

Stefanie von Schnurbein

Ökonomien des Hungers

Essen und Körper in der
skandinavischen Literatur



Berliner
Beiträge zur
Skandinavistik
Band 23

Berliner Beiträge zur Skandinavistik

Herausgegeben von

Muriel Norde, Lena Rohrbach, Stefanie von
Schnurbein und Stephan Michael Schröder

Band 23

Ökonomien des Hungers

Essen und Körper in der skandinavischen Literatur

Stefanie von Schnurbein

Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität

Berlin 2018

Stefanie von Schnurbein: Ökonomien des Hungers.
Essen und Körper in der skandinavischen Literatur. –
1. Aufl. – Berlin: Nordeuropa-Institut, 2018.
ISBN: 978-3-932406-38-6
(Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 23)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtes ist
ohne Zustimmung der Autorin und der Reihenherausgeber*innen unzu-
lässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für Einspeicherung in
elektronische Systeme.

1. Auflage 2018

© 2018 Nordeuropa-Institut Berlin sowie die Autorin

Umschlagfoto: Rett Rossi
Satz: Theresa Hirsch/Tomas Milosch
Gesetzt aus der Berthold Concorde von Adobe™
Druck und Bindung: DBM Druckhaus Berlin-Mitte GmbH

ISSN: 0933-4009
ISBN: 978-3-932406-38-6

Inhalt

Einleitung: Abweichendes Essen als literarische Figur	7
Nährende Kochkunst, verzehrende Flamme. Weiblicher Wissen hunger bei Fredrika Bremer	27
Frivole Lust und weiblicher Aufbruch. Henrik Ibsen: <i>Et Dukkehjem/Nora oder Ein Puppenheim</i>	61
Körper – Ästhetik – Emanzipation. Ernst Ahlgren (Viktoria Benedictsson): <i>Pengar/Geld</i>	79
Der hungernde Dichter auf dem literarischen Markt. Knut Hamsun: <i>Sult/Hunger</i>	99
Literarische Vampire bei August Strindberg	123
Exzess und Askese. Isak Dinesen (Karen Blixen): »Babette's Feast«/»Babettes Gæstebud«	151
Ausblicke: Die anorektische Logik der Moderne	171
Literatur	193

Danksagung

Wenn in diesem Buch die Rede ist vom Zusammenhang zwischen »gestörtem« abweichenden Essverhalten und ökonomischen Verhältnissen, dann schwingen dabei Fragen nach Tauschbeziehungen, Schulden und Anerkennung mit. Auch das Genre der Danksagung ist eines der (Dankes-) Schuld. Bei einem Buch, dessen einzelne Bestandteile in mehr als zehn Jahren entstanden sind, ist diese jedoch kaum rückzahlbar, von Zins und Zinseszins ganz zu schweigen. So sollen hier stellvertretend nur einige der Personen und Gruppen genannt werden, die unterwegs mit Rat, Rückmeldung, Kritik und Unterstützung bereitstanden.

In den »Frühzeiten« schaffte das vom Jubiläumsfonds der schwedischen Reichsbank finanzierte schwedisch-deutsche Projekt *Konstruktionen von Gesundheit und Krankheit in Wohlfahrtsstaaten* – allen voran Ann-Sofie Ohlander, Lann Hornscheidt, Stephan-Michael Schröder und Kirsten Wechsel – einen Rahmen für erste Überlegungen und Diskussionen. Später brachten Gespräche mit Anna Stenport und Bruce Lincoln in den USA neue Gesichtspunkte zu Henrik Ibsen und August Strindberg zu Tage. Wichtiger noch waren die Kurse zum Thema am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin, in denen über viele Jahre Studierende in Diskussionen, Referaten, Haus- und Abschlussarbeiten meine Beschäftigung mit den literarischen Hungerfiguren begleiteten.

Dem Nordeuropa-Institut insgesamt sei gedankt für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung dieses Bandes und dafür, einen anregenden Möglichkeits-Raum für meine Forschung zur Verfügung zu stellen. Für den letzten Schliff am Text gebührt den studentischen Mitarbeiterinnen Dank: Frauke Ebert unterzog das Manuskript einer sensiblen, kritischen und unterstützenden Lektüre, Theresa Hirsch und am Ende auch Hanna Olters übernahmen die mühevollen und gewissenhaften Arbeit mit Zitaten und Formatierung. Janke Klok und Clemens Räthel lasen Einleitung und Schlusskapitel. Tomas Milosch übernahm die verbliebene Kleinarbeit mit Formalia.

Rett Rossi schließlich gebührt Dank für wichtige Literaturhinweise, unzählige Gespräche rund ums Thema, das Titelbild, vor allem aber die lebensweltliche Begleitung, die so essentiell ist für jede Schreibarbeit und doch in Worten kaum ermessen werden kann.

Stefanie von Schnurbein, Juli 2018

Einleitung: Abweichendes Essen als literarische Figur

Verstreute Beobachtungen, unbeantwortete Fragen

Dieses Buch ist getrieben von Fragen, die es nicht beantworten kann. Es ist motiviert durch meine Bestürzung über Phänomene des Hungers und des Essens in unserer Gegenwart; Phänomene, die oft unbefragt bleiben und gerade deshalb mit affektiver Macht wirken. Und es versucht über das in literarischen Texten gespeicherte und tradierte affektive Wissen den Hintergründen dieser Fragen auf die Spur zu kommen. Die unbeantwortbaren Fragen, die hinter den folgenden Literaturanalysen vermittelt sichtbar werden, drehen sich um nur scheinbar natürliche Dimensionen von Essen und Körperlichkeit. Woher eigentlich kommen zeitgenössische Obsessionen? Woher die selbstverständliche Gleichsetzung von Schlankheit und Gesundheit, woher die Aggression, die sich gegen fette Körper richtet? Wann und wie ist der umfangreiche, ausufernde Körper zur Zielscheibe von Angst und Wut geworden? Welcher Zusammenhang besteht zwischen der Verweigerung von Nahrung und der Angst vor Fett? Seit wann ist das so? Und wenn es einmal anders war, warum und wie änderte sich das?

Hunger und Essen sind kompliziert, denn sie sind elementar biologisch und eminent sozial zugleich. Essen ist existenziell notwendig, instinktgeleitet und gesellschaftlich reguliert, mit kulturellen Tabus und Vorschriften überfrachtet.¹ Keine Gesellschaft, keine Kultur, kein Individuum ist frei davon. Essen, Ernährung, Nahrungsbeschaffung und -zubereitung werden in höchst unterschiedlichen Weisen zu Begegnungs- und Kampfzonen: zwischen Generationen, Geschlechtern, Gruppen, Klassen, Nationen, Kulturen.

In der euro-amerikanischen spätbürgerlichen, spätkapitalistischen Welt werden diese und andere Ambivalenzen in unterschiedlichen, widersprüchlichen Praktiken ausgetragen: Das, was die Medizin als Essstörungen etikettiert, Anorexie, Bulimie und Binge-Eating, also unkontrollierte Essattacken, breiten sich vor allem in wohlhabenden modernen Gesellschaften aus. Ein Horror vor Körperfett, sei es dem eigenen oder dem der anderen, begleitet diese Phänomene ebenso wie das prozentuale Ansteigen von Fettleibigkeit.²

¹ Vgl. RAY 2013.

² OGDEN: 2013.

Im Alltag ist eine zunehmende Ängstlichkeit vor den Gefahren des Essens zu beobachten. Es ist kaum möglich, sich nicht mit dem Anstieg von vermeintlichen und wirklichen Unverträglichkeiten auseinanderzusetzen, die jenseits individueller medizinischer Dispositionen wie lebensgefährlichen Allergien ein Eigenleben gewonnen haben. Orthorexie, die Angst vor ›ungesunden‹ Lebensmitteln, ist zur neuen Diagnose geworden.³ Das Sprechen über diese Ängste geschieht häufig in einem ethisch-religiösen Modus. In der Alltagssprache beziehen sich die Rede von Versuchung, Sünde und Schuld heute auf den Genuss von süßen und fetten, von ›ungesunden‹ Lebensmitteln. ›Böse‹ Lebensmittel (sei es Fett, Kohlenhydrate, Laktose oder Gluten) und die Sehnsucht nach ›gutem‹, ›reinen‹ Essen finden sich in Medienbeiträgen, auf Lebensmitteletiketten,⁴ in Alltagsgesprächen.

Zwei Werbebilder für *Heinz (low cal) Fit Ketchup* spielen mit diesen Sehnsüchten und Paradoxen. Eines der Bilder zeigt eine rechts angegebene, ansonsten makellose rote Tomate auf neutral grauem Grund. Ein zweites Bild zeigt dieselbe makellose Tomate, die von einer fein gezeichneten, züngelnden grünen Schlange umringelt wird. Die Bildunterschrift in beiden Fällen: »No sin« – und darunter, klein gedruckt: »more tomatoes, less sugar«.⁵

Wir verstehen dieses Bild unmittelbar: Zucker ist Sünde. Ketchup ist bekannt für seinen versteckten Zucker. Und *Heinz* reagiert auf den Vorwurf mit einem kalorienreduzierten ›low cal‹ Produkt. Gemüse (die Tomate) ist gut und gesund. *Heinz* gibt uns ein Vexierbild über den Sündenfall. Die Schlange im Paradies ist das Böse, der Teufel, die Verführung. Hier aber ist sie grün, also gut und gesund. Rot ist die Sünde, die Leidenschaft, der Sex, hier aber die Farbe des ›unschuldigen‹ Gemüses. Essen kann sexy sein und zugleich unschuldig, sprich gesund, ruft die Anzeige und macht die Verführung zum Verkaufsargument.

³ Vgl. KLOTTER, DEPA, HUMME: 2015.

⁴ In den USA gibt es Zuckerpakete, die damit werben, 100% fettfrei zu sein. Hartkäse, der noch nie Laktose enthalten hat, wird auf einmal als ›laktosefrei‹ angepriesen und entsprechend teurer verkauft. Mittlerweile wird ›glutenfreies‹ Wasser verkauft (<https://www.claraglutinfreewater.com/> [6.2.2018]).

⁵ Die Werbebilder sind unter anderem unter folgenden Links zu finden: https://www.adsoftheworld.com/media/print/snake_o (6.2.2018); <http://www.adeevee.com/2008/09/heinz-fit-ketchup-apple-snake-print/> (6.2.2018)

Warum aber verstehen wir diese Art von Werbung so unmittelbar? Mit welchem Wissen, welchen kollektiven Affekten kann sie rechnen? Oder, um mit Michel Foucault zu sprechen: welche Dispositive sind ihr eingeschrieben und welche Dispositive konstituieren sie mit? Die Werbestrategie zeigt, dass in der Alltagswahrnehmung religiöse, medizinische und ökonomische Vorstellungen in Bezug aufs Essen miteinander wie selbstverständlich verschränkt werden.⁶

Die Rede vom sündigen Essen in einer profanen Ketchup-Werbung greift den Mythos des Sündenfalls auf und nimmt ihn wörtlich. Denn am Anfang der Schuldfrage, so wie sie in überkommenen und unsere Vorstellungswelt weiter prägenden biblischen Mythen gefasst wird, steht in der Tat ein Akt des illegitimen Essens. In den üblichen Lesarten der Geschichte von Eva, der Schlange und der Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies spielt die Erkenntnis der Sexualität die Hauptrolle. Aber könnte es sein, dass in der Vorstellung von der Erbsünde, der Urschuld, auch eine weitere Ambivalenz des Essens mitschwingt? Beim Essen geht es ums Nähren, lebendigen Austausch mit der Welt. Aber es geht auch ums Töten. Töten und Nähren gehören zusammen. Die Verweigerung des Tötens führt in die Verweigerung des (sich) Nährens. Denaturierte Lebensmittel nähren uns, damit wir uns nicht mit dem Töten, Voraussetzung des Nährens, auseinandersetzen müssen. Handelt es sich also am Ende wirklich um eine grundlegende Schuld, die den Akt des Essens begleitet?

Hunger in all seinen Erscheinungsformen ist stets ambivalent. Er kann ebenso einen lebensbedrohlichen Mangel bezeichnen wie eine unstillbare Gier. Er gilt als Triebkraft, sich hoch geschätzte Güter zu erwerben, steht für den Wunsch nach Weltaneignung, das elementare Bedürfnis nach einem Austausch mit der Umwelt auf körperlicher wie geistiger Ebene. Ist es dieser Wunsch nach Weltverbindung, nach Austausch, nach lebenserhaltender Stimulation, welche den konkreten Hunger nach Nahrung und den metaphorischen Lesehunger so eng aneinander binden? Schließlich stehen auch Essen und Literatur in einem sprichwörtlich engen Verhältnis zueinander, ein Verhältnis im Übrigen, das auf andere Künste und

⁶ Die meiner Kenntnis nach beste Analyse von Essenswerbung in Bezug auf Körperbilder, Geschlechterkonzeptionen und politisch-soziale Machtstrukturen finden sich in der Untersuchung von BORDO: 1993.

Medien nicht gleichermaßen zutrifft. Wir verschlingen ein Buch, nicht aber einen Film, ein Gemälde oder ein Musikstück.⁷

Die Lust am Essen und am guten Buch deutet auf Genussfähigkeit. Essen und Lesen spenden Trost, Nahrung baut den Körper auf, Lektüre nährt und bildet den Geist und verspricht den Lebenshunger zu stillen, der auch in vielen der in diesem Buch diskutierten literarischen Texte zum Ausdruck kommt. Doch bei Genüssen dieser Art lauert auch der Vorwurf. Das genussreichste Essen – so haben wir es verinnerlicht – ist ungesund, die tröstende Lektüre im Zweifelsfall trivial und eskapistisch. Oder, wenn sie das nicht sind, so drohen doch die Konzentration aufs Essen und die verfeinerte Lektüre uns von den ›wirklichen‹ Problemen des Lebens abzulenken. Schnell stellt sich an dieser Stelle die Frage nach dem Nutzen und Wert von Literatur im Besonderen und den Gefahren eines ungebremsen Medienkonsums im Allgemeinen. Das karikierte Bild zeigt gut gestellte Bürgerinnen und Bürger, der westlichen Hemisphäre, die dem Rest der Welt die Nahrung weg-essen, um sich dann in einen je nach Vorliebe und Bildungsstand mehr oder weniger ›trivialen‹ Medienkonsum oder in mehr oder weniger esoterische Meditationen über ästhetische Strukturen literarischer Texte zu ergehen. Auf diese Weise, so der Vorwurf, sehen sie den eigenen Anteil an der Ungerechtigkeit der Welt und am Leiden anderer nicht. Doch wenn es ihn gar nicht gibt, den verantwortungsvollen und nachhaltigen Konsum, ist dann nicht die einzig legitimierbare Konsequenz der Ausstieg, die Verweigerung des Essens, die Verweigerung des Konsums – kurz die Anorexie?

Das Wundern über solche diskursiven Volten von Hunger und Essen, die die theologischen und philosophischen Konzepte von Sünde und Freiheit in der Spätmoderne genommen haben, ist damit eine der Wurzeln, Herkünfte, Anfänge dieses Buches. Hinter seinen Literaturanalysen stehen zwei, letztlich unerfüllbare Wünsche. Es möchte einer Vorgeschichte der geschilderten Fettphobie und des Irrsinns, der ihr zugrundeliegt, auf die Spur kommen.

⁷ Magnus Persson diskutiert dagegen die überwiegend negativen Konnotationen eines ›verschlingenden‹ Lesens vor allem von Trivilliteratur: PERSSON: 2014.

Vorurteil, Fettphobie und Wissenschaft

Immer wieder liest man, dass die Diskriminierung von Dicken die letzte noch erlaubte und gesellschaftsfähige Diskriminierung sei.⁸ Dies erscheint mir als unzulässige Generalisierung, die den in vielen Kontexten virulenten Rassismus und Antisemitismus, die subtilen oder offenen homophoben und misogynen Strukturen verkennt bzw. direkt verschleiert und deren Opfer damit doppelt marginalisiert. Ein Körnchen Wahrheit liegt dennoch in dieser Aussage. Woran liegt das? Liegt es daran, dass das Übergewicht als sichtbares Zeichen eines Kontrollverlustes gilt, der gerade im akademischen Umfeld, das Selbstkontrolle über alles schätzt und fördert, mit unbewussten Ängsten besetzt ist?

