beror på nogle usandsynlige Tilfældigheder«, har man samlet sin vigtigste Anklage. Vi vil finde den gentagen i alle Anmeldelser; selv i de velvilligste mangler aldrig »den usandsynlige Tilfældighed«. Og netop denne Anke har Kritiken, skyldløs i sit lykkelige Ikkehjemme på dette Felt, rørt ved Fortællingens egentlige tragiske Hovednerve. *Lykken* kaldes det, men mon det for hendes Vedkommende ikke snarere kunde kaldes *Lykketræf*? Thi i Sandhed, således som vort Samfundsreglement engang er ordnet og vedtaget, beror den kvindelige Lykke kun på en Mulighed, et blot og bart Træf, omtrent ligeså beregnet som Udfaldet af en Trækning, når man har et Lod i det store, garanterede Statslotteri« (hier zitiert aus Camilla Collett, *Amtmandens Døtre*. Tekstutgave med dikterens egen språkform. Innledning og kommentarer ved Ellisiv Steen, Oslo 1969, S.5, Hervorhebungen im Original. / Mit der letzten Beschwerde, dass die tragische Wendung auf »unwahrscheinlichen Zufällen beruht«, kommt man zum Hauptpunkt

følge daran liegt, dass hier zwei ungleiche Wirklichkeitsbilder kombiniert würden:

Etter sitt opplegg er *Amtmandens Døtre* en realistisk roman. Den gir et bilde av et virkelig samfunn som var velkjent for leserne. Handlingen springer stort sett ut av personenes karakter, og er ikke et resultat av en arrangert intrige. [...] Men for hennes idealistiske grunnsyn er den absolutte kjærlighet en sjelelig realitet som skal og kan virkeliggjøres i menneskelig samliv, uten plett og lyte. Når den så allikevel ikke kan realiseres, ikke engang for de beste, blir det ytre omstendigheter som må få skylden.¹⁹

Seinem Anspruch nach ist *Amtmandens Døtre* ein realistischer Roman. Er zeichnet ein Bild der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die die Leser gut kannten. Die Handlung entspringt hauptsächlich dem jeweiligen Charakter der Figuren und nicht einer arrangierten Intrige. [...] Aber für ihre [Colletts] idealistische Grundhaltung stellt die absolute Liebe eine seelische Realität dar, die ohne Fehl und Tadel im menschlichen Zusammenleben verwirklicht werden soll und kann. Wenn sich das jedoch nicht verwirklichen lässt, nicht einmal von den Tadellosesten, dann muss den äußeren Umständen die Schuld daran gegeben werden.

In der Anthologie *Lysthuse. Kvindelitteraturhistorier* (1985) wendet sich die Interpretation des fatalen Missverständnisses von der bis dahin üblichen erzähltechnischen und biografischen Deutung ab. Stattdessen wird das Missverständnis hier als wichtiger thematischer Teil der Romankritik begriffen. Lisbeth Holst schreibt in ihrer Untersuchung dreier in derselben Epoche erschienenen Romane – Mathilde Fibigers *Clara Raphael* (1851), Camilla Colletts *Amtmandens Døtre* (1854–55) und Fredrika Bremers *Hertha* (1856) –, dass sowohl Clara als auch Sophie und Hertha durch einen Zufall fatale Erkenntnisse über ihre Geliebten gewinnen, die sie glauben machen, dass diese lügen und betrügen. »Og så vil de selvfølgelig ikke«²⁰ (»Und deshalb wollen sie natürlich nicht«), schreibt Holst und fährt fort:

der Kritik. Wir finden dies in allen Kritiken; selbst in den wohlwollendsten fehlt nie »der unwahrscheinliche Zufall. Und genau mit dieser aufgrund seiner glücklichen Unwissenheit auf diesem Feld schuldlosen Beschwerde rührt die Kritik an dem eigentlichen tragischen Hauptnerv der Erzählung. Man nennt es *Glück*, aber sollte man es angesichts ihrer Lage nicht vielmehr einen *Glücksfall* nennen? Denn in Wahrheit bleibt das Glück der Frau, so wie unsere Gesellschaft nun einmal geordnet und eingerichtet ist, nur eine Möglichkeit, nur ein Zufall, genauso berechenbar wie ein Gewinn bei der Ziehung in der großen Staatslotterie).

19 Hauge, Poetisk realisme, S. 379.

20 Lisbeth Holst, Kvindesag og kvindeligt roman o. 1850, in: Lis Palmvig (Hg.), *Lysthuse. Kvindelitteraturhistorier*, Charlottenlund 1985, S. 169–200, hier S. 190.

Giver man sig altså til at grunde lidt over forfatterernes brug af tilfældet, træder to ting klart frem: For det første, de elskende skal skilles ad, koste hvad det vil. For det andet, det indtræffer på et ganske bestemt og i de tre romaner på ganske samme tidspunkt. [...] Og hvorfor, kunne man spørge, skal de elskende partout skilles ad? Det skal de selvfølgelig, fordi romanerne gerne vil være realistiske – »Teckning ur det verkliga livet« kalder Bremer også sin roman – de vil gerne fastholde deres sag, kvindesagen – og heltindernes ulykkelige skæbne er jo en manifestation af, hvor dårligt samfundet handler med kvinderne – sådan er virkeligheden.²¹

Wenn man also ein wenig über den Einsatz des Zufalls durch die Autorinnen nachdenken möchte, treten zwei Dinge klar hervor: Erstens soll das Liebespaar getrennt werden, koste es, was es wolle. Zweitens geschieht das in allen drei Romanen zu einem ganz bestimmten und jeweils zum selben Zeitpunkt. [...] Und warum, könnte man sich fragen, soll das Liebespaar unbedingt getrennt werden? Selbstverständlich, weil der Roman gerne realistisch sein will – »Bild des wirklichen Lebens« nennt Bremer ihren Roman – sie wollen gerne an ihrer feministischen Agenda festhalten – und das unglückselige Schicksal der Heldinnen ist ja ein Ausdruck davon, wie übel die Gesellschaft Frauen mitspielt – so ist die Wirklichkeit.

Das Missverständnis ist damit also nicht länger ein Missverständnis, sondern ein wichtiges Zeichen dafür geworden, dass das Glück der Frau in den sozialen Verhältnissen, in denen sie lebt, unmöglich ist. Im Lichte solch einer Annäherung ist es im Prinzip nebensächlich, wie man die Szene beurteilt. Denn, und hier stimmt Holst mit Collett überein, es ist eben kein Zufall, dass die Liebenden einander nicht bekommen. Es entspreche einfach den Regeln der gegenwärtigen gesellschaftlichen Geschlechternormen.

Gleichzeitig ist Holst der Meinung, das Missverständnis habe noch eine ganz andere Bedeutung, und zwar eine Bedeutung, derer sich vielleicht die Heldin, ja vielleicht sogar die Autorin nicht bewusst ist. Der Verlust des Geliebten stelle möglicherweise gar nicht das große Übel dar, für das man ihn innerhalb einer sentimental Lesart wohl halten müsste. Am Ende von *Amtmandens Døtre* finde die Heldin trotz allem ein sinnvolles Leben und in der Zukunftsaussicht, die der Erzähler abschließend aufzeigt, liege der Keim für ein schöpferisches Dasein, das gerade das Opfer des weiblichen Glücks zur Voraussetzung hat. Am Ende des Romans lesen wir folgendes:

21 Ebd., S. 191.

Hvilket *høiere* Lysets og Fredens Liv der endnu vil oprinde i hende, og hvortil det Aar af hendes Liv, hvis mangehaande Kampe og Bevægelser disse Blade kun ufuldkomment har gjengivet, maaske allerede har lagt en kraftig, om end *usynlig* Spire, – det tilhører Fremtiden; men Anelsen derom berøre os lindrende, idet vi skilles fra hende (S. 521 f.).

Welches Leben von höherem Licht und von Frieden noch in ihr entstehen wird und wozu dieses Jahr ihres Lebens, dessen viele Kämpfe und Regungen diese Blätter nur unvollkommen wiedergegeben haben, vielleicht schon einen kräftigen, wenn auch unsichtbaren Keim gelegt hat – das gehört der Zukunft an. Aber eine Ahnung davon berührt uns lindernd, indem wir uns von ihr trennen (S. 267).

Holst zufolge lässt sich das Missverständnis nicht dazu heranziehen, die Gesellschaftskritik des Romans anzuzweifeln, sondern muss stattdessen als effektives Wirkmittel verstanden werden, um die Zufälligkeit der Lebensumstände zu unterstreichen, denen Frauen unterworfen sind. Dass die Heldin des Romans nicht mit ihrem Geliebten zusammenkommt, sei also weniger traurig als es zunächst scheine, da sie nun andere Lebensaufgaben gefunden habe und die Zukunft alles in allem gar nicht so schlecht aussehe.

Mit dieser Lesart wird die Kritik des Romans an einer Vernunft Ehe aufrechterhalten, denn das Schicksal der Heldin folgt ja genau aus der Wirkmächtigkeit dieser Konvention. Gleichzeitig erscheint die Zukunft für die Frau weniger düster, wenn andere, sinnvolle Aufgaben an die Stelle einer ausschließlich um die Idee von romantischen Gefühlen kreisenden Ehe treten können.

Amtmandens Døtre in der Literaturwissenschaft

Innerhalb der norwegischen Literaturwissenschaft fungiert Otto Hagebergs Studie »Formspråk, tendens og ideologi i *Amtmandens Døtre*« von 1975 als wichtiger Bezugspunkt für eine ganze Reihe von Deutungen des Werkes.²² Er weist zu Recht darauf hin, dass der Roman zuvor noch nie eingehend analysiert worden ist, und legt deshalb bei seiner Lektüre das Gewicht auf grundlegende Aspekte wie Formsprache, Tendenz und Ideologie. Er geht davon aus, dass der Roman voll von Gegensätzen ist. Dies

22 Vgl. Otto Hageberg, *Formspråk, tendens og ideologi i Amtmandens Døtre*, in: Ders., *Frå Camilla Collett til Dag Solstad. Spenningsmønster i litterære tekstar*, Oslo 1980, S. 31–59.

äußere sich darin, dass er einerseits eine deutliche gesellschaftskritische Tendenz aufweise, und diese Tendenz andererseits wieder untergrabe, indem etablierte Konventionen bewahrt würden. Im Zuge einer Figurenanalyse kommt Hageberg zu dem Schluss, dass es gerade die Nebenfiguren seien, die die Handlung vorantrieben. Angesichts einer solchen Analyse, die sich auf Eigenschaften, Ansichten und Handlungsfunktionen der Figuren konzentriert, verliert das unglückliche Geschehen an Bedeutung. Die Handlung wird hauptsächlich durch die unterschiedlichen Interessen der Nebenfiguren vorangetrieben, während die zwei Hauptfiguren mehr oder weniger passiv Kräften ausgeliefert sind, die außerhalb ihres eigenen Handlungsspielraums liegen. Hageberg erwähnt das Missverständnis tatsächlich mit keinem Wort, aber da er der Persönlichkeit der Figuren derart große Bedeutung beimisst, können wir davon ausgehen, dass in seiner Lesart sowohl Kold als auch Sofie in der schicksalhaften Szene eben genau so reagieren, wie es für sie natürlich ist. Kold weicht zurück, weil er schwach ist, und Sofie wendet sich ab, weil sie gekränkt ist.

Torill Steinfeld indessen geht in ihrer Analyse auf das Missverständnis ein. Sie verteidigt die Szene als einen notwendigen und nicht zufälligen Bestandteil der Ehekritik, die der Roman verfolgt. In einem von der Psychoanalyse inspirierten Artikel von 1985, »Når kvinnehjertet får en historie. *Amtmandens Døtre* – nok en gang«, distanziert sie sich von denjenigen, die das Missverständnis als sowohl technische als auch inhaltliche Schwäche beurteilen. Der Roman handle genau von der Unmöglichkeit, romantische Leidenschaft mit der Ehe zu vereinen, so Steinfeld.²³ Dass die Szene trotzdem einen zentralen Platz einnimmt, erklärt sie damit, dass Colletts ästhetische Orientierung an den Idealen der Romantik mit ihrer Absicht kollidiere, die sozialen Verhältnisse ihrer Zeit realistisch zu schildern. Steinfeld weist auf Anleihen aus Mythen, volkstümlicher Dichtung und romantischer Literatur hin, die sich einer ganz anderen Sphäre zuordnen ließen als die feministischen Absichten des Romans. Dies könne dazu führen, dass Leser*innen deren kritisches Potenzial übersehen oder unterbewerten, was unbestreitbar Paradoxien hervorrufe. Steinfeld hebt die romantischen Züge des Romans hervor, um aufzuzeigen, wie sie die Thematisierung von – damals wie heute höchst realen – Erfahrungen von Kränkung und Konflikt beeinflussen.

23 Vgl. Torill Steinfeld, *Når kvinnehjertet får en historie. Amtmandens Døtre – nok en gang*, in: Irene Engelstad (Hg.), *Skriften mellom linjene. Syv bidrag om psykoanalyse og litteratur*, Oslo 1985, S. 31–58, hier S. 32.

Elisabeth Møller Jensen, Herausgeberin der *Nordisk kvindelitteraturhistorie* (1993–2000), publizierte zuvor über Collets Roman einen Band mit dem Titel *Emancipation som lidenskab. Camilla Colletts liv og værk. En læsning i Amtmandens Døttre* (1987). Sie bezeichnet es als tragisch, dass die zwei, die füreinander bestimmt sind, einander nicht bekommen. Die Frage, warum das so ist, beantwortet sie damit, dass Sofies Leiden bis zur letzten Konsequenz dargestellt werden solle. Sie zitiert Collett und schreibt, in der Natur der Frau liege ein »Drift til Forsagelse«²⁴ (»Hang zur Entsagung«). Aber wenn man als Leser*in Schwierigkeiten damit habe, sich mit Sofies tragischem Schicksal zu versöhnen, sei dies nicht zuletzt der offensichtlichen Diskrepanz zwischen Sofies Reaktion und ihrer Beurteilung durch die Erzählinstanz geschuldet. Diese weiß scheinbar sehr viel genauer darüber Bescheid, was am besten für Sofie ist. Und so könne man, wie es viele Leser*innen gemacht haben, Colletts Ruf als depressive Pessimistin bemühen oder eventuell darauf hinweisen, dass sie an einem überentwickelten Über-Ich leide oder von Sexualangst dominiert sei, um nur ein paar Möglichkeiten zu nennen.

Wenn man den Text aber gründlich lese, so Jensen, herrsche bereits auf der Erzählebene Unklarheit darüber, was genau den Ausschlag dazu gibt, dass die Liebenden sich nicht bekommen. Zunächst ist da die Persönlichkeit von Georg Kold, der einerseits als leicht zynischer Verführer daherkommt, und andererseits schwach und zurückhaltend ist. Die Erzählinstanz, schreibt Jensen, schwanke zwischen einer emanzipatorischen Agenda und einer Verführungsgeschichte. Auf der emanzipatorischen Ebene solle Sofie dazu gebracht werden, dort »ja« zu sagen, wo sie ihre Gefühle vorher unterdrückt und »nein« gesagt hat. Diese Ebene kollidiere aber mit einem Gefühlsverständnis, demzufolge es dem Mann obliegt, das Problem um das Ja und Nein zu lösen. Kold erfülle diese Norm nicht und die Erzählinstanz gerate in Schwierigkeiten, weil eine selbstbestimmte weibliche Hauptperson zwar wünschenswert sei, ein schwacher Mann, der den Erwartungen an einen romantischen Verführer nicht entsprechen kann, jedoch Hohn und Spott auf sich ziehe.

Zudem gebe es eine Reihe von Umständen, die das Missverständnis nicht entwirren, sondern dazu beitragen, seine Konsequenzen zu verstärken. Es scheint, als würde sich jede Erklärung sofort wieder verflüchtigen, meint Jensen.

24 Elisabeth Møller Jensen, *Emancipation som lidenskab. Camilla Colletts liv og værk. En læsning i Amtmandens Døttre*, Charlottenlund 1987, S. 57.

Fortælleren har selv haft svært ved at fastholde tilfældet som en rimelig forklaring. Til sidst bliver det på overfladeniveau næsten til et spørgsmål om det ceremonielle, hvorvidt man kan aflyse et bryllup til fordel for et nyt?²⁵

Der Erzählinstanz fiel es selbst schwer, an dem Zufall als vernünftige Erklärung festzuhalten. Zuletzt wird es an der Oberfläche fast eine Frage des Zeremoniellen, also danach, inwieweit man eine Hochzeit zugunsten einer neuen auflösen kann.

Aber auch sie ist der Meinung, dass sich Sofies Ehe mit Rein als Lösung nicht in der rationellen Logik einer Vernunftehe erschöpft. Die Mutterrolle für die kleine Ada weise als ehrenwerte Aufgabe über sich selbst hinaus. Jensen bemerkt zudem, dass Ada der Name von Lord Byrons Tochter ist und somit schon den Traum der romantischen Liebe in sich trage. Sofies Leidenschaft für Kold verschwindet damit nicht einfach, sondern überdauert in der Beziehung zu ihrer Stieftochter »som et håb, en gåde, en drøm, der ikke kan opgives«²⁶ (»als Hoffnung, als Rätsel, als Traum, der nicht aufgegeben werden kann«). Die Entscheidung für Ada weist laut Jensen darauf hin, dass das Kind ein zentraler Teil der Emanzipationserzählung von Collett sei und dass es Sofie durch die Ehe mit Rein gelinge, sowohl ein Kind als auch Zugang zu Büchern zu bekommen.

Die auf Hageberg, Steinfeld und Jensen folgende Forschung hat selbener auf die Rolle des Missverständnisses in der Handlung Bezug genommen. Jorunn Hareide hat ihr Augenmerk auf die textliche Autorität in Camilla Colletts Werk gerichtet.²⁷ Inspiriert von Susan Sniader Lansers Studie *Fictions of Authority. Women Writers and the Narrative Voice* (1992) sieht sie rhetorische Mittel wie selbstbewusste Vorworte, Zitate und Anleihen aus der Weltliteratur und Maximen als die maßgeblichen Wirkmittel ihres Werkes, insbesondere von *Amtmandens Døtre*. Die Diskussion um die Bedeutung des Symbols der Grotte wurde von Sigurd Aage Aarnes begründet. Er verweist auf die große Vieldeutigkeit und Flexibilität des Symbols, sowie darauf, dass dabei Konnotationen von Grab und Tod im Zentrum

25 Ebd., S. 67.

26 Ebd., S. 80.

27 Vgl. Jorunn Hareide, Tekstlig autoritet i Camilla Colletts forfatterskap, in: Helga Kress (Hg.), Litteratur og kjønn i Norden, Reykjavík 1996, S. 148–154.

stunden.²⁸ Dieses Thema wurde von Jorunn Hareide,²⁹ Asbjørn Aarseth,³⁰ Torill Steinfeld³¹ und Elisabeth Møller Jensen³² aufgegriffen. Sie deuten die Grotte als Bild, das für Sofie selbst steht, und verknüpfen es, ausgehend von einem psychoanalytischen Verständnis, eng mit ihrem Gefühlsleben und ihrer Sexualität. Annegret Heitmanns³³ und meine eigene Studie³⁴ untersuchen die Bedeutung des Körpers in der komplexen Bildsprache des Romans und fragen danach, welcher Platz ihm in der Problematisierung von Geschlechternormen zukommt. Jüngere Artikel haben auf Genrefragen bezüglich der Anbindung des Romans an den sentimentalsten Roman³⁵ oder an die romantisch-realistische Tradition fokussiert.³⁶

Diese unterschiedlichen Herangehensweisen können wahrscheinlich als Zeichen dafür gelesen werden, dass dem Missverständnis nicht mehr eine so entscheidende Bedeutung beigemessen wird wie früher. Die frühe Rezeption lässt sich dahingehend zusammenfassen, dass sie die Szene dazu benutzt hat, den ideologischen Effekt des Romans zu minimieren. Die frauenliteraturhistorischen Ansätze fühlten sich genötigt, diese Interpretation wieder aufzugreifen und zu entkräften – und mit ihr das Missverständnis. Das ebnet den Weg für die Beschäftigung mit anderen Dimensionen dieses so reichen Textes.

28 Sigurd Aa. Aarnes, Grottesymbolet i Amtmandens Døtre, in: Edda, 3, 1966, S. 192–203, wiederabgedruckt in Aarnes, Søkelys.

29 Jorunn Hareide, Grottesymbolet nok en gang: En polemisk lesning av Amtmandens Døtre, in: Edda, 1, 1980, S. 1–13; Jorunn Hareide, Svar til Asbjørn Aarseth, in: Edda, 4, 1980, S. 253 f.

30 Asbjørn Aarseth, Erotisk idealism i Camilla Colletts Amtmandens Døtre, in: Parapraxis, Nr. 10, Lund 1978; Asbjørn Aarseth, Kvinnetekst og mannsteori, in: Edda, 1, 1980, S. 1–13.

31 Torill Steinfeld, Når kvinnehjertet får en historie. Amtmandens Døtre – nok en gang, in: Irene Engelstad (Hg.), Skriften mellom linjene. Syv bidrag om psykoanalyse og litteratur, Oslo 1985, S. 31–58.

32 Jensen, Emancipation som lidenskab.

33 Annegret Heitmann, »... som ethvert kunstværk fordrer sin ramme...«. Kropsbilleder i Camilla Colletts Amtmandens Døtre, in: Jorunn Hareide (Hg.), Skrift, kropp og selv. Nytt lys på Camilla Collett, Oslo 1998, S. 36–55.

34 Unni Langås, Kjærlighet på liv og død. De frosne følelser i Colletts Amtmandens Døtre, in: Langås, Kroppens betydning, 2004, S. 67–93.

35 Vgl. Siv Gøril Brandtzæg, »Jeg ridsede mit Navn paa Héloïses kolde Bryst« – Camilla Colletts Amtmandens Døtre i lys av den europeiske sentimentale roman, in: Edda, 2, 2015, S. 94–111.

36 Vgl. Erik Bjerck Hagen, Amtmandens Døtre som romantisk-realistisk tragedie, in: Edda, 3, 2016, S. 228–244.

Amtmandens Døtre in der Kritikgeschichte

Dass der kritikgeschichtliche Einfallswinkel wieder das Missverständnis als Dreh- und Angelpunkt heranzieht, ist deshalb verwunderlich. Die Erklärung dafür liegt in der ästhetisch-ideologischen Gewichtung, die Arild Linneberg in seinem Teil des mehrbändigen Werkes *Norsk litteraturkritikks historie* vornimmt.³⁷ Eine Hauptthese seiner Analyse zur norwegischen Literaturkritik zwischen 1840 und 1870 besteht darin, dass damals eine Norm dominierte, die er als »Versöhnungsästhetik« bezeichnet.³⁸ Diese bringt er mit den tonangebenden Kritikern, allen voran mit Marcus Jacob Monrad, und der christlich-nationalen hegelianischen Ideologie der Zeit in Verbindung. Linneberg weist darauf hin, dass Monrad der einflussreichste Kritiker des 19. Jahrhunderts war, und dass er die idealistische Ästhetik einführte, zu der sich jede andere Kunstphilosophie dieser Epoche irgendwie positioniert. Außerdem verknüpft Linneberg dies wiederum mit Modernisierungsprozessen in der Gesellschaft, mit denen unter anderem eine Abspaltung der Kunst von der Religion und damit eine Rationalisierung des Religiösen einhergingen. Dies bedeute auch, dass die Versöhnungs-ideologie der Religion auf die Kunst übertragen werde, welcher daher eine Verantwortung zukomme, diese Ideologie zu formulieren und zu praktizieren. Die moderne Kunst werde damit zu einer »Erlösungsreligion«, die, ebenso wie die Wissenschaft, das Absolute vermitteln solle, eine Harmonie zwischen Subjekt und Objekt, sodass das Geistliche hervortreten könne.

Kunstens status som ei ny form for forsoning er det som gir kunsten dens særegne rolle i rasjonaliseringsprosessen: Kunstens rolle blir å ivareta det irrasjonelle, det område av subjektets erfaringsverden som før lå i religionen. Den »religiøse« forsoninga blir kunstens særegne rasjonalitet.³⁹

Ihre neue Aufgabe der Versöhnung weist der Kunst eine tragende Rolle im Rationalisierungsprozess zu: Ihre Rolle besteht darin, den irrationalen Bereich der

37 *Norsk litteraturkritikks historie*, bind I: 1770–1848 (hg. von Edvard Beyer und Morten Moi) erschien 1990, der zweite Band: 1848–1870 (von Arild Linneberg) im Jahr 1992. Beide waren Teil des Projekts *Norsk litteraturkritikks historie 1770–1940* der Universität Oslo, das nicht abgeschlossen wurde. Ein Nachfolgeprojekt war *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* im Jahr 2016, das von Sissel Furuseth, Eirik Vassenden und Jahn H. Thon herausgegeben wurde.

38 Vgl. Arild Linneberg, *Norsk litteraturkritikks historie*, bind II: 1848–1870, Oslo 1992, S. 78: »Forsoningsetikken er en autonomiestetikk: Det er den kunstfilosofien som dannes med den moderne institusjonene, som institusjonens normative ramme.«

39 Ebd., S. 76.

Erfahrungswelt des Subjekts zu wahren, der zuvor der Religion zugehörig war. Die ›religiöse‹ Versöhnung wird zur speziellen Rationalität der Kunst.

Es sei jedoch schwierig, Monrads Position zu bewerten, räumt Linneberg ein, denn er stehe offenbar auf der Seite der Moderne und habe gesehen, was diese Entwicklung für die unterschiedlichen sozialen Institutionen bedeutet hat. Gleichzeitig sei er aber auch streng konservativ gewesen und habe eine Kunst nicht akzeptieren können, die die Grundpfeiler des Beamtenstaates radikal infrage stellte. Sein ästhetischer Geschmack wiederum sei den romantischen Schönheitsidealen verpflichtet gewesen und für die gesellschaftskritische Tendenz im Realismus des Modernen Durchbruchs habe er wenig übriggehabt. Linneberg diskutiert diese Schwierigkeiten und plädiert dafür, Monrads zentrale Stellung eher als Effekt von Prozessen zu sehen, denen er selbst angehört und die er beschreibt, ohne vollständig zu verstehen, was sie bedeuten. Monrad steigere die Bedeutung der modernen Kunst, indem er die Zersplitterung und die Profanisierung benenne, die sie auslöst, stehe aber gleichzeitig ihrer mangelnden Fähigkeit und ihrem fehlenden Willen, Gegensätze zu versöhnen, kritisch gegenüber. Für Linneberg ist Monrads zentrale und paradoxe Stellung ein charakteristisches Zeichen für das Modell, das er das Paradigma der Versöhnungsästhetik nennt, und das für die Konstruktion einer Versöhnung steht, die sich des Bruchs bewusst ist, über den sie konstruiert wird. Dieses Modell wird Linneberg zufolge im Laufe des Modernisierungsprozesses, ja, bis zur postmodernen Wende, noch deutlicher und schließt Grundprobleme wie »transcendensens forfall, tapet av mening og oppløsninga av allmenne normer«⁴⁰ (»den Verfall transzendentaler Mächte, den Verlust von Sinn und von allgemeingültigen Normen«) mit ein.

In diese Analyse integriert er auch den Begriff des ›Nominalismus‹, der auf den Verfall allgemeingültiger Begriffe und universeller Werte verweist. So gewinnen die Einzelfälle an Bedeutung – »enkeltfenomenene i den ytre, observerbare verden og det menneskelige subjektet i sin særskilte inderlighet«.⁴¹ (»Einzelphänomene in der äußeren, beobachtbaren Welt und das menschliche Subjekt in seiner besonderen Innerlichkeit.«)

Monrad stellt sich vehement gegen diese Tendenz des Nominalismus und zieht in vielen Texten immer wieder dieselben Beispiele dafür heran, wie dem Individuellen mehr Bedeutung als den allgemeinen, übergeord-

40 Ebd., S. 87.

41 Ebd.

neten Ideen beigemessen wird. Er befürchtet, dass dieser Subjektivismus die Kunst zu einem Ausdruck für Künstler*innen und ihre persönlichen Lebensumstände verkommen ließe, dass die Kunst mit großem K verschwinde, und dass die Aufmerksamkeit auf das Spezielle und sogar Abweichende zu einem Verlust der großen Fragen und schönen Ideale führe. Der Fragmentierung der Welt durch den Nominalismus setzt er ein dialektisches Ganzheitsverständnis entgegen. Darin besteht, laut Linneberg, die grundlegende Philosophie, die die Kunstkritik in Norwegen das gesamte 19. Jahrhundert über prägt. Dieser Einfallswinkel auf die Kritikgeschichte führt zu fruchtbaren Ergebnissen in seiner Darstellung, aber auch dazu, dass die einzelnen Erkenntnisse stark von dem abhängen, was im Lichte der Versöhnungsästhetik eine Norm und einen Normbruch darstellt.⁴²

Wie verhält sich all das zu der Kritik von *Amtmandens Døtre*? Merkwürdigerweise spricht Linneberg wenig von Colletts Roman, obwohl dieser eine kritische Literatur repräsentiert, die offensichtlich dazu geeignet wäre, den ideologischen Kampf aufzuzeigen, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf dem Feld der Kunst geführt wurde. Stattdessen schreibt er über Magdalene Thoresens Gedichtsammlung *Digte af en Dame* (1860), die sich seiner Meinung nach auf eine viel radikalere Weise kritisch gegenüber der Versöhnungsästhetik verhält als Colletts Roman. Diese Priorisierung scheint umso unverständlicher, wenn man bedenkt, welche Rolle *Amtmandens Døtre* – anders als *Digte af en Dame* – in der norwegischen Literaturgeschichte einnimmt. Dafür, dass die Frauenfrage in der Literatur des Modernen Durchbruchs zu einem so wichtigen Thema wurde, gebührt nach der Meinung vieler Camilla Collett die Ehre. Linnebergs Kapitel über die Frauen widmet sich also in erster Linie Thoresen, doch die Besprechungen von Colletts Roman werden natürlich kommentiert.

Linneberg betont die versöhnungsästhetische Kritik des Romans und wählt dafür genau die Ausschnitte in den Rezensionen, die diesen Punkt unterstützen. Das führt zu einer überzeugenden Argumentation, gleichzeitig bleiben dadurch jedoch positive Bewertungen und andere Aspekte außen vor, die bei der Aufnahme des Romans eine Rolle gespielt haben.

42 Die Kritikgeschichte war Linnebergs Dissertation; eine ausführliche Diskussion seiner Standpunkte findet sich in Johan Fjord Jensens und Sigurd Aarnes' Gegendarstellungen (in: Edda, 2, 1993) und in einer Diskussion, die diesen Streit noch einmal aufgreift (Sissel Furuseth, Literaturforskningens performative øyeblikk – Noter til en kritikkhistorisk disputas, in: Edda, 3, 2013, S. 187–200).

Monrad schrieb, so Linneberg, keine Kritik über den Roman, als er erschien, besprach ihn aber in einer späteren Kritik zu Colletts *Fortællinger* in der Zeitung *Morgenbladet* im Jahr 1861. Beide Bücher seien Beispiele für eine, wie er es nennt, »uforsønde Livsopfatning« [...] »især den usunde, misfornøiede Betragtning af Kvindens Stilling i Samfundet« (»unversöhnliche Lebensauffassung [...] insbesondere die ungesunde, unzufriedene Betrachtung der Stellung der Frau in der Gesellschaft«). Die Gesellschaftskritik sei zu negativ, dem Roman fehle es an »et i Skjønhed og Idealitet opløftet Billede« (»einem in Schönheit und Idealismus erhabenen Bild«) und er ende unversöhnlich und in Disharmonie, in »skjærende Mislyd« (»einem kreischenden Misston«).⁴³ Ähnliche Urteile findet Linneberg auch bei weiteren Kritikern, etwa bei Paul Botten-Hansen, Henrik Winter-Hjelm, Lorentz Dietrichson und Frederik Bætzmann.

Das wiederkehrende Thema in der Kritik liegt für Linneberg in der Frage, inwieweit man von einem Einzelfall auf etwas Allgemeingültiges schließen kann, und er betont, dass dies viel über den Bruch mit der Versöhnungsästhetik aussage. Er weist darauf hin, dass Collett einen Zufall für Sofies Leben entscheidend werden lasse, und dass dieser Zufall auch für die Gesellschaftskritik des Romans entscheidend sei. Die Kritiker akzeptierten das Missverständnis nicht, weil es ein Einzelfall sei und deshalb der Ebene des Individuellen, des Besonderen im Text angehöre. Es weise nicht über sich auf etwas Allgemeines hinaus, was für die Rezensenten der wichtigste Grund dafür sei, dass die Gesellschaftskritik ins Leere laufe. *Amtmandens Døtre* »kan umulig være rigtig i sit inderste Væsen, hvor meget den end taler Sandt i det Enkelte«, (»kann unmöglich seinem innersten Wesen nach richtig sein, wie viel Wahres auch immer der Roman über das einzelne Individuum erzählt«), schreibt der Kritiker »S.N.«⁴⁴ und bezeichnet den Roman daher als wahr in Bezug auf Einzelfälle, aber unwahr in Bezug auf das Allgemeine. Mit ähnlichen Worten weisen auch Paul Botten-Hansen und Henrik Winter-Hjelm die mögliche Gesellschaftskritik des Romans zurück. Letztere betonen zum Beispiel, dass »Bogen trods sine mange ypperlige Detalj-Skildringer og mesterlige Enkeltheder dog er falsk i sit Anlæg og forfejlet som Helhed« (»das Buch trotz seiner vielen genauen Detailschilderungen und meisterlichen Einzelheiten falsch be-

43 Alle Zitate Linneberg, Norsk litteraturkritikks historie, S. 176.

44 »S.N.« [Foss, Fridtjof], Amtmandens Døtre. En Fortælling. 1ste Del. Christiania. Johan Dahl. 1855, in: Christiania-Posten Nr. 2319, 21.02.1855; Nr. 2321, 23.02.1855; Nr. 2328, 03.03.1855.

züglich seiner Anlage und als Ganzes missglückt ist«).⁴⁵ Linneberg fasst zusammen:

Med andre ord: »Tilfeldigheten« utløste diskusjon om det avgjørende punktet, der denne kvinnelitteraturen brøyt med idealismens estetikk og samfunnssyn. Mot ideens abstrakte allmennhet i kritikken står enkeltsubjektets konkrete sosiale erfaring i de kvinnelige forfatternes bøker. Mot den guddommelige verdensfornuften står livet med sitt faktiske virvar av ulogiske tilfældigheter. Mot idealismens »fornuftige« verdensorden står livets deprimerende mangel på sammenheng og mening.⁴⁶

Mit anderen Worten: Der »Zufall« löste eine Diskussion über den entscheidenden Punkt aus, nämlich, wo die Frauenliteratur mit der Ästhetik des Idealismus und der Gesellschaft bricht. Der abstrakten Idee des Allgemeinen in der Kritik steht die konkrete soziale Erfahrung des Individuums in den Büchern der Autorinnen gegenüber. Der »vernünftigen« Ordnung der Welt des Idealismus steht der deprimierende Mangel an Zusammenhang und Sinn des Lebens gegenüber.

Aus dieser Perspektive wird das Missverständnis in *Amtmandens Døtre* zu einem entscheidenden Punkt. Auf der einen Seite markiert es die Wichtigkeit der Rücksichtnahme auf die Erfahrung des einzelnen Individuums, denn genau darauf zielt der Roman ja ab, auf der anderen Seite kann er eben dadurch nicht zu allgemeingültiger Kunst werden, wie es die Versöhnungs-ideologie fordert.

Die Tendenz, der Episode derart große Bedeutung zuzuweisen, kann man allerdings aus heutiger Sicht als Entgleisung sowohl der Kritiker als auch Linnebergs bewerten, denn es ist fraglich, ob es tatsächlich die Episode als solche ist, die zu den negativen Kritiken geführt hat, oder ob nicht doch vielmehr die intendierte Gesellschaftskritik des Romans ihre Wirkung entfaltet hat. Wenn es das Missverständnis nicht gegeben hätte und andere Umstände zu einer Trennung der Liebenden geführt hätten, die patriarchale Öffentlichkeit wäre auch nicht zufrieden gewesen.

Aus dem Norwegischen von Katharina Martl und Patrick Ledderose

45 Linneberg, Norsk litteraturkritikks historie, S. 206.

46 Ebd.

Irrtümer der Natur – Störende Homosexualität und heteronarrative Harmonisierung

Men Naturen havde selv sat Skranken: hun *kunde* ikke elske en Mand! – kun Kvinder! Det var som en Forbandelse, der hvilede over hende. Naturen straffede sig selv for sin Fejltagelse gennem dem, og de måtte lide Straffen.¹

Den Type, som jeg fra Fødslen tilhører, er desværre hyppigt i Besiddelse af uheldig Karakter – Egenskaber som Løgnagtighed, Upaalidelighed, Pyntesyge, Jalousi og Lundefuldhed, jeg ved det fra mig selv.²

Eine verkehrte Einleitung

Gut begonnen ist halb gewonnen – allerdings muss im vorliegenden Fall ausnahmsweise mit dem falschen Fuß aufgestanden werden. Denn Homosexualität ist falsch. Darüber sind sich sicherlich alle einig. Heterosexualität ist stets das richtige Ergebnis, Homosexualität immer die falsche Antwort. Daran erinnert Eve Kosofsky Sedgwick, wenn sie auf die Unmöglichkeit hinweist, ein Handbuch mit dem Titel »How to make your kids gay« auf den Markt zu bringen, das dann wohl der eklatanteste Ladenhüter der Welt wäre.³

Einer der Vorteile des Begriffs *queer* ist vielleicht, dass er im Gegensatz zu *homosexuell* nichts Fehlerhaftes in sich trägt. Es ist besser, sonderbar und merkwürdig zu sein als falsch und homosexuell. Denn Homosexualität ist immer die Schattenseite eines asymmetrischen Begriffspaares; sie ist der dunkle Zwilling der Heterosexualität, die ihr stets vorgängig ist. Damit ist sie der Schatten der kristallklaren Vernunft. Doch hier endet der

1 Otto Martin Møller, Nina. En psykologisk Skildring, København 1883, S.117, Hervorhebung im Original (Doch die Natur selbst hatte die Grenze gesetzt: Sie *konnte* keinen Mann lieben! – nur Frauen! Es war wie ein Fluch, der auf ihr lastete. Durch sie bestrafte die Natur sich selbst für ihren Irrtum, und sie mussten die Strafe erleiden). Wenn nicht anders markiert, handelt es sich um eigene Übersetzungen.

2 Christian Houmark, Naar jeg er død: et Selvportræt, 2. Auflage, København 1950, S. 24 (Der Typ, dem ich von Geburt an angehöre, ist leider häufig von unvoreilhaftem Charakter – Eigenschaften wie Unaufrichtigkeit, Unverlässlichkeit, Putzsucht, Eifersucht und Launenhaftigkeit, das weiß ich von mir selbst).

3 Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, Tendencies, Durham 1993.

Konsens. Denn diese Falschheit oder dieser Irrtum kann zahlreiche Ursachen haben und es herrscht heutzutage eine fundamentale Uneinigkeit über dessen Ätiologie, Ernsthaftigkeit, Charakter, Natur, Hintergrund, Geschichte, Unvermeidbarkeit, Konsequenzen und eventuelle Korrigierbarkeit. Homosexualität ist nach wie vor ein Schlachtfeld für konkurrierende und oft konfliktgeladene Definitionsversuche.⁴

So verhält es sich seit der Erfindung des Begriffs im Jahr 1869. Noch bis vor kurzem handelte die Geschichte der Homosexualität vom Finden und möglicherweise vom Vorbeugen und Berichtigen des Fehlers. Und es ist genau diese Linie, die auch die Literatur in der frühen Phase der Homosexualitätsdiskussion verfolgte.⁵

Dieser Artikel soll zeigen, wie der ›Irrtum‹ Homosexualität durch heteronarrative Plot-Techniken korrigiert wird, und zwar in einer Reihe dänischer und norwegischer Romane, Novellen und Dramen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Narrative der Fehlerhaftigkeit können als Apologien und Verteidigungsreden fungieren – wenn sie auch nicht für Akzeptanz sorgen, dann plädieren sie doch für Toleranz gegenüber Homosexuellen. Sie fordern dazu auf, diese Menschen zu dulden, weil sie ohne Schuld einen Fehler der Natur verkörpern. Sie behandeln sie wie wandelnde Irrtümer und unglückliche Beispiele für falsche Schöpfungsvarianten: »Naturen forbander, hvad den selv skaber« (Die Natur verflucht, was sie selbst schafft).⁶ Diesen Satz legt Christian Houmark in seinen Memoiren *Timer der blev til Dage* dem berühmten Schriftsteller und Homosexuellen Herman Bang in den Mund. Und doch sind jene Fehlernarrative nicht zwangsläufig Plädoyers für Homosexuelle; sie können ebenfalls als Warnungen oder antimoderne Degenerationsdystopien fungieren: als Vorzeichen der Apokalypse oder Symptome des Verfalls von Zeit und Sitten.

4 Vgl. ebd.

5 Erst seit etwa der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind positive Erzählungen über Homosexuelle zu finden. Sie handeln in erster Linie davon, den bereits existierenden Homosexuellen ein würdiges Leben zu ermöglichen. Auf Erzählungen, welche den Wunsch nach mehr Homosexuellen auf der Welt ausdrücken, bleibt weiterhin zu warten.

6 Christian Houmark, *Timer der blev til Dage*, København 1950, S. 56. Houmarks Memoiren sind notorisch unglaubwürdig, weswegen zu bezweifeln ist, ob jene Replik tatsächlich von Bang stammt. Es ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht von Bedeutung, ob die Aussage wirklich Houmarks großem Vorbild zuzuschreiben ist oder ob es sich um eine eigene Erfindung handelt.

Ein Flüchtigkeitsfehler der Schöpfung

Es war eine Standardauffassung unter progressiven Ärzten, Juristen und Politikern der Jahrhundertwende, Homosexualität weniger als gewollte Perversität, kanonische Sünde oder depraviertes Laster anzusehen als vielmehr als Variante oder Irrtum der Natur.⁷ Zu dieser Auffassung gibt es eine Vielzahl an Quellen, zu denen sich etliche literarische Texte der Zeit hinzufügen lassen.⁸ Auch Herman Bang (1856–1912), der um die Jahrhundertwende berühmteste skandinavische Repräsentant männlicher Homosexualität, trug zu diesem Diskurs bei. 1909 diktierte er unter dem Titel *Gedanken zum Sexualitätsproblem* eine Erklärung, die an seinen Berliner Arzt Max Wasbutzki gerichtet war.⁹ Bangs demütige, hausgemachte Laienhypothese lautete:

Ich vermag keine Minute daran zu zweifeln, dass die ausgeprägte Homosexualität angeboren ist, und ich, der ich nur Laie bin, habe es mir so zurecht gelegt: Die Natur oder die ganze Schöpfung, die allzu grossen und uns unbekannten Zielen nachstrebt, hat in jeder einzelnen Kleinigkeit Eile und macht in der Eile überall Fehler. Eine vollkommene Pflanze gibt es kaum, ein vollkommenes Tier ebensowenig. Die Natur irrt sich und schafft ein schiefes Blatt oder ein schiefes Ohr. So scheint es mir, irrt sich die Natur auch im Fertigbringen des menschlichen Organismus und schafft in einem äusserlich männlichen Organismus eine sogenannte Seele, die weiblich ist. Durch einen Irrtum der Natur oder des Erschaffers selber wird ein menschlicher Organismus ohne Einheit geschaffen. Dieser Irrtum der Natur kann vorkommen, wo man es am allerwenigsten annehmen sollte, und muss eben deswegen ein Irrtum der Natur sein.¹⁰

Diese Aussage entspricht voll und ganz den wichtigsten Tendenzen innerhalb der damaligen medizinischen Auffassungen zur Homosexualität.¹¹ Es darf dabei nicht vergessen werden, dass der Adressat ein Arzt war und dass der Text auf expliziten Wunsch Bangs erst posthum, und zwar in einem deutschen wissenschaftlichen Kontext, herausgegeben werden sollte, was

7 Vgl. Michel Foucault, *Historie de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris 1976.

8 Vgl. Klaus Müller, *Aber in meinem Herzen sprach eine Stimme so laut*, Berlin 1991; David Halberstam, *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York 1990.

9 Es ist unmöglich auszumachen, welche Teile des Textes dem Schriftsteller und welche dem Arzt zuzuschreiben sind. Diese Form der Symbiose von Literatur und Medizin war exakt, was sich Bang wünschte (vgl. Wilhelm von Rosen, *Månens kulør. Studier i dansk bøssehistorie 1628–1912*. København 1993, S. 642).

10 Herman Bang, *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, Bonn 1922, S. 16.

11 Vgl. Dag Heede, Herman Bang og seksualitetsproblemet: homoseksualitet mellem moral, medicin, jura og pornografi, in: *Bibliotek for læger* 208, 1 (2016), S. 62–81.

13 Jahre später, im Jahr 1922, auch geschah.¹² Es war eine gängige Vorstellung, dass Homosexuelle sich durch eine weibliche Seele in einem männlichen Körper auszeichneten, während im Falle von Lesben das umgekehrte Verhältnis angenommen wurde. Nebenbei bemerkt wurde diese Konzeption gegen Ende des 20. Jahrhunderts von einer damals neu hervortretenden Gruppe, den Transpersonen, übernommen, die ebenfalls die Zusammenarbeit mit medizinischen Autoritäten suchten oder suchen mussten.¹³

Der geduldete Fehlerhafte

Bang stellt Mutter Natur also als eine kosmische, hektische Hausfrau dar, die in ihrer Eile im Grunde harmlose Flüchtigkeitsfehler begeht. Diese werden wiederum als angeborene Eigenschaften in arme Unschuldige inkorporiert, die verstanden und toleriert werden sollten, wenn sie nun einmal in dieser Weise in die Welt gesetzt wurden. Dennoch war man der Meinung, dass die Medizin in Zukunft die Existenz dieser Geschöpfe verhindern solle, um das Fortbestehen der Menschheit zu sichern. Die bereits Erschaffenen sollten aber geduldet werden, schon weil sie über eine Reihe positiver Eigenschaften verfügten: Bei vielen sei, so hieß es, die seelische Androgynie mit außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten verbunden. Bang zufolge können diese Menschen die Welt mit den Augen beider Geschlechter sehen, und sie haben positive Eigenschaften wie Großzügigkeit, Mitgefühl und Aufopferungsfähigkeit. Deshalb würden sie in der Regel auch von ihren Eltern und Geschwistern sehr geliebt. Aber gerade ihre Großzügigkeit kann sie in Konflikt mit dem Gesetz bringen, wenn sie nämlich kriminelle männliche Jugendliche unterstützen, die sich in gewissen Fällen zu Erpressern entwickeln können. Über eine eventuelle ›Ge-

12 Berlin war das Zentrum für sexologische Forschung. Magnus Hirschfelds sexualwissenschaftliches Institut war weltweit führend.

13 Das Fehlernarrativ wurde im 20. Jahrhundert von Transpersonen weitergeführt und -entwickelt. Allerdings war die ›Kur‹ dabei nicht literarische Heteronarrativität, sondern konkrete, medizinische Eingriffe, welche oft als ›geschlechtskorrigierend‹ bezeichnet wurden. Bei ihnen konnten Ärzte buchstäblich den Fehler ›ausbessern‹. So lautet beispielsweise die berühmte Aussage zur geschlechtsangleichenden Operation der Transpionierin Christine Jorgensen in einem Brief an ihre Eltern: »Nature made a mistake, which I have corrected, and I am now your daughter« (Christine Jorgensen, *A Personal Biography*, 1967).

genleistung« von diesen potenziellen Verbrechern an ihre homosexuellen Wohltäter schweigt der Text allerdings.

Mit einer interessanten, kapitalistischen Metaphorik beschreibt Bang die Homosexuellen als Menschen, die mit einem Minus auf ihrem Schuldkonto geboren wurden, für das sie ein Leben lang versuchen Buße zu tun. Ein anderes Bild bezeichnet sie als Gäste, die ihr ganzes Leben in einem Hotel leben, ohne zu wissen, ob sie je die Rechnung bezahlen können. Die ultimative Möglichkeit, ihre Schuld gegenüber der Gesellschaft zu begleichen, ist augenscheinlich ein selbstloser Selbstmord, der unter den Homosexuellen der damaligen Zeit tatsächlich vergleichsweise häufig vorkam. Insofern wird auch der suizidale Homo zu einem festen Charakter, beinahe zu einem Klischee in der zeitgenössischen Literatur.¹⁴ Nur der Tod kann den Irrtum, den die Natur begangen hat, ausgleichen. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive wird Bangs Aussage noch interessanter, wenn sie an die abschließende Prophezeiung des Essays gekoppelt wird:

Der Staat hat ein Interesse daran, dass die Homosexualität wissenschaftlich erforscht wird, damit die Wege gefunden werden können, durch welche sie eingeschränkt oder getilgt werden kann; denn die Fortpflanzung allein fordert dringend eine solche Einschränkung.¹⁵

Fortpflanzungstyrannei in *Ved Vejen*

Das obige Zitat kann als Ausdruck sowohl von Herman Bangs Ethik als auch von seiner Poetik gelesen werden, wobei er als Schriftsteller genau die Rolle übernimmt, die er den Ärzten der Zukunft zuweist. In seiner Literatur wendet er konsequent sozialdarwinistische Griffe an, die die Menschheit retten sollen: Er lässt die Fortpflanzungsunfähigen oder -unwilligen sterben oder fortreisen, während die zumeist unsympathischen und egoistischen Triebmenschen überleben und sich reproduzieren, »dette Smaaliv, som skyllede videre« (dieses Kleinleben, das weiterplätscher-

14 Vgl. Dag Heede, Antinous: Saint or Criminal? Two Forgotten Danish Dramas, in: *Lambda nordica* 22, 4 (2017), S. 17–39.

15 Herman Bang, Gedanken zum Sexualitätsproblem, S. 24.

te),¹⁶ wie es ironisch, aber durchaus ernst gemeint in der Meistererzählung *Ved Vejen* (Am Weg) von 1886 formuliert wird.¹⁷

»– Ak – du – vi er her jo alle for Forplantningen« (– Ach – du – wir sind ja alle nur zur Fortpflanzung da),¹⁸ stöhnt die ausgelaugte Thora *Berg*, die passenderweise einen Kapitän *Dahl* geheiratet hat – die Namen machen deutlich, welchen Verlauf ihr Leben durch die Eheschließung nimmt. Bangs Texte legen häufig nahe, dass Ehe und Reproduktion eine *Deroute*, ein Abstieg sind, den die Natur vom Menschen fordert, für den aber das Glück geopfert werden muss. Heterosexualität wird als etwas Unästhetisches, aber buchstäblich Lebensnotwendiges geschildert, so wie es die blasphemische Frau des Pastors, Stella Høg, im Erinnerungsroman *Det hvide Hus* ausspricht: » – Hele Ulykken er vel *den*, at Naturen har været grusom nok til at skabe Dyr, der tænker. Først parrer Dyret sig, og siden væmmes Mennesket« (– Das ganze Unglück besteht wohl darin, dass die Natur grausam genug war, denkende Tiere zu erschaffen. Erst paart sich das Tier, und dann ekelte sich der Mensch).¹⁹ Bang organisiert die Sympathievergabe seiner Texte so, dass Leser*innen darüber weinen, dass die unfruchtbare Katinka Bai nicht ihren verlobungsscheuen Verwalter Huus bekommt. Die grausame Ordnung der Natur, der der altruistische Herman Bang nicht nur folgt, sondern die er aktiv reproduziert, will es trotz allem so, dass der feige Huus abreist und Katinka stirbt. Wahrscheinlich wird der nun verwitwete, fruchtbare Bai die wilde Louise Abel ehelichen, um eine Menge Kinder in die Welt zu setzen. Das ›Kleinleben‹ wird dort also weiterplätschern.

Bangs Erzählung entwirft auf diese Weise ein tragikomisches und zugleich ethisch herausforderndes Melodrama, in dem die sympathischen Menschen in geistig vollkommenen Körpern entfernt oder getötet werden müssen, während die groben, sinnlichen und seelenlosen überleben und sich reproduzieren. Die Guten weinen und die Bösen lachen, so geht die Natur ihren Gang. Es führt kein Weg daran vorbei, es gibt kein Pardon, die Mädchen müssen vor den Altar, wie Herr Bai es ausdrückt.²⁰ Zudem

16 Herman Bang, *Ved Vejen*, in Ders.: *Romaner og noveller*, Bd.7, København 2010, S. 279.

17 Vgl. Dag Heede, *Mærkværdige læsninger*. Herman Bang, Odense 2003.

18 Herman Bang, *Ved Vejen*, in: Ders.: *Romaner og noveller*, Bd. 7, København 2010, S. 234.

19 Herman Bang, *Det graa Hus*, in: Ders.: *Romaner og noveller*, Bd. 4, København 2008, S. 97.

20 Vgl. Herman Bang, *Ved Vejen*, S. 187.

müssen zukünftige Ärzte und Herman Bang als Schriftsteller dabei helfen, die Ordnung der Natur zu unterstützen. *Ved Vejen* ist ein subtiles Beispiel dafür, wie die Heteronarrativität die damalige kanonische Literatur durchdringt. Ein Großteil der folgenden literarischen Beispiele ist offensichtlicher, aber auch weitaus banaler und repetitiver.

Homosexuelle als Irrtum und heteronarrative Lösungen

Das grobe Muster innerhalb der Heteronarrativität sieht folgendermaßen aus: Eine heterosexuelle Harmonie wird durch einen homosexuellen Charakter gestört. Hiermit wird nicht nur ein Irrtum der Natur präsentiert, sondern auch ein narratologischer Störfaktor, der wie ein Stock in einem Ameisenhaufen wirkt. Nach diversen Schwierigkeiten und Konflikten wird das Problem schließlich durch den Tod des Homosexuellen gelöst. Die nun wiedervereinten Heterosexuellen weinen entweder beim Ableben des Homos oder tanzen glücklich auf seinem – oder in seltenen Fällen ihrem – Grab. Es ist vor allem das Diktat der Fortpflanzung, das eine derartige Einschränkung der narrativen Möglichkeiten fordert. Polemisch und banalisierend ausgedrückt kann man die Literatur des 20. Jahrhunderts als ein gigantisches Leichenhaus bezeichnen, das voller toter Homos ist. Die Natur hat Fehler gemacht, die die Literatur durch Heteronarrativität wiedergutmacht. Wird das Feld auf die Populärkultur und auf visuelle Medien ausgeweitet, vervielfachen sich die toten Homosexuellen beträchtlich. Man könnte paranoid werden und auf den unchristlichen Gedanken kommen, dass das 20. Jahrhundert in der westlichen Welt eine Kultur war, die es liebte, Homosexuelle sterben zu sehen.²¹

Im Falle von *Ved Vejen* ist die Sachlage natürlich komplexer. Denn trotz der Menge an *queeren* Anspielungen und homosozialen Abstechern, die auf Katinkas Begehren nach Frauen deuten und – umgekehrt – Agnes Lindes physische Freude an der »dejlige Kone« (schönen Frau) sowie auch Huus' provozierenden Mangel an Heterosexualität beschreiben, gibt es keine klaren oder eindeutigen homosexuellen Konfigurationen. Selbst

21 Zu toten Homosexuellen als Unterhaltung vgl. z.B. Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York 1981. Das Buch endet bezeichnenderweise mit einem umfassenden »Nekrolog« über alle Homos, welche in Hollywoodfilmen ertränkt, erschossen, erdrosselt, verbrannt, erhängt und in die Luft gesprengt wurden, um die heteronormative Harmonie wiederherzustellen.

Agnes, die burschikose Tochter des Pastors, welcher freundlich ausgedrückt der Charakter einer Butch anhaftet, wird schließlich mit dem Kaplan verlobt. Was Huus und Katinka verbindet, ist die Fortpflanzungsunfähigkeit oder der Unwille zur Reproduktion. Da aber – wie sowohl der Roman als auch die Gesellschaft fordern – alles für die Fortpflanzung lebt, müssen die beiden sterben oder aus der Erzählung verbannt werden.

Doch es gibt auch weniger subtile Texte, eine ganze Reihe von Romanen, Erzählungen, Gedichten und Dramen, die im Dänemark der 1880er-Jahre direkt die Homosexualität thematisieren und in denen diese heteronarrative Struktur und Plot-Logik weitaus eindeutiger ist. Der tote Homo gehört zum festen Inventar in der Hoch- und vor allem Populärkultur des folgenden Jahrhunderts – bis hinein in die Aidskrise der 1980er-Jahre, als männliche Homosexuelle tatsächlich begannen, in großer Zahl zu sterben. Da war es auf einmal nicht mehr so lustig, tote, fiktive Homos zu sehen, zu verklären, über sie zu lesen und sich über sie zu amüsieren. Die Wirklichkeit wurde zu aufdringlich und das Leben überholte die Fiktion. Das war zu gut, um wahr zu sein, und zu wahr, um gut zu sein.

Doch zurück zum Anfang: Die Zeit zwischen 1900 und 1910 ist die Epoche dänischer Geschichte, Literatur und Dramatik, in der explizit homosexuelle Charaktere im großen Stil entworfen wurden. Der große Sittlichkeitsskandal in den Jahren 1906/7, ein von den Medien intensiv aufgegriffenes Ereignis, wurde zur treibenden Kraft und führte zum entscheidenden Durchbruch hinsichtlich der Thematisierung, Problematisierung und Produktion von Homosexualität sowohl als gesellschaftlich relevanter, öffentlicher Diskussionsgegenstand als auch als literarisches Thema.²²

Der unglückselige Liebhaber

Ein Paradebeispiel hierfür ist der inzwischen vollkommen vergessene Pioniertext *Hjærtevirtuosen* (Der Herzensvirtuose) von Aage von Kohl aus dem Jahr 1905.²³ Der Protagonist Erik Bang ist mit Sicherheit nicht mit Herman Bang verwandt, ganz im Gegenteil ist er ein heterosexuelles Prachtexemplar, in den sich offensichtlich alle verlieben. Die Erste ist eine

22 Zu Homosexualität in der damaligen Journalistik vgl. Niels Nyegaard 2018, *Perverse forbrydere og gode borgere. Homoseksualitet, heteronormativitet og medborgerskab i Københavns offentlighed, 1906–11*, Aarhus Universitet 2018.

23 Aage von Kohl: *Hjærtevirtuosen*, København 1905.

junge, irregeführte, feministische Schriftstellerin, welcher Bang deutlich ihren Platz zuweist und die danach versteht, dass sie keine Chance bei dem glücklich verheirateten Mann hat. Dieser ist Experte in unterschiedlichsten Bereichen: Nicht nur für Literatur und Geschichte, sondern auch für Pädagogik und Sexologie, wo er in den neuesten Theorien bewandert ist. Im Grunde ist er eine Art Universalgenie. Die junge Frau reist fort zu ihren Verwandten in die Provinz und gefährdet so die Ehe nicht.

Schlechter ergeht es dem unglücklichen, jungen, langhaarigen und schwerfälligen Schriftsteller, dessen Aussehen gewisse Ähnlichkeiten zu Oscar Wilde aufweist. Er soll gegen seinen Willen mit seiner Cousine vom Land verlobt werden, besucht in seiner Existenzkrise dann aber Bang, der ihm erklärt, dass es Tausenden so gehe wie ihm. Der Autor klammert sich an seinen Retter – wobei er es nach Meinung von dessen großherziger Ehefrau Ea ein wenig übertreibt. Als Erik und Ea sich dazu entschließen, eine Schule basierend auf den Prinzipien Bangs zu etablieren, sucht Ea ihren ›Rivalen‹ auf, der bei seinen Eltern lebt. Sie teilt ihm mit, dass ihr Mann keine Zeit mehr habe, ihn zu treffen. Der Schriftsteller tut es seiner weiblichen Kollegin (oder dem Verwalter Huus in *Ved Vejen*) jedoch nicht gleich und reist fort, womit sein Schicksal besiegelt ist. Nach der falschen Nachricht von Bangs Ablehnung begeht er selbstlos Selbstmord, den er als Unglücksfall tarnt. Bang versteht nun, wie sehr seine Frau ihn liebt und dass er ihr unbewusst Unrecht getan hat. Er hat seine Rolle als »hjørtevirtuos« (Herzensvirtuose) nicht verstanden und keine Verantwortung für die Gefühle übernommen, die er unwillentlich bei anderen geweckt hat – bei Frauen sowie bei Männern. Der Roman endet glücklich mit dem Tod des Homosexuellen und dem reetablierten und verstärkten Glück der Heterosexuellen. Rezensenten hoben besonders Eas Mut und ›Mord‹ hervor, den raubtierartigen, aber edlen Kampf der kleinen Frau für ihre Liebe und ihre Ehe.²⁴ Die simple Moral ist, dass der Homosexuelle existieren darf, so-

24 Paul Levins Rezension in *Politiken* ist in seiner Huldigung an die mörderische ›Heldin‹ des Romans typisch: »I denne Roman er en ung Kvinde, Fru Eja Bang, skildret med stor Finhed. --- Og saa snart hun føler, at der virkelig i hendes Mands Liv er et Forhold, som stjæler noget af hendes Samliv med ham, da gaar hun pludselig ud af sin Passivitet og træder fuldt bevæbnet frem til Kamp. Hun bruger i denne Kamp alle en Kvindes Forsvars- og Angrebsmidler, hun viser sin Skønhed, sin List, sin Ømhed og sin Styrke, og da alt dette intet hjælper, bliver denne lille Kvinde grum som et Rovdyr og driver ubarmhærtig og snild sin Modstander i Døden. Det er navnlig dette sidste, der er skildret med betydelig Kraft og Overlegenhed«. Zitiert vom Umschlagtext der Erstausgabe.

lange er nicht heiratet und sich nicht in verheiratete, heterosexuelle Männer verliebt. Sobald er eine Gefahr für die Ehe darstellt, ist er dem Tod geweiht.

Im Leben haben die Träger des Irrtums der Natur einen ›geduldeten Aufenthalt‹. Keiner weiß, ob sie jemals ihre Rechnung im Hotel der Heterosexualität bezahlen können, um mit Bangs kapitalistischer Rhetorik zu sprechen. Solange sie sich absondern – und zur Not unter ihresgleichen bleiben –, können sie toleriert werden. Sobald sie jedoch in irgendeiner Weise versuchen zu ›missionieren‹ und junge Menschen oder verheiratete Männer zu beeinflussen – sind sie todgeweiht. In Christian Houmarks zweitem Roman mit einem homosexuellen Protagonisten, *For Guds Aasyn* von 1910, wird dies in aller Deutlichkeit expliziert. Es wird von der Liebe zweier junger Männer berichtet, die mit ihrer Trennung endet. Der etwas ältere Henning ermahnt Otto:

Der er mangle, der deler Din Ulykke, Otto, ... sagde Henning. Han saa medlidende paa ham: »Hvis Du er stærk nok til at kunne bære Verdens Foragt, saa vælg Dig en Ven ... Men søg aldrig Din Lykke, uden hos En, mod hvem Skæbnen har været lige saa grusom, som mod Dig selv ... Det andet er at forbyrde sig mod sit Menneskeværd«. ²⁵

Es gibt viele, die dein Unglück teilen, Otto, ... sagte Henning. Er sah ihn mitleidig an: »Wenn du stark genug bist, die Verachtung der Welt zu ertragen, dann wähle dir einen Freund ... Doch suche dein Glück nie woanders als bei einem, mit dem das Schicksal genauso grausam verfahren ist wie mit dir selbst ... Das andere wäre ein Verbrechen gegen den eigenen Wert als Mensch«.

Die unglückselige Liebhaberin

Ein ähnlicher Fall liegt in einem anderen vollkommen in Vergessenheit geratenen Roman vor. *Nina. En psykologisk Skildring* von Otto Martin Møller von 1883 ist einer der weltweit ersten Romane mit einer lesbischen Hauptperson.²⁶ Ein junger deutscher Schriftsteller verliebt sich in Heidelberg in eine geheimnisvolle Professorentochter. Sie verloben sich, jedoch gerät sie in eine Krise, da sie insgeheim lesbisch ist und in eine andere, bereits verheiratete Frau verliebt. Der Protagonist, ein junger Debütautor genau wie der nur 22-jährige Møller, schlägt seiner Verlobten vor, ein Jahr

25 Christian Houmark, *For Guds Aasyn*, København 1910, S. 162 f.

26 Otto Martin Møller: *Nina. En psykologisk Skildring*, København 1883.

lang darauf zu verzichten, Frauen zu küssen. Dies ist jedoch unmöglich für Nina und damit ist auch ihr Schicksal besiegelt.

Das Geständnis erfolgt an einem kühlen Herbstnachmittag, an dem sich die viel zu leicht bekleidete Frau durch ihr Bekenntnis hustet. Es ist erwähnt worden, dass sie zu einem früheren Zeitpunkt beinahe an einer Lungenentzündung gestorben wäre und dass eine weitere derartige Erkrankung ihren Tod bedeuten würde. Also löst sich das Problem von selbst, indem die Natur eine Art Selbstreinigung vornimmt, der die arme Nina zum Opfer fällt. Offensichtlich ist sie gewillt, das ›Böse‹ in sich auszulöschen, und muss diesen unnatürlichen Akt mit ihrem Leben bezahlen. Dass sie eigentlich unschuldig ist, da sie nicht gegen ihre Natur ankämpfen kann, wird durch die deutsche Übersetzung des Romantitels von 1899 unterstrichen: *Wer hat Schuld?*

Antinous: Ein göttlich schöner Irrtum

Es ist durchaus kein Zufall, dass der damals meist verwendete Verweis im homosexuellen Code der Liebhaber des römischen Kaisers Hadrian war – der junge Grieche Antinous, der mit nur 19 Jahren unter mysteriösen Umständen im Nil ertrank. Antinous wurde als homosexuelle Kultfigur Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts in ganz Europa erneut populär. Er taucht in der homosexuellen Fiktion, in Poesie, Drama, bildender Kunst und Malerei auf. Kultivierte Homosexuelle stellten ihn bildnerisch oder literarisch dar: In vielen Interieurs der bürgerlich überladenen Wohnzimmer gehörte eine Antinous-Büste zum Inventar.²⁷ Der blutjunge Herman Bang hatte eine solche Skulptur auf dem Schreibtisch in seinem Zimmer des Valkendorf Kollegiums stehen. Ebenso findet sich bei seiner literarischen Figur Bernhard Hoff in dem Debütroman *Haabløse Slægter* (1880) eine Antinous-Büste in dem mit Portieren verhangenen und stark parfümierten Wohnzimmer.

An die Geschichte von Antinous zu erinnern scheint ein Weg gewesen zu sein, sich selbst als Homosexueller zu outen. Obwohl es in der Antike eine Vielzahl von historischen und mythologischen homosexuellen Figuren gibt, ist es in besonderem Maße Antinous' rätselhafter Tod, der ihn zum idealen Träger eines spät-viktorianischen homosexuellen Martyriums

27 Vgl. Sarah Waters, *The Most Famous Fairy in History: Antinous and Homosexual Phantasy*, in: *Journal of the History of Sexuality* 6, 2 (1995); sowie Dag Heede, *Antinous*.

macht: Er stirbt am Höhepunkt seiner Jugend und Schönheit und sein Tod hat offensichtlich suizidales oder altruistisches Deutungspotenzial. Selbst wenn Hadrians und Antinous' Liebe einen moralischen Fehler darstellt, wird dieser durch einen göttlich schönen Körper und seinen Status innerhalb der obersten Gesellschaftsschicht gewissermaßen ausgeglichen oder gar veredelt. Zudem sind die vielen Rätsel um Antinous' Tod äußerst produktiv und haben eine Vielzahl von Wiedererzählungen, Vermutungen und Deutungsvorschlägen hervorgebracht. Die Geschichte von Antinous' Tod kann immer wieder aktiviert werden, und genau das geschieht unter den Mitgliedern des homokulturellen Establishments der Jahrhundertwende. Aus homopolitischer Sicht kann Hadrians posthume Verehrung des toten Jünglings als Ausdruck einer Liebe gesehen werden, die nur toleriert werden kann, solange der Tod eine Barriere zwischen den Liebenden errichtet. Der Irrtum wird mit keinem geringeren Preis als dem Leben bezahlt.

Ein literarischer Nekrolog über todbringende Irrtümer

Der Liste homosexueller Leichen könnten etliche weitere Beispiele hinzugefügt werden: Neben Nina, die sich zu Tode hustet, müsste auch Åse erwähnt werden, die am Ende von Borghild Kranes Romans *Følelsers Vildveje* (1929) überfahren wird. Leif Vang ertränkt sich in Alf Martin Jægers Kurzroman *Strengen brast* (1923), Odd (man beachte den auf Abweichung verweisenden Namen!) Lyng erschießt sich in Jægers Roman *Odd Lyng* (1924);²⁸ fünf Jungen werden ermordet bzw. begehen Selbstmord in Sigurd Mathiesens Erzählung »Blodtirsdagen« aus der Sammlung *Unge Sjæle* (1903), die Titelperson Hide Unas in Mathiesens Debütroman (1903) ertränkt sich, Hadrian stirbt vor Glück im gleichnamigen Vierakt-Drama von Konrad Simonsen (1899), ein junger Apothekerlehrling vergiftet sich aufgrund seiner unglücklichen Liebe zu seinem Halbbruder in Christian Houmarks Roman *Det Syndens Barn* (1908), Klaus in Herman Bangs Novelle »Fratelli Bedini« wird von einer Löwin (!) gefressen und der junge Prinz in Ejnar Christensens Drama »Thronfølger« (1911) begeht Selbstmord, nachdem der Lakai, mit dem er eine Beziehung hatte, ihn erpresst hat.

28 Die beiden kurzen Romane Jægers sind wohl die ersten positiven, realistischen Schilderungen männlicher Homosexualität in der norwegischen Literatur.

Man könnte mit der Auflistung fortfahren, doch ist das Muster offensichtlich: Wenn ein homosexueller Charakter in einen literarischen Plot eingeführt wird, kann dieser nicht auf harmonische Weise abgeschlossen werden. Der Status quo kann nur wiederhergestellt werden, wenn der ›Fehler‹, der Irrtum der Natur, auf eine nicht allzu inhumane Art und Weise ausgebessert wird. Jedoch muss gerechterweise erwähnt werden, dass es Ausnahmen gibt, sobald die homosexuelle Person ihre frühere Lebensweise und Ausschweifung bedauert und sich einer asexuellen, altruistischen Berufung widmet. Dieses tut der Bibliothekar und Lehrer Daniel, auch Daniela genannt, in Karl Larsens Roman *Daniel/Daniela*, der zunächst 1908 anonym in deutscher Übersetzung erschien; das dänische Original wurde 1922 unter dem tatsächlichen Autorennamen publiziert.

Der diskrete Selbstmord, bevorzugt als Unglück maskiert, ist eine der populärsten Methoden, wobei auch Autounfall, Krankheit oder andere kultiviert wirkende Lebensenden vorkommen. Lediglich vulgäre, populärkulturelle Produkte wie James-Bond-Filme operieren ohne Zurückhaltung. Hier ergötzt sich das Publikum mit unverstelltem Sadismus an den Explosionen widerlicher Schwuchteln oder dem Aufspießen ekelhafter Lesben. In der Hochkultur hingegen wird die Eliminierung mit eleganten Samthandschuhen und dem diskreten Charme des Bürgertums vorgenommen.

Wessen Fehler ist es?

Abschließend soll ein Blick auf die Frage geworfen werden, weshalb der homosexuelle Charakter sterben muss, warum der Fehler behoben werden muss und was geschieht, wenn dem nicht so ist. Eine Hypothese sieht folgendermaßen aus: Wenn der Homo überlebt, bedeutet dies, dass entweder die Welt aus den Fugen ist oder dass etwas grundlegend verkehrt ist mit der Art und Weise, wie wir unser System eingerichtet haben.

Zwei Beispiele hierfür sind Vilhelmine Zahles Erzählung »Ogsaa en Kærlighedshistorie« von 1890 und Rita Freimanns Kurzroman *I Skyggen av Karl Johan* von 1912. »Ogsaa en Kærlighedshistorie«, die Haupterzählung in Zahles einzigem Buch *Vildsomme Veje*, berichtet lakonisch und undramatisch von der seltsamen Martha Grüner, die lesbisch und in eine ältere Freundin verliebt ist. Als die Freundin heiratet, verliebt sich deren wohlhabender Schwager Sophus in Martha, die jedoch kurz danach krank wird und versucht Selbstmord zu begehen. Der Selbstmord kann verhin-

dert werden und Martha wird – erstaunlicherweise und als eklatanter Bruch der Heteronarrativität – wieder gesund. Zynisch entwirft sie ihre Zukunft als Jungfer, vielleicht als Lehrerin oder Sophus' verwöhnte Hausfrau und entschließt sich als das geringere Übel für Letzteres. Dabei liebt sie ihren Ehemann keineswegs und lässt seine eifrigen Liebkosungen nur mit einem geduldigen Seufzer über sich ergehen.

Das Interessante und Erhellende dieser Plot-Konstruktion ist, dass der Schluss deutlich macht, dass die Problematik nicht individuell auf Martha bezogen bleibt und daher nicht durch ihren Tod gelöst werden kann. Die Hochzeit verweist hingegen auf weitaus generellere Probleme, wie die fehlenden Entfaltungsmöglichkeiten von Frauen im Patriarchat jenseits der Eheschließung. Daher verwundert es kaum, dass die zweite feministische Welle die Erzählung wiederentdeckte und 1982 bei Hønsetryk neu auflegte. Wenn der Homo nicht stirbt, ist der Teufel los. Denn im Grunde dient Zahle Marthas Homosexualität dazu, einen generellen Angriff auf die Institution der Ehe und das Patriarchat zu formulieren.

Homosexualität als deutlichster Irrtum der Modernität

Rita Freimanns *I Skyggen av Karl Johan* von 1912 inszeniert die gegenteilige Möglichkeit, wobei der Text als gesellschafts- und modernitätskritische Dystopie auch einem vollkommen anderen Genre angehört. Rita Freimann ist (wie der Name vielleicht andeutet) keine Frau, sondern das Pseudonym für einen Mann. Ob dieser tatsächlich frei (»fri«) ist, sei einmal dahingestellt. Fest steht jedenfalls, dass es sich um den ungeheuer produktiven, protofaschistischen Schriftsteller Øvre Richter Frich handelt.

Der Roman handelt von einem jungen, wohlhabenden, oberflächlichen und verwöhnten Bourgeoisiefräulein, das einen der begehrtesten Junggesellen Kristianas, einen aufsteigenden Fabrikanten, der offensichtlich jedermanns Traummann ist, heiratet. Allerdings machen sich in der Hochzeitsnacht die ersten Warnsignale (oder vielleicht eher ein Mangel an solchen) bemerkbar und der Bräutigam ist etwas zu rücksichtsvoll und zuvorkommend. Mit der Zeit gibt er sich immer femininer und dekadenter, besonders als er eine liebevolle Freundschaft zu einem angeberischen Schauspieler entwickelt und verdächtige Beziehungen zu jungen Kriminellen auf der Karl Johans Gate in Oslo eingeht. Der Albtraum kulminiert bei einem dekadenten Homobankett, bei dem die Hausfrau die schreien- den und exzentrischen Gäste hinausjagt und danach ordentlich durchlüf-

tet – in vielerlei Hinsicht. Sie heiratet erneut – dieses Mal einen Lebemann, Trunkenbold und Schürzenjäger – und wird abermals von der Liebe enttäuscht. Am Ende sitzt sie unglücklich und einsam auf einer Bank im Schatten an der Karl Johans Gate, wo sie ihren Exmann Arm in Arm mit seinem geliebten Schauspielerfreund sieht. Nun ist die Welt wirklich aus den Fugen:

Ja – der gik den nye tids type, halvmændene, som fra avgrundens mulvarpegange glider ind i samfundets lys med speidende vaktsumme fosforøjne, – smidige, sleipe og vaakne. Alle aapner sine døre for dem. Mødrene hilser dem med glæde. Aa – de er saa ærbødige, ædruelige og høflige. Overalt hører man deres slepne diskant. De vrikker sig frem til alle stillinger, energiske, intrigante og ærgjerrige.

Ve over dem! De dækker kunsten og literaturen med sin giftige aande, de forvrænger naturens skønneste idé, – de kvæler manddommen, de lægger kvindens ædlestes instinkter øde!²⁹

Ja – hier ging der Typ der neuen Zeit, die Halbmänner, die aus abgründigen Maulwurfsgängen mit spähenden wachsamen Phosphoräugen in das Licht der Gesellschaft hineingleiten – geschmeidig, hinterhältig und wach. Alle öffnen ihnen ihre Türen. Die Mütter grüßen sie freudig. Oh – sie sind so ehrwürdig, nüchtern und höflich. Überall hört man ihren geschliffenen Diskant. Sie winden sich in alle Stellungen empor, energisch, intrigant und ehrgeizig.

Wehe ihnen! Sie bedecken die Kunst und die Literatur mit ihrem giftigen Atem, entstellen die schönste Idee der Natur, – sie ersticken die Männlichkeit, sie zerstören die edelsten Instinkte der Frauen!

Männer als Halbfrauen, Homos, die den Gesellschaftskörper und das Kulturleben infiltriert haben, und die gesunde Heterofrau als die große Verliererin im urbanen Großstadtniversum, wo die Untiere florieren: Der ausbleibende Tod der Homos ist hier ein direkter Beweis für die Dekadenz, den Verfall und die Unnatürlichkeit, die das moderne Großstadtleben prägen. Eine Welt, in der die Perversen gedeihen, ist ein fehlerbehaftetes, invertiertes Universum. Die »normale Frau« leidet in Freimanns extremer Mischung aus Homophobie, Protofeminismus und Modernitätsdämonisierung.

Da sehnt man sich doch zurück nach der Zeit, als ein guter Homo ein toter Homo war.

Aus dem Dänischen von Annegret Heitmann

29 Rita Freimann (pseud.): I Skyggen av Karl Johan. Fragment av en kvindes liv, Kristiania 1912, S. 86.

Richtige Jungs?

Gender-Irrtümer in schwedischer Kinder- und Jugendliteratur

Ich kam mit einem Helme, vom Haupte an bis auf die Knie, zur Welt, so daß ich nur das Gesicht, die Arme und die Beine frey hatte. Ich war ganz rauch: ich hatte eine grobe und starke Stimme. Alles dieß machte die Frauen, welche mich zu holen beschäftigt waren, glaubend, daß ich ein Knäblein wäre. Sie erfüllten den ganzen Palast mit einer falschen Freude, welche den König selbst auf einige Augenblicke betrog. Die Hoffnung und das Verlangen halfen jedermann zu verleiten: aber es war eine große Verlegenheit für die Frauen, als sie sich betrogen sahen. Sie waren betreten, wie sie dem Könige den Irrthum benehmen möchten. Die Prinzessin *Catharina*, seine Schwester, nahm diese Sache über sich. Sie trug mich in ihren Armen in einem solchen Stande, daß sie mich dem Könige zeigen, und ihn erkennen lassen konnte, was sie sich nicht unterstand ihm zu sagen. Sie gab dem Könige Gelegenheit, seinen Irrthum selbst zu entdecken. Dieser große Prinz bezeugte darüber keine Bestürzung: er nahm mich in seine Arme und empfing mich eben so günstig, als wenn er in seiner Erwartung nicht betrogen gewesen wäre. Er sagte zu der Prinzessin: *Lassen sie uns Gott danken, meine Schwester. Ich hoffe, daß diese Tochter mir wohl so gut seyn wird, als ein Sohn.*¹

Mit diesen Worten beschreibt Christina von Schweden, die legendäre Königin des 17. Jahrhunderts, in ihrer fragmentarischen Autobiografie ihre Geburt. Schweden hatte lange auf einen Thronfolger gewartet, und als das Kind endlich da war, war der Wunsch nach einem Knaben wohl so groß, dass die Frauen, die bei der Geburt dabei waren, nicht so genau hinsahen, zumal der Leib des Kindes teilweise von einem »Helme« verdeckt war – gemeint ist eine sogenannte Glückshaube, wenn Teile der Eihäute den Kopf oder den Körper des Neugeborenen bedecken.² Das Mädchen wurde für einen Jungen gehalten. Die »Entdeckung des Irrthums« – das ist der

1 Johann Arckenholtz, Historische Merkwürdigkeiten, die Königin Christina von Schweden betreffend. Übers. von Johann Fridrich Reiffstein. 3. Teil, Leipzig/Amsterdam 1760, S. 19, Hervorhebungen im Original. Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sonderforschungsbereichs 948 Helden – Heroismen – Heroisierungen entstanden, Teilprojekt D11: Junge Helden des Postheroismus. Verhandlungen des Heroischen in der skandinavischen Kinder- und Jugendliteratur.