Bezeichnend ist, dass gern mit der Gesundheit argumentiert wird, um die affektive Ablehnung des Dickseins zu untermauern. Die letzte Rechtfertigung, die Menschen anführen, wenn sie auf die Diskriminierung von Dicken hingewiesen werden, ist, dass es erwiesenermaßen ungesund sei so dick zu sein – was wiederum impliziert, dass dicke Menschen nicht dick sein müssten, wenn sie nur wirklich wollten. Dies ist eine Variante des in der Spätmoderne allgegenwärtigen Vorurteils, Krankheit bzw. Gesundheit ließen sich vom Einzelnen kontrollieren und seien daher dessen Verantwortung – eine Haltung, in der Gesundheit zur moralischen Pflicht bzw. zum moralischen Wert wird. Hinter dieser Gesundheitsargumentation steckt eine folgenreiche Verwechslung. Wenn man von den Gesundheitsrisiken des Dickseins spricht, bezieht man sich auf Statistiken. Statistisch gesehen korrelieren bestimmte Gesundheitsrisiken wie Diabetes, Typ II, oder Bluthochdruck mit einem überdurchschnittlichen Körpergewicht.⁹ Die Verwechslung liegt darin, dass die Sorge über allgemeingesellschaftliche Probleme, die statistisch erfasst werden (etwa Fehlernährung oder das insgesamt steigende Körpergewicht von Bevölkerungen wohlhabender westlicher Staaten), ausgetragen wird auf individuellen Körpern. Diese Sorge wird auf die Körper derjenigen projiziert, die sich vermeintlich nicht im Griff haben. Das Resultat ist auch eine Entschuldung (und wieder stoßen wir auf den großen Komplex der Schuld): Man kann die Probleme auf die Dicken schieben, und muss sich nicht um die

8 So z.B. KLEIN: 1996, 144; BARLÖSIUS: 2014, 23; EISENHAUER: 2016.

9 Zur Problematik der Eigenverantwortung und statistischen Potenzialität vgl. DUTTWEILER: 2008.

großen Fragen der absurd gewordenen weltweiten Nahrungsproduktion und Vermarktung kümmern, die zu einer Erschöpfung der Böden, zu einem Aussterben wertvoller Kulturpflanzen, zur Ungleichverteilung von Nahrungsmitteln, zum Hungern großer Teile der Weltbevölkerung und zur Fehlernährung ärmerer Schichten in westlichen Ländern führt. Hinzu kommt, dass vom Schlankheitswahn auch eine in die Billionen gewachsenen Diät- und Fitnessindustrie profitiert.¹⁰

Eine erste Hypothese könnte also lauten: Sowohl die Angst davor, sich eingestehen zu müssen, dass Selbstkontrolle letztlich eine Illusion ist, als auch die Abwehr größerer gesellschaftlicher Probleme und Ungleichheiten führt dazu, dass die Diskriminierung von Dicken, die es schon seit der Antike gibt,¹¹ gesellschaftsfähig bleibt und an Schärfe gewinnt.

Diese Strukturen der Verdrängung haben sich auch lange in der kulturwissenschaftlichen Forschung niedergeschlagen. Es ist auffällig, dass seit den 1980er Jahren verhältnismäßig viel geschrieben wird über Anorexie, aber verhältnismäßig wenig über Fett oder Übergewicht. Ansätze zu einer kulturwissenschaftlichen Neukonfiguration gibt es seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts. In den USA melden sich die Fat-Acceptance und Fat-Positive Bewegungen zu Wort. Instruktiv ist hier insbesondere der Sammelband *Bodies out of Bounds* von Jana Evans Braziel und Kathleen LeBesco.¹² Diese können sich auf frühere Werke unterschiedlicher Kulturwissenschaftler wie Richard Klein¹³ oder Hillel Schwartz stützen, der bereits 1986 eine wundervolle »Geschichte der Diät« schrieb¹⁴. Auch in Deutschland gibt es mittlerweile Publikationen und Organisationen, die sich kritisch mit hergebrachten Mythen über Fett auseinandersetzen, so z.B. Friedrich Schorb in seinem 2009 erschienen Buch *Dick, doof und arm* und gemeinsam mit Henning Schmidt-Semisch in den sozialwissenschaftlichen Untersuchungen des *Kreuzzug gegen Fette*, sowie die empirische sozialwissenschaftliche Untersuchung *Dicksein* von Eva Barlösius.¹⁵

Meine eigenen Überlegungen orientieren sich an zwei Vordenkerinnen der Queertheorie und Affekttheorie: Eve Kosofsky Sedgwick, die sich

¹⁰ Vgl. z.B. CAMPOS: 2004; SCHORB: 2009.

¹¹ Vgl. MERTA: 2008, 123.

¹² BRAZIEL u. LEBESCO: 2001; LEBESCO: 2004.

¹³ KLEIN: 1996.

¹⁴ SCHWARTZ: 1986.

¹⁵ SCHORB: 2009; SCHMIDT-SEMISCH u. SCHORB: 2008; BARLÖSIUS: 2014.

nicht nur mit geschlechtlicher Diskriminierung und Homophobie auseinandergesetzt hat, sondern auch mit dem Zusammenhang von Fett und Kunst¹⁶ sowie von Diskriminierungsstrukturen in Bezug auf Übergewichtige¹⁷ und Lauren Berlant, die seit Jahren die kulturelle Bedeutung von Fett und Magerkeit im populären amerikanischen Diskurs untersucht¹⁸.

So unterschiedlich diese Ansätze und Schlussfolgerungen auch sein mögen, alle weisen sie darauf hin, dass Diskurse über Fett bzw. Dicksein schon seit Langem mit ökonomischen, insbesondere kapitalistischen Strukturen verschränkt sind.¹⁹

Hunger und Literatur

Wie aber lässt sich über diese Probleme öffentlich sprechen bzw. schreiben, ohne im Modus des persönlichen Bekenntnisses hängen zu bleiben, aber auch ohne vom Körper und Affekt abgekoppelt und abstrakt, quasi fleischlos, zu schreiben? Ich kehre noch einmal zurück zu den Ausgangsfragen. Was mich interessiert, sind die heftigen Affekte, die sich mit Essen, Hunger und Körperlichkeit verbinden. Affekte, die existenziell und natürlich erscheinen, aber bei näherem Hinsehen historisch gewachsen sind. Warum meine ich, in literarischen Texten des 19. Jahrhunderts Antworten auf diese Fragen oder wenigstens deren Spuren zu finden?

Romane und Dramen sind als Untersuchungsmaterial für eine solche Spurensuche gut geeignet. Zum einen beschäftigen sie sich spätestens seit dem 19. Jahrhundert mit Erfahrungen, »die sich dem positiven Faktenwissen, der offiziellen Geschichtsschreibung und dem gesellschaftlich anerkannten Kenntnisstand entzogen.«²⁰ Damit entwickeln sie das Vermögen, »nicht nur bestehende Diskursherrschaften zu kritisieren, sondern diese überhaupt erst sichtbar zu machen.« Abgesehen von dieser kritischen, dekonstruktiven Funktion entwickelt Literatur spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auch eine Sprache für Affekte. Literatur- und Kulturwissenschaftler wie Thomas Wegmann, Joseph Vogl und Jochen

16 SEDGWICK: 1994a.

17 SEDGWICK: 1994b.

18 BERLANT: 2007.

19 Für die Anorexie und andere Essstörungen schließlich macht die Queerfeministin, Journalistin und Bloggerin Laurie Penny in ihrem polemischen Manifest *Meat Market* (PENNY: 2010) ein ganz ähnlich ökonomisch, neo-marxistisches Argument.

20 Beide Zitate: OTT: 2017, 26–27.

Hörisch haben sich damit auseinandergesetzt, wie sich moderne Formen von Individualität in und durch Literatur herausbilden und in welchem Zusammenhang sie zu ökonomischen Verhältnissen stehen.²¹ Fritz Breithaupt beschreibt die enge Verbindung zwischen Subjektivität und Geldwirtschaft gar als *Ich-Effekt des Geldes*.²² Zeitgleich mit dem industrialisierten Hochkapitalismus tauchen die bürgerliche Literatur der Innerlichkeit, des Gefühls und Affekts²³ und eben auch die Schilderungen von Nahrungsverweigerung und abweichendem Essen²⁴ auf. Dies weist darauf hin, dass ökonomische Verhältnisse, Produktionsweisen, Affektorganisation und Bedürfnissteuerung sowie Moral- und Wertekanones eng miteinander verbunden sind und sich mit dem Einsetzen der Moderne maßgeblich verändern.

Der Blick auf das 19. Jahrhundert schafft jedoch auch einen gewissen Abstand. Gerade weil beim Thema Hunger das Persönliche nie weit entfernt liegt, hilft es, Distanz einzuziehen, vom Fremden und Befremdlichen aus zu schreiben, von dem der Affekttheoretiker Brian Massumi in einem Interview spricht.²⁵ Der Blick auf das 19. Jahrhundert ermöglicht das auf zweierlei Weise: Einmal bringt er uns in eine Zeit, in der der scheinbar so natürliche Zusammenhang von Schlankheit, Gesundheit, Moral und kapitalistischer Selbststeuerung noch nicht fest etabliert ist. Zum zweiten aber lässt sich an den literarischen Texten beobachten, wie sich diese Zusammenhänge langsam herausbilden. Eine Erschütterung des unverrückbar erscheinenden ›Natürlichen‹ kann ein wenig Luft schaffen in Richtung einer Veränderung der festgefügtten, fettphobischen Narration unserer Zeit.

Rita Felski schreibt in *The Limits of Critique*: »A work of art is a potential source of knowledge rather than just an object of knowledge«. ²⁶ Die folgenden Kapitel machen sich auf die Suche nach diesem Wissen der Literatur. Geleitet ist mein Text von der Hoffnung, durch literarische Lektüren einer genealogischen Vorgeschichte unserer gegenwärtigen

21 HÖRISCH: 1996; WEGMANN: 2002; VOGL: 2004.

22 BREITHAUPT: 2008.

23 Zu den Zusammenhängen zwischen literarischem Realismus und ökonomischen Veränderungen vgl. vor allem POOVEY: 2008 und GAGNIER: 2000.

24 Vgl. z.B. RICHARDS: 2004; SILVER: 2002; HEYWOOD 1996.

25 <http://wtfaffect.com/brian-massumi/> (13.4.2017)

26 FELSKI: 2015, 84.

Kämpfe mit dem Essen einen ähnlichen Effekt in Bezug auf eine weniger pessimistische Sicht der Gegenwart und eine andere Zukunft zu ermöglichen, wie Jason Read sie für seine Relektüre von Karl Marx in Anspruch nimmt, wenn er am Ende von *Micropolitics of Capital* schreibt:

[...] I have attempted to reread Marx, to return to the prehistory of our present, not to rescue the past (in this case the Marxist tradition) unscathed, as if nothing had changed, but to undermine the limitations, complacency, and pessimism of the present, to produce a present that is different from itself, which is the precondition for a radically different future.²⁷

Über Hunger forschen

Die Anfangsüberlegungen zu den Ketchupanzeigen ließen bereits vermuten: Figurationen des Hungers und freiwilligen Hungerns finden sich zuerst in religiösen Vorstellungen. Die christliche Tradition griff antike Vorbilder einer Dichotomie von Materie und Geist auf, mit ihren Traditionen sowohl der erotischen Askese wie auch des Fastens, und sie brachte damit spezifische Philosophien und Praktiken der Essensverweigerung hervor. Die Hoffnung auf Überwindung einer weiblich konnotierten Materie, die Hoffnung, der Bindung an den abgewerteten Körper entkommen zu können und so transzendente Stufen zu erreichen, knüpft sich unter anderem an Praktiken des Fastens. Auch die Klassifikation der Völlerei als eine der sieben Todsünden ist in diese Logik eingeschlossen. In unserem Zusammenhang ist vor allem Wandel bzw. das Wandern dieser Tradition, ihr partielles Weiterleben in nicht mehr direkt religiös und christlich geprägten Kontexten interessant. Die Geschichtswissenschaft ist diesen Spuren seit den 1980er Jahren nachgegangen. Die moderne Krankheit Anorexie wird nicht einfach nur als eine Zurückweisung moderner Konsumkultur verstanden oder als Verinnerlichung und körperlicher Ausdruck von modernen Weiblichkeitsidealen und Schlankheitsregimes. Rudolph M. Bell etwa vertritt die These, dass es deutliche Kontinuitäten gebe zwischen dem Verhalten moderner Anorektikerinnen und dem Fasten von Heiligen und Mystikerinnen des Mittelalters und der frühen Neuzeit.²⁸ In *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* untersucht Caroline Walker Bynum ähnliche Phänomene, weist allerdings darauf hin, dass sich zeitgenössische Diag-

27 READ: 2003, 161.

28 BELL: 1985.

nosen dieser Phänomene von heutigen unterschieden.²⁹ In *Fasting Girls* (dt: *Todeshunger*) hat Joan Jacob Brumberg diese Theorien weiter modifiziert³⁰. Sie zeigt nicht einfach Parallelen zwischen weiblichen Verhaltensweisen verschiedener weit auseinander liegender Epochen und vermeidet insbesondere einen naheliegenden und fatalen Fehlschluss, nämlich den, aus dem Rückblick und aus der Perspektive des modernen medizinischen Diskurses Fastende im Nachhinein mit einer damals gar nicht bekannten Diagnose ›Anorexie‹ zu belegen. So zeichnet sie die Entwicklung der Figur des ›fastenden Mädchens‹ von der Heiligen zur Patientin historisch nach. Ihr geht es darum, wiederkehrende diskursive Figuren, etwa den Wunsch nach Autonomie, das Bestreben traditionell weiblich konnotierte Körper und Materie zu transzendieren, in unterschiedlichen diskursiven Kontexten aufzuspüren. Gleichzeitig belegt sie die Veränderungen von einer auf geistig-seelische Perfektion gerichteten hin zu einer auf den Körper fixierten Logik.³¹ Zentral ist dabei, dass sich diese Figurationen von einem religiösen in einen medizinischen Diskurs hinein bewegen, der seit dem 19. Jahrhundert zunehmend die Wahrnehmung abweichenden Essverhaltens prägt. In den Sozialwissenschaften gehört diese Ansicht heute zum Konsens. So präzisiert etwa Christoph Klotter, indem er auf den protestantischen Charakter des religiösen Diskurses verweist: »Mit der Verwissenschaftlichung des Lebens im 19. Jahrhundert, mit der Aufklärungsphilosophie transformierte sich die protestantische Ethik in die Schlankheitsnorm.«³²

Eine weitere Facette solcher Vorstellungen über das Fasten und Hungern, das Verweigern des Essens oder das übermäßige Essen hat ebenfalls fast unbeschadet den Weg vom religiösen zum medizinischen Diskurs genommen: die ethisch-moralischen Vorstellungen, die mit abweichendem Essverhalten verbunden werden. Am deutlichsten tritt das zutage in der erwähnten Rede vom ›sündigen Essen‹. Vor allem für westliche, wohlhabende, protestantisch geprägte Gesellschaften gilt: Essen und nicht

29 WALKER BYNUM: 1987; vgl. dazu auch DIEZEMANN: 2006, 10.

30 BRUMBERG: 2000.

31 Tilmann Habermas zeichnet aus psychoanalytischer Perspektive ähnliche historische Linien nach, wobei er zwischen der Figur der fastenden Heiligen der frühen Neuzeit, dem ›passiv-hysterischen Typus‹ der Wunderfasterinnen des 16. bis 19. Jahrhunderts und dem Typus der Magersüchtigen seit Ende des 19. Jahrhunderts unterscheidet. HABERMAS: 1990; HABERMAS: 1994; vgl. auch OTT: 2017, 106–108.

32 KLOTTER: 2008, 24.

mehr die Sexualität, so etwa Tilmann Habermas und Christine Ott, ist heute das »Begehren, über das man nicht sprechen darf«, es ist die primäre Quelle für Sünde und Schuld bzw. moralische Verworfenheit geworden.³³ Sündig sind und schuldig fühlen sich nicht mehr primär diejenigen, die sich sexuellen Ausschweifungen hingeben. Sexuelle Aktivität bis ins Alter hinein gilt vielmehr als Zeichen für Gesundheit. Der Sünder frönt dem (übermäßigen) Essen, und der fettleibige Körper ist zentrales Zeichen eines Mangels an Kontrolle und an Moral geworden.

Ethisch-moralische Urteile treffen allerdings auch die Anorektikerin, wie schon die fastende Heilige. Stand die aus religiösen Gründen Fastende stets im Verdacht, mit Taschenspielertricks ihre Nahrungsaufnahme zu verbergen, so erscheint die Anorektikerin in psychologischen und medizinischen Texten häufig als verlogen und manipulativ. Der Unterschied ist allerdings, dass sich ihre Manipulation nicht auf das Verbergen der Nahrungsaufnahme, sondern auf das Verbergen des Nicht-Essens und Abnehmens bezieht. Gleichzeitig wird das Bild der heiligen vorbildhaft Fastenden in modernen Texten, vor allem feministischer Provenienz, transformiert.³⁴ Hier gilt sie als übersteigerte Verkörperung einer stereotypen Weiblichkeit, und gleichzeitig, durch ihren fehlgeleiteten, aber doch edlen Widerstand gegen die Konsumkultur, als Trägerin einer höheren Moral. In anderen Worten: sie scheint den Widerspruch zu verkörpern, der die moderne Kultur und ihr Geschlechtersystem durchzieht. Laurie Penny bringt solche Paradoxe auf den Punkt:

There is something paradoxically feminist about the violent inverted logic of eating disorders – a desperate and deadly psychological stand-in for the kind of personal and political freedoms we have not yet achieved. Women and girls who have been denied their own autonomy find a measure of that autonomy in the physical and psychological self-destruction of eating disorders: a rebellion by self-immolation, by taking society's standards of thinness, beauty and self-denial to their logical extremes. Hundred of thousands of women, as I write, are destroying themselves in pursuit of this pyrrhic victory – and Western society, fostering a deep loathing for female flesh, applauds them for doing so.³⁵

Der Übergang von einem religiös konnotierten zu einem medizinisch klassifizierten Fasten lässt sich also als ein Prozess der Säkularisierung beschreiben, in dem christliche Denkmuster in andere Diskurse wandern

33 Vgl. OTT: 2017,445.

34 Vgl. z.B. BRAUN: 1990.

35 PENNY: 2010, 24.

und sich hier vervielfältigen. Das abweichende Essverhalten ist hier nicht mehr als prekär auf der Grenze zwischen Heiligem und verworfenem Sündigen angesiedelt, sondern oszilliert zwischen Erfüllung einer ästhetischen und ethischen Weiblichkeitsnorm und dem physischen Tod. Die Figur, um die sich diese Säkularisierung und Normalisierung des Fastens kristallisiert, ist dabei häufig die junge Frau.³⁶

Über den medizinischen Diskurs hinaus gibt es ein weiteres Feld, in dem Hungervorstellungen in säkularisierter Form erscheinen, das Feld der Ästhetik und Literatur. In ästhetischen Theorien seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gilt die Zurückweisung der kruden Materialität als Voraussetzung für eine transzendent gedachte Kreativität. Autonomie-ästhetik, Geniekult und Kunstreligion lassen sich als Säkularisierungsphänomene lesen, in denen der privilegierte Zugang zur Transzendenz der Poesie, der Inspiration, dem prophetengleichen (männlichen) Künstler zukommt.³⁷ Wichtig in unserem Zusammenhang ist es, dass sich auch diese Formation in einer Hungerfigur kristallisiert, dem sprichwörtlichen hungernden Künstler, dem hungernden Poeten. Explizit tauchen solche diskursiven Figuren erstmals in der Romantik Anfang des 19. Jahrhunderts auf, als sich die Vorstellung einer autonomen, von profanen, materiellen Verhältnissen losgelösten Kunst zu etablieren beginnt. Lord Byron etwa, das männliche Ideal der Romantiker, ist bekannt für seinen ›horror of fat‹. Für ihn waren Fett mit Lethargie, Stumpfheit und Dummheit verbunden. Er fürchtete, normales Essen führe zu einem Verlust von Kreativität und er hasste angeblich den Anblick essender Frauen.³⁸

Säkularisierungsprozesse des Hungerns und die zugehörigen Hungerfiguren sind also unterschiedlich geschlechtlich konnotiert; einmal weiblich (im Falle des medizinischen Körperdiskurses) und einmal männlich (im Falle des ästhetisch-literarischen Diskurses).³⁹ Der medizinische und der ästhetische Diskurs, die beide die ebenfalls bereits geschlechtlich ausdifferenzierten Traditionen christlichen Fastens beerben, überkreuzen

36 Damit soll nicht gesagt sein, dass junge Männer nicht an Essstörungen leiden können. Das Gegenteil ist mehr und mehr der Fall. Die diskursive Figur, also das Sprechen und Schreiben über die Essgestörte um die es mir hier geht, bezieht sich jedoch immer noch vorwiegend auf Weiblichkeit. Zu den geschlechtlichen Konnotation von ›foodways‹, also alltäglichen Esskulturen, vgl. PARSONS: 2015.

37 Zur Konfiguration der Kunstreligion im Allgemeinen vgl. z.B. DETERING: 2011.

38 Vgl. BRUMBERG: 2000, 180.

39 Vgl. dazu auch DIEZEMAN: 2006, 17.

sich jedoch ebenfalls, und die literarischen Analysen können zeigen, dass die implizierte Geschlechterordnung bei weitem nicht so eindeutig ist, wie gerade behauptet. So kommt es beispielsweise seit dem späten 19. und vor allem im 20. Jahrhundert zu einem Kult des Körpers, in dem die Kategorie des Schönen, die der ästhetischen Theorie angehört, sich auch im medizinischen Diskurs wiederfindet. Hier wird Schönheit Zeichen von Gesundheit und Körpertechniken wie Diäten, Sport oder auch Schönheitsoperationen werden zur Erlangung dieser Zeichenhaftigkeit eingesetzt. Im ästhetischen Diskurs findet sich auch die Kehrseite dieser Denkfiguren: Hier erscheinen Askese, Krankheit und körperliche Schwäche geradezu als Voraussetzung für die künstlerische Produktivität. Dass bei all diesen Verschränkungen immer auch die Geschlechterordnung in Frage und neu zur Verhandlung steht, wird zu zeigen sein.

Die geschilderten komplexen diskursiven Netze sind in ebenso komplexer Weise mit noch weiteren Feldern verschränkt. Insbesondere verbinden sie sich mit ökonomischen Veränderungen. Die gesteigerte Aufmerksamkeit, die Literatur und gesellschaftlicher Diskurs seit dem 19. Jahrhundert den Themen Essen, Körperumfang, Gewicht und Diäten widmen, verkettet sich in den literarischen Hungertexten mit problematischen oder krisenhaften Veränderungen ökonomischer Verhältnisse. Der Körper bildet den Ort, an dem Öffentlichkeit und Privatsphäre sich überschneiden und ihr Verhältnis ausgehandelt wird. Essen bildet den ›Kraftstoff‹, der dem Körper die Energie gibt, in der Welt zu handeln.⁴⁰ Gleichzeitig steht der Akt des Essens für den Austausch zwischen dem Körperinnern und der äußeren Welt. Dies dürften die Gründe sein, warum gerade das Essen sich als Metapher eignet, um die genannten ökonomischen Dimensionen in den Blick zu bekommen.

In seinen Überlegungen zu modernen Formen von Macht und zur Gouvernementalität hat Michel Foucault auf die wachsende Bedeutung der inneren Selbstführung und des Selbstmanagements hingewiesen, die in der Moderne mit äußerer Führung und Disziplinierung einhergeht. Institutionen, Gesetze und unbewusste Gewohnheiten greifen in seinem Machtkonzept ineinander.⁴¹ Im Anschluss hieran könnte man sagen, dass der Körper, sein Umfang und seine Ernährung Orte der Regulierung darstellen, an dem ökonomisches System und Subjektivität aufeinandertref-

40 Zum Körper als Maschine und zum Essen als ›Kraftstoff‹ vgl. RABINBACH: 1992.

41 Vgl. dazu z.B. BRÖCKLING, KRASMANN u. LEMKE: 2000.

fen und aufeinander abgestimmt werden. Damit lassen sich Ernährungs- und Körperdiskurse, ähnlich übrigens wie die Sexualitätsdiskurse, mit denen sie immer auch in Verbindung stehen, als Orte identifizieren, an denen Steuerungsprozesse verinnerlicht werden.⁴²

Von Michel Foucault inspirierte Untersuchungen zum Verhältnis zwischen literaturhistorischen Entwicklungen, ästhetischer Theorie und ökonomischen Veränderungen können hier weiterhelfen. Regenia Gagnier konstatiert, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Verschiebung innerhalb der modernen Ökonomien vom Interesse an Produktion und Reproduktion hin zum Konsum stattfindet. Ihr zufolge ersetzen sowohl in der ökonomischen wie in der ästhetischen Theorie psychologische Modelle soziologische, statt der Vernunft steuert das Unbewusste sowohl ökonomisches Handeln wie ästhetische Produktion.⁴³ Die Anglistin Mary Poovey setzt sich damit auseinander, wie die Entwicklung moderner Finanzwerkzeuge mit der Herausbildung realistischer Schreibweisen korrespondiert. Der Germanist Joseph Vogl beschäftigt sich mit der Entstehung des Homo Oeconomicus in der Literatur im 18. und 19. Jahrhundert und streift dabei FIGURATIONEN von Hunger, etwa am Beispiel der Otilie in Johann Wolfgang von Goethes *Wahlverwandtschaften*.⁴⁴ Untersuchungen zur Bedeutung von Figurationen von Essen und Hunger(n) in literarischen Texten wie sie beispielsweise von Stefan Hardt, Leslie Heywood, Nina Diezemann oder im Sammelband *Kulturthema Essen*⁴⁵ vorgelegt worden sind, erwähnen im Gegenzug zwar kurz den Zusammenhang zwischen literarischen Schilderungen abweichenden Essens und Ökonomie. Dieses Verhältnis ist bisher jedoch nicht systematisch untersucht worden.

42 Vgl. dazu z.B. KLOTTER: 2008, 22. READ: 2003, 8–9 weist auf den Zusammenhang von Produktionsbedingungen und der historisch kontingenten Produktion von Bewusstsein bzw. Subjektivität hin, die Karl Marx ebenso beschäftigen wie poststrukturalistische Denker. Althusser zum Beispiel nimmt keine hierarchische Beziehung zwischen Produktions- und Subjektivierungsbedingungen an, sondern geht davon aus, dass diese immer gemeinsam auftreten und einander produzieren. Dies lässt sich auf den Zusammenhang zwischen ökonomischem Wandel und Körperkonzepten übertragen.

43 GAGNIER: 2000, 91–94, 103.

44 POOVEY: 2008; VOGL: 2004..

45 HARDT: 1987; HEYWOOD: 1996; DIEZEMANN: 2006; WIERLACHER, NEUMANN u. TEUTEBERG: 1993.

Texte und Thesen

Wenn in dieser Untersuchung Texte von norwegischen, schwedischen und dänischen Autorinnen und Autoren im Zentrum stehen, so hat dies drei Gründe, die mit den genannten vier Diskursen zu tun haben, die sich in den Figurationen des Hunger(n)s überschneiden: dem religiösen Diskurs, dem ökonomischen Diskurs, dem medizinischen und dem ästhetischen Diskurs. Die von Klotter und anderen beobachtete Transformation einer protestantischen Ethik in eine medizinisch-moralisch-ästhetische Schlankheitsnorm⁴⁶ legt es nahe, mit den skandinavischen Ländern auf Hochburgen und Bollwerke des Protestantismus zu fokussieren, eines Protestantismus, der durch die unterschiedlichen pietistisch gefärbten Erweckungsbewegungen des 19. Jahrhunderts mehrfach herausgefordert und auch verändert wird, und im Zuge dessen Fragen von Verzicht und Askese immer neu ins Spiel bringt. Für den ökonomischen Diskurs gilt: Seit den 1870er Jahren und mit dem sogenannten Modernen Durchbruch wird skandinavische Literatur weltweit bekannt dafür, dass sie Debatten über soziale Fragen und sozio-ökonomischen Wandel auf die Tagesordnung bringt. Damit stellt sie auch die herkömmliche bürgerliche Geschlechterordnung und mit ihr verbundene Strukturen von Produktion und Konsum in Frage. Schließlich, und damit sind wir beim Gesundheitsdiskurs, gilt Skandinavien in der Außen- wie auch der Innensicht spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als Hort jugendlicher Vitalität und idyllischer Naturverbundenheit und damit als Ort von Gesundheit, Fitness und Modernität.

Kapitel 1 beschäftigt sich mit literarischen Verhandlungen des von Brumberg und anderen konstatierten Wechsels von einer ›heiligen Anorexie‹ zur modernen Pathologie. In der europäischen Literatur, insbesondere der deutschen und englischen, häufen sich um 1800 literarische Heldinnen, die aus Liebe hungern und nicht selten daran sterben. Otilie aus Johann Wolfgang Goethes *Wahlverwandtschaften*, aber auch einige Figuren aus den Werken der Brontë-Schwestern sind hierfür paradigmatisch. Der Liebesdiskurs kann hier als ein Schritt auf dem Weg von einem religiösen zu einem säkularen Diskurs über Geschlecht gelesen werden. Zieht man die ebenfalls in den Texten verhandelten Veränderungen in Bezug

46 KLOTTER: 2008, 24. Vgl. auch LEBESCO: 2004, 21.

auf Arbeit und Haushaltsführung in Betracht, gewinnen diese auch eine ökonomische Dimension, die beispielsweise Joseph Vogl in *Kalkül und Leidenschaft* in Bezug auf *Die Wahlverwandtschaften* analysiert hat.⁴⁷

Merkwürdigerweise finden sich in den skandinavischen Literaturen kaum solche Hungerheldinnen. Fredrika Bremer (1801–1865) allerdings, die als Begründerin des schwedischen Romans gilt und die mit ihren Werken im 19. Jahrhundert internationale Bedeutung als Vorläuferin der großen viktorianischen Romanautorinnen George Eliot und der Brontë-Schwestern erlangte, verwendet in mehreren Romanen Metaphern des Essens und Hungers sowie des Verzehrtwerdens, um Fragen weiblicher Selbstbestimmung, Probleme erotischer und romantischer Liebe und Leidenschaft sowie ökonomischer Verhältnisse zur Debatte zu stellen. Ich werde mich vor allem mit ihrem erstem Roman *Familien H**** (1831) (dt. *Die Familie H. Skizzen aus dem Alltagsleben* [1843]) sowie ihrem vorletzten und kontroversesten, *Hertha* (1856) (dt. *Hertha oder Geschichte einer Seele. Skizze aus dem wirklichen Leben* [1857]), beschäftigen. In *Familien H**** dient, wie in vielen anderen Texten von Bremer, das regelmäßige Zubereiten und gemeinsame Verzehren guter Mahlzeiten als zentrales Bild für ein gesundes und ausgeglichenes Leben, während die disharmonische Verwandte sich wegen einer unerwiderten Liebe verzehrt. Eine Konstellation, die sich bereits in diesem Roman anbahnt und durch das Werk Bremers zieht, kommt in Schwedens erstem Emanzipationsroman *Hertha* schließlich am deutlichsten zum Ausdruck. Ein ungeheurer Hunger nach Wissen und einem sozial engagierten Leben und das Leiden an den gesellschaftlichen Restriktionen, denen bürgerliche Frauen unterliegen, treiben die Protagonistin zu ihren idealistischen Leistungen an und machen sie am Ende des Romans zur Idealfigur, einer ›neuen Eva«. Der Preis für diese Entwicklung ist ein asketischer Verzicht auf erotische Erfüllung und schließlich ein Verzehrtwerden von Innen, das zunächst auf symbolischer Ebene, dann in Wirklichkeit den Geliebten und Mann der Zukunft das Leben kostet und am Ende die Hauptfigur selbst an Krebs sterben lässt.

Die Figur der lebens-, wissens- und arbeitshungrigen Frau wird in zahlreichen Texten des sogenannten Modernen Durchbruchs, also der Epoche des skandinavischen Naturalismus, weiter entwickelt. Meine These für **Kapitel 2** lautet, dass eines der Probleme, die in dieser Zeit zur Debat-

47 VOGL: 2004.

te gestellt werden, ganz wörtlich das der essenden Frau ist. Ich lese das heimliche Makronenessen Noras in Henrik Ibsens Drama *Et Dukkehjem* (1879) (dt. *Nora oder Ein Puppenheim* [1880]) als Metapher für ökonomische Verschwendung und illegitimes weibliches Begehren, ein Begehren, das nicht nur sexuell ist, sondern sich auch auf die nicht legitimierte Freude am tätigen Arbeiten und Geldverdienen richtet. Bei Henrik Ibsen (1828–1906), wie später auch bei Strindberg, stehen diese ›Hungerfiguren‹ in engem Zusammenhang mit Ängsten vor ökonomischen Veränderungen, vor Ausbeutung, vor der neuen Flüchtigkeit des Kapitals und einer Kreditwirtschaft, die nicht mehr durch Landbesitz, sondern nur noch durch flüchtige und unzuverlässige Aktien gedeckt sind.