2 Vgl. dazu Joachim Grage, Entblößungen: Das zweifelhafte Geschlecht Christinas von Schweden in der Biographik, in: Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts,

Blick auf die Genitalien des Kindes, nach denen das Geschlecht des Kindes vermeintlich eindeutig zu bestimmen ist. König Gustav II. Adolf findet sich damit ab und wird die Tochter dennoch wie einen Jungen erziehen und sie so auf ihre Rolle als Thronfolgerin vorbereiten. Und obwohl sie offenbar körperlich weibliche Geschlechtsmerkmale hatte, sagt Christina von sich selbst, dass Gott »meine Seele [...], gleichwie das Uebrige von meinem Körper, ganz männlich gemacht« habe.³ Bezeugt ist außerdem, dass sie mitunter Männerkleider trug, etwa wenn sie als Gelehrte die Universität besuchte oder wenn sie auf Reisen war. Man muss mit der Interpretation solcher Aussagen oder des Crossdressings vorsichtig sein – aber es ist offensichtlich, dass Christina die Geschichte des Irrtums bei ihrer Geburt nicht zufällig erzählt, sondern sich damit bewusst zwischen den Geschlechtern positioniert.

Diese historische Einleitung mag zeigen, dass das, was im Folgenden an Beispielen der schwedischen Kinder- und Jugendliteratur herausgearbeitet werden soll, eine längere Geschichte hat, dass schon – oder vielleicht sogar gerade – Kinder von der Frage betroffen sind, wie ihr Verhalten und ihre Selbstwahrnehmung mit ihrem körperlichen Geschlecht zusammenhängen, und dass in diesem Zusammenhang Irrtümer eine wichtige Rolle spielen. Bei der Fremdwahrnehmung von Kindern sind Irrtümer bei der Geschlechtszuweisung geradezu alltäglich: Wer hat nicht schon einmal ein unbekanntes Kind mit dem falschen Geschlecht angesprochen, weil insbesondere kleine Kinder, wenn sie nicht gerade geschlechtsspezifisch gekleidet oder frisiert sind, aufgrund ihrer Physiognomie nicht so leicht einem der beiden Geschlechter männlich oder weiblich zugeordnet werden können? Von solchen Irrtümern handeln auch die beiden schwedischen Kinder- und Jugendbücher, die hier ausführlicher behandelt werden sollen. Wenngleich beide Fälle ganz unterschiedlich gelagert sind – das eine Mal geht es um ein Kind, das sich offenbar als Junge ausgibt, weil es als Mädchen missbraucht wird, das andere Mal um eines, das sich als Junge fühlt, obwohl es die körperlichen Geschlechtsmerkmale eines Mädchens hat – werden in beiden Fällen die Leser*innen in den Irrtum einbezogen: Er wird jeweils erzählerisch so inszeniert, dass man ihn erst während des Lektüreprozesses bemerkt. Durch dieses Erzählverfahren wird die

hg. von Christian von Zimmermann und Nina von Zimmermann, Tübingen 2005, S. 35–64, hier S. 46 f.

³ Johann Arckenholtz, *Historische Merkwürdigkeiten*, S. 20.

in den Texten aufgeworfene Frage nach dem ›wahren‹ Geschlecht der Kinder an die Leser*innen zurückgespielt.

Gender-Aufbrüche in der Kinder- und Jugendliteratur

Dass Inkongruenzen zwischen dem körperlichen und dem sozialen Geschlecht in der Kinder- und Jugendliteratur thematisiert werden, ist in doppelter Weise Ergebnis historischer Entwicklungen. Zum einen macht gerade Kinder- und Jugendliteratur die Aufteilung der Kinder in zwei Geschlechter bis in die Gegenwart hinein nicht nur deutlich, sondern sie zementiert sie auch und trägt sie weiter, indem sie selbst als Untergenres des sogenannten Jungen- bzw. Mädchenbücher hervorgebracht hat, in denen das Geschlecht der Zielgruppe meist dem der jeweiligen Protagonist*innen entspricht. Diese Bücher handeln sehr oft von stereotypen Geschlechtervorstellungen, und selbst wenn sie diese unterlaufen und zeigen, dass Mädchen beispielsweise auch gern einmal gegen die Erwartungen, die ihre Umwelt an ihr Geschlecht richtet, verstoßen können, richten sie sich zumeist implizit oder explizit an ein geschlechtlich definiertes Publikum: Mädchen lesen Mädchenbücher, Jungen Jungenbücher. Erwachsene spielen als sogenannte »gate-keeper«⁴ eine wichtige Rolle, weil sie es meist sind, die die Bücher kaufen: Mit einem Mädchenbuch für ein kleines Mädchen glaubt man nichts falsch machen zu können.

Auch wenn es dieses Phänomen noch immer gibt, so hat es doch nicht mehr die gleiche Bedeutung wie etwa in den 1950er-Jahren, und gerade in Schweden, das wegen seiner Gleichstellungspolitik allgemein als besonders fortschrittlich gilt, werden in der Kinder- und Jugendliteratur Geschlechterrollen und Geschlechtszuschreibungen zunehmend infrage gestellt.⁵ So wurde beispielsweise das Thema der vom Mainstream abweichenden sexuellen Orientierung hier innerhalb der Jugendliteratur bereits

4 Hans-Heino Ewers, *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung*, Paderborn 2012, 2. Auflage, S. 102.

5 Vgl. dazu Angelika Nix, *Auf der Suche nach Identität und Emanzipation. Zur Entwicklung der Geschlechterrollen in der skandinavischen Kinder- und Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts*, in: *Neue Leser braucht das Land. Zum geschlechterdifferenzierenden Unterricht mit Kinder- und Jugendliteratur*, hg. von Anita Schilcher und Annette Kliever, Baltmannsweiler 2004, S. 69–83, sowie den Sammelband *Modig och stark, eller ligga lågt. Skönlitteratur och genus i skola och förskola*, hg. von Lena Käreland, Stockholm 2005.

sehr früh aufgegriffen: Inger Edelfeldt hat 1977 mit *Duktig pojke!* (dt. eigentlich ›Guter Junge!‹) den ersten schwedischen *Coming-out*-Roman über einen Jungen, der Jungen liebt, geschrieben.⁶ Im Jahr 2012 sorgte dann ein Kinderbuch für Aufsehen, in dem das Geschlecht des*der Protagonist*in an keiner Stelle benannt wird: Jesper Lundqvists und Bettina Johanssons Bilderbuch *Kivi & monsterhund*. Möglich wurde das dadurch, dass zuvor ein neues geschlechtsneutrales Pronomen geschaffen worden war: Zum *han* (er) und *hon* (sie) gesellte sich nun als Neologismus das *hen* hinzu, das 2015 auch in *Svenska Akademiens Ordlista* aufgenommen wurde. Der Name der Hauptfigur trägt ebenfalls keinerlei Geschlechtsmerkmale: Sie heißt Kivi. Und um nicht nur das Kind zu einem geschlechtsneutralen Wesen zu machen, ist es von einer »bunten Familie« (»brokiga släkt«) aus »[m]appor« und »pammor«, »morbroster«, »marfor« und »storebröstrar« umgeben – alles originelle sprachliche Mischformen aus »mor«, »far«, »mamma« und »pappa«, »morbror« und »moster«, »morfar« und »farmor«, »storebröder« und »storasystrar«.⁷ »Das ist nur scheinbar lustig«, meinte der Rezensent Thomas Steinfeld etwas säuerlich, »denn dahinter droht ein erhebliches Maß an volkspädagogischer Bevormundung und Selbstgerechtigkeit.«⁸ Immerhin aber hatte es das Buch bis in das Feuilleton der Süddeutschen Zeitung geschafft, lange bevor eine deutsche Übersetzung⁹ davon erschienen ist.

Parallel zu dieser thematischen Öffnung der Kinder- und Jugendliteratur gibt es gesellschaftliche Entwicklungen, die dazu geführt haben, dass die Inkongruenz von *sex* und *gender* in der Kinder- und Jugendliteratur thematisiert werden konnte. Neben der Begründung des Gender-Diskurses in den 1980er-Jahren, der die Unterscheidung von biologischem und sozialem Geschlecht bis weit über die einschlägigen Fachkreise hinaus bewusst machte und dieses Bewusstsein in quasi alle Bereiche der Gesellschaft hineintrug, sind hier vor allem eine neue Wahrnehmung von

6 Inger Edelfeldt, *Duktig pojke*, Stockholm 1977. Der Roman erschien erst acht Jahre später in deutscher Übersetzung: dies., *Jim im Spiegel*, übers. von Birgitta Kicherer, Stuttgart 1985.

7 Jesper Lundqvist und Bettina Johansson, *Kivi & monsterhund*, Linköping 2012, ohne Seitenzahlen.

8 Thomas Steinfeld, Schwedens »Mappas« und »Pammas«, in: *Süddeutsche.de* (15.3.2012), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/debatte-um-geschlechtsneutrale-sprache-schwedens-mappas-und-pammas-1.1309175> (letzter Zugriff am 02.12.2019).

9 Jesper Lundqvist und Bettina Johansson, *Kivi & Monsterhund*, übers. von Jochen Barthel, Berlin 2019. In der deutschen Übersetzung wird »hen« als geschlechtsneutrales Pronomen beibehalten.

Trans-Personen und deren gesellschaftliche und diskursive Enttabuisierung zu nennen. Erik Schneider und Karoline Haufe schreiben dazu:

Die Medienberichterstattung zeigt, dass vor allem die Sichtbarkeit von trans*Kindern jenseits der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen über sie in den letzten Jahren zugenommen und sich damit – nicht zuletzt durch den Schritt der Eltern an die Öffentlichkeit – ein Wandel in der Wahrnehmung ihrer Belange vollzogen hat.¹⁰

Insbesondere werde die Selbstwahrnehmung der Kinder inzwischen deutlich ernster genommen. Schneider und Haufe berichten von Kindern, die schon in der Kindergarten- und Grundschulzeit deutlich spüren, dass ihr gefühltes Geschlecht nicht mit ihrem biologischen Geschlecht zur Deckung zu bringen ist und dass sie ihre Geschlechtsidentität als gegeben und wesenhaft erleben.

Die *Geschlechtsidentität* bezeichnet die Kontinuität des Selbsterlebens eines Menschen bezogen auf sein Geschlecht. Die Geschlechtsidentität kann als männlich, weiblich oder dazwischen erlebt werden. Geschlechtsidentität ist nur ein Aspekt des Geschlechterlebens, das eng verbunden ist mit dem Geschlechtsrollenverhalten, der sexuellen Identität beziehungsweise Orientierung und Partnerwahl.¹¹

Die Geschlechtsidentität (*gender identity*) kann mit dem bei der Geburt festgelegten Geschlecht korrelieren, muss es aber nicht. Die biologische Geschlechtszuschreibung beruht allein auf den sichtbaren Geschlechtsmerkmalen und beschränkt sich in der Regel auf die Auswahl zwischen männlich und weiblich. Wenn diese Zuordnung nicht eindeutig getroffen werden kann, spricht man von Intergeschlechtlichkeit, die ein eigenes Problemfeld darstellt, das hier nicht weiter behandelt werden kann.

Zahlen darüber, wie viele Kinder eine von ihrem biologischen Geschlecht abweichende Geschlechtsidentität haben, wie viele also männliche Geschlechtsmerkmale haben, sich aber als Mädchen fühlen (*vice versa*), legen Schneider und Haufe nicht vor. Es mag sich also durchaus um ein Minderheitenphänomen handeln, doch rücken eben gerade die Min-

10 Erik Schneider und Karoline Haufe, trans*Kinder und ihre Herausforderungen in familiären und institutionellen Bezügen, in: Transsexualität in Theologie und Neurowissenschaften. Ergebnisse, Kontroversen, Perspektiven – Transsexuality in Theology and Neuroscience. Findings, Controversies, and Perspectives, hg. von Gerhard Schreiber, Berlin/Boston 2016, S. 123–155, hier S. 124.

11 Herta Richter-Appelt, Geschlechtsidentität und -dysphorie, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (APUZ) 20-21/2012, 8. Mai 2012. <http://www.bpb.de/apuz/135438/geschlechtsidentitaet-und-dysphorie>, Hervorhebung im Original (letzter Zugriff am 02.12.2019).

derheiten mit dem Inklusionsgedanken, der sich im Bildungssystem immer weiter durchsetzt, von der gesellschaftlichen Peripherie ins Zentrum. Dies mag einer der Gründe dafür sein, dass das Thema in der Kinder- und Jugendliteratur der letzten Jahre zunehmend an Bedeutung gewinnt. Die Dänin Ina Bruhn schrieb 2009 mit *Min fucking familie* einen Jugendroman über einen Jugendlichen, der das Gefühl hat, in einem falschen Körper geboren worden zu sein und dafür (frei nach Ibsen) die Sünden seiner Ahnen verantwortlich macht:

Det er kroppen, det er galt med, den passer ikke. [...] Det er en forkert krop, som jeg har hadet lige så længe, jeg kan huske. [...] En genetisk grød af nedrig-
hed har gjort mig til den, jeg er: En dreng, der blev født som pige.¹²

Es ist der Körper, mit dem etwas falsch ist, er stimmt nicht. [...] Es ist ein ver-
kehrter Körper, den ich gehasst habe, solange ich denken kann. [...] Eine geneti-
sche Grütze aus Nichtswürdigkeit hat mich zu dem gemacht, der ich bin: Ein
Junge, der als Mädchen geboren wurde.

2015 veröffentlichte Alex Gino das international erfolgreiche Kinderbuch *George* (dt. 2016), das die Geschichte eines Grundschulkindes erzählt: George ist als Junge geboren, fühlt sich aber als Mädchen, will lieber Melissa heißen und traut sich am Ende, sich dazu öffentlich zu bekennen und sich über das Mobbing ihrer Mitschüler hinwegzusetzen. Für die Erzählinstanz des Buches ist das Geschlecht der Hauptfigur von Anfang an eindeutig: Sie schlägt sich auf Georges Seite und benutzt konsequent weibliche Personalpronomina für das Kind. Das Motto des Buches macht auch deutlich, warum das Thema jenseits der Leser*innen, die sich für Transidentitäten interessieren, anschlussfähig ist: »Für dich, als du das Gefühl hattest, nicht dazugehören.« Abweichende Geschlechtsidentitäten sind nur *ein* Anlass für soziale Ausgrenzung in der Schule. Wer ähnliche Erfahrungen etwa aufgrund seiner Herkunft, seiner Religion, seiner sexuellen Orientierung gemacht hat, kann sich in dieser Geschichte spiegeln.

Auch in den beiden Büchern, die im Folgenden intensiver behandelt werden sollen, geht es um Kinder, die noch nicht in der Pubertät sind: Die Protagonisten sind elf bis zwölf Jahre alt – eine Altersstufe, der man bis vor einigen Jahrzehnten noch absprach, eine stabile Geschlechtsidentität zu haben. Die beiden Bücher sollen zunächst kurz vorgestellt werden, bevor sie einzeln untersucht werden.

12 Ina Bruhn, *Min fucking familie*, København 2009, S. 8. Die Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Verfasser dieses Beitrags.

Beispiele: Janne und Måns

Peter Pohls Roman *Janne, min vän*¹³ ist ein Klassiker der schwedischen Jugendliteratur, der in der Übersetzung von Birgitta Kicherer unter dem Titel *Jan, mein Freund*¹⁴ auch im deutschsprachigen Raum ein großer Erfolg war und 1996 in einer internationalen Koproduktion unter dem Titel *My Friend Joe* für den Film adaptiert wurde.¹⁵ In Schweden wurde das Buch unter anderem mit der Nils-Holgersson-Medaille, in Deutschland 1990 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet, Birgitta Kicherer erhielt außerdem für ihr Gesamtwerk 1999 den Sonderpreis des Deutschen Jugendliteraturpreises. Das Buch spielt in Stockholm Mitte der 1950er-Jahre und handelt von der Freundschaft zwischen dem 11-jährigen Krille und Janne (bzw. in der deutschen Übersetzung Jan), der plötzlich in Krilles Clique auftaucht und begnadet Fahrrad fahren kann. Niemand weiß, woher Janne kommt und wo er wohnt, und er taucht immer wieder wochenlang ab. Eines Tages findet die Polizei sein Fahrrad und seine Kleidung. Hier setzt der Roman ein: Krille wird befragt und erinnert sich an seine Zeit mit Janne, von der chronologisch in langen Rückblenden erzählt wird, immer wieder unterbrochen durch Fragen des Polizisten, mit dem Krille spricht. Am Ende muss er erfahren, dass sein Freund einem Verbrechen zum Opfer gefallen ist.

Hinsichtlich der Thematik, der komplexen Sprache und der verschachtelten Erzählweise stellt *Janne, min vän* gewisse Ansprüche an seine Leser*innen und zielt auf ein etwas älteres Lesepublikum ab als der andere Roman, der hier behandelt wird: Jenny Jägerfelds Buch *Brorsan är kung!*¹⁶ ist bislang nicht ins Deutsche übersetzt worden, obgleich die Autorin mit

-
- 13 Peter Pohl, *Janne, min vän*, Stockholm 1985. Der Text wird hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe (Stockholm 2000), der Nachweis erfolgt mit Seitenangabe im Haupttext.
 - 14 Peter Pohl, *Jan, mein Freund*, übers. von Birgitta Kicherer, Ravensburg 1989. Der Text wird hier zitiert nach der Ausgabe in der Reihe Hanser (München 2014, 3. Auflage), der Nachweis erfolgt mit Seitenangabe im Haupttext.
 - 15 *My Friend Joe*, Deutschland/Irland/Großbritannien 1996, Regie: Chris Bould, Drehbuch: David Howard. Vgl. <https://www.imdb.com/title/tt0117015/> (letzter Zugriff am 07.07.2020).
 - 16 Jenny Jägerfeld, *Brorsan är kung!* Stockholm 2016. Der Nachweis erfolgt mit Seitenangabe im Haupttext.

ihrem Jugendroman *Här ligger jag och blöder*¹⁷ auch hierzulande bereits Erfolg hatte. Der Titel ist schwer zu übersetzen: »Brorsan« ist Jugendsprache und zugleich schonischer Dialekt, es ist ein liebevoller Ausdruck für »Bruder« und bezieht sich auf die Hauptfigur und den Ich-Erzähler, den 11-jährigen Måns, der aus Stockholm kommt und mit seiner Mutter die Sommerferien in Malmö verbringt, weil sie dort einen Job als Synchronsprecherin hat. Måns freundet sich mit Mikkel an, einem Jungen aus der Nachbarschaft, vor dem er zunächst Angst hat, weil dieser größer und grober ist als der zarte Måns und weil er ihn nicht versteht, wenn dieser Dialekt spricht. Die beiden teilen eine Leidenschaft: das Skateboardfahren. Måns verbringt mit Mikkel einen unvergesslichen Sommer, der leider in einer Enttäuschung endet. Jägerfelds Buch ist in recht einfacher Sprache geschrieben und auch für Kinder geeignet, die etwas jünger sind als die Hauptfigur. Es ist außerdem hinreißend komisch, ohne jemals albern zu werden.

Was zu Beginn angekündigt, in diesen kurzen Vorstellungen aber ausgespart wurde: Beide Bücher handeln jeweils von einem Kind, das als Junge identifiziert wird, aber als Mädchen geboren wurde, und in beiden Büchern wird der Leser über die Diskrepanz zwischen biologischem und performativem Geschlecht mehr oder weniger erfolgreich hinweggetäuscht, bis der Irrtum offensichtlich wird, allerdings in ganz unterschiedlicher Weise und mit ganz unterschiedlicher Wirkung.

Janne und die Flucht vor dem weiblichen Körper

Bei Janne ist die geschlechtliche Ambivalenz schon bei seinem ersten Auftritt deutlich. Krille, der Ich-Erzähler, trifft sich am ersten Schultag nach den Sommerferien mit seinen Freunden auf der Straße, wo sie mit ihren Fahrrädern wild umherfahren, als er Janne begegnet:

Klockan 18.32 blev jag upphunnen av någon, som kom från ingenstans, bara fanns där. Och prejade.

Vilken precision! [...] Fast när jag såg fejset, det där flinet, ramlade hjärtat tillbaka på plats. Det var en tjej. Slumpen måste ha styrt hennes cykel så perfekt. Var hade jag sett henne förut?

17 Jenny Jägerfeld, *Här ligger jag och blöder*, Stockholm 2010. Deutsche Ausgabe: dies., *Der Schmerz, die Zukunft, meine Irrtümer und ich*, übers. von Birgitta Kicherer, München 2014.

Jag visste att jag hade sett henne förut. Någonstans, någon helt annanstans.

Pippi Långstrump, bestämde jag mig för. Pippi Långstrump var det, just så, magiskt förvandlad till levande människa. Håret var inte flätat, men färgen var den rätta. Smajlet satt vitt och lysande bland miljarder fräknar när hon tog kontakt 31/08 -54 kl. 18.32:

– Tjena! Jag heter Janne. Vad heter du?

Tjejen hette Janne, alltså, ja så, jo, och Krille det var jag det, som blixtnabbt teg med att jag trott att han hette Pippi. (S. 6)

Um 18.32 Uhr wurde ich von einem Jemand eingeholt, der von irgendwoher auftauchte, der plötzlich einfach da war. Und mich schnitt!

Was für eine Präzision. [...] Als ich das Gesicht sah, dieses Grinsen, da rutschte mir das Herz allerdings wieder an seinen Platz zurück. Es war ein Mädchen. Der Zufall musste ihr Fahrrad so perfekt gelenkt haben.

Aber wo hatte ich sie bloß schon gesehen? Ich wusste, dass ich sie schon irgendwo gesehen hatte. Irgendwo ganz anders.

Pippi Langstrumpf, entschied ich. Pippi Langstrumpf, einwandfrei, wie durch Zauberei zum Leben erweckt. Sie hatte zwar keine Zöpfe, aber die Haarfarbe stimmte genau. Ihr Grinsen leuchtete weiß zwischen Milliarden von Sommersprossen, als sie am 31.08.'54 um 18.32 Uhr Kontakt aufnahm.

»Hallo! Ich heiße Jan. Wie heißt du?«

Das Mädchen hieß also Jan, aha, so, so, und Krille, Krister eigentlich, ja, das war ich, der sich blitzschnell die Bemerkung verkniff, er habe geglaubt, ihr Name müsse Pippi sein. (S. 6 f.)

Leider ist die Übersetzung im letzten Satz ungenau und nimmt diesem Abschnitt die Pointe. Pohl nämlich wählt in der Phrase »jag trott att han hette Pippi« (wörtlich: »ich glaubte, er heiße Pippi«) das männliche Personalpronomen und wechselt so innerhalb eines Satzes das grammatische Geschlecht, da das Subjekt am Satzanfang (»Tjejen«, das Mädchen) ein Femininum ist. Ganz zu Beginn des zitierten Abschnitts ist noch geschlechtsneutral von einem Jemand (»någon«) die Rede, als Ausdruck der Überraschung durch diese Erscheinung, die dem Ich-Erzähler offenbar keine Zeit lässt, das Geschlecht zu bestimmen. Dass er überrascht ist, als er das Gesicht des Kindes sieht, macht deutlich, dass er zunächst an einen Jungen geglaubt hat, weil er einem Mädchen nicht zutraut, so gut Fahrrad fahren zu können. Interessant ist auch, dass er aufgrund des Gesichtes eine eindeutige Geschlechtszuordnung vornimmt, bestärkt wohl auch darin, dass er im Gegenüber eine Wiedergeburt von Pippi Langstrumpf zu erkennen glaubt – ein intertextueller Verweis, der von großer Bedeutung ist, wie noch zu zeigen sein wird. Es ist am Ende der Name, der den Ausschlag gibt für die Geschlechtsbestimmung, und der Erzähler fügt noch hinzu: »Sedan teg jag med övriga funderingar också, för långa livet har lärt

mig, att om en kille ser ut som en tjej så är han inte intresserad av att snacka om sitt utseende.» (S. 6 f.; »Alle weiteren Überlegungen verkniff ich mir ebenfalls, denn ein langes Leben hat mich gelehrt, dass ein Junge, der wie ein Mädchen aussieht, kaum daran interessiert sein kann, über sein Aussehen zu reden«, S. 7). Krille gibt hier den Mann von Welt und ist vielleicht auch ganz froh, dass Janne ein Junge ist, weil das die Freundschaft weniger kompliziert macht.

Dass der Ich-Erzähler und übrigens auch seine Freunde hier einem Irrtum unterliegen, wird den Leser*innen im Laufe der Erzählung durch einige Indizien angedeutet. Zwar gibt es keinerlei Zweifel hinsichtlich Janne's Können auf dem Fahrrad, er meistert die halsbrecherischsten Stunts, besteht auch weitere Mutproben, etwa wenn er seelenruhig auf dem Geländer balancierend eine hohe Brücke überquert, und er quittiert zudem dumme Bemerkungen über sein Aussehen mit gezielten und harten Schlägen ins Gesicht oder auch mit schlagfertigen Bemerkungen, die seine Gegner gleichermaßen außer Gefecht setzen. Er ist offenbar ein ziemlich tougher Junge. Allerdings redet Janne, anders als die anderen Jungen, ungerne über Sexualität. Auf die Frage, warum sein einer Schneidezahn abgebrochen sei, antwortet er zwar derb, »att den bet jag av på en gubbe som skulle rycka mej i pitten« (S. 8; »den hab ich mir an einem alten Knacker ausgebissen, der mich am Schwanz ziehen wollte« S. 9), doch dann relativiert der Ich-Erzähler:

Det var nämligen det enda Janne sa om pitten. Gänget var inte så nogräknat, särskilt Stene hade många pitt- och fittskämt på lager. Första gången Stene försökte Har du hört den där om kuken? med Janne så funderade Janne kortkort. Fick ihop det till: Fem gånger minst. Men ta den en gång till om du måste. [...] Tonfallet och blicken! Han fick det att låta som att Stene var fikus, så Stene släppte ämnet. (S. 8)

Sonst hatte Jan das Thema Schwanz nämlich nie erwähnt. Die Jungs nahmen es da nicht so genau, vor allem Stene hatte unzählige Schwanz- und Fotzenwitze auf Lager. Als Stene das erste Mal sein »Hast du den mit dem Schwanz schon gehört?« an Jan ausprobierte, musste Jan nur minikurz überlegen. Dann gab er zurück: »Mindestens fünfmal. Aber erzähl ihn ruhig noch mal, wenn du's nicht lassen kannst.« [...] Der Tonfall und der Blick! Bei Jan klang das, als wäre Stene eine Tunte, also ließ Stene das Thema fallen. (S. 9)

Während Krille Janne's Zurückhaltung gegenüber derben Witzen über männliche Geschlechtsorgane als überlegene Abgeklärtheit interpretiert, drängt sich aufmerksamen Leser*innen der Verdacht auf, dass Janne aus anderen Gründen nicht darüber sprechen will. Denn auch Nacktheit ist

für ihn ein absolutes Tabu. Die Clique geht von Zeit zu Zeit ins Schwimmbad und in die Sauna, wo wiederum viel über Geschlechtsorgane und »ståkuk« (S. 17; »Ständervergleich«, S. 22) gefrotzelt wird. Krille sieht darin wiederum den Grund dafür, dass Janne nicht mitkommen will:

Ungefär så där var det varje gång, och jag tror Janne anade det, för när han blev manad att hänga med till Medis på onsdagarna så vred han sig och slingrade och skylldes på ungefär vad som helst för att slippa. Som om det inte skulle ha godkänts att inte ha lust. Har inte tid, onsdagar är det lite tjockt, precis på kvällen där, kanske inte ... och så blev det »inte« i praktiken. (S. 17)

So ungefähr lief es jedes Mal, und ich glaube, Jan ahnte das. Als wir ihn nämlich aufforderten, mittwochs mit ins Medis zu kommen, wand er sich wie ein Aal und brachte alle möglichen und unmöglichen Ausreden vor, warum er nicht mitkönne. Als ob es nicht genügt hätte, zu sagen, hab keine Lust. Stattdessen: Hab keine Zeit, mittwochs ist immer so viel los, ausgerechnet an dem Abend, vielleicht, vielleicht nicht ... und in der Praxis wurde daraus dann eben »nicht«. (S. 22 f.)

Dass Janne seinen Körper bewusst nicht entblößen will, wird besonders deutlich, wenn Krille auf dessen Kleidung zu sprechen kommt. Janne trägt immer dieselben Kleider: orange-rote Trainingshosen, die er Tangerinos nennt, ein karmesinrotes Flanellhemd und weinrote Adidas-Schuhe. Krille spricht von seinem Eindruck, »att han aldrig tog av sig sina Tangerinos« (S. 46; »dass er seine Tangerinos nie auszog«, S. 58), und als die Jungs Janne genau dazu auffordern, weil die langen Hosen beim Sport hinderlich sind,

[...] då vrängde Janne till med att han bara inte ville överge sina älskade Tangerinos. Dom skulle bli precis deppiga och missförstå honom totalt, även vid den kortaste skilsmässa. Förresten hade han svetsat fast dom och lovat att inte ta av dom före femtiårsdagen. (S. 48)

[...] kam Jan damit, dass er seine geliebten Tangerinos einfach nicht verlassen wolle. Die würden echt deprimiert werden und ihn total missverstehen, selbst bei der aller kürzesten Trennung. Und übrigens habe er sie fest angeschweißt und versprochen, sie nicht vor seinem fünfzigsten Geburtstag auszuziehen. (S. 61 f.)

Da Janne wegen seiner akrobatischen Fähigkeiten und seiner Schlagfertigkeit der Star in der Clique ist, akzeptiert Krille viele Merkwürdigkeiten, ohne sie konsequent zu hinterfragen, etwa dass Janne eines Morgens mit heftigen Spuren körperlicher Misshandlung vor seiner Tür steht und um Zuflucht bittet, ohne eine glaubwürdige Erklärung dafür zu geben, oder

dass er nichts über seine Herkunft, seine Familie und sein Zuhause erzählt und dass er immer wieder für einige Wochen völlig abtaucht. Krilles Eltern scheinen Janne durchschaut zu haben, sagen aber nichts und geben ihm Geborgenheit in ihrer Familie. Als nach einem Jahr die Sommerferien vor der Tür stehen, freut sich Krille auf die gemeinsame Zeit mit Janne, doch dieser verschwindet wieder genau an dem Tag, als die Familie gemeinsam in den Zirkus gehen will. Erst nach vielen Wochen taucht Janne auf, und nun verbringen die Freunde ein Wochenende in einer Hütte im Wald, die Janne kennt. Als dann kurz darauf die Polizei Krille nach dem verschwundenen Janne befragt und ihm eine Liste mit den Tournée-Terminen des Zirkus zeigt, die deckungsgleich ist mit den Zeiten, in denen Janne jeweils abgetaucht war, beginnt Krille zu verstehen, und er führt die Polizisten zu der Hütte im Wald, wo man Jannes Leiche findet. Zum Schluss gibt man Krille ein Foto von der Zirkusartistin Miss Juvenile, die er schon von den Zirkusplakaten kennt:

Den lilla glittrande dräkten framhäver hennes kropp, som kommit av sig i utvecklingen till kvinna. Fotografen var säkert nöjd med vad som doldes och vad som framhävdes. Dräkten får henne att se nästan naken ut. (S. 255)

Das knappe glitzernde Kostüm betont ihren Körper, ihren in der Entwicklung zur Frau stehen gebliebenen Körper. Der Fotograf ist sicher sehr damit zufrieden, wie die verborgenen und die betonten Partien ihres Körpers zur Geltung kommen. Das Kostüm lässt sie fast nackt erscheinen. (S. 335)

Nun erst erkennt Krille in Miss Juvenile seinen Freund Janne, und er versteht, dass er sich nicht geirrt hat, als er in ihm anfänglich ein Mädchen gesehen hat. Viele Details aus Krilles Erzählung stellen sich nun als Indizien dafür heraus, dass Janne nicht nur als kindliche Zirkusartistin ausgebeutet, sondern auch sexuell missbraucht worden ist.

Janne ist offenbar kein Trans-Kind. Er hat zwar einen weiblichen Körper, aber ob er eine männliche Geschlechtsidentität hat, erfahren wir nicht, weil er sich dem Ich-Erzähler nicht offenbart. Sein Leben als Junge ist vielmehr eine Flucht. Er schlüpft in die Rolle eines Jungen, um den missbrauchten weiblichen Körper verleugnen zu können. Sein wahres Geschlecht wird unter den Tangerinos verborgen, die ihn wie eine feste Schale umgeben und schützen. Möglicherweise hat er eine multiple Identität entwickelt, um sich einerseits vor Übergriffen zu schützen und um andererseits das traumatisierte Ich abspalten zu können, wie man es von vielen Schwertraumatisierten kennt.

Die schleichende Aufklärung des Irrtums, dem Krille unterliegt und an dem er lange festhält, ist eine Desillusionierung. Er wird ungewollt in kur-

zer Zeit in Dinge eingeweiht, die ein Kind noch nicht wissen sollte. Eine Desillusionierung ist es aber auch für die Leser*innen, da hier radikal mit dem Bild der Kindheit aufgeräumt wird, das uns Pippi Langstrumpf vermittelt hat, jenes ›Kind des Jahrhunderts‹, das die Welt auf den Kopf stellt, den Erwachsenen auf der Nase herumtanzt und ganz seinen eigenen anarchischen Regeln folgt – und jenes Kind, dem Krille bei seiner ersten Begegnung mit Janne gegenüberzustehen schien. Angelika Nix resümiert: »Pippi Långstrump wird nicht erwachsen werden, da sie die autonome Kindheit personifiziert, Janne kann nicht erwachsen werden, da er/sie nie eine Kindheit hatte.«¹⁸

Als Leser*in, der*die die ausgestreuten Indizien anders interpretiert als Krille, weiß man früher, dass er einem Irrtum unterliegt. Die Diskrepanz zu der naiven Interpretation der Fakten durch Krille und das Warten auf den Moment der Erkenntnis, in dem sich der Irrtum auflöst, sorgen für die Spannung des Romans.

Måns und das schwierige Coming-out

Auch in dem zweiten Beispiel, das hier ausführlicher behandelt werden soll, kommt es auf der Handlungsebene zu einem folgeschweren Irrtum. In Jenny Jägerfelds Roman *Brorsan är kung!* ist die Hauptfigur Måns, ein 11-jähriger Junge, zugleich der Ich-Erzähler, der dem Leser tiefe Einblicke in sein Gefühlsleben gibt. Hier erfahren wir aus kindlicher Perspektive, wie es sich anfühlt, ein Transkind zu sein:

Jag är kille, bara det att jag är född med snippa. Japp. Snippa och kille är förstås en lite ovanlig kombination, men nu är det så, och jag är knappast den enda killen med snippa. Jag har googlat och läst och kollat på Youtube och hello! Vi är tusentals! Det finns tjejer med snoppar med, även om jag aldrig har träffat någon på riktigt. Det finns transkillar (som jag) och transtjejer och det finns människor som varken är tjejer eller killar eller som tycker att de är mittemellan eller både och. En del vill ändra sin kropp (ifall de till exempel är födda med snippa och är kille) så att det stämmer överens med vad de är, men en del vill inte det. Jag vet inte vad jag vill precis. Men jag vill INTE ha bröst i alla fall. Men jag är alltså kille. Det har jag alltid vetat. Det var så självklart redan från början. Jag bara ÄR det. (S. 55)

18 Angelika Nix, *Das Kind des Jahrhunderts im Jahrhundert des Kindes. Zur Entstehung der phantastischen Erzählung in der schwedischen Kinderliteratur*, Freiburg i.Br. 2002, S. 287.

Ich bin ein Junge, nur dass ich mit einer Muschi geboren wurde. Jawohl. Muschi und Junge sind natürlich eine etwas ungewöhnliche Kombination, aber so ist es nun mal, und ich bin kaum der einzige Junge mit Muschi. Ich habe es googelt und gelesen und bei Youtube und hello! nachgeschaut. Wir sind Tausende! Es gibt Mädchen mit Pimmeln, auch wenn ich noch nie wirklich welche getroffen habe. Es gibt Transjungen (wie mich) und Transmädchen und es gibt Menschen, die weder Mädchen noch Jungen sind oder die meinen, sie seien etwas dazwischen oder sowohl als auch. Einige wollen ihren Körper ändern (wenn sie zum Beispiel mit Muschi geboren wurden und Jungen sind), so dass er mit dem übereinstimmt, was sie sind, andere wieder wollen das nicht. Ich weiß nicht, was ich genau will. Aber ich will jedenfalls NICHT Brüste haben. Aber ich bin also ein Junge. Das habe ich schon immer gewusst. Es war selbstverständlich so, von Anfang an. Ich BIN es einfach.

Das ist ein lehrbuchhaftes Bekenntnis. Måns hat offenbar soviel im Internet gelesen, dass ihm auch die Unterscheidung von biologischem Geschlecht und Geschlechtsidentität geläufig ist. Er ist mit elf Jahren ein Experte für sexuelle Zwischenstufen. Das Zitat erweckt womöglich den Anschein, als handle es sich hier um ein Aufklärungsbuch, das kindliche Leser*innen an das Thema Trans-Identität heranführen will und hier allzu didaktisch das Hohelied der sexuellen Diversität singt. Aber das täuscht, denn dieses Selbstbekenntnis des Erzählers gegenüber seinen Leser*innen kommt erst an einem Punkt, als es sich nicht mehr vermeiden lässt, um die Geschichte zu verstehen. Es findet sich am Beginn des zweiten Drittels in diesem Buch – bis dahin hat der Ich-Erzähler die Leser*innen in dem Irrtum belassen, er sei ein ganz normaler Junge.

Zunächst nämlich läuft die Erzählung auf eine Geschichte vom Typ ›Mein schönstes Ferienabenteuer‹ hinaus: Der Stockholmer Junge Måns bezieht mit seiner Mutter eine Wohnung in Malmö, sein Vater unternimmt derweil eine Fahrradtour nach Paris, um die Welt auf die Gefahren des Klimawandels aufmerksam zu machen. Da die Mutter tagsüber als Synchronsprecherin im Tonstudio beschäftigt ist, soll sich die pubertierende Tochter eines Freundes um den Jungen kümmern. Der aber geht seiner eigenen Wege und trifft im Hof auf den gleichaltrigen Mikkel, der ihn zunächst in Angst und Schrecken versetzt:

Han såg livsfarlig ut. Ögonen var smala, arga springor och han hade tatueringar över hela armarna. Dödskallar, drakar och tigrar med enorma huggtandade gapp. Jag visste inte ens att man fick tatuera sig när man var barn. För barn, det var han. Förmodligen något år äldre än jag. Kanske tolv? Möjligen tretton. (S. 22)

Er sah lebensgefährlich aus. Die Augen waren schmale, böse Schlitze und auf den Armen hatte er überall Tätowierungen. Totenschädel, Drachen und Tiger

mit aufgerissenen Mäulern und riesigen Reißzähnen. Ich wusste nicht, dass man sich als Kind tätowieren lassen durfte. Denn ein Kind war er noch. Vermutlich etwas älter als ich. Vielleicht zwölf? Möglicherweise dreizehn.

Ebenso furchterregend ist Mikkels Dialekt. Er muss sehr deutlich sprechen, damit Måns sein Gefluhe verstehen kann, und als er seinen Namen sagt, versteht Måns »Me kill«, was ihn verständlicherweise ebenfalls beunruhigt. Weil Måns Mikkel aus Versehen mit seinem Skateboard am Kinn getroffen hat, fordert dieser ihn zu einem Wettkampf heraus. Drei Sprünge soll jeder mit dem Board machen, mit steigendem Schwierigkeitsgrad. Die ersten beiden meistert Måns, beim dritten jedoch verliert er das Gleichgewicht und stürzt mit seinem Kopf auf den Betonsockel eines Brunnens in einem belebten Park. Mikkel verscheucht die Gaffer und kümmert sich um Måns:

– Jävlar vad det blöder, sa han.

– Gör det? Sa jag, och min röst bröts som om jag skulle börja gråta.

– Ja, men det ordnar sig, sa han sen. Det märks att du är en riktig man. Fast du är stockholmare. Tuff. Ärlig. Jag gillar det. (S. 52)

»Scheiße, wie das blutet«, sagte er.

»Echt?« sagte ich, und meine Stimme brach, wie wenn ich weinen müsste.

»Ja, aber das wird schon wieder«, sagte er da. »Man merkt, dass du ein richtiger Mann bist. Obwohl du Stockholmer bist. Taff. Ehrlich. Find ich gut.«

Schon bei den Worten »en riktig man« wird Måns warm ums Herz: »Det hade jag aldrig blivit kallad.« (S. 52; So war ich noch nie genannt worden.) Dann aber sucht sich Mikkel eine Scherbe, ritzt sich die Handfläche, bis ein paar Tropfen Blut herauskommen, und ergreift damit Måns blutüberströmte Hand:

– Nu är vi blodsbröder, sa Mikkel nöjt. Det kan man bli när man har räddat nåns liv.

– Vad betyder det? frågade jag och tittade på min handflata som var röfläckig av vårt blandade blod.

– Det betyder att vi alltid ställer upp för varandra, att vi finns där vad som än händer! Och att vi är ärliga. Vi ska alltid säga sanningen, endast sanningen och inget annat än sanningen. Min bror, min blodsbror, min brusha! (S. 52 f.)

»Jetzt sind wir Blutsbrüder«, sagte Mikkel zufrieden. »Das kann man werden, wenn man jemandem das Leben gerettet hat.«

»Was bedeutet das?« fragte ich und schaute auf meine Handfläche, die von unserem vermischten Blut rotgefleckt war.

»Das bedeutet, dass wir immer für einander eintreten, dass wir für einander da sind, was auch geschieht! Und dass wir ehrlich sind. Wir müssen immer die

Wahrheit sagen, nur die Wahrheit und nichts als die Wahrheit. Mein Bruder, mein Blutsbruder, mein *bruska*!«

Es sind diese Worte, die den Erzähler Måns zu seinem Outing gegenüber dem Leser veranlassen. Denn eigentlich wollte er nicht über sich als Transjungen sprechen, weil das ja niemanden etwas angehe. Aber um zu verstehen, warum Måns fast vor Glück geweint hätte, als Mikkel ihn seinen Bruder nennt, muss man eben wissen, dass sein Geschlecht in seinem sonstigen Umfeld nicht so eindeutig ist. Es ist das Glück, dass Mikkel ihn ohne Weiteres als Jungen akzeptiert.

Als völlig unvoreingenommener Leser, der das Buch zum ersten Mal liest, ist man an dieser Stelle völlig überrascht und fühlt sich in die Irre geführt. Das Buch nimmt hier eine unvorhergesehene Wende, da es jetzt nicht mehr einfach nur eine witzige und stimmungsvolle Sommergeschichte ist, sondern eben ein Buch über einen Transjungen. Diese Thematik erschlägt angesichts der existenziellen Probleme, die sie aufwirft, zunächst alles andere. Und zugleich gibt diese wohlkalkulierte Inszenierung der Offenbarung den Leser*innen die Möglichkeit, ihre Überraschung zu reflektieren: Denn indem man sich dabei ertappt, dass man Måns bis dato für einen ›richtigen‹ Jungen gehalten hat, wird man mit seinen eigenen Stereotypen konfrontiert. Tatsächlich nämlich hat es bislang keine Bedeutung gehabt, dass Måns eine Vagina hat. Und tatsächlich hat man sich ja eigentlich nicht in Måns geirrt, sondern man hat ihn so wahrgenommen, wie er sich selbst wahrnimmt: als richtigen Jungen, ohne jeden Zweifel.

Zwar finden sich auch im Rückblick Anzeichen dafür, dass einige Personen unsicher mit seiner Geschlechtsidentität sind, so etwa Flemming, ein alter Bekannter der Mutter, den die beiden in Malmö treffen:

- Naj men är det inte M...
- Han tvekade. Och något i hans tvekan fick hela min kropp att spännas.
- Måns, sa mamma snabbt.
- Måns ja, sa Flemming. Det vet jag väl! (S. 14)

»Ja, aber ist das nicht M...«
Er zögerte. Und etwas in seinem Zögern ließ meinen ganzen Körper sich anspannen.

»Måns«, sagte Mamma rasch.

»Måns, ja«, sagte Flemming. »Das weiß ich doch!«

Beim ersten Lesen aber interpretiert man diesen Dialog als Beispiel für die Situation, die man selbst als Kind immer gehasst hat: Der Erwachsene erinnert sich nicht mehr richtig an den Namen, tut dann so, als würde er

das Kind schon von klein auf kennen und fügt im schlimmsten Fall noch hinzu: »Du bist aber groß geworden!« Mit dem Wissen um Måns' abweichende Geschlechtsidentität hingegen interpretiert man die Unsicherheit des Bekannten anders: Er zögert, weil das Kind früher Michelle hieß, sich dann für das geschlechtsneutrale Michi entschieden hat, bis es fand, dass es Måns heißen sollte. So erklärt sich auch die Anspannung, die Måns in dieser Situation empfindet. Ohne jegliches Anzeichen für die problematische Geschlechtsidentität liest man zunächst über dieses Detail hinweg.

Es gibt noch einen zweiten Grund, warum die Leser*innen an genau dieser Stelle erfahren müssen, dass Måns als Mädchen geboren wurde: Indem er nämlich die Blutsbrüderschaft mit Mikkel eingeht (und das tut er ja schon allein wegen des Status als »Bruder«), unterwirft er sich auch dem uneingeschränkten Ehrlichkeitspostulat, und das heißt ja in diesem Fall, dass er den Freund einweihen muss in das, was ihn existenziell bewegt. Nachdem sich Måns gegenüber den Leser*innen offenbart hat, überlagert sich für sie die Geschichte von einem wunderbaren Sommer mit der des notwendigen Coming-out, das fortan wie ein Damoklesschwert über Måns schwebt. Er erlebt mit ihm Dinge, die er in seiner gewohnten Umgebung in Stockholm nie erlebt hätte: einen Gassigang mit den Kampfhunden einer Nachbarin im strömenden Regen, einen heimlichen Besuch im Kopenhagener Tivoli, Mikkels älteren Bruder, der alle tätowiert, die in seiner Nähe sind. Aber weil er nicht den richtigen Moment findet, Mikkel die Wahrheit über sich zu sagen, versucht Måns zu verbergen, dass er den Körper eines Mädchens hat. Wie schon bei Janne ist der Besuch eines Freibads für ihn ein Problem:

Blodet isade till i kroppen. Bada? Med honom? Snabbt tänkte jag över riskarna. Det var ju i och för sig bättre med en strand än med ett badhus. Då slapp man duscha naken. Men risken fanns ju inte bara vid ombytet utan själva badandet också. Jag hade varit med om det förr. Folk hoppar på en i vattnet, brottas, gör så att ens badbyxor åker ner. Det behöver inte ens vara med flit, det bara händer. Och så var det ju det där med bar överkropp. Jag gillar det inte. Den svarta oron mullrade i magen. Jag skruvade på mig. (S. 95)

Das Blut gefror mir in den Adern. Baden? Mit ihm? Schnell dachte ich über die Risiken nach. Ein Strand war ja an und für sich besser als eine Schwimmhalle. Da brauchte man nicht nackt zu duschen. Aber das Risiko bestand ja nicht nur in der Umkleide, sondern auch beim Baden selbst. Ich habe das oft genug erlebt. Die Leute springen im Wasser auf einen drauf, toben so herum, dass einem die Badehose runterrutscht. Das muss nicht einmal mit Absicht sein, das passiert einfach. Und dann auch noch die Sache mit dem nackten Oberkörper.

Ich mag das überhaupt nicht. Ein mulmiges Gefühl breitete sich im Bauch aus. Ich drehte und wand mich.

Als Mikkell dann doch irgendwann ein altes Foto von Måns entdeckt, fühlt er sich getäuscht und betrogen und bricht den Kontakt ab, was Måns schwer verletzt. Mikkell fühlt sich von Måns in die Irre geführt.

Es gibt eine zweite Person in Måns' Umfeld, die ein Problem mit dessen Geschlechtsidentität hat, und zwar sein Vater, der als komische Figur gezeichnet ist, da er eine tragische Männlichkeit verkörpert und es ihm nicht gelingt, seinen eigenen Idealen zu genügen. Mit dem hehren Ziel, die Welt zu verbessern, will er mit dem Fahrrad von Stockholm nach Paris fahren, muss aber schon in Norrköping in den Zug umsteigen, weil er nicht gewohnt ist, längere Strecken zu fahren – und das, obwohl er selbst Fahrradhändler ist. Wie eine Karikatur von Janne taucht er eines Tages in Malmö auf, »[i] den röda cykeldrakten med blöjrumpan« (S. 115; »in dem roten Fahrraddress mit dem Windelarsch«). Da er nicht einmal daran gedacht hat, Wechselwäsche mitzunehmen, gehen Vater und Sohn in ein Bekleidungsgeschäft, um eine Hose zu kaufen:

Det kändes ärligt talat ganska pinsamt att gå runt på stan med pappa när han hade de här kläderna på sig. Pappa såg själv lite obekvämt ut. Vi gick in i en affär och expediten försökte skämta med mig om att pappa såg ut som en superhjälte som tappat manteln. Trodde han att jag var fem år, eller? Jag log artig. Pappa var ärligt talat rätt långt från superhjälte-looken. Superhjältar har alltid så perfekt glansigt bakåtkammat hår. Pappas ser mer ut som ett fågelbo. Ett fågelbo byggt av en ganska slarvig fågel. Plus att han har tappat massa hår också och er typ halvflintis. (S. 121)

Es fühlte sich, ehrlich gesagt, ziemlich peinlich an, mit ihm durch die Stadt zu laufen, wenn er diese Klamotten anhatte. Papa sah selbst etwas unentspannt aus. Wir gingen in ein Geschäft, und der Verkäufer versuchte mit mir zu scherzen, indem er sagte, Papa sehe aus wie ein Superheld, der den Mantel verloren hat. Glaubte er, dass ich fünf war, oder was? Ich lachte artig. Papa war, ehrlich gesagt, weit entfernt vom Superhelden-Look. Superhelden haben immer so perfekt glänzendes, zurückgekämmtes Haar. Papas sieht mehr wie ein Vogelnest aus. Ein Vogelnest, gebaut von einem ziemlich schlampigen Vogel. Außerdem hat er auch viel Haar verloren und ist der Typ Halbglatze.

Måns' Vater ist nicht nur alles andere als ein Superheld, er ist auch nicht gerade ein sehr maskuliner Mann. Ausgerechnet er kann es nicht fassen, dass seine kleine Tochter ein Junge sein will. Die Vermutung liegt nahe, dass er die Geschlechtsidentität seines Kindes nicht akzeptieren kann, weil er selbst mit seiner Männlichkeit kämpft. Allerdings macht er einen Lernprozess durch, gewinnt langsam Verständnis für seinen Sohn und wächst

sogar in die Rolle eines Superhelden hinein, zumindest in die eines Prominenten, als er seine Reise nach Paris fortsetzt. Bereits in der Fußgängerzone von Kopenhagen kollidiert er mit einem Gemüsestand. Die Bilder seines Crashes verbreiten sich rasant im Internet und gehen um die Welt:

Pappa har suttit med i flera tv-program, helt gipsad och inpackad i bandage och pratat marmor om hur viktigt det är att vi ändrar vårt sätt att leva nu och att politikerna måste fatta det här och vanligt folk också. Att de måste göra detta för sina barn. Han är beredd att göra det för sin son, säger han.

För mig. Sin son. (S. 141)

Papa hat in mehreren Fernsehsendungen gegessen, ganz eingegipst und in Bandagen eingewickelt, und hat viel erzählt, wie wichtig es ist, dass wir unsere Art zu leben jetzt ändern und dass die Politiker das hier begreifen müssen und die normalen Leute auch. Dass sie es für ihre Kinder tun müssen. Er ist bereit, es für seinen Sohn zu tun, sagt er.

Für mich. Seinen Sohn.

Damit bringt der Vater Måns dieselbe Akzeptanz entgegen, wie es Mikkel getan hat, als er in ihm seinen Bruder gesehen hat. Am Ende renkt sich auch diese Freundschaft wieder ein. Im Spätherbst fährt Måns noch einmal mit seiner Mutter nach Malmö, besucht Mikkel und liest ihm einen Brief vor, in dem er ihm seine Lage erklärt. Mikkel ist tief gerührt, und auch er sieht ein, dass er sich geirrt hat:

– Förlat för ... för ja, du vet. Jag kände mig bara så himla ... dum. Liksom ... lurad. Jag tyckte att du ... att du ljög. Förlåt. [...]

– Alltså ... men vet du. Vet du vad som hade varit lögn på riktigt? Det hade varit att säga att jag är tjej. (S. 135 f.)

»Entschuldigung für ... für, na, du weißt schon. Ich fühlte mich nur so wahn-sinnig ... dumm. So ... beschummelt. Ich dachte, dass du ... dass du gelogen hast. Entschuldigung.« [...]

»Also ... aber weißt du. Weißt du, was richtig gelogen gewesen wäre? Wenn ich gesagt hätte, dass ich ein Mädchen bin.«

Wahrheit oder Pflicht?

Die Irrtümer, die in den beiden Texten inszeniert werden, wenn es um die Frage nach dem wahren Geschlecht geht, zeigen die Ambivalenz des Wahrheitsbegriffs auf: Täuscht Måns seinen Freund, wenn er ihm nicht erzählt, dass er den Körper eines Mädchens hat? Belügt Janne Krille, wenn er ihm verheimlicht, dass er als Zirkusartistin auftreten muss und als Mädchen missbraucht wird? Hat uns der Ich-Erzähler in *Brorsan är kung!* hin-

ters Licht geführt, wenn er uns erst auf Seite 60 in sein Geheimnis einweiht, obwohl dies doch sein Leben bestimmt? Ist nicht das wahre Geschlecht das, in dem sich die Kinder wohl oder auch sicher fühlen? Warum erwarten die Figuren, aber auch wir Leser*innen, dass wir über Abweichungen von der Norm aufgeklärt werden? Warum müssen sich die Figuren bekennen oder rechtfertigen, wenn sie sich über die Geschlechtszuordnung ihrer Umwelt und ihren Körper hinwegsetzen und sich ein eigenes Geschlecht wählen? Und warum begnügen sich die anderen Figuren und die Leser*innen nicht mit dem Augenschein, mit dem, was ihnen die Figuren zeigen wollen?

Die Fragen klingen suggestiv, tatsächlich lassen sie sich aber nicht so eindeutig beantworten, wie es scheint. Für Peter Pohls Figur Krille ist das Aufdecken der Wahrheit ein Blick in den Abgrund, für mich als Leser von Jenny Jägerfelds Kinderbuch ein Moment der Befreiung, nicht weil ich mich nach dem Geständnis als eingeweiht fühle, sondern weil die Autorin ihrer Figur zugestanden hat, 60 Seiten lang nicht als Transkind wahrgenommen zu werden, sondern als ein ganz normaler Junge, oder eben als ein Junge, der genauso unnormal ist wie alle anderen. Auch in Jägerfelds Jugendroman *Jag är ju så jävla easy going*¹⁹ (dt. eigentlich ›Ich bin ja so verdammt easy going‹) erfahren wir erst sehr spät und ganz beiläufig, dass die Ich-Erzählerin lesbisch ist. Und auch hier liegt das Befreiende darin, dass dies nicht weiter problematisiert wird. Es spielt überhaupt keine Rolle, welches Geschlecht die geliebte Person hat, Hauptsache es kribbelt im Bauch. Von dieser Unaufgeregtheit und Entspanntheit im Geschlechterdiskurs war schon zu Beginn dieses Beitrags die Rede. In ihrer Autobiografie ließ Königin Christina ihren Vater Gustav II. Adolf ganz gelassen reagieren, als sich die Geburt eines männlichen Thronfolgers als Irrtum herausstellte: Er sagte so etwas wie »Gott sei Dank!«

19 Jenny Jägerfeld, *Jag är ju så jävla easy going*, Stockholm 2013. Deutsche Ausgabe: dies., *Easy going*, übers. von Birgitta Kicherer, München 2016.

Von ersten und letzten Dingen – Säkularisierung, Peripetie und Irrtum bei Torgny Lindgren und Sigmund Freud

Der folgende Beitrag versucht, den Themenkomplex ›Irrtum‹ mit dem Themenkomplex ›Säkularisierung‹ zu verknüpfen und mit der Frage, wie er von literarischen Texten geformt wurde. ›Säkularisierung‹ bezeichnet gemeinhin den Übergang von einer sakral zu einer säkular legitimierten Gesellschaft. Das Konzept besaß zwischen 1900 und 2000 eine schier unangreifbare Plausibilität für die Selbstdeutung europäischer Gesellschaften.¹ Mein Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass diese Evidenz in den letzten 15 Jahren sowohl in der wissenschaftlichen als auch der öffentlichen Diskussion geschwunden ist – nicht zuletzt durch den erstarkenden fundamentalistischen Islam und die Ursachen und Konsequenzen der jüngsten Migrationsprozesse.

Zu einem literaturwissenschaftlichen Untersuchungsobjekt wird Säkularisierung in dem Moment, da man in ihr nicht einen unabwendbaren historischen Prozess sieht, sondern erkennt, dass es sich um ein spezifisches Narrativ mit einer spezifischen historischen Laufzeit handelt. Als Narrativ bezeichne ich ein kulturell etabliertes Erzählmuster, das es erlaubt, verschiedene Einzelelemente zu einem gemeinsamen narrativen Sinn zu ordnen, also als ein abstraktes Schema, das in unzähligen individuellen Einzelgeschichten aktualisiert werden kann.² Indem diese Erzählungen das abstrakte Schema des Narrativs konkretisierend wiederholen, stärken sie dessen Plausibilität; die gewonnene Plausibilität auf der übergeordneten abstrakten Ebene wiederum motiviert die Produktion neuer konkreter Erzählungen.

Ich folge weiterhin der Überzeugung, dass dieses Narrativ nicht erst durch die Klassiker der Soziologie, durch Durkheim, Tönnies, Weber, Simmel, ›erfunden‹ wurde, sondern dass deren wissenschaftlicher Theoriearbeit eine Etablierungsphase des Narrativs vorausgeht, dass das, was Säku-

1 Vgl. Manuel Borutta, Genealogie der Säkularisierungstheorie. Zur Historisierung einer großen Erzählung der Moderne, in: *Geschichte und Gesellschaft* 36 (2010), S. 347–376.

2 Siehe z.B. Albrecht Koschorke, ›Säkularisierung‹ und ›Wiederkehr der Religion‹. Zu zwei Narrativen der europäischen Moderne, in: *Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung*, hg. von Ulrich Willems u.a., Bielefeld 2013, S. 237–260.

larisierung meint, in vielen Einzelerzählungen geformt, geschliffen und erprobt wurde, bis das Narrativ seine standardisierte Fassung gefunden hat. Entsprechend gehe ich davon aus, dass auch die aktuelle Krise am besten in Einzelerzählungen zu analysieren ist, die erneut und unter veränderten Bedingungen die Plausibilität des Narrativs verhandeln, an seinem Umbau oder eventuell seiner Auflösung beteiligt sind. Die Jahrzehnte um 1900 und 2000 sind damit als Rahmen gesetzt.

Im Folgenden möchte ich an zwei Beispielen, die genau aus diesen beiden Zeitabschnitten stammen, zeigen, dass das Konzept ›Irrtum‹ in diesen beiden Phasen als möglicher Einfallswinkel dienen kann. Oder vielleicht auch anders herum: Dass das Konzept ›Säkularisierung‹ als möglicher Einfallswinkel für die Verhandlung von literarischen Irrtümern dienen kann.

1. Torgny Lindgren: *Norrlands Akvavit* (2007)

»Tillge mig mina villfarelser!«³ (*Vergib mir meine Irrtümer!*) – Säkularisierung als Buße

In seinem 2007 erschienenen Roman *Norrlands Akvavit* erzählt Torgny Lindgren in dem für ihn typischen gleichzeitig humoristisch-ironischen und melancholisch-resignierten Ton, »den muntra berättelsen om avkristningen och avfolkningen av inlandet«⁴ (die muntere Erzählung von der Entchristlichung und Entvölkerung des Binnenlandes). Sein Protagonist Olof Helmersson war in seinen jungen Jahren der letzte erfolgreiche Erweckungsprediger in Västerbotten: »Mellan nittonhundraförtisju och nittonhundrafemtifem omvände jag fyrahundrasexton själar i de här trakterna. Några av dem två gånger« (S. 24; Zwischen Neunzehnhundertsiebenundvierzig und Neunzehnhundertfünfundünzig bekehrte ich vierhundertsechzehn Seelen in diesen Gegenden. Einige von ihnen zweimal), wie er selbst berichtet. Und er wird ergänzt: »Och det var du [= Olof] som införde tandborstningen här i landet« (S. 24; Und du [= Olof] warst es, der das Zähneputzen hier im Land einführte). Doch dann verschwindet er 1959, lässt seine Gemeinde zurück und wird Pfleger in einem psychiatrischen Krankenhaus in Umeå. Erst nach fast fünf Jahrzehnten, im Alter

3 Torgny Lindgren, *Norrlands Akvavit*, Stockholm 2007, S. 39. Die Seitenzahlen der Zitate aus dem Roman werden von nun an im fortlaufenden Text in Klammern direkt hinter dem Zitat nachgewiesen. Die Übersetzungen der Zitate stammen von mir.

4 Ebd., aus dem Klappentext.

von 84 Jahren, kehrt er an seine frühere Wirkungsstätte zurück, um einen Irrtum zu berichtigen, und hier setzt der Roman ein. Olof Helmersson kommt noch einmal als Erweckungsprediger, doch diesmal will er seine früheren Schäfchen von den Irrtümern des Glaubens zurückbekehren. Er befindet sich auf »den avslutande missionsresan« (S. 39; der abschließenden Missionsreise) und verkündet nun die Botschaft des Gottesleugners:

Det finns ingen Gud. [...] Frälsningen är en sjuklig känslostorm, ingenting annat. [...] Det finns inte något himmelskt Jerusalem, inga gator av guld, ingen pärlport, inga änglar eller serafier, inget Helvete, ingen försoning eller nåd, ingen tvägnings i Gudslammets heliga blod. (S. 38)

Es gibt keinen Gott. [...] Die Erlösung ist ein krankhafter Gefühlssturm, nichts anderes. [...] Es gibt kein himmlisches Jerusalem, keine Straßen von Gold, kein Perlektor, keine Engel oder Serafim, keine Hölle, keine Versöhnung oder Gnade, keine Waschung im heiligen Blut des Gotteslammes.

Stattdessen: »Människans lidande är utan gräns, och ingen bryr sig. Kärleken finns inte, vi bara fortplantar oss [... A]llt liv är meningslöst! [...] Det är slumpen som styr universum« (S. 54; Das Leiden des Menschen ist ohne Grenze, und niemand schert sich. Die Liebe gibt es nicht, wir pflanzen uns nur fort [... A]lles Leben ist bedeutungslos! [...] Es ist der Zufall, der das Universum lenkt). Doch als Olof Helmersson auf seinem neuen/alten Missionsfeld ankommt, muss er feststellen, dass seine Bemühungen umsonst sind: Fast alle der 416 Bekehrten sind mittlerweile gestorben und die wenigen, die noch leben, sind längst nicht mehr die Frommen, die sie einmal waren. Es ist auch niemand nachgekommen, den man bekehren könnte – ganz egal zu welchem Evangelium. Der einzige Erwerbszweig, der ein Auskommen auf dem Land noch möglich macht, ist die mobile Pflege der Alten und Sterbenden. Seine frühere Gemeinde zählt nunmehr nur zwei Gläubige.⁵

Der Roman erzählt also ganz offensichtlich eine Geschichte vielfältiger und gestaffelter Irrtümer. Da sind zum einen die frommen Metaphern ›omvändelse‹/›Bekehrung‹ und ›väckelse‹/›Erweckung‹, die beide der Logik

5 Gerda, die seit Jahren auf dem Sterbebett liegt, doch mit dem Ableben wartet, bis Olof Helmersson zurückkehrt und ihr noch ausstehende Glaubensfragen beantwortet; und Marita, seine Tochter, von deren Existenz er nichts wusste, weil sie erst nach seiner Abreise nach Umeå geboren wurde. Die Gemeinde löst sich auf, als Gerda endlich zu ihrem Erlöser eingeht und sich Marita mit dem Geld, das Gerda der Gemeinde vererbt hat, in den Süden Schwedens absetzt mit folgendem dezidiertem Ziel: »Jag ska kasta mig ut i synden. Och bli avfälling« (S. 221; Ich werde mich hinaus in die Sünde werfen. Und abtrünnig werden).

der Aufdeckung eines Irrtums folgen: In der Bekehrung erkennt der Proselyt den Weg, auf dem er bisher gegangen ist, als falsch und geht zurück zu seinem Ausgangspunkt. Noch radikaler konzipiert die Metapher ›Erweckung‹ den Irrtum. Hier ist die gesamte Welt des Unerlösten der Traum eines Schlafenden. Erst mit der Erweckung tritt der Proselyt in die Wirklichkeit ein. Spiegelbildlich ist natürlich auch Olof Helmerssons Feldzug gegen das Christentum die Geschichte einer Umkehr. Religion ist nun der große Irrtum, dem er selbst erlegen ist und gegen den er jetzt zu Felde zieht. Er korrigiert die Korrektur eines Irrtums. Olof Helmersson irrt sich aber auch im Hinblick auf die Relevanz seiner neuen Aufgabe. Denn in seiner Wohnung in Umeå kann er sich nicht vorstellen, dass sein früheres Missionsfeld bereits dechristianisiert ist und dass diese Entchristlichung sich in einem leisen und schleichenden Prozess ganz ohne Wahrheitspathos ereignet hat.

Aus der Zusammenfassung der Handlung sollte schon deutlich geworden sein, dass Lindgren sich zwei der umfassendsten und wirkmächtigsten europäischen Irrtumsnarrative vorgenommen hat, sie in ein literarisches Spiel einfügt und in diesem Spiel ins Leere laufen lässt: Zum einen das jüdisch-christliche Narrativ vom Fall des Menschen, der nach seiner Vertreibung aus dem Paradies »wie Schafe in die Irre« (Jesaja 53,6) geht, bis er – Peripetie der Geschichte! – durch ein Eingreifen Gottes von den Folgen seines Lapsus gerettet wird. Zum anderen das Narrativ, das um 1920 in den soziologischen Modernisierungstheorien Durkheims, Webers oder Simmels seine standardisierte Form gefunden hat und das den Beginn der Moderne wie die Korrektur eines globalen Irrtums inszeniert: Ich meine das bereits genannte Säkularisierungsnarrativ, das Weltgeschichte als zwangsläufig ablaufende Umstellung von einer sakralen zu einer säkularen Legitimation von Gesellschaft erzählt; Vernunft und Naturwissenschaften haben Religion als Irrtum entlarvt und ihre Funktion als Welterklärungsinstanz übernommen. Beide Narrative erklären den Irrtum und seine Überwindung zur Peripetie der Geschichte, einmal als personales Ereignis, einmal als langsame soziale Evolution. Vor dem Horizont dieser beiden großen Erzählungen umschreibt *Norrlands Akvavit* das Konzept des Irrtums – und das im doppelten Sinn von ›umschreiben‹: der Roman nähert sich ihnen *und* greift entstellend in ihr kognitives Skript ein.

Zur ersten Orientierung scheint es sinnvoll, von einer nicht zu spezifischen Definition des Begriffs *Irrtum* auszugehen, an der ich dann deutlich machen kann, an welchen Aspekten sich Torgny Lindgren

abarbeitet. Für einen solchen Einstieg eignet sich der Blick in ein philosophisches Lexikon. So werden in der *Enzyklopädie Philosophie*⁶ für den Irrtum vor allem drei Aspekte genannt. Zum einen gehört die Möglichkeit, sich zu irren, zur anthropologischen Grundbestimmung. Zum zweiten ist der Irrtum durch Nachträglichkeit geprägt. So gilt für den eigenen Irrtum, dass man ihn erst in dem Moment, in dem er verschwunden ist, als Irrtum ansprechen kann. Und drittens schließlich wird der Irrtum in seinem Bezug auf seine Referenz definiert: »Man bezeichnet eine Aussage als I[rrtum] gdw. sie (i) falsch ist, aber (ii) von der Person, die sie macht, für wahr gehalten wird. (Im Unterschied dazu spricht man von einer Lüge, wenn die Person um die Falschheit ihrer Aussage weiß.)«⁷

Irrtum ironisch

Außer dem zentralen Thema des Romans zeigen die einleitenden Zitate aus *Norrlands Akvavit* noch etwas anderes. Zweifellos ist das wichtigste ästhetische Mittel, das Lindgren in seiner literarischen Umschreibung der Irrtumsnarrative nutzt, die Ironie.⁸ Deshalb wird zuerst die ganz grundlegende Frage anzugehen sein, wie diese beiden zentralen Elemente, das Thema Irrtum und seine ironische Behandlung, in *Norrlands Akvavit* zusammenkommen.

Die Antwort kann man zunächst am Reißbrett entwerfen. Wie müsste ein Ironiker mit dem Konzept Irrtum umgehen? Man kann damit anfangen festzuhalten, dass Lindgrens Ironie natürlich nicht die Sprungtrope der klassischen Rhetorik ist, in der das *verbum proprium* durch ein anderes Wortgefüge ersetzt wird, das eine entgegengesetzte Semantik transpor-

6 Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie*, Bd. 2: I–P, Hamburg 2010, s.v. Irrtum.

7 Ebd.

8 Magnus Nilsson hat eine umfangreiche Untersuchung zur Ironie bei Torgny Lindgren vorgelegt, die allerdings eine konzeptuelle Schwäche hat. So differenziert er verschiedene Arten der Ironie (das Ironische, verbale Ironie, dramatisierende Ironie, dramatische Ironie, tragische Ironie, textuelle Ironie, Geschehensironie, existenzielle Ironie), ohne dass der Mehrwert einer solchen Unterscheidung deutlich wird. – Magnus Nilsson, *Mångtydighetenas klarhet. Om ironier hos Torgny Lindgren från Skolbagateller till Hummelhonung*, Växjö 2004.

tiert.⁹ Bei Lindgren handelt es sich stattdessen um eine Form der Ironie als Lebenshaltung, um eine existenzielle Ironie, die aus der Überzeugung erwächst, dass die Welt nicht nur vieldeutig ist, sondern »[k]anske egentligen inte ens tolkningsbar«¹⁰ (vielleicht sogar überhaupt nicht deutbar), wie Lindgren seine Position in einem Interview beschrieb, als er gerade an *Norrlands Akvavit* arbeitete. Pragmatisch muss man diese Art der Ironie als ein sprachliches Handeln beschreiben, nämlich als Akt des Abstandnehmens vom Gesagten, ohne das Gesagte zu verneinen, als die beständige Verweigerung der Eindeutigkeit und Endgültigkeit einer Aussage.

Nun könnte man zunächst annehmen, dass der Irrtum das Grundmodell des Ironikers sein müsste, weil er die Welt als grundlegend ambivalent erlebt. Doch diese Annahme greift nicht weit genug. Denn das Konzept Irrtum impliziert ja ein Wahr und Falsch; ein Irrtum ist laut des zuvor zitierten Lexikons eine Aussage oder Überzeugung, die von außen als *Fehl*-Einschätzung wahrgenommen werden kann. Müsste der echte Ironiker aber nicht gerade der epistemologischen Eindeutigkeit dieser Unterscheidung von wahr und falsch entgegenarbeiten? Wenn das stimmt, wäre das Konzept Irrtum für den existenziellen Ironiker also der Irrtum schlechthin. Doch dieser Satz impliziert auch, dass der Ironiker das Konzept Irrtum nicht als Irrtum brandmarken kann; denn damit hätte er sich wieder dem Rigorismus einer wahr/falsch-Unterscheidung unterworfen. Wenn wir also am Reißbrett entwerfen, wie ein konsequenter Ironiker erzählerisch mit dem Irrtum umgehen müsste, dann kämen wir zu dem Ergebnis, dass er einen Irrtum erzählen würde, den er bekräftigt, indem er ihn entwertet. Das heißt er würde eine Geschichte erzählen, die von der Korrektur eines Irrtums handelt, und gleichzeitig den Glauben daran auflösen, dass es sich bei der Korrektur um eine Korrektur handelt.

Tatsächlich geschieht genau dies, wenn Lindgren die zwei genannten Irrtumsnarrative gegeneinander laufen lässt. Der fromme Irrtum, der die Welt als Schöpfung, menschliche Liebe als Abbild göttlicher Liebe, Zeit als Geschichte der Gnade, Auferstehung als Grund für Hoffnung und Hölle als Garant der Gerechtigkeit annimmt, der Irrtum also, den Olof Hel-

9 Diese Form der Ironie bringt zwar widersprüchliche semantische Bereiche in Verbindung, ist in ihrer Intention aber auf Eindeutigkeit ausgerichtet: Der Sprecher möchte etwas sagen und erwartet, dass seine Aussage vom Hörer eindeutig verstanden wird.

10 Lennart Göth, Näden har ingen lag. Ett samtal med Torgny Lindgren, in: De tre tornrummen. Samtal om skrivande och tro, hg. von Lennart Göth, Stockholm 2008, S. 83–106, hier S. 102.

mersson in seinen jungen Jahren verbreitete, wird von ihm aus denselben Gründen widerrufen, die auch das klassische Säkularisierungsnarrativ nennt. So behauptet Olof Helmersson, dass die modernen Naturwissenschaften jede Form des Übernatürlichen widerlegt hätten – »Jag har studerat genetikens och fysikens lagar. Med all min tankeskärpa. Det är slumpan som styr universum« (S. 54; Ich habe die Gesetze der Genetik und der Physik studiert. Mit all meiner Gedankenscharfe. Es ist der Zufall, der das Universum lenkt). Da ist zum anderen das moderne Bewusstsein der Historizität und des Gewordenseins von Überzeugungen – so sei etwa die Hölle ein Erbe, das durch viele Kulturen weitergegeben werde, »påhittad av egyptierna för flera tusen år sedan, eller kanske av mesopotamierna« (S. 164; von den Ägyptern vor vielen tausend Jahren erfunden, oder vielleicht von den Mesopotamiern). Da ist drittens und vor allem aber die Überzeugung, dass Säkularisierung eine Angelegenheit des notwendigen Geschichtsverlaufs sei – »den tid som de levde i, nutiden, hade varligen men med nödvändighet fört honom [= Olof Helmersson] fram till förnekelsen. Vår tid [...] är en ansvarjandets och uppsägandets och ångerns tid« (S. 133 f.; die Zeit, in der sie lebten, die Gegenwart, hatte ihn [= Olof Helmersson] behutsam aber mit Notwendigkeit zum Leugnen geführt. Unsere Zeit [...] ist eine Zeit des Abschwörens und der Verweigerung und der Reue).

Olof Helmersson stellt Religion also auf der Grundlage des Säkularisierungsnarrativs als Irrtum aus. Doch das Narrativ säkularer Aufklärung wird selbst wiederum durch die fortgesetzte Wirksamkeit der frommen Narration konterkariert. Dies zeigt sich durchgehend in Olof Helmerssons absurder Sprache. Der erklärte Atheist spricht nach wie vor im gehobenen Ton der Sprache Kanaans, wie Freikirchen und pietistische Gruppen selbstkritisch-ironisch ihren Jargon nennen. Anders Tyrberg hat sehr überzeugend das Wirkungsmittel dieser Art von Ironie beschrieben: Lindgren »ställer ett språk mot ett annat och [...] räknar med att läsaren skall behärska båda men undra om språken och texterna är förenliga« (plaziert eine Sprache gegen eine andere und [...] rechnet damit, dass der*die Lesende beide beherrscht, aber sich fragt, ob die Sprachen und Texte vereinbar sind).¹¹

11 Anders Tyrberg, Rez. Magnus Nilsson. Mångtydigheternas klarhet, in: Samlaren 126 (2005), S. 382–388, hier S. 382.

Von den ersten Dingen

Die ironische Unterminierung der säkularen Irrtumsgeschichte wird in *Norrlands Akvavit* aber noch viel grundsätzlicher betrieben. An einem der Nebenschauplätze des Romans wird dies besonders nachvollziehbar; denn dort wird die Handlung komplett mit einem religiösen Text unterlegt, der die Logik der Szene vorgibt. Im Winter steht der Hof, der Linuses genannt wird, leer; im Sommer lebt dort die Erbin Kristina Lundmark und bringt aus Südschweden ihren Geliebten mit – ›stockholmarens‹ wird er nur genannt. Unter Kristinas Pflege entwickelt der Gemüsegarten des Hofes eine wundersame Fruchtbarkeit, frisch Gesätes entwickelt im Laufe eines Vormittags fingerlange Triebe, innerhalb einer Woche blühen die voll entwickelten Tomatenstauden. Die intertextuelle Vorlage liegt auf der Hand und Olof Helmersson spricht sie aus: »Två unga, älskande människor som lever i frid med varandra och odlar jorden, sade han, det är som en bild av paradiset« (S. 120 f.; Zwei junge, liebende Menschen, die in Frieden miteinander leben und die Erde bebauen, sagte er, das ist wie ein Bild des Paradieses). Diesen expliziten Hinweis gilt es ernst zu nehmen und ihn in seine weniger offensichtlichen Verzweigungen weiterzuverfolgen. Als Olof das Paar das erste Mal trifft, stellt er sich wie überall als der Erweckungsprediger vor, der die gesamte Gegend bekehrt hat, der nun aber alle zum Atheismus erlösen will. Doch die beiden müssen zugeben, dass die Wörter ›Erweckung‹, ›Umkehr‹, ›Erlösung‹ ihnen nichts sagen. Der Stockholmer fasst das Gespräch passend zusammen: »Du måste först väcka och frälsa oss innan du kan avfrälsa oss« (S. 76; Du musst uns erst erwecken und erlösen, ehe du uns ent-erlösen kannst). Nun könnte man behaupten, dass Kristina und ihr Geliebter Beispiele für die im Süden bereits abgeschlossene Säkularisierung sind, doch Olof setzt die Lesenden auf eine andere Spur; die beiden jungen Menschen befänden sich im Zustand der Unschuld und der Unwissenheit: »Ett tillstånd där Gud varken fanns eller inte fanns. Och det var i grunden detsamma som Nådens tillstånd« (S. 76; Ein Zustand, wo Gott weder existierte noch nicht existierte. Und das war im Grunde dasselbe wie der Zustand der Gnade); d.h. sie leben außerhalb aller Irrtumsnarrative. Die Geschichte, der Fall in den Irrtum, den beide Irrtumsnarrative voraussetzen, hat für die beiden noch nicht begonnen. Deshalb kann es auch nicht die Wege aus dem Irrtum geben, keine Wende der Bekehrung und keine Evolution der Säkularisierung. Doch dann schließt Lindgren eine zweite biblische Geschichte an die Paradiesgeschichte an, und zwar die des ersten Mordes. Kain erschlägt Abel, weil

Gott sein Opfer verschmäht, aber Abels Opfer annimmt; mit anderen Worten: Kain zürnt gegen Abel, weil er von der engen Gemeinschaft zwischen Gott und Abel ausgeschlossen ist. Wichtige Pointe: Kain wird zwar nach dem Mord von Gott verbannt, aber Gott schützt ihn auch vor der Möglichkeit des Vergeltungsmordes: »Und der Herr macht ein Zeichen an Kain, daß ihn niemand erschläge, der ihn fände« (1. Mose 4, 15), denn das Zeichen droht demjenigen die Rache Gottes an, der Kain erschlägt. Es handelt sich also um ein Zeichen der Zugehörigkeit, das Kain hier erhält, womit das Ende der biblischen Geschichte den Ausgangspunkt des Mordes, die Exklusion, nochmals aufnimmt und für nichtig erklärt. In der allegorischen Lesart der christlichen Tradition ging man sogar so weit, das Zeichen an Kain als Kreuz zu interpretieren, das die versöhnende Wirkung des Opfertods Christi vorwegnimmt.¹² Kain war verurteilt und begnadigt in einem.