Kapitel 3 widmet sich der schwedischen Autorin Victoria Benedictsson (1850–1888), die in ihrem Debutroman *Pengar* (1885) (dt. *Geld* [1890]) das Ende von Ibsens *Et Dukkehjem* ebenso aufgreift und weiter spinnt wie einige der Konstellationen, die bereits bei Bremer und anderen Autorinnen des früheren 19. Jahrhunderts auftauchen. Benedictsson geht es um die Frage nach dem Zusammenhang von Askese und weiblicher Künstlerschaft, und sie beschäftigt sich mit den komplizierten geschlechtlichen Konnotationen derjenigen Figurationen, mit denen sich auch die männlichen Dramatiker des Modernen Durchbruchs befassen. *Pengar* greift Geldheiraten und die daraus erwachsende Oberflächlichkeit und Künstlichkeit von Frauen an und endet in einer vitalistischen Vision weiblicher Erwerbstätigkeit. Der vitale Aufbruch und damit eine bessere Zukunft stehen hier in Beziehung mit Armut und Schlankheit. Korpulente Körper und luxuriöses Essen hingegen charakterisieren das alte, schlaff gewordene Patriarchat und dessen Luxusfrauen. Meine These ist, dass diese Konfigurationen von Schlankheit und Belebtheit in Zusammenhang stehen mit den ersten Diätwellen, die Europa erfassen.

Der ausgebeutete ›arme Poet‹ oder, wie es im Englischen treffend heißt, ›the starving artist‹ und sein Verhältnis zu Veränderungen auf dem Literaturmarkt sind Themen, die auch für die dem Modernen Durchbruch folgenden Autoren zentral bleiben. In **Kapitel 4** steht Knut Hamsuns (1859–1952) *Sult* (Hunger) als der paradigmatische Text für diese Strömung. Dieser trägt den Hunger nicht nur im Titel, sondern hat auch spätere Literaten des Hungers wie Rainer Maria Rilke oder Franz Kafka beeinflusst. In *Sult* werden über die Figur des Hungers unter anderem die Furcht und Verachtung des modernen Künstlers für eine oberflächliche, von ökonomischen Strukturen durchzogene Populärkultur verhandelt.

Ambivalenzen weiblichen Hungers schlagen bei August Strindberg (1849–1912) in Angstphantasien um, die ihre Metaphorik aus der zeitgenössischen Schauerliteratur beziehen. Seine Dramen, insbesondere *Dödsdansen* (1900) (dt. [1904] *Totentanz*) und die Kammerspiele *Spöksonaten* (1907) (dt. *Gespentersonate* [1908]) und *Pelikanen* (1907) (dt. *Der Pelikan*, auch *Der Scheiterhaufen*) sind durchsetzt von kannibalistischen und vampirischen Frauen und Männern, die ich in **Kapitel 5** ins Zentrum stelle. Interessanterweise sind diese Vampire und Kannibalen bei Strindberg – im Gegensatz zur klassischen Vampirliteratur – nicht in erster Linie sexuell konnotiert, sondern sie sind essende Figuren im wörtlichen Sinne, Figuren, die andere um ihre Nahrung bringen und sich mit Delikatessen vollstopfen. Es liegt daher nahe, Vampirismus und Kannibalismus als Formen ›gestörten Essens‹ zu lesen, die zwischen moralischer Verworfenheit und Pathologie oszillieren. Diese ökonomischen Ängste werden durch Figuren des Hungerns und Essens auf den häuslichen Bereich, auf die weiblich konnotierte Ökonomie der Küche bezogen. Ausbeuterische Köchinnen und Mütter werden zum Inbegriff der kapitalistischen Moderne. Strindbergs Roman *Svarta Fanor* (dt. *Schwarze Fahnen* [1908]) schließlich bezieht die Figur des Vampirs direkt auf das moderne literarische System und dessen Marktmechanismen, wenn er die Ausbeutung des idealistischen Künstlers in einem paranoiden System schildert, in dem Essen und Ökonomie zu einer von idiosynkratischen Perversionen geprägten Einheit verschmelzen.

Das Problem weiblichen Kunst- und Literaturschaffens wird in Karen Blixens Erzählung *Babettes Gæstebud* (engl. *Babette's Feast*) aufgegriffen und variiert. Erschienen 1950, weist dieser Text über das 19. Jahrhundert hinaus, auf das ich mich in diesem Buch konzentriere. Die Erzählung spielt jedoch in genau der Zeit, in der der Hauptteil der Romane und Dramen dieses Buches entstanden ist. Und sie verwebt auf raffinierte Weise die Themen Religion und Askese, Genuss und Verschwendung, Essen und Nicht-Essen (Babette nämlich kocht das große Gastmahl, isst selbst aber nicht mit), Geld und Armut, sowie Körperregimes. Der Text nimmt damit alle bisher angerissenen Fragen in verdichteter Form auf. Gleichzeitig nimmt er Fragen vorweg, die in der Literatur des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts über Essstörungen erneut eine wichtige Rolle spielen werden.

Viele Kapitel oder Teilkapitel dieses Buches sind in den letzten Jahren als Aufsätze erschienen.⁴⁸ Hier liegen sie nun erstmals gesammelt und erweitert vor und können damit die geschilderten größeren Zusammenhänge beleuchten.

⁴⁸ Vgl hierzu SCHNURBEIN 2006; SCHNURBEIN 2008a; SCHNURBEIN 2008b; SCHNURBEIN 2008c; SCHNURBEIN 2009.

Nährende Kochkunst, verzehrende Flamme Weiblicher Wissenshunger bei Fredrika Bremer

Literarische Hungernde und romantische Liebe

In den europäischen Literaturen, insbesondere der englischen und deutschen, häufen schon seit dem 18. Jahrhundert Schilderungen freiwillig hungernder Frauen. Zumeist sind es junge Mädchen, die die Nahrungsaufnahme verweigern und dadurch in Todesnähe gelangen oder richtiggehend zu Tode kommen. Dazu gehören etwa Samuel Richardsons *Clarissa. Or, the History of a Young Lady*¹ (1747–1748) (dt. *Clarissa. Die Geschichte eines vornehmen Frauenzimmers* [1748–1753]), die hungert, um unerwünschten sexuellen Nachstellungen zu entgehen und ihre Tugend zu bewahren, oder auch Otilie aus Goethes *Wahlverwandtschaften*² (1809), die wegen einer unerfüllten und unerfüllbaren Liebe die Nahrungsaufnahme verweigert.³ In historischer Perspektive lassen sich diese literarischen Hungerfiguren am Übergang von einem religiösen zu einem klinischen Hungerparadigma ansiedeln. Die von Joan Jacobs Brumberg beschriebenen, historisch dokumentierten »Fasting Girls«⁴ des 18. und 19. Jahrhunderts, meist aus niederen Schichten stammende ›Wundermädchen‹, demonstrierten ihre Fähigkeit, den Körper in einem religiösen Akt der Askese vollständig zu überwinden und nur noch geistige Nahrung, häufig die Hostie, zu sich zu nehmen.⁵ Die Hungernden der schönen Literatur scheinen dieses religiöse Motiv zu säkularisieren. Allerdings geschieht das hier noch nicht durch den Rekurs auf den Körper und dessen Zurichtung im Sinne eines Schlankheitsideals – wie es im späteren 19. Jahrhundert der Fall ist. Vielmehr wird das Hungern an den Diskurs der romantischen Liebe angebunden, bzw. bildet eine Reaktion darauf. Auch hier – und das verbindet diese neuen, literarischen Hungerfiguren mit den fastenden ›Wundermädchen‹ – wird das Überwinden des Irdischen durch ihre engelsgleiche Tugend hervorgehoben. Insbesondere Goethes Otilie teilt so die Qualitäten einer säkularisierten Heiligen, die Nähe zum religiö-

1 RICHARDSON: 1982 [1747–1748].

2 GOETHE: 2002 [1809].

3 Vgl. HEYWOOD: 1996; RICHARDS: 2004.

4 BRUMBERG: 2000.

5 Ebd.

sen Hungern bleibt in mancher Hinsicht bestehen. Gleichzeitig aber entsprechen die sich verzehrenden Heroinnen auch dem Weiblichkeitsideal der zarten, elfenhaften, nahezu durchsichtigen, lichthaften Frau. Das wiederum ist ein Ideal, das junge Mädchen, häufig angespornt durch ihre Mütter, durch Kuren aller Art vom Fasten bis hin zum Trinken großer Mengen an Essig das ganze 19. Jahrhundert zu erreichen suchten. In diesen Aspekten verweisen die frühen literarischen Hungernden auf ein vorwiegend im Dienste eines körperlichen Schönheitsideals stehendes Paradigma.

Religiöses Ideal und idealer Körper sind freilich nur diejenigen Begründungsmuster, die an der Oberfläche der jeweils herrschenden Diskurse aufgerufen sind. Durch sie kann sich das weibliche ›freiwillige‹ Fasten rechtfertigen, der sprachlose Akt intelligibel werden, also sich verständlich machen und in akzeptierter Form vermitteln. Die darunter liegenden Bedeutungen allerdings sind vielfältiger. Sie verhandeln das Problem weiblicher Subjektivität und Selbstbestimmung auf paradoxe Weise. Einerseits nämlich ist mit den körperlich verschwindenden Heldinnen ein Ideal weiblicher Schwäche und Machtlosigkeit aufgerufen, das diese zu reinen, aber hilflosen Opfern stilisiert. Andererseits findet sich in ihren radikalen Verweigerungsakten auch ein Potenzial zur Rebellion, zu Widerstand und trotziger Selbstständigkeit, die im Hungern die Kontrolle über den eigenen Körper und die Unabhängigkeit nicht nur von der ›niederen‹ Materie, sondern auch von einschränkenden sozialen Bedingungen, denen insbesondere Frauen unterworfen sind, aufscheinen lassen. Auch dieses Paradox verweist zurück auf die hungernden Heiligen, die sich durch ihre Unabhängigkeit von Nahrung eine gewisse Autonomie jenseits kirchlichen Dogmas und öffentliche Aufmerksamkeit eroberten, die weit jenseits derjenigen lag, die einfachen Mädchen aus dem Volke gewöhnlich zukam. Es verweist gleichzeitig vor auf die moderne Anorektikerin. Diese scheint in einem ähnlichen Paradox von Autonomiestreben und völliger Machtlosigkeit gefangen, wie es auch im Verhältnis der literarischen Hungernden zu Körper und Materie zu Tage tritt: Materie soll einerseits negiert und zurückgewiesen werden durch die Abwehr materieller Nahrung. Gleichzeitig nähern sich die Heldinnen jedoch einem Schönheitsideal, das, wie erwähnt, eben auch ihre hungernden Körper als schön erscheinen lässt. Und nicht zuletzt ist im Liebesdiskurs die Ästhetik des weiblichen Körpers ein zentrales Moment.

Neben den Paradoxen weiblichen Autonomiestrebens lassen sich die literarischen Hungernden darüber hinaus auch als Figuren interpretieren, an denen Probleme und Konsequenzen ökonomischer Veränderungen durchgespielt werden. Joseph Vogl hat gezeigt, wie Goethes *Wahlverwandtschaften* den Übergang von ländlicher Ökonomie zur Kapitalwirtschaft verhandeln. Er macht gleichzeitig aufmerksam auf den Zusammenhang zwischen diesen ökonomischen Veränderungen und Änderungen der familiären und libidinösen Ordnung. »Der Vollzug einer ökonomischen (Re-)Produktion« – so Vogl, »[werde] auf die allgemeine Erzeugung von Mangel und Knappheit umgestellt.«⁶ Damit werde eine quasi natürliche Ordnung des harmonischen Austausches und der idealen Selbstgenügsamkeit aufgebrochen und überführt in eine Logik von »Entgrenzung, Übermaß und nicht-natürlichem Wachstum«, in der der »Mangel und eine stets offene Zukunft zum Maß für die Selbstreproduktion des ökonomischen Prozesses« werden.⁷ Vogl erwähnt explizit, dass diese paradoxe Wahlverwandtschaften-Logik der Entgrenzung und des Mangels »in der Doppelgestalt von Verausgabung und Verzicht [auftritt], die die laszive Luciane und die anorektische Otilie als komplementäre Figuren zueinander stellt.«⁸ Damit verweist er auf eben den Zusammenhang zwischen Figurationen des Hungers und ökonomischem Wandel, der im Zentrum meiner Untersuchung steht. Auf die geschlechtlichen Konnotationen dieser Hungerfiguren geht er dabei nicht ein.

Doch überlassen wir Otilie und andere getrost der Germanistik und kommen zurück zum skandinavischen Kontext. Die kurze Skizze der literarischen Konstellation der »wasting heroine«⁹ um 1800 sollte zunächst nur deren weite Verbreitung und deren diskursive Verknüpfungen demonstrieren. Vor diesem Hintergrund erscheint es zunächst erstaunlich, dass sich in den skandinavischen Literaturen der Zeit solche Schilderungen kaum finden, obwohl ansonsten die Haupttendenzen der europäischen Literaturen ihrer Zeit schnell aufgenommen und in unterschiedliche Richtungen weiterentwickelt werden. Verweise auf sich verändernde Schönheitsideale allerdings finden sich in der frühen realistischen Erzählliteratur. Während in Thomasine Gyllembourgs erster »Hver-

6 VOGL: 2004, 301.

7 Ebd., 302.

8 Ebd.

9 RICHARDS: 2004.

dagshistorie«, *Familien Polonius*¹⁰ (1827), noch Leibesfülle die madonnenhafte Schönheit der jungfräulichen Lydia signifizieren kann, finden sich in späteren skandinavischen Romanen von Frauen kaum mehr positiv besetzte füllige weibliche Figuren. Im ersten norwegischen realistischen Roman, Camilla Colletts *Amtmandens Døtre* (1854/55) (dt. *Die Töchter des Amtmannes* [2000 (1864)]),¹¹ etwa wird die Schlankheit, Leichtigkeit, Schnelligkeit und Flüchtigkeit der Heldin Sophie, also ihre ätherische Vogelnatur, mit dem rundlichen Ideal ihrer (von der Erzählinstanz abgewerteten) Mutter (70) oder dem Aussehen einer dicken älteren Matrone (45–46) verglichen. Der Held Georg Cold seinerseits mokiert sich über die große Wichtigkeit, die dem Essen während eines Ausflugs zugeschrieben wird, was in seiner Sicht den Genuss der sublimen Schönheit der Natur erheblich beeinträchtigt (68).

Fredrika Bremer (1801–1865) schildert zwar keine Hungerheldinnen im oben erwähnten Sinne, verwendet aber in mehreren Romanen Metaphern des Essens und Hungers, sowie des Verzehrtwerdens, und stellt damit Fragen weiblicher Selbstbestimmung, Probleme erotischer und romantischer Liebe und Leidenschaft sowie ökonomische Verhältnisse zur Debatte.

*Familien H****

Solide Mahlzeiten

Fredrika Bremer gilt als eine der wichtigsten Intellektuellen ihrer Zeit und als Begründerin des schwedischen bürgerlichen Romans. Zu Lebzeiten war sie eine international gefeierte Bestsellerautorin und beeinflusste die großen viktorianischen Romanautorinnen George Eliot und die Brontë-Schwestern. Zudem wirkte sie als Vordenkerin der schwedischen bürgerlichen Frauenbewegung.¹²

Bereits in ihrem ersten Roman *Familien H**** (1820/21) (dt. *Die Familie H. Skizze aus dem Alltagsleben* [1841])¹³ etabliert Bremer das Thema

¹⁰ S. GYLLEMBOURG: 1866.

¹¹ COLLETT: 1969 [1854/55]; COLLET: 2000 [1864]. Die erste deutsche Übersetzung erschien 1864 unter dem Titel *Die Amtmanns-Töchter*.