Wie ist dieser Prätext nun in *Norrlands Akvavit* umgesetzt? Lindgren verknüpft den ersten Mord mit der Paradiesgeschichte enger, als dies der biblische Prätext tut. Er kürzt die Episode mit der Schlange und dem Genuss der verbotenen Frucht und erhebt damit Abels Ermordung zur ersten Sünde, die die Vertreibung aus dem Paradies einleitet. Denn die paradiesischen Zustände auf Linuses Hof enden damit, dass der Stockholmer Kristina in einem Anfall von Raserei im Garten umbringt. Wie bei Kain wird auch im Fall des Stockholmers als Grund für den Mord der soziale Ausschluss aus der Gemeinschaft angegeben – hier aus der Gemeinschaft Västerbottens: Kristina wird nicht müde, ihrem Partner gegenüber die eigene Verwurzelung in der Gegend herauszustreichen und so einen Abstand zwischen »dem da« und »uns« aus Västerbotten zu markieren: »Med sitt groteska uppförstora, utdragna och aningen nasala **Vi** uteslöt hon honom ur alla tänkbara gemenskaper, hon utpekade honom som utomstående« (S. 158; Mit ihrem grotesk vergrößerten, gezogenen und ein wenig nasalen **Wir** schloss sie ihn aus allen denkbaren Gemeinschaften aus, sie wies ihn immer wieder als Außenstehenden aus), so zumindest plausibilisiert der Stockholmer seinen Rasereianfall nachträglich.¹³ Der ständig in Erinnerung gerufene Ausschluss aus dem *Vi/Wir* wiederholt den

12 Siehe etwa: Stefan Felber, Wilhelm Vischer als Ausleger der Heiligen Schrift. Eine Untersuchung zum Christuszeugnis des Alten Testaments, Göttingen 1999, S. 156.

13 Hervorhebung im Original. Schon dass Kristina ihn nicht mit seinem Namen, sondern nur mit seiner – fremden – Herkunft benennt, ist eindeutiges Zeichen seiner Exklusion.

Ausschluss Kains aus der Gemeinschaft zwischen Gott und Abel. Doch nun passiert das Wunderbare:

Zum Zeitpunkt des Mordes war der Stockholmer nackt. Doch nachdem er die Ambulanz telefonisch über den Mord informiert hatte, kleidet er sich an. Auch hier eine Parallele zur Vertreibung aus dem Paradies: Nach dem Fall schämen sich Adam und Eva ihrer Nacktheit, sodass sie Gott in Lammfelle hüllt. Wichtig ist nun aber eine Formulierung, die der Stockholmer benutzt, als er den gesamten Hergang Olof Helmersson berichtet: »Sedan hade han klätt på sig, han ville givetvis inte vara naken när ambulansen kom. // Det är ofint, sade han, att visa sig naken för främlingar. Så att säga offentligen. *Det har vi aldrig gjort*« (S. 160; Dann hatte er sich angezogen, er wollte ja nicht nackt sein, wenn die Ambulanz kam. // Das ist unfein, sagte er, sich nackt vor Fremden zu zeigen. Öffentlich sozusagen. *Das haben wir nie gemacht.*)¹⁴ Mit dem Sündenfall erlebt sich der Stockholmer plötzlich als Teil der Gemeinschaft Västerbottens, die von sich sagen kann: »Det har *vi* aldrig gjort« (Das haben *wir* nie gemacht).¹⁵ Plötzlich erscheinen auch seine Hände groß und grob, »nästan som om de varit från trakten och inte söderifrån« (S. 161; fast wie wenn sie hier aus der Gegend stammten und nicht aus dem Süden). Nun gehört er zum *Wir*, die Exklusion ist im Moment der Erkenntnis der Schuld aufgehoben, womit auch die Pointe der Kainsgeschichte wiederholt wird.

Man kann bei der Lektüre dieser Passage in *Norrlands Akvavit* noch einen Schritt weitergehen. Lindgren nimmt nämlich nicht nur die konkrete alttestamentliche Erzählung von Paradies und erstem Mord auf, sondern auch Aspekte der christlichen Anthropologie des Sündenfalls,¹⁶ einer Tradition vor allem der Westkirchen, die von Augustin über Anselm und Luther reicht und besonders in den Erweckungsbewegungen Wirkung entfaltete.¹⁷ Dieser Tradition zufolge stellt die Sünde eine Kränkung der Ordnung der Welt dar, die sozusagen aus strukturellen Zwängen heraus

14 Meine Hervorhebung.

15 Meine Hervorhebung.

16 Siehe z.B. Stephen Greenblatt, *Die Geschichte von Adam und Eva. Der mächtigste Mythos der Menschheit*, München 2018, S. 119–143.

17 Siehe Peter L. Berger, *Erlösender Glaube? Fragen an das Christentum*, Berlin/New York 2006, S. 104–106. Neben den Erweckungsbewegungen Västerbottens ist Lindgren besonders gut mit Augustin bekannt, was besonders im Roman *Skrämmer dig minuten* (1981) deutlich wird. Dort kommt eine Figur vor, die zunächst Genetik studiert hat, dann Pfarrer werden will. Doch da erkennt er, wie Lindgren in einem Interview mit Lennart Göth zusammenfasst, »att den augustinska determinismen stämmer exakt överens med den determinism som har fått sig till livs [...] genom genetiken« (dass der au-

eine Strafe nach sich zieht; diese Strafe muss man deshalb eher als kausale Folge denn als Eingreifen einer beleidigten Macht verstehen. Die Hölle wäre damit nicht eine Einrichtung wie ein Gefängnis, in dem der Delinquent von der Ordnungsmacht festgehalten wird, sondern ein Ort, der ein quasi ökologisches Ungleichgewicht wieder ins Lot bringt. Der Opfertod Christi, also eines Unschuldigen, erfüllt den Ausgleich, sodass diejenigen, die das Ungleichgewicht verschuldet haben, von der Folge ihres Handelns befreit werden.

Dieser strukturelle Zusammenhang macht plausibel, warum der Stockholmer, der zuvor noch das Konzept der Erlösung nicht kannte und in einem Zustand lebte, »där Gud varken fanns eller inte fanns« (S. 76; weder existierte noch nicht existierte), unmittelbar nach dem Mord das Konzept der Hölle kennt und den ehemaligen Pastor fragt, ob er nun wohl dorthin komme. Der Atheist Helmersson betont natürlich, dass es keinen solchen Ort gebe, aber er fügt auch hinzu, dass er sich sehr wohl eine Hölle wünschen würde, wenn statt Kristina seine Tochter erschlagen im Gras läge. Die Vorstellungswelt, der zufolge Schuld durch einen Ausgleich gesühnt werden muss, ist also in beiden Figuren wirksam. Während des Gesprächs über die Hölle als Bild gewordenen Begehren nach ausgleichender Gerechtigkeit essen die beiden Brot, das Kristina gebacken hat. Damit ist natürlich das Abendmahl aufgerufen, wodurch wiederum Kristinas Name als Ableitung von Christus aktualisiert wird. Das Abendmahl aber ist gerade die Geschichte, in der (nicht im biblischen Text, aber in der Deutung der Westkirche) der Sündenfall zur Voraussetzung für die Etablierung einer neuen Gemeinschaft mit Gott wird, weshalb die Tradition auch von *felix culpa*, von der glücklichen Schuld, spricht. Und so wird der Mord an Kristina paradoxerweise zum Ausgangspunkt der Aufnahme des Stockholmers in die Gemeinschaft Västerbottens, wie der Justizmord an Christus paradoxerweise die Gemeinschaft mit Gott etabliert und wie der Mord an Abel paradoxerweise Kain neu unter den Schutz Gottes stellt. Als Olof Helmersson Kristinas Brot isst, beschreibt er den Geschmack so: »Sötma och sälta och bitterhet, allt blandat på det mest förvirrande sätt« (S. 162; Süße

gustinische Determinismus genau mit dem Determinismus übereinstimmt, der [...] durch die Genetik in die Welt gekommen ist). Siehe Lennart Göth, Näden har ingen lag, S. 98. Auch Krzysztof Bak nutzt Lindgrens Bekanntschaft mit Augustins Schriften, wenn er Parallelen zwischen Augustins und Lindgrens Gedächtnismodellen herausarbeitet. Siehe Krzysztof Bak, Vad döljer sig i Västerbottens mage? Om Augustinus och Torgny Lindgrens Minnen, in: Samlaren 135 (2014), S. 5–50.

und Salzigkeit und Bitterkeit, alles gemischt auf die verwirrendste Weise). Und tatsächlich ist die Volte, die Sünde als sozialisierende Kraft zu verstehen, eine Denkfigur, in der sich Süße und Bitterkeit in höchst verwirrender Weise mischen.

Wenn ich versucht habe, den intertextuellen Echoraum wenigstens grob auszuloten, der sich hinter der Episode mit Kristinas Ermordung öffnet, dann ging es mir darum, an einem Beispiel zu zeigen, dass das religiöse Irrtumsmuster, also die Geschichten von Umkehr, Erweckung und Erlösung, seine Wirksamkeit für die Struktur der fiktiven Welt und für die Plausibilität der Figuren nicht verloren hat, obwohl das Narrativ vom Irrtum bereits auf seine säkulare Variante umgestellt ist. Der von Aby Warburg und Walter Benjamin geprägte Begriff des ›Nachlebens‹ ist hier vielleicht angebracht. Vor allem Sigrid Weigel mit Martin Tremml und David Weidner haben versucht, ihn gerade für die Beschreibung religiöser Produktivität im säkularen Zusammenhang zu nutzen.¹⁸ Durch das Nachleben des christlichen und spezifisch pietistischen Narrativs unter der Oberfläche des säkularistischen ist das zuvor am Reißbrett entworfene Modell einer ironischen Desavouierung des Konzeptes ›Irrtum‹ eingelöst. Lindgren erzählt eine Geschichte, die von der Korrektur eines Irrtums handelt, und untergräbt gleichzeitig das Vertrauen, dass es sich bei der Korrektur um eine Korrektur handelt.

Der größte Irrtum in Norrlands Akvavit

In Jean Améry's Aufsatz *Atheismus ohne Provokation* aus dem Jahr 1968 findet sich ein Satz, der auch die Grundhaltung beschreiben könnte, die hinter der heiteren Resignation von Torgny Lindgrens Roman steht. Améry schreibt: »Der aggressive Atheismus kann unbesorgt abdanken, da der Glaube schon abgedankt hat.«¹⁹ Doch die Heiterkeit, mit der Lindgren

18 Siehe etwa Sigrid Weigel, Vom Nachleben der Religion in der Moderne, in: Dies., *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 109–145; *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, hg. von Martin Tremml und David Weidner, München 2007; Martin Tremml und David Weidner, ›Nachleben‹ in den Kulturwissenschaften – Gegenstand und Methode, in: *Trajekte Extra. 10 Jahre ZfL*, hg. von Sigrid Weigel und dem Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin 2006, S. 13–16.

19 Jean Améry, *Atheismus ohne Provokation*, in: Ders., *Aufsätze zur Philosophie (= Werke Bd. 6)*, Stuttgart 2004, S. 469–482, hier S. 475.

das Verschwinden der Religion behandelt, gehört in eine Welt, die endgültig verloren ist. »Die Geschichte ist einen anderen Weg gegangen, religionsimaginierte Konflikte bestimmen das Weltgeschehen.«²⁰ Man kann sich über den Roman nur wundern, wenn man bedenkt, dass *Norrlands Akvavit* 2007 erschienen ist, sechs Jahre nach 9/11, zu einem Moment also, in dem Religion in seiner unerträglichsten Fassung den zeitpolitischen Diskurs zurückerobert. Und auch der Dekonstruktion des Wahrheitsbegriffs, an der der Roman arbeitet, wird man sich heute weniger bereitwillig hingeben, in Zeiten, in denen man gerne von *fake news* spricht oder Medienexperten die Authentizität von Videomaterial infrage stellen. Der größte Irrtum in *Norrlands Akvavit* ist offensichtlich die Überzeugung, dass das Verschwinden der Religion und der Wahrheit eine leise Angelegenheit wird, die kurz bevorsteht, und die man deshalb ironisch behandeln kann.

2. Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901)

Freuds Erzählungsgenerator

Dem Irrtum wird in *Norrlands Akvavit* also der Stachel gezogen, weil der ironische Ton ihn zwar als Gegenstand einer Erzählung behandelt, aber seine Referenz auf Wahrheit nicht mehr ernst nimmt. Wenn wir mit diesem Ergebnis zurückblicken auf die Ausgangsdefinition des Irrtums, dann wird die Abgrenzung zur Lüge unbrauchbar.²¹ »Die Behauptung von *a* bei gleichzeitigem Meinen, daß *a* falsch ist, heißt nicht ›[rrtum]‹, sondern ›Lüge‹«, definiert die *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*.²² Wird der Irrtum als Kategorie prekär, dann gilt dies auch für die Lüge, wenn beide über die Referenz definiert sind.

Ein anderer, sehr viel einflussreicherer Erzähler als Lindgren hat ähnliche Schwierigkeiten mit dem Lügen. So überlegt Sigmund Freud, dass es viel-

20 Magnus Striet, In der Gottesschleife. Von religiöser Sehnsucht in der Moderne, 2. Aufl., Freiburg i.Br. 2015, S. 12.

21 Um nicht falsch verstanden zu werden: Sie wird unbrauchbar aus der Perspektive des Ironikers, nicht für eine grundsätzliche philosophische Modellierung des Begriffs Irrtum. Darüber haben weder ich noch Torgny Lindgren zu entscheiden. Aber eine Philosophie des Irrtums sollte freilich wissen, was sie auf die Einwände der Ironiker (und – wie im Folgenden zu sehen sein wird – der Freudianer) antwortet.

22 Jürgen Mittelstraß (Hg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 2: H–O, Stuttgart/Weimar 1995, s.v. Irrtum.

leicht »eine Folge meiner Beschäftigung mit der Psychoanalyse [ist], dass ich kaum mehr lügen kann. So oft ich eine Entstellung versuche, unterliege ich einer Irrung oder anderen Fehlleistung, durch die sich meine Unaufrichtigkeit [...] verrät« (S. 285).²³ Das Zitat findet sich in Freuds populärer Studie *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), in der er analysiert, was im Unterbewusstsein passiert, wenn man etwas vergisst, wenn man sich verspricht, verliert, verschreibt, vergreift, sich irrt, kurz: wenn man ein Zeichen statt eines anderen, eigentlich gemeinten, setzt. Freud ist der Überzeugung, dass es für jede dieser Fehlleistungen ein Motiv gibt, etwas, das versteckt und verdrängt werden soll, weil es als Objekt der Unlust unerwünscht oder schambehaftet ist, das sich aber trotzdem in das Bewusstsein drängt, nur eben über einen Umweg. Das Lügen (das bewusste Verstecken) kann man deshalb auf gleiche Weise wie das Irren (das unbewusste Verstecken) analysieren. Beide Arten des Verbergens sind für den Analytiker palimpsestartige Äußerungen, die mehr oder weniger deutlich zu lesen sind: Sie werden zur Selbstoffenbarung des Sprechenden, wenn man nur den Code kennt, der die Zeichen zum Sprechen bringt. Der *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* hätte Freud geantwortet, dass die Aussage des Lügenden (wie die des Irrenden) ihre Referenz nicht verfehlt, wenn man nur akzeptiert, dass die Referenz auf etwas anderes abzielt, auf das (vom Lügenden und Irrenden) eigentlich Gemeinte aber nicht Gesagte. Das heißt aber (und nun komme ich zur ersten Pointe), dass der Analytiker Freud genauso wie der Ironiker Lindgren den Irrtum verschwinden lässt – doch die Techniken, die diesen Zaubertrick möglich machen, funktionieren völlig konträr: Der Ironiker zweifelt am Irrtum, weil ihm die Welt als »inte [...] tolkningsbar« (nicht deutbar) erscheint; doch bei Freud löst sich der Irrtum auf, gerade weil *alles* deutbar ist – selbst »gewöhnliche und praktisch nicht sehr bedeutsame Einzelvor[fälle]« (S. 65).

Zur Psychopathologie des Alltagslebens ist Freuds zugänglichste Untersuchung; kein Wunder, reiht er dort zu jeder Kategorie seiner Irrtumstypologie eine Unzahl an Fallgeschichten auf, die nicht nur aufschlussreich, sondern vor allem unterhaltsam zu lesen sind. Jede dieser Erzählungen verzaubert einen an sich banalen Moment des Aussetzens der Erinnerung,

23 Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum. Mit einer Einleitung von Riccardo Steiner, Frankfurt a.M. 2000. Die Seitenzahlen der Zitate werden im fortlaufenden Text in Klammern direkt hinter dem Zitat nachgewiesen.

einen stummen Moment der Pause im Sprechen oder der Korrektur in eine Erzählung mit ihrer je eigenen Peripetie, in der das eine mit dem anderen um die Vorherrschaft kämpft und sich durchsetzt. Der Irrtum ist »gewissermaßen eine Einmischung in das Handeln von einer anderen Ebene aus«, wie Wolfgang Marx es formuliert. »Eine dazu im Grunde gar nicht autorisierte Instanz übernimmt sozusagen aus dem Dunkel heraus das Gesetz des Handelns.«²⁴ In der Fehlleistung zeigt sich ein Ringen um Geltung, das Überschreiten einer Grenze oder narratologisch mit Lotman gesprochen: ein *sujet*. Der Irrtum in seinen vielen Varianten des Versprechens oder Vergreifens wird damit dem Autor Freud zu einem Generator einer Unzahl von Erzählungen, die zusammen den Kurzprosaband *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* bilden.

Diese narratologische Perspektive auf Freuds populärstes Buch möchte ich im Folgenden etwas genauer skizzieren. Und ich möchte fragen, was die Rekonstruktion dieses Generators vieler kleiner Erzählungen über die großen Erzählungen sagt, »die Mythen vom Paradies und Sündenfall, von Gott, vom Guten und Bösen, von der Unsterblichkeit u. dgl.« (S. 322), womit wir wieder bei Torgny Lindgrens Themenspektrum wären.

Freuds Rebus

In seiner allerersten Geschichte rekonstruiert Freud, welche Wege sein Unterbewusstes gegangen ist, als er auf einer Zugfahrt in einem Gespräch mit einem Mitreisenden nicht auf den Namen des Malers kam, der »im Dom von Orvieto die großartigen Fresken von den ›letzten Dingen‹ geschaffen« (S. 66) hat. Es handelt sich um Luca Signorelli. Statt des ihm eigentlich bekannten Namens drängen sich aber die Namen anderer Renaissance-maler in sein Bewusstsein, »Botticelli« und »Boltraffio«. Nun, mehr als 100 Jahre nach Freud, kennt man die Gleichung »Etwas erscheint gegen den Willen des Bewusstseins an der Stelle von etwas anderem«, und so ist das Ergebnis der Analyse (nach wie vor unterhaltsam, aber) nicht überraschend: Die Erinnerung an eine Geschichte, die verdrängt werden soll, weil sie mit Tod und Sexualität in Verbindung steht und sich deshalb

24 Beide Zitate: Wolfgang Marx, *Zur Psychopathologie des Schöpfungshandelns*, in: Panne – Irrtum – Missgeschick. Die Psychopathologie des Alltagslebens in interdisziplinärer Perspektive, hg. von Birgitte Boothe, Wolfgang Marx und Theo Wehner, Bern u.a. 2003, S. 217–220, hier S. 220.

nicht für eine Konversation unter Fremden in einem Zug ziemt, diese unpassende Erinnerung also wird derart mit dem Namen Signorelli verknüpft, dass sich die im Seelenleben abspielende Verdrängung an der sprachlichen Oberfläche dadurch äußert, dass der infizierte Name ebenfalls verdrängt wird. Freud vergisst »*das eine* [den Namen] *wider Willen* [...], während [...] *das andere* [die unziemliche Geschichte] *mit Absicht* vergessen wollte« (S. 68). Doch Sexualität und Tod sind derart starke Mächte, dass sie sich an anderer Stelle zurück in den Diskurs schleichen: Freud kann nachzeichnen, dass auch »Boltraffio« – einer der Namen, die sich als Ersatz anbieten – in seinem Bewusstsein mit den gemiedenen Themen assoziiert ist. Das Verdrängte bricht sich damit an anderer Stelle Bahn.

Diese erste Erzählung der *Psychopathologie des Alltagslebens* führt nicht nur besonders anschaulich in den Horizont der Kurzprosasammlung ein, sie bietet auch eine Reflexion der eigenen Ästhetik, muss also metapoetisch gelesen werden. Zunächst möchte ich festhalten, dass die Erzählung nicht chronologisch dargeboten wird, sondern in einem komplizierten Plot mit vielen Rückblenden: Freud sitzt im Zug und unterhält sich mit einem Fremden über das Reisen in Italien. Das bringt sie auf Orvieto mit den berühmten Fresken – Rückblende auf ein Gespräch mit demselben Fremden auf derselben Zugfahrt, das der Unterhaltung über Italien vorausging über die Sitten der Türken in Bosnien und Herzegowina – von dort ein weiterer Sprung zurück zu einem Treffen mit einem Kollegen, der Türken behandelt – noch ein Schritt in die Vergangenheit zur Begegnung dieses Kollegen mit seinen türkischen Patienten – schließlich springen wir wieder in die Rahmenerzählung über die Zugfahrt von Freud mit dem Fremden usw.

Die Logik der Verknüpfung der unterschiedlichen Zeitebenen wird über das lautliche Material der drei Eigennamen hergestellt:

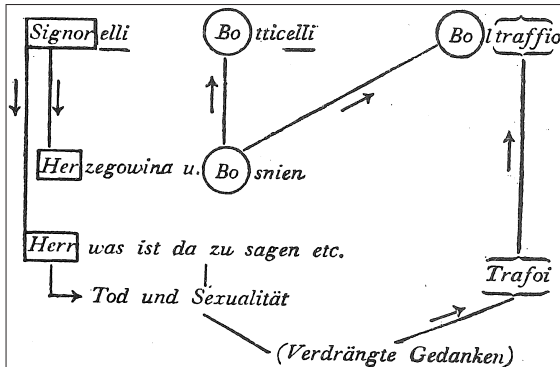


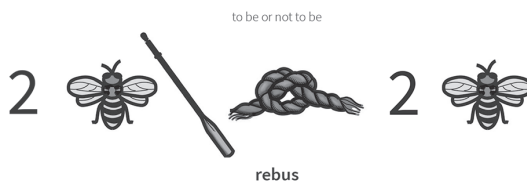
Abb. 1 aus: Sigmund Freud, Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum. Mit einer Einleitung von Riccardo Steiner, Frankfurt a.M. 2000, S. 69.

So teilt er Signorelli in die Elemente ›Signor‹ und ›elli‹ auf, wovon letzteres im Ersatznamen ›Botticelli‹ wiederkehrt; ›Signor‹ dagegen wird ins Deutsche ›Herr‹ übersetzt; im Gespräch im Zug hatte Freud sich gerade über die Sitten der Türken unterhalten, die in Bosnien und Herzegowina leben. In der Verbindung von ›Herzegowina und Bosnien‹ geschieht die Verschiebung von ›Herr‹/›Signor‹ in ›Signorelli‹ zu dem ersten Laut ›Bo‹ der Ersatznamen Bo-tticelli und Bo-ltraffio. Sehr viel wichtiger ist aber, dass das Wort ›Herr‹ Freud an eine Unterhaltung erinnert, in der es um die Schicksalsergebenheit angesichts des Todes und den Wert sexueller Potenz für Türken ging. In diesem Gespräch wurden türkische Informanten zitiert und sie leiteten ihre Reden jeweils mit der Anrede ›Herr‹ ein (»Herr, was ist da zu sagen?« und »Du weißt ja, Herr, wenn *das* nicht mehr geht, dann hat das Leben keinen Wert« (S. 67)). In der Erinnerung waren also die Apostrophe ›Herr‹ mit den Themen Tod und Sexualität verbunden – und *diese* Erinnerungen gilt es durch das Vergessen des richtigen Namens ›Signorelli‹ zu verdrängen. Und schließlich besteht noch eine lautliche Entsprechung des Ortsnamens ›Trafoi‹ mit der zweiten und dritten Silbe in ›Boltraffio‹, also mit einem der Namen, die sich als Alternative zu ›Signorelli‹ anbieten; auch die Tiroler Ortschaft ist in Freuds Erinnerung mit Sex und Tod assoziiert. Denn in Trafoi hat Freud die traurige Nachricht erreicht, dass einer seiner Patienten wegen seiner sexuellen Probleme Selbstmord begangen habe. Das lautliche Material führt also zu im Gedächtnis abgespeicherten Geschichten und Erinnerungsinhalten, die an gleiche oder ähnliche Lautfolgen gebunden sind. Das Vorgehen des Unbe-

wussten könnte man also derart beschreiben, dass es aus arbiträrer lautlicher Nähe eine semantische Brücke zwischen an sich verschiedenen Bewusstseinsinhalten baut. Freud beschreibt dies folgendermaßen – und auf diese Formulierung kommt es mir an: »Die Namen [der Maler] sind [...] bei diesem Vorgang [der Verdrängung] ähnlich behandelt worden wie die Schriftbilder eines Satzes, der in ein Bilderrätsel (Rebus) umgewandelt werden soll« (S. 69).

Nun ist diese Formulierung ›sie sind behandelt worden‹ (ganz im Sinne der psychoanalytischen Hermeneutik) verräterisch. Denn wenn die Analogie zum Rebus leicht nachvollziehbar ist (wie ich gleich zeigen möchte), ist in der Rekonstruktion doch nicht klar, wer das Rätsel stellt und wer es löst. Mit anderen Worten: Es bleibt unklar, wer den ›Satz‹ auswählt, der in der semiotischen Verschiebungsmaschine des Rebus in eine Bilderfolge umgewandelt werden soll. Das Rebus bezeichnet nämlich nicht nur die Arbeitsweise des Unbewussten, sondern vor allem Freuds eigenes analytisches Vorgehen und das heißt (aus narratologischer Perspektive) Freuds erzählerisches Vorgehen. Storyproduktion und Verdrängung arbeiten analog. Dass Freud das Rebus erwähnt, nehme ich als selbstreflexiven Moment seiner Erzählung.

In der Herstellung eines Rebus wird ein Zeichen, das für einen abstrakten Referenten steht, durch ein anderes Zeichen ersetzt, das für einen konkreteren Referenten steht. Das zweite Zeichen eignet sich für das Rätsel, weil es zwar denselben lautlichen Signifikanten wie das erste Zeichen besitzt, aber ein anderes Signifikat.



»Two bee oar knot two bee«

Abb. 2 aus: Lexikon: Oxford Advanced Learner's Dictionary Online, Artikel: „rebus“, Oxford University Press (Zugriff am 10. September 2020)

URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/rebus?q=rebus>

Im Rebus ›To be or not to be‹ etwa kann das konkrete Nomen ›bee/Biene die abstrakte Kopula ›be/sein ersetzen, weil ihre lautlichen Signifikanten identisch sind. Doch dann folgt noch ein zweiter Signifikanten-Austausch:

Das Nomen ›bee‹ wird durch das Bild einer Biene ersetzt. In diesem Fall bleibt das Signifikat gleich (›das honigproduzierende Insekt‹), doch wird durch einen Codewechsel der Signifikant durch einen anderen (die Lautfolge durch das Bild) ausgetauscht. Für die Freud'sche Analogie zur Verschiebung in der Verdrängung heißt das folgendes:

soll verrätselt werden	soll verdrängt werden	bietet sich als Ersatz
›be‹	Geschichte über Sexualität und Todesergebenheit der Türken, eingeleitet mit ›Herr‹	Geschichte über Sexualität und Selbstmord eines Patienten, erzählt in Trafoi
Signifikat ändert sich. Signifikant bleibt identisch.		
›bee‹	Anrede ›Herr‹	Ortsname ›Trafoi‹
Signifikat bleibt identisch. Signifikant ändert sich.		
Bild einer Biene	›Signor‹elli	Bol›traffio‹

›Signor‹ in ›Signorelli‹ und die Apostrophe ›Herr‹ wertet Freud als dasselbe Signifikat bei unterschiedlichen Signifikanten; im zweiten Schritt wird ›Herr‹ zum Signifikanten für eine Anrede *und* für einen Gedanken, in dem die gesamte Geschichte über Sexualität und Todesergebenheit der Türken gebündelt ist; doch diese Themen sollen verdrängt werden. Die Fehlleistung besteht nun darin, dass sich ›Boltraffio‹ als vermeintlich unbelastete Alternative anbietet, obwohl das Unbewusste dem Bewusstsein nur ein anderes Zeichen für Sexualität untergeschoben hat.

Freuds Kontingenzzreduktion

Freuds Erzählung entwickelt sich also in der Entfaltung von zwei Rebusen, die beide dasselbe Ausgangsthema verrätseln sollen. Doch man darf nicht übersehen, dass (anders als beim tatsächlichen Rebus) der erste Schritt der Verrätselung, in dem das Signifikat bei gleichbleibendem Signifikant ausgetauscht wird, bei Freud völlig willkürlich ist: Es gibt keinen Code, in dem die Laute ›Trafoi‹ oder ›Herr‹ für das Signifikat ›Sexualität und Tod‹ stehen. Es ist wichtig, hier zwischen Motivation und Arbitrarität zu unterscheiden – Motivation, die über die individuelle Abspeicherung in Freuds Gedächtnis gegeben ist, und Arbitrarität, also der zwar willkürlichen, aber über den Code in der Sprachgemeinschaft mehr oder weniger verbindlichen Zuordnung von Signifikat und Signifikant. Für die Lesenden bekommen die Anrede ›Herr‹ und der Ortsname

›Trafoi‹ ihre semantische Motivation erst aus Freuds Erzählung, d.h. durch die Verknüpfung der einzelnen *story*-Elemente zu einem *plot*. Doch diese Elemente sind nicht *per se* gesetzt. Vielmehr muss Freuds Erzählung (wie jede Erzählung) aus dem unendlichen Fundus des Erzählbaren auswählen, und zwar so, dass das Ausgewählte plausibel zusammenpasst. Man kann es auch anders formulieren: Freuds Erzählung leuchtet nur deshalb ein, weil sie sehr viel nicht erzählt, nämlich alles, was (wie man so sagt) ›nicht dazu gehört‹. Erzählen ist auch bei Freud Komplexitätsreduktion; sie stellt Sinn her, indem sie weglässt, was den Aufbau der Erzählung behindert, was die narrative Peripetie stört, was die Lesenden nicht wissen sollen.²⁵ Als Erzählung gelesen muss man Freuds Analyse also vom Kopf auf die Füße stellen: Er analysiert kein Rebus, er baut eines mit narrativen Mitteln. Das Motiv – ›Sexualität und Tod werden verdrängt‹ – stand schon fest und dazu sucht er ein passendes Rätsel, das das versteckte Motiv wiedererscheinen lässt und damit erzählbar macht.

Wenn die Erzählung über das Gespräch im Zug tatsächlich metaästhetisch zu lesen ist, wenn sie uns also erzählt, wie sie erzählt, und wenn sie dieses *Wie* selbst inszeniert, dann folgt daraus natürlich, dass wir, die Lesenden, dazu aufgefordert werden, auf einer übergeordneten Ebene nach einer Fehlleistung zu suchen, nach Material also, »das [in der gesamten Erzählung] vom Bewußtsein abgedrängt, doch nicht jeder Fähigkeit, sich zu äußern, beraubt worden ist« (S. 342). Dafür gibt es sicher viele mögliche Ansatzpunkte und tatsächlich liegen einige Kommentare mit Alternativlesarten gerade der Signorelli-Erzählung vor.²⁶ Ich möchte eine weitere Option andeuten und zwar, indem ich mich, stärker als die in der Forschung bereits vorgeschlagenen Alternativen, an Freuds Konzept der Fehlleistung halte.

25 So rekonstruiert etwa Peter Swales Freuds Signorelli-Fehlleistung ganz anders als Freud selbst, weil er Daten über Freuds Reisetätigkeit heranzieht und damit biografisches Material ins Spiel bringt, das Freud nicht erzählt. Vgl. Peter Swales, *Freud, Death and Sexual Pleasures. On the Psychical Mechanism of Dr. Sigm. Freud*, in: *Arc de Cercle* 1 (2003), S. 4–74.

26 Mario Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnoanalytischen Prozeß*, Frankfurt a.M. 1988; Sven Staffeldt, *Das Drängen der störenden Redeabsicht. Dieter Fladers Kritik an Freuds Theorie der Versprecher*, Göttingen 2004; Sebastiano Timpanaro, *The Freudian Slip: Psychoanalysis and Textual Criticism*, London 1976.

Die Fehlleistung der Signorelli-Erzählung

Das zwölfte und letzte Kapitel von *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* ist mit dem Titel »Determinismus, Zufalls- und Aberglauben, Gesichtspunkte« überschrieben. Dort sammelt Freud noch einmal die Einsichten, die er aus der Fülle seiner Irrtumserzählungen ziehen will. Dazu gehört auch, dass er den Irrtum des Aberglaubens aufdeckt. Im Seelenleben gebe es keinen Zufall, keinen Irrtum, kein absichtsloses Geschehen. Wenn man allerdings diesen psychischen Determinismus nach Außen projiziere und überall das Eingreifen einer lenkenden Instanz sehe, dann überstrapaziere man eine Logik, die für Innerpsychisches durchaus gelte. Im nächsten Schritt setzt Freud dann den Aberglauben mit Religion gleich.

Ich glaube in der Tat, daß ein großes Stück der mythologischen Weltauffassung, die weit in die modernsten Religionen hineinreicht, nichts anderes ist als in die Außenwelt projizierte Psychologie. Die dunkle Erkenntnis [...] psychischer Faktoren und Verhältnisse des Unbewußten spiegelt sich [...] in der Konstruktion einer übersinnlichen Realität [...]. Man könnte sich getrauen, die Mythen vom Paradies und Sündenfall, von Gott, vom Guten und Bösen, von der Unsterblichkeit u. dgl. in solcher Weise aufzulösen, die Metaphysik in Metapsychologie umzusetzen. (322)

Und dann begründet Freud diese These, indem er auf eine Säkularisierungsgeschichte zurückgreift, die bereits gut etabliert war – so muss man zumindest das »bekanntlich« im folgenden Zitat verstehen: »Als die Menschen zu denken begannen, waren sie bekanntlich genötigt, die Außenwelt anthropomorphisch in eine Vielheit von Persönlichkeiten nach ihrem Gleichnis aufzulösen« (S. 322). Und diesen Persönlichkeiten wird natürlich eine psychische Motivation zugeschrieben, sodass die Projektion psychischer Motivation in die zufälligen Geschehnisse der Welt nur konsequent ist. »Der Aberglaube erscheint nur so sehr deplaciert in unserer modernen, naturwissenschaftlichen, aber noch keineswegs abgerundeten Weltanschauung« (S. 323). Freud zeigt sich 1901 also offensichtlich als Agent der klassischen Säkularisierungsthese, der zufolge die Moderne die Religion in einem historischen Prozess ablöst – eine Überzeugung, die er übrigens später ablegt. In *Totem und Tabu* (1913) und *Der Mann Moses* (1939) speist sich Religion vielmehr aus einer Quelle, die zur anthropologischen Grundausrüstung gehört, womit Religion (oder ihre Äquivalente) für Freud zur Daueroption des Menschen wird.

Die Auslassungen über Religion in seiner Studie über die Fehlleistungen sind sehr knapp gehalten, sie nehmen nur etwa eine von etwas weni-

ger als 300 Seiten ein, lassen sich aber als eine deutliche Abwehr religiöser Weltdeutung lesen, sodass Philipp Stoellger die Frage stellt, ob »Freuds verlockende Leugnung des Zufalls mit religiöser »Kontingenzreduktion« konkurriert?»²⁷ Festhalten möchte ich, dass im letzten Kapitel der *Psychopathologie des Alltagslebens* explizit markiert wird, dass Moderne, Rationalität und Naturwissenschaft Religion ausschließen und zwar über eine Entwicklungsgeschichte.

Diese Ausschließlichkeit der Zugehörigkeit (Moderne oder Religion) erscheint mir der Schlüssel zur metanarrativen Fehlleistung im ersten Kapitel zu sein. Denn tatsächlich nimmt die ganze Signorelli-Episode ihren Ausgangspunkt bei den »großartigen Fresken von den »letzten Dingen«« (S. 66), die im Dom von Orvieto zu sehen sind. Wenn also die Signorelli-Geschichte eine metanarrative Pointe hat (wie ich hier argumentieren will), wenn sie von einer Fehlleistung erzählt und sie gleichzeitig inszeniert, dann würde ich vorschlagen, dass das wahre Verdrängte der Erzählung die Religion ist: Es muss doch überraschen, dass Freud so gar nichts aus der Erinnerung macht, dass er mit dem Mitreisenden im Zug über Fresken spricht, die von den letzten Dingen handeln. Warum fallen ausgerechnet Signorellis gigantische Bebilderung über die Auferweckung der Toten, das letzte Gericht, die Hölle und den Himmel der Kontingenzreduktion des Erzählens zum Opfer, obwohl sie doch Gegenstand des Gesprächs waren? Dass die Fresken nicht einfach »keine Rolle« für die Erzählung spielen, sondern tatsächlich verschwiegen werden müssen, wird noch deutlicher, wenn man sie sich ansieht. Die neu fleischgewordenen Leiber der Wiedererweckten präsentieren sich in vollkommener Nacktheit. Anders als in zahlreichen mittelalterlichen Jenseitsdarstellungen werden selbst die geretteten Körper auf dem Weg ins Paradies nicht in prächtige Kleider gehüllt, sondern bekommen allenfalls einen Schurz um die Lenden gebunden.

Die kunsthistorische Bedeutung dieser Nacktheit liegt denn auch gerade darin, dass auf den Fresken die Anatomie des menschlichen Körpers in heroenhafter, antikisiert-idealisierter Form in großem Format wieder künstlerisch erprobt wird. Das heißt: Thema und Ausführung von Signorellis Fresken hätte Freud in seiner Rekonstruktion der Verdrängung von

27 Philipp Stoellger, Die Prägnanz des Versehens. Zu Funktion und Bedeutung des Nicht-intentionalen in der Religion, in: Panne – Irrtum – Missgeschick. Die Psychopathologie des Alltagslebens in interdisziplinärer Perspektive, hg. von Birgitte Boothe, Wolfgang Marx und Theo Wehner, Bern u.a. 2003, S. 187–215, hier S. 213.

Sexualität und Tod sinnvoll nutzen können. Wenn also ein Element, das die Erzählung unterstützt hätte, der narrativen Kontingenzzreduktion zum Opfer fällt, dann muss es etwas berühren, das nicht an die Oberfläche des Diskurses kommen darf.

Weiterhin fällt auf, dass Botticelli in Freuds Rekonstruktion keine Rolle spielt, sein Name wird nur lautlich hergeleitet. Das Thema Sexualität dagegen sucht sich in Boltraffio einen Decknamen und das, obwohl Freud erwähnt, dass er von Boltraffio kaum mehr als seine Wirkungsstätte Mailand kennt. Für die metanarrative Lesart wäre es genau andersherum. Hier wird Botticelli zur Oberfläche, auf der sich versteckt das Verdrängte (die Religion nämlich) zeigt: Heute ist Botticelli vor allem als Maler der Venus oder der Primavera kanonisiert, also als ein Maler, der neu heidnische Themen aufnimmt. Doch das war nicht immer so. Ruben Rebmann, der Kurator der Ausstellung *The Botticelli Renaissance*, die 2015 in der Berliner Gemäldegalerie gezeigt wurde, weist darauf hin, dass Botticelli »in seiner Zeit diese mythologischen Gemälde [...] für einen ganz kleinen Kundenkreis, also für einen ganz elitären Kreis«²⁸ hergestellt hat. »Seine große Popularität in seiner eigenen Zeit erreichte er eigentlich durch seine religiösen Bildschöpfungen, also z.B. Bilder von der Mutter Gottes mit dem Kind.«²⁹ Wiederentdeckt wurde Botticelli nach völliger Vergessenheit erst im 19. Jahrhundert, so etwa von John Ruskin in den 1870er-Jahren. Und auch damals stand noch nicht die Venus im Zentrum des Interesses, sondern weiterhin seine Madonnenbilder. Noch einmal Ruben Rebmann: »Man hat diese religiösen Bilder [...] als sehr wahrhaftig, sehr aufrichtig wahrgenommen und hat deshalb auf ihn [den Maler] zurückgeschlossen, dass er als Person sehr religiös gewesen sein soll.«³⁰ Das lag unter anderem daran, dass Vasari in seinen Viten der berühmten Künstler (die Freud gut kannte)³¹ überlieferte, dass sich Botticelli dem strengen Savonarola angeschlossen habe. Der Botticelli, den Freud kannte, war also als religiöser Maler, noch dazu als authentisch religiöser Maler, kanonisiert. Dass er sich als Deckerinnerung für die Fresken der ›Letzten Dinge‹ anbietet, liegt nur nahe.

28 Ruben Rebmann in einem Interview mit TV Berlin zur Ausstellung *The Botticelli Renaissance* in der Gemäldegalerie Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=4BNH5g0JCr4> (letzter Zugriff am 20.09.2018).

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Siehe z.B. Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (= Schriften zur angewandten Seelenheilkunde, Heft 7), Leipzig/Wien 1910.

Jemand, der Vortrag über Vortrag, Aufsatz über Aufsatz, Monografie über Monografie über die Sexualität als die steuernde Macht im individuellen wie gesellschaftlichen Leben schreibt, sollte wohl nicht mit dem Problem belastet sein, dass das Thema Sexualität in seinem Unterbewusstsein verzweifelt einen Ausdruck über eine Deckerinnerung sucht. Deshalb erscheint es mir seltsam, dass der Name Signorelli ausgerechnet deshalb vergessen werden soll, weil Freuds Bewusstsein zu wenig Gelegenheit hat, über Sexualität und Tod zu sprechen, zu schreiben, vorzulesen, zu publizieren. Wenn dagegen Religion den Makel des Unmodernen trägt, wenn Naturwissenschaft den Glauben zwangsläufig auslöschen wird, dann kann ein Arzt und Aufklärer, ein Revolutionär der psychologischen Forschung natürlich nichts mehr fürchten, als dass – um noch einmal den Terminus von Warburg und Weigel zu verwenden – die Religion auch in seiner Fantasie nachlebt. Liest man Freuds Erzählung über die Zugfahrt, die er im ersten Kapitel von *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* erzählt, nach seiner eigenen Anleitung als eine Fehlleistung, ist es also nicht die Sexualität, die verdrängt wird, sondern die Religion. Aus dieser Perspektive wären Freuds späte Studien *Totem und Tabu* und *Der Mann Moses*, die sich explizit dem Thema Religion widmen, als Bewusstmachung gerade dieser verborgenen Schichten im eigenen Denken und Schreiben zu lesen.

Aber – vielleicht irre ich mich auch!

Theatralische Irrtümer

Komödie der (musikalischen) Irrungen – Johan Ludvig Heibergs *Kong Salomon* und die Welt der Vaudevilles

In Per Olov Enquists 1981 erschienenem Drama *Från regnormarnas liv. En familjetavla från 1856* (*Aus dem Leben der Regenwürmer*) treffen wir auf den großen dänischen Autoren und Theaterkritiker Johann Ludvig Heiberg, der zusammen mit seiner Gattin, der nicht weniger berühmten Schauspielerin und späteren Theaterdirektorin Johanne Luise Heiberg, den heute noch viel bekannteren Hans Christian Andersen bei sich zu Hause empfängt. Dieser fiktive Heiberg ist ein strenger Mann, der hart mit Andersens dramatischen Versuchen ins Gericht geht, sich selbst als (einzigen) Vertreter, vielleicht gar (letzten) Verfechter des »guten Geschmacks« empfindet und dem Theater sowie der Literatur eine zentrale Funktion im Kampf gegen die Geschmacklosigkeiten des Lebens zumisst:

Heiberg: Det finns ett uttryck som heter »god smak«. Den bygger på eviga värden. Förstår ni? [...] God smak lär man sig inte i gränderna. Grändernas och krogarnas språk är de nedersta skiktens, de tillfälliga tankarnas språk, det icke bestående... sagornas språk ibland. Folkets. Men vi som svarar för den goda smaken, för den bestående konsten, vi måste vara tuktomästarna. Föra kamp mot det folkliga språket, mot den dåliga smaken. Mot brist på självbehärskning. Mot det folkeliga talets råhet. Det är därför vi är till. För att fastslå, vad som är skönt, och vad som är fult.¹

Heiberg: Es gibt einen Begriff, der »guter Geschmack« heißt. Er gründet sich auf ewige Werte. Verstehen Sie? [...] Guten Geschmack lernt man nicht auf der Straße. Die Sprache der Straße und der Wirtshäuser ist die der unteren Schichten, die Sprache der zufälligen Gedanken, die keinen Bestand hat... manchmal die Sprache der Märchen. Die des Volkes. Doch wir, die wir für den guten Geschmack, für Kunst, die überdauert, verantwortlich sind, wir müssen die Zuchtmeister sein. Den Kampf führen gegen die Sprache des Volkes. Gegen den Mangel an Disziplin. Gegen die Unkultiviertheit der Sprache des Volkes. Dazu sind wir da. Um zu bestimmen, was schön ist, und was häßlich ist.²

1 Per Olov Enquist, *Från regnormarnas liv. En familjetavla från 1856*, in: ders., *En triptyk*, Stockholm 1981, S. 218–299, hier S. 245f.

2 Per Olov Enquist, *Aus dem Leben der Regenwürmer. Ein Familiengemälde von 1865*. Deutsch von Angelika Gundlach, Frankfurt a.M. 1982, S. 160–162.

Enquists Heiberg-Darstellung nimmt das weitverbreitete, theaterhistorisch geprägte Bild des Dichters, Kritikers und späteren Theaterdirektors auf und schreibt es weiter: Heiberg, der die Bühne ab 1849 in quasi absolutistischer Manier leitet und damit die wichtigen Schauspieler*innen vergrätzt, die sich schließlich ein neues künstlerisches Zuhause suchen;³ Heiberg, der sich gegen neuere ästhetische Entwicklungen stemmt und dem (vor)naturalistische Spielweisen und Stücke ein Graus sind;⁴ Heiberg, der die Oper hasst⁵ und das Ballett noch viel mehr⁶ – beide Sparten verdürben den Geschmack; und schließlich Heiberg, der – verbittert – die Zeichen der Zeit verkennend 1856 mehr oder weniger aus dem Theaterchefessel verjagt wird.⁷

Dieses Kapitel besucht den Dichter jedoch in der ersten Hälfte der 1820er-Jahre: Johan Ludvig Heiberg ist noch jung und – anders als das gängige Bild des griesgrämigen, alten und altmodischen Heiberg vermuten lässt – zu diesem Zeitpunkt viel eher Theaterrevolutionär, mindestens aber Theatervisionär. Sein Durchbruch als Dramatiker gelingt ihm mit dem umstrittenen, gefeierten und unglaublich erfolgreichen Vaudeville *Kong Salomon og Jørgen Hattmager* (*König Salomon und Jürgen Hutmacher*), das am 28. November 1825 Premiere feiert. Was als großer Theaterskandal beginnt – schon vor der Premiere wird das Stück eifrig diskutiert und angefeindet – mutiert zum Wegbereiter einer der einflussreichsten Theatergenres des sogenannten Goldenen Zeitalters. Dänische Vaudevilles stehen bis weit in die 1840er-Jahre für einen großen Teil des Repertoires des königlichen Theaters, und nicht nur Heiberg, sondern viele andere seiner Dichterkollegen – unter ihnen Thomas Overskou, Henrik Herz, aber auch Hans Christian Andersen – reüssieren in diesem sehr besonderen Genre. Der theaterhistorische Irrtum, bei Heiberg handele es sich zuvorderst um einen reaktionären Hegelianer, mag auch dazu geführt haben, dass seine Vaudevilles in ihrer auch musikalischen Verfasstheit sowohl in der Theater- als auch Literaturwissenschaft wenig betrachtet worden sind.

3 Vgl. Peter Hansen, *Den danske skueplads. Illustreret theaterhistorie*, 3die del, København 1896, S. 22–33.

4 Vgl. Jytte Wiingaard, *Den svære realisme*, in: Kela Kvam/Janne Risum/Jytte Wiingaard (Hg.), *Dansk teaterhistorie 2, Folkets teater*, København 1992, S. 16–38, hier S. 17 f.

5 Vgl. Gerhard Schepelern, *Operans historie i Danmark 1634–1975*, København 1995, S. 72.

6 Vgl. Henrik Engelbrecht, *Opera i guldalderens København*, København 2017, S. 154.

7 Vgl. Jens Engberg, *Til hver mands nytte. Historien om det Kongelige Teater 1722–1995*, Bind 1, København 1998, S. 328 f.

Im Folgenden werde ich Heibergs erstes Vaudeville eingehender untersuchen. Mich interessieren dabei besonders die unterschiedlichen Figureationen des Irrtums, die mit dem Werk verknüpft sind. Das literarisch-theatralische Mittel des Irrtums verstehe ich dabei vor allem in seiner Funktion als bewusst eingesetzte Täuschung, deren Charakteristik jedoch darauf gründet, als »ungeplante Abweichung«⁸ vom Gewöhnlichen wahrgenommen zu werden und auf diese Weise mit dem Unerwarteten, Unvorhergesehenen und Ungeplanten zu spielen.

Ich werde drei Formen des Irrtums beleuchten, die mit dem Heiberg'schen Vaudeville verknüpft sind. Zum einen geht es um die Irrtümer auf der Handlungsebene, ein typisches Element komödiantischer Dramatik: Da wird ein armer Jude für einen reichen Kaufmann gehalten und der wirklich reiche Kaufmann gar nicht beachtet. Im zweiten Teil werde ich mich auf das musikalische Spiel mit den Irrtümern konzentrieren. Das Vaudeville ist eine Gattung, die – ähnlich wie das Singspiel – sehr von und mit der Musik lebt und dabei – anders als das Singspiel – vor allem mit bereits bekannten musikalischen Versatzstücken spielt. Dies tritt bei der Beschäftigung mit dem Genre häufig in den Hintergrund, ist aber, meiner Auffassung nach, zentral und erlaubt, die handelnden Figuren vielgestaltiger zu zeichnen. Abschließend will ich mich mit der Frage der Rezeption beschäftigen. Wie bereits angedeutet wird *Kong Salomon* bereits vor der Premiere heftig diskutiert, abgelehnt und trotzdem (oder gerade deswegen?) schließlich einer der wichtigsten Erfolge des Theaters. Und auch dabei setzt Heiberg, wie ich zeigen werde, bewusst auf eine Täuschung, indem er das neue Genre erfolgreich in eine nationale Lustspieltradition einzuschreiben sucht. Dabei meine ich nun nicht, der große Erfolg des Autors und des Stückes beruhe auf einem Irrtum, vielmehr geht es mir darum, die Funktionen des Irrtums auf unterschiedlichen Ebenen zu untersuchen und als theatralisch-literarische Strategie zu verstehen. Der sich daraus ergebende frische Blick auf den jungen, theaterrevolutionären Heiberg und sein erstes Vaudeville mag helfen, das Bild dieses Künstlers mehrdimensionaler und farbenprächtiger hervortreten zu lassen. Zunächst soll jedoch kurz die Handlung des Dramas zusammengefasst werden.

8 Bernd Guggenberger, *Das Menschenrecht auf Irrtum. Anleitung zur Unvollkommenheit*, München/Wien 1987, S. 135.

Kong Salomon og Jørgen Hattemager– Gang der Handlung

Die kleine dänische Gemeinde Korsør erwartet hohen Besuch. Es heißt, der unermesslich reiche Baron Salomon Goldkalb passiere auf seinem Weg von Steinfurt nach Kopenhagen den Ort. Die Bürgerschaft ist in heller Aufregung, erhofft sie sich doch Gewinn aus dem Besuch des bedeutenden Gastes. Zunächst jedoch kommt – unerkannt – der begüterte Kaufmann Løve nach Korsør, er ist auf der Suche nach seinem Neffen Eduard, dem er eine (Bildungs-)Reise nach Hamburg finanziert hat. Statt in der Hansestadt befindet sich Eduard jedoch in Korsør und hat dort all sein Geld in Hüte investiert, in der Hoffnung auf diese Weise die Liebe der Hutmachertochter Luise zu gewinnen. Anstelle finanzieller Mittel hat er nun Schulden und kann die Weiterreise zum eigentlichen Bestimmungsort nicht antreten.

Kurz nach Løve betritt der titelgebende Jude die Handlungsarena: Salomon Goldkalb kommt – auch er zunächst unbemerkt – in der Stadt an. Wie sich herausstellt, handelt es sich dabei nicht um den reichen Baron, sondern um einen verarmten und verfolgten, sogenannten Schacherjuden gleichen Namens. Løve erkennt in ihm einen früheren Geschäftspartner, der ihm noch Geld schuldet, und verliebt sich in die Idee, den Bewohnern Korsørs einen Streich zu spielen. So bittet er den armen Juden, den sehnlichst erwarteten Bankier zu geben. Dieser ist sofort bereit mitzuspielen und die Farce beginnt: Das Dorf liegt dem falschen Goldkalb zu Füßen, bereitet ihm einen wahrhaft königlichen Empfang und erhofft sich von ihm Investitionen, finanzielle Zuwendungen und lukrative Geschäfte. Auch Eduard und sein Diener Henrik gehören zu den Bittstellern und erwarten von Goldkalb Hilfe: Sie wollen Geld leihen, um ihre Schulden im Wirtshaus bezahlen und die Reise nach Hamburg antreten zu können. Kurzum: Die gesamte Gemeinde befindet sich in einer Art Ausnahmezustand, eine vernünftige Einschätzung der Situation wird dadurch unmöglich.

Zu guter Letzt kommt es jedoch, genretypisch, wie es kommen muss: Goldkalbs (falsches) Spiel fliegt auf, Løve nimmt ihn wie versprochen vor den verärgerten Bewohnern Korsørs in Schutz, die jungen Liebenden finden auch ohne Hüte zueinander und schließlich kann gefeiert, getanzt und getrunken werden.

Wer ist wer? – Handlungsirrtümer

Schon in dieser sehr knappen Zusammenfassung wird deutlich, dass der Irrtum das zentrale Element ist, welches die Handlung und all ihre Verwicklungen in Gang bringt und ungewöhnliche Konstellationen ermöglicht. Zunächst erscheinen die Komödienwelt, die uns geboten wird, bekannt und die Handlungsmuster erprobt. Das Stück beginnt damit, dass Eduard und sein Diener Henrik sich in einer Art Reiseführer über ihren aktuellen Aufenthaltsort informieren. Korsør hat, das wird schnell deutlich, auch mit einem Reiseführer in der Hand äußerst wenig zu bieten. Dass der Dichter Jens Baggesen in der 1.450 Einwohner zählenden Gemeinde geboren ist, erscheint als Gipfel touristischer Attraktionen – die nächst größere ist der Hutmacherladen. Und auch dieser ist eher wegen der Tochter des Besitzers von Interesse, die geschmackvollen Kopfbedeckungen spielen eine Nebenrolle. Obwohl: Eduard hat nahezu all sein Geld in dem Geschäft investiert und inzwischen eine stattliche Anzahl beisammen; zwölf Hüte und sieben Mützen hat er bereits erworben und scheint weiteren Einkäufen nicht abgeneigt. Das Geld, eigentlich gedacht für die Fahrt nach Hamburg, ist aufgebraucht, und so sieht er sich gezwungen, seinem Onkel zu schreiben und um mehr zu bitten. Die prekäre ökonomische Lage dient somit – neben der Liebe zu Luise natürlich – als Grund, warum Eduard und Henrik Korsør nicht verlassen können. Heiberg schreibt sich mit dieser Grundkonstellation zunächst in die Holberg'sche Komödientradition ein: Der Konflikt zwischen Jung und Alt deutet sich an, das von unterschiedlichen Seiten bedrohte Liebesglück und das Verhältnis Herr–Knecht bilden unverkennbare Parallelen.⁹ Sicherlich nicht zufällig nennt Heiberg die Dienerfigur zudem Henrik – eine Verbeugung vor dem großen Ludvig Holberg, aber auch, wie ich später zeigen werde, eine bewusst gesetzte Referenz, mit der das eigene Schaffen in einem theaterhistorischen Kontext verortet wird.

In Korsør kommt als nächstes die Postkutsche an, Heibergs reitender Bote. Mit der Post kommt der Irrtum in die Stadt, in Gestalt einer neuen Figur, die – wie sich herausstellt – die erprobte und vertraute Welt auf den Kopf stellen wird: Die Zeitungen annoncieren nämlich die Ankunft eines besonderen Fremden, und die ersten Männer der Stadt – Sering, Brandt

9 Detaillierter zu den sogenannten Intrigenkomödien Ludvig Holbergs und deren Handlungsstrukturen: Angelika Bamberger, Ludvig Holberg und das erste dänische Nationaltheater, Frankfurt a.M. 1983, S. 76–81.

und Villing – überbieten sich im Verkünden dieser Heilsbotschaft und führen so die Titelfigur auf prominente Weise ein. Salomon Goldkalb wird, ohne in Persona zu erscheinen, als reicher Baron aus Steinfurt vorgestellt, der sich auf dem Weg nach Kopenhagen befinde. Zunächst wird noch befürchtet, dass die Stadt den Besucher gar nicht zu Gesicht bekäme, da aufgrund der modernen Infrastruktur Reisende nun einen schnelleren Weg per Dampfschiff nehmen könnten. Aber ein mitgelieferter Brief erhält die erlösende Nachricht für die Gemeinde: Goldkalb, der besungene Held, sei auf dem Weg nach Korsør! Für den Landweg gibt es scheinbar triftige Gründe, das Dampfschiff habe unmöglich die großen Mengen an Silber und Gold transportieren können, die der Baron mit sich führt. Die Postkutsche sei 41 Mal hin- und hergefahren, um den Transport des unermesslichen Reichtums Goldkalbs zu bewältigen. Darüber hinaus wird erwähnt, dass sich Goldkalb auf seiner bisherigen Reise als äußerst wohlthätig und einkaufslustig erwiesen habe und dabei gern deutlich mehr als den üblichen Preis zu zahlen bereit gewesen sei – sogar ein Glas Wasser habe er vergütet.

Diese Informationen erscheinen den handelnden Figuren ausreichend glaubhaft, um den Juden aus Sicht der Bevölkerung als Erlöserfigur zu halluzinieren. In dieser gottverlassenen Gegend, abgeschnitten von den modernen Waren- und Informationsströmen, sehnt die Bevölkerung einen neuen Messias förmlich herbei – entgegen aller Logik und Vernunft sitzen sie dem Irrtum bereitwillig auf. Goldkalb fungiert somit bereits vor seiner Ankunft als Instanz, die zivilisatorische Fortschritte generieren soll. Vor dem Hintergrund der sich etablierenden Moderne und der damit einhergehenden sozialen Umbrüche, die von den Bewohnern der kleinen Gemeinde als Bedrohung empfunden werden, birgt die Figur des übermäßig reichen Juden vermeintlich Zukunft. In seinem Vaudeville gibt Heiberg auf diese Weise die Landbevölkerung der Lächerlichkeit preis – immer ein probates Mittel, das großstädtische Publikum zu unterhalten –, gleichzeitig spielt er offen mit der Motivtradition der Erlöserfiguren und -mythen, die besonders in den in Kopenhagen häufig aufgeführten Dramen Kotzebues und Ifflands ihr festes Zuhause haben.¹⁰

10 Seit den späten 1790ern bis weit in die Vaudeville-Zeit hinein werden die aus dem deutschsprachigen Raum importierten Dramen von Iffland, Schröder und Kotzebue in großer Zahl in Kopenhagen aufgeführt. Genaue Zahlen zu den einzelnen Stücken liefert: Arthur Aumont/Edgar Collin, *Det danske Nationalteater 1748–1889. En statistisk*

Dafür ist es erforderlich, dass bei Heiberg der Irrtum als solcher ausgestellt wird, denn das Publikum weiß immer, wer wer ist, und zeigt sich darüber im Klaren, was gespielt wird. Der ausgestellte Irrtum versetzt demnach die Zuschauer*innen in die Lage, die (Über-)Reaktionen der *dramatis personae* zu studieren, Verlogenheit, Doppelmoral sowie den Irrwitz der Handelnden zu beurteilen und sich – im Wissen, was ›wirklich‹ gespielt wird – darüber zu amüsieren. Die Verwechslungskomödie wird nämlich auf offener Bühne vorbereitet. Løve weiß, was er spielt, und so weiß es das Publikum auch. Die jüdische Figur ahnt nur, dass gespielt werden soll, die Bewohner*innen Korsørs hingegen sind völlig ahnungslos.

Das sich daraus ergebende Spiel der Irrungen hat die schon beschriebenen Konsequenzen: Eine aus den Fugen geratene Welt, in der Vernunft keinen Platz mehr hat; ein Komödienuniversum, in dem die Bevölkerung aus Angst vor dem wirtschaftlichen Abstieg abstrusen Heilsversprechungen glaubt und dem Irrtum nur zu gern aufsitzt. Heiberg zeichnet eine in ihren moralischen Werten verformte bürgerliche Gesellschaft, die, für einen möglichen finanziellen Gewinn, bereit ist, alles zu tun. Er zeigt Bürger*innen, die in der Hoffnung auf gute Geschäfte ihre Grundsätze über den Haufen werfen und abstruse Geschichten beklatschen, solange die Aussicht auf wirtschaftliche Besserung besteht. Die vermeintliche Außenseiterfigur – und das ist der Jude auf der Bühne des Königlichen Theaters für gewöhnlich¹¹ – gewinnt an Statur, an Glaubwürdigkeit und kann trotz oder besser gerade wegen des Irrtums der bürgerlich-ländlichen Gesellschaft, die in moralischer Auflösung begriffen ist, als weit überlegen verstanden werden. Diese Funktion des Irrtums auf der Handlungsebene wird in der musikalischen Gestaltung des Vaudevilles weitergeführt.

(Un-)Passende Musik

Wenn ich im Folgenden von musikalischen Irrtümern spreche, meine ich damit nicht, dass sich die Musik irrt, vielmehr beziehe ich mich auf das Zusammenspiel zwischen Text bzw. Handlung und musikalischer Ausfor-

fremstilling af det Kongelige Teaters Histoire fra Skuepladsens Aabning paa Kongens Nytorv 18. December 1748 til Udgangen af Sæsonen 1888–89, København 1896.

- 11 Ausführlicher zur Funktion und Darstellungstradition jüdischer Figuren auf der Bühne des Königlichen Theaters in Kopenhagen während des sogenannten Goldenen Zeitalters: Clemens Räthel, Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater, Tübingen 2016, S. 139–266.

mung, die charakteristisch ist für die Form des Vaudevilles. Diese spezifische Gestaltung der Musik bildet den Hauptgrund, warum das Stück noch *vor* seiner Uraufführung einen großen Theaterskandal auslöst. Es sind also weder die Handlungsirrtümer noch die Zeichnung der Figuren, welche die Verwerfungen im Vorfeld der Premiere 1825 zu verantworten haben.

Die musikalischen Besonderheiten der Vaudevilles sind recht einfach zu beschreiben: Statt eigene Musiken für die Gesangseinlagen zu komponieren, wie es bei den damals sehr populären Singspielen üblich ist, werden bekannte Melodien aus bereits existierenden und gespielten Stücken verwendet, die mit den neuen Texten des Stückes versehen in die Handlung eingepasst werden. Die vier wichtigen musikalischen Quellen, aus denen sich nahezu alle Vaudeville-Verfasser in Kopenhagen bedienen, sind neben dem französischen Vaudeville und der deutschen Liederposse vor allem das Oeuvre von Carl Michael Bellmann und die zeitgenössische Oper. Elemente aus diesen Bereichen finden sich in nahezu allen Vaudevilles der 20er- und 30er-Jahre des 19. Jahrhunderts. Musikalische Aktualität und die Verortung in populären kulturellen Strömungen müssen als konstituierende Charakteristika des Genres verstanden werden.¹² Dabei steht nicht die Originalität der Musik im Vordergrund, sondern ihr origineller Gebrauch.¹³ Heiberg setzt mit *Kong Salomon* einen Trend, dem verschiedene Autoren folgen und so das Vaudeville zur beliebtesten und häufig aufgeführten Theaterform im Goldenen Zeitalter machen. Die musikalischen Grundlagen verändern sich kaum und die verschiedenen Autoren schöpfen aus einem ähnlichen Fundus.

Heiberg nutzt für seine neue Theaterform aus heutiger Sicht sehr ungeeignet und vielseitig das bekannte Theaterrepertoire.¹⁴ So finden sich in *Kong Salomon* neben einer Melodie aus Mozarts *Don Giovanni* auch Musi-

12 Vgl. Torben Krogh, Heibergs Vaudeviller. Studier over Motiver og Melodier, København 1942, S. 3.

13 Vgl. Joachim Grage, The Opera Hater? Johan Ludvig Heiberg and the Musical Theater, in: Jon Stewart (Hg.), The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama, København 2012, S. 117–138, hier S. 130.

14 Eine Ausnahme bildet das Vaudeville *Et Eventyr i Rosenborg Have*, für das Weyse eine komplett neue Musik komponiert.

ken aus Carl Maria von Webers Opern *Der Freischütz*¹⁵ und *Preciosa*.¹⁶ Darüber hinaus verwendet er Kompositionen von Christoph Ernst Friedrich Weyse¹⁷ und Friedrich Kuhlau,¹⁸ ebenso französische Vaudevilles und patriotische Lieder.

Dabei fällt auf, dass häufig der neue Text wenig mit der Originalkomposition zu tun hat, auch im Verlauf des Stückes keine inhaltlichen oder intertextuellen Bezüge hergestellt werden, eher im Gegenteil: Die Auswahl der Musik lässt sich wie ein großer Irrtum lesen, Melodie und Text »passen« scheinbar wenig zusammen. Sämtliche Opern und Singspiele, aus denen Heiberg sich für *Kong Salomon* bedient, werden am Königlichen Theater in der dänischen Hauptstadt gespielt. Die Zuschauer*innen sind also mit den Originalen vertraut, sowohl mit deren Text als auch mit dem Zusammenhang, für den sie geschrieben sind.¹⁹ Heiberg weist später in seiner Schrift *Om Vaudevillen (Über das Vaudeville)* explizit darauf hin, wie wichtig es sei, dass das Publikum die Melodien erkenne. Dadurch sieht er den Effekt gewährleistet, dass sich die Zuschauer*innen auf den Inhalt der Gesangsnummer konzentrierten statt auf deren musikalische Ausformung.²⁰ Zu den bereits beschriebenen Irrtümern auf der Handlungsebene

-
- 15 Der *Freischütz* gehört in den 1820er-Jahren zu den meistgespielten Opern am Königlichen Theater. Die Premiere erfolgt am 26. April 1822. Die Uraufführung findet kurz zuvor am 18. Juni 1821 im Hamburger Schauspielhaus statt. In den ersten vier Spielzeiten in der dänischen Hauptstadt erfolgen ungewöhnliche 25 Vorstellungen. Die Übersetzung ins Dänische – die Oper läuft in Kopenhagen unter dem Titel *Jægerbruden* – besorgt Adam Oehlenschläger.
 - 16 Carl Maria von Webers Oper *Preciosa* feiert am 29. Oktober 1822 Premiere am Königlichen Theater und erfreut sich großer Beliebtheit. Bereits in der ersten Saison erfolgen sechs Aufführungen, bis 1887 insgesamt 104.
 - 17 Christoph Ernst Friedrich Weyse, ursprünglich aus Altona, komponiert verschiedene Werke für das Theater. Zu den meistgespielten gehört *Sovedrikken* (Premiere 1809), das über 100 Vorstellungen erlebt. Aus diesem Singspiel bedient sich Heiberg in *Kong Salomon*: Der Gesang, in dem die Bevölkerung Goldkalbs (Ver)Kleidung imaginiert, ist eine Melodie aus Weyses erfolgreichstem Werk.
 - 18 Daniel Frederik Rudolph Kuhlau, geboren in Uelzen, feiert seinen ersten großen Erfolg am Theater mit dem Drama *Røverborgen* (Premiere 1814), aus dem sich Heiberg für *Kong Salomon* ebenfalls bedient. Darüber hinaus komponiert er unzählige kleinere und größere Stücke für die Bühne. Sein größter Triumph wird jedoch die Zusammenarbeit mit Johan Ludvig Heiberg in *Elverhøi*, dem nationalen Singspiel und bis heute meistgespielten Stück am Königlichen Theater.
 - 19 Vgl. Torben Krogh, Heibergs Vaudeviller, S. 3.
 - 20 Vgl. Johan Ludvig Heiberg, *Om Vaudevillen som dramatisk Digttart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramaturgisk Undersøgelse* (1826), in: Johan Ludvig Heiberg, *Samlede Skrifter. Prosaiske Skrifter*. Sjette Bind, Kopenhagen 1861, S. 1–111, hier S. 43.

gesellen sich in meiner Lesart nun die musikalischen Irrtümer. Anders formuliert: Nicht nur ist der reiche jüdische Bankier gar keiner, und damit die Hoffnung auf Aufschwung ungerechtfertigt, sondern auch die Musik ist vermeintlich nicht, was sie vorgibt zu sein. Daraus resultiert die Frage, welche (neuen) Funktionen sie übernimmt. Ich möchte dies im Folgenden anhand von drei Beispielen ausführlicher erläutern.

Eduard, Henrik und die Hüte

Zunächst richte ich den Blick auf Eduard, den jungen Liebhaber, der all sein Geld in die Hüte steckt und doch der Frau seiner Träume, der Hutmachertochter Luise, nicht näherkommt. Ganz im Gegenteil, diese hält ihn für einen ausgemachten Schnösel, der offensichtlich nicht weiß, wohin mit seinem Geld. Seine umfassenden Investitionen in die Kopfbedeckungen stürzen ihn und seinen Diener Henrik in arge Schwierigkeiten. Henrik versucht seinem Herrn in der fünften Szene des Vaudevilles die sich daraus ergebenden Konsequenzen aufzuzeigen. Eine musikalische Nummer über Männer und Hüte:

Herre, hvad skal Enden blive,
Tretten Hatte, Hyver syv!
Man vil Øgenavn Dem give;
See, der gaaer den Hattetyv!

Tænk Transporten: den vil stige
Til en uforskammet Priis,
Gjennem det westphalske Rige
Over Brüssel til Paris.

Hvad er mellem Jordens Poler
Bedre vel end være fri?
Tænk, om Frihedens Symboler
Bragte Dem i Slutteri!²¹

Herr, wo soll das hinführen?
Dreizehn Hüte, sieben Mützen!
Man sollte Ihnen einen Spitznamen geben:
Seht, da geht der Hutdieb!

21 Johan Ludvig Heiberg, Kong Salomon og Jørgen Hattemager, in: Johan Ludvig Heiberg, Samlede Skrifter. Poetiske Skrifter. Femte Bind, Kopenhagen 1862, S. 171–272, hier S. 195.

Denken Sie doch an den Transport:
Die unverschämt hohen Kosten,
Durch die deutschen Lande
Über Brüssel nach Paris.

Was gibt es auf der Welt
Besseres als die Freiheit?
Bedenkt, sollten Euch die Symbole
Dieser Freiheit in den Schuldturm bringen?²²

Henrik räsoniert hier über die aus den Hutkäufen entstandene äußerst prekäre wirtschaftliche Situation, die Schwierigkeiten, den Transport dieser Waren zu bewerkstelligen und – sollte es keine finanzielle Rettung geben – gar eine mögliche Festnahme und den Schuldturm. Heiberg schreibt diesen Text zu einer Melodie aus Carl Maria von Webers Oper *Preciosa*. In dieser Oper ist es allerdings die Melodie zu einem Liebeslied, das die Hauptfigur mit klarem Sopran vorträgt, in der Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen mit dem Geliebten: *Einsam bin ich, nicht alleine*.

Einsam bin ich nicht alleine
denn es schwebt ja süß und mild
um mich her im Mondenscheine
dein geliebtes, teures Bild.

Was ich denke, was ich treibe
zwischen Freude, Lust und Schmerz,
wo ich wandle, wo ich bleibe
ewig nur bei dir mein Herz!

Unerreichbar wie die Sterne
wonneblickend wie ihr Glanz,
bist du nah', doch ach! so ferne
füllest mir die Seele ganz!²³

Hier zeigt sich bereits, was ein musikalischer Irrtum alles kann. Henrik singt ein Liebeslied einer weiblichen Opernprotagonistin und zerfließt dabei vor Selbstmitleid und Zukunftsängsten. Interessanterweise richtet sich diese Liebesmelodie an Eduard. Was also der reine Text nicht hergibt, eröffnet in der musikalischen Gestaltung der Nummer neue Lesarten. Zum

22 Sämtliche Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Verfasser dieses Beitrages.

23 Carl Maria von Weber, *Preciosa*. Ein Schauspiel von Pius Alexander Wolff, Klavierauszug. Leipzig ca. 1900, S. 25 f. Die Verfügbarkeit von Musik über beispielsweise Streaming-Plattformen ermöglicht es, die hier nur als Text zitierten Werke recht unkompliziert auch zu hören. Dies möchte ich ausdrücklich empfehlen.

einen ließe sich argumentieren, dass Henrik hier seinem Eduard ein Geständnis macht; die besungene Angst vor dem Schuldturn wird dabei auch zur Angst vor einer Trennung, vor der Einsamkeit und dem Alleinsein, wie es im Weber'schen Original anklingt. Zum anderen erlaubt Henrik hier möglicherweise auch einen neuen/anderen Blick auf die Leidenschaften seines Herrn. Er stellt der musikalischen Einlage eine Warnung voran: »Lidenskaber ere som Sneeboldte; jo længere de rulle, desstørre blive de.«²⁴ Die besungene Leidenschaft Eduards gilt, so lässt sich die Musik lesen, ganz offensichtlich nicht der Hutmachertochter Luise; diese wird mit keinem Wort erwähnt. Vielmehr sorgt Henrik sich um den Transport der Hüte und die Folgen der verfehlten Haushaltsplanung. Mit diesem Blick lässt sich fragen, ob es in dem Vaudeville überhaupt um die unerfüllte, romantisch überhöhte Liebe Eduards zur unschuldig gezeichneten Hutmachertochter geht, oder ob dieses Narrativ nur als Vorwand dient, um Eduards Fetisch zu legitimieren. Kauft Eduard die Hüte, um Luise für sich zu gewinnen, oder dient Luise als hilfreicher Vorwand, um die modischen Abenteuer des jungen Mannes zu ermöglichen und zu legitimieren? Geschickter und vergnüglicher kann Männlichkeit in der Krise auf der Bühne des frühen 19. Jahrhunderts kaum dargestellt werden.

Salomon und die Nachthaube

Das zweite Beispiel beschäftigt sich mit der jüdischen Figur, dem großen Schwindler des Vaudevilles. In der 13. Szene, einem gesungenen Reisebericht, beschreibt Goldkalb, wie ihm die Kleidung geraubt und später sein Hut vom Wind weggeweht wurde. Damit erklärt er seine abenteuerliche Aufmachung, mit der er auf der Bühne erscheint: Er trägt eine Art Morgenrock mit goldenen Knöpfen, auf dem Kopf zudem eine Schlafhaube. Die Melodie für diesen Bericht stammt aus einem Singspiel von Nicolas Dalayrac mit dem Titel *Azémia ou les sauvages*. Das bekannte Stück – die dänische Premiere erfolgt unter dem Titel *Azemias eller De Vilde*²⁵ (Azemia oder die Wilden) 1810 – handelt von einem Europäer, der allein mit sei-

24 Johan Ludvig Heiberg, Kong Salomon, S. 195 (Leidenschaften sind wie Schneebälle, je länger sie rollen, desto größer werden sie).

25 *Azémia ou les sauvages*, Singspiel in drei Akten, Musik von Nicolas Dalayrac, das Libretto stammt von Poisson de la Chabeaussière. Die Übersetzung für das königliche Theater besorgt N.T. Bruun. Die Premiere erfolgt am 29. Oktober 1810, bis 1827 steht das Werk insgesamt 35 Mal auf dem Spielplan.

ner Tochter und einem Pflegesohn viele Jahre auf einer Südseeinsel verbringt. Damit es zu keinen Intimitäten zwischen den Heranwachsenden kommt, lässt er die Tochter stets als Mann gekleidet auftreten. Nichtsdestotrotz – oder gerade deswegen – erwacht in dem jungen Pflegesohn die Liebe, und er besingt in einer Arie die Unsicherheiten seinen eigenen Gefühlen gegenüber: *Aussitôt que je t'aperçois* ist eine der bekanntesten Melodien aus diesem Singspiel.²⁶

Aussitôt que je t'aperçois,
Mon cœur bat & s'agite,
Et si j'accour auprès de toi,
Il bat encore plus vite.
A tout moment, & malgré moi,
Je brûle, & ne sais pas pourquoi.
De m'éclairer sur ce mystère,
Je pourrais bien prier ton père;
Mais si tu voulais, tien, je crois,
J'en apprendrais plus avec toi.²⁷

Sobald ich Dich sehe,
schlägt mein Herz ganz aufgeregt.
Und wenn ich zu Dir gehe,
schlägt es noch viel schneller.
In jedem Augenblick und gegen meinen Willen
brenne ich und weiß doch nicht warum.
Ich könnte Deinen Vater bitten,
mir dieses Geheimnis zu enthüllen.
Aber wenn Du wolltest, glaube ich,
würde ich es viel lieber von Dir erfahren.

In *Kong Salomon* wird die Melodie des jungen, schmachttenden, unsicheren Liebhabers nun vom alten Juden Goldkalb gesungen, in der für jüdische Bühnenfiguren üblichen Mischung aus Dänisch und (Platt-)Deutsch.²⁸ Es ist die Auftrittsmelodie der Titelfigur, in der es weder um Liebe noch Begehren geht, sondern vielmehr um eine groteske und lächerliche Situation: Der Jude erzählt darin, wie ihm auf dem Weg nach Korsør seine Kleidung geraubt wurde:

26 Vgl. Torben Krogh, Heibergs Vaudeviller, S. 109 f.

27 Auguste Etienne Xavier Poisson de La Chabeaussière, Azemia: Ou, Les Sauvages. Comédie en Trois Actes Et en Prose, Paris 1788, S. 13.

28 Zur Bühnensprache jüdischer Figuren auf der dänischen Bühne und den vielfältigen Funktionen, die sie erfüllen: Räthel, Wie viel Bart darf sein?, S. 82–88.

Ich wohnt' in Odense bey Holk,
Die Leut' er meget vakkre,
Da kam der En af deres Folk,
Und vilde mit mir schakkre.
Det tidlig var, men Morgenstund'
Ei altid bringer Gild im Mund'.
Ich lag im Bett, mich rolig strachte,
Sorglos, und an nichts Beses dachte.
Doch fer ich mich fersaae, han neer
Zur Treppe war mit mine Kleer.

Nun sprang ich splitter nackend op,
Men han var uden Døre;
Ich hatte Schjorten po min Krop,
Und weiter nichts, ich schwöre.
Zum Glück lag noch min Silfmoors-Tracht
Im Koffer zierlich eingepackt.
Den trak ich po, gik over Vandet,
Men midt po Belten reent forbandet
Mich Vinden tog i Nakken fat,
Und fløiten gik min Silkehat.²⁹

Dass diese an sich schon komische Szene ihren Witz dadurch steigert, dass sie zu einer bekannten Liebesmelodie gesungen wird, unterstreicht einmal mehr, wie sich Heiberg das Genre zunutze macht, wie der musikalische Irrtum hilft, die Figuren mehrdeutig und komisch zu zeichnen. Die reine Erzählung malt den halbnackten Juden als lächerliche Erscheinung, mal wieder auf der Flucht und mitten am Tag mit einer Nachthaube auf dem Kopf. Aber Heiberg ergänzt diese Charakterisierung durch eine populäre Melodie, die das Bild des jammernden Juden kontrastiert. Goldkalb darf hier nicht nur berichten, was ihm widerfahren ist, vielmehr gibt Heiberg ihm die Chance, die nationale Bühne und deren Repertoire zu parodieren, sich damit auch über das zeitgenössische Theater lustig zu machen, das – wie Heiberg meint – mit seinen Rührstücken den Geschmack verderbe. Auf diese Weise gewinnt Goldkalb an Statur und Sympathie, seine musikalische Erzählung scheint weder sich selbst noch das nationale Theater ernst zu nehmen. Aus dieser musikalischen Leichtigkeit zieht die Figur ihre Attraktivität, löst sie sich doch auf diese Weise von der einseitigen (textlichen) Zeichnung des ausgeraubten Schacherjuden. Obwohl auch

29 Johan Ludvig Heiberg, Kong Salomon, S. 219. Ich habe hier auf eine Übersetzung verzichtet, die besondere Sprachmischung lässt sich kaum übertragen und ist in groben Zügen sicher verständlich.

diese textliche Zeichnung nicht so eindeutig ist: Schon der Titel *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* stellt gängige Erzählmodelle infrage. Ein König und ein Hutmacher, ein ungleiches, etwas unwirkliches Paar, das sich im Verlauf des Stückes kaum begegnet. Der Hutmacher überhaupt ist eine winzig kleine Nebenfigur. Nur ganz am Ende, wenn alle Irrtümer beseitigt scheinen, wenn der Ärger verraucht ist und alle heiter zusammen feiern, tanzen die beiden in der großen Finalnummer miteinander: Der Hutmacher und Salomon, der nun nicht mehr König ist. Nicht die jungen Liebenden bilden den Schluss- und Höhepunkt, sondern die beiden Titelfiguren, ein komisches Paar, das als Sympathieträger fungiert und vielleicht ein wenig – im *Commedia*-Verständnis – die Rolle der *Vecchi* übernimmt, der listigen Alten, welche die Welt immer noch ein Stück verändern können, die den Bürgern ihre merkwürdige Moral und der Stadt ihre Verlogenheit vorhalten. Und dabei sowohl sich als auch das Vorbild Holberg und das Königliche Theater mit wenig Respekt behandeln.