¹² HOLM: 1981.

¹³ Die hier zitierte schwedische Ausgabe erschien 1999 in modernisierter Orthografie unter dem Titel *Familjen H****. Die deutschen Zitate stammen aus der Ausgabe von 1843.

Essen als ein zentrales strukturierendes Motiv für dieses neue Genre und inszeniert gleichzeitig dessen Ambivalenzen. Obwohl *Familien H**** allgemein als bürgerlicher Roman gilt, spielt er doch, wie die meisten von Bremers Texten, im adeligen Milieu. Er hat aber, ebenfalls typisch für Bremer, eine Erzählerin von niederem Stande, Beata Hvardagslag (also etwa: Beata Alltäglich), die einige Zeit als Haushälterin bei der Familie wohnt. Diese berichtet im ersten Teil von der Hochzeit der widerstrebenden ältesten Tochter Emilia mit ihrem Geliebten Algernon. Im zweiten Teil stehen die jüngere Tochter Julie und der Bruch ihrer Verlobung mit dem oberflächlichen Arvid im Zentrum, sowie die Liebesgeschichte zwischen dem Sohn Carl und der Halbtalienerin Hermine, die er nur unter schwierigen Umständen von ihren Eltern, verarmten Adligen, gewinnen kann. Zur Familie gehört außerdem noch eine behinderte Tochter, Helène, der Liebling und die Vertraute des Vaters, die ihren Mangel an weiblichen gesellschaftlichen Belustigungen durch Bildung und Lektüre ausgleichen kann. Und im Hause wohnt eine Nichte des Oberst H***, die erblindete Elisabeth, eine die harmonischen H***s kontrastierende Figur. Diese – so erfährt die Leserin im Laufe des Romans – wuchs bei der Familie auf und entwickelte eine brennende, aber vom Erotischen freie ›reine‹ Liebe zu ihrem Onkel. Als sie von diesem zurückgewiesen wird, versucht sie, ihn mit Gift zu ermorden. Daraufhin erblindet sie und verfällt zeitweise dem Wahnsinn. Erst an ihrem Totenbett gesteht auch der Onkel, dass er sie liebte, diese Liebe aber verwerfen musste, weil sich in sie von seiner Seite erotisches Verlangen mischte. Nun versöhnt mit allen, überwindet Elisabeth schließlich im Sterben ihre Schuld.

Gleich am Romananfang, der die Ankunft der Erzählerin Beata Hvardagslag bei der Familie H*** schildert, werden die guten, schwedischen Nahrungsmittel, Käse, Semmeln und Pfefferkuchen, die sie auf Bestellung der Tochter Julie bei sich hat, sowie das Ankunftsmahl als Zeichen für ein gesundes, harmonisches Familienleben etabliert, das Behaglichkeit, materielle Sicherheit ohne verschwenderischen Luxus, Normalität und Realitätssinn suggeriert. Im Textverlauf werden Schilderungen von Mahlzeiten und von gesundem Appetit immer wieder dazu herangezogen, Passagen, in denen hohe Ideale verhandelt werden oder ein romantischer Plot seinem dramatischen Höhepunkt zusteuert, zu ›erden‹, dem Text einen Realitätsbezug zu geben, der durch die Romanhandlung ansonsten verloren zu gehen droht. Wie wir gleich sehen werden, bilden diese Passagen

auch augenzwinkernde Parodien der traditionellen Romankonventionen, die damit subtil unterlaufen werden.¹⁴

Dies beginnt mit Julies passionierter Schilderung von Emilies Skrupeln vor der Ehe in einem Brief an Beata Hvardagslag. Hier fleht sie diese an zu kommen und Abhilfe zu schaffen, gleichzeitig aber doch bitte die gewünschten Leckereien, eben die erwähnten »ost, limpor och pepparkakor« [»Käse, Semmeln und Pfefferkuchen«] (18/26)¹⁵, mitzubringen. Das Muster setzt sich in den ausführlichen Schilderungen der Vorbereitungen des Hochzeitsmahls (56) und dessen Einnahme (76) fort. Diese begleiten die Läuterung Emilias zur glücklichen Ehefrau, die lernt, ihrem Gefühl und den Qualitäten ihres Verlobten zu vertrauen. Und es kulminiert am dramatischen Textende, als Carl auf seiner verzweifelten Suche nach der Geliebten Hermine, die mit ihren Eltern und seinem verhassten Rivalen Genserik G*** gegen ihren Willen auf und davon ist, versehentlich in einer wohlgefüllten Speisekammer landet.

Olycklig, harmful, trött, förbittrad på hela världen, stirrade han nästan tanklös rakt framför sig: Ett fat med bakelsen, överlevor av en pastej, av kalvstek och vinbärskräm, stående i solskenet på ett bord, mötte vänligt och vinkande hans blickar.

Kornetten erfor en besynnerlig rörelse: mitt uti sin förtvivlan, plågad av tusen kvalfulla tankar, kände han – hunger!

Arma mänskliga natur! O människa, skapelsen krona! Stoffets stoftkung! Är det himmel eller helvete, som välver inom ditt bröst? Äta måste du dock! En minut ängel, en annan djur! Arma mänskliga natur!

Och tvärtom:

Lycklige mänskliga natur! Lyckliga tvåhet, som allena bibehåller varelsens enhet. Djuret tröstar anden, anden djuret, och så allena kan människan leva.

Kornetten levde, var hungrig – såg mat, och dröjde ej länge att därmed tillfredsställa sin hunger. Pastejen fick sätta till sin färs och sin fågelfyllning. (208–209)

[Unglücklich, unmuthsvoll, müde, erbittert auf die ganze Welt stierte er beinahe gedankenlos, gerade vor sich hin. Eine Schüssel mit Backwerk, Überbleibsel einer Pastete, eines Kalbsbratens und Johannisbeerencrêmes boten sich im Sonnenschein auf einem Tische stehend, freundlich und lockend seinen Blicken dar.

Den Kornet överkam en sonderbare Bewegung; mitten in seiner Verzweiflung, von tausend qualvollen Gedanken geplagt, empfand er – Hunger.

Arme menschliche Natur! O Mensch, du Krone der Schöpfung! Staubkönig des Staubes! Ist es der Himmel oder die Hölle, was sich in deiner Brust wälzt?

¹⁴ Vgl. dazu ARPING: 2005.

¹⁵ BREMER: 1999 [1830–1831]; BREMER: 1843.

– Essen mußt du doch! In der einen Minute Engel, in der anderen Thier! Arme menschliche Natur!

Dagegen wiederum:

Glückliche menschliche Natur! Glückliche Zweiheit welche allein die Einheit des Wesens bewahrt. Das Thier tröstet den Geist, der Geist das Thier und nur so kann der Mensch leben.

Der Kornet lebte – er war hungrig – sah Speisen und zögerte nicht lange, seinen Hunger damit zu stillen. Die Pastete mußte mit ihrem köstlichen Gefüllsel erhalten. (202)]

Der gesunde Appetit, der den jungen, romantischen Liebenden und Romanhelden nach seinem langen Ritt befällt, hat er doch »ingen bit ätit på hela dagen« [»den ganzen Tag über keinen Bissen in den Mund gebracht«] (209/202), wird hier also zum Zeichen für seine letztlich eben doch ausgeglichene, menschliche Natur, die ihm denn auch nach einem fast tödlich endenden Unfall später auf dem verzweifelten Ritt, das Überleben ermöglicht – ein Beispiel für die oben erwähnte »erdende« Funktion der Essensschilderungen.

Das Beispiel von Julies Verlobten Arvid zeigt allerdings auch, dass nicht jeder männliche Appetit gesund ist. Der von Julie zunächst idealisierte, ausgesprochen schöne junge Mann erweist sich nämlich als faul, bequem, schlaf lustig und von eher beschränkten Geistesgaben – und vor allem ist er ständig am Essen (42, 97, 122). Während einer ernsthaften Diskussion über Schaden und Nutzen der Romanlektüre für Mädchen und Frauen (71–76) spricht er sich zwar dezidiert gegen diese aus, sucht aber keinesfalls Argumente für seine Haltung. Stattdessen »ät [han] oförtrutet konfekt«, [»aß [er] unverdrossen Konfekt«] (76/74). Als Julie das Gespräch mit ihm sucht, um ihre grundlegende Verschiedenheit zu diskutieren und den Bruch der Verlobung anzukündigen, denkt er ständig an den »kalops« [»Kallops«] (169–170/162), ein traditionelles schwedisches Gulaschgericht, das zum Mittagessen winkt. Mit diesem zu gut ausgeprägten Appetit, der für den Mangel an jeglichem Idealismus und geistigen Interessen steht, kontrastiert Julies erwachender Idealismus, der sich in der Liebe für Professor L*** äußert. Dieser edle Gelehrte wiederum steht in Gefahr, seine Gesundheit zugrunde zu richten, da er sich ausschließlich seinem Schreiben widmet, dabei nicht schläft und sich nicht richtig ernährt. Über ihn sagt der ausgeglichene Carl: »Han liknar sitt ljus [...] han förtär sig för att upplysa« [»Er gleicht seinem Lichte [...] er verzehrt sich, um zu leuchten« (wörtlich auch: um aufzuklären)] (110/105). Der Auszeichnung des idealisierten Mannes kann im Roman durch seine Eheschlie-

ßung mit Julie abgeholfen werden. Sie führt ihm am Ende Hof, Garten und Küche so prächtig, dass er gut versorgt ist, ausreichend Schlaf und Essen bekommt, seiner Arbeit nachgehen kann und so auch Gelegenheit hat, die junge Frau zum Licht der Aufklärung zu bringen, sie zu seinen Idealen zu erheben.

Dass auch Männer eine versorgende Funktion in Bezug auf die Nahrung einnehmen können, beweist das Beispiel Algernons. Emilia verliert ihre Zweifel an seiner edlen Natur, als sie erfährt, dass er vor der Hochzeit Essensgaben an Bedürftige gegeben hat (54). Und Carl, der Liebe und Ehe in jungenhaftem Überschwang zunächst vehement ablehnt, zeigt, dass er das Zeug zum idealen Ehemann hat, als er die Speisekammer der verarmten Familie der Freundin und späteren Geliebten Hermine durch die Früchte von Jagd und Angeltouren füllt. Später will er sich gar für seine Freundin in die Küche stellen, um zu verhindern, dass das elfengleiche Mädchen sein weißes Gesicht und seine zarten Hände am Feuer verbrennt (152–154). Dieses Verhalten des bodenständigen Versorgers kontrastiert mit dem des von den Eltern Hermines bevorzugten Verlobten G***. Er tritt zu Carl dadurch in Konkurrenz, dass er einen »overflöd av matvaror, viner och flera lyxartiklar« [»Ueberfluß an Esswaren, Weinen und mehreren Luxusartikeln«] (162/157) ins Haus bringt und so dem verschwenderischen Leben der Eltern Vorschub leistet.

Die Motive der nährenden Mahlzeit und der Versorgung Bedürftiger mit Nahrung vermitteln also – wie die Beispiele zeigen – ein Ideal des Gleichgewichts zwischen idealistischem Streben bzw. romantischer Liebe und bodenständiger, praktischer Lebensführung. Die adeligen Eltern Hermines, ein Schwede und eine Italienerin, sind denn auch vor allem deshalb verarmt, weil sie dieses Ideal der maßvollen Liebe und maßvollen häuslichen Ökonomie verlassen haben. Von ihrer Leidenschaft getrieben, überwirft sich das Elternpaar mit dem Vater der Frau, der diese enterbt. Das verbleibende geringe Vermögen des Mannes geht im Spielrausch verloren, zum Zeitpunkt der Handlung verbirgt sich die Familie daher in einem verfallenen Haus im Wald, um ihren Schuldnern zu entgehen (117, 152, 225–226).

Verkörperung des rechten Maßes in der häuslichen Ökonomie ist hingegen die Erzählerin Beata Hvardagslag: Sie bringt, wie gesagt, gute Lebensmittel zur Familie H***, ist berühmt für ihr Weingelée und hält zusammen mit der Hausfrau selbst Küche und Speisekammer unter Kontrolle. Bezeichnend ist, dass sie in Reflexionen über ihren eigenen Text

und in Anreden an die Lesenden konsequent Mahlzeitenbilder zur oft recht humorvollen und leicht selbstironischen Charakterisierung ihres eigenen Schreibens verwendet. Das reicht von Kapitelüberschriften wie »Efterrätt«¹⁶ [Nachtisch] (8r), »Middagsmåltid. Ragu på varjehanda« [»Mittagsmahl – Ragout von Allerhand«] (82/78), »Te och supé« [»Thee und Souper«] (225/218), bis hin zu einer Entschuldigung an die Lesenden für einen erläuternden Einschub, den sie mit einer Zutat in ihrem Weingelée vergleicht, dem zähen, geschmacklosen, aber eben auch klärenden Eiweiß (222). Die Essensmetapher erfüllt einen ähnlichen Zweck wie die Mahlzeitenschilderungen auf der Inhaltsebene. Sie ist Zeichen für das rechte Maß, in diesem Fall zwischen der idealistischen Überspanntheit des zeitgenössischen Romans und einer alltäglichen Bodenständigkeit – als Ideal erscheint eine Balance zwischen beiden, die hehre Gefühle ebenso wenig ausschließt wie Ironie, Humor und Genuss. Das Essen wird damit auch zur Leitmetapher für ein neues, ›idealrealistisches‹ Literaturideal, das Bremer in diesem und ihren folgenden Romanen umzusetzen bestrebt ist.

Die erwähnten parodistischen Elemente dienen also auch dazu, auf unterhaltsame Weise veraltete literarische Codes als solche erkennbar zu machen und neue zu etablieren. Die Metaphorik des Kochens und Essens wird so zum beruhigenden, konventionell erscheinenden Deckmantel der potenziell subversiven Aktivität des weiblichen Schreibens.¹⁷

Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Tatsache, dass das Ideal selbst in diesem auf Harmonisierung zielenden Roman nicht ungebrochen bleibt. Zunächst ist über die Lebensgeschichte der Beata der Blick freigegeben auf nur mühsam zu verbergende Ambivalenzen. Sie berichtet über ihre eigene Jugend, dass sie Anhängerin romantischer Ideale gewesen, ja, dass ihr erstes Wort überhaupt »Måne«, [Mond] gewesen sei, sowie dass sie Sonette und Oden an den Mond verfasst habe, was ihren Eltern Anlass zur Sorge gab, denn: »Av månsken blir man ej mätt.« [»Vom Mondschein wird man nicht satt.«] (18/18). Um, wie sie selbst in einer Mischung aus Ironie und Melancholie bemerkt, dem Hungertod im »ljuva månskenet« [»lieblichen Mondschein«] (18/18) zu entgehen, wendet sich Beata daher ihrem anderen Talent, dem Kochen, zu. Sie wird berühmt für ihr Weingelée und vergisst das Verseschreiben nahezu ganz, bis

¹⁶ Dieses Kapitel fehlt in der deutschen Übersetzung.

¹⁷ ARPING: 2005, 203.

auf die Autorschaft einzelner Gelegenheitsgedichte (19). Nun legt der Roman selbst zwar nahe, dass Beata in ihrem Schreiben am Ende doch noch eine geglückte Synthese aus ökonomischem Denken und Idealismus gelingt. Ihr Schicksal macht jedoch auch auf deren Preis aufmerksam: Mehrfach wird ihre Melancholie erwähnt (124) und am Ende entscheidet sie sich gegen eine Rückkehr zur glücklichen Familie H***. Sie will sich um die Kinder einer wohlthätigen Witwe zu kümmern, ein Akt, der als Verzicht gekennzeichnet ist und melancholische Bilder des Abschieds und Todes heraufbeschwört, die den Roman mit folgenden Worten enden lassen:

Oskyldiga barn, som slumren omkring mig, jag skall bliva hos er, emedan jag kan vara er nyttig. Försakad glädje skänker ofta en tillfredsställelse av högre art – skänker *frid*. O, må jag blott känna den under det var dags stilla bölja enformigt men lugnt framvälver, och för mig närmare den tysta stranden – och var dag skal vara välsignad.

Nattliga dimmor uppstiga på ängarna, båda morgonen och mana mig till vila. Kring min levnads kulle stiger ock en kylig ånga – då den kommer närmare, skall jag skriva än en gång och taga avsked av familjen H***. (252)

[Unschuldige Kinder, die ihr um mich her schlummert, ich werde bei euch bleiben, so lange ich euch nützlich sein kann. Freude, der man entsagt hat, schenkt oft eine Befriedigung höherer Art – schenkt *Frieden*. O möchte ich nur ihn empfinden – während die stille Welle jedes Tags einförmig, aber ruhig sich dahin wälzt und mich dem stillen Strande näher führt – dann soll der Tag gesegnet sein. [wörtlich: und jeder Tag soll gesegnet sein]

Nächtliche Nebel steigen aus den Wiesen empor, verkünden den Morgen und mahnen mich zur Ruhe. Um meines Lebens Kühle steigt auch ein kühler Nebel – wenn er näher kommt, werde ich noch einmal schreiben und Abschied nehmen von der Familie H.] (244)

Die verzehrende Flamme des Idealismus

Die potenzielle Disharmonie, die Schwierigkeiten, die die Spannung zwischen hohem, romantischem Ideal und von ökonomischen Überlegungen geprägtem Alltag für eine begabte und ambitionierte Frau mit sich bringt, und der hohe Preis, den ihre im Falle von Beata nur mühsam erreichte Harmonisierung fordert, werden am Beispiel dieser Erzählerin allerdings lediglich angedeutet. Dramatisch in Szene gesetzt werden sie anhand der anderen Außenseiterfigur im Text, der blinden Elisabeth. Eine Spazier- und Milchkur, an deren relativer Erfolglosigkeit sich übrigens die Grenzen der Wirksamkeit guten Essens erweisen, verbindet die beiden Frauen, die ansonsten wenig Gemeinsamkeiten haben. Man kann sie jedoch als

diametral unterschiedliche Ausprägung eines einzigen Frauentyps lesen: der idealistischen Frau mit intellektuellem Anspruch. Wo es Beata gelingt, über ein gesundes Verhältnis zum Essen ein gewisses Gleichgewicht zwischen Ideal und Wirklichkeit in ihr und anderer Leben zu bringen, führt bei Elisabeth das Auseinanderfallen von hohem Liebesideal und enttäuschender, prosaischer Wirklichkeit dazu, dass sie kein nährendes Verhältnis zu sich und anderen aufbauen kann. Sie wird stattdessen von der Flamme ihres unauslebbar Idealismus selbst verzehrt und endet als klassische »Madwoman in the Attic«¹⁸. Im Gegensatz zu vielen der zeitgenössischen, sich aus Liebe verzehrenden oder sich zu Tode hungern den Romanheldinnen ist das Motiv der zurückgewiesenen Liebe bei Elisabeth jedoch sekundär. Sicher wird sie aus verschmähter Liebe zu ihrem Onkel beinahe zur Giftmörderin, aber ihre eigentliche Enttäuschung beginnt weit früher. »Min första kärlek var mitt fädernesland« (129) [»Meine erste Liebe war mein Vaterland« (124)], erzählt sie Beata. Ihr Wunsch nach einem streitbaren Leben, ihre »begär att erövra livets lysande höjder« (130–131) [»Begierde, die glänzenden Höhen des Lebens zu erobern« (125)], treibt ihr junges, enthusiastisches Wesen. Doch als Frau wird sie »av människor, samhällsordningar, konvenser och förhållanden evigt återvist till [sitt] inte-liv« (131) [»von Menschen, von gesellschaftlichen Einrichtungen, von Konventionen und Verhältnissen ewig in [ihr] Nichtleben zurückgewiesen« (125)], und sie klagt:

O, hade jag varit en man, skulle mitt hjärta ej utan frukt ha klappat för er, värdiga mål för själens örnflykt! [...] O, hur olycklig är den kvinna, som naturen givit en själ full av eld, känslstyrka och entusiasm! Olycklig den kvinna, som ser i den trånga krets uti vilken hon är kallad att stilla och enahanda leva och verka, blott ett glädjelöst tillstånd, ett fängelse, en livets grav. (128)

[O wäre ich ein Mann geworden, dann würde mein Herz nicht vergebens für Euch geklopft haben, das würdige Ziel für den Adlerflug der Seele [...] O wie unglücklich ist das Weib, dem die Natur eine Seele voll Feuer, Gefühlsstärke und Enthusiasmus verliehen hat! Wehe dem Weibe, das in dem eigenen Kreise, worin es zu stillem, einförmigem Leben und Wirken berufen ist, bloß einen friedlosen Zustand, ein Gefängniß, ein Grab des Lebens erblickt! (122–123)]

18 In ihren bahnbrechenden Analysen der viktorianischen Frauenliteratur vertreten Sandra M. Gilbert und Susan Gubar die These, dass Autorinnen der Zeit ihre Heldinnen lediglich als »Engel des Hauses« oder »Monster« schildern konnten – ein Reflex auf die Spaltung des Frauenbildes durch männliche Künstler in »Madonnen« und »Huren«. Siehe dazu GILBERT u. GUBAR: 1979.

Es ist also nicht erst die Liebe zum Onkel, sondern es sind die gesellschaftlichen Normen und Konventionen, die der bürgerlichen Frau keinen Raum lassen, den ›Heroismus‹ zu entfalten, dem sie selbst, den romantischen Idealen ihrer Zeit entsprechend, anhängen. Die unerwiderbare Liebe stellt sich erst später ein, als Elisabeth sich auf die einzige Leidenschaft einlässt, die die Welt »dem Frauenherz« erlaubt (121). Es ist eine Liebe, die durch »läsning av romaner, känslösa poesier, m.m.« (131), [»die Lektüre von Romanen und empfindsamen Poesien u.s.w.« (125)], befördert wird, also durch populäre Medien der Zeit vermittelt und damit, im Kontext des Romans als unauthentischer erscheint. Dies ist im Übrigen auch ein Weg, wie Bremers Text Kritik an hergebrachten literarischen Formen zum Ausdruck bringt, die von einer überfliegenden Genieästhetik ebenso geprägt sind wie von deren Profanisierung in populären Romanen. Auf dieser Folie wird das Erzählen der bodenständigen, kochenden Erzählerin Beata noch einmal ins Relief gesetzt.¹⁹ Die Nähe zwischen ihren und Elisabeths Erlebnissen deutet dabei gleichzeitig an, dass es sich bei der in den Roman eingeschriebenen Kritik von Genieästhetik und Liebesroman um eine durchaus aktuelle Problematik handelt.

Zum Zusammenbruch Elisabeths kommt es aber erst, als der von ihr idealistisch geliebte Mann ihre ›reine‹ Liebe zurückweist – wie sich später herausstellt, weil er selbst von erotischem Verlangen nicht frei ist. Nach einem missglückten Fluchtversuch an ihrem Hochzeitstag, an dem sie mit einem anderen Mann verheiratet werden soll, bricht Elisabeth zusammen. Sie wird daraufhin vom Onkel in ein Irrenhaus gesteckt. Nach ihrer Rückkehr in die Familie unternimmt sie einen Giftmordversuch an ihm, erblindet und vegetiert seither zerrissen zwischen äußerlicher Marmor-kälte und der inneren, sie langsam verzehrenden Glut vor sich hin – bis zu ihrem dramatischen Tod, bei dem sie Versöhnung erbittet und erhält.²⁰

Zentrales Bild für Elisabeths tragisches Schicksal ist das Feuer, das als heilige Opferflamme für einen gesunden Idealismus, Lebenshunger und Tatendrang steht, im Bild der schwelenden Glut, aber, zunehmend zu einer Metapher der Zerstörung und vor allem des autokannibalistischen Verzehrterwerdens von innen heraus wird. Dieses Feuer ist ein überdeterminiertes Bild, das sich durch das gesamte Werk Bremers zieht. Es steht für die prekäre Ambivalenz zwischen aufbauender Kraft und verbrecheri-

¹⁹ ARPING: 2005, 196.

²⁰ Zur Versteinerungssymbolik siehe auch LANGÅS: 2000.

scher Zerstörung, gesunder Rebellion gegen ungerechte und einschränkende Verhältnisse und für eine nach innen wie außen gerichtete verzehrende Wut. Es verbindet sich mit nationaler Begeisterung und allgemein menschlichem enthusiastischem Engagement, taucht oft in weiblichen, ebenso aber auch in männlichen Figuren auf.

Grannarna (Die Nachbarn)

Die Flamme männlicher Leidenschaft

Ein eindrucksvolles Beispiel für eine männliche Variante dieser Konstellation ist die Figur des dämonischen Bruno in *Grannarna* (1837) (dt. *Die Nachbarn* [1841]).²¹ In diesem wohl erfolgreichsten Roman Bremers kehrt der trotzige und kraftvolle, aber auch gewalttätige und grausame junge Mann Bruno, ehemaliger Weltreisender und Sklavenhändler, zunächst unerkannt zum Gut seiner Mutter zurück, wo er seiner Jugendfreundin, der weißen engelsgleichen Serena wieder begegnet. Durch deren Einfluss gelingt es nach langen dramatischen Komplikationen eine Versöhnung zwischen ihm und seiner ebenso heißblütigen, starrsinnigen Mutter zu erwirken – all dies jedoch erst, als seine orientalische Geliebte Hagar, die ihm nach Schweden gefolgt ist und eine weitere dämonische Figur repräsentiert, nach einem Mordversuch an Serena selbst stirbt. Bruno wird von einer inneren Flamme zerrissen, die wie Elisabeths Flamme in *Familien H****, durch die konfliktvolle Beziehung zu einer Elternfigur ins Dämonische und Zerstörerische umgeschlagen ist. In *Grannarna* wird nun das problematische Verhältnis Brunos zu seiner Mutter in Kindheit und Jugend ganz direkt durch ein gestörtes Essverhalten symbolisiert. Ausführlich wird berichtet, dass »Ma chère mère«, wie die eindrucksvolle und dominierende Mutterfigur von allen genannt wird, bei der Geburt des einzigen Sohnes fast ums Leben kam, und danach eine so enge Beziehung zu ihm entwickelte, dass sie ihn sogar selbst stillte (im Universum des Textes offensichtlich keine Selbstverständlichkeit, da es eigens erwähnt wird). Die symbiotische Beziehung, die entsteht, wird in folgendem ambivalenten Bild geschildert, in dem die Gewalttätigkeit und eine inzestuöse erotische Komponente bereits angelegt sind: »Det var en lejoninna och dess unge, som under blandning av vild kraft och djup ömhet kämpa och kyssas i samma stund« (84), [»es war die Löwin und ihr

21 BREMER: 2000 [1837]; BREMER: 1841.

Junges, die in einer Mischung wilder Kraft und inniger Zärtlichkeit zugleich mit einander kämpfen und kosen« (II4)]. Der beginnende Konflikt zwischen diesen leidenschaftlichen Gestalten äußert sich ebenfalls schon an der Mutterbrust und im Zusammenhang mit dem Stillen:

En dag lade hon det nio månader gamla barnet vid sitt bröst; gossen, hungrig eller ond, bet häftigt till med sina unga tänder. Retad av smärtan, gav modern honom ett slag. Barnet släppte genast bröstet och återtog det – *aldrig*. (85)

[Eines Tages legte sie das neun Monate alte Kind an die Brust; der Knabe, welcher hungrig oder böse war, biß mit seinen jungen Zähnen heftig zu. Vor Schmerz zornig, gab ihm die Mutter einen Schlag. Das Kind ließ sogleich die Brust los und nahm sie nie wieder. (II4)]

Die gegenseitige Zurückweisung von Mutter und Sohn setzt sich fort in einem immerwährenden Konflikt, der sich weiterhin häufig ums Essen dreht. Bruno, verschwenderisch veranlagt und gierig nach Süßigkeiten, beginnt schon als Kind zu stehlen und wird als junger Mann schließlich nach zahlreichen Episoden um Unterschlagung und Diebstahl sowie aufgrund seiner Weigerung, sich der mütterlichen Strafe zu unterwerfen, von der Mutter verstoßen. Diese bereits in Brunos frühen Kindheit beginnenden Konflikte, die zum Ausbruch eines zerstörerischen inneren Feuers in ihm (z.B. 165, 189) führen, stoßen die an sich kraftvolle Mutter immer wieder in tiefe Depressionen, bei denen sie zur Sorge ihrer ganzen Familie Nahrung und Schlaf verweigert und damit die sich festigende Verweigerungshaltung des Sohnes ihr gegenüber gewissermaßen spiegelt (z.B. 97, 227). Auch in diesem Roman wird die an einen Schauerroman gemahnende Handlung um Bruno, Hagar und Serena kontrastiert von Schilderungen eines gelungenen, ökonomisch ausgewogenen Alltags in der harmonischen Ehe der Erzählerin Fransiska mit Brunos Halbbruder, dem rechtschaffenen Arzt Björn. Ihr ausgewogenes, ›gesundes‹ Verhältnis zum Essen und zur Ökonomie ist den Exzessen Brunos und der konfliktvollen Beziehung zu seiner Mutter, die in Bilder von Essstörungen gefasst sind, kontrastiert. So löst sie einen Konflikt mit ihrer unerzogenen Schwägerin Ebba dadurch, dass sie diese von der frischgemolkene Milch ihrer Kuh Audhumbla²² kosten lässt, was zur ersten positiven Begegnung der im Roman als unreife Kindfrau geschilderten Ebba mit der Natur und ihrer eigenen, erwachsenen Weiblichkeit führt. Und Fransiska heilt die kränk-

²² Audhumbla ist die nur in der Snorra Edda erwähnte ›Urkuh‹, die das erste Geschöpf, den Riesen Ymir, nährt und aus einem Salzblock die ersten Menschen freileckt.

liche Serena, zu der sie ein nährendes, mütterliches Verhältnis hat, nicht nur durch ihre Gesangsstunden, sondern auch durch Ausritte und nicht zuletzt durch gesundes, ländliches Essen (151, 152–153, 169).²³

Wir können vorläufig zweierlei festhalten: Sowohl in *Familien H**** als auch in *Grannarna* und anderen frühen Romanen von Fredrika Bremer tauchen zentrale Fragen um die Möglichkeiten des weiblichen Schreibens und Denkens ebenso bereits auf wie das Problem des weiblichen Patriotismus, Generationen, Konflikte mit Eltern und Konflikte zwischen romantischer Liebe und intellektuellen und Herzensfreundschaften zwischen Frauen. Und diese Konflikte sind ebenfalls bereits im Symbolkomplex der Flamme angelegt, der sich mit den Bildwelten nordischer, antiker und christlicher Mythologie mischt.

Hertha (1856)

Die komplexeste Verwendung der Flammen und Verzehrnsymbolik findet sich aber im vorletzten Roman Bremers, ihrem am deutlichsten feministischen Roman *Hertha*. Wissenshunger, weibliche Selbstbestimmung, Ökonomie, nationale Begeisterung und nicht zuletzt Religion werden hier in der Essensmetaphorik wie auch und vor allem im Bild des ambivalenten Feuers auf komplexe Weise miteinander verwoben.