Jäger- und andere Chöre

Einen weiteren musikalischen Irrtum nutzt Heiberg, um die Dorfgemeinschaft zu desavouieren. Zu Beginn der zweiten Szene kündigen sich Neuigkeiten an: Das Posthorn erklingt und die leichtgläubigen Würdenträger der Stadt – Brandt, Sering und Villing – springen vom Essen auf und laufen aus dem Wirtshaus auf die Straße. Ein überaus lächerlicher Anblick bietet sich dem Publikum, denn Brandt hat noch die Serviette um den Hals und Villing hält einen Knochen in der Hand, an dem er weiterhin knabbert. Diese merkwürdige Versammlung stimmt nun einen Chorgesang, ein Loblied auf die Post an:

Vad ligner, Korsør, din politiske Glæde,
Naar Posten er kommen fra kongelig Stad?
Ved Klängen af Hornet paa Torv og i Stræde
Man glemmer sin Flaske, man glemmer sin Mad.
Statstidenden kommer i Ledtog med Dagen,
Og Nyheder bringer fra sikker Kanal,
Mens Morgen- og Aftenblad værner om Smagen,
Og Damerne slaes om den franske Journal.³⁰

30 Johan Ludvig Heiberg, *Kong Salomon*, S. 181.

Korsør, was gleicht Deiner politischen Freude,
Wenn die Post aus der Hauptstadt eintrifft?
Ertönt der Klang des Horns auf Markt und auf Straßen,
Vergisst man seine Flasche, vergisst man sein Mahl.
Die Zeitungen kommen im Verlauf des Tages
Und bringen Neuigkeiten auf sicherem Kanal.
Während die Abendzeitungen den Geschmack bemühen,
schlagen die Damen sich um das französische Journal.

Dieser Posthorn-Mittagessen-Chor wird gesungen zur Melodie des berühmten *Jägerchors* aus Carl Maria von Webers *Freischütz*. Im Vergleich mit der musikalischen Ausformung und dem Text des deutschen Originals wird das parodistische Element überdeutlich:

Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen,
Wem sprudelt der Becher des Lebens so reich?
Beim Klange der Hörner im Grünen zu liegen,
Den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich.
Ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,
Erstarket die Glieder und würzet das Mahl.
Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,
Tönt freier und freud'ger der volle Pokal!
Jo ho! Tralalalala!³¹

Es ist kein stolzer Jägerchor, sondern eine lächerlich gezeichnete Dorfgemeinschaft, für die in Ermangelung von Abwechslung die Ankunft der Postkutsche den Höhepunkt des Tages bildet. Die majestätische Melodie und der heroische Impetus der Weber'schen Jäger stehen den vom Essen aufgesprungenen Bürgern der kleinen dänischen Gemeinde konträr gegenüber. Auch hier nutzt Heiberg ein aktuelles und beliebtes Werk aus dem Repertoire des Theaters und deutet es für seine Komödie der Irrungen um. Das funktioniert nur unter der Voraussetzung, dass die Zuschauer das Original kennen und verorten können, und generiert auf diese Art den komischen Effekt. Die Parallelisierungen zwischen Original und Parodie lassen dies noch deutlicher hervortreten, denn Heiberg orientiert sich in seiner Umdichtung am Vorbild: Das Posthorn spielt statt des Waldhorns, auch die thematischen Überschneidungen wie das Postwesen und Jagdvergnügen sowie die Kontrastierung von echtem Essen und Dianas göttlichen Speisen fallen ins Auge. Diese raffinierten Verschiebungen verstärken das komische Moment und wirken dabei keineswegs nur in eine

31 Friedrich Kind, *Der Freischütz*. Romantische Oper in drei Aufzügen. Musik von Carl Maria von Weber, Leipzig 1952, S. 75 f.

Richtung. Denn der große Erfolg des Vaudevilles bedeutet auch, dass die Rezeption der vermeintlichen Originale von der Parodie beeinflusst wird. Wer einmal den Chorgesang der Würdenträger Korsørs in *Kong Salomon* gehört hat, kann in Webers Jägerchor wohl kaum noch ausschließlich eine Ode an das männliche Jagdvergnügen vernehmen. Mit Blick auf die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen Parodie und Original lässt sich auch verstehen, dass die Musik, bzw. der Gebrauch der Musik, im Fokus der massiven Kritik steht, der das Stück schon vor seiner Uraufführung ausgesetzt ist. Im Umgang mit der Rezeption seines Dramas setzt Heiberg, wie ich abschließend zeigen werde, auf einen weiteren Irrtum.

Nationaltheater?

Im Fokus der massiven Kritik an Heibergs Vaudeville steht der Gebrauch der Musik. Es wird eifrig diskutiert, ob die zuvor beschriebene musikalische Ausformung des Genres – also die Verwendung bekannter Melodien – für eine Bühne wie das Königliche Theater schicklich sei und im nationalen Theater eine Berechtigung habe. Knut Lyne Rahbek, *die* Kopenhagener Theaterpersönlichkeit des frühen 19. Jahrhunderts, wettet im Vorfeld in einem Brief vom 8. Oktober 1825 gegen das Vaudeville im Allgemeinen und argwöhnt, dass das Königliche Theater auf diese Weise dem Zirkus oder dem Theater der Wandertruppe näher rücke.³²

Auch innerhalb des Theaters gibt es heftige Auseinandersetzungen um die Legitimität des Stückes.³³ Einige der Direktoren des Theaters, aber auch etliche Schauspieler*innen stellen sich zunächst gegen die Aufnahme des Stückes in den Spielplan³⁴ – nach dem gefeierten Erfolg ist davon keine Rede mehr. Der Streit um *Kong Salomon* eskaliert schließlich und erst nach heftigem Insistieren des Geschäftsführers Jonas Collin und der Erlaubnis durch den König darf das Stück nach einigen kosmetischen Ände-

32 Vgl. Morten Borup, Johan Ludvig Heiberg. Anden Bog: Manddom 1825–1839, København 1948, S. 43.

33 Vgl. Kirsten Wechsel, Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville, in: Constanze Gestrinch/Thomas Mohnike (Hg.), Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800, Würzburg 2007, S. 39–59, hier S. 42 f.

34 Vor allem N. P. Nielsen spricht sich scharf gegen Heiberg und dessen Vaudeville aus. (Vgl. Morten Borup, Johan Ludvig Heiberg II, S. 43.)

rungen angesetzt werden.³⁵ Weder der Handlungsverlauf noch die Zeichnung der jüdischen Figur sind demnach Ursache für diese teils harschen Kritiken. Denn der Plot ist gar nicht neu, vielmehr handelt es sich bei *Kong Salomon* um eine Bearbeitung des sehr erfolgreichen Stückes *Indtoget* (*Der Einzug*) von Heibergs Vater Peter Andreas Heiberg, das sich seit dem 17. Februar 1793 im Repertoire des Königlichen Theaters findet und auch nach der Premiere von *Kong Salomon* bis 1830 parallel weiter auf dem Spielplan steht. Die Theaterleitung hätte 1825 das Stück in Anlehnung an das väterliche Vorbild daher viel lieber unter dem Namen *Indtoget Nr. 2* auf die Plakate gesetzt.³⁶ Sicherlich weist *Kong Salomon* eine etwas verzweigtere Struktur auf, die Handlungsorte und Namen sind andere, aber der zentrale Unterschied zwischen beiden Stücken ist die Musik. *Indtoget*, also das ältere Stück, ist ein Singspiel; die Musik für dieses Stück komponiert Johann Peter Schulz. Hingegen nutzt *Kong Salomon* og *Jørgen Hattemager*, wie ich dargelegt habe, bereits vorhandene und bekannte Melodien – und genau daran entzündet sich die Aufregung um das Stück: Ist es angemessen, das Repertoire des Königlichen Theaters zu plündern und die musikalischen Nummern mit neuen Texten versehen scheinbar beliebig zusammenzusetzen?

Die Kritik verstummt nach dem großen Erfolg. Sicherlich auch, weil *Kong Salomon* der dringend benötigte Kassenschlager des in großer ökonomischer Bedrängnis befindlichen Theaters wird. Schon in der ersten Saison erlebt das Stück unglaubliche 15 Aufführungen vor ausverkauftem Haus, regelmäßig gibt es Tumulte und Schlägereien um die letzten Tickets. Ein regelrechter »Theaterwahnsinn«³⁷ bricht aus, und die Stadt kennt nur noch ein Thema: Heibergs Triumph. Hans Christian Andersen,

35 Collin begegnet den Widerständen zu *Kong Salomon* schon vor der Uraufführung und besteht darauf, das Stück erst zu beurteilen, wenn es auf der Bühne gezeigt worden ist. Zudem weist er auf seine Pflichten als Geschäftsführer hin: »[J]eg fremmer Opførelsen af saadanne Stykker, som kunde ventes at ville give bedst Huus, naar Intet i dem indeholdes, der strider imod den Ærefrygt, som skyldes Gud, Kongen, Lovene, Sømmelighed og god Smag, af hvilket jeg veed, at der Intet kan udpeges i Heibergs Vaudeville.« (Ich fördere die Aufführung solcher Stücke, von denen erwartbar ist, dass sie ein volles Haus beschieren, solange sie nichts enthalten, was gegen die Ehrfurcht, die wir Gott schulden, den König, die Gesetze, Anstand und guten Geschmack verstößt. Ich weiß, dass in Heibergs Vaudeville nichts dergleichen vorkommt.) Thomas Overskou, Den danske Skueplads, i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid. Fjerde Deel, København 1862, S. 783.

36 Vgl. Räthel, Wie viel Bart darf sein?, S. 155.

37 Die von Kela Kvam herausgegebene Theatergeschichte Dänemarks überschreibt passend das Kapitel zum Goldenen Zeitalter und Heibergs rauschenden Erfolgen mit »Den store

ein eifriger Theaterbesucher, überschlägt sich förmlich in seiner Begeisterung über *Kong Salomon* und fasst damit die Stimmung in der dänischen Hauptstadt zusammen.

Det var en dansk Vaudeville, Blod af vort Blod [...] og den blev derfor med Jubel optaget og fortrængte ganske alt Andet. *Thalia* holdt Carneval paa den danske Scene, og *Heiberg* var hendes Udkaarne.³⁸

Das war ein dänisches Vaudeville, Blut von unserem Blut [...] und wurde daher mit Jubel aufgenommen und verdrängte alles andere. *Thalia* feierte Carneval auf der dänischen Bühne und *Heiberg* war ihr erklärter Favorit.

Lässt man Andersens zumindest kompliziertes Verhältnis sowohl zu den Heibergs als auch zum Königlichen Theater außen vor und beleuchtet die sich daraus ergebenden Fragen nach der Funktion dieses überschwänglichen Lobes nicht, fällt in besonderer Weise die Einschreibung des Gesehenen in einen »nationalen« Diskurs auf. Nun mag man sich fragen, was genau Andersen da gesehen hat, was an *Kong Salomon* so spezifisch dänisch ist: Das Genre des Vaudevilles stammt aus Frankreich, die Handlung ist die Kopie eines bekannten Dramas, verfasst von einem wegen politisch nicht genehmer Positionen aus dem Land verwiesenen Autoren, die Titelfigur ein Jude und die Musik – das zentrale Element des Abends – besteht aus einer Reihe »geklauter« Melodien französischer, deutscher und italienischer Provenienz.

Statt aber nun mit Andersen (und anderen) über die möglichen »nationalen« Implikationen dieser Theateraufführungen zu streiten, möchte ich vorschlagen, diese nationalen Konnotationen als bewusste Einschreibung zu lesen, die vor allem durch Heiberg selbst erfolgt. Ich will das ausführlicher darlegen: Auch nach dem durchschlagenden Erfolg von *Kong Salomon* und dessen Nachfolger *Recensenten og Dyret* (*Der Rezensent und das Tier*) verstummt die öffentliche Auseinandersetzung um die Gattungsfrage nicht.³⁹ Dies veranlasst Heiberg 1826 dazu, sämtliche seiner Werke vom Spielplan zu nehmen. Kurz darauf veröffentlicht er die Streitschrift *Om*

teatergalskab« (Der große Theaterwahnsinn). Janne Risum, Den store teatergalskab, in: Kela Kvam/Janne Risum/Jytte Wiingaard (Hg.), Dansk teaterhistorie 1, Kirkens og kongens teater, København 1992, S. 177–248, hier S. 177.

38 Hans Christian Andersen, Mit Livs Eventyr I. Herausgegeben von H. Topsøe-Jensen. København 1975, S. 99, Hervorhebungen im Original.

39 So spricht das Conversationsblad beispielsweise von einer »Vaudeville-Pest«, die dazu führe, dass bekannte und bisher beliebte Stücke kein Publikum mehr fänden – somit sei das neue Genre verantwortlich für das Verderben des Zuschauergeschmacks: »De beklagelige Følger af Vaudevillepesten have allerede viist sig paa det tydeligste, da hverken

Vaudevillen, in der er auf die Bedeutung des Genres für das Nationaltheater fokussiert. Heibergs zentrale Botschaft besteht darin, das Vaudeville zur neuen nationalen Lustspiieldichtung zu erklären, für die er einen großen Bedarf sieht. Den vorherrschenden Mangel an landessprachlicher Dramatik sieht Heiberg als Grund für den Bedeutungsverlust der nationalen Bühne. Aus diesem ›nationalen‹ Mangel leitet Heiberg dann die Dominanz deutschsprachiger Importe, wie etwa die vielgespielten Stücke Kotzebues und Ifflands, her. Er wettet in seiner Schrift gegen die dilettantischen deutschen Dichter und mahnt zur Besinnung auf typisch dänische Dramatik:

De dramatiske Mixturer, hvormed Tydskerne saa rigelig forsynede os, have ikke blot havt den umiddelbare Virkning at gøre Publicum kjed af alle dramatiske Digtarter, men have ogsaa gjort middelbar Skade, ved den Indflydelse, som de udøvede paa hver enkelt Digtart.⁴⁰

Die dramatischen Mixturen, mit denen die Deutschen uns so reichlich versehen haben, hatten nicht nur die unmittelbare Folge, dem Publikum alle anderen dramatischen Genres abspenstig zu machen, sondern verursachten auch mittelbare Schäden, weil sie Einfluss auf alle Dichtkunst ausübten.

Daran schließen sich vielfältige Vergleiche mit Ludvig Holberg an, dem ›dänischen‹ Dichturfürsten. Heiberg deklariert sich zu dessen legitimem Nachfolger, mit seiner eigenen, neuen Gattung des Vaudevilles, so argumentiert er, bringe er das Nationaltheater wieder zum Leuchten:

Jeg forbandt Vaudevillens Kunstform med Localiteten, og havde den Fornøielse at see, at mine Forsøg vandt almindeligt Bifald. [...] Publicum har faaet en ny Interesse for det Local-comiske, og derved er Veien til en ny National-Comedie bleven banet.⁴¹

Ich verknüpfte das Vaudeville mit dem Lokalen und sah mit Freude, dass meine Versuche allgemeinen Beifall fanden. [...] Das Publikum hat neues Interesse am

Stærkodder, eller *Don Ranundo de Colibrados*, uagtet de næsten i et heelt Decennium havde hvilet, formaaede at fylde de uabonnerede Pladser, langt mindre de gamle [...] Lystspil: *Bagtalsens skole*, *Feiltagelserne*, *Maskeraden*, *Henrik og Pernille*, der alle, saavel som *Preciosa* og *Røverborgen* vare, dog i forskjellige Grad, lidet besøgte.« (Die beklagenswerten Folgen der Vaudevillepest haben sich schon deutlich gezeigt. Weder *Stærkodder* noch *Don Ranundo de Colibrados* vermochten die nicht abonnierten Plätze zu füllen, obwohl sie doch fast ein Jahrzehnt geruht hatten. Noch weniger gelang dies den alten [...] Lustspielen: *Bagtalsens skole*, *Feiltagelserne*, *Maskeraden*, *Henrik og Pernille*, die alle, genau wie *Preciosa* und *Røverborgen*, wenn auch in unterschiedlichem Grad, schlecht besucht waren.) *Conversationsblad* Nr. 31, 9. Sept. 1826, Hervorhebungen im Original.

40 Heiberg, *Om Vaudevillen*, S. 21.

41 Ebd., S. 71 f.

Lokal-Komischen gefunden, dadurch ist der Weg für eine neue Nationalkomödie gebahnt.

Der Bedeutungsverlust des Theaters, so argumentiert Heiberg, liege vor allem darin begründet, dass man zu viel deutsche Dramatik spiele. In seiner über einhundertseitigen Schrift sind die Deutschen schuld an ziemlich allem: Selbst die aus Heibergs Sicht schreckliche, affektierte und geschmacksverderbende Ausgestaltung der Oper, wie sie in Kopenhagen gespielt wird (mit gesprochenen Rezitativen), gehe auf die Deutschen zurück.⁴² Dabei müsste es eigentlich andersherum sein, argumentiert Heiberg. Die Deutschen sollten von den Dänen lernen:

Vi Danske altsaa, vi som i den comiske Litteratur have erhvervet os et Navn, der har gjort os berømte over hele Europa, vi ere nu blevne saa smaa, saa jammerlige, at vi ingen andre Comedier kan taale, end dem som tilhøre fremmede Nationer, især Tydskerne, som i dette Fag burde gaae i Skole hos os, istedenfor at ansees som vore Mestere.⁴³

Wir Dänen hatten uns doch einmal in der komischen Literatur einen Ruf erworben, der uns in ganz Europa berühmt gemacht hat. Aber nun sind wir so klein, so jämmerlich geworden, dass wir keine anderen Komödien mehr ertragen als die fremder Nationen, vor allem der Deutschen. Die sollten dabei doch eigentlich von uns lernen, statt als unsere Lehrmeister angesehen zu werden.

Heiberg kultiviert hier aber nur auf der Oberfläche (s)eine Abneigung gegen die Deutschen – sonst würde er sich wohl kaum so reichhaltig an ›deutscher‹ Musik bedienen –, es geht ihm vor allem um die Vermarktung seiner Vaudevilles als nationale Dramatik. Auf diese Weise legitimiert er die umstrittene Gattung als schicklich für die nationale Bühne und begegnet damit Kritikern, die das Genre dem Bereich Unterhaltungstheater zuordnen. Ein Ansatz, den Heiberg selbst anfangs verfolgt; seine ursprüngliche Idee besteht darin, ein eigenes Vaudeville-Theater nach französischem Vorbild zu errichten.⁴⁴ Da ihm die Erlaubnis dazu verweigert wird, sicher auch um das finanziell marode Königliche Theater durch zusätzliche Konkurrenz nicht noch weiter zu schwächen, erlaubt diese Umwidmung des Genres Aufführungen auf der nationalen Bühne. Die Einschreibung als Nationaldichtung ist vor allem, wie ich meine, als Ermöglichungsstrategie zu verstehen: Heiberg gelingt es, sich als erfolgreicher Autor zu etablie-

42 Vgl. Heiberg, Om Vaudevillen, S. 24–26.

43 Ebd., S. 69.

44 Vgl. Morten Borup, Johan Ludvig Heiberg II, S. 41 f.

ren⁴⁵ – spätestens mit dem Singspiel *Elverhøj* (1828) wird er unsterblich –, sich damit ein solides wirtschaftliches Fundament und erheblichen Einfluss in der Kopenhagener Gesellschaft zu sichern.

Heibergs Strategie des *nation branding* geht auf. Seine Streitschrift *Om Vaudevillen* wird zum Wendepunkt in der Auseinandersetzung. Einen nicht unwesentlichen Beitrag leistet auch die Tatsache, dass Heiberg zeitgleich seine Vaudevilles von den Spielplänen nehmen lässt: Dem Theater fehlen damit wichtige Einnahmen und den Theaterbesucher*innen die populärsten Stücke. Die Verknappung des Angebots bei (mindestens) gleichbleibend hoher Nachfrage nach den Vaudevilles verleiht der Schrift zusätzliches Gewicht und macht es den Kritikern ausnehmend schwer, sich in dieser Gemengelage Gehör zu verschaffen. Das Vaudeville – und damit auch Heiberg selbst – sind angekommen und prägen das Theater am *Kongens Nytorv* für die kommenden Jahrzehnte.⁴⁶

Auch dieser nationale Irrtum wird bewusst hervorgerufen, nahezu ausgestellt. Durch die Referenz auf die Holbergtradition und mit der Abgrenzung gegen die vermeintlich dilettantischen deutschen Autoren – die im Übrigen äußerst beliebt sind⁴⁷ – schreibt sich Heiberg zum einen in eine Ahnenreihe ein und schreibt sich zum anderen lästige Konkurrenten vom Hals. Auf diese Weise erfüllt der nationale Irrtum für Heiberg zuvorderst einen ökonomischen Zweck. In den politisch und ökonomisch unruhigen

45 Mit Blick auf die nackten Zahlen wird noch deutlicher, wie sehr Heiberg und die Etablierung des Vaudevilles das Königliche Theater ab 1825 prägen. Seine Original-Vaudevilles – daneben zeichnet er für die Übersetzung von über 30 vorwiegend französischen und deutschen Stücken verantwortlich – werden zu seinen Lebzeiten 738 Mal aufgeführt und erreichen allein in den Jahren zwischen 1825 und 1835 eine Zuschauerzahl von ca. 345.000. (Vgl. Peter Vinten-Johansen, Johan Ludvig Heiberg and his Audience in Nineteenth-Century Denmark, in: Jon Stewart (Hg.), Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark, Berlin/New York 2003, S. 343–355, hier S. 353.)

46 Nach den Heiberg'schen Erfolgen avanciert die Gattung zum produktiven Genre dänischer Autoren. Neben Hans Christian Andersen verfassen u.a. auch Thomas Overskou, Henrik Hertz, Christian Hostrup und Heibergs Frau Johanne Luise erfolgreich Vaudevilles für das Königliche Theater. Heiberg selbst schreibt noch acht weitere Vaudevilles. Neben *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* handelt es sich dabei um: *Den otte og tyvende Januar* (Premiere 28.01.1826), *Aprilsnarrene* (22.04.1826), *Recensenten og Dyret* (22.10.1826), *Et Eventyr i Rosenborg Have* (26.05.1827), *De Udadskillelige* (11.06.1827), *Køge Huskors* (28.11.1831), *De Danske i Paris* (29.01.1833) und *Nej* (01.06.1836).

47 Bis 1879 werden von Kotzebue gut 70 Dramen in über 900 Vorstellungen gespielt, von Iffland stehen immerhin 20 Dramen in 340 Aufführungen auf dem Spielplan. Der überwiegende Teil der Aufführungen findet in der Zeit zwischen 1790 und 1830 statt. (Vgl. Jens Engberg, Til hver mands nytte, S. 140.)

Zeiten in Dänemark infolge der Napoleonischen Kriege und der damit einhergehenden Gebietsverluste bedarf es gar keiner Definition, was Nationaldichtung überhaupt sei, braucht es auch keine Erklärung, warum – wie bei *Kong Salomon* – ein bereits bekannter Handlungsgang mit bereits bekannten Melodien und einer jüdischen Hauptfigur dänische Nationaldichtung sei. Heiberg weiß vielmehr genau, diese ›Marke‹ für sich zu nutzen, umzudeuten, und damit seine Stücke nicht nur zu Kassenschlagern, sondern zu bedeutenden Werken zu stilisieren.

Was sich hier andeutet, ist vielleicht exemplarisch für die Verhandlung von sogenannten Nationaltheatern: Das Beispiel des Vaudevilles in Dänemark erlaubt die Frage, inwieweit nationale Bühnen zuvorderst auf dem Papier, mehr als Idee denn als theatralische Realität Gestalt annehmen. Mit Heibergs *Kong Salomon* ließe sich zugespitzt gar die These formulieren, dass es sich bei dem Konzept von nationaler Bühne und damit verbunden nationaler Dichtung möglicherweise gar um einen der produktivsten und langwierigsten Irrtümer der Theatergeschichte überhaupt handeln könnte.

Ibsens Irrtümer – Ein Motiv und seine Reflexion in Ibsens Dramen

Einleitung: Ungewisse Wahrheiten

Die Frage, wie die Aussagen von Ibsens Dramenfiguren sich zur Wahrheit verhalten, hat die Forschung schon lange beschäftigt. Der norwegische Literaturwissenschaftler Bjørn Hemmer verweist in dem von ihm verfassten *Ibsen Handbuch* auf eine vor allem dänische Forschungstradition, die

Ibsens Gestalten als Lügner durch und durch [...] betrachtet, die von dämonischen Kräften getrieben werden. Ein permanent von diesen Forschern verwendeter Begriff ist »die doppelt motivierte Aussage«. Die Figur auf der Bühne sagt etwas, aber meint etwas anderes, das sie also – bewusst oder unbewusst – nicht offenbart wissen will.¹

Hemmer warnt davor, jede Aussage einer Ibsen-Figur in Zweifel zu ziehen und unter Vernachlässigung des eigentlichen Textes einen Subtext zu entschlüsseln. Zu der genannten Forschungstradition merkt er an: »Bei diesen Forschern vermisst man eine Grenzziehung zwischen den Fällen, in denen Ibsen-Figuren lügen oder von unbewussten, unlauteren Motiven getrieben werden, und den Situationen, in denen sie tatsächlich versuchen, ehrlich zu sein. Denn das geschieht ja auch.«²

Der dänische Literaturwissenschaftler Aage Henriksen war es, der 1969 die bei Hemmer erwähnte Formel der »dobbeltmotiverede udsagn«³ (doppelt motivierten Aussage) geprägt hat. Henriksen erklärt, dass bei Ibsen die Wahrheit unlöslich verbunden ist mit dem erkennenden Subjekt. Sich selbst zu kennen und mit sich von Situation zu Situation identisch zu sein, mit seinen wirklichen Absichten in Übereinstimmung zu denken und zu handeln, sei für Ibsen das entscheidende Kennzeichen der Wahrheit.⁴ Ibsen untersuche, wie bei doppelt motivierten Aussagen eine soziale Prestigegrenze zwischen dem offen zutage Liegenden und dem Verborgenen scheide und Selbsterkenntnis und Gesellschaftserkenntnis eins wür-

1 Bjørn Hemmer, *Ibsen Handbuch*, München 2009, S. 45.

2 Ebd.

3 Aage Henriksen, *Henrik Ibsen som moralist*, in: *Kritik* 11 (1969), S. 69–84, hier S. 76.

4 Vgl. ebd., S. 70.

den. Seine eigenen Doppelspiele zu durchschauen, könne für die Figuren kompliziert werden: So verwendeten Tischler Engstrand und Pastor Manders in *Gengangere* (*Gespenster*, 1881) beide christliche Redensarten, die sich für sie lohnten, aber nur der Erste wisse, dass er ein Schwindler sei.⁵

Der Nordist Jørgen Haugan greift den Gedanken der doppelten Motivation in seiner Monografie *Henrik Ibsens metode* von 1977 auf und schlägt eine Periodisierung vor: Nachdem zu Beginn in Ibsens Dramen der selbstlose Idealist in Opposition zu seiner Umgebung gestanden habe, habe Ibsen später erkannt, dass unbewusste Kräfte sich in dieses ideale Arrangement einschalteten. Seit *Gengangere* wachse das Doppelbödige und Zweideutige in Ibsens Dramatik. Haugan betrachtet die Doppelmotivierung als Grundlage von Ibsens Theaterdialogen. Das oberflächliche, ideale und vertrauenswürdige Motiv sei das erste, das man sehe und höre. Doch liege ihm ein privates Motiv zugrunde, das die Person entweder unbewusst oder aus taktischen Gründen nicht gerne enthüllt sehe.⁶

An diesem kleinen Ausschnitt aus der Forschung wird deutlich, dass Ibsens Dramen den unsicheren Wahrheitsgehalt von Aussagen zu ihrem Thema machen und daraus ästhetische Formen ableiten, beispielsweise, indem die Figurensprache Hinweise darauf gibt, ob eine Falschaussage bewusst oder unbewusst getätigt wird. Umgekehrt thematisieren sie auch die Unsicherheit, ob eine Aussage richtig verstanden wird. Doch spielt in der Forschungsdiskussion der Begriff des Irrtums kaum eine Rolle.

In meinem Beitrag nähere ich mich zunächst dem Begriff des Irrtums an, um vor diesem Hintergrund unterschiedliche Formen des Irrtums in ausgewählten Dramen zu skizzieren und in einem weiteren Schritt eine Analyse von Hedvigs Selbstmord in *Vildanden* (*Die Wildente*, 1884) zu unternehmen, der mit Irrtümern verbunden ist.

Der Irrtum in Ibsens Dramen

Dass der Irrtum in der Forschungsdiskussion zu Ibsens Dramen nicht vertreten ist, liegt vielleicht daran, dass ›Irrtum‹ ein psychologischer und philosophischer Begriff ist, der in der Literaturwissenschaft eine unbedeuten-

⁵ Vgl. ebd., S. 76.

⁶ Vgl. Jørgen Haugan, *Henrik Ibsens metode*. Den indre utvikling gjennom Ibsens dramatik, København 1977, S. 11.

de Rolle spielt. Im *Metzler Lexikon Literatur* beispielsweise gibt es kein entsprechendes Lemma.⁷

In der Psychologie werden – im Anschluss an Sigmund Freuds einflussreiche Studien *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), die den Untertitel »Vergessen, Versprechen, Versehen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum«⁸ tragen – »Vergessen, Versprechen, Versehen, Vergreifen und andere Irrtümer«⁹ unbekümmert entdifferenziert und unter der Überschrift der Fehlleistung eingefangen.¹⁰ Die Fehlleistung wiederum bringt dem Ethnologen und Psychoanalytiker Mario Erdheim zufolge

eine Wahrheit zum Vorschein [...], die [...] vom Bewusstsein nicht akzeptiert wird und deshalb verdrängt werden muss [...]. Erscheint eine Wahrheit in Form einer Fehlleistung, so wirkt sie oft als Witz – und wird bald vergessen, oder sie wirkt peinlich – und wird daher möglichst übergangen, oder sie bekommt etwas Destruktives.¹¹

In der psychoanalytischen Tradition interessiert der Irrtum vor allem als eine Möglichkeit, auf das Unbewusste schließen zu können, indem Verdrängungsmechanismen nachvollzogen werden.

Die von Erdheim benannte destruktive Seite der Irrtümer begegnet uns auch in Ibsens Dramen. Auch das von Erdheim erwähnte Komische kann sich in Ibsens Dramen mit dem Irrtum assoziieren. Der Irrtum als Zugriff aufs Unbewusste ließe sich ebenfalls in Interpretationen der Dramen behaupten.¹²

Die Philosophie gibt offensichtlicher als die Psychologie Richtungen für literaturwissenschaftliche Überlegungen vor: Balduin Schwarz' Beitrag

7 Vgl. Dieter Burdorf/Christof Fasbender/Burkhard Moenninghoff (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007.

8 Vgl. Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum), in: Anna Freud et al. (Hg.): *Sigmund Freuds Gesammelte Werke*, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1990.

9 Jürgen Kriz, *Versagen: Desaster oder Aufbruch*, in: Brigitte Boothe/Wolfgang Marx (Hg.), *Panne – Irrtum – Missgeschick. Die Psychopathologie des Alltagslebens in interdisziplinärer Perspektive*, Bern et al. 2003, S. 163–176, hier S. 166.

10 Die begriffliche Unschärfe hinsichtlich des Irrtums, die ich hier beispielhaft mit dem Aufsatz von Jürgen Kriz belegt habe, zieht sich durch den Sammelband.

11 Mario Erdheim, Vorwort, in: Brigitte Boothe/Wolfgang Marx (Hg.), *Panne – Irrtum – Missgeschick. Die Psychopathologie des Alltagslebens in interdisziplinärer Perspektive*, Bern et al. 2003, S. 9 f., hier S. 9.

12 Zum Beispiel lässt sich in *Vildanden* Gregers' Irrtum über seinen Vater, den er als ausschließlich böse empfindet, auch als Ausdruck einer Ablehnung lesen, die sich nicht nur im Verhalten des Vaters begründet, sondern eine Ablehnung von dessen Sexualität ist.

zum Irrtum in Joachim Ritters *Historischem Wörterbuch der Philosophie* verweist auf eine metaphorische Dimension des Begriffs, wenn er auf Parmenides' »Bild des Weges, der zur Wahrheit führt, von dem man ab-*irren* kann«¹³ verweist. Ein wesentliches Merkmal des Irrtums sei es, dass die falsche Behauptung, die der Irrtum ist, im Glauben vorgetragen werde, wahr zu sein, und zwar mit einem »erlebte[n] Anspruch auf Begründetheit, also das, was Erkenntnis [...] von bloßer Meinung [...] unterscheidet«.¹⁴ Der Irrtum habe eine objektiv/subjektive Doppelstruktur. Beim fremden Irrtum gebe es das Problem, dass »das Verhältnis, das der Urheber des Irrtums zu den von ihm aufgestellten Sätzen hat, nur aus dem Kontext – wenn überhaupt – zu entnehmen ist.«¹⁵ Hier wird also ein interpretatorisches Problem benannt, das sich auf das Drama übertragen lässt: Ob die Figuren lügen oder irren, lässt sich für die Zuschauerin nicht immer mit Sicherheit feststellen. Die Erkenntnis hängt vom Kontext ab.

Das *Historische Wörterbuch der Philosophie* verweist zudem darauf, dass man den eigenen Irrtum nur retrospektiv erkennen kann. Ibsens Dramen spielen Varianten dieser Erkenntnis durch. So irrt Nora in *Et Dukkehjem* (*Ein Puppenheim*, 1879) sowohl hinsichtlich Helmers Charakter als auch in Bezug auf die herrschenden gesellschaftlichen Regeln. Die Einsicht in ihre Irrtümer führt dazu, dass sie ihr Leben ändert.¹⁶ Hier liegt also eine Variante der retrospektiven Erkenntnis der eigenen Irrtümer vor, die zu einer bewusst entschiedenen Verhaltensänderung führt.

In *Gengangere* irrt sich Pastor Manders, wenn er denkt, das im Verlauf des Dramas abbrennende Kinderheim stehe unter göttlichem Schutz, und er täuscht sich fortlaufend in Engstrands Charakter, den er für besser hält, als er ist. Dieser Irrtum wird spätestens mit Engstrands Beiseitesprechen nach dem Brand des Asyls für das Publikum offensichtlich: Engstrand beklagt laut gegenüber dem Pastor, dass sein Wunsch nach einer Andacht zu dem Brand geführt hat, und flüstert dazwischen seiner Tochter zu: »Nu har vi gøken«, also in etwa: »Jetzt haben wir den Trottel«, denn die tat-

13 Balduin Schwarz, Irrtum, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel/Stuttgart 1976, Sp. 589–606, hier Sp. 589, Hervorhebung im Original.

14 Ebd., Sp. 590.

15 Ebd.

16 Vgl. Henrik Ibsen, *Et dukkehjem*, in: Vigdis Ystad et al. (Hg.), *Henrik Ibsens skrifter*, Bd. 7, Oslo 2008, S. 211–379. Zusammengefasst nach der Online-Ausgabe https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_DuDuht.xhtml (letzter Zugriff am 06.10.2019).

sächliche Schuld am Brand des Asyls schiebt er dem Pastor unter.¹⁷ Die christliche Moral, für die Manders steht, wird durch seine deutliche Assoziation mit dem Irrtum zweifelhaft. Auch andere Figuren irren: Osvald irrt sich in der Herkunft seiner Krankheit, weil er von seiner Mutter getäuscht worden ist; Regine irrt sich über ihre Abstammung, weil sie ebenfalls getäuscht worden ist. Das Drama hinterfragt auf diese Weise die elterliche Autorität. Frau Alving begreift, dass sie sich in der Bedeutung von Lebensfreude und dem Wesen ihres Mannes geirrt hat. Die herrschende Sexual- und Ehemoral wird so in Zweifel gezogen. Die Einsicht in den Irrtum erfolgt aber immer zu spät. Das Unglück, das die Irrtümer jeweils nach sich ziehen, kann durch die Erkenntnis nicht mehr verhindert werden. Diese destruktive Seite des Irrtums lässt sich jedoch positiv wenden, indem man den Erkenntnisprozess des Publikums einbezieht, das durch die Inszenierung der Irrtümer Gelegenheit bekommt, eigene Irrtümer über die geltende Ehe- und Sexualmoral und gesellschaftliche Autoritäten auszuräumen.

In *En folkefiende* (*Ein Volksfeind*, 1882) irrt sich Doktor Stockmann in der Verfasstheit der Lokalpolitik, weil er nicht begreift, dass unterschiedliche Interessen konfliktieren. Ein Teil von Stockmanns Irren betrifft aber auch sein eigenes Interesse. Der Wunsch nach Hygiene und Gesundheit und das damit verbundene ausufernde biopolitische Programm mit seinen Züchtungs- und Ausrottungsfantasien, das Stockmann in seiner Rede im vierten Akt entwickelt,¹⁸ erkennt er selbst nicht als das spezifische, nur ihm eigene ärztliche Interesse, das es ist. Stattdessen erhebt er einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, den das Stück über die Verhandlung der Beziehung zwischen Einzelem und Menge zugleich infrage stellt. Insgesamt wird die Frage des Irrs in *En folkefiende* schwieriger, weil die Parteien häufig die Positionen wechseln. Was zuvor eine richtige Annahme war, wird dadurch wenig später zum Irrtum. Das schließt auch Tomas Stockmanns Standpunkt ein, der sich von seinem Glauben an die Richtigkeit des Mehrheitswillens verabschiedet, sobald der Mehrheitswille nicht mehr das gleiche Ziel hat wie er selbst. Der zeitliche Prozess, aufgrund

17 Vgl. Henrik Ibsen, Gengangere, in: Vigdis Ystad et al. (Hg.), Henrik Ibsens skrifter, Bd. 7, Oslo 2008, S. 383–525, hier S. 495ff. Zitiert nach der Online-Ausgabe https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Ge|Geht.xhtml (letzter Zugriff am 06.10.2019).

18 Vgl. Henrik Ibsen, En folkefiende, in: Vigdis Ystad et al. (Hg.), Henrik Ibsens skrifter, Bd. 7, Oslo 2008, S. 529–727, hier S. 652–688. Zusammengefasst nach der Online-Ausgabe https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Ge|Geht.xhtml (letzter Zugriff am 06.10.2019).

dessen eine Erkenntnis sich in einen Irrtum verwandeln kann, tritt durch die wiederholte Darstellung dieser Veränderung in den Vordergrund. Stockmann erklärt selbst in seiner Rede, dass die Wahrheit ein Verfallsdatum habe. Sie ist damit nicht mehr nur an eine Person gebunden, wie Henriksen festgestellt hat,¹⁹ sondern auch an die Zeit.

Et dukkehjem, *Gengangere* und *En folkefiende* sind die Stücke, die Ibsen vor dem 1884 erschienenen *Vildanden* verfasste, das ich im Folgenden genauer betrachte. Ibsen hatte also einige Konstellationen des Irrsins und Täuschens in seinen Stücken beleuchtet, als er sich ihnen in *Vildanden* erneut zuwandte.

Ein Missverständnis im Zentrum? Hedvigs Tod in *Vildanden*

Vildanden greift Erkenntnisse der vorherigen Dramen auf, doch überschreitet es sie in eine neue Richtung. Hemmer erkennt in dem Drama Ibsens grundlegenden Zweifel an allgemeingültigen Forderungen sowie eine Individualisierung der Wahrheit, die seinen vorherigen Glauben an Freiheit und Wahrheit ablösen.²⁰ Meines Ermessens ist jedoch der Zweifel an einer allgemeingültigen Wahrheit, einem Ideal, das für alle zutreffend ist, schon in *Gengangere* und *En folkefiende* angelegt. *Vildanden* radikalisiert die Wahrheitsdiskussion, indem das Drama leitmotivisch das inszenierte, retuschierte und somit über die Wirklichkeit täuschende Bild in den Vordergrund stellt.

Der vergleichende Literaturwissenschaftler Erwin Koppen unterstreicht in seiner Studie zu *Literatur und Photographie*, dass es sich bei Ibsens *Wildente* um den »wichtigsten Text des europäischen Naturalismus des 19. Jahrhunderts handelt, in dem die Photographie und vor allem der Berufsstand des Photographen eine Rolle spielen«,²¹ und erklärt, nur »das Metier des Photographen [biete Hjalmar] die Möglichkeit zur Lebenslüge, zur Illusion, vom ungeliebten handwerklichen Kleinergewerbe wieder in die höheren geistigen Sphären der Kunst und Wissenschaft aufzusteigen.«²² Der Nordist Erik Østerud hat in *Henrik Ibsens teatermaske* die Be-

19 Vgl. Henriksen, Henrik Ibsen som moralist, S. 70.

20 Vgl. Hemmer, Ibsen Handbuch, S. 303ff., S. 316.

21 Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987, S. 65.

22 Ebd., S. 67.

deutung von Tableau, Fotografie und Spiel-im-Spiel in *Vildanden* herausgearbeitet und seine Analyse des Stücks auf diesen Aspekten begründet.²³

Østerud legt auch dar, dass Hedvigs Tod nicht tragisch sei, weil es sich um ein Missverständnis handle. Tragik könne aber nicht auf Missverständnissen basieren – Hedvigs Tod sei ein Unglück. Østerud führt noch weitere Gründe für den nicht-tragischen Charakter von *Vildanden* an, nämlich, dass Hedvig unschuldig ist und keinen Erkenntnisprozess durchläuft.²⁴ Ihm ist insofern zuzustimmen, als Hedvig »nicht im aristotelischen Sinne« ein tragischer Charakter ist, wie die Nordistin Annegret Heitmann feststellt, die jedoch Hedvigs »tragischen Charakter« grundsätzlich nicht bezweifelt.²⁵ Für Østeruds Zweifel an der Tragik von Hedvigs Tod ist in jedem Fall das Missverständnis ein weniger überzeugendes Argument. In Aristoteles' für die Tragödientheorie sehr einflussreicher *Poetik* sind *hamartia* oder *hamartēma* Merkmale einer Tragödie, Begriffe, die mit Fehler, Irrtum oder Versehen übersetzt werden²⁶ und sich vom Missverständnis nicht klar abgrenzen lassen.²⁷ Auch in Sophokles' *König Ödipus*, das für Aristoteles ein wichtiges Beispiel einer Tragödie ist, ließe sich Ödipus' Weggang aus Korinth, der Ausgangspunkt der Ermordung des eigenen Vaters ist, als Reaktion auf den missverstandenen Orakelspruch lesen.²⁸ *Vildanden* ist aber aufgrund seiner komödiantischen Elemente keine reine Tragödie.

In der Forschung wird die Frage, inwiefern Hedvigs Tod auf einem Missverständnis beruht, wiederholt diskutiert.²⁹ Weil das Missverständnis als eine besondere Form des Irrtums betrachtet werden kann – der Duden

23 Vgl. Erik Østerud, Henrik Ibsens teatermaske. Tablå, absorpsjon og teatralitet i *Vildanden*, in: *Edda* 3 (1993), S. 242–260.

24 Vgl. ebd., S. 253.

25 Annegret Heitmann, Henrik Ibsens dramatische Methode, München 2012, S. 33.

26 Vgl. Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2010, S. 38 f.; Otfried Höffe, Tragischer Fehler, Menschlichkeit, tragische Lust, in: Otfried Höffe (Hg.), *Aristoteles: Poetik*, Berlin 2009, S. 141–158, hier S. 146, 148ff.; Jürgen Kühnel/Redaktion, *Hamartia*, in: Dieter Burdorf/Christof Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.), *Metzler Literatur Lexikon*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 301.

27 Vgl. Jules Brody, Fate, Philology, Freud, in: *Philology and Literature* 38, 1 (2014), S. 1–29, hier S. 23; Aristoteles, *Poetik*, S. 118, Anm. 6.

28 Vgl. Sophokles, *König Ödipus*. Griechisch/Deutsch, übers. von Kurt Steinmann, hg. von Horst-Dieter Blume, Stuttgart 2019, S. 72–75.

29 Vgl. z.B. Jørgen Dines Johansen, *The Wild Duck: A Play about Language and Understanding*, in: Astrid Sæther (Hg.), *Ibsen, Tragedy, and the Tragic*. Ibsen Conference in Athens 2002, Oslo 2003, S. 85–98, hier S. 92. Die Psychologin Ellen Hartmann nennt in ihrem Essay zu *Vildanden* eine Reihe von Fundstellen dieser Forschungsdiskussion. Vgl.

führt »Irrtum« auch als Synonym für »Missverständnis« an³⁰ –, gehe ich zunächst auf diese Frage ein, um anschließend herauszuarbeiten, wie dieses Missverständnis in einen weiteren Kontext des Irrrens eingebettet ist.

In der Forschungsdiskussion wird zumeist der Wortwechsel zwischen dem Idealisten Gregers und Hedvigs Vater, dem verfressenen und faulen, narzisstischen, aber eigentlich gutherzigen Hjalmar angeführt, der dem Schuss vorausgeht. Darin wird klargestellt, dass Gregers und Hjalmar das Schnattern der Wildente durch die Wand zum Dachboden hören können, weil sie in ihrem Gespräch darauf eingehen.³¹ Das heißt umgekehrt, dass auf dem Dachboden auch gehört werden kann, was sie sagen. Die Psychologin Ellen Hartmann hat den Inhalt von Hjalmars Aussagen in einem Essay zusammengefasst als »en patetisk og nærmest paranoid fordreid historie om at hans uskyldige og elskede datter er blitt forvandlet til et sikefullt og pengegriskt monster« (eine pathetische und beinahe paranoid verdrehte Geschichte, dass seine unschuldige und geliebte Tochter in ein hinterlistiges und geldgieriges Monster verwandelt worden sei).³² Der Zweifel, den manche Figuren in *Gengangere* noch schmerzlich vermissen ließen – so zweifelt Pastor Manders nicht an der Aufrichtigkeit von Engstrand und Osvald nicht an dem Bild seines Vaters, das seine Mutter ihm vermittelt hat –, ist hier zur Pose verkommen, zum Anlass für Selbstmitleid. Es folgt die viel zitierte Passage:

HJALMAR

[...] Dersom de andre kom, de, med de bugnende hænder, og råbte til barnet: gå ifra ham; hos os har du livet ivente –

GREGERS *hurtigt*

Ja, hvad da, tror du?

HJALMAR

Hvis jeg så spurte hende: Hedvig, er du villig til at gi' slip på livet for mig? (*ler spotsk*) Jo tak, – du skulde nok få høre, hvad svar jeg fik!

*Et pistolskud høres inde på loftet.*³³

Ellen Hartmann, Hedvigs selvmord i Vildanden, in: Tidsskrift for Norsk psykologfor-
ening, 53, 8 (2016), S. 654–665, hier S. 662.

30 <https://www.duden.de/rechtschreibung/Missverstaendnis> (letzter Zugriff am 15.10.2019).

31 Vgl. Henrik Ibsen, Vildanden, in: Asbjørn Aarseth et al. (Hg.), Henrik Ibsens skrifter, Bd. 8, Oslo 2009, S. 9–234, hier S. 222. Zusammengefasst nach der Online-Ausgabe https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Vi|Viht.xhtml (letzter Zugriff am 15.10.2019).

32 Hartmann, Hedvigs selvmord i Vildanden, S. 662. Alle Übersetzungen ins Deutsche stammen von mir, wenn nicht anders angegeben.

33 Henrik Ibsen, Vildanden, S. 224.

HJALMAR

[...] Wenn die anderen kämen, die mit den vollen Händen, und dem Kind zuriefen: geh von ihm, bei uns wartet das Leben auf dich –

GREGERS *schnell*

Ja, was dann, denkst du?

HJALMAR

Wenn ich sie dann fragen würde: Hedvig, bist du gewillt, das Leben für mich zu lassen? (*lacht spöttisch*) Ja danke – du würdest schon hören, was für eine Antwort ich bekäme.

Man hört einen Pistolenschuss auf dem Dachboden.

Bei allen Ambivalenzen des Stückes teile ich die Einschätzung der amerikanischen Nordistin Olivia Noble Gunn, dass es eine Gewissheit gibt: Dieser Selbstmord hätte nicht stattfinden dürfen. Gunn richtet sich damit gegen Interpretationen, die Hedvigs Selbstmord eine erweckende oder erlösende spirituelle Funktion zuschreiben.³⁴ Auch die Ibsenforscherin Joan Templeton hat in ihrer lesenswerten Analyse der Beziehung zwischen weiblichen und männlichen Figuren in *Vildanden* klargestellt, dass Hedvigs Selbstmord nicht durch eine erlösende Funktion für die anderen Figuren gerechtfertigt werden kann.³⁵

Im Drama interpretiert der alkoholranke Arzt Relling Hedvigs Tat nicht als versehentlich gelösten Schuss, sondern als bewusste Handlung: »Aldrig skal nogen binde mig på næsen, at dette her var et vådeskud« (Niemand soll mir jemand auf die Nase binden, dies sei ein Fehlschuss gewesen),³⁶ sagt Relling an Gregers gewandt und verweist darauf, dass Hedvig sich die Pistole genau an die Brust gedrückt haben muss. Diese Tat lässt sich auf verschiedene Ursachen zurückführen.

Während die Literaturwissenschaftlerin Else Høst 1967 noch erklärte, hier töte sich ein verzweifelter Kind, weil ihr Vater sie dazu auffordere,³⁷ ist die Forschung sich heute weitgehend einig, dass das nicht stimmt. Vielmehr erklärt Hemmer: »Aus dem Zusammenhang geht deutlich hervor, dass Hjalmars Frage, ob sie bereit sei, auf das Leben zu verzichten, sich auf das reiche Leben bei Werle bezieht.«³⁸ Es sei ohnehin undenkbar, dass Hjalmar Hedvig zum Selbstmord auffordere; Hjalmar wolle es gemütlich

34 Vgl. Olivia Noble Gunn, A Scandalous Similarity? The Wild Duck and the Romantic Child, in: Ibsen Studies, 13, 1 (2013), S. 47–76, hier S. 60 f.

35 Vgl. Joan Templeton, Sense and Sensibility. Women and Men in Vildanden, in: Scandinavian Studies, 63, 4 (1991), S. 415–431, hier S. 427 f.

36 Henrik Ibsen, Vildanden, S. 232.

37 Vgl. Else Høst, Vildanden av Henrik Ibsen, Oslo 1967, S. 139.

38 Hemmer, Ibsen Handbuch, S. 313.

haben, da stört ein Suizid. Vielmehr gehöre der Gedanke, sein Leben zu opfern, in Gregers' Welt des Idealismus, der sich Hedvig angenähert habe.³⁹ Hedvig stirbt also an einem Missverständnis, aufgerieben zwischen den unvereinbaren Welten der Erwachsenen.

Auch der Literaturwissenschaftler Jørgen Dines Johansen meint, Hedvig missinterpretiere Hjalmars Aussage, begründet dies aber anders: Hjalmar fordere nichts von ihr, er spreche nicht einmal zu ihr, und er spreche nicht im Imperativ, sondern im Konjunktiv. Hinzu komme die fehlende Unterscheidung von allegorischer und wörtlicher Ebene, genauer betrachtet handele es sich also um ein doppeltes Missverständnis.⁴⁰

Das ließe sich mit der Interpretation der Theater- und Literaturwissenschaftlerin Toril Moi dahingehend präzisieren, dass Hedvig sehr wohl um die Unterscheidung zwischen einer, wie sie es nennt, metaphorischen und einer wörtlichen Bedeutung weiß, während Gregers aufgrund seines fehlenden Bezugs zum Alltag in einen expliziten Skeptizismus verfällt, der sich vom gewöhnlichen Sprachgebrauch weit entfernt und diese Unterscheidung aufhebt. Gregers sät in dem Annäherungsgespräch, das er mit Hedvig führt, Zweifel bei dem Mädchen, dass es sich beim Dachboden wirklich um einen Dachboden handelt. An anderer Stelle beschreibt er sich selbst als Hund, was Hedvig die Identifikation mit der Wildente näherbringt. Die Ungewissheit, wie sich metaphorische und wörtliche Bedeutung voneinander trennen lassen, macht Moi zufolge die symbolische Opferkonstruktion so gefährlich, weil Gregers so auch das Missverständnis von »livet« ermöglicht, das Hedvig das Leben kostet: Während Hjalmar Leben metaphorisch als ein Leben in Reichtum und hoher gesellschaftlicher Position meine, gehe Hedvig davon aus, das Leben selbst sei gemeint. Das zweite Problem, das Moi benennt, ist Gregers' Idee, dass eine Opferhandlung mehr als Worte bringe.⁴¹

39 Vgl. ebd., S. 314.

40 Vgl. Johansen, *The Wild Duck: A Play about Language and Understanding*, S. 92.

41 Vgl. Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Art, Theater, Philosophy, Oxford 2006, S. 256–259. Die Rolle von Gregers wird auch an anderen Stellen in der Forschung diskutiert. So schreibt Johansen unter Verweis auf ein Gespräch zwischen Hedvig und ihrer Mutter, in dem Hedvig erklärt, Gregers scheine immer etwas anderes zu meinen als er sage: »It is questionable whether Gregers causes her death. She seems both fascinated by his talk and doubtful whether it makes sense«. Johansen, *The Wild Duck: A Play about Language and Understanding*, S. 91. Demgegenüber erklärt Hartmann, dass Hedvigs anfängliche Zweifel schließlich einer auch sprachlich markierten Annäherung an Gregers' Denken weichen. Vgl. Hartmann, *Hedvigs selvmord i Vildanden*, S. 660.

Für Johansen ist aber nicht nur Hedvig in dieser Szene in Irrtümern befangen, sondern auch Hjalmar: »His momentary inability to recognize his still existing affections for Hedvig becomes in his mind a doubt about her affections!«⁴² Das ist ein Beispiel für eine Interpretation, die das unbewusste Motiv hinter dem Irrtum sucht. Doch ist diese Interpretation gegenüber der Figur Hjalmar zu milde. Moi arbeitet heraus, dass Hjalmar eine Größe und Tiefe durch seine Aussagen suggeriert, die er nicht hat, dass er seine Schwächen nicht wahrnimmt und seine Versprechen bricht – er kreierte neben Gregers eine weitere Form von »empty language«.⁴³ Moi weist darauf hin, dass Hedvig sehr wohl um die Schwächen ihres Vaters weiß: ihre andauernden Versuche, ihn aufzumuntern, zeugen deutlich davon. »Yet she has steadfastly refused to learn that her father usually does not mean what he says, because it would make it impossible for her to love him as a daughter should, and if she cannot love him, she has no other ground of existence.«⁴⁴ Hedvig bemühe sich konstant darum, den Sinn der Worte ›Vater‹ und ›Tochter‹ aufrechtzuerhalten – während Hjalmar dieses Bemühen andauernd unterlaufe. Hedvigs Selbstmord führt Moi auf Hjalmars Ablehnung zurück:

She cannot live except as a loving daughter, and she cannot bear to hear that her beloved father knows her – knows her love – no better than to think that she would betray him for the kind of life money can buy. Hedvig does not die because she mistakenly takes Hjalmar's talk about her ›life‹ literally, but because she understands only too well what he is accusing her of.⁴⁵

Würde sie hingegen sich selbst die Einsicht erlauben, dass Hjalmar fast nichts meint, wie er es sagt, könnte er nicht länger der Vater für sie sein, den sie brauche und liebe. »So she has to make a choice: refuse to understand metaphors, or become cynical, knowing, lost to love.«⁴⁶

In dieser etwas überraschenden Wendung ist der Selbstmord also kein Missverständnis mehr, sondern Ausdruck der unlösbaren Lage. Doch scheint mir diese Wahl – »refuse to understand metaphors, or become cynical, knowing, lost to love« – ein merkwürdiges Verständnis von Liebe zu offenbaren, die Moi an dieser Stelle offenbar nur als vollständige Hingabe an die geliebte Person denkt.

42 Johansen, *The Wild Duck: A Play about Language and Understanding*, S. 93.

43 Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, S. 263. Vgl. ebd., S. 261ff.

44 Ebd., S. 263.

45 Ebd., S. 264.

46 Ebd., S. 265.

Bemerkenswert ist, dass die Forschungsdiskussion die Reaktionen der Beteiligten vom Schuss bis zum Auffinden Hedvigs auslöst. Die Forschungsbeiträge greifen die Aussagen der Figuren nach dem Geschehen, wenn überhaupt, erst wieder ab dem Punkt auf, wo Hedvigs Leiche im Raum ist. Diese ausgesparten Reaktionen sind aber unter dem Gesichtspunkt des Irrtums interessant.

Gregers freut sich und kündigt Hjalmar an, die von diesem verkannte Hedvig werde ein Zeugnis ihrer Liebe erbringen. Hjalmar vermutet, sein Vater gehe auf Jagd, Gina vermutet das Gleiche. Gregers hält sie an zu warten, und erklärt, es handele sich um eine kindliche Opferhandlung – Hedvig habe Hjalmars Vater dazu gebracht, die Wildente zu erschießen.

HJALMAR

Hvad skulde *det* til?

GREGERS

Hun vilde offre til dig, det bedste hun ejed i verden; for så måtte du da komme til at holde af hende igen, mente hun.

HJALMAR *blødt, bevæget*

Å, det barn!

GINA

Ja, hvad *hun* kan finde på!

GREGERS

Hun vilde bare ha' din kærlighed igen, Hjalmar; hun syntes ikke, hun kunde leve den foruden.⁴⁷

HJALMAR

Wozu sollte *das* gut sein?

GREGERS

Sie wollte für dich das Beste, das sie auf der Welt besaß, opfern; weil du sie dann wieder lieb haben müsstest, meinte sie.

HJALMAR *weich, bewegt*

Ah, das Kind!

GINA

Ja, was *sie* sich ausdenken kann!

GREGERS

Sie wollte nur deine Liebe wiederhaben, Hjalmar; sie glaubte, ohne sie nicht leben zu können.

Diese Reaktion ist einerseits ein Irrtum über das tatsächliche Geschehen, ein Irrtum, der sich wiederholt, wenn Gregers bei der Entdeckung, dass der alte Ekdal gar nicht auf dem Dachboden war, ausruft, Hedvig selbst habe die Wildente erschossen, oder auch, wenn Hjalmar und Molvik, Rel-

47 Henrik Ibsen, *Vildanden*, S. 225 f.

lings Saufkumpan, davon ausgehen, Hedvig müsse wieder zu sich kommen.

Doch enthüllt uns die erste Reaktion, dass Gregers mit seiner Annahme, das Opfer der Wildente würde die Familie wieder zusammenführen, gar nicht so falsch lag. Dagegen könnte man mit Johansen halten, dass Hedvig sich ironischerweise zu einem Moment umbringt, wo dem Publikum schon klar ist, dass Hjalmar nicht die Familie verlassen wird.⁴⁸ Das Opfer der Wildente wäre dieser Logik zufolge unnötig.

Dennoch hätte das Opfer der Wildente auf den ersten Blick verschiedene Vorteile: Hjalmar wäre gerührt und hätte einen konkreten und gesichtswahrenden Anlass, zur Versöhnung überzugehen, denn der von ihm geforderte Liebesbeweis, der über eine bloße Beteuerung hinausgeht, wäre da. Die Replik des alten Ekdal auf seine Entdeckung, dass nicht Hjalmar geschossen hat – »Hå-hå; går *hun* også på skytteri?« (Ho-ho; geht *sie* auch auf die Jagd?)⁴⁹ – deutet an, dass Hedvig damit womöglich auch eine andere Stellung in der Familie erhalten hätte, eine Stellung, die sie dem Ansehen und der Entfernung von Alltagspflichten nähergebracht hätte, die den Männern in diesem Drama unverdient zuteil wird. Denn das Schießen ist eigentlich den Männern vorbehalten.

Hedvig aber hat womöglich erkannt, dass sie mit diesem Opfer selbst das schlechte Gewissen auf sich laden würde, das Gregers plagt. Der Weg zur glücklichen Familie, das zeigt *Vildanden* deutlich, kann nicht erreicht werden, indem man Frauen und Kindern die alleinige Verantwortung dafür zuweist.

Abschluss: Im Wald der Wörter verirrt

Der Wald spielt in *Vildanden* eine zentrale Rolle. Der Wald ist der Grund für den Niedergang der Familie Ekdal, wenn der alte Ekdal für illegales Holzschlagen verurteilt wird. Für Ekdal ist der Wald mit Rache verbunden. »Der er hævn i skogen« (Im Wald ist Rache),⁵⁰ sagt er, oder »Skogen hævner« (Der Wald rächt),⁵¹ als Hedvig tot ist. Der Wald auf dem Dachboden wird so zum verlängerten Schicksalswald.

48 Vgl. Johansen, *The Wild Duck A Play about Language and Understanding*, S. 95.

49 Henrik Ibsen, *Vildanden*, S. 229.

50 Ebd., S. 82.

51 Ebd., S. 231.

Gregers hat im Wald viel Zeit verbracht und von dort seine ideale oder – wie Gina richtiger erkannt hat – intrikate⁵² Forderung mitgebracht. Diese Forderung hat tödliche Auswirkungen. Wenn der alte Werle in den Wald ziehen will, dann sowohl, um sich dem Tratsch über seine Ehe zu entziehen – der Wald ist ein Ort, der weniger der sozialen Kontrolle unterliegt –, als auch, um dort zu sterben. Der Romanist Robert Pogue Harrison hat in seiner breit angelegten Studie *Forests* erklärt, dass seit dem Christentum – Harrison geht in dem entsprechenden Kapitel vor allem auf mittelalterliche Stoffe ein – Wälder ein Außerhalb (»outside«) der Gesellschaft darstellten,⁵³ als verfremdende Spiegelbilder gesellschaftlicher Ordnungen fungierten und ein Raum waren, in denen der *outlaw* und der gesellschaftliche Außenseiter zum »guardian of higher justice«⁵⁴ werden konnte. Gregers sieht sich als ein solcher Außenseiter, der eine höhere Gerechtigkeit einfordert. Doch war der Wald, wie Harrison festhält, auch Rückzugsort für Geistesranke,⁵⁵ und es wird vom alten Werle angedeutet, dass Gregers auch zu diesen zählen könnte, weil er die Wahrnehmung seiner kranken Mutter übernommen hat.⁵⁶

Der Wald, so eine zentrale Aussage von Harrisons Monografie, war stets mit Paradoxen assoziiert, ein Raum der Uneindeutigkeiten und der Auflösung bestehender Unterscheidungen.⁵⁷ Eine solche Mehrdeutigkeit und entdifferenzierende Funktion zeichnet ihn auch in *Vildanden* aus.

Während Hedvig auf einer Ebene der Selbstbezogenheit von Männern zum Opfer fällt, die Liebe nur als Selbstaufgabe von Frauen denken können, hat sie sich auf einer anderen Ebene im Wald verirrt, der auch ein Ort des Märchens und der Sagen ist.⁵⁸ Dieses Abirren verknüpft Ibsen mit dem Irrtum des Missverständnisses, aufgrund dessen sie sich erschießt. Deutet das Bild des im Wald verirrtten Mädchens zurück auf das eingangs zitierte Bild des Weges, der zur Wahrheit führt, von dem man abirren kann?

52 Vgl. Templeton, *Sense and Sensibility*, S. 420.

53 Robert Pogue Harrison, *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago/London 1992, S. 60. Online abgerufen unter ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/senc/detail.action?docID=547705> (letzter Zugriff am 17.10.2019).

54 Ebd., S. 63.

55 Vgl. ebd., S. 65.

56 Vgl. Henrik Ibsen, *Vildanden*, S. 47.

57 Vgl. Harrison, *Forests*, S. X, 63.

58 Vgl. ebd., S. 164 f. In *Vildanden* ist der Dachboden, der für die Bewohner der Wohnung als Wald fungiert, mit der Sage des Fliegenden Holländers verbunden. Vgl. Henrik Ibsen, *Vildanden*, S. 113.

An einer Stelle erklärt Relling zu Molviks von ihm so genannten »Dämonismus«: »Og dæmoniske naturer er ikke skabt til at gå lige på benene gennem verden; de må ud på afveje en gang iblandt.«⁵⁹ (Und dämonische Naturen sind nicht dazu geschaffen, auf ihren Beinen gerade durch die Welt zu gehen; sie müssen gelegentlich auf Abwege.) Das Verirren ist für Relling ein Merkmal der dämonischen Figuren; doch deutet sich in Molviks Lebensweg an, dass auch er die Wahrheit gesucht hat – sonst hätte er wahrscheinlich keinen geistlichen Hintergrund. Der Dämonismus schließt deshalb die Wahrheitssuche nicht aus. Der offensichtlichste Wahrheitssucher, Gregers, ist die Figur, die sich am gründlichsten irrt – vor allem in Hjalmar, über dessen wahres Wesen Relling ihn erst aufklären muss.⁶⁰ Aber auch seinem Vater wird Gregers sehr wahrscheinlich nicht gerecht; und sein Erlösungsplan basiert in vielerlei Hinsicht auf Irrtümern. Dass dies nicht der erste scheiternde Versuch ist, wird durch Rellings Hinweise auf Gregers' vergebliche Versuche, die ideale Forderung in »husmandshytterne«⁶¹ (Häuslerhütten) umzusetzen, klargestellt. Die Vorstellung des einen Weges, der zur Wahrheit führt, wird mit diesen Figuren verworfen, denn auf der Suche nach diesem Weg haben sie selbst das Unglück gefunden und andere ins Unglück gestürzt. Hedvig sucht nicht nach einer Wahrheit wie Gregers oder Molvik, sie erzeugt vielmehr die Wahrheit ihrer töchterlichen Liebe durch ihre Tat.

Hemmer schreibt, Ibsen habe erst in der allerletzten Fassung Hjalmars Frage eingefügt, auf die der Pistolenschuss folgt. »In der endgültigen Version ist der rhetorische und doppeldeutige Charakter der Sprache selbst schicksalhaft geworden.«⁶² Damit unterstreicht der finale Text, dass Hedvig zwischen verschiedenen Formen des Sprechens gefangen ist, wie die Interpretationen von Moi, Johansen und Hemmer, so unterschiedlich sie auch sind, herausarbeiten. Hedvig hat neben diesen abstrakten sprachlichen Verwirrungen auch Hjalmars konkrete Irrtümer nicht aushalten können: Zum Beispiel den Irrtum, dass Vaterschaft mit biologischer Abstammung identisch sein muss, oder den Irrtum, dass ihre Liebe weniger echt sein müsse, sobald sie Alternativen hätte. Irrtum kann tödlich sein, scheint dieses Stück zu signalisieren, aber zur Wahrheit führt kein Weg.

59 Henrik Ibsen, *Vildanden*, S. 132.

60 Vgl. ebd., S. 202.

61 Ebd., S. 134.

62 Hemmer, *Ibsen Handbuch*, S. 314.

Was also tun? Mir scheint, dass die pragmatischen Frauenfiguren Gina und Sørby die Gegenentwürfe sind, die dieses Drama präsentiert.⁶³ Ihre einzige Schwäche ist, dass sie den Männern zu wenig Paroli bieten.

63 Vgl. auch Templeton, Sense and Sensibility.

Irrtum hoch drei – Line Knutzons *Snart kommer tiden* (1999)

Når jeg ser to klokker
som viser forskjellig tid
da blir jeg redd. Er det jeg som går feil?¹
(Lars Saabye Christensen)

Wer kennt es nicht? Man blickt auf die Uhr und sie zeigt eine andere Zeit an als man erwartet hat. Man war sich zum Beispiel ganz sicher – die Erfahrung aus ähnlichen Situationen hat es einen gelehrt –, die Zeiger der Uhr würden irgendwo zwischen halb drei und vier stehen. Doch nun stellt sich diese Überzeugung als falsch heraus: es ist bereits kurz vor Ladenschluss! Man hat die Zeit vergessen und sich in einem ganz basalen Sinne geirrt.² Im günstigsten Fall freut man sich trotz dieses Irrtums, dass man seine Zeit mit einer Tätigkeit verbracht hat, in der man voll und ganz aufgegangen ist, vielleicht nimmt man sich noch vor, den Irrtum in Zukunft zu umgehen und die Zeit im Auge zu behalten. Im Regelfall allerdings bricht im Moment der Erkenntnis Hektik aus, man schafft es nicht mehr zum Zug, kommt zu spät zum nächsten Termin, verpasst die Abgabefrist eines Artikels oder ahnt bereits, dass es mit dem Einkaufen heute noch schwierig werden wird. Existenziell ist solch ein zeitlicher Irrtum jedoch in den seltensten Fällen. Meist handelt es sich nur um eine kurze Zeitspanne, die man daneben liegt, und die verpasste Zeit lässt sich, früher oder später, wieder einholen und der Irrtum wiedergutmachen. Dass man Tage oder gar Jahre verpasst, kommt in unserem Alltag zum Glück nicht vor. Doch genau diesem Gedankenspiel, also der Frage, was eigent-

1 (Wenn ich zwei Uhren sehe / die unterschiedliche Zeiten anzeigen / so bekomme ich Angst. Bin ich es, der falsch geht?) Lars Saabye Christensen, *Den lille Børliforelesningen*, auf: Boktips, 30.06.2015 (zuletzt aktualisiert am 27.06.2019). Online zugänglich unter: <https://www.boktips.no/skjonnlitteratur/lyrikk/den-lille-borliforelesningen/> (letzter Zugriff am 15.02.2020). Übersetzungen ins Deutsche stammen von mir, wenn nicht anders angegeben.

2 Vgl. zu diesem sehr einfachen Irrtumsverständnis: Gert-Lueke Lueken, Irrtum, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie*. In drei Bänden mit einer CD-ROM, Hamburg 2010, S. 1177–1179, besonders 1177: »Man bezeichnet eine Aussage als I. gdw. sie (i) falsch ist, aber (ii) von der Person, von der sie gemacht wird, für wahr gehalten wird. [...] Auch die *Überzeugungen*, die sich in einer solchen Aussage ausdrücken, werden als I. bezeichnet.« (Hervorhebung im Original.)

lich passiert, wenn wir in all dem Trubel und Überfluss an Ereignissen und Informationen unseren Irrtum nie erkennen und die Zeit und ihr Vergehen vollständig verdrängen oder vergessen, wenn wir unbemerkt und unbeabsichtigt unser Zeitgefühl verlieren und wir plötzlich, ehe wir uns versehen, alt geworden sind, widmet sich der Theatertext *Snart kommer tiden* (dt. *Bald kommt die Zeit*) der dänischen Dramatikerin Line Knutzon. Der Theatertext verarbeitet, wie Knutzon es selbst ausdrückt, damit das Horrorszenario, »at man går ud på toilettet, og når man kommer tilbage er ungerne voksne og man selv er blevet til en rosin« (dass man auf die Toilette geht, und wenn man zurückkommt, sind die Kinder zu Erwachsenen und man selbst zu einer Rosine geworden).³

Line Knutzon muss man zweifelsohne zu jenen Autor*innen rechnen, die die 1990er-Jahre in Dänemark zu einem »ny guldalder«⁴ (neuen goldenen Zeitalter) der Dramatik gemacht haben. Ihr Stück *Snart kommer tiden*, mit dem ihr 1999 der Durchbruch gelang, wurde bei seinem Erscheinen zwar mit gemischten Kritiken aufgenommen,⁵ zählt heute jedoch zu den modernen Klassikern der dänischen Dramenliteratur. 2018 wählte eine größere dänische Tageszeitung ihn zusammen mit Theatertexten u.a. von Shakespeare, Sophokles oder Holberg sogar unter die zehn besten Theaterstücke, »der nogensinde er skrevet«⁶ (die jemals geschrieben worden sind).

Knutzons Theatertext kann man in doppeltem Sinne als Zeitdiagnose verstehen. Zum einen zeichnet das grotesk humorvolle Stück unter dem Deckmantel einer temporeichen Salonkomödie ein Sittengemälde unserer spätmodernen Gesellschaft, in der sichere Meinungen, Identitäten, Werte und Gemeinschaften unter enormen äußeren und inneren Druck geraten, individualisiert und/oder zerfallen sind. Zum anderen stellt es explizit eine aus den Fugen geratene Zeit und Zeitwahrnehmung ins Zentrum und verarbeitet die konfusen Zeiterfahrungen der Spätmoderne, wo das moderne Zeitregime mit seiner klaren und linearen Ordnung durch Phä-

3 Erik Kjær Larsen, Alligevel går det hele i opløsning. Interview med Line Knutzon, in: Information, 21.11.1998. Online zugänglich unter: <https://www.information.dk/1998/11/alligevel-gaar-hele-oploesning> (letzter Zugriff am 15.02.2020).

4 Birgitte Hesselaa, Det dramatiske gennembrud. Om nybruddet i dansk dramatik fra 1990'erne til i dag, Danmark 2009, S. 9.

5 Für eine Übersicht der Kritiken vgl. Birgitte Hesselaa, Vi lever i en tid. Line Knutzons dramatik, København 2001, S. 174ff.

6 Stina Ørregaard Andersen/Emil Findalen, Her er de 10 bedste skuespil nogensinde, in: Kristeligt Dagblad, 03.02.2018, online abrufbar unter: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/historier/10skuespil> (letzter Zugriff am 10.01.2020).

nomene wie Beschleunigung, Verlust einer offenen Zukunft, Simultanität von Ereignissen und ein Übermaß an (gespeicherten) Informationen unterwandert wird. Die Gegenwart wirkt inzwischen zunehmend aufgebläht und versagt als das, was sie eigentlich sein müsste, als »Dimension menschlichen Handelns, Denkens und Bewertens.«⁷ Als »breite Gegenwart«⁸ ist sie überfordernd und unüberschaubar und damit, wie auch die folgende Analyse von *Snart kommer tiden* zeigen wird, ein fruchtbarer Grund für Irrtümer aller Art.

In Knutzons wahnwitzigem Text müssen in einem Moment, den man mit einem klassischen Vokabular als *Anagnorisis*, wo Nicht-Wissen in Wissen umschlägt, und in theater-phänomenologischer Hinsicht als *markant*⁹ bezeichnen kann, sowohl alle Figuren auf der Bühne als auch das Publikum im Saal erkennen, dass ihre eigene für selbstverständlich genommene Auffassung der Zeitordnung und -wahrnehmung falsch ist, dass sie längst die Bindung zu ihrer Gegenwart, ihrer Zeit und sich selbst verloren haben – und das in einem gewaltigen Ausmaß: 50 Jahre beträgt die Differenz zwischen Vorstellung und Wahrheit! Man kann diesen schockhaften Erkenntnismoment, der dramaturgisch nahezu unvorbereitet und bereits in der Mitte des Textes eintritt, als einen Moment auffassen, wo all das, was (selbstverständlich) für wahr gehalten wurde, sich retrospektiv als falsch entpuppt. In der Mitte von *Snart kommer tiden* steht damit ein klassischer Irrtum, der größer und existenziell bedrohlicher nicht sein könnte. Denn mit der Einsicht, dass die Zeit nicht einmal im Ansatz so vergeht, wie man sie wahrnimmt und wahrgenommen hat, wird dem eigenen Sein zugleich jede ontologische Grundlage entzogen.

Um diesen Irrtum in seiner gesamten Dimension zu erfassen, soll er im Folgenden auf drei unterschiedlichen Ebenen untersucht werden – einer inhaltlichen, einer rezeptionsästhetischen und einer metatextuellen Ebene.

7 Aleida Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013, S. 276.

8 Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2010.

9 Der Begriff des *markanten Moments* stammt von Jens Roselt. Es sind Momente, wo, grob gesagt, Repräsentation durch Präsenz verdrängt und die Theaterillusion gestört oder gebrochen wird. Solch ein Moment, der dem Live-Charakter jeder Aufführung geschuldet ist, ist »ein Moment des Innehaltens und Verzögerns, der erkenntnismäßigen Enthaltbarkeit, in dem Logik und Kausalität augenblicklich unwirksam zu sein scheinen.« (vgl. Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, S. 14). Ich werde im weiteren Verlauf des Artikels ausführlicher darauf zurückkommen.

Dieser dreifache Einfallswinkel, der sowohl den literarischen Text als auch eine implizite Bühnensituation miteinzubeziehen versucht, soll auch einer Fokusverschiebung hin zu einem postdramatischen Dramenverständnis Rechnung tragen. Nicht nur der Inhalt der sprachlichen Vorlage ist daher Gegenstand der Analyse, sondern unter der Prämisse, dass sich der Theatertext erst in der plurimedialen Umsetzung als Theateraufführung vervollständigt, auch die innertheatralen Zeichen, nach denen der Text verlangt, die er aber nicht explizit besitzt. Anders ausgedrückt: Es gilt die Aufmerksamkeit im Folgenden auch auf die inhärente theatrale Qualität des Textes zu richten. Theatralität meint dabei, wie Gerda Poschmann in ihrer wegweisenden Studie *Der nicht mehr dramatische Theatertext* ausführt, eben »weniger ein Bündel von Eigenschaften der dargestellten Geschichte und der Strategien ihrer szenischen Vermittlung als Fabel, sondern vielmehr eine Qualität des kognitiven Erlebnisses in der Aufführungssituation: ein[en] Wahrnehmungsmodus.«¹⁰ Diese Texttheatralität verstanden als implizite szenische Theatralität ist bei der Analyse von einem die Zeit- und Zeitwahrnehmung betreffenden Irrtum insofern von besonderer Bedeutung, da gerade hier im Etablieren, Ausprobieren und Generieren eigener, »wirklicher« Zeiten und Zeiterfahrungen das performative, theatrale Moment der Sprache hervorbricht und deutlich macht, »dass der Theatertext die Theatralität der Aufführung nicht nur sprachlich repräsentieren, sondern durch Akzentuierung der Materialität der Signifikanten auch in der Sprachgestaltung selbst präsentieren kann.«¹¹

Forschungsstand und Inhalt

Die Menge an literaturwissenschaftlicher Forschung, die bisher zu *Snart kommer tiden* erschienen ist, ist überschaubar. Die beiden wichtigsten Beiträge, die auch in der folgenden Analyse hin und wieder herangezogen werden, seien hier kurz erwähnt. Birgitte Hesselaa widmet dem Text in ihrer Monografie zu Line Knutzons Dramatik ein Kapitel.¹² In ihrer Lek-

10 Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre Analyse* (Studien zu Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Band 22), Tübingen 1997, S. 46.

11 Ebd. S. 44.

12 Birgitte Hesselaa, *Vi lever i en tid*, S. 146–176.

türe führt sie eine detaillierte Figurenanalyse durch, beleuchtet die Zeit als treibende dramaturgische Kraft und ordnet den Text anschließend in Line Knutzons Gesamtwerk ein.¹³ Sie kommt zu dem Schluss: In *Snart kommer tiden* greife Knutzon zwar auf Motive und Themen aus früheren Stücken zurück, jedoch bekämen sie hier eine neue, außerordentliche Qualität. Man könne daher den Text als »Kvantespring« (Quantensprung)¹⁴ in Knutzons dramatischem Schaffen bezeichnen. Anne Birgitte Richard wählt einen theorielastigeren Ansatz und sucht in *Snart kommer tiden* nach Spuren der klassischen griechischen Tragödie. Sie findet dabei nur noch Reste des Tragischen in dem »foruroligende meningstab« (beunruhigenden Sinnverlust) und stellt daher fest: Die Tragödie sei bei Knutzon in den Hintergrund gewichen und aufgegangen in einem »genrehybrid af satire, rester fra hverdagslivet og den rablende barnlige dialog« (Genrehybrid aus Satire, Resten des Alltagslebens und dem kindlich-brabbelnden Dialog).¹⁵

Snart kommer tiden ist eingeteilt in zwei ungefähr gleich lange Akte. Der erste Akt besteht aus vier, der zweite aus sechs Szenen. Der Theatertext stellt, klassische Komödiendramaturgien aufgreifend, zwei kriselnde Paarbeziehungen ins Zentrum. Das Leben und die Dialoge von Rebekka und ihrem Mann Hilbert drehen sich um die verschiedensten Themen. Die wichtigsten: Rebekkas mangelnde Hausführungsqualitäten und ihre Vergesslichkeit, ihr unbefriedigendes Sexualleben und Hilberts Eifersucht auf John, Rebekkas Ex-Mann. Ein Thema lassen sie jedoch außen vor: ihre fünfjährige Tochter Knutte, genannt Knuttebarnet, deren Existenz, Alter und Bedürfnisse ihre Eltern wohl vergessen oder verdrängt haben. Ingrid und John, das zweite Paar, sind tatsächlich kinderlos und werden es wohl auch bleiben. Denn Ingrid musste erfahren, dass sie unfruchtbar ist. John ist mit dieser Hiobsbotschaft im Gepäck zu Rebekka und Hilbert geflohen, Ingrid kommt wenig später nach, doch die Scheidung scheint nur noch eine Frage der Zeit. Das Chaos, das spätestens seit Johns Besuch das Haus und die Beziehungen beherrscht, will Hilbert mit aller Macht bezwingen: Er stellt deshalb die »dynamische« Haushaltshilfe Oda an, die Rebekka zur Hand gehen und Ordnung in das Durcheinander bringen soll.