Die Protagonistin Hertha Falk ist eine offensichtliche Außenseiterin in der bürgerlichen Gesellschaft der Stadt Kungsköping. Sie kümmert sich nicht um ihr Äußeres, ist verbittert über ihre erzwungene Untätigkeit und leidet unter ihrem tyrannischen Vater. Dieser hat bereits eine seiner Töchter, Herthas geliebte Schwester Alma, in den Tod getrieben – sie stirbt an einem gebrochenen Herzen, als er ihr die Heirat mit dem Geliebten verwehrt, weil dieser dem Vater aus ökonomischen Gesichtspunkten nicht attraktiv genug erscheint. Neben der Familie Herthas führt die allwissende, sich in lebhafter Alltagssprache artikulierende heterodiegetische, also nicht zum Universum der Romanfiguren gehörende Erzählerin ihre Leserinnen in das Leben der anderen Bürgerfamilien Kungsköpings

23 Zur Natürlichkeit als Ideal für Frauen gehört auch, dass Ma chère mère kein Korsett trägt (26) und die Szenen von Fransiskas Gymnastikunterricht als Jugendliche (43–45). Hier wird nicht nur die heilende Kraft der damals modernen Gymnastik heraufbeschworen, die Gymnastikstunden geben auch Anlass zur Schilderung von allerlei pubertärem Gendertrouble. Fransiska nämlich schwärmt für Griechenland und gibt sich und den Freundinnen griechische Männernamen, außerdem stilisiert sie sich als ›Ritter‹ für eine behinderte Freundin und gerät darüber in ein Duell mit einem finnischen Mädchen.

ein. Die zahlreichen Mädchen und Frauenfiguren stehen für je einen anderen Aspekt des weiblichen Daseins im ›Patriarchat‹: die lebhafteste Mimmi, die ihr Glück im sozialen Engagement findet. Amalie, die, verachtet und isoliert von der guten Gesellschaft, aber bewundert und verteidigt von Hertha und der Erzählerin ihr uneheliches Kind aufzieht, bis sie schließlich mit dem Vater des Kindes wieder vereint ist. Die junge Eva Duva, die auf Herthas Rat hin die Ehe mit einem wohlhabenden Mann ausschlägt, überzeugt von Herthas Argument, sie könne keine wahre Mutter sein, wenn sie sich in dieser Weise an einen von ihr nicht geachteten Mann verkaufe. Konventionelle Matronen unterlaufen das soziale Engagement der anderen durch ihr ausschließliches Interesse für das Aussehen und den gesellschaftlichen Erfolg ihrer Töchter, durch Klatschsucht und Romanlektüre. Und schließlich gibt es ein ebenso breites Panorama von Männern und Väterfiguren: den zerstreuten, aber gutmütigen Professor – den Frauenfeind, der sich schließlich als so übel nicht entpuppt – den liberal-konservativen, im guten Sinne väterlichen Lagmann Carlsson – den aufrehrerischen Rudolf, Herthas Vetter, der das Haus des Onkels anzündet und mit Herthas Hilfe ins Ausland fliehen muss – und schließlich den Ingenieur Yngve Frey, den Idealmann des Romans, der Hertha amerikanische Fortschrittsgedanken und ein modernes, freiheitliches Christentum vermittelt.

Patriarchale Macht und ökonomische Unterdrückung

Auf der Erzählebene der Alltagsschilderungen, die sich in Erzählduktus und Thematik an Bremers frühere »Teckningar ur Hvardagslivet« (1828) (dt. *Skizzen aus dem Alltagsleben* [1869]) anlehnt, spielen Schilderungen von Mahlzeiten eine ähnliche Rolle, wie in *Familien H****: Mimmi Svanbergs Suppen, die Mahlzeiten der engagierten, mütterlichen Pastorin und die Pfannkuchen von Mutter und Tochter Ugly sorgen als parodistische Elemente in diesem dunkelsten Roman der Autorin für humoristische Auflockerungen, sie garantieren die Stabilität des Alltags und ein bodenständiges Ideal von Mütterlichkeit (142, 162, 165, 426, 261). Kontrastiert werden auch diese Bilder des lebensfrohen und Kraft spendenden Essensgenusses von Schilderungen übermäßigen, oberflächlichen Luxus¹, verkörpert in der Familie Jönsson, in der die Frau und Töchter – »vita,

feta och frodiga« [»so weiß, so dick und so fett«] (2II)/II, 6I) – sich durch ihre Faulheit und Fresslust auszeichnen.²⁴

Die bodenständigen Bilder von Essen, Maßhalten und Luxus werden auf einer zweiten Textebene ihrerseits wieder kontrastiert durch eine Flammen-, Feuer- und Lichtsymbolik, durch eindrucksvolle und teilweise phantastische Imaginationen von Verzehren und Verzehrtwerden, von Auszehrung und Tod sowie von Veredelung und Heiligung. Dies tritt mit dem Wendepunkt der Handlung immer deutlicher zu Tage: Rudolf, der ebenfalls unter dem strengen, ungerechten Regime von Herthas Vater zu leiden hat, zündet das Haus der Familie an und verursacht damit ein Feuer, das große Teile der Stadt zerstört. Auf sozialer Ebene handelt es sich hier um ein reinigendes Feuer, denn die Katastrophe entfaltet durchaus segensreiche Wirkungen für die kleine städtische Gemeinschaft. Die Bürgerinnen und Bürger tun sich zusammen in einem großen Wohltätigkeitsverein, dem ›Geschwisterverein‹ (›syskonföreningen‹), um die Not der Armen zu lindern und die Stadt neu aufzubauen. Dadurch wird eine Alternative zum oberflächlichen Ball- und Gesellschaftsleben geschaffen, ein Rahmen, in dem sich Männer und Frauen auf natürlichere Weise begegnen können. Auch für Hertha, die den Vater aus dem Feuer gerettet hat, scheint sich Besserung anzukündigen. Dankbar verspricht ihr der Vater die Unabhängigkeit und die freie Verfügung über das ihr zustehende Erbe der verstorbenen Mutter. Sie entscheidet sich jedoch, nun freiwillig zuhause zu bleiben, um ihren kleinen Schwestern mit den bezeichnenden biblischen Namen Maria und Märtha, an Mutterstelle zu dienen und ihrem Vater den Haushalt zu führen. Gleichzeitig gründet sie eine Schule für junge Mädchen, in denen diese sowohl Alltagsfertigkeiten erlernen, als auch, in der Feiertagsschule, ihre geistigen Fähigkeiten entwickeln können. Allerdings werden Herthas große Schulpläne immer wieder vom Vater behindert, der dann doch mit der Auszahlung des Erbes und dem Zugestehen ihrer Mündigkeit immer wieder zögert – so lange, bis sich schließlich am Ende seines Lebens herausstellt, dass er das gesamte Erbe seiner Töchter in missglückten Spekulationen verloren hat. Gleichzeitig stellt er sich gegen die Verbindung von Hertha und Yngve. Erst als Yngve von einer siebenjährigen Reise zurückkehrt und durch

24 BREMER: 197I [1856]; BREMER: 1856–1858. Da der Roman auf Deutsch in drei Teilen veröffentlicht wurde, werde ich den Seitenangaben die Nummer des jeweiligen Teils in römischer Schrift angeben.

eine weitere Katastrophe, den Brand eines Dampfschiffes, bei dem er als Retter auftritt, lebensgefährlich verletzt ist, setzt Hertha sich gegen ihren Vater durch und heiratet Yngve, nur um ihn zu Tode zu pflegen. Selbst gesundheitlich angegriffen führt sie ihre Schule weiter bis zu ihrem ebenfalls frühen Tode, vermutlich an Brustkrebs.

Hertha verhandelt also in realistischer Offenheit die einschränkenden gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse und Gesetze, die es einer bürgerlichen Frau mit intellektuellen Ambitionen und dem Verlangen nach sozialem Engagement nahezu unmöglich machen, ihre Ideale zu verwirklichen. Die Hauptfigur Hertha erscheint in dieser Perspektive einerseits als machtloses Opfer dieser patriarchalen Umstände, andererseits jedoch auch als Verkörperung einer von christlichem Liberalismus getragenen Utopie einer neuen Gesellschaft, die auf der Grundlage geschwisterlicher Liebe und unter der Führung einer idealen Frau, einer »nya Eva« [»neuen Eva«] (240/II, 97), wie es im Roman heißt, gedeiht. Neben diesen gesellschaftskritischen und utopischen Dimensionen eröffnet *Hertha* vor allem durch seine reiche und komplexe Symbolstruktur jedoch weitere Ebenen, in denen die Ambivalenzen weiblichen Wissenshunders und damit auch die Ambivalenzen der religiösen Utopie aufscheinen. Und damit kehren wir endlich zum ambivalenten Bild des nährenden und verzehrenden, idealistischen und zerstörerischen Feuers zurück.

Symbolstrukturen

Die symbolische Ebene, die den Roman durchzieht, manifestiert sich am deutlichsten in einer Reihe von Träumen und fiebrigen Visionen der verzweifelten Hertha. Während sie auf der Handlungsebene zwar unangepasst, aber stets edel, selbstlos und ihrem Gewissen entsprechend agiert, erlauben ihre Träume einen Blick auf die aggressiven und zerstörerischen Impulse, die die Erfahrungen von Unterdrückung und Einschränkung in ihrer Persönlichkeit auslösen. Ihr erster Traum (97–119/I, 91–117) führt die zwei wichtigsten Bilder, das des fruchttragenden Baums des Wissens und der Erkenntnis und das der nährenden und verzehrenden Flamme in einer Bildsequenz ein, die deren Ambivalenz eindrucksvoll in Szene setzt. Die Sequenz schildert die Wanderungen der zunächst reinen, nach oben zum Licht strebenden Flamme, die Herthas idealistische Seele zu Leben, Wachstum, Bildung und Entwicklung treiben will. Zentral ist dabei ihre

Sehnsucht, die Früchte der Wissenschaften und Künste zu kosten und selbst aktiv schöpferisch tätig zu sein. Diese Früchte hängen an einem Baum, der Qualitäten des biblischen Baums der Erkenntnis mit denen der Weltesche Yggdrasil aus der nordischen Mythologie vereint und unter dem entsprechend drei Nornen sitzen, denen die von der Flamme getriebene Seele mehrfach begegnet. Im Bild dieses Baumes sind also die Sehnsucht nach Kreativität, erfüllender Arbeit, Genuss und Essen miteinander verbunden, gleichzeitig aber auch schon verwoben mit der dahinter liegenden Möglichkeit des Sündenfalles, eine Problematik die an späterer Stelle im Roman verhandelt werden wird. Im Traum ist es keine Eva, sondern es sind zunächst Männer, die die Früchte der Wissenschaft und Künste vom Baum essen. Sie verweigern der weiblichen Seele den Zugang, und Hertha wird klar, dass Frauen, von höherer Bildung ausgeschlossen, gleichsam als Sklavinnen leben. Dies lässt die zarte Flamme auflodern und weckt ihre Lust am Kampf für Unterdrückte – ein Kampf jedoch, der, das zeigen die weiteren Bilder, zum Scheitern verurteilt ist. Eine Reise durch den Weltkreis offenbart überall die Unterdrückung von Frauen, sei es bei den ›primitiven‹ Nomaden des Nordens, in China, im Kloster, in der falschen Freiheit einer Gruppe von Freudenmädchen, in der zeitgenössischen Wissenschaft und Politik sowie im päpstlichen Rom. Dort wird zwar gerade das Dogma der jungfräulichen Empfängnis ausgesprochen und damit die mütterliche Jungfrau Maria ganz im Sinne der Ideale des Romans erhöht. Zur Verwunderung und Verzweiflung der Traumseele beharrt die männliche Bischofsversammlung jedoch darauf, dass die Frau in der Gemeinde zu schweigen habe (115). Eine Vision von Christus als Erlöser stellt sich zwar ein, auch die Nornen rufen zum unerschrockenen und unermüdlichen Kampf auf, doch die enttäuschte Seele verfällt dem Dunkel – ein eindrucksvolles Bild für die weibliche Melancholie oder Depression. Daraufhin wandelt sich die Flamme von einer positiv treibenden, hellen Kraft, zu einer negativen dunklen, erfasst den ganzen Körper und »hennes själ förvandlades [...]. Hon själv var förvandlad till ett farligt väsen, som spridde omkring sig forstörelse.« (119) [»ihre Seele [wurde] verwandelt [...] in ein entsetzliches Wesen [...], das Zerstörung um sich her verbreitete.« (I, 116–117)]. Hertha erwacht und sieht sich mit dem realen Feuer konfrontiert, das Rudolf am Vaterhaus gelegt hat. Auch über ihn wurde vorher, ebenfalls in der Metaphorik von Verzehrtwerden und Hungern erzählt, dass er an der Unterdrückung durch Herthas Vater leidet, dass dieses Leben »äter hjärtat« [(das) »Herz

zerfrisst«] (62/I, 50), und dass ihm hier allenfalls ›Gnadenbrot‹ zugestanden wird. Hierdurch wird deutlich, dass Herthas aggressive Impulse denen von Rudolf entsprechen. Man kann diese aggressive männliche Figur also als ›Double‹, als Abspaltung von Hertha und ihren gewalttätigen Impulsen, die im Traum manifest werden, lesen.²⁵

Im Bild des Baumes und der zu ihm drängenden Flamme sind eine ganze Reihe von Gegensätzen und Ambivalenzen enthalten, die für den weiteren Text eine zentrale Rolle spielen und von denen einige schon aus *Familien H**** bekannt sind. Zum einen steht der Baum in seiner Verkörperung als Weltenesche für eine im Sinne des Romans alte, heidnische, nationale Naturreligion, die im Text keinesfalls negativ bewertet wird. Zum anderen wird er in den Traumbildern zu einem Zeichen für institutionalisiertes, patriarchales Kirchen-Christentum, das Frauen den Zugang zu Wissen und Bildung und damit zu wahrer Religion verweigert. Zugleich aber werden auch dem Christentum selbst insofern zukunftsweisende Qualitäten zugeschrieben, als es dem Roman zu Folge in der Lage ist, die positiven Qualitäten der nordischen Vergangenheit, welche Frauen neben der Rolle als Mutter und Erzieherin durchaus heroische Qualitäten im Kampf fürs Vaterland als ›Walküre‹ und ›Amazonen‹ zugestanden, in sich aufzunehmen. Möglicherweise ließe sich die Tatsache, dass im Traum Herthas die Männer von den Früchten essen und nicht Eva, als Anspielung darauf lesen, dass der wahre Sündenfall der patriarchale Ausschluss von Frauen ist. Die Flamme, die die Seele zu Höherem antreibt, in den Freudenmädchen hingegen unstedt irrlichtert, ruft den Widerspruch zwischen Freiheit und Verantwortungslosigkeit auf, deutet aber eben auch an, dass sich Hertha selbst mit dem fehlgeleiteten Freiheitsstreben der nur scheinbar fröhlichen Huren, denen die Heiligung ihres Strebens nach Freiheit durch die Akzeptanz mütterlicher Pflichten fehlt, durchaus verwandt fühlt. Das vermitteln diese auch ihrerseits deutlich, wenn sie sagen: »Även vi voro en gång såsom du. Vi kände något stort i våra hjärtan; vi sökte ljuset och friheten, men samhället stängde för oss vägarna till ljuset och livet [...] Du är annorlunda, men du är icke bättre än vi.« (II 8). [»Auch wir waren einst wie du. Wir fühlten etwas Großes in unsern Herzen. Wir suchten Licht und Freiheit, aber die Gesellschaft versperrte uns die Wege zu Licht und Leben. [...] Du bist anders, aber nicht besser wie wir.« (I, II 6)]. Schließlich steht die lodernde Flamme für den

²⁵ Vgl. SEGERBERG: 1996.

Zwiespalt zwischen einem heroischen Kampf für das Gute und einem destruktiven Wunsch nach zerstörerischer Rache.

Hier ist also bereits der ebenfalls ambivalente Charakter, das auch zerstörerische Potenzial des weiblichen Hungers nach lebendiger Erfüllung und vor allem nach Wissen und Bildung angedeutet. Dies wird in der zweiten großen Szene, die sich um den Baum der Erkenntnis dreht, weiter ausgeführt. Im Kapitel mit dem bezeichnenden Titel »Ormen« [»Die Schlange«] (228–240/II/94–102) erbittet sich Hertha Aufklärung von Yngve über die Bedeutung der biblischen Erzählung vom Sündenfall, in der Eva vom Teufel in Gestalt einer Schlange zum Verzehr der verbotenen Frucht verführt wird und ihrerseits Adam verleitet, vom Apfel zu kosten. Sie kann nicht einsehen, warum Eva und nach ihr alle Frauen ausgerechnet für das Kosten der Frucht vom Baum der Erkenntnis, in ihren Augen das edle, höhere Streben nach Wissen, ihren doch von Gott gegebenen Verstand, bestraft werden soll, warum also weiblicher Wissenshunger in der biblischen Erzählung so drastisch mit der Vertreibung aus dem Paradies sanktioniert wird. Yngve erklärt ihr, dass es nicht der Wissenshunger selbst, sondern dessen selbstsüchtige Anteile, »såsom högmod och njutningsbegär«, [»wie Hochmuth und Genussucht«] (229/II, 96) seien, die die Versuchung ausmachten. Diese müssten überwunden werden – eine Erklärung, die Hertha anerkennt und die sie zu ihrer Vision einer »nya födelsen i den nya Evas själ« [»Wiedergeburt in der Seele der neuen Eva«] (240/II, 97) führt.