13 Ähnlich, aber in knapperer Form, argumentiert Hesselaa auch in ihrer Monografie zur dänischen Dramatik der 90er-Jahre (vgl. Birgitte Hesselaa, *Det dramatiske gennembrud*, S. 189ff.)

14 Birgitte Hesselaa, *Vi lever i en tid*, S. 174.

15 Anne Birgitte Richard, *Den urimelige kunst. Om tragediens former og de tragiske følelser*, Roskilde 2010, S. 179.

Der Erfolg bleibt jedoch aus. Als sich Ende des ersten Akts alle fünf versammeln, um Rebekkas 35. Geburtstag zu feiern, spaziert eine 55-jährige, grauhaarige Frau zur Tür herein: Es ist Knuttebarnet, die ihrer Mutter zum 85. Geburtstag gratulieren möchte. Von einem Moment auf den nächsten scheinen 50 Jahre im Leben der beiden Paare vergangen, und das, was als flippige Salonkomödie begonnen hat, wird im zweiten Akt zu einem existenziellen Text über verbrauchte Träume, verpasste Chancen, zwei Paare, die, ohne es zu merken, alt geworden sind, und ein Kind, das zwar plötzlich erwachsen, aber trotzdem lebensuntüchtig geblieben ist.

Der inhaltliche Irrtum

Es ist die an Knuttebarnets Auftritt gekoppelte Erkenntnis eines Irrtums, die Rebekka, Hilbert, Ingrid und John in eine Zeit- und Identitätskrise stürzt. Sie müssen gewahr werden, dass ihr Zeitgefühl sie nicht nur im Stich gelassen hat, sondern offensichtlich nie vorhanden gewesen ist, dass die Zeit schneller vergeht und vergangen ist als gedacht, und zwar in einem ungeheuren Ausmaß. Immerhin scheint sich die Geburtstagsgesellschaft um 50 Jahre verkalkuliert zu haben. Knuttebarnet, gerade noch im Ferienlager, ist kein Kind mehr, sondern eine 55-jährige Frau mit einer eigenen Wohnung. Es lässt sich leicht nachvollziehen, dass nach ihrem Auftritt nichts mehr ist wie zuvor. Das Leben der vier typischen Mittelschichtler, das bis zu diesem Zeitpunkt gleichmäßig dahinfloss, Tag um Tag, Jahr um Jahr, liegt in Scherben vor ihren Füßen. Dort, wo der Irrtum einst wie eine weiche Schutzhülle Rebekka, John, Hilbert und Ingrid vor der aus den Fugen geratenen Zeit bewahrt hat, klafft nun eine ontologische Lücke, die neu zu füllen die vier krampfhaft versuchen (müssen), um sich selbst und ihr Selbst zu stabilisieren.

Die Hektik und das Verwirrspiel, das im zweiten Akt ausbricht, könnten nahelegen, dass die Zeit tatsächlich von einem Moment auf den anderen aus den Fugen geraten ist. Doch bei genauem Hinsehen wird deutlich, dass die böse Geburtstagsüberraschung nicht so aus dem Nichts kommt, wie es sich für die Vier anfühlt. Denn bereits im ersten Akt findet man innerhalb der Fabel einige Anzeichen, die darauf hinweisen, dass die Figuren die Kontrolle über die Zeit längst verloren haben. Da ist Rebekkas merkwürdige Amnesie: »jeg kan ikke huske hvad tingene hedder«¹⁶ (»ich

16 Line Knutzon, Snart kommer tiden, Gråsten 1999, S. 7.

erinnere eben nicht, wie die Dinge[] heißen«);¹⁷ da ist Hilberts Verzweifeln an der Zeit und seine Sehnsucht nach einem Früher, wo es noch klare Geschlechterrollen und Ordnungen gab;¹⁸ da sind Ingrids viel zu große Holzschuhe, die sie Knuttebarnet als Geburtstagsgeschenk mitbringt,¹⁹ und vor allem Johns zeitliche Orientierungslosigkeit. Ingrids Ehemann äußert immer wieder ganz konkrete Probleme mit Zeit und Raum. So bereits in seiner zweiten Replik:

JOHN Det var mærkeligt, jeg for vild i området, jeg var på vej ned for at fiske, men så lå der pludselig en masse huse der hvor søen skulle ligge, jeg forstår det ikke, hvad er det for et signal man prøver at sende, Rebekka, som om der er en skjult meddelelse et eller andet sted, noget jeg ikke forstår????²⁰

JOHN Ist doch merkwürdig, ich habe mich hier in der Gegend verirrt, ich war auf dem Weg fischen zu gehen, aber dann waren da plötzlich eine Menge Häuser, wo eigentlich der See sein sollte, ich verstehe das nicht, was ist das für ein Signal, das man da versucht auszusenden, Rebekka, wie wenn da irgendwie eine verborgene Nachricht dahinter stecken würde, etwas, das ich nicht verstehe????²¹

Die sich rasend verändernde Umwelt hat hier ihre Orientierungs- und Sinngebungsfunktion eingebüßt und ist für John zum nicht mehr entzifferbaren Rätsel geworden. Er ist die einzige Figur, die bereits vor Knuttebarnets Auftritt schmerzhaft immer wieder erkennt (oder zugibt), dass er sich in Bezug auf die Zeit geirrt hat. Und zwar so oft, dass sein Vertrauen in seine eigene Urteilskraft und seinen Zeit-Sinn verloren gegangen ist:

JOHN [...] OGVØ hvor er alle jeres børn henne? De er vel ikke gået hen og blevet voksne og flyttet hjemmefra?

REBEKKA Ai, John, så hurtigt går tiden altså ikke John.

JOHN Hvad ved man nu om dage, tiden går bare, og det er jo ikke altid man liiiige er klar over det vel? Man kunne jo være travlt optaget af noget andet. Eksempelvis husker jeg tydeligt, hvordan jeg engang ville luge et jordbærbed og skulle hente en rive i haveskuret. Da jeg kom ud var der gået fem år og man må spørge sig selv om hvad jeg lavede inde i det skur, men det får man jo aldrig at vide, det er jo det der er det uhyggelige, ligesom med den sø – hvor er den henne, hvem har taget den?²²

17 Line Knutzon, *Bald kommt die Zeit*. Übers. von Hans-Peter Kellner, Frankfurt a.M. 2002, S. 6.

18 Vgl. Line Knutzon, *Snart kommer tiden*, S. 35ff.

19 Vgl. ebd., S. 58 f.

20 Ebd., S. 17.

21 Line Knutzon, *Bald kommt die Zeit*, S. 13.

22 Line Knutzon, *Snart kommer tiden*, S. 19.

JOHN [...] UUUND, wo sind alle eure Kinder? Die sind doch wohl nicht erwachsen geworden und von hier ausgezogen?

REBEKKA Och, John, so schnell vergeht die Zeit auch wieder nicht.

JOHN Heutzutage weiß man nie, die Zeit vergeht einfach, und man ist sich ja nicht immer so GANZ im Klaren darüber, nicht wahr? Man könnte ja mit etwas anderem total beschäftigt sein. Zum Beispiel erinnere ich mich ganz deutlich, wie ich einmal ein Erdbeerbeet jäten wollte und dafür einen Rechen aus dem Geräteschuppen holen musste. Und als ich da wieder rauskam, waren fünf Jahre vergangen. Und man muss sich fragen, was ich in dem Schuppen eigentlich gemacht habe, aber das kriegt man nie raus, das ist ja gerade das Unheimliche daran, genau wie mit dem See – wo ist der geblieben, wer hat ihn da weggemacht?²³

Johns Reflexionen über das unbemerkte Verstreichen der dahinrasenden Zeit beschreiben nicht nur die pathogenen Zeiterfahrungen einer immer weiter beschleunigten Lebenswelt, sondern nehmen die Erfahrungen, die im zweiten Akt kollektiv gemacht werden, bereits vorweg. Die Folgen der Beschleunigung sind auf individueller Ebene, wie bei John, nicht nur die ständige Erfahrung des Irrsins, sondern das Gefühl, »kaum gelebt zu haben«,²⁴ und auf kollektiver Ebene, wie der Zeit-Soziologe Hartmut Rosa ausführt, eine

erlebnisreiche, aber erfahrungslose Gesellschaft. Ihr zerrinnt die Zeit gleichsam an beiden Enden – im Erleben und in der Erinnerung – unter den Händen. In der Perspektive der subjektiven Zeiterfahrung [...] beschleunigt sich aus gesellschaftsstrukturellen Gründen in der Tat der Fluss der Zeit selbst.²⁵

Auf Knutzons Text übertragen bedeutet dies: In der Chaosdramaturgie der Salonkomödie, der der erste Akt folgt, stürzen die Figuren von einer Aufregung in die nächste: Pointiert prasseln die Dialoge aufeinander, es finden Verwechslungen und Mordversuche statt, ein überdrehter Slapstick folgt dem nächsten. Währenddessen bleibt den Figuren kaum Zeit, die Zeit selbst wahrzunehmen, sich selbst zu reflektieren oder sich zu erinnern. Und geschieht dies doch einmal wie bei John, dann werden die Bemerkungen von den anderen Figuren verständnislos beiseite gewischt. Erst in dem Moment, wo Knuttebarnet ihre Verirrungen entlarvt, setzt die Erkenntnis ein, dass sich die Zeit selbst beschleunigt hat. Während sie mit ihrer Alltagskomödie beschäftigt waren, ist die Zeit unaufhaltsam und un-

23 Line Knutzon, Bald kommt die Zeit, S. 14.

24 Hartmut Rosa, Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a.M. 2005, S. 233.

25 Ebd., S. 235 f.

bemerkt vergangen. Man kann ihr Leben mit dem Begriff des *rasenden Stillstands* beschreiben, »wo nichts bleibt, wie es ist, ohne dass sich etwas Wesentliches ändert.«²⁶ Entsprechend geschockt ist die Reaktion der Figuren, als sie mit dem ›Verlust‹ von 50 Jahren konfrontiert werden:

REBEKKA (*må le en hul latter*) Som tiden dog går.

ALLE Ja ja ja.

INGRID Suser af sted.

JOHN Det er det jeg altid har sagt, så går man lige ind og skal hente en rive, nogen gange fem år, andre gange 50 år.

(*Det faldt ikke i den fedeste jord, det John netop sagde – alle stirrer væk*)²⁷

REBEKKA (*mit hohlem Lachen*) Wie doch die Zeit vergeht.

ALLE Ja, ja, ja.

INGRID Fliegt nur so dahin.

JOHN Habe ich ja immer gesagt, da geht man kurz rein, um einen Rechen zu holen ... manchmal sind es fünf Jahre, ein andermal fünfzig.

(*Was er da gesagt hat, ist nicht unbedingt gut angekommen – alle starren irgendwo zur Seite.*)²⁸

Was der Einsicht in den Irrtum folgt, ist ein zunächst zögerliches, dann immer bestimmter vorgetragenes Sammelsurium an (ausgedachten) Erinnerungen, immerhin müssen 50 Jahre gefüllt werden. Mithilfe von Knuttebarnet als Kontrollinstanz vervollständigt sich die Analyse nach und nach und das Erinnerungspuzzle setzt sich zusammen: Hilbert hatte eine mehrjährige Affäre mit Ingrid, die er vor Rebekka nicht zugeben will. Sie trennten sich und ließen Knuttebarnet bei Oda, die sich als Ersatzmutter rührend um das Kind gekümmert hat. Ingrid hat das Leben größtenteils alleine und auf Reisen verbracht. John, der einzige, der die Zeit-Probleme frühzeitig erkannt hat, scheint sich dagegen in all den Jahren nicht verändert zu haben, er steht, wie eh und je, auf der Stelle.

Am Ende von *Snart kommer tiden* finden die beiden Paare trotz aller Differenzen zueinander und Knuttebarnet verschwindet genauso plötzlich, wie sie aufgetaucht ist. Doch hat dieses Happy End einen schalen Beigeschmack. Denn das Ende, ein Dialog zwischen Hilbert und Rebekka, wiederholt nicht nur strukturell, sondern bis in die Wortwahl hinein den Anfang des Textes. Man kann diesen Schluss deshalb auf zweifache Weise lesen. Nimmt man an, dass er 55 Jahre später spielt als der Beginn des Stü-

26 Ebd., S. 436.

27 Line Knutzon, *Snart kommer tiden*, S. 74.

28 Line Knutzon, *Bald kommt die Zeit*, S. 52.

ckes, dann zeigt sich, dass die Figuren aus ihren alten (Zeit-)Mustern trotz Knuttebarnet nicht hinausgefunden haben, dass sie wieder in ihren alten Irrtum verfallen sind: Sie merken nicht, wie schnell die Zeit dahintrast bzw. dahingerast ist. Liest man dagegen das Ende und das Verschwinden von Knuttebarnet als zeitliche Rückkehr zum Anfang, hätten die Figuren eine tatsächliche Läuterung erfahren. Knuttebarnet als surreales Element, als Reisende aus der Zukunft, hätte Rebekka, Hilbert, Ingrid und John dann aufgerüttelt und ihnen ihren Irrtum aufgezeigt. Ihr Auftritt wäre eine Warnung vor einem ›Weiter so‹ und der Aufruf zu einem bewussten Leben: *memento mori!* Und es gibt durchaus Gründe dies so zu lesen, nicht zuletzt Knuttebarnets letzter Satz, mit dem sie den Zurückbleibenden einen doppelten Auftrag für die Zukunft (!) hinterlässt, bevor sie in weißem Licht verschwindet. »Pas godt på mig. [...] og pas nå godt på jer selv.«²⁹ (»Pass[t] gut auf mich auf. [...] und passt gut auf euch auf.«)³⁰

Der Rezeptionsirrtum

Der Irrtum, der sich auf rezeptionsästhetischer Ebene vollzieht, ist eng verbunden mit der Zeiterfahrung. Während im ersten Teil weder für die Figuren auf der Bühne noch für die Zuschauer*innen im Saal ein Grund besteht, an der klassischen Einheit der Zeit zu zweifeln, ändert sich dies im zweiten Teil nach Knuttebarnets Auftritt. Denn mit einem Mal wird das, was bis dahin Konsens gewesen ist, als Illusion entlarvt. Die Linearität der Zeit und das Verhältnis von gespielter Zeit und Spielzeit müssen mit Beginn des zweiten Aktes neu hinterfragt werden. Der nun plötzlich sichtbare Illusionsbruch, den das rasant gealterte Kind Knuttebarnet bewirkt, hat gravierende Auswirkungen auf den Rezeptionsvorgang. Im zweiten Akt fällt der Schleier der Illusion: Zeitschichten schieben sich nun konsequent ineinander, überlappen einander und lassen eine objektive Zeitmessung der gespielten Zeit nicht mehr zu. Die Einheit der Zeit wird aufgegeben. Aus der objektiv, linear und gleichmäßig in die Zukunft verlaufenden Zeit wird eine »subjektiv bevægelig tid, som gør minutter til år og lader liv forsvinde på øjeblikke. Personer ældes eller forynges mellem to replikker«³¹ (subjektive, bewegliche Zeit, wo aus Minuten Jahre werden, und

29 Line Knutzon, *Snart kommer tiden*, S. 118 f.

30 Line Knutzon, *Bald kommt die Zeit*, S. 82.

31 Birgitte Hesselaa, *Det dramatiske gennembrud*, S. 147.

die ein Leben in einem Augenblick verschwinden lässt. Zwischen zwei Repliken werden Personen älter oder jünger). Die Zeit, die Gegenwart, in der die Figuren gelebt haben, »imploderer, går i stå, går for hurtigt og vender tilbage, uden at personene kan komme til med den eller i den«³² (implodiert, bleibt stehen, vergeht zu schnell oder rückwärts, ohne dass die Personen an sie Anschluss halten oder zu ihr Zugang finden können). Auf der Bühne entsteht ein polyphones, dissonantes Zeitbild, geboren aus einem schockhaften Moment der Erkenntnis, der auch für die (impliziten) Zuschauer*innen ein Moment der Irritation und der Neuorientierung bedeutet.

Wie die Figuren auf der Bühne ist auch das Publikum damit einem Irrtum aufgefressen und zwar einem Rezeptionsästhetischen. Alles hat sich angehört, angefühlt und sah aus wie ein klassisches Illusionstheater, man war sich, wie die Figuren auf der Bühne, sicher, die Zeit würde linear verlaufen und die Spielzeit wäre gleich der gespielten Zeit. Mit dem Auftritt Knuttebarnets aber wird diese Annahme als Irrtum sichtbar und die Sicherheit des Rezeptionsvorgangs unterlaufen. Der Rezeptionsprozess wird zur Anstrengung, da er wegen der 55-jährigen Knuttebarnet von nun an in jedem Moment neu ausgerichtet werden muss.

Der Auftritt Knuttebarnets reißt also nicht nur die Figuren innerhalb der Diegese aus ihrem Sein, ihrer Zeit und ihrer Zeiterfahrung, sondern auch die Rezipierenden aus ihrer Theatersituation und ihrem angeeigneten Rezeptionsmodus. Man kann die Epiphanie Knuttebarnets damit als in den Text eingeschriebenen *markanten Moment* auffassen. Ein solcher *markanter Moment* löst nach Jens Roselt Irritationen aus, die ausgehalten werden müssen und aus einer passiven Rezeptionshaltung in ein aktives Sich-Verhalten-Müssen zwingen. Es sind oft Momente, wo die Betrachtenden nicht wissen,

ob die physikalischen Gesetze oder die eigene Zurechnungsfähigkeit kurzzeitig außer Kraft gesetzt sind. Es handelt sich um einen Moment des Innehaltens und Verzögerens, der erkenntnismäßigen Enthaltensamkeit, in dem Logik und Kausalität augenblicklich unwirksam zu sein scheinen. Das Urteil über den Sachverhalt wird aufgeschoben und zugleich wird fraglich, was hier und jetzt überhaupt Sache ist. Gewohnte Wahrnehmungsweisen und Erklärungsmuster werden dabei auf die Probe gestellt.³³

32 Anne Birgitte Richard, *Den urimelige kunst*, S. 177.

33 Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S. 12.

Die Darstellung eines solchen Moments bleibt, wenn man ihn nur in Form seines szenischen Ablaufs beschreibt, unvollständig. Denn um was es ebenfalls geht, ist die »Wahrnehmung des Zuschauers«.³⁴ Dem durch Knuttebarnet aufgedeckten Rezeptionsirrtum folgt in *Snart kommer tiden* eben eine solche Irritation. Es entsteht plötzlich eine instabile, krisenhafte Wahrnehmungssituation, ein Bruch in der Illusion. Bestehende Ordnungen geraten ins Zwielficht.³⁵ Ästhetik, Genre und Thematik ändern sich von einem Moment auf den anderen, aus Spiel wird Wirklichkeit, und der unerwartete Zeitsprung macht die Darsteller*innen hinter den dargestellten Figuren sichtbar. Die Rezipierenden geraten so in einen liminalen, höchst instabilen Wahrnehmungszustand »zwischen zwei Ordnungen, in einen Zustand ›betwixt and between‹«.³⁶ Die permanente Unsicherheit dieses Wahrnehmungszustandes bringt die Zeiten und Subjekte auf der Bühne zum Flimmern. Die Rezipierenden werden auf sich selbst zurückgeworfen und erfahren ihren Wahrnehmungsmodus selbst als kontingent. Sie müssen auf der einen Seite erkennen, dass das, was sie zu sehen glaubten, nämlich zwei Paare in ihren Mittdreißigern, nur das war, was eben diese Paare zu sein glaubten, aber nicht das, was sie eigentlich (auch) sind, nämlich bereits über 80-Jährige. Zugleich müssen sie versuchen, ihren schockartig zum Bewusstsein gebrachten Irrtum mit dem Hier und Jetzt der Theatersituation in Einklang zu bringen, sprich mit der Tatsache, dass die Körper auf der Bühne immer noch dieselben sind wie zuvor, aber nun Figuren spielen bzw. die ganze Zeit gespielt haben, die plötzlich (auch) 50 Jahre älter geworden sind. Sie müssen von Moment zu Moment und aktiv entscheiden, welche Zeit und welche Körper gerade auf der Bühne zu sehen sind, und müssen aushalten, dass sich dies nicht immer zufriedenstellend entscheiden lässt.

Entsprechend dieser Unterwanderung der realistischen Ästhetik wird der Illusionscharakter im zweiten Akt beständig gebrochen. Rückblenden und mit ihnen die verwirrende Zeitstruktur werden, anders als im ersten Akt, jetzt durch auf der Bühne durchgeführte Kostümwechsel sichtbar gemacht. Das Aufsetzen eines Silvesterhuts kann nun zum Beispiel einen Zeitwechsel in die vergessene Vergangenheit markieren.³⁷ Auch werden

34 Ebd., S. 13.

35 Vgl. ebd., S. 133. Roselt übernimmt hier eine Terminologie von Bernhard Waldenfels (vgl. Bernhard Waldenfels, *Ordnung im Zwielficht*, Frankfurt a.M. 1987).

36 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 258.

37 Vgl. Line Knutzon, *Snart kommer tiden*, S. 94.

im zweiten Akt klassische selbstreflexive Stilmittel wie eine Verdoppelung der Beobachtersituation eingeführt, z.B. wenn Knutbarnet und John durch das Fenster beobachten, wie Hilbert und Ingrid ihre Affäre beginnen.³⁸ Doch nicht nur ein Ineinanderschieben verschiedener Zeitebenen wird so dargestellt, sondern der reflexive Charakter des Theatertextes betont. Die Spielsituation als solche wird ausgestellt und die Bühnensituation als Bühnensituation zu Bewusstsein gebracht. Irritationsmomente im Wahrnehmungsmodus, wie sie im ersten Akt des Theatertextes kaum zu finden sind, werden nun absichtlich erzeugt. Sie zwingen die Zuschauer*innen, ihren irrtümlich eingenommenen passiven Rezeptionsmodus zu verlassen und nun aktiv über das Bühnengeschehen sowie die passende Art der Wahrnehmung zu reflektieren.

Von diesen Überlegungen ausgehend lässt sich nun abschließend noch ein dritter Irrtum ausmachen, der sich in dem Bruch zwischen erstem und zweitem Akt manifestiert. Er ist auf einer metatextuellen Ebene angesiedelt und betrifft das Genre des Textes.

Der Genre-Irrtum

Liest man die Ankündigungstexte, die seit dem Erscheinen von Line Knutzons Klassiker für die unterschiedlichsten Inszenierungen geschrieben worden sind, so scheint der Fall eigentlich klar: *Snart kommer tiden* ist eine Komödie. Im Jahr 2000 lädt das *Trøndelag Teater* »til en annerledes komedie«³⁹ (zu einer Komödie der anderen Art), vier Jahre später spricht *Teaterforeningen Bornholm* von einer »livsstilskomedie«⁴⁰ (Lebensstilkomödie), 2009 kündigt eine Laien-Theatergruppe eine Neuinszenierung von »Line Knutzons sukseskomedie«⁴¹ (Line Knutzons Erfolgskomödie) an, und das *Riksteatern* in Stockholm verspricht den Zuschauer*innen im Sommer 2019 »en vansinnig komedi« (eine wahnsinnige Komödie) und

38 Vgl. ebd.

39 Trøndelag Teater, online zugänglich unter: <https://www.trondelag-teater.no/forestillinger/snart-kommer-tiden/> (letzter Zugriff am 15.02.2020).

40 Teaterforeningen Bornholm, online zugänglich unter: <https://teaterforeningenbornholm.dk/portfolio/snart-kommer-tiden/> (letzter Zugriff am 15.02.2020).

41 Støbeskeen Amatørteatret i Fredriksværk, online zugänglich unter: <https://www.stobeskeen.dk/2009-snart-kommer-tiden/> (letzter Zugriff am 15.02.2020).

noch im selben Text leicht variierend »[e]n desperat relationskomedi«⁴² (eine desperate Beziehungskomödie). Doch der Fall ist tatsächlich nur auf den ersten Blick so klar. Dass es komplizierter sein könnte und Knutzons Text nur bedingt als Komödie verstanden werden kann, hat die bisherige Diskussion bereits angedeutet. Aber auch die in den Ankündigungstexten verwendeten Adjektive wie »annerledes«, »vansinnig« oder »desperat« zeugen bereits von einer gewissen Unsicherheit bei der Genre-Zuweisung. Diese Unsicherheit gründet sich wohl hauptsächlich auf den zweiten Akt, kann man doch das, was dort zu sehen ist, kaum noch einem bestimmten Genre zuordnen, geschweige denn als klassische Komödie bezeichnen: »Farce, gyser, livsstilsdrama, en stadig pegen på tragedien, drømmespil og absurdisme væves sammen [...]«⁴³ (Farce, Thriller, Lebensstildrama, ein ständiger Verweis auf die Tragödie, Traumspiel und Absurdes Theater werden verwoben [...]). Es scheint, als wollte der Text mit dem gewaltvollen Auftritt von Knuttebarnet selbst einen Irrtum korrigieren: den Irrtum, das Leben von Rebekka, Hilbert, John und Ingrid als Komödie dargestellt zu haben.

Zunächst jedoch, wenn sich der Vorhang öffnet und das Stück beginnt, werden die Erwartungen, die die Komödienverweise in den Ankündigungstexten schüren, kaum enttäuscht. Zwei Paare, witzige, oft überdrehte Dialoge, Lügen und Missgeschicke, klischierte Handlungen und Figuren, ein realistisches Setting, innerhalb der einzelnen Szenen keine Zeitsprünge oder Ortswechsel: *Snart kommer tiden* beginnt tatsächlich wie eine launige, vielleicht etwas groteske Komödie oder ein überdrehtes Konversationsstück, das den klassischen Vorgaben eines illusionistischen Theaters folgt und dessen Forderung nach der Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung zumindest innerhalb der einzelnen Szenen penibel umsetzt. Es gilt zudem die »Unschädlichkeitsklausel«,⁴⁴ das heißt, die tragischen Konflikte werden nicht vertieft. Die Ehestreitigkeiten, Rebekkas Erinnerungsschwierigkeiten, Hilberts Mordversuch an John und Johns Zeit-Irrtümer stören den heiteren Ton des ersten Aktes nicht, sondern verstärken in ihrer Absurdität und Übertriebenheit bei der Rezeption noch den Ein-

42 Riksteatern, online zugänglich unter <https://www.riksteatern.se/forening/teater-sat-en-d-el-av-riksteatern/arkiv/snart-kommer-tiden-av-line-knutzon/> (letzter Zugriff am 15.02.2020).

43 Anne Birgitte Richard, *Den urimelige kunst*, S. 177.

44 Ralf Simon, *Theorie der Komödie*, in: Ders. (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, Bielefeld 2001, S. 47–66, hier S. 57.

druck, einen vergnüglichen Lektüre- oder Theaterabend vor sich zu haben, wo mit Klischees und Alltagsproblemen gespielt wird. Der erste Akt scheint dem Publikum den berüchtigten Spiegel vorzuhalten, scheint – natürlich ins Extrem gesteigert – das Leben einer typischen bürgerlichen Mittelschicht zu zeigen, der das Theaterpublikum wahrscheinlich selbst zum größten Teil angehört. Gerade durch die Komik, die überdrehte Sprache und grotesken Wendungen aber bleibt die Distanz zwischen Bühne und Publikum bestehen und jedes Unbehagen kann in Lachen aufgelöst werden. Dies ändert sich in dem Moment, in dem diese Ordnung durch den Auftritt von Knuttebarnet nicht nur gestört, sondern zerstört wird. Ab diesem Zeitpunkt wird aus der Komödie ein groteskes Genrehybrid, ein Theaterstück, das kaum mehr den zuvor etablierten Konventionen folgt und von nun an eher an existenzialistische oder absurde Theatertexte erinnert. Dass dieser Genrewechsel nicht nur für die Rezeption von Interesse ist, sondern vielmehr auch metatextuell von Belang ist, macht der dramaturgische Gewaltakt deutlich, den der Auftritt von Knuttebarnet als 55-jährige Frau darstellt. Dieser ist so brutal und kommt so unvorbereitet, dass der Eindruck eines Bruchs entsteht und der Text – spätestens hier – selbst als Text sichtbar wird: All das, was vorher war, soll auf einen Schlag beendet und hinweggewischt werden. Es handelt sich eben nicht nur, wie Hesselaa feststellt, um ein kraftvolles *memento mori*, gesprochen von und durch Knuttebarnet, eben nicht nur um ein Zeichen gegen eine »akut angst for det spildte liv«⁴⁵ (akute Angst vor einem verspielten Leben), sondern auf einer metatextuellen Ebene um den Versuch, den Widerstand zu durchbrechen, den die komödienhafte Form des Textes für den Erkenntnisprozess bedeutet, und einen eigenen mit der Genrewahl begangenen Irrtum wiedergutzumachen. Der Theatertext soll von nun an anderen und neuen Regeln folgen, und zwar denen von Knuttebarnet, deren Name wohl kaum zufällig an die Autorin Knutzon erinnert.⁴⁶ Denn nur so kann auf adäquate Weise darauf aufmerksam gemacht werden, wie schnell man im rasenden Stillstand der Spätmoderne den Halt verlieren und das Leben wortwörtlich verspielen kann. Die Wahl der Komödie als Theatertextform hat sich als dafür ungeeignet erwiesen, sie war ein Irrtum und der muss nun korrigiert werden.

45 Birgitte Hesselaa, *Vi lever i en tid*, S. 173.

46 Vgl. ebd. (In der deutschen Übersetzung ist die Parallele noch auffälliger, hier heißt Knuttebarnet Knutzelkind).

Die drei Irrtümer sind selbstredend nicht unabhängig voneinander zu denken. Sie schieben sich ineinander und ergänzen einander. Während jedoch der inhaltliche und der Rezeptions-Irrtum auf Erfahrungen beruhen, die erst mit dem Beginn der jeweiligen Rezeption gemacht werden, wird der Genre-Irrtum nur für Rezipierende erfahrbar, die mit den Genrekonventionen einer realistischen Komödie bereits im Vorhinein vertraut gewesen sind. Dieser dritte Irrtum baut damit auf einem kollektiven *Gattungsgedächtnis*⁴⁷ auf, das heißt: Nur wenn Autor*in und Leser*in bzw. Zuschauer*in Teil einer Erinnerungskultur sind und das Wissen um die Genrekonventionen einer Komödie teilen und als gültige Wahrheit zugrunde legen, kann dieser Irrtum überhaupt als solcher erkannt werden. Die Aufgabe, den dritten Irrtum zu entdecken, richtet sich damit direkt an ein theateraffines bzw. Expertenpublikum, und damit auch an Personen, die entweder selbst Theater machen oder durch ihre Rezeptionsgewohnheiten Einfluss auf Spielpläne und Ästhetiken ausüben. Dieses Publikum erkennt durch den Auftritt Knuttebarnets: Nicht nur die *dramatis personae* und sie als Rezipierende haben sich geirrt, sondern der gesamte erste komödienhafte Akt des Theatertextes selbst wird zum Irrtum erklärt, zum Irrtum der Verfasser*in und zum Irrtum des Textes selbst.

Mit dem Abbruch der Komödie durch Knuttebarnet/Knutzon wird auch dem illusionistischen Prinzip der klassischen Komödie eine Absage erteilt. Es hat sich als ungenügend entpuppt. Es ist gescheitert an seinem komödiantischen Anspruch des Spiegel-Vorhaltens und einer realistischen Mimesis. Der erste Akt wird als Irrtum entlarvt, und damit zum Spiel im Spiel, dessen Tragik darin besteht, dass es nicht nur völlig belanglos ist, sondern auch in seinem Illusionsanspruch ins Leere läuft. Er hat die Welt zwar nicht falsch dargestellt, aber er hat die Falschheit der Welt dargestellt, ohne diese allerdings zu erkennen. Er ist selbst ein Opfer der Täuschung geworden. Sein Informationsgehalt geht damit gegen null, sein Wert für die Handlung verpufft, er erscheint im wahrsten Sinne des Wortes sinnlos. Kurz: er war reine Zeitverschwendung. Mit dem Auftritt Knuttebarnets führt sich der erste Teil des Textes selbst *ad absurdum*, er zeigt sich als ungeeignet, um hinter die Wand der Spektakelgesellschaft zu

47 Der Begriff des Gattungsgedächtnisses stammt aus der Intertextualitätsforschung und spielt in diesem Zusammenhang in einem Diskurs um das »Gedächtnis der Literatur« ungefähr seit der Jahrtausendwende eine prominente Rolle. Vgl. zum Begriff und seiner Geschichte auch Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Eine Einführung, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2017, S. 65.

blicken. Sein einziger, dramaturgischer Zweck ist es, durch die Verdoppelung der Täuschung die Irrtümer zu verbergen und den Schock bei Knuttebarnets Auftritt zu vergrößern.

Da *Snart kommer tiden* plötzlich den erlernten Genrekonventionen widerspricht, die Komödie von Knuttebarnet/Knutzon von der Bühne gejagt wird und der Text sich zu einem absurd-tragischen Enthüllungsdrama wandelt, das nicht länger auf Alltagsprobleme einer Mittelschicht fokussiert, sondern die großen Fragen nach dem Sinn des Lebens und der Zeit, in der wir leben, stellt, kann man den offengelegten Genre-Irrtum auch als Kritik an einer bestimmten Theater- und Theatertextästhetik verstehen, die allein, wie der erste Akt, auf seichte Unterhaltung setzt. Die metatextuelle Botschaft von *Snart kommer tiden* zielt damit gegen ein gängiges Theater- und Komödienverständnis, das den Blick vor dem *horror vacui* des Daseins verschließt oder ihn unter dem lustigen Mantel der Überdrehtheit, einer überwältigenden Sprache und sich überstürzender Ereignisse verbirgt.

Ein Theater, wie es im ersten Akt auf die Bühne kommt, ist – wie die spätmoderne, sinnentleerte Wirklichkeit, die es abbildet und deren Teil es ist – erlebnisreich, aber erfahrungsarm. Es macht möglich, die Zeit zu vergessen; und solange man nicht innehält und auf die Uhr blickt, lässt es sich in dem Informations- und Ereignisspektakel gut leben. Tritt man aber doch einmal einen Schritt zurück, von sich aus oder auch, weil ein schockhafter Theatermoment einen dazu zwingt, wird man sich der Zeit und ihres unweigerlichen Vergehens vielleicht bewusst. Im besten Fall erkennt man dann, dass man nicht viel Zeit verloren hat, dass man vielleicht verspätet, aber immer noch rechtzeitig zum nächsten Termin oder zum nächsten Zug kommt. Im schlimmsten Fall jedoch macht man dieselbe Erfahrung wie Rebekka, Hilbert, John und Ingrid: Man ist, ohne es bemerkt zu haben, zu einer Rosine geworden.

Poetologische Irrtumsstrategien

Ironie und Irrtum –

Eine Analyse des Erkenntnispotenzials literarischer Ironie am Beispiel von Ragnar Hovland und Karen Blixen

Einführung

Auf den ersten Blick scheinen Ironie und Irrtum wenig miteinander zu tun zu haben und sich sogar zu widersprechen: Handelt es sich bei der ersten um die bewusste Formulierung eines nicht zutreffenden Sachverhalts, geht es beim Irrtum darum, von der Richtigkeit eines Sachverhaltes überzeugt zu sein, obwohl es sich in Wahrheit anders verhält. Während man sich beim Irrtum täuscht, täuscht man andere – zum Schein – bei der Verwendung von Ironie. Auf der anderen Seite lässt sich aber Ironie seit der Darstellung, die Sokrates in Platons Dialogen erfährt, als die Einsicht in die irrtümliche Überzeugung eines anderen begreifen: Ironie ist als vorge-täuschte Unwissenheit ein Mittel, die irrtümlichen Annahmen des Gegen-übers zu entlarven, indem dieser selbst ihre Unzulänglichkeit erkennt.¹

Es soll im Folgenden weder um die Frage gehen, in welchem theoretischen Verhältnis Ironie und Irrtum zueinander stehen, noch, ob es eigentlich einen ironischen Irrtum geben kann (vermutlich ja). Versucht werden soll vielmehr, zu klären, *wo genau* in einem *Text* ein Wechselspiel von Ironie und Irrtum sich geltend machen und ertragreich sein kann. Meine These ist, dass es insbesondere da interessant wird, wo verschiedene textuelle Instanzen – eventuell verschiedene Erzählinstanzen, Figurenstimme oder -stimmen, Struktur und Komposition des Textes – in einen irgend-

-
- 1 Zu Bedeutung und Wertung von Ironie durch Platon sowie generell im Kontext der Antike vgl. Ernst Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt 1972, S. 16–27; ders., *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn et al. 1997, S. 21–44; zur sokratischen Ironie nach der Auffassung Goethes, Hegels, Schlegels, Kierkegaards, Schopenhauers und Nietzsches vgl. Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt a.M. 1983, S. 106–167. Festzuhalten ist, dass Ironie im Altertum grundlegend negativ bewertet wird, was sich nicht etwa mit den Platonischen Dialogen ändert, sondern erst mit Aristoteles, der Ironie bemerkenswerterweise vor allem im Zusammenhang mit seiner Ethik behandelt; vgl. Norman Knox, *The Word Irony and its Context, 1500–1755*, Durham (North Carolina) 1961, S. 3–21; Wilhelm Büchner, *Über den Begriff der Eironeia*, in: *Hermes* 76 (1941), S. 339–358; Leif Bergson, *Eiron und Eironeia*, in: *Hermes* 99 (1971), S. 409–422.

wie gearteten Widerspruch hinsichtlich der Bewertung von Ereignissen, Haltungen usw. treten – und dabei der Leser auf ironische Weise in dieses Wechselspiel einbezogen und durch den ›ironic gap‹ gezwungen wird, Stellung zu beziehen, oder zumindest auf die Notwendigkeit, Stellung zu beziehen, aufmerksam wird.

Denn ein Text geht ja nicht zwingend ironisch mit dem Irrtum einer Figur um. Wenn Romeo Julia für tot hält, erfährt dies keinerlei ironische Wertung durch irgendeine Instanz. Erst, wenn eine solche Wertung doch geschieht, bietet der Irrtum – und die Erkenntnis des Rezipienten, dass die Figur, der Text oder er selbst sich geirrt hat – sozusagen das Sprungbrett für die meines Erachtens genuine Leistung der Ironie, Erkenntnismomente zu schaffen. Ich möchte das, bevor Ironie überhaupt näher bestimmt werden soll, an einem kurzen Beispiel aus Kierkegaards *Gjentagelsen*, (1843, *Die Wiederholung*), erläutern. Es ist ferner notwendig, zumindest eine Arbeitsdefinition literarischer Ironie zu gewinnen, was gar nicht so einfach und zudem ein in der Forschung erstaunlich seltenes Bemühen ist. Der Begriff des Irrtums hingegen soll nicht grundlegend bestimmt – was im Kontext dieses Bandes auch überflüssig wäre –, sondern im Hinblick auf sein spezifisch literarisches Potenzial von der Ironie aus in den Blick genommen werden. Dieses Ungleichgewicht ist insbesondere der Tatsache geschuldet, dass der Irrtum sich meist relativ leicht im Text verorten lässt, während das bei der Ironie häufig keineswegs der Fall ist. Im Anschluss werde ich die Kurzgeschichte »Det lyse havet« (1989, Das blaue Meer) von Ragnar Hovland und – kurz und impulsartig – Erzählstrategien bei Karen Blixen anhand der Novelle »Aben« (1935, Der Affe) im Hinblick auf Ironie und Irrtum untersuchen, um zu verdeutlichen, in welcher Weise und auf welcher Ebene des Erzählens und der Kommunikationsstruktur literarischer Texte sich das Wechselspiel zwischen beiden produktiv gestalten kann.

Fragen lässt sich natürlich, inwiefern es sinnvoll erscheint, die modernistische Grande Dame des novellistischen Erzählens und eine Kurzgeschichte eines gegenwärtig Schaffenden nebeneinanderzustellen. Beide Gegenstände sind jedoch gut geeignet, meine These zu belegen, dass der ironische Mechanismus prinzipiell immer derselbe ist, ganz gleich, ob er inhaltlich-formale Elemente oder die Struktur einer Erzählung betrifft, und aus welcher Zeit die Texte stammen.

Hinführung: Søren Kierkegaards *Gjentagelsen*

In Søren Kierkegaards erzählerischem Werk *Gjentagelsen* aus dem Jahr 1843 geht es zumindest vordergründig um die Geschichte eines namenlosen jungen Mannes, der sich verliebt, verlobt und dann erkennt, dass er einem Irrtum (hier dän.: *Feiltagelse*) aufgesessen ist: Er taugt nicht zum Ehemann, sondern zum Dichter, er kann die Geliebte nicht aus der – ehelichen – Nähe lieben, sondern nur in der Verklärung der ästhetischen Distanz. »Hans Feiltagelse var uheldelig, og hans Feiltagelse var denne, at han stod ved Slutningen istedenfor ved Begyndelsen; men en saadan Feiltagelse er og bliver et Menneskes Undergang.« (»Sein Irrtum war unheilbar, und sein Irrtum war der, dass er am Ende stand statt am Anfang; aber ein solcher Irrtum ist und bleibt eines Menschen Untergang.«)² Der das konstatiert, ist allerdings nicht der junge Mann selbst, sondern der zweite Protagonist, der ältere und erfahrene Beobachter Constantin Constantius. Der junge Mann muss jedenfalls aus der Nummer wieder herauskommen und soll der Geliebten daher, wie Constantin empfiehlt, den Schurken vorspielen, flieht aber schlussendlich vor der Umsetzung dieses Planes ins »Exil«, nach Stockholm, wo er leidet und wartet – und zwar auf ein göttliches Gewitter, das ihn zum Ehemann tauglich machen soll. Aber während er da sitzt und einen entsetzlichen »Donnerschlag« (»Tordenveir«)³ erwartet, entnimmt er schließlich einer Zeitungsannonce, dass die ehemalige Verlobte sich verheiratet hat – er hat sich also wieder geirrt, nicht nur darin, was das Schicksal mit ihm vorhat, sondern auch darin, wie dieses sich mitteilt, denn Gott wählt ja mit der Kleinanzeige einen ganz bescheidenen Weg im Vergleich zu dem erwarteten Unwetter. Das ist eines der vielen ironischen Signale, die der Text setzt, um – um was eigentlich? In erster Linie, um die Haltung seines jungen Protagonisten zu relativieren.

Es gäbe wesentlich mehr zu diesem verworrenen, verwirrenden Text zu sagen.⁴ Hier möchte ich nur etwas andeuten: Irrtum und Ironie geraten *dann* in ein ergiebiges Wechselspiel, wenn der Irrtum in bestimmter Wei-

2 Søren Kierkegaards Skrifter, hg. von Niels Jørgen Cappelørn et al., København 1997–2013, Bd. 4, S. 14. Ich zitiere die Übersetzung von Emanuel Hirsch, Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843, Düsseldorf 1955, S. 9 in leicht abgeänderter Form.

3 Søren Kierkegaards Skrifter, S. 87.

4 Im Hinblick auf seine narrative Struktur, Komposition, Figurenkonstellation und Semantik vor dem Hintergrund der Rezeption des Textes ausführlich interpretiert habe ich diesen in Henrike Fürstenberg, Entweder ästhetisch – oder religiös? Søren Kierkegaard textanalytisch, Berlin/Boston 2017, S. 205–274. Hervorragende Studien zu diesem häufig

se bewertet wird.⁵ Vorläufig können wir sagen: in ironischer Weise. Durch wen erfolgt diese Bewertung? Im Fall von *Gjentagelsen* gilt: Bestimmt nicht einfach durch den ›Erzähler‹. Das Buch besteht nämlich aus Briefen des jungen Mannes einerseits und Aufzeichnungen Constantins andererseits – also ›nur‹ und deutlich markiert aus zwei *Stimmen*, die sich gegenseitig infrage stellen, außerdem beschimpfen und beleidigen (was darin gipfelt, dass Constantin in einem Brief an den Leser erklärt, er habe sich den jungen Mann nur ausgedacht, und damit seinen Nebenbuhler um das Vertrauen des Lesers kurz und gut in die Fiktivität verweist). Das Buch spielt so offensichtlich mit der Frage, wer eigentlich was geschrieben hat, wer denn nun *recht* hat, dass es eine unzulässige Abkürzung wäre, einfach eine dritte Stimme verantwortlich zu machen. Kierkegaards Antwort ist, im Leser die Frage nach der autoritativen Instanz überhaupt aufzuwerfen: Es gibt niemanden, dessen Ansicht und Haltung wirklich zu trauen ist. Kierkegaard spielt durch dieses und verschiedenste andere Verfahren aus seinen Texten den Ball zum Leser zurück und versucht, diesen ganz auf sich zu stellen, damit er seine eigene existenzielle, nicht eine vorgefertigte Antwort zu finden imstande ist.⁶

Kierkegaards Strategie einer indirekten Mitteilung – auch wenn sie viele Schnittpunkte mit sowohl Ironie als auch dem Einbezug von Irrtümern aufweist – soll hier nicht Thema sein. Sie teilt, meine ich aber, mit Ironie, und zwar auch was modernen und gegenwärtigen Ironiegebrauch anbelangt, deren grundlegenden Mechanismus: Einen Spielraum zu schaffen,

als kryptisch oder misslungen verstandenen Werk finden sich bei Joakim Garff, »Den Søvnløse«, Kierkegaard læst æstetisk/biografisk, København 1995, S. 115–156; Niels Nyman Eriksen, Kierkegaard's Category of Repetition – A Reconstruction, Berlin/New York 2000; Dorothea Glöckner, *Gjentagelsen*, in: *Den uødelige. Kierkegaard læst værk for værk*, hg. von Tonny Aagaard Olesen und Pia Søltoft, København 2007, S. 71–86.

- 5 Es gibt auch wesentlich mehr zur Rolle von Ironie in diesem Text zu sagen. Auch hier verweise ich auf meine ausführliche Darstellung in Henrike Fürstenberg, Entweder ästhetisch – oder religiös, S. 211–217 und S. 247–270. Grundlegend geht es darum, Verunsicherung über eine textuelle Autorität im Leser zu erzeugen, ein Prinzip, das sich vor dem Kontext von Kierkegaards Strategien indirekter Mitteilung verstehen lässt. Diese haben zum Ziel, den Leser selbst zur verantwortlichen Autorität über den Text und, analog, über seine Existenz zu machen, da diese als Existenz eines *Einzelnen* niemals durch allgemeingültige Wahrheiten (stell)vertreten werden kann. Zu Strategien und Theorien einer indirekten Mitteilungsstrategie bei Kierkegaard vgl. Philipp Schwab, *Der Rückstoss der Methode – Kierkegaard und die indirekte Mitteilung*, Berlin/Boston 2012.

- 6 Vgl. Fußnote 5.

in dem ›Erkenntnis‹⁷ sozusagen unumgänglich wird. Aber noch einmal: Wer ironisiert dann den Irrtum? Im Fall von *Gjentagelsen* ist es der *Gesamttext*, der durch seine Struktur sich widersprechender Stimmen die persönlichen Haltungen und Ansichten als nur vorläufig enttarnt.

Es zeichnen sich daher zunächst zwei einfache Möglichkeiten für das Zusammenspiel von Ironie und Irrtum ab (weitere sind denkbar): Eine Erzählstimme – bzw. eine irgendwie in den Text inkorporierte, in Bezug auf die tragende Erzählstimme alternative Meinung – ironisiert den Irrtum einer Figur, oder aber der Text ironisiert eine Figur oder Stimme (oder mehrere) im Hinblick auf deren Irrtum durch strukturelle und kompositionelle Elemente. Welche Konsequenzen für Text und Leser resultieren aus diesen Verfahren? Dieser Frage möchte ich in diesem Artikel anhand von zwei näheren Analysen nachgehen. Vorher aber muss Ironie genauer bestimmt werden, damit klar ist, was in diesem Kontext eigentlich ganz genau darunter zu verstehen ist.

Ironie

Ironie zu bestimmen ist gar nicht so einfach, literarische Ironie wird zudem nur als Nischenphänomen behandelt. Es liegen nur wenige Studien vor, die sich darum bemühen, Ironie als Wirkmittel eines Textes zu bestimmen.⁸ Grundsätzlich gehe ich davon aus, dass bei Ironie stets dasselbe Grundprinzip wirksam wird, gleich, ob es sich um das rhetorische Mittel

7 Zum Begriff vgl. Fußnote 13. Es ist im Zusammenhang dieses Artikels natürlich interessant, dass ein Irrtum in gewisser Weise einen Gegensatz zu einer Erkenntnis darstellt (vgl. Peter Janich, *Was ist Erkenntnis? Eine philosophische Einführung*, München 2000, S. 14 f.). Das kann in diesem Rahmen aber nicht weiter verfolgt werden.

8 Wegweisend für die literarische Ironieforschung ist Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956; sowie ders., *Ironie als literarisches Prinzip*, in: *Ironie und Dichtung*, hg. von Albert Schaefer, München 1970, S. 11–37. 1973 legt eine von Hans-Egon Hass und Gustav-Adolf Mohrlöder herausgegebene Anthologie mit dem Titel *Ironie als literarisches Phänomen* Zeugnis von der regen Ironiediskussion der vorhergehenden zwei Jahrzehnte ab (Köln 1973). Philippe Hamon widmet sich in *L'ironie littéraire: Essai sur les formes de l'écriture oblique* einer ausführlichen Studie zur literarischen Ironie, die unter anderem eine Typologie, eine Topografie und Überlegungen zur Signalisierung von Ironie umfasst (Paris 1996). Einen anschaulichen Beitrag zum Erkennen und Beschreiben von Ironie in literarischen Texten bietet Michael Hoffmann, *Ironie als Prinzip*, in: *Handbuch Sprache in der Literatur*, hg. von Anne Betten et al., Berlin/Boston 2017, S. 330–350. Die Arbeiten bedienen sich häufiger entweder essenzialistischer oder phänomenologischer Bestimmungen ihres Gegenstandes oder verzichten ganz auf eine solche. Ein Bei-

oder eine insgesamt ironische Textstruktur, oder auch jüngere Phänomene wie etwa architektonische Ironie⁹ handelt – komplizierte Strategien der Distanzierung und Relativierung, wie sie in romantischer Ironie wirksam werden, beruhen ebenfalls auf diesem ironischen Grundprinzip, verdienen aber natürlich eine spezifische Betrachtung. Die möglichen und bisher beschrifteten Annäherungswege scheinen dennoch unerschöpflich. Da in unserem Kontext der genaue Ort von Ironie in einem literarischen Text interessiert, hilft der Blick auf linguistische Ironiedefinitionen, die sehr konkret das Phänomen und seine Erscheinungsformen eingrenzen, im Gegensatz zu wesensmäßigen Bestimmungsversuchen, die häufig wenig überzeugen. Die prominenteste unter diesen ist zweifelsohne die nach wie vor vertretene, aber aus verschiedenen Gründen unhaltbare Definition von Ironie als Gegensatz oder auch einfach Differenz von Gesagtem und Gemeintem.¹⁰ Die hier vorgenommenen Anmerkungen zu einer generellen Begriffsbestimmung können notwendigerweise und zum Vorteil der folgenden Analysen nur bruchstückhaft und impulsartig ausfallen; auch

spiel für eine solche Vagheit findet sich z.B. bei Hannele Kohvakka, *Ironie und Text*. Zur Ergreifung von Ironie auf der Ebene des sprachlichen Textes, Frankfurt a.M. et al. 1997, S. 208: »Etwas sagen, aber das Gegenteil oder etwas anderes meinen, wobei indirekt bzw. implizit etwas kritisiert oder bewertet wird.«

Eine Vielzahl von Werken findet sich hingegen zum Ironiegebrauch einzelner Autoren wie z.B. Thomas Mann (vgl. hierzu den Forschungsüberblick bei Jens Ewen, *Erzähler Pluralismus: Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne*, Frankfurt a.M. 2017, S. 28–32), sowie zu Ironie in einzelnen Epochen und Genres.

9 Vgl. hierzu Philippe Despoix, *Ironisch/Ironie*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 3, Stuttgart et al. 2001, S. 196–244, hier S. 241 f.

10 Diese Definition ist vielfach angeführt und häufig kritisiert worden und wird gleichwohl noch immer angeführt, so von Wolfgang Müller, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Harald Fricke, Bd. 2, Berlin/New York 1997, S. 185–189 (»Ironie«), hier S. 185; und bei Michael Hoffmann, *Ironie als Prinzip* (2017), S. 330ff. Zur linguistischen Kritik vgl. Edgar Lapp, *Linguistik der Ironie*, Tübingen 1992, S. 13 und S. 40ff. Abgesehen davon, dass – geht man davon aus, dass das Gegenteil einer Äußerung die Negation der Proposition (das heißt, ein wahrheitsfähiger Aussagesatz, bestehend aus »Referenz« und »Prädikation«) ist – für viele ironische Äußerungen eine solche Negation gar nicht zu finden ist, hätte sie auch meistens gar nichts damit zu tun, was der oder die sich ironisch Äußernde eigentlich aussagen möchte bzw. »meint«. Die Äußerung bezeichnet also möglicherweise sehr wohl das Gegenteil eines Sachverhalts, aber verhält sich nicht gegenteilig zum Gemeinten. Auch Hoffmann, der »gegenteilig Gemeintes auf verschiedene Komponenten von Äußerungsbedeutung beziehbar« (Ironie als Prinzip, S. 331) macht, entwickelt lediglich eine Auflistung möglicher Fälle von gegenteilig Gemeintem, was m.E. nicht den zuvor skizzierten und den von Lapp erörterten Grundproblemen begegnet. Leider ist hier nicht der Ort für eine ausführlichere Diskussion.

ist kein Platz für eine Diskussion, sondern nur für eine knappe Darlegung der Ergebnisse einer solchen.

Zwei Dinge scheinen aus jüngerer linguistischer Sicht trotz aller Streitigkeiten konsensfähig zu sein. *Erstens* liegt bei jener Form von verbaler Ironie irgendeine Art von Verstellung, von Simulation vor: Der Sprecher tut so, *als ob* er einen bestimmten Sprechakt vollziehe. Dieses ›als ob‹ wird als *pragmatic insincerity*¹¹ bezeichnet und betrifft den Unterschied zwischen Äußerung und Intention: »Schön, dass du auch schon da bist.« Hier wird ein Lob simuliert, aber Kritik intendiert.

Zweitens muss eine implizite Bezugnahme auf verletzte Normen bzw. enttäuschte Erwartungen gegeben sein. Diese »allusion to a violation of expectations, predictions, desires, preferences, social norms etc.«¹² bezeichnet die Anspielung auf eine Differenz zwischen dem Geschehenen und dem, was hätte geschehen sollen (im vorherigen Beispiel: Pünktlichkeit). Wo keine Normverletzung – die ›Verletzung‹ kann dabei durchaus auch zum Beispiel in übertriebener Erfüllung einer Norm bestehen – vorliegt, ist es schwer, Ironie zu äußern, die auch als solche verstanden wird. Der Bezug auf eine Normverletzung ist vielfach allerdings schwer zu explizieren und in ganz verschiedener Form vertreten worden; als treffender schlage ich daher folgende Explikation vor: Ironie pointiert die Nicht-Erfüllung eines einem Konsens gemäß Erwartbaren oder Wünschenswerten,

Gründliche logische Analysen verbreiteter (nicht nur) linguistischer Ironiedefinitionen finden sich in zwei gut durchdachten deutschsprachigen Dissertationen, die erste von Edgar Lapp, Linguistik der Ironie, Tübingen 1992; die zweite von Oliver Preukschat, Der Akt des Ironisierens und die Form seiner Beschreibung. Zur Überprüfung und Integration linguistischer und philosophischer Ironietheorien auf der Basis von allgemeinen Adäquatheitskriterien der Beschreibung von (Sprech)Handlungen, Tönning et al. 2007.

- 11 Der Begriff entstammt der Allusional Pretense Theory, der Theorie der nicht-ernsthaften Anspielung. Vgl. Sachi Kumon-Nakamura et al., How About Another Piece of Pie: The Allusional Pretense Theory of Discourse Irony, in: Irony in Language and Thought. A Cognitive Science Reader, hg. von Raymond W. Gibbs Jr. und Herbert L. Colston, New York et al. 2007, S. 57–95. Heutzutage sind die mit dieser Theorie verbundenen Überlegungen Basis des Status quo linguistischer Ironiedefinitionen. Vgl. Preukschat, Der Akt des Ironisierens, S. 279–287. Herbert Colston hält indes fest, eine oder beide der von der Allusional Pretense Theory diskutierten notwendigen Bedingungen verbaler Ironie würden von sämtlichen von ihm diskutierten Ansätzen – den wichtigsten zwischen 1975 und 1995 entwickelten Ansätzen – gefordert (vgl. Herbert C. Colston, On Necessary Conditions for Verbal Irony Comprehension, in: Irony in Language and Thought. A Cognitive Science Reader, hg. von Raymond W. Gibbs Jr. und Herbert L. Colston, New York et al. 2007, S. 97–134, hier S. 104).
- 12 Herbert C. Colston, On Necessary Conditions for Verbal Irony Comprehension, S. 97.

was sich im häufigsten Fall im kritischen Bezug auf die Nicht-Erfüllung einer Norm manifestiert.

Diesen beiden Bestimmungen ist in Bezug auf literarische Ironie in meinen Augen eine dritte hinzuzufügen, die auf den Wirkungsmechanismus von ironischen Äußerungen bezogen ist (vollständigkeithalber wiederhole ich auch die beiden ersten, bezogen auf textuelle/literarische Ironie):

1. Ironie bedingt einen spielerischen Akt von Verstellung, von nicht-ernsthafter *Simulation*.
2. Mit der ironischen Äußerung wird irgendwie auf eine nicht erwartungsgemäß erfüllte Norm/Vorstellung Bezug genommen.
3. Ironie erwirkt eine Unentschiedenheit, einen *Schwebezustand*, den der Rezipient eigenwirksam auflösen muss – er *kann* sich also der Erkenntnis gar nicht entziehen.

Das dritte Kriterium geht aus dem ersten und zweiten hervor und stellt keine eigene Bedingung dar. Vielmehr erschaffen die beiden erstgenannten Kriterien auf textueller Ebene eine Unentschiedenheit, die als Bedingung für einen Erkenntnisgewinn aufseiten des/der Lesenden hinsichtlich derjenigen ›Norm‹ oder ›Erwartung‹, die Grundlage der ironischen Äußerung oder Textstruktur ist, fungiert. Literarische Ironie schafft dadurch, wie ich meine, ein Irritationsmoment, das einen Umschlag erzeugt, einen *Bruch*, in dem der/die Lesende Erkenntnis gewinnen kann. Das bedeutet ferner, dass die Erkenntnisfunktion von literarischer Ironie sich keineswegs in Praktiken in der Tradition romantischer Ironie erschöpft, sondern ein genuines Potenzial literarischer Sprache ist, das darauf abzielt, im bzw. in der Lesenden durch ein Irritationsmoment ›Erkenntnis‹¹³ zu provozieren.

13 Natürlich ist hierfür ein reflektierter Erkenntnisbegriff vonnöten. Wichtig und selbstverständlich ist, dass Erkenntnis hier nicht im überindividuell-metaphysischen Sinne verstanden werden darf, aber auch nicht vor dem Hintergrund erkenntnistheoretischer Überlegungen, wie sie im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert die philosophischen Schulen prägten. Ich schlage für diesen Kontext mangels eines besser geeigneten Erkenntnisbegriffs Teilaspekte eines Alltagssprachlichen (nicht bildungssprachlichen) vor; zur Differenz vgl. Janich, Was ist Erkenntnis? Eine philosophische Einführung, München 2000, S. 11–17: In dem Moment, in dem ein Individuum etwas erkennt, also eine Einsicht in einen Zusammenhang erfasst, die ihm bisher nicht präsent war, kann von einer Erkenntnis die Rede sein (vgl. auch ebd., S. 139: Erkennen ist »Urhebergebunden [...] und [besteht] zunächst im Gewinnen einer (für den Urheber) erstmaligen und damit einmaligen Problemlösung«). In der metaphorischen Dimension dieser

Im literarischen Text macht sich zudem natürlich eine Besonderheit im Ironiegebrauch geltend: Das Ironiesignal ist schwer zu setzen. Im Unterschied zu dramatischen Texten, denen ja das ganze Spektrum nonverbaler Ironiesignale in der Aufführungssituation zur Verfügung steht, ist Ironie auf Satzebene nicht unbedingt bzw. eher nicht Merkmal eines ironischen Prosatextes. Selbst ein »hochironischer« Text muss laut Beda Allemann keine einzige ironische Bemerkung enthalten.¹⁴ Hingegen geht es grundlegend um ein »Aufmerksam-Machen« – so subtil wie möglich, so deutlich wie nötig, in Douglas Colin Mueckes Worten: »some forms of perceptible contradiction, disparity, incongruity or anomaly«.¹⁵ Etwas passt nicht zusammen – auf diese vage Formel lassen sich die Strukturmerkmale der ganz unterschiedlichen Möglichkeiten literarischer Ironie vielleicht bringen.

Wo im Text kann sich literarische Ironie dann geltend machen? Ich meine, sie kann (analog und ergänzend dazu, was zum Abschluss des letzten Abschnitts über das Verhältnis von Ironie und Irrtum im literarischen Text festgehalten wurde) erstens auf Figurenebene geäußert werden oder zweitens in der expliziten oder impliziten Wertung einer Handlung, Haltung oder Äußerung einer Figur durch die Erzählinstanz liegen. Drittens kann sie die Struktur einer Erzählung insgesamt betreffen (hier ist häufig das Verhalten der Erzählinstanz ironisch). Und sie kann viertens darin liegen, dass das Erzählverhalten selbst Anlass einer Ironisierung durch den Text wird, dieser also die vordergründigen Aussagen, Wertungen und insbesondere Authentifizierungsversuche seiner Instanz ironisiert. Für diesen

Erläuterung (Einsicht, Zusammenhang, erfassen) klingt allerdings zugleich an, was vermieden werden sollte: dass von einem *gegebenen*, dem Individuum aber *verborgenem* Umstand die Rede ist, den es sich nun aneignet und in seinen Erfahrungsbestand inkorporiert. Dies ist aber (im Hinblick auf Ironie) nicht notwendig, entscheidend ist vielmehr der erstmalige bewusste Transfer zwischen welchen Wissensseinheiten oder Konzeptionen auch immer, also das, was umgangssprachlich als Aha-Effekt bezeichnet wird. Ironie liefert damit einen Auslöser für einen Erkenntnisvorgang, aus dem eine Erkenntnis folgt. Pragmatisch ist Ironie insbesondere in Bezug auf Selbsterkenntnis hin angelegt (vgl. Preukschat, Der Akt des Ironisierens, S. 323), es kann sich aber – umso mehr bei literarischer Ironie – auch um jede Form von konkreter oder abstrakter Gegenstandserkenntnis handeln. Dabei ist nicht zu unterschätzen, dass die Erkenntnis nicht »wahr« sein muss. Zum Begriff vgl. die hervorragende Darlegung von Peter Janich, Was ist Erkenntnis?. Janich beantwortet die Frage nach »dem gelingenden Vollzug von Erkenntnisbemühungen« (S. 17) mit einer aus Begriffen des Handelns und Erlebens methodisch abgeleiteten Definition (vgl. insbesondere S. 139–144).

14 Vgl. Beda Allemann, Ironie als literarisches Prinzip, S. 18 f.

15 Douglas Colin Muecke, Irony Markers, in: Poetics 7 (1978), S. 363–375, hier S. 365.

letzten Fall ist die Parodie novellistischer Authentifizierungstraditionen in Theodor Storms *Der Schimmelreiter* (1888) ein herausragendes Beispiel, wenn nämlich einerseits der Schimmelreiter auf dem Deich herumreitet, was (einer) der Erzähler mit eigenen Augen sieht, andererseits aber in den Bereich der ›Spukgeschichten‹ verwiesen wird: Erzählerbehauptung und Textbehauptung werden hier gezielt in einen unauflösbaren Widerspruch gesetzt.¹⁶

Gegenstand der Ironisierung in einem literarischen Text kann wiederum alles Mögliche sein: ein Gegenstand, eine Haltung oder eine Figur, der/die im Text repräsentiert ist; das Erzählte im Gesamten, die Handlung der Erzählung; die oder eine tragende Erzählstimme/Erzählinstanz oder eine Haltung derselben; der Text selber bzw. ein Textverfahren; eine Haltung oder Erwartung des/der Lesenden. Weitere Konstellationen sind denkbar (zum Beispiel könnte ein Text auch seinen Autor oder seine Autorin ironisieren).

Nach diesen knappen theoretischen Bemerkungen soll nun anhand der beiden Analysen versucht werden, das Zusammenspiel von Ironie und Irrtum näher auf seine Wirkweise hin zu befragen.

Ragnar Hovland: »Det lyse havet«

Die kurze Erzählung »Det lyse havet« aus dem Band *Sjølvmord i Skilpaddekaféen* (Selbstmord im Schildkrötencafé), erschienen 1989,¹⁷ handelt von einem Jugendlichen, der bei einer sommerlichen Schwimmstunde fürchtet zu ertrinken, aber aus Angst vor der damit verbundenen Peinlichkeit nicht um Hilfe rufen möchte. In seiner Not gelobt er Gott im Falle des Überlebens lebenslange Dankbarkeit und eine Tätigkeit als Missionar, einen Plan, den er nach unverhoffter Rettung relativiert. In Hovlands Erzählung scheint es eigentlich gar keine zweite Stimme zu geben, die die

16 Und es verhält sich in diesem Werk ja noch um einiges komplizierter, schon im Verhältnis der Verschachtelung und den offenkundigen und offenkundig ironisierten Authentifizierungsmaßnahmen der verschiedenen Erzählinstanzen, worauf hier aber nicht näher eingegangen werden soll.

17 Soweit ich sehen kann, liegen zu dieser Erzählung sowie zum Band keine Forschungsarbeiten vor. Lesenswert in Bezug auf Hovlands Verfasserschaft sind Finn Tokvam und John Brumo, *Ler dei no, så har eg vunne: møte med Ragnar Hovland*, Oslo 2012; sowie Ragnar Hovland, *forfatterhefte*, hg. von Bibliotekscentralen, Oslo 2003; und Øystein Rottem, *Norges litteraturhistorie*, Bd. 8: *Vår egen tid 1980–1998*, Oslo 1998, S. 458–473.

Darstellung des Erzählenden relativieren könnte; erzählt wird aus der Ich-Perspektive.¹⁸ An diesen kurzen Text, speziell an den Beginn, möchte ich erst die Frage stellen: Wo (genau) liegt hier die Ironie?, um dann zu fragen, wo eigentlich der Irrtum liegt.

Zur Frage nach der *Ironie*: Der Ich-Erzähler äußert sich zu Beginn der Erzählung aus existenzieller Not; er meint, zu ertrinken. Diese Information wird dem Lesenden aber nicht geradeheraus erteilt, sondern in Form eines idyllischen Stimmungsbildes mit abschließender Pointe, die mit einem inhaltlichen Gegensatz schockiert: »Sjøen blenkjer. Måsane er kvite og høgt oppe. Det er august og vakkert og alt kan skje. Synd at eg skal drukne no.« (Das Meer flimmert. Die Möwen sind weiß und hoch oben. Es ist August und schön und alles ist möglich. Schade dass ich jetzt ertrinken muss.)¹⁹

Die effekthaschende Erzählweise steht in – ironischem – Gegensatz zur behaupteten Lebensgefahr. Erst und präzise mit dem Wort »ertrinken« stellt sich der Umbruch ein. Dass das ironisch wirkt, liegt vor allem daran, dass die Pointe so lakonisch präsentiert wird: Der ironische Bruch wird hier explizit als Erzählverfahren auf eine Art und Weise angewendet, die die Aufmerksamkeit auf das Verfahren selbst lenkt. Das Missverhältnis zwischen Aussage und Präsentation erfüllt die Kriterien der linguistischen Ironiedefinition: Die Erzählinstanz simuliert Glaubwürdigkeit, die aber durch ihr Verhalten dementiert wird. Aber welche Norm wird dann hier verletzt? Es ist, möchte ich behaupten, in erster Linie eine Erzählnorm. Das bedarf einer näheren Erläuterung.

Hovlands Erzählstimme erzählt, wie gesagt, aus der Ich-Perspektive. Diese Perspektive wird aber bereits im ersten Abschnitt infrage gestellt. Die Äußerung »Schade, dass ich nun ertrinken muss« persifliert auch, abgesehen von den Darlegungen zur Idylle der Umgebung, auf zweifache Weise die Szenerie, dass sich das zugleich erzählende und erlebende Ich in höchster Not befindet. Durch den Stil wird nämlich das »Erzählen« zum »Erleben« in Distanz gerückt: Erstens stellt der Begriff »schade« eine Wertung aus externer Perspektive dar, da er ein Bedauern ausdrückt, aber kein unmittelbar affektives, partizipierendes Bedauern, sondern ein reflektier-

18 Das soll natürlich nicht bedeuten, dass die Haltungen einer Ich-Figur mit denen der Erzählinstanz gleichzusetzen sind.

19 Ich zitiere aus Ragnar Hovland, *Sjølv mord i Skilpaddekafeén*, Oslo 1989, S. 84ff. Aufgrund der Kürze des Textes wird im Folgenden auf Seitenangaben verzichtet. Sämtliche Übersetzungen stammen von der Verfasserin.

tes, zudem floskelhaftes: ›Schade, dass ich nicht mitschwimmen kann‹ oder ›schon nach Hause muss‹ wäre eine eher erwartbare Äußerung. Zweitens wird durch das ›muss‹ (im Norwegischen: ›skal‹) eine Notwendigkeit des Vorganges als ein schicksalhaftes Geschehen herausgestellt, narratologisch gesehen ein Wissen über das Vorgehen aus auktorialer Position. Im Ganzen ist der Satz ein *Kommentar* und keine Affektäußerung, bei gleichzeitiger Vorspiegelung von Gegenwärtigkeit. Es wird also eine sowohl analytische als auch wertende Distanz des Ich zum Ich hergestellt, die zugleich im Dienst einer Pointe steht, mit der das wenig schockierte Ich den Leser schockiert. Erzählinstanz und Ich-Erzähler scheinen also irgendwie nicht deckungsgleich zu sein. *Dadurch* wird der Blick weg vom Ereignis hin zum Erzählverhalten gelenkt. Ironiesignal ist die nicht zur Situation passende Art und Weise der Schilderung. Daran, dass ein Schüler im Sportunterricht zu ertrinken droht, ist ja nichts ironisch. Daran, dass dies bei gutem Wetter geschieht, auch nicht. Erst die Erzählweise stellt den ironischen Bruch zwischen ›Sjøen blenkjer‹ (Das Meer flimmert) und ›eg skal drukne‹ (ich muss ertrinken) her.

Durch weitere Beispiele aus dem Text lässt sich diese Beobachtung stützen; der nächste Absatz – immer noch in existenzieller Not! – lautet: ›Eg skulle svært gjerne ha unngått det. Eg har m.a. ikkje hatt tid til å førebu meg. Omvende meg og slikt.‹ (Ich hätte das sehr gerne vermieden. Ich hatte u.a. keine Zeit, mich vorzubereiten. Mich zu bekehren und sowas.) Zu dieser Reflexion kommt zudem auch noch Selbstbeherrschung: Der Erzähler hätte sich nie träumen lassen, auf diese Weise zu sterben – ›[o]mgitt av folk eg kjenner. Sivert søm forbi meg berre fem meter unna og spør korleis det går. Eg svarar ikkje, og han merkar ingenting.‹ ([u]mgeben von Leuten, die ich kenne. Sivert schwimmt an mir vorbei, nur fünf Meter entfernt, und fragt wie es geht. Ich gebe keine Antwort, und er merkt nichts.) Immer wieder wird die Textaussage durch die ironische – weil unpassende – Darstellung gebrochen: ›Men eg ropar ikkje på hjelp. Då druknar eg heller. Eg kunne aldri leve med det.‹ (Aber ich rufe nicht um Hilfe. Da ertrinke ich lieber. Ich könnte niemals damit leben.) Worin aber die auf das Erzählverhalten bezogene Normverletzung tatsächlich besteht oder was genau ironisiert wird, ist noch nicht vollständig geklärt. Hier hilft die Frage nach dem *Irrtum*.

Der ironisch gebrochene erste Absatz stellt zudem einen Irrtum dar. Die Situationseinschätzung des erzählenden Ich erweist sich als Fehleinschätzung; plötzlich hat es wieder Sand unter den Füßen. Der darauf folgende ›Bruch‹, der Bruch der Gott in der Not geleisteten Versprechungen,

ist keine originelle Pointe, sondern ziemlich erwartbar. Unverkennbar ist er eine Variation über Tucholskys bekanntes Diktum von den zwei Überzeugungen des Menschen (religiös sei er dann, wenn es ihm schlecht geht),²⁰ oder generell über die menschliche Tendenz, in der Bedrängnis Besserung und alles mögliche Andere zu geloben und aus diesem Gelöbnis, sobald die Behaglichkeit der Normalität zurückgewonnen ist, gleich wieder eine Ausflucht zu finden. Dass der Text aber eine ironische Bearbeitung menschlicher Frömmigkeit darstellt, ist trotz seines Themas wenig plausibel. Der positive Gegenwert – die Norm –, der jenseits der Ironie zum Tragen kommen müsste, liegt nämlich ganz gewiss nicht in der Tugendnorm, zu seinen Versprechungen zu stehen oder ein tragfähiges Gottesverhältnis zu entwickeln, das schlechten *und* guten Zeiten standhält. Worin aber, wenn es einen gibt, liegt er dann?

Hier hilft es, den Irrtum des Ich-Erzählers näher zu beleuchten. Er irrt sich in der Wahrnehmung seiner Lage, aber, das ist noch wichtiger, auch in seiner Einschätzung der eigenen Erzählkompetenz. Der im ersten Satz vorgegebene Überblick über das Geschehen ist gar nicht vorhanden: Es gelingt ihm weder, einen ›soliden‹ Plot, noch, eine ›sinnige‹ Moral zu konstruieren. Das lässt sich auch am Ende der Erzählung erkennen: der Erzähler sitzt allein am Ufer, während alle anderen noch schwimmen. Er knüpft sprachlich an den Anfang der Erzählung an, findet aber allenfalls eine negative Schlusspointe: »Sjøen blenkjer. Måsane er kvite og høgt oppe. Det er svært blått overalt. Eg veit at eg aldri skal bli misjonær.« (Das Meer flimmert. Die Möwen sind weit und hoch oben. Es ist überall sehr blau. Ich weiß, dass ich niemals Missionar werde.) Erzählenswert an der Geschichte ist letztlich nur die Art und Weise des Erzählvorganges – und deren Scheitern. Denn ironischerweise beruhen ›Plot‹ und ›Pointe‹, oder die Überbleibsel solcher Elemente von Erzählungen, auf nichts anderem als den Irrtümern und Fehleinschätzungen des Erzählers und Protagonisten: »Sand. / Sand under fotsålane. Eg søkk ikkje. Eg står. Står som ein idiot.« (Sand. Sand unter den Fußsohlen. Ich sinke nicht ein. Ich stehe. Stehe da wie ein Idiot.) So liest sich die Reaktion auf die ›Rettung‹ aus seiner misslichen Lage. Da er sich niemandem mitgeteilt hat, kann niemand ihn für einen Idioten halten – nur er selbst erkennt seinen Irrtum. Ironisiert wird also die mangelnde Deutungskompetenz des erlebenden Ich

20 Vgl. Kurt Tucholsky (pseud. Kaspar Hauser), Der Mensch, in: Die Weltbühne, 16.06.1931, Nr. 24, S. 889.

durch das erzählende Ich.²¹ ›Plot‹ und ›Pointe‹ sind nun aber auch Erwartungen an Erzählnormen, mit denen Leser*innen an Erzählungen herantreten – durch die Demontage des Ich-Erzählers wird letztlich auch die Schlüssigkeit solcher Erwartungen demontiert. Das ist ihrerseits eine etwas erwartbare postmoderne ›Pointe‹ – aber wichtig ist hier, wie sie aus dem ironischen Umgang mit Irrtümern zustande kommt, nämlich aus der Divergenz zwischen Erlebnis und Deutung auf der einen und Darstellung auf der anderen Seite. Dass dies durch ein und dieselbe Erzählinstanz geschieht, macht es nur spannender. Die Frage nach einem möglichen positiven Gegenwert der ironisierten Erzählnormen wird auch hier, ähnlich wie bei Kierkegaard, zum Lesenden zurückgespielt.

Zusammengefasst: Es ist der Irrtum des Ich-Erzählers hinsichtlich der eigenen Deutungskompetenz, der Kompetenz, die eigene Geschichte kohärent zu erzählen, die von der Erzählinstanz (bzw. der vorher angesprochenen ›in den Text inkorporierten alternativen Meinung‹) ironisiert wird. Wir können also präzisieren: Die Erzählinstanz simuliert, das erlebende Ich sei deutungskompetent, aber auf nicht-ernsthafte Weise, da die Behauptung durch die Darstellung dementiert wird. Indem der/die Lesende auf dieses Missverhältnis aufmerksam wird, werden seine/ihre eigenen Vorstellungen von erzählerischem und biografischem Zusammenhang Gegenstand einer Hinterfragung.²²

21 Auf ironische Weise wird auch der mangelnde Überblick des Erzählers herausgestellt, wenn er selbst aufzählt, was er noch nicht erlebt hat und hätte erleben können, hätte er um Hilfe gerufen (im Präteritum!): »Bli full. Liggje med ei jente. Reise til fjerne land.« (Mich betrinken. Mit einem Mädchen schlafen. In ferne Länder reisen.) In körperlicher, zwischenmenschlicher/emotionaler und räumlicher Hinsicht fehlt es ihm an Erfahrungen. Ironisch ist hier insbesondere die Verbindung eines erzählerischen Duktus von Überblick – in der Aufzählung von ›Lebenserfahrungen‹ – und der Pointierung ihres Mangels, was den Ich-Erzähler betrifft.

22 Dies wirft die Frage auf, ob immer ein Normverstoß oder eigentlich auch eine Norm ironisiert werden kann. Auch wenn das an sich nicht möglich ist – Pünktlichkeit lässt sich nicht ironisieren, nur Un- oder Überpünktlichkeit –, scheint es ein Spezifikum modernerer Literatur zu sein, dass zumindest in zweiter Instanz normierte Erwartungen an literarische Texte ironisiert werden. Der Mechanismus des Ironisierens erfährt dadurch sozusagen eine Verschiebung: Wenn etwa meine Erwartung, dass mir jemand eine Geschichte aus irgendeinem bestimmten Grund erzählt, durch die Erzählweise demontiert wird, wird dadurch die Norm ›Erzählungen werden im Hinblick auf einen Sinn erzählt‹ als Verstoß gegen eine alternative Norm – etwa ›Es gibt keinen überindividuell gültigen Sinn‹ – behandelt. Auch diese Norm muss innerhalb einer wie auch immer gearteten ›Gruppe‹ Gültigkeit beanspruchen können, sonst kann die Ironie nicht wirksam werden. Man beachte aber: Ironisiert wird ja in Hovlands Erzählung die mangelnde Deutungskompetenz des erzählenden Ich, was also an sich eine Kritik ganz im Einverständnis

Bei der zweiten genannten Variante des Zusammenspiels von Ironie und Irrtum, der Ironisierung auf struktureller oder kompositioneller Ebene eines Gesamttextes, gibt es keine so deutliche ›alternative‹ Haltung. Hier ist es eher ein fortlaufendes Verhalten der Erzählinstanz, das wiederum ironische Distanz zu bestimmten Haltungen im Text erwirkt und dadurch Verunsicherung schafft. Ein abschließender Blick auf Karen Blixens Novellen soll hier näheren Aufschluss geben.

Kurzer Ausblick auf Karen Blixens Novellistik

Karen Blixens Novellen sind geprägt von Verschlingungen, Inversionen und Brüchen; Irrtümer reihen sich ein in eine Vielzahl an Täuschungen, Verwechslungen, Umkehrungen und Masken. Dabei ist immer zu fragen: Wessen Irrtum? Aber auch: Wer erzählt ihn? Und gerade darin kann man sich irren. Diesem Spezialfall möchte ich anhand der Novelle »Aben« aus *Syv fantastiske Fortællinger* (*Sieben phantastische Geschichten*) kurz nachgehen.²³ Boris, verstrickt in einen homosexuellen Skandal in einem Regiment, sucht Rat bei seiner Tante, der Priorin eines weltlichen Klosters für alte Jungfrauen. In dem Kloster lebt zu gewissen Zeiten des Jahres auch der von ihr sehr geliebte titelgebende Affe. Die Priorin möchte zu Boris' Ehrenrettung eine Ehe mit Boris' Jugendfreundin Athene zuwege bringen, die sich aber als völlig heiratsunwillig erweist. Erst, als die beiden am

nis mit traditionellen Erzählnormen ist. Hier kommt eine Eigenart *literarischen* Ironisierens zum Tragen: Durch die Verschachtelung von Figuren und Erzählinstanzen sowie Kommunikationsebenen erwirkt die *interne* Ironisierung – zum Beispiel einer Figur oder eben des erzählenden Ich – auf der Kommunikationsebene Text/Leser eine Ironisierung eben dieser traditionellen Normen.

- 23 Zum Werk und zur Novelle sind so zahlreiche Forschungsbeiträge erschienen, dass ich nur auf einige besonders lesenswerte verweisen möchte: Annelies van Hees, *Hemmeligheder i Karen Blixens »Aben«*, in: Edda 84 (1984), S. 9–24; Grethe Rostbøll, *Længslens vingeslag*, København 1996, S. 44–58 (Aben) bzw. S. 17–104 (*Syv fantastiske Fortællinger*); Susan Brantly, *Understanding Isak Dinesen*, Columbia (South Carolina) 2002, S. 33–42 (Aben) bzw. S. 12–71 (*Syv fantastiske Fortællinger*); Lill-Ann Körber, *Die Frau und der Affe. Primatologie bei Karen Blixen und Peter Høeg*, in: Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. *Eine internationale Erzählerin der Moderne*, hg. von Heike Peetz et al., Berlin 2008, S. 213–232; Lasse Horne Kjøldgaard, *Efterskrift*, in: *Syv fantastiske Fortællinger*, hg. von Det Danske Sprog- og Literaturvidenskab, Kopenhagen 2012, S. 659–721. Natürlich können die zahlreichen Fragestellungen, zu denen die Novelle Anlass gibt, hier nicht behandelt werden – nur die hier relevante.

Ende des Textes Zeuge eines Körpertausches von Priorin und Affe werden, finden sie zueinander.

Zunächst scheint die von Boris gesuchte ordnende und wegweisende Funktion der Priorin auch für den Leser eine autoritative Qualität zu vertreten. Boris sucht und erhält Rat, Ablauf und Logik der Erzählung folgen daraufhin dem Willen der Priorin; als Boris sie aufsucht, heißt es: »Efter en frygtelig bevæget Uge [...] følte han sig nu som et Menneske, der fra en oversvømmet By bliver taget op i en Baad.« (Nach einer entsetzlich bewegten Woche [...] kam er sich nun vor wie ein Mensch, der in einer überschwemmten Stadt von einem Boot aufgenommen wird.)²⁴ Mehr und mehr wird aber die Wut der Priorin darüber, dass sich die zur Braut bestimmte Athene dem Arrangement nicht beugen will, Gegenstand einer indirekten kritischen Haltung der Erzählinstanz, indem zum Beispiel die unverhältnismäßige Wut der Priorin über Athenes Absage in peinlicher Genauigkeit seziert wird:

Boris rakte Brevet til Priorinden uden at sige et Ord, men medens hun læste, iagttog han hende med Hagen støttet i sin Haand. Han fik her næsten mere, end han havde ønsket sig. Hun blegnede saa heftigt, at han troede, hun skulde til at besvime [...], og samtidig sprang brændende Strimer frem, som om nogen havde slaæet hende i Ansigtet med en Pisk. [...] »Saah! Saah!« hvædede hun med hæ, næppe hørligt Røst [...]. (S. 114)

Boris reichte der Priorin den Brief, ohne ein Wort zu sagen, aber während sie las, beobachtete er sie, das Kinn in seine Hand gestützt. Hier wurde ihm fast mehr zuteil, als er sich gewünscht hatte. Sie erblasste so heftig, dass er glaubte, sie werde ohnmächtig [...], und gleichzeitig sprangen glühend rote Streifen hervor, so als habe jemand ihr mit einer Peitsche ins Gesicht geschlagen. [...] »So so!« fauchte sie mit heiserer, kaum hörbarer Stimme [...]. (S. 127 f.)

Man könnte auch sagen, dass die animalische Kraft, die der titelgebende Affe symbolisiert, die Macht über die geordneten und zivilisationskonformen Kräfte der Erzählung gewinnt (ähnlich, wie Aberglaube und Irrationalität in *Der Schimmelreiter* allmählich die aufklärerisch-geordnete Erzählweise überfluten). Ist es eigentlich die Priorin, die die Fäden des Erzählten

24 Ich lege die der (dänischen) Erstausgabe von 1835 folgende textkritische Ausgabe Syv fantastiske Fortællinger zugrunde, hg. von Det Danske Sprog- og Literaturvidenskab, København 2012, S. 89–137, hier S. 94. Die Übersetzungen stammen von Thyra Dohrenburg, Sieben phantastische Geschichten, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 101–152; ggf. wurden sie dem Original vorsichtig angepasst; hier S. 106. Die Seitenzahlen der Zitate aus diesen Ausgaben werden von nun an im fortlaufenden Text in Klammern direkt hinter dem Zitat nachgewiesen.

in der Hand hält (sie ist es ja, die die Verbindung zwischen Boris und Athene und damit den Stoff der Novelle anregt), so werden ihr diese Fäden durch die Weigerung Athenes streitig gemacht. Athene bedroht sozusagen die Erzählung der Priorin, die deren Vorstellungen, Gesetzen und Normen folgt, mit Auflösung.

Was ist daran ironisch, und wer ironisiert? Ironisch ist, dass zunächst vorgegeben wird, die ›ordnende Kraft‹ der Priorin sei auch das gültige Prinzip des Erzählens bzw. der Erzählinstanz. Anders gesagt: Die Novelle beginnt mit einem Gestus der Vertrauenswürdigkeit; das Kloster als geschützter und geordneter Raum ist analog dem zuverlässigen Gefüge des Erzählaktes – seiner Geradlinigkeit zum Beispiel. Dieser Gestus ist aber eine Simulation, die sich auch durchaus als nicht-ernsthaft (= ironisch) zu erkennen gibt. Die Erzählinstanz scheint es anfangs mit der Priorin zu halten, bricht dann aber durch immer deutlicher hörbar werdende Zwischentöne damit.

Dieses Verfahren findet sich im gesamten Text. Ein Beispiel ist der Anfang der Erzählung. Deren Räumlichkeiten werden im Dienst einer Versicherung des Alten entworfen, das schon von einem Neuen bedroht ist, sich aber seinen Hort zu erhalten wusste. Eine Reihe von semantischen Merkmalen sind dieser Erfahrung verpflichtet: In »einigen« (S. 101; »nogle«, S. 89) bestimmten Ländern gibt es »noch« (ebd.; »endnu«, ebd.) derartige weltliche Kloster, in denen »Jungfern und Witwen« (ebd.; »Jomfruer og Enker«, ebd.) – also Frauen nach bzw. außerhalb der erotischen Daseinsspanne – den »Spätsommer und Winter« (ebd.; »Sensommer og Vinter«, ebd.) ihres Lebens verbringen: »stilfuldt, hyggeligt og ensformigt i Overensstemmelse med Husets Traditioner« (S. 89; »stilvoll, behaglich und eintönig [...] in Übereinstimmung mit den Traditionen des Hauses«, S. 101). Reich sind diese Institutionen aus Gründen, die sowohl zeitlich als auch in Bezug auf die ihnen zugrunde liegende Gesellschaftsordnung in der Vergangenheit liegen. Daher ist es, *als ob* »de henfarne feudale Tiders stolte og trofaste Aand« (ebd.; »der stolze und treue Geist vergangener feudaler Zeiten«, ebd.) das Leben dieser kleinen Gemeinschaften bestimmte.

Der Raum des Textes wird also als eine Art anachronistischer Nicht-Raum bestimmt, ein Ort, an dem Nicht-im-Leben-Stehende die Nachzeit ihres Lebens zubringen, nach festen, angenehmen, aber völlig gesellschaftsfernen Routinen. Boris' Erscheinen, dessen prekäre Hintergründe ihnen bekannt sind, nötigt den Damen eine eigentümliche Reaktion ab: Schwankend dazwischen, abgeschreckt und angezogen zu sein, heißen sie

ihn schüchtern willkommen.²⁵ Der Anspruch der – von der Erzählinstanz als Vergleich gewählten – klösterlichen »getrockneten Blumensträüße« (S. 104; »tørrede Blomsterbuketter«, S. 92) autoritative Instanz zu sein, wann immer eine Diskussion bezüglich Fragen der »Blumenzüchtung« (ebd.; »Blomsterdyrkning«, ebd.) entsteht, ist selbst *komisch*, aber die Darstellung ist *ironisch*, denn sie bringt die »eingetrockneten« alten Jungfern mit den »zärtlichen und gefährlichen Leidenschaften« (S. 104; »ømme og farlige Lidenskaber«, ebd.) zusammen, durch den Anspruch, in deren Fragen zuständig zu sein – eine Kompetenz, die sich eben in Unsicherheit und ausweichenden Blicken Ausdruck verleiht. Es wird deutlich, wie die Erzählinstanz nicht nur implizit wertend (zum Beispiel durch den Vergleich mit Trockenblumen oder die Pointierung der Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit) auftritt, sondern auch *durch* eine Übernahme der Perspektive von Figuren sich von dieser Perspektive distanziert. Dies ist etwa der Fall, wenn in dieser Anfangssequenz Boris' Missstände als »dette sælsomme Kætteri« (ebd.; »diese seltsame Ketzerei«, ebd.) bezeichnet werden, was den ambivalenten Empfindungen der alten Damen Ausdruck verleiht, aber gleichzeitig ironisch Abstand davon nimmt. Dieses Verfahren lässt sich vielleicht auf die Formel bringen: Die Erzählinstanz simuliert Einverständnis mit ihren Figuren, aber nur, um deren Normen durch widersprüchliche Zwischentöne zugleich zu kritisieren.

Wenn man aber meint, die Erzählinstanz hielte es in Wahrheit mit Boris und Athene, ist das wiederum ein Irrtum, denn auch deren Haltungen und Verhältnis zueinander werden Gegenstand einer ständigen Umbewertung,²⁶ bis – ironischerweise – zuletzt vordergründig die Sichtweise der Priorin Recht behält, wenn beide doch zueinander finden. Was bleibt, ist

25 Natürlich stehen Boris' homosexuelle Verwicklungen im Zusammenhang des Zulassens einer Neuordnung. Man muss aber aufpassen, Blixen als Wegbereiterin einer gesellschaftlichen Akzeptanz nicht-heterosexueller Lebensformen zu begreifen. Ich verstehe dies auch als Ausdruck der Tatsache, dass Blixen zwar Umkehrungen dialektischer Verhältnisse in fast allen ihren Texten zum Ausdruck bringt, aber dennoch oder auch dadurch eine zweipolige Ordnung gerade bestätigt. Dies als Kritik an ihrer sexuellen Offenheit zu verstehen, ist natürlich ein nicht haltbares, weil in der Tat anachronistisches Argument. Zu dieser Thematik vgl. Marianne Stecher-Hansen, Karen Blixen on Feminism and Womanliness: »En Baaltale med 14 Aars Forsinkelse«, in: *Scandinavian studies* 83 (2011), S. 191–232. Vgl. auch Christian Braad Thomsen, *Boganis'gæstebud: fadersporet i Karen Blixens liv og værk*, København 2010.

26 Boris' und Athenes Sichtweisen scheinen nicht in derselben Weise ironisiert zu werden. Aber in Bezug auf die beiden »Jungen« tritt ein anderes Verfahren in den Vordergrund, was dem anderen möglicherweise analog ist. Dies steht im Zusammenhang damit, dass eine Reihe von »Umkehrungen« in diesem Text bemerkenswert ist. Die physischen

ein sich stetig neu formierender Irrtum des Lesers, einer Sichtweise oder vielmehr der Stimme, die ihm diese präsentiert, Glauben zu schenken. Auch hier sind es also letztlich Erwartungen des Lesers an bestimmte Erzählnormen, die permanent ironisiert werden. Dies betrifft auch Normen, insofern sie mit Genres und Motiven verbunden sind: Das pikante Element der Eheschließung ist schon vorab gebannt, indem das sexuelle Desinteresse der beiden Partner aneinander mehr als deutlich betont und durch Boris' Homosexualität und Athenes kriegerische Jungfräulichkeit, die von einem ganzen festungsartigen Schloss bewahrt wird, unterstrichen wird. (Ob man dabei von zwei verschiedenen Erzählinstanzen ausgeht, bzw. erwägt, ob die Erzählinstanz Ironisierte(r) oder Ironiker*in ist und ob beides im literarischen Text in eins fallen kann und sich einfach das Gefüge des Ironisierens verschiebt – mit den Lesenden als Ironisierten –, sind Fragen, deren Klärung eines größeren Kontextes bedarf.)

Wieder ließe sich wesentlich mehr zu diesem Text sagen, zum vielschichtigen Gebrauch von Ironie bei Karen Blixen natürlich sowieso. Hier ist an dieser Stelle nur ein kurzes Resümee im Hinblick auf die vorliegende Fragestellung zu ziehen. Auch bei »Aben« geht es im Zusammenspiel von Irrtum und Ironie um die Frage nach Deutungskompetenz und um die Frage nach Erzählnormen. Ich meine, dass diese Technik als typisch für Karen Blixens Ironie betrachtet werden kann: Die Erzählinstanz simuliert, es mit einer Figur zu halten, um dadurch deren Normen zu kritisieren. Hinweise darauf – Ironiesignale – erfolgen durch subtil wertende,

Merkmale des androgynen Boris und der männlich-kriegerischen Athene bilden den Auftakt in diesem Wechselreigen. Ironisch ist die Reaktion des Vaters auf Boris' Freien: Er verweist ihn zurück an die Tochter. Ironisch ist auch die Szene der »Verführung« überhaupt. Als Athene begreift, wie ihr geschehen soll, reagiert sie nicht mit Flucht, Hilfschreien oder »weiblichem« Kampfverhalten – »Den unge Pige havde ingen kvindeligt Tilbøjelighed til at bide og kradse« (S. 129; »Das junge Mädchen hatte keine weibliche Neigung zum Beißen und Kratzen«, S. 144) –, sondern indem sie sich auf ein handfestes Gerangel einlässt, in dessen Verlauf sie Boris zwei Vorderzähne ausschlägt, eine Anspielung auf Kastration. Im Unterschied zum Kuss, dessen Beschreibung bar jeglicher erotischen Dimension ist, wird der Höhepunkt des Kampfes wie ein Geschlechtsakt geschildert: miteinander verschmolzen, die Körpergrenzen verschwommen, schwer atmend, ihr Atem wie der Duft eines Apfels – aber sein Mund ist es, der sich beständig mit Blut füllt. Obendrein heißt es, die Umkehrung des Geschlechterverhältnisses noch stärker pointierend, »[h]un stod så stiv som en Træstamme« (ebd.; »sie stand so steif wie ein Baumstamm«, ebd.). Diese für Blixen gewissermaßen typischen Umkehrungen stehen ihrerseits im Dienst einer Strategie der Verunsicherung, eines Perpetuum mobile an Haltungen und Meinungen und deren Relativierung – was in der Frage mündet, ob das Ende des Textes ihm Einhalt gebietet oder gerade nicht.

subtil abweichende Untertöne. Sie warnen davor, die auf der Oberfläche des Textes vollzogenen Wertungen ernst zu nehmen – sie sind nämlich nur aus einer bestimmten Perspektive ernst gemeint, zum Beispiel aus derjenigen einer Figur. Das leistet Blixen aber so geschickt, dass der oder die Lesende häufig schon eine Haltung mehr oder weniger übernommen hat – darin liegt der Irrtum der oder des Lesenden. Blixens Erzählinstanz verletzt auf diese Weise den Anspruch auf Zuverlässigkeit, indem sie zuverlässige Deutungen immer wieder aufschiebt, aber dies gerade mit dem ständigen Gestus von Überlegenheit geschieht. Das ist an sich nichts Originelles und geradezu novellentypisch. Trotzdem weisen Blixens Novellen radikal ins Moderne – und zwar hängt das, meine ich, unter anderem mit dem Verhältnis von Ironie und Irrtum zusammen: Es wird immer wieder gerade durch den ironischen Umbruch der Behauptung von Autorität und ihrer Zurücknahme die bzw. der Lesende auf *den eigenen Irrtum* gestoßen.

Blixens verschlungene Erzähltechniken sind Ausdruck eines Erzählverhaltens, das immer sich selbst thematisiert: Das Erzähltwerden als Inbegriff einer aneignenden Erfahrung des eigenen Schicksals. Mit ihren verstrickten Verfahren knüpft sie z.B. an Shakespeare, Cervantes und die italienische und deutsche Novellentradition an; unverkennbar auch an Kierkegaard mit seiner polyphonen Verfasserschaft und seinen hochgradig inversen und indirekten Werkstrukturen.²⁷ Cervantes' *Don Quijote* muss dabei als Paradebeispiel eines ironischen Spiels zwischen Erzähler- und Figurenrede gelten. Der idiomatisch gewordene Kampf gegen die Windmühlen mag der bekannteste Irrtum der Literaturgeschichte sein; die Ironie, mit der der Text seinen Helden von Anfang an behandelt, ist allerdings eine potenzierte Ironie, denn ironisiert wird auch das Erzählen an sich, seine gängigen Topoi sowie der Erzähler selbst.²⁸ Dies verweist auf eine in meinen Augen ganz spezifische Leistung des Wechselspiels von Irrtum und Ironie: Häufig steht es im Zusammenhang mit parabatischen Techniken des »Aus-dem-Stück-Fallens«, die Kernpunkte der Praxis roman-tischer Ironie darstellen, aber auch grundsätzlich auf das Verhältnis von erzählenden Instanzen, Figuren und Lesern verweisen. Wer vertritt was?

27 Vgl. hierzu Mads Bunch, Isak Dinesen Reading Søren Kierkegaard. On Christianity, Seduction, Gender, and Repetition, Cambridge 2017.

28 Vgl. hierzu Christiane Stolz, Die Ironie im Roman des Siglo de Oro. Untersuchungen zur Narrativik im »Don Quijote«, im »Guzmán de Alfarache« und im »Buscón«, Frankfurt a.M. et al. 1980; sowie Ernst Behler, Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie, Darmstadt 1972, S. 49–52.

Wem ist zu trauen? Ist es mein eigener Anspruch, jemandem trauen zu wollen, der letztlich Gegenstand der Ironie wird? Diese Überlegungen führen uns ganz sicher zurück zu Kierkegaard, aber auch in den immer offenen ›ironic gap‹, der sich gerade angesichts von Irrtümern auftut.

Es ist dabei abschließend ganz wichtig, festzuhalten: Wird einfach nur Verunsicherung darüber geschaffen, welche Instanz für einen Text verantwortlich zeichnet oder ob der betreffenden Instanz Glauben geschenkt werden kann, liegt noch nicht notwendigerweise Ironie vor – auch wenn dies im Zusammenhang mit moderner und postmoderner Ironie häufig behauptet wird, die dann als bloß der Erhaltung eines Schwebezustandes, eines Nebeneinanders gleichberechtigter Möglichkeiten dienlich betrachtet wird.²⁹ Wird aber die fragliche Instanz in normativer Hinsicht kritisch bewertet, und geschieht dies mittels einer nicht-ernsthaften Simulation, ist es ein ironisches Verfahren. Daran festzuhalten, scheint mir wesentlich, um nicht eine ganze Menge üblicher Textverfahren einfach beliebig als ›ironisch‹ zu betrachten. Ein Irrtum kann den Anstoß bieten, dieser Ironie und ihrer ganz spezifischen Leistung Spielraum zu verschaffen – und entpuppt sich gar nicht so selten als Irrtum aufseiten des oder der Lesenden, was der spezifischen Leistung von Ironie, Erkenntnismomente zu schaffen, in den Lauf spielt.

29 Ein trotzdem sehr lesenswertes Beispiel für diese Sichtweise findet sich bei Jens Ewen, *Erzählter Pluralismus. Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne*, Frankfurt a.M. 2017.

Ende ohne Irrtum – Irrtum ohne Ende?

Ironie, Narrativität und Selbstverwirklichung in Leif Panduros *Rend mig i traditionerne*

Einleitung

Unter den unsterblichen Klassikern der Weltliteratur nimmt Miguel de Cervantes' *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha* (1605/15) eine Sonderstellung ein als *das* Werk, das den Übergang von vormodernem Epos zu neuzeitlichem Roman am eindrucksvollsten markiert. Milan Kundera hat es so formuliert: »Als Gott gemächlich den Platz räumte, von dem aus er das Universum und seine Wertordnung gelenkt, das Gute vom Bösen getrennt und jedem Ding einen Sinn verliehen hatte, trat Don Quijote aus seinem Haus und war nicht mehr imstande, die Welt zu erkennen.«¹ Die Darstellung der rätselhaften Unerkennbarkeit der Welt, die laut Kundera die Ära des neuzeitlichen Romans einläutet, wird bei Cervantes mit einem besonderen, schicksalhaften Irrtum verknüpft: Don Quijote, dessen liebste Leidenschaft in der Lektüre von Ritterromanen besteht, lässt sich von der Fiktion blenden und zieht in die weite Welt in der festen Überzeugung, dass die Wahrheit über die Beziehung zwischen seiner inneren Bestimmung als Menschen und der äußeren Realität in den Ritterromanen zu finden ist. Was Don Quijote als tragikomische Figur zum Weltruhm verholfen hat, ist die irrtümliche Annahme einer Kohärenz von Wirklichkeit und Erzählung: Der Irrtum, der ihn zum Irren macht und ihn durch die Welt irren lässt, spiegelt die Erfahrung wider, dass das Band zwischen den Wörtern und Dingen² gerissen ist – willkommen im Roman, der »Epopöe der gottverlassenen Welt.«³

Seitdem ist der »Ritter von der traurigen Gestalt« Ahnherr eines umfassenden Geschlechts epischer Helden und Antihelden geworden, von denen eine beachtliche Zahl durch die Begegnung mit der entzauberten

1 Milan Kundera, *Die Kunst des Romans*. Essay, aus dem Frz. übers. von Uli Aumüller, Frankfurt a.M. 2014, S. 14.

2 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, aus dem Frz. übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1988, S. 78ff.

3 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Frankfurt a.M. 1988, S. 77.

Welt in den Wahnsinn getrieben wurde. Dazu gehören auch zahlreiche Haupt- und Nebencharaktere im umfangreichen Oeuvre des dänischen Schriftstellers Leif Panduro (1923–1977). In den 1960er- und 1970er-Jahren war er einer der meistgelesenen Autoren Dänemarks, doch seine enorme Popularität – über das lesende Publikum hinaus – verdankte er seinem Wirken als Dramatiker, sei es als Autor von Hörspielen für den Rundfunk oder als Drehbuchautor beliebter Fernsehserien und Fernsehspiele, deren Ausstrahlungen in den 70er-Jahren die Straßen in Dänemark leer fegten. »Wer soll uns nun zeigen, wer wir sind«,⁴ bedauerte die Schauspielerin Ghita Nørby den unerwartet frühen und beinahe Landestruer auslösenden Tod des Autors im Jahre 1977.

Der Status als »Nationalpsychologe« seiner Zeit kam Leif Panduro sehr früh zu und hat maßgeblich den Blick der Rezeption auf sein Werk bestimmt, um das es – wahrscheinlich gerade aufgrund seiner angeblichen Zeitgebundenheit – immer stiller geworden ist. Davon abgesehen, dass Panduro einen festen Platz in literaturgeschichtlichen Darstellungen innehat, findet man in der gegenwärtigen Literaturkritik kaum neue interpretatorische Ansätze. Das gilt auch für den frühen Roman *Rend mig i traditionerne* (1958, Die Traditionen können mich mal),⁵ der Panduro über Nacht zu nationalem Ruhm verhalf und ihn auch über die Landesgrenze hinaus bekannt machte. Dass jüngere Generationen auch heute seinen Namen kennen, liegt nicht zuletzt daran, dass er als einer der bedeutendsten dänischen Jugendromane betrachtet und in den höheren Jahrgangsstufen gern als Schullektüre gelesen wird. Gegen die Einordnung als (modernistischer) Jugendroman ist an sich nichts einzuwenden. Sie hat durchaus ihre Berechtigung. Problematisch ist nur, dass diese Einordnung eine solche Alleinstellung genießt, dass andere Aspekte, die sich unter dem ästhetisch leicht pejorativen Begriff des Jugendromans nicht subsumieren lassen, unbeachtet geblieben sind. Dabei hat der Roman – auch und gerade im Kontext literarischer Irrtumskonzepte – einiges mehr zu bieten.

4 Vgl. John Chr. Jørgensen, Leif Panduro, En biografi, København 1987, S. 342.

5 *Rend mig i traditionerne* gehört nicht zu den insgesamt sechs Romanen von Leif Panduro, die bis heute in deutscher Übersetzung vorliegen.

Die Handlung

Rend mig i traditionerne handelt von dem 17-jährigen David Dechel, der nach einem psychischen Zusammenbruch in ein Nervensanatorium eingewiesen worden ist und nun einem anscheinend tauben Mitpatienten seine Geschichte erzählt.

Unmittelbar davor besucht er noch im letzten Jahr das Gymnasium und wohnt in dem dazugehörenden Internat. Als die Examenszeit im Laufe des Frühjahrs naht, bekommt er zunehmend Probleme, die sich anfangs als Schlaflosigkeit und Unruhe in den Beinen äußern. Er hat das Gefühl, dass alles zu schnell geht, kann im Lateinunterricht nicht sitzen bleiben, und den besorgten Versuch seiner Lehrer, ihm zu helfen, quittiert er plötzlich damit, sie in den Hintern zu treten. Vor allem plagt ihn seine unerfüllte Liebe zur Klassenkameradin Lis, weil er es nicht schafft, ihr seine wahren Gefühle zu kommunizieren. Besser wird es nicht, als die Schüler einen letzten Schulaufsatz zum Thema ›Traditionen und ihre Bedeutung‹ schreiben sollen. Um seinen aufrührerischen Zimmergenossen Hubert zu provozieren, schreibt David einen schmeichelhaften Aufsatz über eine alte Tradition seiner Schule, was zur Folge hat, dass der Schuldirektor ihn daraufhin bittet, die Schülerrede auf dem bevorstehenden, alljährlich wiederkehrenden Alumnitag zu halten. Als er beim Bankett am Abend seine Rede halten soll, schlägt es ihm komplett die Sprache, wonach er mit unsicherem Kurs auf Kopenhagen von der Schule abhaut. Dort angekommen irrt er mehrere Tage durch die Stadt, bis sich eines frühen Morgens seine Krawatte im Ausziehfach eines Zigarettenautomaten verhakt. Nachdem ein mürrischer Polizist ihn befreit hat, wird David zum Polizeirevier gebracht, wo er zusammenbricht und anschließend in eine vornehme Nervenklinik gebracht wird. Die Therapie, der er sich dort bei Doktor Schmidt unterziehen soll, lehnt er aber rigoros ab. Stattdessen freundet er sich mit dem schwer paranoiden Mitpatienten Herrn Traubert an. Sie bilden gegen all ›die anderen‹ eine heimliche Allianz, bis Herr Traubert in einem rasenden Anfall von Verfolgungswahn ein Gewitter zu bekämpfen versucht. Es läuft nicht nach Plan. Herr Traubert wird vom Blitz getroffen und fällt tot um. Wenige Tage später lässt sich David vom Sanatorium entlassen, kehrt zum Haus seiner Mutter zurück, teilt der Schule mit, dass er nach den Sommerferien die letzte Klasse wiederholen wird und ruft dann Lis an.

Hier endet der Roman. Was er Lis mitteilt, wird nicht verraten, da aber die Erzählung durchgehend um seinen verzweifelten Versuch kreist, ihr

seine Liebe zu erklären, liegt die Vermutung mehr als nahe, dass ihm dies nun endlich gelingen wird.

Mit der Doppelperspektive von Resignation und partieller Glückserfüllung scheint die Erzählung über den traditionellen Leisten des Entwicklungsromans geschlagen zu sein. Etwas paradox mutet es daher an, dass der Roman sich einerseits einer altherwürdigen Gattung bedient, während andererseits der Romantitel, *Rend mig i traditionerne*, derart von Antitraditionalismus widerhallt und ohne weiteres Überschrift eines modernistischen Manifestes sein könnte. Diese Widersprüchlichkeit spiegelt sich auch in der Rezeption von Leif Panduros Romanen insgesamt wider, insofern als ihnen gerne thematische, insbesondere psychoanalytische Modernität gepaart mit ästhetischem Traditionalismus zugesprochen wird. In seiner einflussreichen Studie *Sære fortællere* (Merkwürdige Erzähler) notiert Thomas Bredsdorff mit Blick auf Panduros sogenannte »Pubertätsromane«, die außer *Rend mig i traditionerne* die Romane *De uanstændige* (1960, Die Unanständigen)⁶ und *Øgledage* (1961, Echsentage)⁷ umfassen:

Han [Panduro] bærer aldrig tvivl om kunstens muligheder til skue. Handler disse bøger om den umulige opgave det er at bevare uskylden og bringe den med ind i det sammensatte voksenalter, så er de til gengæld fortalt med en kunstnerisk uskyld som er sjælden i nyere digtning.⁸

Er [Panduro] hat nie Zweifel an den Möglichkeiten der Kunst. Handeln diese Bücher von der unmöglichen Aufgabe, die Unschuld zu bewahren und sie mit ins Erwachsenenleben zu bringen, sind sie andererseits mit einer künstlerischen Unschuld erzählt, die in neuerer Dichtung eine Seltenheit ist.

Diese Einschätzung ist durchaus repräsentativ für die Rezeption von *Rend mig i traditionerne*, die vor allem im Laufe der 1970er-Jahre erfolgt⁹ und sich bis heute in den primär literaturgeschichtlichen Darstellungen¹⁰ wiederfindet. Literaturgeschichtlich eingeordnet als ein Durchbruch für den

6 In deutscher Übersetzung: Leif Panduro, *Die Unanständigen*, aus dem Dän. übers. von Peter Urban-Halle, Hamburg 1991.

7 In deutscher Übersetzung: Leif Panduro, *Echsentage*, aus dem Dän. übers. von Hans Grössel, Neuwied/Berlin 1964.

8 Thomas Bredsdorff, *Sære fortællere*, København 1968, S. 125 f. Diese und alle weiteren Übersetzungen aus dänischer Sekundärliteratur durch S. O.

9 Vgl. Birgitte Hessela, Leif Panduro: romaner, noveller, journalistik, København 1976. Jørgen E. Tiemroth, Panduro og tredivernes drøm, København 1977. Bodil Wamberg, Den gale kærlighed. Motiver i Leif Panduros forfatterskab, København 1978.

10 Vgl. Torben Brostrøm, Leif Panduro: Normalitetens galskab, in: Torben Brostrøm/Jens Kistrup (Hg.), *Dansk litteraturhistorie*, Bd. 6, Fra Morten Nielsen til Kløvedal Reich. København 1977, S. 117–122. Robert Zola Christensen, Leif Panduro, in: Anne-Marie

›neurealistischen Modernismus‹ in Dänemark, wird die Inspiration von J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* (1951) sowie – und vor allem – die Verwandtschaft mit Klaus Rifbjergs *Den kroniske uskyld* (1958, Die chronische Unschuld) betont. Es handelt sich demnach um eine für die 1950er-Jahre zeittypische Erzählung über ›den zornigen jungen Mann‹, dessen Wut gegen eine im Habituellen erstarrte Bürgerlichkeit in Ablehnung und Angst, erwachsen zu werden, umschlägt.

Im vorliegenden Artikel werde ich die Ansicht vertreten, dass *Rend mig i traditionerne* weniger ein Jugendroman ist als ein genuin modernistisches Werk, dessen dominierende Sprachthematik nachdrücklich die Grenzen ›ästhetischer Unschuld‹ überschreitet und in ein ebenso subtiles wie subversives Irrtumsnarrativ mündet.

Irrtum oder Methode? – Die Narration

David ist von Beginn an ein etwas diffuser Ich-Erzähler. Gleich seine erste Aussage stiftet eine gewisse Unruhe mit ihrer suggestiven Allusion an die Omnipotenz des Wortes: »I begyndelsen var det noget værre roderi«¹¹ (Im Anfang war es ein ziemliches Durcheinander).¹² Dass das Wort aber hier nicht die wirklichkeitsschaffende Kraft besitzt, die ihm die biblischen Konnotationen¹³ verleihen, zeigt sich schnell, denn es bezeichnet nicht, was es vorgibt, einen Anfang, sondern die Kulmination seines Zusammenbruchs – jenen Augenblick, in dem er im Zigarettenautomaten hilflos fest sitzt: Der Anfang ist nur insofern ein Anfang, als hier die Erzählung anfängt. Oder anders ausgedrückt: Der erste Satz seiner Erzählung erlangt seine Bedeutung, indem er auf sich selbst verweist. Das designierte Durcheinander trifft also auch für den Aussagesatz selbst zu und findet seine Fortsetzung in der Komposition. Als Erzähler hat David wenig Sinn für Chronologie, was die Erstlektüre des Romans zu einem leicht verwirren-

Mai (Hg.), *Danske digtere i det 20. århundrede*. Bd. 2, Fra Morten Nielsen til Hans-Jørgen Nielsen, København 2001, S. 272–282. Lars Handesten, *Den gale sandhed – Leif Panduro*, in: Klaus P. Mortensen/May Schack (Hg.), *Dansk litteraturs historie*, Bd. 5, 1960–2000. København 2007, S. 134–138. Johannes Møllehave, *Leif Panduro*, in: Torben Brostrøm/Mette Winge (Hg.), *Danske digtere i det 20. århundrede 1–5*. Bd. 4, København 1982, S. 95–116.

11 Leif Panduro, *Rend mig i traditionerne*, København 1997, S. 5. Im Folgenden wird auf diese Ausgabe durch einfache Seitenangabe in Klammern verwiesen.

12 Übersetzung von diesem und allen weiteren Zitaten aus dem Roman durch S. O.

13 Vgl. Johannes Møllehave, *Leif Panduro*, S. 96.

den Erlebnis macht. Über allem schwebt das Jetzt der Narration, das von David ausgiebig genutzt wird, um seine zahlreichen allgemeinen Betrachtungen vorzutragen. Darin ist der retrospektive Bericht eingebettet. Die ersten drei Kapitel sind hauptsächlich seinen sparsamen Erinnerungen an die erste Zeit im Sanatorium gewidmet. Abgesehen von zahlreichen Rückblenden in die Kindheit besteht die Erzählung danach aus zwei narrativen Hauptsträngen mit je einer Vergangenheitsebene: Die erste handelt von den letzten Monaten an der Internatsschule, die zweite von seinem direkt darauffolgenden Aufenthalt im Sanatorium. Diese im Grunde sehr einfache Temporalität vermag David behände mit erzählerischen Quantensprüngen durcheinanderzuwirbeln, indem die narrativen Ebenen auf Absatz-, Satz- und Kapitelniveau ineinander verwoben werden; es dauert, bis es ihm gelingt, die beiden retrospektiven Primärerzählungen zusammenzuführen. Zu dem als Anfang erklärten Durcheinander kommt sein Bericht erst am Ende zurück, im dreizehnten und vorletzten Kapitel. Erst hier wird die Handlung zur Situation am Anfang von Kapitel eins hingeführt und damit zurück zum Ausgangspunkt, was David dazu veranlasst, das vierzehnte und letzte Kapitel mit dieser triumphierenden Erklärung einzuleiten: »Ja, så er vi der, hvor vi begyndte. Ringen er sluttet, som der står i romanerne« (S. 162; Ja, damit sind wir wieder, wo wir angefangen haben. Der Kreis ist geschlossen, wie es in den Romanen heißt).

Das mag für die Zeit vor seiner Einweisung ins Sanatorium gelten, es ist aber eine sonderbare Zirkularität, denn gleichzeitig hat sich seine Erzählung – kraft des fortschreitenden Berichtes über seinen stationären Aufenthalt – kontinuierlich von ihrem Ausgangspunkt entfernt. Der eine Kreis ist vielleicht beendet, der zweite aber nicht. Es folgt noch dies vierzehnte und letzte Kapitel, in dem die Narration mit der alleinigen Berichtserstattung über Davids letzte Tage in der Klinik endlich zur Ruhe kommt und zu seinem finalen Ende geführt wird. Auch wenn die genaue Dauer seines stationären Aufenthaltes schwer zu bestimmen ist, lässt sie sich grob rekonstruieren; David wird Mitte Mai eingewiesen und lässt sich ein paar Tage nach Herrn Trauberts Tod Ende Juni entlassen:

- Jeg rejser i dag! sagde jeg pludselig til [doktor Schmidt].
- Hvad gør du?
- Jeg nikkede.
- Jamen, jamen, sagde han, – du er slet ikke i orden!
- Det bli'r jeg aldrig, sagde jeg. (S. 166)

- Ich reise heute ab! sagte ich plötzlich zu [Doktor Schmidt].
- Was tust du?

Ich nickte.

Aber, sagte er, – du bist ja noch gar nicht geheilt!

– Das werd' ich nie, sagte ich.

Nachdem er später am Nachmittag im Haus seiner Mutter angekommen ist und der Schule mitgeteilt hat, dass er im kommenden Jahr die dreizehnte Klasse wiederholen wird, endet der Roman so:

Så satte jeg mig i stuen og læste aftenaviserne. De havde fundet de helt store typer frem. Så gik jeg lidt rundt og kikkede ud ad vinduerne. Nede fra hjørnet hvinede en sporvogn. En kvinde skreg noget til et barn. En dronker gik af sted med en mappe under armen. Og et ungt par gik med hinanden i hånden. Det blev mørkere. Klokken ringede ni ovre i kirken. Og så gik jeg ind og ringede til Lis. (S. 169)

Dann setzte ich mich ins Wohnzimmer und las die Abendzeitungen. Sie hatten die ganz großen Lettern hervorgeholt. Dann ging ich ein wenig umher und schaute aus den Fenstern. Unten an der Ecke quietschte eine Tram. Eine Frau schrie einem Kind etwas zu. Ein Säufer kam die Straße entlang, eine Mappe unter den Arm geklemmt. Und ein junges Pärchen ging Hand in Hand.

Es wurde dunkler. Drüben von der Kirche schlug die Glocke neun. Und dann ging ich zum Telefon und rief Lis an.

Es haftet dieser Darstellung des alltäglichen Lebens eine unüberhörbare Ruhe und Abgeklärtheit an, als würden die Ereignisse sich Davids Blick endlich im chronologisch geordneten Nacheinander präsentieren. Dementsprechend wird das Ende des Romans gerne als Davids leicht resignierte Versöhnung mit der Wirklichkeit interpretiert, zu der er »efter en springtur«¹⁴ (nach einem Abstecher) zurückkehrt – eine Auffassung, die man u.a. auch bei Bodil Wamberg¹⁵ findet und die von der Panduro-Interpretin Birgitte Hesselaa ebenfalls geteilt wird:

[B]ehandlingen fører ikke til helbredelse i doktor Schmidts forstand. Den holder op, da David selv beslutter at tage bort.¹⁶

Die Behandlung führt nicht zur Heilung im Sinne von Doktor Schmidt. Sie hört auf, als David sich entscheidet abzureisen.

14 Lars Handesten, *Den gale sandhed*, S. 136.

15 »Han bliver udskrevet fra den institution for sindslidende, hvor han har været indlagt. [...] David vandrer ind til sine kampe mod denne verdens »normalitet«, da romanen slutter« (Er wird aus der Institution für Geistesranke entlassen, in der er eingewiesen war [...]). David wandert weiter zu seinen Kämpfen gegen die »Normalität« dieser Welt, als der Roman endet). Bodil Wamberg, *Den gale kærlighed*, motiver i Leif Panduros forfatterskab, S. 9 f.

16 Birgitte Hesselaa, *Leif Panduro: romaner, noveller, journalistik*, S. 23.

Dieser Annahme liegt jedoch ein interpretatorischer Irrtum zugrunde, der wahrscheinlich auf Missachtung der Distinktion zwischen erzählendem und erzähltem Ich zurückzuführen ist. Genau diese oft übersehene Unterscheidung führt David am Ende seiner Erzählung ad absurdum, da es als pure Fiktion (in der Fiktion) erscheint, dass er überhaupt das Sanatorium verlässt und zur Normalität zurückkehrt:

De kan jo nok huske, jeg fortalte Dem om ham den enerverende betjent, der kom og befriede mig fra automaten. Og om, at jeg kom *herud* og var helt til rotterne [...]. (S. 162) / Og nogle dage efter sagde jeg til doktor Schmidt, at jeg ikke ville være *her* længere. (S. 166, Hervorhebungen S. O.)

Sie werden sich erinnern, dass ich Ihnen von diesem enervierenden Polizisten erzählte, der mich vom Automaten befreite. Und dass ich *hierher* kam und völlig fertig war [...]. / Und einige Tage später sagte ich zu Doktor Schmidt, dass ich nicht länger *hier* sein wollte. (Hervorhebungen S. O.)

Schon die Verwendung der absoluten deiktischen Adverbien ›herud‹ (hierher) und ›her‹ (hier) zeigt, dass das Jetzt der Narration ins Sanatorium verlegt ist.¹⁷ David strengt sich nicht einmal an, dies zu vertuschen. Die naheliegende Folgerung, er sei dann offenbar zu einem späteren Zeitpunkt wieder ins Sanatorium zurückgekehrt, würde natürlich die Widerspruchlichkeit aufheben, nur findet man für diese Annahme keinerlei Anhaltspunkte, weder inhaltlich noch erzählerisch. Im Gegenteil und wie später noch zu zeigen sein wird: David erzählt dem namenlosen Mitpatienten seine Geschichte aus der Perspektive einer betont temporalen Nähe zwischen Ereignissen und Narration. Daher drängt sich unweigerlich die Frage auf, wie er behaupten kann, das Sanatorium zu verlassen, wenn dies gleichzeitig der Ort ist, an dem er seine Geschichte rückblickend erzählt. Denn auch der letzte Satz: »Og så gik jeg ind og ringede til Lis« (S. 169; Und dann ging ich zum Telefon und rief Lis an) wird im Sanatorium geäußert. Wo genau die Unterwanderung der sonst so stabil erscheinenden Korrelation zwischen erlebendem und erzählendem Ich stattfindet, ist schwer festzustellen, doch spätestens als David seinen Koffer gepackt und

17 Dies unterstreichen außer der Deixis u.a. auch verbale Präsensformen: »Jeg *kan* ikke huske noget om, hvordan jeg havnede på *dette sted*« (S. 5; Ich *erinnere* mich nicht, wie ich *hier* landete) / »Det er et flot sted *dette her*. Man *kan* ringe på betjeningen ligesom på et hotel« (S. 25; *Dies hier* ist ein vornehmer Ort. Man *kann* die Bedienung anrufen wie in einem Hotel) / »Det *må* de ellers ikke på *dette sted*, for vi *er* noget af det *sarteste*« (S. 48; Das *dürfen* sie eigentlich nicht *hier*, denn wir *sind* so was von zart). Hervorhebungen S. O.

sich vom Personal verabschiedet hat, gerät die narrative Grundkonfiguration ins Wanken:

Så hoppede jeg op i bussen, og den satte sig i gang, og jeg vinkede til dem. Vi kørte ad vejen langs vandet, og ved næste stoppested var sanatoriet forsvundet bag en pynt. (S. 168)

Dann sprang ich in den Bus, er fuhr los, und ich winkte ihnen zu. Wir fuhren den Weg am Meer entlang, und bei der nächsten Haltestelle war das Sanatorium hinter einem Vorsprung verschwunden.

So erzählt es jedenfalls David. Wenn das stimmt, hat er sich zum buchstäblichen Geisterfahrer gemacht, denn seine leibliche Gestalt ist nicht an Bord. Als erzähltes Ich existiert David nur in der Sprache, in der Sprache des erzählenden Ichs. Es ist aber dieses erzählte Ich, das wie ein leeres Zeichen im Bus Platz nimmt und sich vom eigenen Ich-Referenten verabschiedet – eine Tatsache, an der auch moderne Narratologie¹⁸ nicht rüttelt. In dem Augenblick, in dem David erzählt, dass er das Sanatorium verlässt, aber im Jetzt der Narration immer noch da ist, kollabiert die ganze narrative Grundordnung, auf der diese Ich-Erzählung baut. Bleibt noch die naheliegende Frage, ob sich – wie die Interpreten – auch Panduro als Verfasser des Romans von seiner Erzählung hat in die Irre führen lassen? Da der Autor bekanntlich tot ist, können wir ihn dazu nicht mehr befragen. Daher bietet es sich im doppelten Sinne an, am rezeptionsästhetischen Credo von ›*La mort de l'auteur*‹¹⁹ festzuhalten und die Erzählung textimmanent auf ihre Thematik hin zu prüfen: Lässt sich das rätselhafte Paradoxon, dass Davids Erzählung im Moment ihrer höchsten semantischen Harmonie an eine subversive Narration gekoppelt wird, in irgendeiner Weise nachvollziehen? Der Versuch, eine Antwort auf diese Frage zu

18 Der Literaturwissenschaftler Henrik Skov Nielsen hat z.B. die These aufgestellt, dass die Stimme einer Ich-Erzählung eine doppelte ist: eine am Idiolekt erkennbare Stimme, die dem Ich gehört, und eine ›impersonelle Stimme‹, die – einem heterodiegetischen Erzähler gleich – dem erzählenden Ich nicht gehört und der Grund für die Möglichkeit narrativer Überschreitungen in homodiegetischen Erzählungen ist. Eine spannende These, die aber hier nicht greift: Erstens ist *jeder* Satz von Davids Idiolekt durchdrungen, zweitens geht es nicht um Überschreitung von Fokalisierungsmöglichkeiten, sondern um die räumliche Unmöglichkeit für das Ich, sich an zwei Orten gleichzeitig aufzuhalten. Vgl. Henrik Skov Nielsen, *The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction*, in: *Narrative* 12, 2 (2004), S. 133–150.

19 Vgl. Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache*, Kritische Essays IV, aus dem Frz. übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2006.

finden, verlangt zunächst nach einem etwas tieferen Einblick in Davids Welt.

Die Sackgasse der Ironie

Obwohl Davids unverkennbarer Idiolekt die stabilste Invariante seiner Erzählung bleibt und, wie Lars Handesten bemerkt, »uden andre store ord end hans groteske overdrivelser«²⁰ (ohne andere großen Worte als seine grotesken Übertreibungen) ist, mangelt es der Thematik deshalb nicht an Tiefe und Reichweite:

Det hele er færdigt, før det er begyndt. Det hele er gennemprøvet og erfaret i bøger og på film, og det, man sådan selv kan gå og nørkle sammen, er noget slemt bras. Nu mit liv for eksempel. Det er afstukket fra vugge til grav. Der er sørget for mig. Det kan hverken gå helt skidt eller helt godt. Det er ikke til at holde ud. (S. 41)

Alles ist fertig, bevor es angefangen hat. Alles ist durchgeprobt und in Büchern und Film erfahren, und was man sich selbst zusammenbastelt, taugt nichts. Mein Leben zum Beispiel. Es ist von der Wiege bis zum Grabe vorgezeichnet. Es ist für mich gesorgt. Es kann weder ganz schlimm noch ganz gut gehen. Es ist nicht auszuhalten.

David hat verstanden, dass Individuation nichts anderes als Sozialisation bedeutet: die geltenden Normen der geschichtlichen Wirklichkeit zu übernehmen, kein Weg zum Selbst sondern hin zur Gesellschaft. Mit Traditionen verbindet er weniger das Studium oder Kultivieren des Vergangenen als die dominierenden Strukturen und Bewusstseinszustände der aus dem Historischen hervorgegangenen Realität, deren Produkt er und seine Umwelt sind. David will jedoch keine Wiederholung sein und davon handelt auch seine Erzählung.

Mit der Windstärke von Orkanböen – wenn auch mit leserfreundlicheren LIX-Werten als Adorno – bläst er zum Generalangriff auf die unbarmherzige Invasion des Bewusstseins durch die Kulturindustrie. Die Reduktion der Menschen zu »bloßen Verkehrsknotenpunkten der Tendenzen des Allgemeinen«²¹ lässt auch für David zwischenmenschliche Beziehungen

20 Lars Handesten, *Den gale sandhed*, S. 136.

21 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1988, S. 164.

zu einem pervertierten Rollenspiel auf einer glitzernden Bühne verkommen. Sein Ausdruck für diesen Zustand ist *Hollywood*:

Det er det, jeg si'r. Det er Hollywood det hele. Hollywood har lavet sådan en standardform for alle menneskers liv. Der er ingen, der helt kan sige, hvor Hollywood begynder og de selv holder op. (S. 64)

Sag' ich doch. Es ist alles Hollywood. Hollywood hat so eine Standardform für das Leben aller Menschen geschaffen. Niemand kann genau sagen, wo Hollywood beginnt und man selbst aufhört.

David wird durch sein emphatisches Verlangen nach Authentizität und die gleichzeitige Einsicht in ihre prinzipielle Abwesenheit aus der Normalität herauskatapultiert. Er hat damit ein faustisches Problem an den Hals bekommen, da seine Reflexion ihn permanent auf Abstand zu sich selbst und der Welt hält – darunter auch den Mädchen, die zu seinem großen Bedauern Intimität durch Imitation ersetzt haben. Er erzählt von einem Stelldichein mit Lilian auf einer Bank im Wald. Nachdem sie sich ihrer Ähnlichkeit mit James Dean bzw. Grace Kelly vergewissert haben, kann der Vorhang aufgehen, doch David ist da schon längst nicht mehr in, sondern von der Rolle:

– Hvad tænker du på?

Jeg tænkte overhovedet ikke på andet end, hvordan jeg skulle slippe af med hendes hånd. (S. 40)

– Woran denkst du?

Ich dachte an nichts anderes, als wie ich ihre Hand loswerden könnte.

David befindet sich in unversöhnlicher Opposition zu allem und allen, weil er das allgegenwärtige *Theatrum mundi* seiner Zeit durchschaut und den allgemeinen Verfall bedauert. An einer Stelle informiert er über die Grundlage des Familienreichtums: »Det er for resten det, vi lever af i vores familie. Badebolde og den slags« (S. 36; Davon leben wir übrigens in unserer Familie. Von Wasserbällen und dergleichen). Wenn auch der Signalwert von ›Wasserbällen‹ an sich unmissverständlich ist, greift David das Thema später noch mal auf – diesmal, um es in seinen rechten kulturhistorischen Kontext zu rücken:

Det er det med vores lille plasticfabrik. Forstår De, for hulens mange år siden var der en Dechel, der var kongelig hof bronzestøber, det var før Adam og Eva. Efterhånden som tiden gik, var der jo ikke brug for ret meget bronzestøberi, og så fandt min gamle på at lave noget med bakelit, og det har så udviklet sig til plasticfabrikationen. (S. 57)

Nun, zu unserer kleinen Plastikfabrik. Verstehen Sie, vor ewigen Zeiten gab es einen Dechel, der als Bronzegießer königlicher Hoflieferant war, das war vor Adam und Eva. Als die Zeit verging, gab es ja wenig Bedarf nach Bronzezuguss, aber dann kam mein Alter auf die Idee, etwas mit Bakelit zu machen, was sich dann zur Plastikherstellung entwickelt hat.

Wie ein wehmütiges Echo von Walter Benjamins These, dass das Kunstwerk durch moderne Reproduktionstechniken zunehmend seine Aura verliert,²² wird die Chronik des Familienunternehmens in eine unzweideutige Verfallsgeschichte hineingeschrieben, die sukzessive die Stadien von ursprünglicher singulärer Fabrikation bis hin zur wertlosen Massenherstellung inferiorer Unterhaltungsartikel durchschritten hat.

Dauids Verhältnis zur Tradition ist zwiespältig. Einerseits lehnt er sie ab, weil sie ihre Verbindlichkeit verloren hat und zu einer leeren Form erstarrt ist, andererseits präsentiert er sich als einen Traditionalisten, der sich an mehreren überlieferten Dualismen des Abendlandes abarbeitet. Er wünscht sich Fülle und Tiefe, sieht in der Gegenwart aber nur Leere und Oberfläche. Er leidet mit anderen Worten unter der Gegensätzlichkeit von Wesen und Erscheinung, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, Ich und Welt – und nicht zuletzt von Sprache und Wirklichkeit. »Nu ved jeg, hvad der er i vejen med mig. Det er noget med ordene« (S. 68; Jetzt weiß ich, was mit mir los ist. Es hat was mit den Wörtern zu tun), lautet Dauids einleitende – und für den Roman folgenreiche – Bemerkung im zentralen Kapitel acht:

Ordene har mistet deres betydning for længe siden. Der har været Hitler og Stalin og Hollywood og en masse andre, og i forening har de haft mægtig succes med at ødelægge ordene. Ja, hvad forbinder De med ord som lykke, frihed, kærlighed, demokrati, slaveri, elskov og længsel. Jeg forbinder i hvert fald ikke noget med det. Ikke andet end Hollywood. (S. 65)

Die Wörter haben schon längst ihre Bedeutung verloren. Es gab Hitler und Stalin und Hollywood und eine Menge andere. Zusammen waren sie überaus erfolgreich darin, die Wörter zu zerstören. Ja, was verbinden Sie mit Wörtern wie Glück, Freiheit, Liebe, Demokratie, Sklaverei, Liebesakt und Sehnsucht. Ich verbinde jedenfalls nichts damit. Nichts anderes als Hollywood.

Einer Collage gleich fügen sich die kleineren und größeren Brocken, aus denen Dauids Erzählung besteht, allmählich zu einem Gesamtkatalog mo-

22 Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin – Gesammelte Schriften, Bd. I, Teil 2, Frankfurt a.M. 1980, S. 480ff.

dernitätsskeptischer Positionen. Sinnverlust, Entfremdung, Entwurzelung und Kontingenz – alles Aspekte, die in der Sprache ihren ruinösen Niederschlag finden in Form von abgenutzten Begriffen, die ihr Versprechen nicht einlösen. David ist von der semantischen Instabilität des modernen Vokabulars getroffen. Sein Widerwille, eine Wiederholung zu sein, ist sowohl ein soziologisches als auch ein sprachliches Anliegen.

Eine derart übergreifende und reflektierte Kultur- und Sprachskepsis im Munde eines 17-Jährigen birgt ein nicht unbedeutendes Risiko, die Glaubwürdigkeit des Erzählers infrage zu stellen. Panduro meidet geschickt den Vorwurf, indem er Davids aufmüpfige Jugendsprache die Erzählung durchdringen lässt und ihn mit einer solch disharmonischen Biografie versieht, dass sie *en miniature* das moderne Erfahrungsrepertoire widerspiegelt. Er braucht nur seine individuellen Erlebnisse zu verallgemeinern, um das, was er als grundsätzliche Lebensbedingungen betrachtet, zu artikulieren. So ist es z.B. das Verhalten seiner exzentrischen Mutter, die ihn gelehrt hat, dass das Band zwischen Sprache und Wirklichkeit gerissen ist. Sie schickt ihm in regelmäßigen Abständen Schokolade und Blumen begleitet von Grußkarten, die vom Blumenhändler verfasst sind:

Det var hver gang det samme: Min egen David! – – din mor! Kun én gang skejede han ud, han har vel været fuld eller sådan noget. Jeg fik en mægtig dusk lyserøde nelliker, og på kortet stod: Min egen David, til lykke med dagen – din mor. Det var hverken min fødselsdag eller grundlovsdag eller noget i den retning. (S. 45)

Es war jedes Mal dasselbe: Mein David! – – deine Mama! Nur einmal schweifte er aus, er war wohl betrunken oder weiß der Geier. Ich bekam ein gewaltiges Büschel rote Nelken, und auf der Karte stand: Mein David, herzlichen Glückwunsch zu diesem besonderen Anlass – deine Mama. Es war weder mein Geburtstag noch Nationalfeiertag oder sonst was in die Richtung.

Der Text ist nicht nur eine, sondern zwei Schritte von der Wirklichkeit entfernt: Die Worte referieren weder auf ein reales Ereignis noch – und schon gar nicht – auf die liebevolle Fürsorge (s)einer Mutter. David ist reich an Erfahrungen, die weit über ›Hollywood‹ hinausreichen: Es sind Erfahrungen von instrumentalisierter Liebe, Verlust, Einsamkeit, Endlichkeit und insbesondere davon, dass die Sprache kein transparentes Medium der Wahrheit ist, sondern viel eher ein Werkzeug, mit dem die Wirklich-

keit verfälscht oder gar manipuliert werden kann.²³ Genau dieser Zustand macht ihm immer mehr zu schaffen:

Og så her lige før eksamen, så skete det her mærkelige med mine ben. Jeg kan ikke forklare det på anden måde, end at det var ligesom benene ikke ville finde sig i alle de ord. (S. 70)

Und dann hier kurz vor dem Examen, da geschah dies Merkwürdige mit meinen Beinen. Ich kann es nicht anders erklären, als dass sie sich irgendwie nicht länger all diese Wörter gefallen ließen.

Als Folge seiner Erkenntnis, dass er die Spaltung zwischen Wort und Wirklichkeit diagnostizieren, aber nicht überwinden kann, versucht David sich zunächst durch Zuflucht in die Ironie zu retten. Das achte von den insgesamt vierzehn Kapiteln spielt als erstes durchgehend in der Schulzeit und kreist um die Themen Authentizität, Sprache und Ironie. In diesem Kapitel äußert David seine Sprachskepsis, hier wird das titelgebende Aufsatzthema über ›Traditionen und ihre Bedeutung‹ ausgehändigt, hier spürt er seine beginnende Unruhe in den Beinen und auch hier berichtet er von seiner verzweifelte Liebe zu Lis. Sie, die den ironischen Habitus mit David teilt, wird mit ihrer schwächtigen Gestalt in denkbar scharfem Kontrast zum üppigen Hollywood-Ideal der 50er-Jahre, Marilyn Monroe, gezeichnet. Für David ist Lis einzigartig, was die Schwierigkeit mit sich bringt, dass er nichts Wesentliches über sie sagen kann:

Det er underligt, men jeg kan ikke beskrive hende særlig godt. [...] Jeg kan bare lukke øjnene, og så kan jeg tydeligt se hende for mig, men jeg kan ikke rigtig sige noget om hende. Det er nok det med ordene igen. (S. 72)

Es ist merkwürdig, aber ich kann sie nicht besonders gut beschreiben. [...] Ich brauche nur die Augen zu schließen, um sie deutlich vor mir zu sehen, aber ich kann nicht wirklich etwas über sie sagen. Das hat wahrscheinlich wieder mit den Wörtern zu tun.

Lis mit der Sprache zu fassen ist ein hoffnungsloses Unterfangen, da das Einmalige ihres Wesens den Wörtern entgleitet.²⁴ Der umworbenen Klassenkameradin scheint es ähnlich zu gehen. Mangels eines authentischen

23 Vgl. Lars Handesten: »I *Rend mig i traditionerne* er sproget et grundlæggende problem. For hvordan kommunikere i et sprog, som dementer og fordrejer det, man vil udtrykke?« (In *Rend mig i traditionerne* ist die Sprache ein grundsätzliches Problem. Denn wie soll man in einer Sprache kommunizieren, die das, was man sagen will, dementiert und verdreht?) Lars Handesten, *Den gale sandhed*, S. 137.

24 David scheint Friedrich Nietzsche darin zuzustimmen, dass die Begriffe »durch Gleichsetzen des Nichtgleichen«, »durch ein Vergessen des Unterscheidenden« das ihnen In-

Vokabulars, in dem sie ihre Gefühle zum Ausdruck bringen können, greifen auch sie – wie alle anderen – auf Hollywood zurück, doch sie tun es als eine ironische Farce, um sich von ihren naiven Gleichaltrigen zu distanzieren. Verheerender ist, dass sie sich mit der ironischen Geste, ihrer Imitation der Imitation, auch weiter voneinander distanzieren. Ihre ebenso verkrampfte wie peinliche Hollywoodparodie, die den Mittelteil des achten Kapitels ausfüllt, hebt die Falschheit nicht auf; sie verdoppelt sie und hüllt das Essenzielle in Schweigen:

[H]vad pokker skal man sige den dag, da man virkelig har brug for at sige noget? Da den dag kom for mit vedkommende, var jeg stum som en helleflynder. (S. 69)

[W]as in aller Welt soll man an dem Tag sagen, an dem man es wirklich nötig hat, etwas zu sagen? Als für mich der Tag kam, war ich stumm wie ein Heilbutt.

Die Bemerkung fällt am Anfang des achten Kapitels und nimmt seine abschließende Szene vorweg, die an einem Nachmittag auf dem Tennisplatz spielt:

Pludselig strøg jeg hende over håret. Hun så op på mig, og et øjeblik efter var hendes pupiller helt små.

- Jamen, Dave-Darling, sagde hun, – hvad går der af dig?
- Ikke noget, sagde jeg, – det var bare et fnug.
- Sommerfuglestøvet?
- Hæ, hæ, sagde jeg. (S. 84)

Plötzlich streichelte ich ihr über das Haar. Sie sah zu mir auf, und einen Augenblick lang waren ihre Pupillen ganz klein.

- Aber, Dave-Darling, sagte sie, – was ist los mit dir?
- Nichts, sagte ich, – das war einfach ein Stäubchen.
- Der Schmetterlingsstaub?
- He, he, sagte ich.

Die Ironie tritt hier zweimal auf: zunächst im leicht erkennbaren Hollywoodkostüm (»Dave-Darling«), dann in einer anderen, raffinierteren Variante: »Sommerfuglestøvet« (der Schmetterlingsstaub) ist eine Referenz auf den Dichter Emil Aarestrup (1800–1856). Lis zitiert jedoch keines der erotischen Gedichte, für die Aarestrup berühmt ist, sondern zwei zusammenhängende Ritornelle:

kommensurable abschneiden müssen, um Begriffe zu sein. Vgl. Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, in: Karl Schlechta (Hg.), Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. 3. Bd., München 1982, S. 313.

Det Skjønhedsglimt, den Yndighed, jeg mægted
At liste fra dig, er paa disse Blade,
Som Sommerfuglens Vingestøv, fasthægtet.

Men ak, hvor ofte hang sig, hvad jeg røved
Af Deilighed, ved mine plumpe Fingre
Glandsløst og dødt, som Sommerfuglestøvet.²⁵

Was ich an Schönheitsschimmer, an Anmut dir
Abzulisten vermochte, ist diesen Blättern,
Wie der Flügelstaub des Schmetterlings, angeklebt.

Aber ach, wie oft hängte sich, was ich an
Herrlichkeit stahl, an meine plumpen Finger
Glanzlos und tot, wie der Schmetterlingsstaub.

Die Fähigkeit des Dichters, die Schönheit der Geliebten sprachlich-mimetisch »på disse blade« (auf diesen Blättern) festzuhalten, wird vom zweiten Ritornell dementiert. Beginnend mit dem adversativen »Men ak« (Aber ach) kreist die Metaphorik darum, wie ihre »dejlighed« (Herrlichkeit) dem Dichter abhandenkommt, verwelkt und abstirbt, wenn sie – als wäre sie sein verbotenes Diebesgut – seinen »plumpe fingre« (plumpen Fingern) ausgesetzt und zu Papier gebracht wird.

Hinter der parodistischen Schauspielerei der beiden Verliebten verbirgt sich eine fast traurige Ironie durch die Referenz zu einem Gedicht, dessen resignierende Todesmetaphorik von sprachlicher Ohnmacht im zweiten Ritornell die Repräsentationskraft des Dichters zurücknimmt. Aarestrups Gedicht artikuliert damit ziemlich präzise das Dilemma, mit dem sie konfrontiert sind und kämpfen: dass die Sprache sie im Stich lässt. Wenn Lis ironisch fragt: »Sommerfuglestøvet?« (der Schmetterlingsstaub?) wird dieses Wort kraft seiner Referenz selbst zu einer paradoxal ironischen Repräsentation der Nicht-Repräsentation der Sprache – und dem kann man nicht viel mehr als ein »he, he«, also Schweigen entgegensetzen: »Vi fulgtes ad hjem, men vi sagde næsten ikke noget« (S. 84; Wir gingen zusammen nach Hause, aber wir sagten kaum etwas).

»Mit der Ironie ist durchaus nicht zu scherzen. Sie kann unglaublich lange nachwirken«,²⁶ heißt es bei Friedrich Schlegel. Auch David verpasst

25 Emil Aarestrup, Ritorneller (Nr. 54, 55) in: Hans Brix/Palle Raunkjær (Hg.), Emil Aarestrups samlede skrifter, København 1976, S. 197 f. Übersetzung durch S. O.

26 K. W. Friedrich von Schlegel, Über die Unverständlichkeit, in: Ernst Behler (Hg.), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, Abt. 1, Kritische Neuausgabe: Charakteristiken und Kritiken I, 1796–1801. München/Paderborn/Wien 1967, S. 369.

sie einen lang anhaltenden Denkbettel. Die Vorstellung, dass er sich durch Ironie von der Inauthentizität distanzieren kann, mag zwar zutreffen, erweist sich aber dennoch als ein fataler Irrtum, als eine ironische Sackgasse, denn gleichzeitig hindert sie ihn daran, selbst authentisch zu werden. Als er kurz nach dieser Szene seine ebenfalls ironische Schülerrede halten soll, wirft es ihn endgültig aus der Bahn. Er versucht davon zu laufen, doch seine Flucht wird zu einem Irrweg, dessen Endstation nichts anderes ist als die Falle der Faktizität. Der legendäre Zigarettenautomat in der Öffnungsszene ist eine ebenso unterhaltsame wie manifeste Metapher dafür, »dass die selbstgeschaffene Umwelt für den Menschen kein Vaterhaus mehr ist, sondern ein Kerker«. ²⁷ David eröffnet seine Erzählung mit der bildlichen Darstellung einer Gefangenschaft, von der es kein Entkommen gibt. Der Anfang könnte auch das exemplarische Ende eines Desillusionsromans sein. Dennoch formt sich Davids Erzählung nicht wie eine restlose Perpetuierung existenzieller Ausweglosigkeit. Zwar stellt seine Einweisung in eine »Irrenanstalt« unmittelbar eine Inhaftierung in zweiter Potenz dar, ein Eingesperrtsein im Eingesperrtsein, doch ihre Besonderheit besteht darin, dass sie gleichzeitig ein *Draußen* repräsentiert. Hinter den Fenstergittern des Sanatoriums können die Ausgegrenzten sich ihren eigenen Gesetzen hingeben. Davids Weg hinein in diesen fesselnden Freiraum ist eine groteske, mancher mag vielleicht meinen, majestätsbeleidigende Kafka-Parodie: Wo es keinen Ausweg mehr gibt, bleibt – wie es bei Gilles Deleuze und Félix Guattari heißt – eine »absolute Deterritorialisierung« der einzige Ausweg. ²⁸ Auf dem Höhepunkt seines Zusammenbruches gibt David seine menschlichen Attribute auf und wird zu einem Hund, der beißt und Sprache durch Knurren ersetzt. Als er allmählich von seinem animalischen Winterschlaf erwacht, stellt sich heraus, dass er an einem äußerst exotischen Ort gelandet ist. Das Nervensanatorium ist ein ebenso bizarres wie faszinierendes Hybrid, wo das Normale und das Anormale, das Gesunde und Krankhafte, Vernunft und Unvernunft sich stets kreuzen, spiegeln und ineinander verflochten werden.

²⁷ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 55.

²⁸ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka für eine kleine Literatur*, aus dem Frz. übers. von Burkhart Kroeber, Frankfurt a.M. 1976, S. 19: »Gegen die Unmenschlichkeit jener ›bösen Mächte‹ stellt sich die Nichtmenschlichkeit: Käfer werden, Hund werden, Affe werden [...]. Das Tier-Werden ist [...]: absolute Deterritorialisierung.«

Wort und Wirklichkeit

Obwohl David natürlich zwecks zügiger Genesung in das Sanatorium eingewiesen wird, leistet er der vorgesehenen Therapie hartnäckigen Widerstand. Nicht nur kennt er sich mit Freud gut aus, auch gehört er zu dem für jeden Psychiater sicherlich unerträglichen Typen, der eigener Meinung zufolge schlauer ist als sein Therapeut. In Davids Optik ist Doktor Schmidt ein Scharlatan, der früher Porzellanmalerei als Therapie gegen Tante Effinas Vergewaltigungsfantasien verordnet hat (S. 50). Es gibt aber andere, schwerwiegendere Gründe für seine Ablehnung der psychoanalytischen Behandlung. Erstens zielt die Therapie darauf ab, ihn zurückzuführen in jene falsche Wirklichkeit, vor der er gerade fliehen will. Damit wird die Medizin des Psychiaters weit gefährlicher als seine Krankheit:

Jeg knurrede over deres ord [...]. Over helbredelsen, som ikke betød andet, end at man skulle være en tam vild. At man skulle ind i skuffelsernes og de lange nærsers verden. (S. 35)

Ich knurrte über ihre Worte [...]. Über die Heilung, die nur bedeutete, dass man ein zahmer Wilder werden sollte. Dass man in der Welt der Enttäuschung und der langen Gesichter landen sollte.

Dieses Ziel macht die Heilung zu dem Goliath, dem David mit seinem Schweigen heroisch den Kampf ansagt. Zweitens besteht die Therapie in einem *Wortwechsel*, einem Gespräch, dessen Wahrheitspräntionen David keinen Glauben schenkt, denn man kann zwar:

sige til andre mennesker, hvordan man har det, og de kan fortælle én, hvordan de har det, men det bli'r aldrig til andet end ord. (S. 106)

anderen Menschen sagen, wie es einem geht, und sie können einem erzählen, wie es ihnen geht, aber daraus wird nie etwas anderes als Worte.

So lehnt David Doktor Schmidts Einladung zum Dialog auch aufgrund seiner grundsätzlichen Sprachskepsis ab, die mit einem tiefen Misstrauen gegenüber jeder Art von Vermittlungshermeneutik einhergeht:

Der var ikke noget at sige. Og der er ikke noget at sige. Det er det samme med doktor Schmidt. Det er bedrag og selvbedrag, for selv om man snakker sammen, til man er helt violet i hovedet, så kommer man ikke hinanden nærmere. Alt andet er suggestion. (S. 132)

Es gab nichts zu sagen. Und es gibt nichts zu sagen. So ist es auch mit Doktor Schmidt. Es ist Betrug und Selbstbetrug, denn auch wenn man miteinander redet, bis man völlig violett im Kopf ist, kommt man einander nicht näher. Alles andere ist Suggestion.

Endlich und drittens will David, wie bereits erwähnt, keine Wiederholung sein und folglich auch nicht zum Abdruck einer diskursiven Stanze psychoanalytischer oder irgendeiner anderen Art werden. Er betrachtet Selbstverwirklichung als Selbstbestimmung, will Subjekt, nicht Objekt sein, weshalb er mit der Diagnose des Psychiaters auch nichts anfangen kann:

Han spurgte mig, om jeg kendte et barn, der ikke kunne tåle at blive overset, fordi det led af angst for at blive glemmt. Læg mærke til, sagde han, – at et sådant barn hele tiden må påkalde forældrenes opmærksomhed, så på den ene måde og så på den anden. [...] Det var selvfølgelig meningen, at jeg skulle observere den knivskarpe lighed mellem sådan et overset barn og mig selv. [...] Her burde jeg jo råbe heureka og klappe henrykt i mine små hænder. Men det gjorde jeg ikke. (S. 43 f.)

Er fragte mich, ob ich ein Kind kenne, das es nicht vertrug, übersehen zu werden, weil es an Angst leide, vergessen zu werden. Beachte nun, sagte er, – dass ein solches Kind immer wieder die Aufmerksamkeit seiner Eltern erwecken muss, mal so, mal so. [...] Es ging natürlich darum, dass ich die haarscharfe Ähnlichkeit zwischen einem solchen übersehenen Kind und mir selbst erkennen sollte. [...] Da sollte ich ja heureka rufen und entzückt in meine kleinen Hände klatschen. Das tat ich aber nicht.

Es geht dabei nicht um die Frage, ob *Doktor Schmidt* sich in seiner Diagnose irrt, weil er ein schlechter Therapeut ist.²⁹ Es geht darum, dass er ein Stellvertreter des psychoanalytischen Diskurses ist, und dass der Irrtum in Davids Augen diesem schlechthin inhärent ist. Wenn wir uns nicht zum Sklaven von Davids Optik und Darstellung machen, ist die ärztliche Diagnose im Grunde plausibler als ihre rigorose Ablehnung durch den Erzähler. Denn David *ist* ein zutiefst versäumtes Kind, das etliche traumatische Erfahrungen auf seinen jungen Schultern trägt. Als Kind musste er miterleben, wie seine geliebte Katze Pinneberg vom Nachbarn erschossen wurde, er war dabei, als sein alkoholisierter Vater tot im Schnee im Garten

29 So sieht es Birgitte Hesselaa: »[D]et er ganske umuligt for læseren at se lægen »objektivt«. Vi oplever ham med Davids øjne, og vi ved udmærket besked om alle de »mørke punkter«, som lægen prøver at pejle sig frem mod. Vi *ved*, han tager fejl, hver gang!« ([E]s ist für den Leser völlig unmöglich, den Arzt »objektiv« zu sehen. Wir erleben ihn mit Davids Augen, und wir wissen sehr wohl um all die »dunklen Punkte« Bescheid, an die der Arzt sich heranzutasten versucht. Wir *wissen*, dass er sich irrt, jedes Mal!). Birgitte Hesselaa, Leif Panduro: romaner, noveller, journalistik, S. 35. Es ist allerdings schwer vorstellbar, dass wesentliche Elemente der Biografie Davids nicht aus dem Arztprotokoll hervorgehen, das Doktor Schmidt auf seinem Schreibtisch vor sich liegen hat (S. 28). Natürlich kennt er Davids »dunkle Punkte«, aber er kennt nicht David.

aufgefunden wurde, seine Mutter, die nur sich selbst und ihren neuen Mann im Kopf hat, ist ein personifiziertes Revuethater und auch seine beiden älteren Geschwister bieten ihm keinen Halt. Wir haben es also mit einem jungen Erzähler zu tun, der sich einerseits als gefundenes Fressen für Psychotherapie – und psychoanalytische Interpretation – präsentiert und andererseits in Wort und Handlung einem solchen Unterfangen jedweden Wert und Sinn aberkennt. Doktor Schmidt irrt sich wahrscheinlich weniger in der Diagnose als in seinem Klienten, dessen Haltung unverkennbar von nietzscheanischer Prägung ist: Er will nicht resozialisiert werden, kein Exemplar sein und hat kein Vertrauen in eine objektive Korrelation zwischen den Wörtern und den Dingen. Als ein auf den Kopf gestellter Don Quijote rührt sein Wahnsinn daher, dass er *kein* Vertrauen in die Korrelation von Wirklichkeit und Erzählung hat.

Damit zwingt er auch den Leser, Stellung zu beziehen oder zumindest diese zu reflektieren. Nur schwer kann man Davids Blick auf Doktor Schmidt übernehmen, ohne die damit einhergehende Sprachauffassung zu übernehmen, was wiederum – wahrhaft dekonstruktivistisch – unumgänglich auf den Status der eigenen Interpretation zurückschlagen muss. David selbst weiß um die Schwierigkeit, die mit seiner Perspektive verbunden ist. Denn wie soll er *in* der Sprache *gegen* die Sprache und deren Wahrheitskriterien argumentieren, ohne sich in Widersprüche zu verwickeln:

Altså en gang imellem kan jeg blive noget så trestjernet arrig over det med fornuften. Men jeg kan ikke gøre noget ved det, for hvis jeg ville, måtte jeg selv komme med en hel masse fornuftigt ævl. Og så kører karusellen. (S. 93)

Also manchmal kann mich all das mit der Vernunft total auf die Palme bringen. Aber ich kann dagegen nichts machen, denn wenn ich wollte, müsste ich ja eine Menge vernünftigen Unfugs von mir geben. Und dann fährt das Karussell.

»Das Karussell« ist eine treffende Metapher für die Inkonsistenz, die jedem Versuch dieser Art vorgeworfen werden kann. So lässt David das Argumentieren bleiben und setzt auf eine andere Strategie: Er *zeigt*, was er als Sprachskeptiker von Doktor Schmidts Wahrheitsmetaphysik und allen hiermit verwandten Diskursen hält, indem er ihnen Schweigen, Tritte oder adäquate Akrobatik entgegensetzt: Als sein großer Bruder ihn über den Sinn des Lebens aufklärt, macht er währenddessen einen Handstand gegen die Zimmertür (S. 54 f.). Sein Protest ist immer wortlos, weshalb die therapeutischen Sitzungen sich auch nie zu einem Duell der Worte

entwickeln. Sie bleiben ein stummes Duell *um* Worte: um die Macht des Wortes und das Wort der Macht.

Davids Faszination gilt all denjenigen, deren Sprache jenseits der wahrheitsbasierten Diskurse dem Imaginären, Irrationellen, Wahnsinnigen verpflichtet ist. Hierzu zählen seine kleine Nichte Lindy, seine verrückte Tante Effina und nicht zuletzt Doktor Schmidts diskursiver Kontrahent, der Mitpatient und Hauptcharakter Herr Traubert, mit dem David eine heimliche Allianz gegen »de andre« (S. 93; »die anderen«) stiftet und dessen Wahnsinn in einem schweren Fall von Paranoia besteht:

- Roastbeef, sagde han, – du skal ikke spise den!
- Hvorfor ikke? sagde jeg.
- Cyankalium, sagde han og smed roastbeef'en ud mellem tremmerne. – Der reddede jeg dit liv!
- [...]
- Ved du, hvad min familie si'r?
- Næ, sagde jeg.
- De påstår, at jeg lider af forfølgelsesvanvid!
- Det er helt skørt, sagde jeg.
- Ja, ikke sandt! De prøver at forgi' mig på alle mulige måder, men det skal ikke lykkes dem. (S. 48 f.)
- Roastbeef, sagte er, – das sollst du nicht essen!
- Warum nicht? sagte ich.
- Zyankali, sagte er und warf das Roastbeef zwischen den Gittern zum Fenster hinaus. – Da habe ich dein Leben gerettet! [...]
- Weißt du, was meine Familie sagt?
- Ne, sagte ich.
- Sie behaupten, dass ich an Verfolgungswahn leide!
- Das ist total verrückt, sagte ich.
- Nicht wahr! Sie versuchen auf alle denkbaren Arten und Weisen, mich zu vergiften, aber es wird ihnen nicht gelingen.

Davids Erzählstil ist sprunghaft, teilweise derb und von jugendlicher Wildheit – ein explizites Korrektiv zur Sprache der Vernunft wird er aber dadurch nicht.³⁰ Mit Herrn Traubert dagegen bahnt sich das Irrationale als ein irrtümliches Sprechen seinen Weg mitten ins erzählerische Gesche-

30 Lars Handesten schreibt Davids jugendlichem Idiolekt mehr Bedeutung zu, als er in meinen Augen hat: »Alligevel repræsenterer Davids »umiddelbart« fortællende drengesprog [...] et alternativ til »de andres« vanvittige fornuftssprog [...]« (Dennoch repræsenteriert Davids »unmittelbar« erzählende Jungensprache [...] eine Alternative zu der wahnsinnigen Vernunftssprache »der anderen« [...]). Lars Handesten, *Den gale sandhed*, S. 136.

hen. »Die Sprache ist die erste und letzte Struktur des Wahnsinns«,³¹ notiert Michel Foucault. Die Bestimmung des Wahnsinns als *geblendete Vernunft*³² im klassischen Zeitalter weist auf eine Doppelheit hin, die auch das Sprechen des Herrn Traubert umgibt. Strukturell ist es gewöhnlicher Sprache zum Verwechseln ähnlich – es lässt sich weder im Hinblick auf lexikalische, syntaktische noch logische Aspekte davon unterscheiden. Der Grund, warum diese Rede dennoch Zeugnis von Wahnsinn sein kann, liegt mit anderen Worten nicht an der sprachlichen Form, sondern daran, dass sein wahnsinniges Sprechen als ›geblendete Vernunft‹ mit nichts Wirklichem korrespondiert; es ist von Negativität, einem Nichts umschlossen. Es ist eine Sprache, die auf die Abwesenheit einer als objektive Realität verstandenen Wirklichkeit verweist. Da dies für David ein Wesenszug der Sprache schlechthin ist, erscheinen ihm die um Wahrheitsfindung bemühten Gespräche mit Doktor Schmidt auch nicht authentischer als die von offensichtlichen Irrtümern geleiteten Gespräche mit Herrn Traubert, dessen Worte eben nichts ›anderes als Worte‹ sind. Dies zu *zeigen*, ohne dafür zu argumentieren, ist ein wesentliches Anliegen seiner Erzählung. Im Grunde dient alles, was er über seinen Aufenthalt im Sanatorium berichtet, dem Zweck, den Unterschied zwischen Normalität und Wahnsinn, Wahrheit und Irrtum zu nivellieren. So rückt er die Rede aller Personen in die Nähe einer solchen referenziellen Leere und verleiht dadurch der Sprache eines jeden einen Anflug von Wahnsinn,³³ wie es hier von seiner Mutter exemplarisch vorgeführt wird:

Jeg har snakket med doktor Schmidt, den yndige mand, han si'r, at jeg ganske roligt kan rejse. Vi skal snart få det unge menneske på højkant, si'r han. Han har kun en let kontaktnurose, si'r han. Det lyder så elektrisk, syn's jeg. (S. 50 f.)

Ich hab' mit Doktor Schmidt, dem reizenden Mann, gesprochen, er sagt, dass ich ganz entspannt wegreisen kann. Wir werden bald den jungen Menschen auf die Beine kriegen, sagt er. Er hat nur 'ne leichte Kontaktnurose, sagt er. Es klingt so elektrisch, find' ich.

31 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, aus dem Frz. übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1995, S. 239 (Hervorhebung im Original).

32 Ebd., S. 246 (Hervorhebung im Original).

33 Das sechste Kapitel (S. 45–58) ist *eine* lange Darstellung dieser Nivellierung zwischen scheinbar referenzieller und imaginärer Sprache, beginnend mit der Grußkarte des Blumenhändlers und gefolgt von Gesprächen mit der Krankenschwester Marianne, Herrn Traubert, seiner Mutter, seinem großen Bruder Hugo und seiner Nichte Lindy.

Das Sanatorium wird David zu einem privilegierten Sprachlabor, in dem Herr Traubert sozusagen der Maßstab wird, an dem sich die Rede aller messen muss. Sein Wahnsinn drückt sich nicht in seiner Art zu sprechen und folgern aus. Ausschlaggebend ist, dass er die Wirklichkeit in Übereinstimmung mit seiner geblendeten Perzeption umdichtet: Er *findet* nicht die Wahrheit, er *schafft* seine eigene private Wahrheit, was ihn in der etymologischen Buchstäblichkeit des Wortes zum Idioten macht, einem *privaten* Menschen, der am öffentlichen Diskurs nicht teilnimmt. Diese Privatheit schützt ihn auch davor, eine Wiederholung zu sein, und lässt ihn zu Davids vorbildlichem Lehrmeister aufsteigen. Davids Erzählung, seine Sicht auf die Sprache, die Welt der Erwachsenen und die Vernunftkultur, sein Beharren darauf, keine Wiederholung sein zu wollen, werden dementsprechend allmählich in ein gleichzeitig demütiges und radikales Selbstverwirklichungsprojekt eingeschrieben. Wenn er sich von überlieferten Traditionen im weitesten Sinne abwendet, geschieht es, wie er es formuliert, »for at mene noget selv. For at få en mening, der er éns egen« (S. 114; um *selbst* was zu meinen. Um eine Meinung zu bekommen, die einem selbst gehört).³⁴ Er will nicht erzählt werden, sondern sein eigener Erzähler sein und überlegt sich, eine eigene private Sprache zu erfinden (S. 127). Auch wenn er dieses Vorhaben schnell wieder aufgibt, bleibt die Vorstellung, etwas Eigenes hervorzubringen, das explizite Ziel seiner auf Selbstverwirklichung gerichteten Odyssee – frei nach dem Motto: »I must Create a System, or be enslav'd by another Mans.«³⁵

34 Jørgen Tiemroth geht einen Schritt weiter. Er sieht hierin Davids »titaniske jeg-følelse« (titanisches Ich-Gefühl) und »en vanvittig higen [...] efter at blive guddommelig hel og ny, efter at omstyrte og skabe« (ein wahnsinniges Streben [...] danach, göttlich ganz und neu zu werden, danach umzustürzen und zu schaffen). Jørgen E. Tiemroth, Panduro og tredivernes drøm, S. 58. Da es im vorliegenden Artikel ein Hauptgedanke ist, dass Sprache, Wahnsinn und Selbstverwirklichung bei Panduro *einen* zusammenhängenden Themenkomplex bilden, bin ich nicht ganz uneinig mit dieser Sichtweise. Anstatt aber eine göttliche Aspiration in einem solchen Vorhaben zu sehen, würde ich die profane Verwandtschaft mit Individualitätsdenkern wie Kierkegaard und Nietzsche und ihren zahlreichen Erben im 20. Jahrhundert betonen, bis hin zum amerikanischen Neopragmatiker Richard Rorty.

35 William Blake, Jerusalem – The Emanation of The Giant Albion, in: David V. Erdman (Hg.), The Complete Poetry and Prose of William Blake, New York 1988, S. 153.

Wer spricht?

David wählt, hieß es zuvor, das Schweigen als Form des Widerstands. Als Erzähler ist er allerdings nicht ganz so wortkarg. Die Worte quellen förmlich aus ihm hervor, unaufhörlich; nicht nur als die Erzählung, die er Doktor Schmidt hätte erzählen sollen, sondern auch als Bericht davon, warum er das nicht tut. Es ist mehr als ein Panduro-typischer Witz, dass er offenbar einem tauben Mitpatienten seine Geschichte erzählt: Diese Weise, das Erzählte einer kommunikativen Situation zu entreißen, ist ein effektiver Schutz dagegen, interpretiert zu werden.

Zuvor wurde bereits der paradoxe Umstand thematisiert, dass David zur Zeit der Narration im Sanatorium weilt, obwohl er die Erzählung mit seiner Entlassung und versöhnender Rückkehr in die Welt ausklingen lässt. Dies ist umso befremdlicher, als er die Umstände seiner Abreise äußerst sorgfältig in den Kapiteln zehn, zwölf und vierzehn vorbereitet und darstellt. Schlüsselfigur ist wieder Herr Traubert. Nach einem »therapeutischen Ball« sind die beiden Kumpanen aus dem Sanatorium geflohen und haben sich bei Tagesanbruch auf eine Anhöhe in der Nähe niedergelassen. Während ein Gewitter (!) aufzieht, denkt David über seine Beziehung zu dem neben ihm schlafenden Herrn Traubert nach:

Jeg tænkte på, hvordan det kunne være, at jeg så godt kunne li' ham. [...] Og så gik det pludselig op for mig, at det var fordi vi lignede hinanden. Altså ikke i det ydre. Han har jo denne hersens lange gynter, De ved. Men i det indre. Det var, ligesom jeg var på vej hen til ham. Nu alt det vrøvl med »de andre«. Jeg havde en snert af »de andre« selv. (S. 163)

Ich überlegte, wie es sein konnte, dass ich ihn so sehr mochte. [...] Und dann wurde mir plötzlich klar, dass es daran lag, dass wir uns ähnelten. Also, nicht im Äußeren. Er hat ja diesen langen Zinken, wie Sie wissen. Aber im Inneren. Es war irgendwie, als würde ich mich ihm annähern. Zum Beispiel der ganze Unfug mit »den anderen«. Davon konnte ich mich selber auch nicht ganz freisprechen.

Als das Unwetter losbricht, erwacht Herr Traubert zu seinem letzten ultimativen Kampf gegen »die anderen«. Er steht auf, richtet einen Böller gegen das Firmament, doch er wird gnadenlos vom Blitz getroffen und fällt tot um, »sort og blank som en mumie« (S. 165; schwarz und blank wie eine Mumie). Vor diesem Hintergrund wäre es durchaus nachvollziehbar, dass David die Aussichtslosigkeit des Widerstands erkennt und sich kurz darauf vom Sanatorium entlassen lässt. Andererseits ist es genauso nachvollziehbar, dass er das nur erzählt, aber nicht tut. Denn es wäre fast zu

gut, um wahr zu sein, wenn David am Ende mit sich selbst und den Wörtern so versöhnt sein sollte, dass er in der Lage ist, Lis seine Liebe zu erklären. Ein solches Happy End erwartet man in Hollywoodfilmen, aber nicht von Leif Panduro und schon gar nicht von David. Die Widersprüchlichkeit bleibt – in jedem Fall – bestehen.

Man könnte daher versucht sein, das Paradoxon durch einen normalisierenden Rettungsversuch zu beheben, sich z.B. überlegen, ob David einfach ein zweites Mal in das Sanatorium eingewiesen worden ist. Ein solcher Ausweg ist nicht nur Spekulation, er ist außerdem unbefriedigend: Erstens würde die Erzählung in einem hermeneutischen *Horror Vacui* landen, da wir in diesem Fall nur die Geschichte von seinem ersten Zusammenbruch bekommen hätten, aber nicht von dem zweiten und gravieren-deren – der nebenbei bemerkt dann auch Davids Rückkehr zu einem Intermezzo machen und folglich die Versöhnungsfigur dementieren würde. Zweitens würde eine solche Annahme nur eine weitere Form von narrativer Diskontinuität nach sich ziehen, weil David durchgehend die zeitliche Nähe zwischen den Ereignissen an der Schule, seinen Erlebnissen im Sanatorium und dem Erzählakt betont.³⁶

Die textuellen Tatsachen erlauben nur die Feststellung, dass die narrative Form das diametral Entgegengesetzte von dem sagt, was in dieser Form erzählt wird: In dem Augenblick, wo sein Bericht den Eindruck erweckt, zur retrospektiven Ruhe gekommen zu sein, und eine Art finale Erkenntnis formuliert, wird das Erzählte mit unwiderstehlicher Gravitationskraft in ein schwarzes Loch gesaugt. Dieses subversive Moment hat David bei früherer Gelegenheit bereits vorweggenommen:

Ved De hvad? Jeg har i grunden ikke fortalt Dem så meget om mig selv. Jo, jeg ved godt, jeg har ævlet en hel masse. Men jeg har for eksempel aldrig nogen sinde fortalt Dem om denne hersens mani, jeg har med at dramatisere alting. Eller stikke nogle gevaldige plader, om De vil. Jeg er somme tider kommet temmelig galt af sted med det. Engang læste jeg en russisk bog, og jeg var mægtig optaget af den. Så mægtigt, at jeg til sidst ikke anede, hvor bogen sluttede, og jeg selv begyndte. (S. 137)

36 So heißt es zum Beispiel: »Sådan får jeg det så tit i den sidste tid, forstår De. Det kan komme i timerne, mest i latintimerne« (S. 47; So geht es mir oft in letzter Zeit, verstehen Sie. Es kann sich mitten in den Schulstunden melden, besonders in den Lateinstunden). Oder: »Og så her lige før eksamen, så skete det her mærkelige med mine ben« (S. 70; Und dann hier kurz vor dem Examen, da geschah dies Merkwürdige mit meinen Beinen). Und: »Når jeg somme tider er nede at læse latin med Lis [...]« (S. 73; Wenn ich manchmal bei Lis bin, um Latein vorzubereiten).

Wissen sie was? Ich habe Ihnen im Grunde nicht so viel über mich selbst erzählt. Ja, ich weiß schon, dass ich eine Menge gequasselt habe. Aber ich habe Ihnen zum Beispiel nie davon erzählt, dass ich diese Manie habe, alles zu dramatisieren. Oder das Blaue vom Himmel herunter zu lügen, wenn Sie wollen. Manchmal hat mir das ordentlich zu schaffen gemacht. Ich habe einmal ein russisches Buch gelesen, das mich total gefesselt hat. So sehr, dass ich am Ende nicht mehr wusste, wo das Buch aufhörte und ich selber begann.

Das klingt wahrlich wie ein beunruhigender metanarrativer Kommentar. Wenn das, was hier gesagt wird, auch für die Erzählung als Ganzes gilt, muss sich die Panik in den heiligen Hallen der Hermeneutik ausbreiten. Manches deutet nämlich darauf hin, dass es eine Fallgrube sein könnte, diese Erzählung mit einem gewöhnlichen mimetischen Maßstab zu messen, d.h. den Erzähler als ein zuverlässiges autobiografisches Ich zu betrachten – wie es in der hier vorliegenden Interpretation bisher auch vorausgesetzt wurde. Es scheint aber keine Sicherheit mehr dafür zu geben, dass die Wörter tatsächlich auf einen identifizierbaren Erzähler zurückweisen. Es meldet sich die unangenehme Frage, ob diese Erzählung von A bis Z das Werk eines Irren ist, eine pure Erfindung. Können wir überhaupt annehmen, dass der Erzähler – auf der internen Ebene der Fiktion natürlich – überhaupt als dieser David existiert, oder haben wir es bloß mit einer Stimme zu tun, deren Herkunft im Verborgenen bleibt, mit einer Sprache, die bar jeder Referenzialität ist? Angesichts der Thematik der Erzählung ist dies eine Möglichkeit, die nicht komplett abgewiesen werden kann – zumal der Verdacht von dem Umstand genährt wird, dass David einem »stocktauben« Mitpatienten seine Geschichte erzählt, was an sich schon bizarr ist. Dass aber dieser Zuhörer, wie mehrmals angedeutet, in der Lage sein sollte, auf das Erzählte, das er nicht hört, adäquat zu reagieren, ist eine Absurdität, die das mentale Wohlbefinden des Erzählers erst recht infrage stellt:

Jeg ville sige til dem [personalet], at de skulde tage den lidt med ro [...]. Men de var revnende ligeglade med, hvad jeg sagde. Måske hørte de det ikke, somme tider bli'r folk stokdøve, ligesom De. Ja, ja, den er god med Dem! (S. 14)

Ich wollte ihnen [dem Personal] sagen, dass sie es etwas mehr mit der Ruhe nehmen sollten [...]. Aber ihnen war schnurzipiegal, was ich sagte. Vielleicht hörten sie es nicht, manchmal werden die Leute stocktaub, genau wie Sie. Ja, ja, hören Sie mir bloß auf!

Es entsteht der Eindruck von einem Erzähler, dessen Wahrnehmung von Halluzinationen heimgesucht wird – was wiederum ein guter Grund für

seinen offenbar nicht enden wollenden stationären Aufenthalt wäre. Wer spricht hier, und wird überhaupt jemand angesprochen?

In einer weniger radikalen Interpretation kann der Kreis, den David am Anfang des letzten, vierzehnten Kapitels für vollendet erklärt, als der vorläufige Endpunkt seiner tatsächlichen Biografie betrachtet werden. Was noch folgt bekommt so den Charakter eines Epilogs, in dem das Erzählte durch die Art des Erzählens unterwandert wird: Die Form negiert den Inhalt. Das gilt nicht nur für die vermeintliche Versöhnung mit der Wirklichkeit, sondern auch für die artikuliert Distanz zu Herrn Traubert. Wenn nämlich David, spätestens gegen Ende, das Band zwischen dem Erzählenden und dem Erzählten, d.h. zwischen Wort und Wirklichkeit, bersten lässt, tritt er gewissermaßen in die Fußstapfen des Verstorbenen, indem er die Sprache sprechen lässt. So wird das Ende seiner Erzählung zu einem ironisch strukturierten Nekrolog über seinen Weggefährten, der diesen zwar in Worten zurückweist, in der Sprachpraxis aber sein Lebenswerk fortsetzt. Die beiden hier skizzierten Interpretationsvarianten unterscheiden sich demnach nur in der Frage, welche Teile seiner Erzählung von einer expliziten Fiktion in der Fiktion betroffen sind: alles oder – und vermutlich weniger befremdlich – nur das Ende? Entscheidend ist, dass wir in beiden Fällen in Ungewissheit über das erzählende Ich gelassen werden; es hat sich in ironischer Souveränität hinter den Worten verschanzt, und es zersetzt in ein und derselben Bewegung die klassische Autobiografie: *»Die Traditionen können mich mal...«*

Epische Helden der Modernität haben es nie leicht gehabt. Don Quijote wird verrückt, weil er den Wörtern blind vertraut; David, weil er ihnen zutiefst misstraut. Aber er gewinnt seinem Misstrauen immerhin etwas ab, das sein »ganz Eigenes« ist: eine Erzählung, die auf mehreren Ebenen die Konvergenz von Sprache und Wirklichkeit thematisiert und diese auch raffiniert in ihrer Form reflektiert.

Anthropologie und Ästhetik des Irrtums in Per Olov Enquists *Legionärerna*

Während wir im täglichen Leben in der Regel versuchen, Irrtümer zu vermeiden, haben Schriftsteller oft gute Gründe sie aufzusuchen oder sie sogar aktiv zu produzieren, denn Irrtümer können ausgesprochen wertvolle Zutaten für das Erzählen einer spannenden Geschichte oder für das Hervorbringen fesselnder Dramatik sein. Manche literarischen Genres machen sich Irrtümer besonders häufig zunutze, der Detektivroman etwa.¹ Wenn im Rahmen eines Detektivromans der Schurke einen Fehler macht oder einem Irrtum aufsitzt, so läuft er oder sie dadurch in der Regel Gefahr entlarvt zu werden. Irrt sich stattdessen der Detektiv, erweist sich das oft als lediglich vorübergehender Rückschlag in den Ermittlungen und entpuppt sich vielleicht sogar als Schlüssel zur Lösung des Falls.

Ein Genre, das man möglicherweise nicht so selbstverständlich mit Irrtümern in Verbindung bringt, ist der Dokumentarroman. Ein Dokumentarroman ist eine literarische Schilderung, die auf wahren Begebenheiten basiert und authentische Dokumente in die Erzählung integriert. Er nimmt einerseits für sich in Anspruch, mit objektiven Methoden der Prüfung und Berichterstattung zu arbeiten, zeichnet sich jedoch andererseits sowohl durch eine kritische, infrage stellende Haltung als auch durch den Anspruch künstlerischer Inszenierung aus.² Im schwedischen Kontext ist der Dokumentarroman besonders in den politisch und ästhetisch radikalen 1960er-Jahren angesiedelt.

Da im Schwedischen keine exakte Entsprechung des deutschen *Irrtums* existiert, bietet es sich an, einleitend einige terminologische Überlegungen anzustellen. Als mögliche Übersetzung verzeichnen die Wörterbücher

1 Vgl. z.B. Heta Pyrhönen, *Crime is Common, Logic is Rare*, in: *Narrative and Moral Issues in the Detective Story*, Helsinki 1998, S. 24–115.

2 Vgl. z.B. Rolf Yrliid, *Den undflyende dokumentarismen. En granskning av hur den svenska sextiotalsdokumentarismen skildras i några litteraturhistoriska översikter och ett förslag till en definition*, in: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 26, 1 (1996), S. 87–97, hier S. 92–97.

mehrere verschiedene Vorschläge: *misstag*, *fel*, *villfarelse*.³ Im Rahmen der folgenden Auseinandersetzung mit einem schwedischen Dokumentarroman aus den späten 1960er-Jahren erscheint das schwedische Wort *misstag*, das laut schwedisch-deutscher Wörterbücher als *Irrtum*, *Fehler* oder *Versehen* übersetzt werden kann,⁴ am angemessensten. Im Schwedischen verlaufen die Grenzen des semantischen Feldes also teilweise etwas anders als im Deutschen. Das Substantiv *misstag* ist ein nordisches Erbwort, das sich vom altschwedischen Verb *mistaka* (»sich irren«, »einen Fehler machen«) ableitet.⁵ Wenn also im Folgenden weiter das Wort *misstag* verwendet (und gegebenenfalls durch eine deutsche Bedeutung präzisiert) wird, so mit der grundsätzlichen Absicht, das semantische Feld des schwedischen Wortgebrauchs möglichst aufrechtzuerhalten.

Als wichtigster Dokumentarroman der schwedischen Literatur und als paradigmatisch für den schwedischen Dokumentarismus der 1960er-Jahre gilt im Allgemeinen Per Olov Enquists *Legionärerna* (die Legionäre).⁶ Der Roman erschien im September 1968 bei Norstedts. Im Herbst 2018 lancierte der Verlag zum 50. Jubiläum eine Neuauflage. Das Vorwort dazu lieferte Åsne Seierstad. Dass die Wahl auf sie fiel, weist auf die besondere Bedeutung von *Legionärerna* für dieses lebendige Feld in der skandinavischen Literatur hin. Seierstads *Bokhandlaren i Kabul* (2002, *Der Buchhändler aus Kabul*) erzählt vom Leben in Afghanistan im Schatten des Krieges und wurde nicht nur als Reportagenbuch, sondern auch als Dokumentarroman rubriziert.⁷ Als Musterbeispiel eines schwedischen Dokumentarro-

3 Tysk-svensk ordbok, Stockholm 1965, Lemma »Irrtum«; Norstedts stora tyska ordbok, Stockholm 2008, Lemma »Irrtum«

4 Svensk-tysk ordbok, Stockholm 1958, Lemma »misstag«; Norstedts stora tyska ordbok, Lemma »misstag«.

5 Svensk ordbok, hg. von Svenska Akademien, Stockholm 2009, Lemma »misstag«.

6 Vgl. z.B. Jan Stenkvist, *Svensk litteratur 1870–1970* 3. Den nyaste litteraturen, Stockholm 1975, S. 145; Göran Hägg, *Den svenska litteraturhistorien*, Stockholm 1996, S. 635; Margareta Petersson/Rikard Schönström (Hg.), *Nordens litteratur*, Lund 2017, S. 351. Eine umfassende Präsentation der zeitgenössischen Rezeption des Romans durch die Kritiker liefert Rolf Yrlid, *Efter läsarens sinnesart och erfarenhetsbakgrund. Om mottagandet av Per Olov Enquists Legionärerna*, in: Rolf Arvidsson et al. (Hg.), *Diktaren och hans formvärld. Lundastudier i litteraturvetenskap tillägnade Staffan Björck och Carl Fehrman*, Malmö 1975, S. 367–378.

7 Vgl. z.B. Thomas Gustafsson, *Åsnes bok är påhittad*, in: *Aftonbladet* 29.8.2003 (»reportagebok«); Ulrika Nandra, *Bokhandlaren ger svar på tal*, in: *Svenska Dagbladet* 16.06.2006 (»dokumentärroman«).

mans ist *Legionärerna* nicht nur aus literaturhistorischer Perspektive interessant. Durch seinen entlarvenden Blick auf die schwedische Flüchtlings- und Asylpolitik im Vorfeld und während des Zweiten Weltkriegs sowie der unmittelbaren Nachkriegszeit ist Enquists Roman auch Anfang der 2020er-Jahre von eindringlicher Aktualität.

Legionärerna thematisiert das, was Literaturwissenschaftler ein wenig euphemistisch als »en kontroversiell händelse i svensk efterkrigspolitik«⁸ (eine kontroverse Begebenheit in der schwedischen Nachkriegsgeschichte) bezeichnet haben: die im Januar 1946 erfolgte Auslieferung 146 baltischer Militärs an die Sowjetunion. Diese hatten im Dienst der deutschen Armee gestanden und waren bei Kriegsende im Mai 1945 nach Schweden geflohen. Mit dem Titel *Legionärerna* betont Enquist, dass diese baltischen Militärflüchtlinge in der Armee einer fremden Macht gedient hatten. Als Legionär bezeichnet man bekanntermaßen einen Soldaten einer militärischen Einheit, der auf freiwilliger Basis rekrutiert wurde und normalerweise in der Armee einer anderen Nation dient. Als der Roman 1969 in der deutschen Übersetzung von Hans-Joachim Maass bei Hoffmann und Campe erschien, so geschah das überraschenderweise unter einem Titel, der ungleich stärker auf das Vorgehen des schwedischen Staates und die Rolle der baltischen Militärs als Opfer fokussiert: *Die Ausgelieferten*.⁹

Als Dokumentarroman beruht *Legionärerna* auf eingehender Forschungsarbeit und umfassendem Quellenmaterial: auf Protokollen der Regierung und des Reichstags, staatlichen Untersuchungen, Polizeiberichten, Zeugenaussagen, Gerichtsunterlagen, medizinischen Gutachten, Zeitungsartikeln, Radiobeiträgen, Interviews. Aus gutem Grund hat man bisweilen von einem »avhandlingsroman«¹⁰ (Abhandlungsroman) gesprochen. Gleichzeitig ist *Legionärerna* ein historischer Roman. Aus der Perspektive einer Figur, die »undersökaren« (der Untersucher) genannt wird, wird rückblickend eine Reihe von Geschehnissen geschildert, die sich mehr als 20 Jahre zuvor – zwischen Mai 1945 und Januar 1946 – ereignet

8 Lars Lönnroth et al. (Hg.), *Den svenska litteraturen 3. Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, Stockholm 1999, S. 412. Sofern nicht anders angegeben stammen die deutschen Übersetzungen der Zitate von den Übersetzern. Dies gilt auch für die Zitate aus dem Roman.

9 Per Olov Enquist, *Die Ausgelieferten*. Roman, übers. von Hans-Joachim Maass, Hamburg 1969.

10 Karl Erik Lagerlöf, *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen*, Stockholm 1975, S. 29.

haben. Der umfangreiche Roman umfasst gut 400 Seiten und besteht aus einem kurzen Vorwort und vier Teilen.

An dieser Stelle bietet sich ein kurzer inhaltlicher Überblick an. Der erste Teil, »Sommaren« (Der Sommer, Kapitel 1–10, S. 7–110),¹¹ schildert die Ankunft der Militärflüchtlinge auf Gotland beziehungsweise in Ystad und ihre erste Zeit in Schweden. Er berichtet sowohl von dem vertraulichen Vorschlag in der Außenkommission des Reichstags (11. Juni), die baltischen Flüchtlinge auf Gesuch der Sowjetunion (2. Juni) auszuliefern, als auch von dem geheimen Regierungsbeschluss (15. Juni) zur Auslieferung. Der zweite Teil, »Ränneslätt« (Kapitel 1–17, S. 111–255), gibt wieder, wie die Flüchtlinge im Herbst in das Sammellager Ränneslätt in Småland überführt wurden und wie die offizielle Bekanntgabe des Regierungsbeschlusses (22. November) sowohl in der schwedischen Öffentlichkeit zu starken Reaktionen führte – nicht zuletzt in kirchlichen Kreisen, die die Auslieferung aus humanitären Gründen verhindern wollten –, als auch Protestaktionen wie Hungerstreiks, Selbstverstümmelungen und Selbstmordversuche innerhalb des Lagers nach sich zog. Der dritte Teil, »Legionärernas uttåg« (Der Auszug der Legionäre, Kapitel 1–13, S. 257–340), beschreibt die Räumung des Lagers Ränneslätt, die Überstellung der Flüchtlinge zunächst ins Krankenhaus und anschließend in ein neues Lager in Schonen, den definitiven Beschluss der Außenkommission zur Auslieferung (8. Dezember), welche dadurch zu einem reinen Amtsvorgang wurde, sowie die Durchführung der Auslieferung durch die schwedische Polizei und den Abtransport der baltischen Flüchtlinge mit dem sowjetischen Schiff *Beloostrov* vom Hafen in Trelleborg (25. Januar). Im vierten Teil, »Hemkomsten« (Die Heimkehr, Kapitel 1–6, S. 341–415), berichtet der Untersucher, was mit den ausgelieferten Balten nach ihrer Ankunft in der Sowjetunion geschah. Seine Informationen dazu entnimmt er sowjetischem Archivmaterial sowie persönlichen Gesprächen mit einigen der Ausgelieferten während zweier Besuche in Riga 1967.

Wie diese Jahreszahl zeigt, setzt sich die Diegese von *Legionärerna* aus zwei Zeitebenen zusammen: Da ist einerseits die historische Handlung 1945/46 sowie andererseits das Sammeln des Materials und die Konzeption des Romans durch den Untersucher, ein Prozess, der von 1966 bis 1968 andauert. Die Darstellung wechselt durchgehend zwischen den beiden Ebenen, die auf verschiedene Art ineinander verschränkt sind. So führt et-

11 Die in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich immer auf die schwedische Ausgabe des Romans: Per Olov Enquist, *Legionärerna*, Stockholm 1968.

wa der namenlose Untersucher, der in mehrerlei Hinsicht an Enquist selbst erinnert, von der Erzählerstimme jedoch konsequent mit der dritten Person bedacht wird, in den 1960er-Jahren zum einen Interviews mit zahlreichen Personen, die den Vorkommnissen 1945/46 beigewohnt haben, und aktiviert zum anderen seine eigenen Erinnerungen an die Nachrichten während der ersten Friedensjahre, als er elf Jahre alt war. Mit eher subtilen Mitteln zeichnet der Roman die Parallelen und Kontraste zwischen den politisch dramatischen Jahren 1945/46 und den radikalen politischen Aufständen 1966–68 nach. Den Fragen, die sich in der Gegenwart des Untersuchers stellen, wird in etwa dieselbe Relevanz zugeschrieben wie der historischen Recherche.

Meine These lautet, dass der *misstag* (Irrtum) in Enquists Romangebäude als Beschreibungsmodell menschlichen Verhaltens eine zentrale Rolle spielt. Eine wichtige Prämisse für diesen Gedanken besteht darin, dass der Roman *Legionärerna* mittels seines dokumentarischen Impetus ein objektives Bild der Ereignisse während der ersten Monate der Nachkriegszeit in Schweden zu vermitteln versucht, insgesamt jedoch – und so funktioniert das Genre des Dokumentarromans¹² – ein Produkt der künstlerischen Inszenierung des Stoffes seitens des Autors darstellt. Meine Argumentation läuft unter anderem darauf hinaus, dass die Rolle, die der *misstag* (Irrtum) auf thematischer und narrativer Ebene in *Legionärerna* spielt, sich als Ausdruck einer Anthropologie lesen lässt, die Enquist bewusst oder unbewusst in seinen Roman miteinfließen lässt.

Worin besteht eigentlich ein *misstag*? Der Standarddefinition zufolge ist ein *misstag* ein »oavsiktligt fel« (unbeabsichtigter Fehler) in der Sphäre des Handelnden oder Denkenden.¹³ Dieser Bestimmung lassen sich mindestens zwei Präzisierungen hinzufügen. Erstens ist *misstag* die Folge einer Entscheidung zwischen verschiedenen Möglichkeiten. Wenn man unter Zwang handelt, ist kein *misstag* möglich, denn ein *misstag* bedingt einen Selektionsakt und setzt daher ein gewisses Maß an Freiheit voraus. Zweitens stellt sich eine Handlung oder ein Gedanke erst nach einiger Zeit als *misstag* heraus, nachdem ein irgendwie geartetes Ergebnis feststeht. Dass etwas ein *misstag* wird, kann darauf basieren, dass der Handelnde nicht

12 Vgl. Yrliid, Den undflyende dokumentarismen, S. 96 f.

13 Svensk ordbok, hg. von Svenska Akademien, Stockholm 2009, S. 1977 (Lemma »misstag«).

hinreichend über die Wahlmöglichkeiten informiert war oder ihm bei der Entscheidung eine Fehleinschätzung unterlaufen ist. Dass etwas ein *miss-tag* wurde, bemerkt der Handelnde erst im Nachhinein – eine unmittelbare Einsicht in den eigenen *misstag* ist ausgeschlossen. Für jemanden, der besser als der Handelnde informiert ist, ist es allerdings möglich, eine Handlung augenblicklich als *misstag* (Irrtum) zu erkennen. Das Phänomen *misstag* ist also vom jeweiligen Wissensstand abhängig. Die interessanten Aspekte in einer Diskussion um die Kennzeichen eines *misstag* betreffen daher nicht nur den Irrtum als Resultat, sondern auch die Umstände, die zu dem Irrtum führen sowie die Faktoren, die den Handelnden zur Einsicht gelangen lassen, dass er oder sie einen Irrtum begangen hat.¹⁴

In *Legionärerna* wird der *misstag* zu einer allgegenwärtigen Erscheinung. Verschiedenen Akteuren – einzelnen Personen, Gruppen, Organisationen, Institutionen – unterlaufen *misstag* (Irrtümer, Fehler), sie umgehen *miss-tag*, versuchen, sie zu umgehen, wobei ihnen andere *misstag* unterlaufen, sie erkennen viel zu spät, dass das, wovon sie gefürchtet hatten, es wäre ein *misstag*, eigentlich keiner war, und erkennen viel zu spät, dass das, was sie getan haben, ein *misstag* war. Es geht sowohl um kleine als auch große *misstag*, auf persönlicher, individueller ebenso wie auf kollektiver, gesellschaftlicher Ebene. Es sind zum Teil verschiedene Arten von *misstag* in die zwei Zeitebenen der Diegese eingeschrieben. Der Handlungsstrang von Mai 1945 bis Januar 1946 bringt vor allem *misstag* (Irrtümer) politischer, juristischer und moralischer Natur zum Vorschein – doch auch *misstag* psychologischer und existenzieller Art werden berührt. Die *misstag* der zweiten Zeitebene hängen mit dem Untersucher und seiner Suche nach der Wahrheit zusammen und sind in erster Linie epistemologischer Natur. Aus der Perspektive des Lesers stellt sich immer wieder von neuem die Frage, welche ästhetischen Auswirkungen das Phänomen *misstag* innerhalb des Romans hat.

Es bietet sich an, einmal alles der Reihe nach zu betrachten. Für den Untersucher lautet die grundlegende Frage der ersten Zeitebene: »Var det rätt att utlämna dem?« (S. 389; War es richtig, sie auszuliefern?). War also die Baltenauslieferung ein *misstag* (eine Fehlentscheidung)? Hat die schwedische Regierung einen – politischen, juristischen, moralischen – *misstag* begangen, indem sie dem Wunsch der Sowjetunion nach der Auslieferung

14 Vgl. z.B. Balduin Schwarz, Irrtum, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie 4, Basel/Stuttgart 1976, Sp. 589–606, hier Sp. 589–590.

der Balten nachkam und somit an ihrer Entscheidung festhielt, obwohl die Stimmung im Land zunehmend dazu tendierte, das Bleiben der Balten zu fordern?

Bei dem Versuch, diese Frage zu beantworten, berichtet der Roman von den Überlegungen der Regierung sowie den Beschlüssen, die zunächst von der Allparteienregierung und ab dem 31. Juli 1945 von der sozialdemokratischen Einparteienregierung gefasst wurden. Es entsteht der Eindruck, dass die Maßnahmen und Entscheidungen der Regierung hohes Potenzial hatten, sich als *misstag* (Fehlentscheidungen) zu entpuppen. Dafür gab es mehrere Ursachen: mangelnde Kenntnis der Faktenlage (der Staatsminister bemühte sich nicht um nähere Informationen vonseiten des Außenministeriums, als er vor der Wahl zwischen zwei völlig verschiedenen Antworten auf das Gesuch Russlands stand), Stress und Zeitmangel (die Minister wollten die Kräfte des 87-jährigen Königs, der bei den Sitzungen der Außenkommission als Vorsitzender fungierte, nicht über die Maßen strapazieren), kurzsichtige politische Interessen (die sozialdemokratische Regierung wollte den Forderungen der bürgerlichen Opposition nicht nachgeben) und außenpolitische ideologische Zwickmühlen (die Minister waren zu einer Zusammenarbeit mit der Sowjetunion bereit, weil sie nicht an eine Zukunft der baltischen Republiken als selbstständige Staaten glaubten). Kurz gesagt: Diejenigen, die die Entscheidung trafen, waren schlecht informiert, schätzten die ihnen zur Verfügung stehenden Informationen falsch ein und machten sich in den Augen des Untersuchers einer ganzen Reihe politischer und juristischer *misstag* (Fehlentscheidungen) schuldig.

Der Regierungsbeschluss vom 15. Juni, demzufolge die baltischen Mili­tärlüchtlinge ausgeliefert wurden, wurde umgehend zur Geheimsache erklärt. Als er im November schließlich veröffentlicht wurde, führte das zu gewaltigen Protesten in der schwedischen Zivilgesellschaft. Der Roman inszeniert mithilfe der Argumente gegen die Auslieferung, die von der Presse, im Rahmen von Regierungsbesuchen, bei Demonstrationen sowie vonseiten der Opposition im Reichstag vorgebracht wurden, den Regierungsbeschluss als Verstoß gegen grundlegende humanitäre Prinzipien und damit als einen moralischen *misstag* (Fehler). Der Leser bekommt einen Eindruck davon, wie die Regierung im Dezember und Januar einerseits erwog, die Auslieferung aufzuschieben, und andererseits ihren Beschluss verteidigte. In der Reichstagsdebatte am 17. Januar beklagt der Vorsitzende der liberalen Volkspartei Bertil Ohlin den Auslieferungsbeschluss der Allparteienregierung, an dem er zwar selbst beteiligt war, den

er jedoch jetzt als überstürzt und »onyanserat« (S. 310; pauschalisiert) bezeichnet. Der Erzähler charakterisiert die politische Debatte eine Woche vor der Auslieferung als »ett slags ruelsefull baksmälla« (S. 310; eine Art reuevollen Katerzustand), mit einer der vielen Irrtumsmetaphern des Romans, die darauf hinweisen, dass der Auslieferungsbeschluss in einem Zustand mangelnder Klarsicht gefasst worden ist.

Als die baltischen Militärs Ende November vom schwedischen Regierungsbeschluss erfuhren, reagierten sie schockiert und verzweifelt. Sie waren davon überzeugt, im Falle ihrer Auslieferung an die Sowjetunion erschossen zu werden, und traten deshalb in einen Hungerstreik, um die Regierung zur Aufhebung des Beschlusses zu bewegen. Ihr Gesundheitszustand verschlechterte sich rasant und viele wurden ins Krankenhaus eingeliefert. Der Hungerstreik erzielte jedoch nicht die erhoffte Wirkung und wurde am 13. Dezember abgebrochen. »Det tjånade ingenting till« (Es führte zu nichts), antwortet ein lettischer Leutnant, als der Untersucher ihn viel später zu den Gründen danach befragt. »Allting var slut. Jag trodde de skulle utlämna oss hur vi än gjorde« (S. 283; Alles war vorbei. Ich dachte, sie würden uns so oder so ausliefern). Der Hungerstreik wird insofern als *misstag* (Fehlentscheidung) dargestellt, als er auf zwei falschen Annahmen basiert. Erstens ließ sich die Regierung, entgegen der Erwartung der Balten, nicht durch deren Protest und den sich verschlechternden Gesundheitszustand in ihrem Beschluss beeinflussen. Zweitens erwiesen sich die Befürchtungen der Balten als übertrieben: Keiner der an die Sowjetunion ausgelieferten 146 Militärflüchtlinge sollte später hingerichtet werden. Ausgehend vom Wissensstand des Untersuchers kommt der Leser zu dem Schluss, dass die zwei lettischen Offiziere, die sich aus Angst vor der Strafe durch die Russen in Schweden das Leben nahmen – der eine im Lager Ränneslätt, der andere im Hafen von Trelleborg –, einen folgenschweren *misstag* (Fehler) aufgrund einer Fehlkalkulation begingen. Über einen der beiden, Peteris Vabulis, teilt der Erzähler mit, er wäre im Falle der Auslieferung vermutlich »blivit frisläppt [...] med de övriga« (S. 379; mit den Übrigen freigelassen worden), denn – und hier wird eine konkrete Tatsache als Ergebnis herangezogen, was wiederum in das Modell der Irrtumskategorien miteinfließt – sein »vapensköld var blank« (ebd.; er hatte nichts auf dem Kerbholz).

Der Hungerstreik war nicht der erste *misstag* (Fehler, Fehlentscheidung) der baltischen Militärs. Der Untersucher neigt dazu, ihr Verhalten anhand von Situationen in Szene zu setzen, welche *misstag* (Irrtümer) prädisponieren und sich aus einer besser informierten Retrospektive auch als Irrtümer

herausstellen. Für den Leser erscheint es offensichtlich, dass die Balten bereits einen *misstag* begangen hatten, als sie sich freiwillig – soweit sie nicht zwangsrekrutiert wurden – von der deutschen Armee anwerben ließen, dass sie einen *misstag* machten, als sie gegen Kriegsende nach Schweden flohen – denn die riskante Flucht vor den Russen resultierte ja darin, dass sie unter kontrollierten Bedingungen an ebenjene ausgeliefert wurden –, und dass es ein *misstag* war, dass die Balten, als sie sich der schwedischen Küste näherten, nicht ihre deutschen Uniformen ins Meer warfen und sich als zivile Flüchtlinge ausgaben. Ein Erzählerkommentar zur Ankunft der Flüchtlinge in Ystad fasst Bedingungen zusammen, die für jeden *misstag* gelten: »Efteråt trodde de att de skulle ha kunnat handla riktigt, om de bara vetat« (S. 28; Im Nachhinein glaubten sie, sie hätten richtig handeln können, wenn sie nur gewusst hätten). Der Mangel an rechtzeitigen, relevanten und korrekten Informationen aufseiten der handelnden Figuren stellt die alles überschattende Ursache von *misstag* (Fehlentscheidungen und Irrtümern) in *Legionärerna* dar.

Die Absicht des Untersuchers – und wir wechseln nun auf die zweite Zeitebene – besteht darin, die Baltenauslieferung möglichst exakt darzustellen. Jedoch muss er bald einsehen, dass dieses Vorhaben sich als kompliziert erweist, denn es gibt viele Wahrheiten: unterschiedliche Versionen des Geschehenen, unterschiedliche Perspektiven auf das Geschehene. Das zwingt ihn zu einer Reihe von Entscheidungen. Über seinen Versuch, die Baltenauslieferung in einen größeren flüchtlingspolitischen Kontext zu stellen, heißt es im ersten Teil:

Det fanns många bakgrunder att välja. Efter ett tag tycktes undersökaren sitta med ett slags kortsystem, med utbytbara bakgrunder, små kulisser att sätta dit eller ta bort, beroende på sinnesstämning, humör, politisk färg, grad av irritation, och för varje utbyte han gjorde, för varje försök att se ett sammanhang, tyckte han sig skjuta ännu ett skott i exakthetens skuta. (S. 57)

Es standen viele Hintergründe zur Auswahl. Nach einiger Zeit schien der Untersucher mit einer Art Karteikartensystem dazusitzen, mit austauschbaren Hintergründen und kleinen Kulissen, die man je nach Laune, Stimmung, politischer Couleur, Irritationsgrad hier- oder dorthin setzen konnte. Mit jedem Tausch, bei jedem Versuch, einen Zusammenhang zu erkennen, glaubte er, ein weiteres Leck in den Kahn der Exaktheit zu schießen.

Eine ähnliche Passage am Ende des vierten Teils vermittelt den Eindruck, dass die Entscheidungen zu weiterer Verwirrung in der Arbeit des Untersuchers führen:

Många kvällar satt han och valde bland de bilder, anteckningar, pusselbitar och händelser han hade, tvekande om vad som skulle stå sist. Något måste ju ändå stå där, fastän det tycktes orimligt att antyda att bygget var färdigt, att bilden var hel: det han gav var ju bara ett utsnitt, en alternativ tolkning, ett urval. (S. 410)

Viele Abende verbrachte er damit, unter den Bildern, Aufzeichnungen, Puzzle-teilen und Ereignissen, die er hatte, auszuwählen, unschlüssig, was er ans Ende setzen sollte. Etwas musste schließlich dort stehen, auch wenn es ihm abwegig vorkam, anzudeuten, dass der Bau fertig, das Bild vollendet sei: Was er zeigte, war ja nur ein Ausschnitt, eine mögliche Auslegung, eine Auswahl.

Die vielen Situationen, in denen es Entscheidungen zu treffen gilt, öffnen *misstag* (Irrtümern und Fehlern) Tür und Tor, im Fall des Untersuchers zunächst einmal auf einem epistemologischen Niveau – den Irrtum als Abweichen vom Weg der Wahrheit zu begreifen, hat eine lange Tradition in der westlichen Philosophie.¹⁵ Der Untersucher kämpft die ganze Zeit über mit seiner Subjektivität, die ihn auf Irrwege zu führen droht, aber er ringt auch mit der mangelnden Dokumentation, den als geheim eingestuften Unterlagen und den unkooperativen Zeugen. Um jeden Preis möchte er das Verfälschen der Geschichte und *misstag* (Fehler) in seiner Wissenssuche vermeiden. Eine der Spuren, die er verfolgt, betrifft ein Gerücht, die Schweden hätten die baltischen Militärs an die Sowjetunion ausgeliefert, um Kohle aus Polen zu kaufen. Dieser Ansatz »verkade ytterst användbart och intressant« (S. 191; schien äußerst brauchbar und interessant), und der Untersucher widmet sich ihm lange Zeit mit einer detektivischen Hartnäckigkeit, doch er erweist sich als »alldeles falskt, en återvändsgränd« (S. 191; gänzlich falsch, als Sackgasse), ergo: als *misstag* (Irrtum).

Um Irrtümer und Fehler in seiner Geschichtsschreibung zu umgehen, entwickelt der Roman zwei gesonderte narrative Techniken. Die eine Technik besteht darin, unterschiedliche Versionen ein und desselben Geschehens wiederzugeben. Während der Beschreibung, wie die deutsche Armee die Kontrolle über Danzig verlor, stellt der Erzähler fest, dass es »flera versioner av förloppet« (S. 20; mehrere Versionen über den Verlauf) gibt, worauf ein einfacherer und ein komplizierterer Bericht folgen. Die zweite Technik besteht dagegen darin, einen Mittelwert herauszuarbeiten. Während der Darstellung davon, wie die Balten die Gradbezeichnungen und SS-Zeichen von ihren Uniformen abtrennten, teilt der Erzähler mit: »Av det fortsatta förloppet finns många versioner. Det följande är tvärsnit-

15 Vgl. z.B. Balduin Schwarz, Irrtum, Sp. 589.

tet av dem alla« (S. 54; Es gibt viele Versionen davon, wie es weiterging. Die folgende bildet einen Querschnitt aus allen). Diese erzähltechnischen Verfahren, wovon besonders das erste zumindest teilweise eine Erklärung für den großen Umfang des Romans liefert, fungieren als eine Art narrative Absicherung und können als Rückzug aus jenen Entscheidungssituationen verstanden werden, die zu einem *misstag* (Fehler) führen können.

Je weiter die Untersuchung voranschreitet und je tiefer der Untersucher in das historische Material eindringt, desto verwirrender erscheinen ihm die Umstände der Baltenauslieferung. Dies führt dazu, dass sie auch immer schwerer beschreibbar werden. Das Geschehene nicht zu rekonstruieren ist im Sinne des klassischen Skeptizismus eine mögliche Technik, Irrtümer zu umgehen.¹⁶ Der allerletzte Satz des Romans – »Jag kommer ändå aldrig att förstå« (S. 415; Ich werde dennoch nie verstehen) – scheint, in Analogie zu der Wissensauffassung der Skeptiker, das Vorhaben selbst infrage zu stellen, ein Bild von der Baltenauslieferung zeichnen zu wollen, und lässt das dokumentarische Projekt *Legionärerna* selbst als Irrtum erscheinen. Das Vorwort, das geschrieben wurde, als der Romantext bereits abgeschlossen war, lässt – wie Frank Zimmer aufmerksam analysiert – »eine Autorfigur, die durch seinen Namen fremdreferenziell auf [den realen Autor] verweist«,¹⁷ zu Wort kommen:

Min avsikt var att ge en helt objektiv och exakt bild av denna i svensk samtidshistoria helt unika politiska affär. Jag har, som kommer att framgå, misslyckats med att ge en objektiv bild. Jag tror inte denna objektiva bild är möjlig att ge. [...]

Per Olov Enquist (S. 5)

Meine Absicht bestand darin, ein absolut objektives und exaktes Bild von dieser in der schwedischen Geschichte ganz einzigartigen politischen Affäre zu zeichnen. Wie sich zeigen wird, ist mir solch ein objektives Bild misslungen. Ich glaube, dass es unmöglich ist, ein objektives Bild zu geben.

Das Subjekt, das im Roman als Untersucher/Erzähler/Autorfigur in Erscheinung tritt, hat nach vollendeter Untersuchung größeres Wissen erlangt, wodurch es zum einen erkennt, dass eine objektive Kartierung der Baltenauslieferung unmöglich ist, und zum anderen, dass die Einsicht in seine eigene Unkenntnis den Kern seiner neuen Wissensposition bildet. Die einzig angemessene Schlussfolgerung wäre deshalb, die Unterneh-

16 Bezüglich Irrtum und Skeptizismus vgl. Balduin Schwarz, *Irrtum*, Sp. 594.

17 Frank Zimmer, *Engagierte Geschichte/n. Dokumentarisches Erzählen im schwedischen und norwegischen Roman 1965–2000*, Frankfurt a.M. et al. 2008, S. 130.

mung zu beenden, weil die neue epistemologische Position keine Garantie dafür bietet, dass neue *misstag* (Irrtümer, Fehler) vermieden werden können, sondern vielmehr das Gegenteil andeutet: Jeder neue Versuch, ein objektives Bild zu zeichnen, ist zum Scheitern verurteilt. Der *misstag* (Irrtum) geht damit am Ende als Sieger aus dem Projekt hervor. Zum Glück für den realen Autor und seinen Verlag – und für den Leser – lag ein publizierbarer Romantext bereits vor, bevor die so klarsichtige wie resignative Ankündigung des Vorwortes zu Papier gebracht wurde.

Welche ästhetische Wirkung kann man den vielen *misstag* (Irrtümern) im Roman zuweisen? Sie prägen *Legionärerna* als literarisches Werk auf markante Weise. Auf einer motivischen Ebene lassen sich besonders zwei künstlerische Auswirkungen benennen. Zunächst einmal sind sowohl die tatsächlichen wie auch die potenziellen *misstag* (Irrtümer) an mögliche Entscheidungen gekoppelt, vor denen entweder die Akteure oder der Untersucher stehen, über die der Erzähler offen Rechenschaft ablegt und die dem Romantext eine starke Dynamik verleihen. Dieser Effekt unterstützt jenen charakteristischen Zug in *Legionärerna*, den Thomas Bredsdorff in seiner Enquist-Studie als »et spil på synsvinkler, overrumplende skift«¹⁸ (ein Spiel mit Perspektiven [und] überraschenden Wendungen) bezeichnet. Zweitens beinhaltet jeder *misstag* (Irrtum) ein Warten auf Antworten und Ergebnisse, was in der gesamten Erzählung Erwartung und Spannung erzeugt. Dies schließt an Zimmers Feststellung an, dass in *Legionärerna* »das historische Geschehen oft gleichsam als ein zu lösender Fall aufgefasst [wird], so dass die dokumentarische Rekonstruktion der Baltenauslieferung fast die Form einer Kriminalhandlung annimmt«.¹⁹

Seine tiefgreifendsten ästhetischen Auswirkungen erzeugt der *misstag* (Irrtum) auf architektureller Ebene. Enquists Dokumentarroman ruft mit seiner Bildsprache immer wieder ein literarisches Genre ins Bewusstsein, das um den *misstag* (Irrtum, Fehltritt) konstruiert ist: die Tragödie. Mit steigender Frequenz berichtet der Erzähler von der Baltenauslieferung in der Terminologie der Tragödie: ein weiterer »självmod skulle ha höjt tragedin till den nivå där de stora nationella tragedierna vistas« (S. 288; Selbstmord hätte die Tragödie auf das Niveau der großen nationalen Tra-

18 Thomas Bredsdorff, *De sorte huller. Om tilblivelsen af et sprog i P. O. Enquists forfatterskab*, København 1991, S. 90.

19 Frank Zimmer, *Engagierte Geschichte/n*, S. 131 f.

gödien heben können); der Untersucher »hade gång på gång förlorat människan ur sikte, ständigt förvandlat henne till ett politiskt argument, ständigt sökt förminska eller förstora tragedin« (S. 319; hatte wieder und wieder den Menschen aus den Augen verloren, ihn ständig zu einem politischen Argument gemacht, ständig versucht, die Tragödie zu verkleinern oder zu vergrößern); der Außenminister »Undén var denna tragedis egentliga centralfigur« (S. 414; Undén war die eigentliche Hauptfigur dieser Tragödie), etc. Am Ende des zweiten Teils wird gezeigt, wie der Untersucher selbstkritisch über die eigene Neigung reflektiert, den Handlungsverlauf als Tragödie zu deuten:

Han tänkte att det är märkligt att vi långsamt lärt oss att värdera det politiska överväldat efter estetiska principer, som om vi vore teaterkritiker och inte människor. Själv tycktes han oupphörligt falla i samma fällor, eftersom han ständigt drogs till de dramatiska höjdpunkter då ett skeende tycktes illustrerat av just en *tragedi* [...]. (S. 254)

Er dachte, es sei merkwürdig, dass wir allmählich gelernt hätten, die politischen Übergriffe nach ästhetischen Prinzipien zu bewerten, als seien wir Theaterkritiker und keine Menschen. Er selbst schien unaufhörlich in die gleichen Fallen zu tappen, weil er sich ständig gerade zu den dramatischen Höhepunkten hingezogen fühlte, die durch eine *Tragödie* gekennzeichnet schienen.

Zu den dramatischen Kulminationspunkten in *Legionärerna* gehört eine detaillierte Beschreibung davon, wie der lettische Offizier Edvard Alksnis sich in der Nacht auf den 14. Dezember 1945 einen Bleistift in sein Auge stößt. Er protestierte damit gegen den Beschluss der schwedischen Regierung und die Konsequenzen, die seiner Überzeugung nach der Auslieferung folgen würden. In einem Interview des Untersuchers sagte er: »[Vi] visste ju ändå säkert att vi skulle bli avrättade om vi utlämnades« (S. 284; wir waren ja ohnehin sicher, dass wir hingerichtet werden, wenn wir ausgeliefert werden).

Der Untersucher betont aus seiner späteren Perspektive die weitreichenden Auswirkungen für Alksnis – blind auf dem rechten Auge, eingeschränktes Bewegungsvermögen – und analysiert die Tat als einen *misstag* (Fehler), der von der Presse angeheizt wurde und »på delvis felaktiga premisser« (S. 287; auf teilweise falschen Prämissen) beruhte. In einem Nachtrag wird die Tragödie als Deutungsmuster herangezogen:

Vi borde veta, vi som internerade honom och försåg honom med tidningar och argument, vi som skapade denna heroiska eller tragiska situation där endast döden tycktes vara det värdiga slutet på denna tragedi. Vi skrev ju tragedin åt honom [...]. Och när han tog pennan och drev den in i sitt öga var det ju inte

han själv som gjorde detta, han fullföljde bara [...] den roll vi förväntade att han skulle spela. (S. 287)

Wir sollten es wissen, die wir ihn internierten und ihn mit Zeitungen und Argumenten versorgten, wir, die wir diese heroische oder tragische Situation herbeiführten, deren würdiges Ende nur der Tod zu sein schien. Wir haben ja die Tragödie für ihn geschrieben [...]. Und als er den Bleistift nahm und in sein Auge stieß, war er es ja nicht selbst, der dies tat, er vollendete nur [...] die Rolle, die wir ihm damit zugedacht hatten.

In einer Diskussion der Theatermetaphorik in Enquists Werk betrachtet Thomas Thurah den baltischen Offizier, der sich selbst blendet, als einen Nachfolger des Tragödienhelden Ödipus:

Virkeligheden er et skuespil, forenklet sagt, uigennemtrængeligheden en tragedie. Når man som Edvard Alksnis endelig tror, man ser igennem spindet, og perspektivet forekommer én udsigtsløst, gennemborer man sine øjne. Som rollen opfordrer til, ligesom den græske tragedieheldt *Ödipus'* rolle i Sofokles' drama. Man blinder sig i en sidste storslået gestus.²⁰

Die Wirklichkeit ist vereinfacht gesagt ein Schauspiel, die Undurchdringbarkeit eine Tragödie. Wenn man wie Edvard Alksnis schließlich glaubt, man durchschaue das Dickicht, und die Lage für aussichtslos hält, durchbohrt man seine Augen. Wie es die Rolle erfordert, gleich der Rolle derjenigen des griechischen Tragödienhelden Ödipus in Sophokles' Drama. Man blendet sich in einer letzten großen Geste.

Aristoteles weist in seiner Poetik dem Irrtum beziehungsweise der Verfehlung – der griechische Terminus lautet *ἁμαρτία* (*hamartia*) – eine entscheidende Rolle in der Tragödie zu: Die Intrige einer guten Tragödie zeichnet sich dadurch aus, dass die Hauptperson infolge einer Verfehlung vom Glück ins Unglück gestürzt wird. In einem bestimmten Moment der Intrige, griechisch *ἀναγνώρισις* (*anagnorisis*), der im besten Fall mit der Peripetie zusammenfällt, wird sich die Hauptperson des Irrtums bewusst.²¹ Wenn Ödipus durch den Hirten, der ihm das Leben gerettet hat, über seine wahre Identität aufgeklärt wird, erkennt er die ganze Tragweite seiner Verfehlung – dass er seinen Vater ermordet und seine Mutter gehehlicht

20 Thomas Thurah, *Så hvad er et menneske? Tre kapitler om P. O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad*, København 2002, S. 37.

21 Aristoteles, *Die Poetik*, hg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1999, S. 32–41 (Kap. 10–13). Fuhrmann erläutert (S. 118): *ἁμαρτία* geht nicht »aus einer Charakterchwäche hervor«, sondern »bezeichnet die falsche Einschätzung einer Situation, die [...] auf mangelnder Einsicht beruht«. Vgl. auch Philipp Brüllmann, »*hamartia*/Fehler, Verfehlung«, in: Otfried Höffe (Hg.), *Aristoteles-Lexikon*, Stuttgart 2005, S. 240 f.

hat – und klagt: »*Iuh, iuh!* Alles wäre nun klar heraus! [...] der ich – nun ist es offenbar – entstamme, von wem ich nicht sollte, mit wem ich nicht / sollte, ehelich vereint war, und, wen ich nicht durfte, tötete«. ²²

Wie steht es nun um das Tragödienmuster in *Legionärerna*? Auf der ersten Zeitebene sind die baltischen Militärs die Protagonisten. Durch ihre Flucht kommen sie in ein Land, das vom Krieg verschont geblieben ist. Sie werden in Schweden zunächst mit Milde behandelt und drücken in ihren Briefen ihre Wertschätzung für die »vänligt sinnade« (S. 50; freundlich gesinnten) Schweden aus. Infolge eines Regierungsbeschlusses, also eines von Anderen begangenen möglichen *misstag* (Irrtums), glauben die Balten, dass sich ihr Schicksal ins Unglück wendet – also zu ihrer Hinrichtung in der Sowjetunion führen wird – und reagieren aufgrund dieser Überzeugung sofort mit einem Hungerstreik und Selbstmordversuchen. Als sie schließlich ausgeliefert werden, bleibt das Unglück aus, zumindest in einem aristotelischen Verständnis. Niemand wird hingerichtet und, wie der Erzähler mitteilt, »för de flesta blev livet ändå hyggligt« (S. 390; hatten die meisten dennoch ein ganz erträgliches Leben). Wenn man die Baltenauslieferung im Tragödienmuster betrachtet, mündet die Schilderung in einer Antiklimax: Die Tragödienkurve wird so verbogen, dass sie eher einer Komödienkurve ähnelt.

Wenn *Legionärerna* damit insgesamt – trotz der Neigung des Erzählers und Untersuchers, die Baltenauslieferung als tragisch zu deuten – die Gültigkeit der Tragödienstruktur für den Handlungsverlauf auf der ersten Zeitebene aufhebt, lässt der Roman paradoxerweise auf der zweiten Zeitebene eine deutliche Tragödienkurve hervortreten. Hier ist der Untersucher der Protagonist. Er geht sein Projekt betont optimistisch an und, wie der Erzähler früh im Roman bemerkt, »försäkrade ständigt för sig själv att pusslet var möjligt att lägga« (S. 57; versicherte sich ständig, dass es möglich sei, das Puzzle zusammenzufügen). Doch die historische Wirklichkeit erweist sich als viel chaotischer als in seiner Vorstellung, und er entdeckt, dass er sich in immer vertracktere Verwicklungen und Widersprüche verirrt. Eine Schlüsselpassage im Roman deutet an, dass es eigentlich der Untersucher ist, der vom Glück ins Unglück stürzt. Als er die sowjetischen Archiveinträge hinsichtlich der Frage ausgewertet hat, welche baltischen Militärs nach der Auslieferung als Kriegsverbrecher bestraft worden sind, beschleichen ihn Zweifel, ob es richtig sei, die Namen zu veröffentlichen.

22 Sophokles, König Ödipus, hg. und übers. von Bernd Manuwald, Berlin 2012, S. 240 (Z. 1182, 1184–1185).

Dieses Dilemma, so der Erzähler, »förvandlade den bok och den undersökning som en gång varit en lust till en malande plåga« (S. 361; machte das Buch und die Untersuchung, die einmal Freude bereitet hatte, zu einer Qual). Damit wir nun die Tragödiengleichung lösen können, muss jenes Handlungselement, das man als die *hamartia* des Untersuchers, sprich als seinen *misstag* (Irrtum) bezeichnen kann, identifiziert werden. Auch hier gibt es viele Antworten und viele Versionen. Die Antwort, die der Erzähler auf den letzten Seiten gibt, besteht darin, dass der Untersucher, das heißt er selbst in einer früheren Phase des Arbeitsprozesses, viel zu spät begriffen hat, dass »det rena, kristalliska mönster han drömt om, det logiska spel han jagat« (S. 415; das reine, kristallene Muster, von dem er geträumt hatte, das logische Spiel, dem er nachgejagt war), immer »tycktes [...] skymmas av människor och människors ansikten, och av liv« (ebd.; von Menschen und menschlichen Gesichtern, und vom Leben, verdunkelt zu werden schien). Dies würde bedeuten, dass das Scheitern des Untersuchers darauf beruht, dass er auf der Suche nach der Wahrheit über die Baltenauslieferung viel zu lange blind für den Faktor des Menschlichen gewesen ist, ahnungslos gegenüber dem Rätsel menschlichen Handelns. Das macht den Untersucher zum tragischen Helden in *Legionärerna*.

Gemäß der intellektualistischen Ethik der sokratischen Vorstellungswelt wird der moralische Wert einer Handlung nach jenem Ausmaß des Wissens bemessen, das dem Beschluss, die Tat auszuführen, zugrunde liegt.²³ Ein fehlerhaftes Vorgehen, ein Irrtum, wird mit einer gestörten Wissensfähigkeit erklärt, die den irrationalen Kräften des Menschen einen freien Spielraum bietet.²⁴ Diese sokratische Haltung spiegelt sich in der klassischen Tragödie. In einem Kapitel mit der Überschrift »Menschliches Handeln aus der Sicht der Griechen« schreibt Albrecht Dihle über die Ödipusfigur:

Sokrates hatte dargelegt, wie der Mensch zur Einsicht in das eigene Wissen und Unwissen im Felde des Handelns nur dort kommen kann, wo er eine Situation handelnd zu bewältigen hat. Erst der Ernstfall ist der wahre Lehrmeister moralischen Verhaltens. In radikaler Zuspitzung gilt dasselbe für die Katastrophe des Oedipus [...]. Erst in dem Augenblick, in dem er durch eigene intellektuelle Anstrengung und eigenes Handeln alle Illusionen hinsichtlich seiner Vergangenheit, seines Handelns und seiner Intentionen aufgelöst hat, kommt er zur Einsicht in die eigene Position. Am Ende des Dramas gewinnt er, zu einem hohen

23 Albrecht Dihle, *Menschliches Handeln aus der Sicht der Griechen I*, in: Ders., *Die Vorstellung vom Willen in der Antike*, Göttingen 1985, S. 31–58, hier S. 35.

24 Ebd., S. 39.

Preis, jene Freiheit der Wahl, die nur die völlige Abwesenheit des Irrtums gewährt.²⁵

Der Umgang mit der Kategorie *misstag* (Irrtum) in *Legionärerna* beruht auf einer intellektualistischen Anthropologie, die eine starke Affinität zu einem vormodernen Denken aufweist. Auf beiden Zeitebenen wird vorausgesetzt, dass die Figuren in erster Linie auf Grundlage ihrer Vernunft handeln. Dass sie wieder und wieder *misstag* begehen, erklärt der Roman damit, dass Informationsmangel, Fehlschlüsse und Wunschdenken ihren Intellekt vernebeln. Die Episode, die von dem Beschluss der baltischen Flüchtlinge erzählt, uniformiert zu bleiben, ist ein schlagendes Beispiel dafür, wie ein Handlungskalkül eine allgemeingültige Prämisse mit einer partikularen Prämisse kombiniert, die auch noch – als Folge eines unkontrollierbaren Begehrens – zu einer allgemeingültigen Prämisse gemacht wird: ein klassischer Fehler nach der praktischen Syllogistik.²⁶ Als sich die beiden Flüchtlingsboote der südschwedischen Küstenstadt Ystad näherten, schlugen die Soldaten vor, alle Uniformen über Bord zu werfen und als Zivilisten aufzutreten. Nach kurzer Überlegung befahlen die Offiziere ohne eine nähere Begründung, dass »alla skulle behålla sina uniformer på« (S. 27; alle ihre Uniformen anbehalten sollten). Alle gingen als Militärflüchtlinge an Land. Während der Zeit im Hafen erkannten die Balten ihren *misstag*. Es wäre von großem Vorteil und daher auch vernünftiger gewesen, sich als zivile Flüchtlinge registrieren zu lassen. Erst in einem der Interviews des Untersuchers in Riga werden die Umstände des *misstag* (Fehlers) aufgeklärt. Die Entscheidung der Offiziere beruhte auf den Regeln der Haager Konvention, die einem Militär in Kriegsgefangenschaft das Recht auf volle Besoldung garantiert. Dieses Einkommen wollten sie nicht verlieren. Die Offiziere ließen sich bei ihrer Entscheidung von einem kurzsichtigen Argument leiten und schätzten das, was auf lange Sicht am günstigsten gewesen wäre, falsch ein.

Zu Enquists intellektualistischer Anthropologie gehört, dass seine Romanfiguren den *misstag* (Irrtum) als Möglichkeit mit in Betracht ziehen können. Dass sie ahnen, damit rechnen oder Angst davor haben, eine Verfehlung zu begehen, wird mit der Begrenztheit ihrer rationalen Bearbeitung von Handlungsalternativen in Verbindung gebracht. Die Schilderung der Ministersitzung am 13. Juni ist in diesem Zusammenhang erhel-

25 Ebd., S. 57.

26 Vgl. z.B. Bonnie Kent, Transitory Vice. Thomas Aquinas on Incontinence, *Journal of the History of Philosophy* 27, 2 (1989), S. 199–223, hier S. 200ff.

lend. Nach einer langen Auseinandersetzung mit der Situation der baltischen Zivilflüchtlinge brachte der Außenminister noch eine Angelegenheit vor: Das Gesuch der Sowjetunion, die internierten Militärflüchtlinge auszuliefern. In einem kurzen Vortrag von knapp fünf Minuten äußerte sich der Minister zu den als Militärflüchtlinge eingestuften Balten: »det är väl svårt för oss att här sitta och göra distinktioner mellan dem. De ingår ju alla i den tyska armén och bör väl alla utlämnas« (S. 90; es ist gewiss schwer für uns, hier einen Unterschied zwischen ihnen zu machen. Sie gehören ja alle zu der deutschen Armee und sollten wohl alle ausgeliefert werden). Die anderen Teilnehmer waren müde und wollten am liebsten zum Mittagessen gehen. Einer der Informanten des Untersuchers erinnert sich an die Sitzung: »många av oss hade väl knappast uppfattat vad det rörde sig om eller ens hört på ordentligt« (S. 91; viele von uns hatten wohl kaum verstanden, um was es ging, oder überhaupt genau zugehört). Der Roman gibt danach ein Gespräch wieder, das zwei Minister auf dem Weg zur Kantine nach der Sitzung führten:

- Du, vad var det egentligen han sa där på slutet? Fattade du det egentligen?
- Vad då? sa Ewerlöf.
- Jo, vi skulle utlämna några balter, det fanns visst balter bland de tyska militärerna. Sa han inte det?
Ewerlöf mumlade instämmande, men sa ingenting.
- Jo, så var det, fortsatte A. Du tror väl inte det sker ett *misstag*? Så vi gör ett *misstag*? Så vi får blod på händerna? (S. 91, meine Hervorhebung)
- Du, was hat er da eigentlich zum Schluss gesagt? Hast du das verstanden?
- Was denn? sagte Ewerlöf.
- Na, dass wir irgendwelche Balten ausliefern sollen, es gab wohl Balten unter den deutschen Militärs. Hat er nicht sowas gesagt?
Ewerlöf murmelte zustimmend, sagte aber nichts.
- Doch, so war's, fuhr A fort. Du glaubst doch nicht, dass da ein *Fehler* geschieht? Dass wir einen *Fehler* machen? Dass wir dann Blut an den Händen haben?

Die Erkenntnis, nur unzureichend informiert zu sein, keine vollständige Kenntnis zu haben, weckt in den beiden politischen Entscheidungsträgern Befürchtungen, dass ihr Handeln sich als *misstag* herausstellen wird. Sie berühren in ihrem Gespräch den Kernpunkt des sokratischen Intellektualismus, »das Wissen von der eigenen Unwissenheit«,²⁷ das die wichtigste epistemologische Errungenschaft des Untersuchers werden wird. Es er-

27 Albrecht Dihle, Menschliches Handeln aus der Sicht der Griechen I, S. 56.

mahnt zum einen den handelnden Menschen zur Vorsicht, da sein Nicht-Wissen ihn *misstag* (Fehler) begehen lässt, und zum anderen erinnert es daran, dass das menschliche Handeln sich unmöglich von *misstag* (Irrtümern) freimachen kann.

Enquists Dokumentarroman brachte ihm 1969 den Literaturpreis des Nordischen Rates ein, weil er, so die Begründung der Jury, »[utgör] ett kvalificerat konstnärligt uttryck för en *modern* människas försök att förstå sin egen och sin samtids situation genom en rikt nyanserad undersökning av ett problematiskt kapitel i efterkrigstidens nordiska historia«²⁸ (einen qualifizierten künstlerischen Ausdruck für den Versuch eines *modernen* Menschen [darstellt], seine eigene und die Situation seiner Gegenwart durch die äußerst nuancierte Untersuchung eines problematischen Kapitels in der nordischen Nachkriegsgeschichte zu verstehen). Doch zugleich ist er in hohem Maße von der vormodernen Sicht auf menschliches Handeln geprägt. Die Worte, mit denen sich der Erzähler über die neu in Ystad angekommenen Militärflüchtlinge äußert und die die versammelte *actio* der Romanfiguren erfassen – »Efteråt trodde de att de skulle ha kunnat handla riktigt, om de bara vetat« (S. 28; Im Nachhinein glaubten sie, dass sie hätten richtig handeln können, wenn sie nur gewusst hätten) –, stimmen auffallend mit Platons Erklärung des sokratischen Paradoxon überein, dass kein Mensch absichtlich fehlerhaft handelt: Eine »Fehlhandlung« entsteht »aus mangelhafter intellektueller Aktivität, und niemand fehlt, der das Richtige wirklich kennt und weiß«.²⁹

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass Enquists Romankonstruktion von einer weiteren vormodernen Prämisse getragen wird, für die der Text selbst blind zu sein scheint. Peter Hansen schreibt in *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextitalsromaner* (1996), dass *Legionärerna* auf »ett felslut« (einem Fehlschluss) beruht, der andeutet, warum das ganze Projekt missglückt. Der Untersucher beabsichtigt, eine moralische Frage – War es richtig, die Balten auszuliefern? – dadurch zu beantworten, dass er eine wirklichkeitsgetreue Beschreibung eines historischen Ereignisverlaufes gibt.³⁰ Überführen wir diesen Denkfehler in eine philosophische Terminologie, zeigt sich, dass Enquists *Alter Ego* ein *Sollen*

28 <https://www.norden.org/sv/nominee/1969-olov-enquist-sverige-legionarerna> (meine Hervorhebung) (letzter Zugriff am 08.08.2019).

29 Albrecht Dihle, *Menschliches Handeln aus der Sicht der Griechen I*, S. 50.

30 Peter Hansen, *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextitalsromaner*, Stockholm/Stehag 1996, S. 231.

mit einem *Sein* entscheiden will. Eine solche Verknüpfung von Ethik und Epistemologie zeichnet die antike Philosophie aus. Im sokratischen Denken gelten ἀρετή (arete) und σοφία (sophia) – Tugend und Weisheit – als unzertrennlich.³¹ Eine normative Schlussfolgerung auf Tatsachen zu stützen verstößt jedoch gegen das, was die moderne Philosophie als Humes Gesetz oder Humes Sein-Sollen-Dichotomie bezeichnet.³² In *Legionärerna* spürt man zu keiner Zeit ein Bewusstsein für diesen Fehlschluss. Erst der spätere Leser kann das Fazit ziehen, dass es sich dabei um einen weiteren *misstag* (Irrtum) des Untersuchers und des Dokumentarromans handelt.

Aus dem Schwedischen von Katharina Martl und Patrick Ledderose

31 Vgl. z.B. Peter Stemmer, Tugend I. Antike, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie 10, Basel 1998, Sp. 1532–1548, hier Sp. 1535–1538.

32 Vgl. z.B. Udo Krauthausen, Die Moralphilosophie des David Hume und ihre Aktualität in der Rechtsphilosophie, München 2009, S. 55ff.

Solvej Balles *Lyrefugl* (1986) als fallible Robinsonade

Einstimmung: Wie frei ist Freia?

In *Lyrefugl* (1986, Lyravogel) von Solvej Balle (geb. 1962) wird die Überlebende eines Flugzeugabsturzes auf einer unbewohnten Pazifikinsel angetrieben.¹ Ausgerüstet mit Inger Christensens Gedichtsammlung *Alfabet* (1981, *Alphabet*)² in ihrer Anoraktasche sowie einem Notizheft mit Stift beginnt Freia ihr Leben von vorn. Nachdem sie ihre anfängliche Verzweiflung überwunden hat, richtet sie sich eine Behausung ein und lebt als einsame Selbstversorgerin. Bei ihrem Versuch, die Geschichte der Zivilisation zu rekapitulieren, kann sich Freia zuerst nur auf Erinnertes und Erlerntes stützen. Mehrere anerkannte Zugänge auf unser ›Weltwissen‹ und unsere Erkenntnisgewinnung unterzieht sie einer kritischen Revision. Der Leiervogel (engl. Lyre Bird), der auf der namenlosen Insel lebt, fasziniert die Protagonistin durch sein künstlerisches Vermögen, überraschende Klänge erzeugen und jedwede Stimme oder akustische Zeichen imitieren zu können.³ Seine Tanzauftritte schlagen Freia in den Bann und spenden Hoffnung. Eines Tages wird ein Boot mit einer Geflüchteten angetrieben: Vendri (wie Vendredi) stammt aus der Lokalbevölkerung des Inselarchipels. Aus der zunächst konfrontativen Begegnung der beiden Frauen erwächst schrittweise eine Gemeinschaft, die in die unerklärliche Geburt einer Tochter (Dita wie Afrodite) mündet, an deren Ermöglichung auch der Lyravogel beteiligt ist. Die matriarchalische Kleinfamilie lebt einige Jahre zusammen, bis Ditas Fernweh und Wissensdurst einen jähen Umbruch her-

-
- 1 Solvej Balle, *Lyrefugl*, København 1986. In den Fußnoten im Folgenden abgekürzt mit LF.
 - 2 Inger Christensen, *Alfabet*, København 1981. (Deutsche Ausgabe: Inger Christensen, *Alfabet/Alphabet. Digte/Gedichte*, aus dem Dänischen mit einer Nachbemerkung von Hanns Grössel, Münster 1990).
 - 3 Der australische Leiervogel oder Leierschwanz (*Menura novaehollandiae*) stellt seine Schwanzfedern in den geschwungenen Konturlinien einer Lyra auf. Dieser visuelle Verweis bei dem gleichzeitigen allumfassenden Vermögen des Vogels, die wahrgenommene Welt in eigene Ausdrucksformen zu transformieren, hat mich dazu angeregt, den Namen Leierschwanz in Lyravogel abzuwandeln, um explizit auf die lyrische Gattung hinzuweisen, die bei Balle der Epik und Dramatik übergeordnet ist bzw. den beiden anderen Gattungen literaturgenealogisch vorausgeht.

beiführen. Als die drei im Gespräch darüber spekulieren, wie Dita dereinst die Insel verlassen könnte, trifft – wie herbeigerufen – ein Helikopter ein, nachdem das Wort Helikopter von Freia ausgesprochen worden ist. Als die Hubschrauberbesatzung Freia anspricht, sind Vendri und Dita urplötzlich verschwunden. Angesichts der wahrscheinlich gewordenen Rückführung in die Zivilisation, die Freia gar nicht als Rettung empfindet, verschafft sie sich durch den Aufenthalt in einem Versteck etwas Bedenkzeit. Bevor der Hubschrauber erneut zurückkehrt, um sie zu holen, ereignet sich der spektakulärste Irrtum des Romans: Die Insel verliert erst ihre verlockende Kraft, beginnt zu pulsieren wie ein lebendiger Organismus, bevor sie zu einer zerfallenden Kulisse wird. Scharen von Lyravögeln verlassen die im Meer versinkende Insel. Freia will aufbrechen, kehrt aber ein weiteres Mal zurück, um ihr Flugticket zu holen. Einerseits synchronisiert sie sich mit der offiziellen Zeitrechnung, wie die Kommunikation mit der Crew an Bord des Hubschraubers es erfordert und wie das Datum auf Freias aufbewahrtem Flugticket es bereits anzeigt. Andererseits geht Freia pessimistisch davon aus, dass ihr nach der Rückkehr in die Zivilisation ein zeitweiliger psychiatrischer Aufenthalt auferlegt werden wird, um sie zu resozialisieren. Ihre freiheitliche Lebensphase auf der Insel wird nun alternativ als psychotischer Ausnahmezustand oder als ›Traum‹ oder ›Fiktion‹ deutbar.

Irrtümer relativieren den ›freien Willen‹ und die Autonomie des Subjekts

Irrtum, Wissen und Wahrheit sind als komplementäre Einheiten zu denken. Die eigenen Vorannahmen infrage gestellt oder aber bestätigt zu sehen, sind notwendige Bestandteile der Generierung von Erfahrungswissen.⁴ In welchem Verhältnis stehen Wahrheit und Irrtum jedoch zur Fiktion oder zur ästhetischen Produktion, die sich als experimentell oder als ›offenes Kunstwerk‹ (Umberto Eco) zu erkennen gibt?⁵ Um an dieser Stel-

4 Dies betrifft sowohl die lebensweltliche Wissensgenerierung als auch das akademische Lernen und Forschen, wie auch literarisch-ästhetische Experimente. Es gibt nicht nur Antworten, die auf einem Irrtum basieren, sondern bereits Konzeptualisierungen von Fragen, die von irrtümlichen Annahmen oder Fehleinschätzungen ausgehen. Vgl. Jürgen Mittelstraß, Die Wahrheit des Irrtums. Über das schwierige Verhältnis der Geisteswissenschaften zur Wahrheit und über ihren eigentümlichen Umgang mit dem Irrtum, Konstanz 1989, S. 10.

5 Vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1977.

le weiterdenken zu können, muss die Prämisse akzeptiert werden, dass auch ästhetische Erlebnisse, ausgehend von fiktional vermittelten Sinnesindrücken und den Wahrnehmungen fiktiver Figuren unser Erfahrungswissen speisen können.

Ob man sich voller Überzeugung irrt oder unabsichtlich einen Fehler macht, im Sinne eines Missgeschicks, ist eine wesentliche kategorische Unterscheidung.⁶ Irrtümer finden unwillkürlich statt, können mitunter Unbewusstes verwirklichen. Fast nie scheinen sie sich abwenden zu lassen: Hat man einem Irrtum entgehen können, beansprucht der Begriff Irrtum per se keine Gültigkeit. Während Fehler mehr oder weniger korrigierbar sind, können irrtümliche Annahmen über einen längeren Zeitraum hinweg fortbestehen, so wie in *Lyrefugl* (im Folgenden *LF*), indem die Protagonistin vermeintlich über Jahre hinweg auf einer Pazifikinsel lebt. (Am Schluss stellt sich heraus, dass es nur knapp 10 Monate waren.) Inwiefern historische und gegenwärtige Irrtümer revidierbar sind, überprüfen seit jeher unterschiedliche utopische und dystopische Genres,⁷ häufig indem sie altertäre Raum- und Zeitwahrnehmungen entwerfen.

Der insulare Schaffensort ermöglicht es der Figur Freia, eine visionäre Fantasie von zuallererst weiblicher Gemeinschaft und einer synästhetisch-performativen Kunstschöpfung zu leben und diese Kunst als ereignishaft, wahrnehmungsintensiviert und als positiv gefasste Ausnahmesituation zu erleben.⁸ Die Begriffe ›Betrug‹, ›Sinnestäuschung‹ (›sansebedrag‹)⁹ und ›Blendwerk‹ (›Blændværk‹), aber auch ›Lüge‹ (›løgn‹)¹⁰ sind explizit genannt, als der Auflösungsprozess der Insel einsetzt.¹¹ Überraschend zerbröckelt auf einmal die Insel*kulisse*, obgleich Freia und mit ihr die impliziten Lesenden zuvor von einem prämodernen Natur-Schauplatz inmitten des Meeres ausgegangen waren. Die belebte Inselwelt verblasst, auch die

6 Vgl. Gert-Lueke Lueken, Irrtum, in: Enzyklopädie Philosophie, hg. von Hans Jörg Sandkühler, Bd. 2: I–P, Hamburg 2010, S. 1177–1179, hier S. 1177.

7 Es wäre dabei u.a. an die utopisch-dystopische Sonderform des kontrafaktischen Erzählens bzw. der alternativen Historiografie zu denken.

8 Vgl. Solvej Balle, *Det umuliges kunst*, København 2005, S. 8, S. 35, S. 72 zum ›Ausnahmezustand‹.

9 Solvej Balle, *LF*, S. 212. Die Übersetzungen ins Deutsche stammen von der Verfasserin.

10 Solvej Balle, *LF*, S. 218.

11 Damit sind zentrale Zeitgeistformeln der Postmoderne genannt: die Unzuverlässigkeit medialer Scheinwelten, variiert in den unzuverlässigen Erzählinstanzen in vielen literarischen Texten dieser Ära; das Heraufbeschwören einer ›Unübersichtlichkeit‹ und ›Undurchdringlichkeit‹; die Vermutung, dass metaphysische Tendenzen erstarken. ›Schwindel‹ hat hier sowohl mit ›Betrug‹ als auch ›Vertigo‹ zu tun.

suggestiven Kräfte der sublimen Felsen, des belebenden Wasserlaufs und des schützenden Waldes gehen verloren. Freia antizipiert, wie nur mehr eine Felskuppe wie ein verletzliches Muttermal im Pazifik zurückbleiben wird.¹² Es handelt sich also um die Abwicklung einer inneren Diegese, zumal zwei der Figuren urplötzlich verschwunden sind.¹³ An ihren eigenen »Bewusstseinsphänomenen« zweifelt Freia zuvor nicht, ebenso wenig er-

12 Im Ausgangstext »modermærke af blottet hud« (LF, S. 220). Unter Umständen wird hiermit auch auf die Atomversuche angespielt, die auf den Eniwetok-Inseln durchgeführt wurden (vgl. Christensen, *Alfabet*, S. 50ff.). Das Muttermal erinnert sofort an die Luftaufnahmen von der Insel (abrufbar unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Eniwetok>, letzter Zugriff am 10.10.2019).

13 Die interne Fokalisierung lag bis dahin bei Freia, es wurden weder zusätzliches Wissen preisgegeben noch vorausweisende Hinweise auf einen Weltuntergang gegeben. Die Wissensdistribution in einem narrativen Text bietet bekanntlich die Möglichkeit, Wissen unterschiedlichen Erzählinstanzen oder Figuren zu überantworten. Mitunter müssen die impliziten Lesenden auch auf das Wissen einer impliziten Autorinstanz (als einer fiktiven Größe) schließen, also Ableitungen anhand schrittweise erteilter Informationen vornehmen. Entweder eine implizite Autorinstanz, eine Erzählinstanz – oder auch eine dargestellte Figur – muss schließlich jeweils für die Figuration des Irrtums und bei der Konfliktentfaltung »Regie führen« oder als urhebende, schaffende, denkende, interpretierende Einheit vorgestellt werden. Die impliziten Lesenden erleben aufgrund der internen Fokalisierung über Freia den Irrtum daher ebenfalls als »unüberwindlich und ungewusst« sowie »nachträglich erkannt« (Harald Schöndorf, *Erkenntnistheorie*, Stuttgart 2014, S. 86). Sie irren mit. Einen dargestellten Irrtum zu identifizieren, bedeutet dementsprechend, dass mindestens eine Figur oder eine Instanz bestimmt wird, die sich irrt. Wird der Irrtum anhand von intertextuellen Verweisen angezeigt, würde die Verantwortung voraussichtlich aufseiten der impliziten Autorinstanz angenommen. Der Irrtum erfordert eine Beobachtung zweiter Ordnung, in der Literatur auf den Prämissen des Fiktionalen, wie Inger Christensen in einem szenischen Gedicht ausdrückt, mit dem sich die Demontage der Insel in LF beleuchten lässt: »Når og hvis kulisserne brænder, / når og hvis en skikkelse klamrer sig / angst fast til disse sætsstyrker, / når og hvis denne skikkelse tilmed / ufortrødent udstøder råb / f. eks. om hjælp, / når og hvis dette sker vil man forstå: / at manden der fører projektøren / så åbenbart ved hvad han gør, / at han åbenbart har ventet / til tiden var inde.« (Wenn und falls die Kulissen brennen, / wenn und falls eine Gestalt sich voller Angst klammert / an die Kulissentteile, / wenn und falls diese Gestalt sogar / unablässig Rufe ausstößt / etwa um Hilfe, / wenn und falls dieses geschieht wird man verstehen: / dass der Mann, der die Scheinwerfer bewegt / ganz offensichtlich weiß was er tut, / dass er offenbar genau / auf den richtigen Zeitpunkt gewartet hat. Inger Christensen, *Det*, København 1969, S. 32). Auch die Figuren können (metanarrativ) ihren fiktiven Status mitteilen (»bare litterær«, nur literarisch. Christensen, *Det*, S. 180). Eine aufgeschlossene Haltung gegenüber dem psychotischen Ausnahmezustand ist eine bedenkenswerte Komponente auch im Hinblick auf »det umuliges kunst« (die Kunst des Unmöglichen) von Balle, da es bei Christensen heißt: »Vanvid er evnen til at gøre det umulige« (Wahnsinn ist die Fähigkeit, das Unmögliche zu tun. Christensen, *Det*, S. 190).

wägt sie, dass ihre »Gesamterfahrung [...] irrig sein« könnte.¹⁴ Der experimentelle Subjektivierungsprozess Freias findet ein jähes Ende durch die Einwirkung von außen und durch zivilisatorische und gesellschaftliche Zwänge. Die Robinsonade überprüft hiermit die Möglichkeit selbstbestimmten Handelns und der Erreichung von Souveränität in einer sozialen Laborsituation, die eine lange literaturgeschichtliche Tradition hat. Der solipsistische Zustand bedeutet für Freia eine Gefahr, ein Leben in Gemeinschaft und der intersubjektive Austausch erweisen sich in jeder Hinsicht als lebensnotwendig. Auch das Interagieren und »Zusammenleben« mit Kunst und mit einer nicht allein akademisch ausgewiesenen Wissenschaft werden als existenzielle Notwendigkeit dargeboten. Neue Erkenntnisse und kreative Schöpfungen sind überhaupt erst zu erwarten, wenn ein koproduktiver Austausch stattfindet. Dies geht aus der Episode hervor, als die ungefähr 10-jährige Dita beginnt, die Aufzeichnungen und Skizzen zu Freias Welterklärungen und zu Inger Christensens Lyrik auszuwerten und daraufhin eigene Fragen formuliert. Vendri steuert mit ihren mythischen Erzählungen ein alternatives Wissen bei, das Freia schließlich in einer synkretistischen Kombination mit ihren Vorkenntnissen anerkennt und weiterpflegt. Dass es notwendig ist, die intergenerationale Tradierung von nicht allein kanonisiertem Wissen genau zu prüfen, insbesondere die Historizität des Wissens betreffend, könnte wohl kaum deutlicher signalisiert werden als durch Ditas Verlangen nach eigenen Erfahrungen außerhalb der Inselwelt.

So erweist sich das Autonomiemodell, das so viele emanzipatorische »große Erzählungen« auszeichnet, als der wohl größte Irrtum, der bei Balle verhandelt wird. Eine Verherrlichung des »freien Willens«, wie sie beispielsweise in der Lyrik einer frühmodernistischen Vorbildautorin, Edith Södergran, stattfindet, wird in *Lyrefugl* obsolet. Södergrans heroisches Willenspathos findet dennoch in den lyrisch-utopischen Passagen unter dem Motto »måske et sted« (vielleicht irgendwo, an einem Ort, passim) ihren Platz und verweist gemeinsam mit Inger Christensens Gedichtsammlungen *Alfabet* (1981) und *Det* (1969) in den lyrischen Abschnitten zugleich auf einen weiblichen Kanon der Lyrik.

Somit wird nicht nur eine feministische Robinsonade, sondern auch ein weiblicher Inseltopos erprobt. Die utopische Bestrebung des Romans erstreckt sich nicht allein auf die Sprache bzw. – veranlasst durch den Ly-

14 Schöndorf, Erkenntnistheorie, S. 88 und S. 91.

ravogel – auf ästhetische Erfahrungen jenseits der Sprachlichkeit, sondern auch auf die Schaffung eines weiblichen Ortes in der Literatur und in der Welt, wobei unmissverständlich auf Luce Irigarays Schriften, insbesondere *Speculum* (1974), rekurriert wird.¹⁵ Das Experiment mit Freia erweist sich als irrtumsanfällig, die Figuren und die Erzählinstanz erweisen sich als fehlbar. Zunächst scheint ein elementarer Subjektivierungsprozess eingeleitet, der eine Entwicklung von Freias Persönlichkeit anregt und schließlich in eine synkretistisch angereicherte Bildung mittels sogenannten narrativen Wissens mündet: »Grænserne var opløst og når som helst kunne hun begynde.« (Die Grenzen waren aufgelöst und jederzeit konnte sie neu beginnen).¹⁶ *Lyrefugl* nimmt Anleihen beim Bildungsroman, dies auch, wie für das Genre der Robinsonade typisch, im Zeichen einer Ermächtigung der jungen Autorin: Zahlreiche Lesefrüchte, literarischer, philosophischer und theoretischer Art, bilden phasenweise ein dichtes Geflecht aus sowohl zitierten als auch transformierten oder umfunktionalisierten Aneignungen. In der Rückschau zeigt sich, dass Figur und Insel sich wechselseitig konstituiert haben.¹⁷ Während sich die Lesenden zu Beginn der Lektüre in eine Aphrodite- oder Aurora-Gestalt am Meeressaum hineinversetzen, die sich in einer langen Metamorphose über die Schwelle des Vegetierens und Träumens zum Bewusstsein kämpft, während die Gestrandete mit dem Leben ringt, müssen sie feststellen, dass die dargestellte Welt am Romanende eigentlich annulliert worden ist. So bleibt es den Lesenden überlassen, eine Einschätzung vorzunehmen, wie viel von der Inselutopie gerettet werden könnte, denn die letzte Zeile des Romans lautet »Så længe der er iltmasker, så længe ...« (Solange es Sauerstoffmasken gibt, so lange ...).¹⁸ Eine gewisse Bedrohung oder eine Gefährdung des Subjekts hält demnach weiterhin an.

15 Vgl. Balle, LF, S. 80 und Luce Irigaray, *Speculum of the other Woman* [*Speculum de l'autre femme*], Ithaca/New York 1985. In LF wird der Subjektivierungsprozess als Erzeugung und Inkorporierung eines Ortes durchgespielt, sowie es auch in Irigarays etwas schwebenden Formulierungen angezeigt ist: »Was die Frau angeht, so ist sie der Ort.« [...] »Sie bewegt sich als Ort im Ort. Ihr Problem besteht darin, selbst Begrenzungen entwerfen zu müssen, um sich in ihnen situieren und den anderen in ihnen aufnehmen zu können.« Luce Irigaray, *Der Ort, der Zwischenraum* (1984), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorien*, Frankfurt a.M. 2006, S. 244–260, hier S. 244 f.

16 Balle, LF, S. 220.

17 Vgl. Balle, LF, S. 220.

18 Balle, LF, S. 228.

In der Fiktion verirrt?

Im Duktus der letzten Romanzeile, mit Aufzählungen und Wiederholungen, manifestiert sich einer der vielen Bezüge auf Inger Christensens *Alfabet*. Das Thema der Wieder- und Neuerschaffung einer Welt, die inzwischen in Zerstörung begriffen ist, rekurriert auf Christensens genannte Gedichtbände, wobei *Alfabet* als ›Überlebenslektüre‹ mitgeführt wird. Der Anorak wird so häufig zu Beginn des Romans genannt, dass wir ihn sogleich auf die erste Strophe zum Buchstaben A und die berühmten »abrikostræer« (Aprikosenbäume) in *Alfabet* beziehen. In Übereinstimmung mit *Det* wird der Schaffensprozess anhand erinnerten Wissens von Freia reflektiert¹⁹ und erst in einer metanarrativen, dann metafiktionalen Brechung dargeboten. Wie leitmotivisch in der Formel »måske et sted« (vielleicht an einem Ort, irgendwo),²⁰ variiert in »måske en tid« (vielleicht irgendwann), zum Ausdruck kommt, wird die Fiktion von *Lyrefugl* als ein Ausgangsort alternativer Wissensgenerierung erkundet. Dabei geht es immer auch um die zunehmende Aussichtslosigkeit utopischen Strebens, den Sinn des Suchens an sich und die Überprüfung eines utopischen Sprachkonzepts.

Die 24-jährige Debütantin Balle nimmt zur zeitgenössischen Postmoderne-Debatte und zu feministischen Positionen Stellung, wie etwa zur Psychoanalyse und zur in der akademischen Welt Dänemarks damals prominenten Semiotik.²¹ Das utopisch-dystopische Experiment von *Lyrefugl* nimmt meiner Einschätzung nach auf eine herabwürdigende Äußerung Lyotards Bezug, welche die neuen Konditionen von Subjektivierungsprozessen angesichts der postmodernen Mediengesellschaft wie folgt problematisiert:

Das *Selbst* ist wenig, aber es ist nicht isoliert, es ist in einem Gefüge von Relationen gefangen, das noch nie so komplex und beweglich war. Jung oder alt, Mann oder Frau, reich oder arm, es ist immer auf ›Knoten‹ des Kommunikationskreis-

19 In *Det* ist am sechsten Tag der Schöpfung bereits eine ›Papierflut‹ entstanden, nachdem die Fiktionalisierung von Aufzeichnungen an den ersten Schöpfungstagen stattgefunden hat (vgl. Christensen, *Det*, S. 165). In LF ist von papierenen Kulissenversatzstücken, die vom Wind verteilt werden, die Rede (vgl. LF, S. 93).

20 Siehe die Utopos-Gedichte in LF, Kap. 2, 5, 8, 11, 14 sowie als Ausgangspunkt einer Streitszene mit einem Du in Kap. 29.

21 Balle wurde eventuell als ›Illustratorin‹ oder ›Vermittlerin‹ theoretischer Ansätze von z.B. Lyotard und Irigaray betrachtet, weshalb LF kaum erforscht ist und möglicherweise auch als wenig eigenständig oder gar als Theorie-Pastiche aufgefasst worden sein mag.

laufes gesetzt, seien sie auch noch so unbedeutend. Es wäre besser zu sagen: auf Posten gesetzt, die von Nachrichten verschiedener Natur passiert werden. Und sogar das benachteiligte Selbst ist niemals machtlos gegenüber diesen Nachrichten, die es durchqueren, indem sie ihm die Stelle entweder des Senders oder des Empfängers oder des Referenten zuordnen. [...] Man versteht jetzt, in welcher Perspektive wir zuvor als allgemeine Methode der Annäherung jene der Sprachspiele vorgeschlagen haben. Wir behaupten nicht, dass der gesamte soziale Zusammenhang dieser Ordnung zugehört – das bleibt hier eine offene Frage; es ist aber nicht notwendig, zu einer Robinsonade Zuflucht zu nehmen, um annehmbar zu machen, dass die Sprachspiele gewissermaßen das Minimum an Beziehungen darstellen, das für das Bestehen einer Gesellschaft erforderlich ist.²²

Der Roman nimmt jedoch – vielleicht sogar trotzig und mit widerstreitender Geste – Zuflucht in einer Robinsonade²³ und gestaltet eine minimale Figurenkonstellation, allerdings versehen mit einer speziellen ästhetischen Sensibilität und unter Berufung gerade auf ›weibliche Lebenserfahrungen‹, die in den Postmoderne-Theorien meist ausgeblendet sind bzw. im feministischen Diskurs getrennt von den damaligen Höhenkamm-Debatten verhandelt werden. Die Stichwörter ›Ende der großen Erzählungen/ Geschichte/Utopien‹ haben die Autorin möglicherweise sogar direkt herausgefordert, wie das jugendlich anarchistische Motto des ersten Teils von Mikhail Bakunin nahelegt: »Det har altid været ved at stræbe efter det umulige, at mennesker har realiseret og erkendt det mulige, og de som ›forstandigt‹ indskrænkede sig til det, som syntes muligt, kom aldrig ét skridt videre.« (Schon immer hat sich das Streben nach dem Unmöglichen als ein Weg erwiesen, um das Mögliche erkennen und verwirklichen zu können; während diejenigen, die sich ›vernünftig‹ auf das beschränkt haben, was möglich schien, niemals auch nur einen Schritt weitergekommen sind.)²⁴

Trotz dieser Erwiderung und trotz des Anspruchs, einen epistemischen Irrtum zu widerlegen, bleiben Lyotards Ansätze für Balle eine wichtige Inspirationsquelle, was ihre philosophisch-ästhetische Auseinandersetzung

22 Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht [Auftragsarbeit für den Universitätsrat der Regierung von Québec über die Zukunft des Wissens in hochentwickelten Gesellschaften, 1979], Übersetzt von Otto Pfersmann, hg. von Peter Engelmann, Wien 2015, S. 54 f.

23 Zur spöttischen Distanzierung von der klassischen Robinsonade und von Defoes *Robinson Crusoe* siehe LF, S. 71 und S. 137 f.

24 Motto von LF, Kap. 1, ohne Paginierung. Das Zitat des Anarchisten Bakunin, dessen Übersetzung im Laufe der Tradierung unterschiedlichen Kontexten und Botschaften angepasst wurde, geht voraussichtlich auf die Schrift *Gott und Staat* (1871) zurück.

mit dem Sublimen, nicht zuletzt mit dem Nicht-Repräsentierbaren und dem Nicht-Darstellbaren sowie ›der Kunst des Unmöglichen‹ betrifft. In der Essaysammlung *Det umuliges kunst* (Die Kunst des Unmöglichen, 2005) greift sie auf das Genre der Robinsonade zurück, um den Terminus ›Ataraxia‹ zu erklären:

Antikkens epikurære mente for eksempel, at vi hverken kan opnå et liv efter døden eller en fuldstændig indsigt i verden omkring os, men er lige så prisgivet omstændighederne som en sømand, der kastes i land på en fremmed strand. Ifølge epikuræerne må vi stræbe efter at opnå frihed fra smerte og fra tumult i sjælen, for eksempel ved at leve nøjsomt og forsøge at erkende verden omkring os så godt vi nu kan gennem sanserne og ad denne vej opnå en tilstand af sjælefred, *Ataraxia*.²⁵

Die antiken Epikureer meinten beispielsweise, dass wir weder ein Leben nach dem Tod noch eine vollständige Einsicht in die Welt um uns erreichen können, sondern den Umständen genauso preisgegeben sind wie ein Seemann, der an einem fremden Strand angetrieben wird. Den Epikureern zufolge sollten wir eine Freiheit von Schmerzen und Tumult in unserer Seele anstreben, indem wir zum Beispiel genügsam leben und uns bemühen, die Welt um uns so genau wie möglich mit Hilfe der sinnlichen Erfahrung zu erkennen, um auf diese Weise einen Zustand des Seelenfriedens zu erreichen, *Ataraxia*.

Die ›Umstände‹, denen Menschen während ihrer Subjektivierung ausgesetzt sind, schrittweise in der Fiktion zu erforschen und dabei den Fokus auf den Menschen, in diesem Fall auf eine ›Seefrau‹ in ihren Interdependenzbeziehungen zur Natur-Kultur, wie sie der Lyravogel verkörpert, auszuloten, ist das wichtigste Anliegen der Robinsonade *LF*. Die zitierte Passage aus Balles *Det umuliges kunst* betrachte ich als Beleg dafür, dass die verschränkte körperlich-sinnliche und mental-kognitive Erfahrungsgewinnung ein durchgehendes Thema im Werk dieser Autorin bildet, wie sich mit ihrem bekanntesten Text *Ifølge loven* (1993), der sieben Jahre nach dem Debüt erscheint, nachdrücklich bestätigt.²⁶ Erkenntnis, Körperlichkeit und Materialität, Wissen und Irrtum sind auf das Engste mit der in fast allen Werken Balles thematisierten ästhetisch-philosophischen und zudem oft selbstreflexiv vollzogenen Suchbewegung verknüpft. Die Gestalt des Lyravogels belebt ganzheitliche romantische Kunstkonzepte wieder, alle Gattungen sind miteinander verschmolzen, da es Dramenszenen mit einem als Patri* bezeichneten Ex-Partner gibt, Gedichte utopischen

25 Balle, *Det umuliges kunst*, 2005, S. 203.

26 Siehe Hanna Eglinger, Spieler oder Schachfigur? Schach als epistemologisches Modell bei Solvej Balle, in: *European Journal of Scandinavian Studies*, 49, 1 (2017), S. 51–66.

Inhalts in Anlehnung an Edith Södergrans *Dikter* (1916) und *September-lyran* (1918) und vor allem realistische, fantastische sowie prosalyrische Passagen im Haupttext. Brüche bei einer solchen Genre-Amalgamierung sind inbegriffen, sodass sich Pastiche und Experiment, produktive Vereinnahmung und Innovation im inter- und intratextuellen Flechtwerk nicht mehr distinkt voneinander unterscheiden lassen. Mit dem echoartigen Wiederholen und Persiflieren ist zugleich eine Fähigkeit des Lyravogels genannt, der als clownesker Stimmenimitator charakterisiert wird. Weiterhin kommen die postmodernistischen Schlüsselbegriffe Simulacrum und Mimikry zur Entfaltung. Anschließend an Lyotards Diagnosen geht Balle der Frage nach, auf welche Weise Kunstproduktion in der Medien- und Informationsgesellschaft möglich ist bzw. wie diese unter unerforschten oder bisher ausgeblendeten Voraussetzungen beschaffen sein könnte.

Obgleich sich die Insel in *LF* außerhalb der Reichweite von Internet, Funk oder Verkehrstechnologie befindet, agiert der agile und überschwängliche Lautenvogel wie ein Medium. Mit seinen bunten, flackern den, unterhaltsamen und geräuschvollen Shows, die zugleich Selbstreflexionen anregen und ein Vertrauen in die Zukunft eingeben, widerspricht der Lyravogel vehement einer medienskeptischen Beschränkung. Medienhistorisch ist Lyotards Umschreibung eines »Vorgefühl[s], daß sich in unserer Sinnlichkeit etwas ändert«²⁷ bis heute relevant, denn die (Wieder-)Entdeckung von Performativität und Materialität in der Forschung hält seit Jahrzehnten an. Der Lyravogel geriert sich als ein konvergentes Supermedium, das – stets präsentisch an den wahrnehmungsintensiven Moment gebunden – intermediale Kunst hervorbringt, die sinnlich und konkret wahrnehmbar ist und zugleich ein (Sprache überschreitendes) Kommunikationsangebot macht. Der Vogel ist zu einer – in Lyotards Sinne vorbildlichen – pluralistischen Produktion fähig, die akustische, visuelle und synästhetische Reize zusammenbringt, keinen eindeutigen oder kausalen Zweck erfüllt und keine andere intentionale Äußerung als ein »Prahlen« und eine Zurschaustellung der künstlerischen Kapazität hervorbringt. Der Lautenvogel vertritt eine welthaltige und an Affekten reiche Kunst, die sich selbst genügt, aber keineswegs autonom ist. Indem *LF* Prosa, Lyrik und Dramatik alternierend und in Verschränkung verwendet, wird eine gattungsüberschreitende und wohl auch diskursübergreifende Programmatik nahegelegt, die der pluralistischen und popularisierenden

27 Jean-François Lyotard, *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1987, S. 10.

Maxime des Lyravogels folgt.²⁸ Seine Kunstproduktion regt das utopische Denken an (»Splitter eines Traums«, siehe das folgende Zitat) und spricht Wahrnehmen und Spüren (»sansninger«)²⁹ an, um diese als potenzielle »Wissenszugänge« offenzulegen. Der Vogel baut sich vor dem Auftritt sogar ein kleines Podest, bevor er sein Publikum durch seine Darbietungen einmal mehr völlig verblüfft:

Lyrefuglen hoppede op på en forhøjning, den havde lavet ved at skrabe jord sammen, den skrabede lidt i jorden, lod sin stemme løfte sig og bruse ud over lysningen. Den spredte sine halefjer, der stod ud i luften som en sitrende vifte, og med sit raslende brus af fjer svajende i alle sine positurer, begyndte den at imitere skovens lyde, og Freia sad og nikkede genkendende, når den efterlignede latterfuglens og solsortens stemmer, der engang havde været foruroligende lyde, men nu var trygge og velkendte stemmer, ingen kunne tage fra hende.

Fuglen var et sprudlende cirkus i sig selv. Den var klovn og linedanser, den var jonglør og musiker. Den var det hele. Den var alt det den kunne i forvejen og alt det hun havde lært den, da hun havde haft den i fangenskab. [...]

Lyrefuglen udførte sin dans. Hoppede fremad, tilbage og til siden, mens kroppen gled rytmisk fra side til side, dryppede sit *clonk clonk* ud over jorden og sprang fra den ene fod til den anden.

Hver gang endte den til sidst med at være en lyrefugl, med hele sin graciøst udbredte fjerpragt, og bruset af bølgende fjer, der rev hende med og skyllede hende ud af den fastlåste kamp et øjeblik.

Og hver gang hun forlod lysningen, sad der en lille ukuelig stump drøm tilbage i huden.³⁰

Der Lyravogel hüpfte auf eine Erhöhung, die er zuvor aus zusammengescharrter Erde errichtet hatte, er scharrte noch ein wenig, erhob seine Stimme und ließ sie

28 Zur Zweckfreiheit und Eigengesetzlichkeit von Kunst siehe Balle, *Det umuliges kunst*, S. 106. Zur Ereigniskunst siehe Lyotard, *Postmoderne für Kinder*, S. 30; im Gegenzug Balle, *Det umuliges kunst*, S. 8, S. 35, S. 72; zum Ausnahmezustand und zum Unsagbaren und Sublimen vgl. mit Lyotard, *Postmoderne für Kinder*, S. 31.

29 Für das Wahrnehmungsthema ist die zoologische empirische Größe des Lyravogels auf dem australischen Subkontinent durchaus relevant, er ist eben nicht allein allegorisch zu verstehen. Damit nimmt Balle in Absetzung von *Alfabet* eine Verdeutlichung vor und wählt eine Bezugnahme auf die globale Ebene, im Unterschied zu Christensens europäischem Fischreiher. Das Vogelmotiv muss auch auf den Helikopter bezogen werden, der zoomorphisierend als »großer Vogel mit einem Kopf voller Flügel« bezeichnet wird (vgl. LF, S. 12). Interessanterweise wird mit dieser pädagogischen Erklärung für Dita eine Einheit des »narrativen Wissens« bemüht, die die Zivilisationskritik von LF charakterisiert. In *Alfabet* werden unerwartete globale Auswirkungen und der gemeinsame Zusammenhang der Weltmeere thematisiert (vgl. Christensen, *Alfabet*, S. 52, S. 118ff.).

30 Balle, LF, S. 148 f.

brausend über die Lichtung hinweg ertönen. Er breitete seine Schwanzfedern aus, die wie ein zitternder Fächer in der Luft standen, und während er alle seine Posen einnahm und die sich prasselnd bauschenden Federn herumschwenkte, imitierte er die Geräusche des Waldes, und Freia saß da und erkannte die Geräusche wieder und nickte, wenn er die Stimme des Lachvogels und der Amsel nachahmte, die vorher beunruhigende Klänge gewesen, ihr aber nun zu wohlbekannten, vertrauten Stimmen geworden waren, die ihr keiner mehr nehmen konnte.

Der Vogel war sein eigener übersprudelnder Zirkus. Er war Clown und Seiltänzer, er war Jongleur und Musiker. Er war einfach alles. Er war all das, was er schon im Voraus gekonnt hatte und all das, was sie ihm beigebracht hatte, als sie ihn als Haustier gehalten hatte. [...]

Der Lyravogel führte seinen Tanz auf. Hüpfte vor, zurück und zur Seite, während sein Körper rhythmisch von einer Seite zur anderen schwenkte, ließ sein *clonk clonk* über den Boden regnen und sprang von einem Fuß auf den anderen. Jedes Mal schloss er mit der Darbietung ab, ein Lyravogel zu sein, mit seiner ganzen graziilen Federpracht, und das brausende Geräusch der sich wogenden Federn riss sie dann mit und spülte sie für einen Moment aus dem festgefahrenen Kampf frei.

Jedes Mal, wenn sie die Lichtung wieder verließ, blieb ein kleiner hartnäckiger Splitter eines Traums in ihrer Haut zurück.

Als Freia und Vendri gemeinsam eine Aufführung des Lyravogels genießen, wird die Stiftung einer Erlebnisgemeinschaft betont. Kunst bekräftigt und erweitert das Soziale, auch ohne konventionelle Kommunikationscodes zu bemühen und jenseits des Diskursiv-Verbalen.³¹

Mit der künstlerischen Vision von *LF*, die (auch unter Zuhilfenahme der romantischen Ironie) an die Hervorbringung eines Allkunstwerks erinnert, wird die anthropozentrische Perspektive ansatzweise überschritten. Das Thema von der Schöpfung, in die fortwährend bereits Auflösung und Zerstörung eingeschrieben sind (siehe *Alphabet*), und die modernisierungsskeptische Attitüde schließen an die beiden genannten Werke Christensens an, aktualisieren diese jedoch mit Blick auf die damaligen Postmoderne-Debatten. Wie kann eine Selbstvergewisserung über das Schreiben in der Postmoderne geleistet werden, womöglich sogar in Weiterführung der modernistischen Sprachutopien? Das Sprachkonzept der schriftthematischen Dichtung Christensens wird modifiziert und durch die konstruktivistische Grundannahme zugespitzt, dass ›Welt‹ durch sprachliche Äußerungen (mit)erzeugt wird. Die Vorgängigkeit des Gegebenen bei Christensen scheint damit in Zweifel gezogen. »Ich schreibe, also bin ich«, heißt es

31 Vgl. Balle, *LF*, S. 178 f.

im Haupttext, bevor sich Freia vermerkt, dass es »TID« (die Zeit), das »Wort« und den »Gott« gebe.³² Welt- und Textwahrnehmungen sind von nun an auf intrikate Weise ineinander verschränkt.

Hun undrede sig over, at nogen kunne være så sikker på at tingene fandtes. [...] At nogen kunne snige sig ubemærket uden om tvivlen på eksistensen og med overbevisning påstå, at abrikostræerne, bregnerne og cikaderne fandtes.

De små sorte mønstre af ord satte svage vibrationer i gang i hende. [...]

Alfabetet findes. Hun sagde det højt og tydeligt, og ordene steg ud af hende og blev hængende i luften et øjeblik, længe nok til, at hun kunne høre alfabetet være til.

Måske, hvis hun skrev det ned, ville det blive ved med at være der.

Hun tog en af kuglepennene. Bagest i bogen var der to blanke sider. Kuglepennen virkede, og hendes hånd førte den hen over papiret, hvor store klodsede og næsten ulæselige bogstaver krøb ud under den.

ALFABETET FINDES.

JEG FINDES, skrev hun nedenunder.

Hun havde troet, det var lige omvendt. At man skulle være sikker, før man turde skrive det. Men sådan var det ikke. Når man sagde det højt eller skrev det, blev man overbevist om, at det passede.³³

Sie wunderte sich, dass sich jemand so sicher sein konnte, dass es die Dinge wirklich gab. [...] Dass jemand unbemerkt um den Zweifel an der Existenz herumschleichen und mit Überzeugung behaupten konnte, dass es Aprikosenbäume, Farne und Zikaden gab.

Die kleinen schwarzen Muster aus Wörtern lösten leichte Vibrationen in ihr aus. [...]

Das Alphabet gibt es. Sie sagte es laut und deutlich, die Worte stiegen aus ihr empor und blieben einen Moment lang in der Luft hängen, jedenfalls lang genug, um das Alphabet hören zu können.

Wenn sie es aufschrieb, vielleicht würde das Alphabet dann fortbestehen.

Sie nahm einen der Kugelschreiber. Ganz hinten im Buch waren zwei leere Seiten. Der Kugelschreiber funktionierte, und ihre Hand führte ihn über das Papier hinweg, wo große, ungeschickt wirkende und fast unlesbare Buchstaben unter ihr hervorkrochen.

ES GIBT DAS ALPHABET.

ES GIBT MICH, schrieb sie darunter.

Sie hatte geglaubt, dass es genau umgekehrt war. Dass man sicher sein musste, bevor man es hinschreiben wagte. Aber so war es nicht. Wenn man es laut sagte oder aufschrieb, konnte man sich überzeugen, dass es stimmte.

Die außertextliche Welt ist nicht vorgängig, d.h. sie kann nicht als ›Vorlage‹ für literarische Darstellungen fungieren. Aber die Schreibszone in

32 Vgl. Balle, LF, S. 149.

33 Balle, LF, S. 60 f.

ihrer materiellen Schriftlichkeit betrachtet Freia als vorgängig. Die Szene stellt die lautliche Realisierung, die Konzepte von Sprachmagie und Wittgensteins ›Sprachkonstruktivismus‹ auf den Prüfstand. Als sich dann eines Tages der Helikopter materialisiert hat, dient einmal mehr *Alfabet* als Sprungbrett: »HELIKOPTERNE FINDES ... Hun så ud mod horisonten. Den var gabende blå. Og tom.« (HUBSCHRAUBER GIBT ES Sie blickte in Richtung Horizont. Der war gähnend blau. Und leer.)³⁴ Erst als Vendri einen Helikopter beschreibt, materialisiert sich das benannte Objekt und tritt in die dargestellte Welt der äußeren Dichtung ein, die Freia aber zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr mit den Figuren Vendri und Dita teilt. Das Subjekt konstituiert sich nicht allein unter Berufung auf Schriftlichkeit und Sinnzentrierung, die Subjektivierung erfolgt in Handlungen und in performativen Ereignissen. Die Ästhetik des Lyravogels ist wegweisend.

Alfabet bietet ein Substrat für Balles Roman, in mehrfacher Hinsicht: Die kompositorische Strukturierung von *Lyrefugl* rekurriert auf die Buchstabenfolge in den expandierenden Gedichtstrophen Christensens. Der Buchstabe A ist maßgeblich für den ersten Teil (*LF*, S. 4–113), sowohl durch den erwähnten Anorak als auch die pazifische Mango, die unter dem Zeichen der Globalisierung wohl Christensens Aprikose ersetzt hat.

Im zweiten Romanteil (*LF*, S. 115–186) treten die Farne (›bregnerne‹) und die Zikaden (›cikaderne‹) markant in der Insel-Szenografie hervor. Die Buchstaben D, E und F, bei Christensen bezogen auf ›duerne‹, ›engel‹, ›fiskehejren‹ (Tauben, Engel, Fischreiher), werden in *LF* in den Namen Dita und in der Engelsfigur umgesetzt,³⁵ die Freia als ihre Signatur auf dem Boden der Insel hinterlässt. Der Fischreiher, der bei Christensen ausdrücklich auf »den såkaldte Gamle Verden« (die sogenannte Alte Welt)³⁶ bezogen und dessen Federkleid eingehend beschrieben wird, ist der wichtigste Protagonist des Buchstaben F in *Alfabet*.³⁷ Könnte es sich bei dem Fisch-

34 Balle, *LF*, S. 62, vgl. mit S. 204.

35 Zur Engelsfigur bei Irigaray siehe Carolyn M. Tilghman, *The Flesh Made Word: Luce Irigaray's Rendering of the Sensible Transcendental*, in: *Janus Head*, Jg. 11, Nr. 1 (2009), S. 39–54, hier S. 41, S. 47 und S. 51. Erwartungsgemäß gibt es auch eine Reminiszenz auf den Engel der Geschichte (Walter Benjamin).

36 Inger Christensen, *Alfabet/Alphabet. Digte/Gedichte*. Aus dem Dänischen mit einer Nachbemerkung von Hanns Grössel, Münster 1990, S. 18.

37 Der Name Friday bei Defoe oder Freitag in der deutschen Übersetzung des *Robinson Crusoe* – im Gleichklang zu Freias Namen – verlockt zu weiteren Spekulationen über den Buchstaben F.

reihher um die modernistische Vorstufe des grellen, bunten und lauten postmodernistischen Lyravogels handeln, der bezeichnenderweise nicht an das alte Europa gebunden ist? Der Lyravogel stellt die globalen Interdependenzen und damit einen neuen Typus von möglichen Fehlschlüssen und potenziellen Irrtümern heraus. Dass er eine populäre Kunst praktiziert, für deren Rezeption keine bestimmten Voraussetzungen erforderlich sind, löst ihn ebenfalls aus den alten europäischen Bezugsrahmen heraus. Trotz dieser Zugänglichkeit scheinen seine Darbietungen ästhetisch und ethisch bereichernd, können sie doch ein hoffnungsvolles utopisches Denken und Suchen anregen.

Ist vor diesem Hintergrund nicht mit der Rückkehr in die Zivilisation ein Scheitern Freias zu verzeichnen? Das Romanende mit dem Ausblick auf eine städtische Szenografie aus dem Helikopterfenster bleibt offen. Ein Widerhall der modernistischen Themen Naturbedrohung und Umweltzerstörung ist zu erkennen. Notwendige Anpassungen sowohl an technologisch-mediale als auch urbane Lebenswelten sind noch vorzunehmen, eine schmerzhaft Lücke tut sich auf, so als habe eine Synchronisierung und Wiedereinbettung der exemplarischen weiblichen Figur in die Welt noch gar nicht stattgefunden. Einigermassen überraschend verfügt ein Artefakt aus Plastik über lebensrettende Kapazität.

Og lige derude, nærmere og nærmere, land, et sted, en by måske, badet i en tæt og gulliggrå sky, en by, et sted.

Der, måske veje og steder bag gullige skyer, noget der ånder heftigt men vedvarende som en iltmaske, noget der

Iltmasker

Så længe der er iltmasker, så længe³⁸

Und da draußen, näherkommend, Land, ein Ort im Irgendwo, eine Stadt vielleicht, in eine dichte und gelblich graue Wolke getaucht, eine Stadt, ein Ort im Irgendwo.

Dort, vielleicht Straßen und Plätze hinter den gelblichen Wolken, etwas das heftig, aber beharrlich weiteratmet wie eine Sauerstoffmaske, etwas das ...

Sauerstoffmasken

So lange es Sauerstoffmasken gibt, so lange

Der fragmentarische Schluss mit seinem prosalyrischen Gedankenstrom³⁹ bleibt mehrdeutig, da Sauerstoffmasken in den riskantesten Phasen des

38 Balle, LF, S. 228.

39 An einigen Stellen wird von der internen Fokalisierung in die Ich-Perspektive gewechselt, besonders in den lyrischen und den szenischen Abschnitten.

Flugverkehrs und in Krankenhäusern zum Einsatz kommen. Freias Katastrophenerfahrung des Flugzeugabsturzes lebt wieder auf, hier flankiert von der Weltzerstörung in Christensens Darstellungen. Obwohl die Maske angstbesetzt ist, fällt das leitmotivische ›utopische Vielleicht‹ im Gedankenstrom der Erzählinstanz auf, und die klangliche Übereinstimmung bei einer gleichzeitigen Verlagerung der Betonung von »maske« und »mäske« ist frappierend.

Womöglich wird die untergegangene Insel künstlich beatmet und bleibt zukünftig erhalten? *LF* bietet einen existenziellen Erprobungsraum, in dem grundsätzliche Bedingungen außer Kraft gesetzt sind, und in dem wir daher die umgebende Welt auf eine Weise erleben können, wie sie nicht ist und auch nie sein wird⁴⁰ – an den Vielleicht-Orten und in zeitlichen Dimensionen des Spekultativen und (Un-)Möglichen.

In Relation zu dem, was ein suchendes und lernendes Subjekt zu begreifen oder zu erkennen meint, kann sich das wahrnehmende Subjekt stets nur im Nachhinein positionieren. So lässt sich ein Irrtum ebenfalls nur retrospektiv als solcher erkennen. Nach der ›Anerkennung des Irrtums‹ ist erstens zu schlussfolgern, wie die Welt nach Ausräumung oder Korrektur des Irrtums aussieht und wie das Weiterdenken sich nun gestalten muss, und zweitens ist retrospektiv die Genese des Irrtums zu begründen, wie nämlich der Irrtum (inzwischen auf der Zeitstufe der Vergangenheit) zustande gekommen war.

Kommt durch Irrtümer neues Wissen in die Welt?

Vergangenheit	Gegenwart	Zukunft
Unterklasse	Mittelklasse	Oberklasse
Ästhetisches Stadium	Ethisches Stadium	Religiöses Stadium
Es	Ego	Superego
Erster Grad der Sprache	Zweiter Grad der Sprache	Dritter Grad der Sprache
Sohn	Vater	Heiliger Geist
Kindheit	Erwachsensein	Alter
Madonna	Hure	Mutter Erde
Jüngling	Mann von Welt	Der Weise

Abb. 1: »Vorstudien zur Symbiotik«, *LF*, S. 80

40 Vgl. Balle, *Det umuliges kunst*, S. 7 f.

Freias tabellarische Aufstellung dreischrittiger Kategorien ist Teil von Freias »Vorstudien zur Symbiotik«, ⁴¹ Einerseits scheinen Dichotomien in aller Deutlichkeit unterlaufen zu werden, ⁴² andererseits gehen auch reaktionäre Schemata und Trugschlüsse in die Tabelle mit ein, die sich vermutlich auf Luce Irigarays *Speculum* (1974) bezieht, in dem sowohl die großen Namen (Platon, Aristoteles, Freud) als auch deren große Erzählungen kritisch bis satirisch entlarvt erscheinen. Freias Übersicht hat ebenfalls die Aufdeckung bisheriger Irrtümer und irriger Anschauungen zum Ziel: Dies macht die eklektizistische Bündelung deutlich, Abstrakta wie Konkreta, philosophische, ⁴³ ideologische, ⁴⁴ religiöse ⁴⁵ oder psychologische ⁴⁶ Begriffe werden überblendet. Die polemische Konfrontation mit den kulturgeschichtlichen Fundstücken erreicht ihren Höhepunkt mit den analogen Positionen von Madonna und Jüngling (1), Hure und Mann von Welt (2), Mutter Erde und dem Weisen (3). Die bedeutungsstiftende Macht von Dichotomien, aber auch von Korrelationen wird aufgedeckt.

Mit den Gattungskombinationen und den nicht-chronologisch präsentierten Zeitstufen in den drei Romanabschnitten scheint den strikten Systematiken, distinkten Grenzen oder fixen Kategorien ebenso der Kampf angesagt. Die dramatischen Szenen, insbesondere die Streitereien mit der Figur Patri*, ⁴⁷ deren Name sie abschätzig als beliebigen Repräsentanten des Patriarchats charakterisiert, gehören zur Vorgeschichte des Inselaufenthalts, ebenso die prosalyrischen Kindheitsepisoden. Die Rekapitulation der Evolution in Freias langer Erwachens- und Rekreationsphase am Strand ist im Vergangenen und Vorbewussten verankert. Die Wiedergeburt und damit auch die heraufbeschworenen Figuren der Dita, »Afrodite« oder Aurora gehören der Zukunft an. Die Prosaabschnitte mit der internen Fokalisierung, die dem Inselleben gewidmet sind, dominieren die Gegenwart. Sie sind entweder konventionell erzählt oder von prosalyrischen Digressionen unterbrochen. Das zunächst mehrjährig scheinende Zusam-

41 Vgl. Balle, LF, S. 80.

42 Vgl. Balle, LF, S. 98 (Natur versus Kultur, Matriarchat versus Patriarchat). Auch die »alphabetische Leidenschaft« (Christensen, Det, S. 203) unterläuft das Systemdiktat der strukturalistischen binären Oppositionen.

43 Das ästhetische, ethische und religiöse Stadium bei Kierkegaard.

44 Die Aufteilung in Unter-, Mittel- und Oberschicht.

45 Vater, Sohn und Heiliger Geist.

46 Nach Freud Es, Ego und Superego.

47 Es handelt sich nicht um einen »Gender-Stern«, sondern um die Trunkierung, um mögliche Ableitungen des Wortteils Patri wie in einer der älteren digitalen Suchmaschinen mitzuerfassen.

menleben der dreiköpfigen Familie wird nach der Hubschrauberlandung auf weniger als ein Jahr gerafft.⁴⁸ Freias Rückkehr und Aufbruch ins Unge-
wisse sowie das durchgehende Utopiethema sind zukunftsbezogen. Teil 3 hat denn auch das Motto: »? Thomas More: Utopia«. ⁴⁹ Es sind er-
wartungsgemäß Lyrik und Prosalyrik, die unter der Einwirkung von Epik
und Dramatik fortlaufend expandieren oder sich verdichten und unablässig
neue stilistische Merkmale annehmen können. Dadurch werden sie als
literarische Sensoren der Zukunft dargeboten, die sich durch das uto-
pisch-ästhetische Programm des Lyravogels fortwährend erneuern. Nichts-
destotrotz wirkt der Schluss von *LF* nicht optimistisch genug, um von
einem verheißungsvollen Neubeginn oder einer sich ankündigenden neu-
en Schöpfung auszugehen.

In Christensens *Det* dient der Strand als Szenografie des Anfangs, ob-
gleich auf die Erfindung der Welt am allegorischen Meeressaum harsch
und desillusionierend ein urbanes Inferno und einige absurdistische Kli-
nikszenen folgen. Der »Schöpfungstext« in *Det* ist im Sinne der Schaffung
von Fiktion zu begreifen. Erfahrungen in Fiktionen zu überführen, er-
möglicht einen Blick des Subjekts von außen auf sich selbst. Denn die dar-
gestellte Wahrnehmung wird in die Schrift ausgelagert und kann entspre-
chend mit einer neuartigen Distanz betrachtet und zum Ausgangspunkt
weiterer literarischer Darstellungen genommen werden. Es entsteht eine
Schreibszena, die bereits mit einer übergeordneten Beobachtungsinstanz

48 Geht man davon aus, dass die antizipierte klinische Unterbringung Freias und der Zer-
fall der Insel Umschreibungen einer psychotischen Phase sein könnten, würde dies eine
Übereinstimmung mit der »Erstheit« und dem ikonischen Zeichenbezug bei C.S. Peirce
bedeuten. So würde für die Krise ein *nicht* über Konventionen und Symbole regulierter,
bedrohlicher Raum der Möglichkeit für Freia suggeriert. In Christensens *Det* schließen
sich an die reflektierte siebentägige Schöpfungsgeschichte Szenen in einer psychiatri-
schen Klinik an, die ebenfalls die Dauer einer »Schöpfungswoche« beanspruchen. Die
Heterotopie der Psychiatrie wird mit einem Ort, der ästhetischer Eigengesetzlichkeit
unterliegt, analog geführt: »Jeg går ud og ind af det paradis som det passer mig.« (Ich
gehe aus dem Paradies ein und aus, wie es mir gerade passt. Christensen, *Det*, S. 176).
Auch die Lesenden können Fiktionen jederzeit betreten und wieder verlassen oder von
einer Diegese in die andere mitwandern.

49 Dieser Titel macht wie viele andere Reminiszenzen, denen hier nicht nachgegangen
werden kann, anschaulich, dass Balle Lektüren ihres Studiums verarbeitet: Die Kopen-
hagener Forfatterskole (damals unter der Leitung von Per Aage Brandt und Poul Bor-
rum) besuchte sie in den Jahren 1987–1989, sie gehörte zum ersten Jahrgang. Daraus ist
zu schließen, dass der in der Forschung kaum beachtete und in den Literaturgeschich-
ten stets knapp abgehandelte Roman *LF* ihr ausreichend Anerkennung einbrachte, um
an der Forfatterskole aufgenommen zu werden.)

versehen ist, die den Überblick über die sich ausdehnende Zeichenlandschaft behält.

For hvert skridt de tog blev der mærker i sandet. Dem kaldte de fodspor. Nu kunne de lettere se hvor de selv havde gået. Det var godt. Og vinden og regnen havde de ikke fundet på, så sporene blev hvor de var.⁵⁰

Jeder Schritt, den sie gingen, hinterließ Zeichen im Sand. Sie nannten diese Fußspuren. Jetzt konnten sie besser erkennen, wo sie selbst gegangen waren. Das war gut so. Und den Wind und Regen hatten sie noch nicht erfunden, daher blieben die Spuren zurück.

Um sich an den schrittweisen Prozess später noch erinnern zu können, bedarf es offenbar der Schrift, in der zitierten Passage zu Spuren von Bewegungen und von gelebtem Leben verallgemeinert. Gehen, Leben und Schreiben an diesem allegorischen Strand werden zusammengedacht, und eine metafiktionale Sicht eröffnet sich. Wie der Subjektkörper selbst Zeitlichkeit materiell-konkret erlebt, wird in *LF* mehrfach beschrieben. Schon die ans Ufer gespülte Freia erlebt den Körper wie eine Sanduhr, durch den Zeit, Sand und Wasser strömen,⁵¹ und die Tage rollen wie Glasmurmeln durch sie hindurch.⁵² Dementsprechend wird auch Wert darauf gelegt, dass sie die Insel raumzeitlich mit ihrem Körpermaß vermisst, als sie eine Inselkarte erstellt.⁵³ Freia zufolge schreibt sich Zeitlichkeit in den Körper ein, sodass durch ihre Abstimmung auf die kollektive Zeit an die traumatischen Erlebnisse vor und während des Absturzes erinnert wird: »tiden sprang op som et uhelet ar« (Die Zeit riss auf wie eine nicht verheilte Narbe).⁵⁴ Bei der zweiten Ankunft des Helikopters heißt es von Freia, sie sei nun Kind und Greisin zugleich,⁵⁵ was ihr Dita bewusst gemacht habe.⁵⁶ Eine Revision konventioneller Zeiterfahrung und die Einschätzung, ein neuartiges Zeiterleben jenseits von linearen oder zyklischen Vorstellungen sowie jenseits der »Geometrie«⁵⁷ begriffen zu haben, verzeichnet Freia positiv als willkommene Grenzauflösung. Das Subjekt verkörpert alle drei Zeitstufen in sich, es wird zu einem pluralistischen Gruppensubjekt, so wie die Ganzheit von *LF* einen Genrepluralismus vorlebt.

50 Christensen, Det, S. 160.

51 Vgl. Balle, *LF*, S. 7.

52 Vgl. Balle, *LF*, S. 46.

53 Vgl. Balle, *LF*, S. 76ff.

54 Vgl. Balle, *LF*, S. 225.

55 Vgl. Balle, *LF*, S. 223 im Rückgriff auf die Tabelle, S. 80.

56 Vgl. Balle, *LF*, S. 190.

57 Vgl. Balle, *LF*, S. 190.

Die Hommage an Christensen⁵⁸ bleibt indessen ambivalent, denn die Berufung auf das ›Analphabetische‹⁵⁹ könnte sowohl für ein Absetzen vom vielleicht beinahe übermächtigen modernistischen Vorbild⁶⁰ stehen als auch direkt in die lyrisch inszenierte Krise in Christensens *Det* hinein-führen, wo von der ›analphabetischen Leidenschaft‹ die Rede ist.⁶¹ »Jeg er analfabet, skrev hun. / Men det forhindrer mig ikke i at skrive.« (Ich bin Analphabetin, schrieb sie. / Aber das hinderte mich nicht daran zu schreiben.)⁶² Zugleich wurde *Alfabet* sogar als Lesebibel für Tochter Dita eingesetzt. Das Alphabet als System wird bei beiden Autorinnen unterlaufen, denn als kompositorische Richtschnur gibt die arbiträre Zeichenkette keine Ordnung, sondern lediglich Kontingenz vor: Die Buchstabenreihe sowohl in *Alfabet* als auch in *LF* wird nur begonnen, aber nicht vollendet; die Fokussierung auf den Sinn (und damit auch auf die symbolische Zeichenfunktion) wird durch Betonung von Performanz und Klang geschwächt. Konzentriert man sich auf den Gleichklang von Wörtern, auf die Alliterationen und Assonanzen, entstehen Wortkombinationen durch Homophonie, durch die sich eine zweite, schließlich sogar ›anders sinnhafte‹ Bedeutung eröffnet: »tryghed« (Geborgenheit) ließe sich somit klanglich auf »tryk« (Druck) und »hed[t]« (heiß) beziehen und erhält damit negative Konnotationen (drückende Hitze, Schwüle, Dampfdruck o.ä.), die natürlich nicht zufällig dem Freiheitsstreben der Protagonistin entsprechen. Das hehre Wort für Wahrheit, »sandhed«, erhält durch die Konkretisierung ernüchternde Mitbedeutungen »sand hede« (Sandheide, sandige Heide) und gemahnt eher an Desillusionierung. Resümierend wird aus den neuen Bedeutungen von Geborgenheit und Wahrheit, die durch ihr Aufeinandertreffen erst freigesetzt worden sind, in einem nächs-

58 Es wird nicht nur eine Rekonstruktion bzw. Relektüre von *Alfabet* vorgenommen (vgl. Balle, LF, S. 170), sondern der Band dient auch als Lesebibel für Dita (vgl. Balle, LF, S. 194).

59 Vgl. Balle, LF, S. 97.

60 Die Frage des weiblichen Kanons geht mit dem literaturhistorischen und philosophischen Irrtum einher, weibliche Subjekte auszugrenzen, sodass Autorinnen sich überhaupt veranlasst sehen, in die Utopie auszuweichen. Irigaray stellt fest: »So woman has not yet taken (a) place«. (Speculum 1985, S. 227). Irigarays Formulierung »not yet« (ebd. und S. 232) begreife ich als Pendant zu dem ›Ort‹ bzw. ›Irgendwo‹ der Utopos-Gedichte: »māske et sted« – »māske en tid«. Das Gleichnis, das in Anspielung auf Platons Höhlengleichnis besagt, dass der Weg, sich aus einer labyrinthischen Abfolge von Höhlen mühsam herauszuarbeiten, ein schwieriger und langwieriger ist, wird in *LF* der Figur Dita in den Mund gelegt (vgl. Balle, LF, S. 202; vgl. Irigaray, Speculum, S. 278).

61 Vgl. Christensen, Det, S. 203.

62 Balle, LF, S. 109.

ten Schritt abgeleitet: »[...] i sandheden lurede løgnen og i trygheden lurede kvælvningen.« ([...] in der Wahrheit lauerte die Lüge, und in der Geborgenheit das Ersticken).⁶³ Wer demnach allein auf die gängige Decodierung von Begriffen vertraut und die poetische Funktion leugnet, riskiert auf diese Weise, gewaltigen Irrtümern aufzusitzen. *LF* demontiert die Hegemonie des Sinns, insbesondere in der offenen Fragmenttechnik und durch das utopische und das rebellisch-analphabetische Umfunktionieren sprachlicher Elemente – nicht zuletzt als Absage an die Kategorien und Gesetzmäßigkeiten der Semiotik.

Können Irrtümer durch literarische Auseinandersetzungen und durch ›narratives Wissen‹ aufgedeckt und korrigiert werden?

Das pazifische Eniwetok-Atoll,⁶⁴ das von Christensen wegen der 1956 dort stattgefundenen Atomversuche thematisiert wird, spielt eine große Rolle für *LF*, wie sich an der Inselkarte unschwer erkennen lässt, die Freia im Maßstab ihres eigenen Körpers anfertigt.⁶⁵ Naturzerstörung, ermöglicht durch eine Allianz der Naturwissenschaft mit der Militärmacht, wird nachvollzogen als Subjektauflösung. Gerade für die Phänomenebene dürfen die von den politischen Akteuren jeweils mit Deutungsvormacht versehenen Spezialdiskurse nicht das letzte Wort behalten, so das Credo von *LF*, indem das sogenannte narrative Wissen rehabilitiert wird, das sich u.a. aus Mythen, Literatur und Kunst speist.

Für dieses Wahrnehmungsthema ist der Umstand bedeutsam, dass der Lyravogel aus der Gattung *Menura* auf dem australischen Subkontinent tatsächlich verbreitet ist. Dieses Wesen ist eben nicht allein allegorisch zu verstehen; Mimesis und Transformation zum Supermedium werden miteinander vereinbart. Das kombinierte Vogel-Helikopter-Motiv erweitert *LF* mit dem Hinweis auf ein mögliches ›sprachmagisches‹ Verhalten hin zu Diskursen narrativen Wissens. Es ist nämlich die autochthone Vendri, die den Hubschrauber zoomorphisierend als »[e]n stor fugl [...] med hovedet fuld af vinger« (großen Vogel mit einem Kopf voller Flügel) bezeichnet.⁶⁶ Freia bringt die Idee des Helikopters zwar als erste auf, aber wie zu-

63 Balle, *LF*, S. 108.

64 Siehe die Karte und die Luftaufnahme von Eniwetok (abrufbar unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Eniwetok> (letzter Zugriff am 10.10.2019)).

65 Vgl. Balle, *LF*, S. 77.

66 Balle, *LF*, S. 204.

vor erwähnt gelingt es ihr nicht, das Fluggerät sprachlich herbeizubeschwören. Sie nimmt an, dass der Helikopter, vom Standpunkt der Insel aus, dem Reich des nicht-realisierten Utopischen bzw. des (doppeldeutigen) ›Unmöglichen‹ angehören müsste. Sie rechnet den ontologisch uneindeutigen Hubschrauber zur Fiktion und wünscht sich zugleich, dass die Tochter Dita nie einen Weg finden möge, die Familieninsel zu verlassen: »[...] en helikopter, sagde Freia, lattet over at føre emnet over på det umulige« (ein Helikopter, sagte Freia, darüber erleichtert, dass sie das Thema auf das Unmögliche bringen konnte).⁶⁷ Das Unmögliche und die Fiktion – als Künste des Unmöglichen – werden in dieser Passage so in Szene gesetzt, dass für die Anschlussfähigkeit narrativer Wissensseinheiten sensibilisiert wird.

Welche Irrtümer in der Postmoderne-Debatte oder in den literarischen Vorbildern kann *Lyrefugl* preisgeben oder gar durch neu gewonnene Kenntnisse justieren? Freia kann ihre Wissensgeschichte zuerst lediglich aus der eigenen Erinnerung schöpfen, dabei aber das Wissen von *Alfabet* anschließen, wodurch bereits beachtliche Vertiefungen stattfinden. Die asoziale Lebensform Freias bewährt sich nicht, woraufhin die Figuren Vendri und Dita ins innerdiegetische Leben gerufen werden. Der Lyravogel kann dagegen in beiden Diegesen bestehen, wie es seiner Kapazität für Gattungsvielfalt und zeitlicher Enthebung entspricht. Seine Kunsterzeugnisse führen zu einer Verstärkung des Sozialen, verbinden die beiden zunächst antagonistisch handelnden Frauenfiguren und führen zu Ditas Geburt aus einem Ei. Dita geht aus Kunst und Leben zugleich hervor. Nun werden Freias ehemalige ›Welterklärungsmodelle‹ zusehends fragwürdig; allmählich bevorzugt sie die mythischen Schöpfungserzählungen, Legenden und das ›narrative Wissen‹ Vendris. Freia entwickelt einen subjektiven Synkretismus, der für die Postmoderne prägend ist. Lyotard wertet das ›narrative Wissen‹ dagegen ab, es handle sich um das »Wissen narrativer (volkstümlicher) Kulturen«, wie er es nennt,⁶⁸ es ist ihm zufolge »wild,

67 Balle, LF, S. 204.

68 Lyotard, Das postmoderne Wissen, S. 83. Tourniers Protagonist übernimmt ebenfalls Freitags Wissen und entscheidet sich, auf der Insel zu bleiben, während Freitag nach Europa aufbricht. Da Tourniers Roman zu Recht als strukturalistischer Roman bezeichnet worden ist, liegt es nahe, LF als Versuch einer poststrukturalistischen Antwort zu verstehen und (wie erwähnt) als einen nachdrücklichen Einsatz zur Etablierung einer weiblichen Robinsonaden-Tradition, die an die Lyrik anknüpft. Tourniers Roman spielt während der Dekolonisierung, Balles Roman zeigt dagegen die ersten Grundzüge postkolonialistischen Denkens.

primitiv, unterentwickelt, rückständig, verwirrt, bestehend aus Meinungen, Gewohnheiten, Autorität, Vorurteilen, Unwissenheit und Ideologien. Die Erzählungen sind Fabeln, Mythen, Legenden, gut für Frauen und Kinder.«⁶⁹ Er betrachtet das narrative Wissen, das nicht mit dem Wissen akademisch legitimer Spezialdiskurse kompatibel sei, als alteritäre Einheit, mit einer exotistischen Perspektivierung.⁷⁰ Diese Verachtung scheint Balles abermals herausgefordert zu haben. Freia tritt zunächst mit einer kolonialen Attitüde auf, bevor sie das Verhalten Vendris nicht länger aus eurozentristischer Sicht bewertet. Vendris ›lokales Wissen‹ erweist sich nichts weniger als lebensrettend. LF widerspricht der vermeintlichen Unterkomplexität narrativen Wissens prägnant mit der Legende zur Entstehung des Lyravogels: Die Erdgöttin und der Schöpfungsgott hätten gemeinsam eine große Zahl von Vögeln geschaffen, um einer die Welt bedrohenden Insektenplage entgegenzuwirken, die der Gott der Zerstörung veranlasst hatte. Das narrative Wissen wird in diesem Fall in seinem besonderen literarischen Potenzial herausgestellt, dabei aber nicht als dekontextualisierbares, ethnografisches Wissen dargeboten. Aus dieser mythischen Erzählung geht zudem hervor, dass der Lyravogel sowohl zum Nutzen und Wohl der Weltgemeinschaft als auch zur ästhetischen Erbauung erschaffen wurde. Die Anschlussfähigkeit von Mythen und den Epistemen anerkannter Diskurse wird demonstriert.

Mit dem Erscheinen Ditas ist ›Drittes‹ in die Welt getreten. Als Wissenssucherin selbst jedoch wird sich Dita weder mit den überlieferten Aufzeichnungen Freias – in der Auseinandersetzung mit den akademischen Spezialdiskursen und der modernistischen Dichtung – noch mit Vendris mythischen Erzählungen begnügen.

Wie sehr sowohl die Spezialdiskurse, der Interdiskurs und das mythische Erzählen aufeinander angewiesen sind, offenbart gerade die zuvor erläuterte Helikopter-Episode. Erst als Vendri einen Helikopter – aus dem Medienzeitalter und dem Zeitalter des routinierten Flugtourismus – mithilfe der Analogie zu einem Vogel beschreibt, hat der Hubschrauber seinen Auftritt. Freias ›symbiotisches‹ Studienprojekt, das auf Grenzüflö-

69 Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 53.

70 Vgl. Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 53. Seyla Benhabib kritisiert Lyotards Konzept des narrativen Wissens als »das ›Andere‹ des diskursiven Wissens« und wirft ihm vor, dieses Wissen »ins Völkerkundemuseum der Vergangenheit« zu verbannen (vgl. Seyla Benhabib, *Kritik des ›postmodernen Wissens‹* – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard, in: Andreas Huysen/Klaus Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels* [1986], Reinbek bei Hamburg 1993, S. 103–127, S. 116 f.).

sung und Kategorienhinterfragung abzielt, scheint just in dem Moment verwirklicht, als die innere Diegese (um die Kleinfamilie) implodiert und Freia als Figur in die äußere Diegese übertritt, die zwischenzeitlich den Erzählrahmen bildet. Freia wird ermöglicht, ihre Erzählung von außen zu betrachten, so wie sich Dita danach sehnte, in das ›Außen‹ der Insel zu gelangen. Die Namenlosigkeit der Insel offenbart sich nun als potenzielle Mehrfachbenennung, es sind unterschiedliche Stadien der Subjektivierung einer oder mehrerer Figuren bzw. der Erzählinstanz und impliziten Autorin.

Lyotard räumt selbstkritisch ein, dass seine Sicht auf das »narrative Wissen« zu exotistisch sei und dazu tendiere, neue Mythen zu erzeugen.⁷¹ Peter Zima wiederum kritisiert die Vagheit von Lyotards Konzept, die gerade den Status von Literatur völlig ungeklärt lässt.⁷² Literarische Erkenntnisprozesse, wie sie *LF* gerade anstrebt, indem der Roman gleich mehrere Irrtümer beharrlich abarbeitet, scheinen bei der Ausgrenzung narrativen Wissens vernachlässigt. Lyotards recht persönliche Abrechnung mit der Psychoanalyse und dem Marxismus ist laut Zima fragwürdiger Ausgangspunkt, um die ›großen Erzählungen‹ abzulehnen.⁷³

Anhand der Auseinandersetzung mit dem narrativen Wissen zeigt sich, dass *LF* der Vorstellung von Lyotards und anderen Utopieskeptikern entgegentritt, Utopien ließen die Vielheit, das Inkommensurable und das Partikulare nicht zu. Diese Gattungsannahmen entsprechen nämlich einer veralteten Vorstellung der ideologisch-absichtsvollen, oft sozialistisch getönten, zweckgerichteten Utopie. Stattdessen ist Balle bemüht, in einer erneuerten falliblen Robinsonade eine feministische Position aufzubauen, die durch die Einsprüche von Irigaray und Cixous und anderen Feministinnen bereits angelegt ist. In ihrem Bildungsprozess auf der Insel kultiviert Freia im wahrsten Sinne des Wortes ein pluralistisches Subjekt. Damit kündigt sich der Schlüsselbegriff des Partikularen an, der bei Balle wichtiger Bestandteil einer Ganzheitsvorstellung, wenn nicht einer ganzheitlichen Utopie ist. Das solipsistische I-Land (Ich-Land) zerfällt. Dennoch scheitert das Experiment der sozialen Utopie als Fiktion nicht etwa an einem vielbeschworenen Umschlagpunkt in ein totalitäres Regime.⁷⁴ Die metanarrativ beobachtete, dargestellte Welt zerfällt, weil die fiktiona-

71 Vgl. Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 66.

72 Vgl. Peter Zima, *Moderne, Postmoderne*, Tübingen/Basel 1997, S. 183 f.

73 Vgl. Zima, *Moderne, Postmoderne*, S. 180.

74 Vgl. Lyotard, *Postmoderne für Kinder*, S. 122.

len Strategien der Figuren, der Erzählinstanz und der impliziten Autorin diese Welt erst entwerfen und dann wieder abräumen.

Lyrefugl legt ein Veto ein, nimmt eine Justierung und Aktualisierung des Utopiekonzepts vor, wie auf einer allgemeineren Ebene Wolfgang Welschs Einschätzung des postmodernistischen Utopieverständnisses pointiert:

Aus der Sicht der alten Utopien – der Ein-Heils-Imagination – bedeutet die Postmoderne gewiß den Abschied von der Utopie. Aber das liegt nicht daran, daß sie keine Utopie mehr verträte, sondern daran, daß sie eine Utopie ganz anderer Art, eine die alten Utopien korrigierende und überbietende Utopie vertritt: die der Vielheit. Die alten Utopien waren klassische Figuren, wie aus plausiblen Gesichtspunkten überzogene Vorstellungen wurden, die dann als Heilsvisionen erschienen, bevor sie sich in ihrer Realisation als Unheilsprogramme herausstellten. Die Alternative dazu ist nicht der Verzicht auf Utopie überhaupt, sondern auf diese Form von Utopie, genauer: die Korrektur ihres erkennbaren Fehlers, der Totalisierung eines Partikularen.⁷⁵

Der totalitäre und bevormundende Einheitsanspruch war der entscheidende Fehler der Utopie, meint Welsch. Der größte Irrtum ist die vermeintliche Gewissheit darüber, was Kultur/Natur, Subjekt/Gemeinschaft, Leben/Kunst, Wissenschaft/Mythologie/Literatur voneinander unterscheidet, meint Balle. Lyotards Lob der *Vielfalt* (die allerdings auf Differenzen basiert) und des *Partikularen* – bei Welsch emphatisch gesteigert zu einer »Totalisierung eines Partikularen« – erscheint von Balle in ideologisch-politischer Hinsicht angezweifelt, wird aber in der vielfältigen literarischen und intermedialen Genrekombination als ästhetisch bereichernder Zugang vorgeführt. Differenzen, die Systemgrenzen oder Dichotomien und symbolische Ordnungen mit Hegemonien fundieren, werden in *LF* abgewiesen. Freia entwickelt sich eingängig zu einem Subjekt aus »verschiedenen Partnern«. Doch wird die Suche nach Gewissheiten und neuem Wissen zweifellos angetrieben von einer (nicht nur postmodernen) Verunsicherung angesichts der »Vielheit unvereinbarer Meinungen, Irrtümer und Täuschungen«.⁷⁶ Der Betrug lauert in der Postmoderne überall, und die Fragwürdigkeit des inzwischen heroisch anmutenden Autonomiekonzepts des Subjekts löst verständlicherweise auch Verzweiflung aus.

LF erweitert den Wirkungskreis des Irrtums auf Sprache und Nicht-Sprache, auf verschiedene Diskurse und auf Text und Welt zugleich. Auch

75 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1993, S. 183.

76 Vgl. Schöndorf, *Erkenntnistheorie*, S. 85.

Handlungen und Verhaltensweisen können sich als Irrtümer erweisen, nicht nur Erkenntnisse, Überzeugungen oder Annahmen.⁷⁷ Harald Schöndorf spricht der nicht-mimetischen bzw. nicht-referierenden Literatur – wie sie Balle gerade anstrebt – und vor allem den literarischen kleinen Formen des »narrativen Wissens« das Vermögen zum Irrtum ab.⁷⁸ Das Empirische bietet jedoch eine wesentliche Facette des sinnlich Erfahrenen und Erfahrbaren, und Literatur setzt die Lesenden transformierten Lebenserfahrungen aus und leistet so einen Beitrag zum narrativen Wissen und potenziell zu allen anderen (Spezial-)Diskursen. Literatur ist allerdings nicht zur Referenz verpflichtet, wie Schöndorf offenbar annimmt,⁷⁹ und darf mehr und andere Irrtümer ausleben als andere Diskurse. Der Einschätzung Lyotards, dass es seit Mitte der 1980er-Jahre keiner Robinsonaden-Utopien mehr bedürfte, kann *LF* erfolgreich widersprechen. Diese utopische und dystopische Robinsonade stellt klar, dass sich Irrtümer am besten durch Experimente überprüfen und beseitigen lassen.⁸⁰ Die Utopie wird mit großer Überzeugungskraft wieder in die Welt geholt: »måske er der steder hvis der er tid vi har al den tid der findes« (vielleicht gibt es irgendwo Orte falls es Zeit gibt, wir haben alle Zeit die es gibt).⁸¹ So treten unter Umständen sogar verschüttete oder verdrängte Wahrheiten wieder hervor, die bereits stattgefundenen Irrtümern zu eigen waren. Unter der Maßgabe, Irrtümer ausräumen zu wollen, wurden oft Wissensbereiche und Zugangsweisen ausgeklammert oder stillgestellt. Der Roman *Lyrefugl* schlägt eine romantisierend-ganzheitliche und »existenzielle« Kunst als mögliche Antwort vor, die die Krise der Repräsentation⁸² überwindet und Unsagbares und Ereignishaftes mitinkorporiert – eben das vermeintlich Unmögliche.

77 Vgl. Lueken, Irrtum, S. 1177.

78 »Irrtum gibt es nur bei einer auf Wirklichkeit bezogenen Erkenntnis oder Aussage; bei bloßer Fantasie, Märchen und dgl. gibt es keinen Irrtum.« (Schöndorf, Erkenntnistheorie, S. 88).

79 »Nur was auf Wirklichkeit bezogen ist, kann auch ein Irrtum sein.« (Schöndorf, Erkenntnistheorie, S. 87) Mit dieser Auffassung korrespondiert auch die Einschätzung, dass Mythen und narratives Wissen irrational und vom Empirischen losgelöst seien.

80 Vgl. Mittelstraß, Die Wahrheit des Irrtums, S. 74.

81 Balle, *LF*, S. 228.

82 Lyotard zufolge bedingen sich das Ende der großen Erzählungen der Moderne (als dessen entscheidende Urheber stets die Beispiele Freud und Marx genannt werden) und das Ende einer Erkenntnistheorie, die sich auf das Prinzip der Repräsentation stützt, gegenseitig. Gleichzeitig entdecken Irigaray und Cixous die Psychoanalyse jedoch gerade neu für den Feminismus.

Autorinnen und Autoren

HANNA EGLINGER, seit 2017 Professorin für Komparatistik/Skandinavistik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, davor Assistentin am Lehrstuhl für Nordische Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Promotion und Habilitation an der LMU München. Forschungsschwerpunkte: Arktisprimitivismus und Polarliteratur, skandinavische Gegenwartsliteratur, Text-Bild-Bezüge und Intermedialität, Anfänge (in) der Moderne. Buchpublikationen u.a.: (mit Annegret Heitmann) *Landnahme. Anfangserzählungen in der skandinavischen Literatur um 1900* (2010); *Der Körper als Palimpsest. Die poetologische Dimension des menschlichen Körpers in der skandinavischen Gegenwartsliteratur* (2007).

FREDERIKE FELCHT, Juniorprofessorin für Skandinavistik an der Goethe-Universität Frankfurt. Davor Research Fellow am Institut für Nordische Philologie der LMU München, Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin (HU) und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Fennistik und Skandinavistik der Universität Greifswald. Promotion an der Universität Mannheim, Studium an der HU. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: skandinavische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Hunger in Literatur und Geschichte, Literatur und Umwelt, Armut in der skandinavischen Literatur. Buchpublikationen: Mit Hendrik Blumentrath/Anna Echtermöller/Karin Harrasser: *Jenseits des Geldes. Aporien der Rationierung* (Leipzig 2019); *Grenzüberschreitende Geschichten. H. C. Andersens Texte aus globaler Perspektive* (Basel/Tübingen 2013).

HENRIKE FÜRSTENBERG, Assistentin am Institut für Skandinavistik, Frisistik und Allgemeine Sprachwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Dissertation *Entweder ästhetisch – oder religiös? Søren Kierkegaard textanalytisch* (2017), derzeit Habilitationsprojekt zum Thema Ironie als Erkenntnismedium in der skandinavischen Literatur von der Romantik bis zur Gegenwart. Aufsätze u.a. zu Kierkegaard, Inger Christensen, romantischer Lyrik. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts, Modernismus, Metaphorik. Redaktionsmitglied des *EJSS*.

JOACHIM GRAGE, seit 2008 Professor für Nordgermanische Philologie (Neuere Literatur- und Kulturwissenschaft) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Zuvor war er 2002–2008 Juniorprofessor für Nordische Philologie an der Georg-August-Universität Göttingen. Forschungsschwerpunkte:

skandinavische Naturdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts, skandinavisch-deutsche Literaturbeziehungen, Performativität von Literatur, Ästhetik des skandinavischen Protestantismus. Im Sonderforschungsbereich 948 *Helden – Heroisierungen – Heroismen* arbeitet er über Postheroismus in der skandinavischen Jugendliteratur und über den Zusammenhang von Maskulinität und Heldentum. Er ist Mitherausgeber der Deutschen Søren Kierkegaard Edition.

DAG HEEDE, Professor (»Lektor«) für Dänische Literatur an Syddansk Universitet (Odense). Davor u.a. Lektor für Dänisch am Institut für Nordische Philologie der LMU München. Promotion und Studium am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Kopenhagen. Aktueller Forschungsschwerpunkt: Nordische Homoliteraturgeschichte. Buchpublikationen: *Det tomme menneske. En introduktion til Michel Foucault* (Kopenhagen 1992); *Det umenneskelige. Seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen* (Kopenhagen 2001), *Mærkværdige læsninger. Herman Bang* (Kopenhagen 2003), *Hjertebrødre. Krig om H.C. Andersens seksualitet* (Kopenhagen 2005).

UNNI LANGÅS, Professorin für Nordische Literaturwissenschaft an der Universität Agder, Kristiansand. Forschungsschwerpunkte: Nordische Literatur des 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Monografien über Liv Køltzow (1988), Eldrid Lunden (2007 und 2010), Ästhetik des Körpers im 19. Jahrhundert (2004) und Traumadarstellungen in der norwegischen Gegenwartsliteratur (2016). *Terrorizing Images. Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, eine Anthologie herausgegeben mit Charles I. Armstrong, erscheint bei De Gruyter im August 2020.

PATRICK LEDDEROSE, derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter an der Professur für Skandinavistik an der FAU Erlangen-Nürnberg. 2020 Promotion an der LMU München im Fach Nordische Philologie zu *Zeitkonzepten in skandinavischen Theatertexten seit 1990*. Studium der Dramaturgie, Nordischen Philologie und Griechischen Philologie in München und Bergen (Norwegen). Forschungsschwerpunkte: Skandinavisches Drama und Theater.

STIG OLSEN, geb. 1961 in Svendborg/Dänemark. Studium der Germanistik und Ideengeschichte an der Universität Aarhus. Seit 1997 Lektor für Dänisch am Institut für Nordische Philologie der LMU München. Arbeitsschwerpunkte: Søren Kierkegaard, dänische Literatur des 20. Jahrhunderts, Narratologie. Publikationen: *Epik, tid og ironi i Georg Lukács' Die Theorie des Romans* (1992, hg. mit L. Arndal und K. Ravn), Mitautor des Lehrwerks *Av, min arm* (2005/2020) sowie Aufsätze zu Michel Foucault, Thomas Mann,

Botho Strauss und Helle Helle. Übersetzungen ins Dänische u.a. von Wolf Biermann.

CLEMENS RÄTHEL, wissenschaftlicher Mitarbeiter (post-doc) für Literatur- und Kulturwissenschaft am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. Aktuelle Schwerpunkte in der Forschung: literarische und performative Inszenierungen von Körpern, skandinavische Oper, queere Stimmen in Literatur und Theater sowie jüdisch-skandinavische Beziehungen. Darüber hinaus arbeitet Clemens Räthel als Produzent für Theater und Festivals in Deutschland und Österreich. Buchpublikationen: *Wie viel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater* (Tübingen 2016).

JOACHIM SCHIEDERMAIR, geb. 1969; 2009–2020 Professor für Neuere skandinavische Literaturen an der Universität Greifswald, seit 2020 an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungsschwerpunkte: *pictorial turn* und Multimodalität, Literatur der skandinavischen Romantik und der Gegenwart, Säkularisierung als Narration. Buchpublikationen u.a.: *(V)erklärte Gesichter. Der Porträtdiskurs in der Literatur des dänisch-norwegischen Idealismus* (2009), *Europäische Romantik: Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung* (hg. m. Helmut Hühn, 2015), *Collapse of Memory – Memory of Collaps. Narrating Past, Present and Future about Periods of Crisis* (hg. m. Alexander Drost, Olga Sasunkevich, Barbara Törnquist-Plewa, 2019).

ANTJE WISCHMANN, 1991 Dissertation *Ästheteten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J.P. Jacobsen, R.M. Rilke und H.v. Hofmannsthal*; 2002 Habilitation *Verdichtete Stadtwahrnehmung. Untersuchungen zum literarischen und urbanistischen Diskurs in Skandinavien 1955–95*; 2006–2008 Gast- und Vertretungsprofessorin für Skandinavistik/Kulturwissenschaft und Neuere skandinavische Literaturen am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität Berlin, 2008–2009 ›Docent‹ und Gastprofessorin an Södertörns högskola, Stockholm; 2009–2014 Vertretungsprofessorin für Skandinavistik an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen; seit 2014 Professorin für Literatur- und Kulturwissenschaft an der Abteilung für Skandinavistik, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Universität Wien. Lehre und Forschung zu den Gebieten Mobilität, mehrsprachige Literatur, Neuerscheinungen, kulturwissenschaftliche Erweiterungen der Literaturwissenschaft.

ERIK ZILLÉN, ›Docent‹ und Associate Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft und Schwedische Literatur an der Universität Lund. Monografien: *Den lekande Fröding. En författarskapsstudie* (2001) und *Fabelbruk i svensk tidigmodernitet. En genrehistorisk studie* (2020). Zudem zahlreiche Auf-

satzpublikationen sowohl über schwedische Autoren des Modernen Durchbruchs (Gustaf Fröding, August Strindberg) und des Modernismus (Pär Lagerkvist, Öyvind Fahlström, Sara Lidman) als auch über die Geschichte der äsopischen Fabel im neuzeitlichen Europa und besonders in Schweden, vor kurzem u.a. »The Dancing Bear from Spain. On the Eighteenth-Century Swedish Reception of Tomás de Iriarte's *Fábulas literarias* (1782)« (2019). Vorstandsmitglied der schwedischen Barock-Akademie.