Daraufhin nimmt das Gespräch eine eigenartige Wendung, die darauf hindeutet, dass es hier doch nicht ausschließlich um Wissenshunger und Streben nach Bildung geht (was die Begegnung mit den »gefallenen« Freudenmädchen schon andeutete), sondern auch um einen Sündenfall mit erotischen Konnotationen. Yngve nämlich bringt das Gespräch auf die Liebe, das »hjärtats liv« [»Leben des Herzens«], das die wahre Stärke der Frau sei, »och medlet till högre vetenskap« [»und das Mittel zur höhern Erkenntniß«] (240/II, 97), ein Gedanke, dem Hertha so weit folgen kann, wie es sich um die Liebe zur Wahrheit und zu Gott handelt. Als Yngve jedoch hieran eine ganz weltliche Liebeserklärung anschließt und diese mit einem leidenschaftlichen Kuss besiegelt, scheut sie aus Furcht vor dieser Art »brinnande kärlek« [»brennender Liebe«] zurück, erbleicht und flüstert voll Schmerz: »O Yngve, varför skulle du bryta friden emellan oss?« (241) [»O Yngve, warum musstest du den Frieden zwischen uns stören?« (II, 98)]. Es ist offensichtlich diese Begebenheit, die Hertha

als den wahren Sündenfall empfindet. Eine ganz andere Flamme, die der erotischen Leidenschaft nämlich, ist in ihr geweckt. Mit diesem flammenden »avfall ur den rena region, i hvilken hon hittils levat och andats med Yngve« (242) [»Herabfallen aus der hohen reinen Region, in welcher sie bisher mit Yngve gelebt und geathmet hatte« (II, 100)], fürchtet sie den Verlust ihrer Unabhängigkeit, Yngves männliche Macht über sie. Die Schlange der Versuchung zeigt sich nun in Form eines neuen Misstrauens gegenüber Yngve.

Auf der symbolischen Ebene ist es daher eben nicht das im nächsten Kapitel geschilderte Missverständnis, also ihre falsche Annahme, er sei der Vater von Amalies Kind, das zur Trennung von Hertha und Yngve führt. Der Konflikt ist vielmehr schon in der Kontroverse über die Bedeutung irdischer, erotischer Liebe angelegt, die Hertha als sündhaft empfindet. Der Kuss Yngves wird ihr damit zum Bruch eines in der Brandnacht eingegangenen »vänskapsförbundet, vars själ skulle bli ett oavlåtligt strävande till den högsta renhet, kärlek till sanningen, och den allra uppriktigaste uppriktighet mellan de båda vännerna« (172) [»Freundschaftsbündni[sses] [...], dessen Seele ein unablässiges Streben nach der höchsten Reinheit, Liebe zur Wahrheit und aufrichtigsten Offenheit zwischen den beiden Freunden war« (II, 14)]. Damit aber ist es gerade Herthas Streben nach Reinheit und Transzendenz, das letztlich zu Yngves Tod führt. Selbstverständlich ist auch dies keine Aussage, die über die Handlungsebene des Textes vermittelt wird. Hier ist es vielmehr das Zögern des Vaters, das die Vereinigung der wieder versöhnten Liebenden verhindert und Yngve ins Ausland treibt, und es ist seine heroische Rettung Schiffbrüchiger, die ihn tödlich erkranken lässt. Auf symbolischer Ebene wird diese Konstellation jedoch vorweggenommen und anders gedeutet. Bezeichnenderweise geschieht dies unmittelbar nach dem gerade geschilderten Sündenfall-Gespräch zwischen Hertha und Yngve und dem beschriebenen Missverständnis.

Aus Verzweiflung über Yngves vermeintliche Untreue unternimmt Hertha eine Reise, die sie in der romantischen Landschaft von Gullön und Trollhättan unterbricht. Geplagt von Schlaflosigkeit, Depressionen und Selbstmordgedanken besorgt sie sich Opiumtropfen und verfällt daraufhin in eine fiebrige Traumphantasie. In diesem Delirium herrschen wiederum religiöse Bilder von Mahlzeiten vor; und es mischen sich Bilder christlicher Erlösung mit denen eines grausamen Vampirismus. In einer dunklen, schattengleichen Kirche nimmt Hertha »Kristi lekamen

och blod« [»Christi Leib und Blut«] (261/II, 124) zu sich, verlässt die Kirche, findet den schönen, schlafenden Yngve und sagt zu ihm: »Yngve, du har ljugit inför himmelen och inför mig, och nu måste du dö, men jag har helgat mina läppar i det blod, som kan göra dig ren, och jag har kommit för att helga dig.« (261). [»Yngve, du hast gelogen vor Gott und vor mir, und du mußt nun sterben! Aber ich habe meine Lippen geheiligt in dem Blute, das dich reinigen kann; und ich bin jetzt gekommen, um dich zu heiligen!« (II, 124).] Weiter heißt es:

Och hon böjde sig ned över honom och kysste honom. Då bleknade Yngves röda läppar och en marmorstarrhet intog hans drag och hans lemmar. Han såg på henne med en förebrående och ändå kärleksfull blick, till dess den stelnade. Hon tillslöt hans ögonlock, och han var död och all livets fröjd med honom för henne. (262)

[Und damit beugte sie sich über ihn und küßte ihn. Da wurden Yngve's rothe Lippen weiß und eine Marmorstarrheit nahm sein Gesicht und seine Glieder ein. Er sah mit einem vorwurfsvollen und dennoch liebeichen Blick zu ihr empor, bis er erstarre. Sie drückte seine Augenlieder zu, und er war todt und mit ihm alle ihre Lebensfreude. (II, 124)]

Das christliche Bild der Erlösung durch das Abendmahl wird hier verkehrt in den Kuss eines rächenden und strafenden Todesengels, der wie ein Vampir die Lebenskraft aus dem Geliebten saugt.

Doch die Mahlzeitenmetaphorik und deren religiöse Bedeutung wird im Kapitel über Herthas Krise und Läuterung auf Gullön erneut variiert. Nach vergeblichen Versuchen, Yngve durch Gebete aus dem kalten Steingrab zu befreien, erwacht Hertha eines Morgens und nimmt nun wirklich an einem Gottesdienst und Abendmahl teil – ein Ereignis, das zu ihrer religiösen Erweckung und zur Vision einer »framtidens kyrka« [»Kirche der Zukunft«] (262/II, 128) führt. Mehrfach ist in dieser Szene nun das Abendmahl als Mahl (måltid) bezeichnet, die mit Adjektiven wie »helig, hugsvalande« [»heilig, erfrischend«] (262/II, 126), »tyst« [»still«] (262/II, 127), »stilla mystiska« [»still, geheimnißvoll«] (262/II, 128) und »tysta, heliga« [»still, heilig«] (zweimal 265/zweimal II, 128) überhöht wird. Als die zwar spirituell genesende, aber körperlich geschwächte Hertha danach zur Ader gelassen wird, wird auch das Bild des Blut saugenden Vampirs gewandelt, wenn sie sich vergeblich wünscht, mit ihrem Blutverlust Yngve von der (vermeintlichen) Sünde freikaufen zu können. (266)

Im letzten Teil des Romans werden die Bilder von Kannibalismus bzw. Vampirismus wieder aufgenommen und erneut mit denen des Abendmahls verwoben. Zunächst wird das Bild des todbringenden Kusses aus

Herthas Traum aufgerufen, als Yngve bei seiner Rettungsaktion für die Opfer des Dampfschiffunfalls tödlich verletzt wird. Hertha holt den verletzten Yngve durch einen Kuss kurzzeitig wieder ins Leben (247), nur um ihn dann zu Tode zu pflegen. Die Bildverbindung zwischen den Szenen lässt zunächst darauf schließen, dass der Text implizit Yngves Untergang mit Herthas Ablehnung ihrer eigenen erotischen Impulse und der auf Yngve projizierten Straphantasie in Beziehung setzt. Damit gibt der Romantext ihr auf symbolischer Ebene zumindest eine Mitschuld an seinem Tod, der ihr ja schließlich erlaubt, den Toten als »jungfruliga maka« [»jungfräuliche[.] Gattin«] (284/III, 106) in die Arme zu schließen. Wenn am Ende des Todeskapitels gesagt wird, dass auch ihre Küsse ihn nicht mehr wecken konnten, wird damit im Übrigen auch an das Bild der vergeblichen Erweckungsgebete an den Gräbern aus der Fieberphantasie erinnert und eine weitere Verbindung zwischen den Episoden hergestellt.

Das Bild des vampirischen Verzehrens und Verzehrtwerdens, das in der Szene mit dem Kuss des verletzten Yngve aufgerufen ist, wird jedoch kurz darauf noch in eine andere Richtung variiert, die auf Herthas weiteres Schicksal verweist und auch dieses in ein ambivalentes Licht taucht. Hier heißt es nämlich weiter, »han sugar nytt liv ur hennes blickar« [»er saugt neues Leben aus ihren Blicken«] (272/III, 92) und »han synes föda sig av hennes åsyn« [»er scheint sich durch ihren Anblick zu stärken«; wörtlich: zu nähren] (274/III, 94). Wenn Hertha hier zum symbolischen Opfer eines vampirischen Aktes wird, so deutet dies letztlich ihr eigenes Schicksal an. Ausgesaugt wird nämlich auch und gerade sie am Ende. Der Bankrott des Vaters und damit die Verarmung der ganzen Familie, die »tärande kval« [»zehrenden Qualen«] (288/III, 111), die sie durchmachen muss, führen zu ihrer schweren Erkrankung. Die Krankheit, vermutlich Krebs, der entweder in den nährenden Brüsten oder im Magen siedelt, wird nicht direkt benannt, sondern in ein Bild gefasst, das das Motiv des Baums und der Schlange in verkehrter Form aufgreift und mit dem des Aussaugens zum Tode verknüpft. Der Krebs wird nämlich verglichen mit einem exotischen Parasiten, der den tropischen Ceibabaum angreift, »sugande dess mærg anda till dess den lever endast på ett – lik« (288) [(dessen) »Säfte aussaugend, bis der Baum abgestorben ist«; wörtlich: an dessen Mark saugend, bis er nur noch auf einer – Leiche lebt (III, 111)]. Diese Idee wird erneut aufgenommen und nun noch mit dem Bild der Weltesche verbunden, wenn eine Seite später im selben Zusammenhang von »nidhögg, som gnagde på hennes levnadstråd« [»dem Nidhögg,

der an ihrem Lebensbaum nagte«] (289/III, 112) die Rede ist. Die Motivverknüpfung legt nahe, dass die Sünde (Schlange) hier also in Hertha (dem Baum) selbst Wohnung genommen hat und sie nun von innen verzehrt.

Doch die negativen Konnotationen von Sünde, Strafe und Tod, die in diesen Bildern der Auszehrung, des Verzehrtwerdens enthalten sind, werden am Ende erneut transzendiert. Die Abmagerung Herthas nämlich veredelt sie nun zu einer durchgeistigten weißen Lichtgestalt, in der Züge von heidnischen Seherinnen und christlicher Märtyrerin und Heldennutter eine überhöhte Einheit eingehen:

[...] över [...] hela ansiktet lyste de ovanliga ögonen med förklarande ljus. Det från tinningarna tillbakastruktna håret tillät att se hela hjässens ovanligt vackra bildning, under det att en enkel, vit linongshuva slöt sig liksom skuggande över huvudet och kring de avmagrade kinderna. Sådan som Hertha nu är, så skulle hon passa till modell för en Sibylla eller Wala, om icke uttrycket av tålig kraft och av en djup, moderlig huldhet närmade henne mera typen av den mackabaiska kvinnan, martyrernas moder. (292–293)

[...] über dem ganzen Gesicht glänzten die ungewöhnlich schönen Augen mit einem wahrhaft verklärenden Licht. Das von den Schläfen zurückgestrichene Haar ließ die ungewöhnlich schöne Bildung des ganzen Kopfes sehen, während eine einfache weiße Linonhaube sich gleichsam schützend an das Haupt und um die schmalen abgemagerten Wangen anschoß. So wie Hertha gegenwärtig erscheint, würde sie zu einem Modell für eine Sibylla oder Wala gepasst haben, wenn nicht ein Zug von dulddender Kraft und tiefer mütterlichen Zärtlichkeit sie mehr dem Typus des makkabäischen Weibes, ›der Mutter der Märtyrer‹ genähert hätte! (III, 115)]

Entsprechend zeigen die letzten Impressionen ihrer ›edlen Gestalt‹ sie im Bild einer fastenden Heiligen, die kaum mehr Nahrung zu sich nimmt (405).

Zuvor allerdings kulminieren diese Visionen von Hertha als weißer Lichtgestalt und Erlöserin in der Schilderung des letzten Mahls, das sie mit ihren (ebenfalls weiß gekleideten) Schülerinnen einnimmt²⁶. Wenn sie bei diesem »utdelade med frikostig hand de skönaste frukter till sina unga vänner« (401) [»mit freigiebiger Hand die schönsten Früchte unter ihre Freundinnen verteilte« (III, 125)], so erscheint sie gleichzeitig als Verkörperung der Iduna, nach der der Saal benannt ist, in dem die Feier stattfindet, wie auch als weibliche Christusgestalt, die das letzte Abendmahl mit den Jüngerinnen teilt. Dies ist eine Anspielung, die zeitgenössischen Leserinnen und Lesern leicht durchschaubar war. Sie lässt die hier pro-

²⁶ Zur Bedeutung des Weißseins bei Bremer vgl. KÖRBER: 2004.

pagierte religiöse Zukunftsvision einer neuen Eva, die die menschliche Gesellschaft, insbesondere aber deren weibliche Mitglieder erlösen kann, einigermaßen provokativ erscheinen. Diese Provokation liegt nicht zuletzt auch darin, dass die neue Eva wiederum mit einer nordischen Gottheit identifiziert ist, mit der Äpfel spendenden Iduna, im Roman die zentrale Symbolfigur für Herthas Zukunftsprojekt bildet. Es ist natürlich der Apfel, der die beiden mythologischen Frauenfiguren Eva und Iduna verbindet. Wenn Hertha also am Ende als Erlöserin und Verkörperung der Iduna zugleich auftritt, so ist damit auch gesagt, dass die Sündhaftigkeit des weiblichen Wissenshungers endgültig überwunden ist. Der Apfel ist nicht mehr Symbol von Selbstsucht und illegitimem Begehren, sondern eines gesunden Strebens nach Wissen und Transzendenz.

Die Identifikation von neuer Eva und Iduna ist nur ein Beispiel dafür, dass diese religiöse, feministisch-christliche Zukunftsversion stets mit Elementen des Nordisch-Heidnischen und National-Schwedischen angereichert wird. Der Roman legt nahe, dass in der vorchristlichen Tradition Möglichkeiten weiblichen Heroismus, Engagement und Tatkraft verborgen sind, etwa in der Gestalt verschiedener Göttinnen oder der Walküren. Es erscheint daher nicht zu weit hergeholt zu sagen, dass die Zukunftsvision in Hertha eine Art christlich überformte heidnisch-matriachale Religion und Gesellschaftsordnung favorisiert, die mütterlich und geschwisterlich statt väterlich und patriarchal konnotiert ist. Diese religiöse und gesellschaftliche Ordnung entspricht weiterhin dem nationalen Ideal und sie erlaubt Frauen, sowohl ihre Liebe zum Vaterland als auch ihren Wissenshunger selbstlos zu stillen.²⁷ Dass diese Vision nicht ungebrochen ist, sondern auf der Symbolebene immer wieder durch Anspielungen auf Gewalt, Rache und Tod unterlaufen wird, die den Essens- und Hungerbildern eben auch unterliegen, sowie der Umstand, dass diese Widersprüche nicht aufgelöst werden, macht den eigentlichen Reichtum dieses komplexen Textes aus.

Ökonomische Kritik – ökonomische Metaphorik

Über den psychologischen und theologischen Dimensionen des Romans, die in der komplexen Symbolstruktur verhandelt werden, darf nicht aus den Augen verloren werden, dass die unmittelbare Ursache für Herthas

²⁷ Zur Rolle mythologischer Elemente und deren Quellen in *Hertha* vgl. die ausführliche Analyse von Karin Carsten Montén: MONTÉN: 1987. Vgl. auch SCHNURBEIN: 2016.

Probleme auf der Ebene der ökonomischen Verhältnisse zu suchen ist. Es ist der geizige Vater, der sowohl die Heirat mit Yngve als auch das Schulprojekt verhindert, und es sind die schwedischen Gesetze, die der unverheirateten Frau die gesetzliche Mündigkeit und ökonomische Selbstbestimmung vorenthalten und die erwachsene Tochter damit diesem Vater nahezu hilflos ausliefern (191–192). Diese ökonomischen Einschränkungen verursachen ihre Depression, ökonomische Einschränkungen bringen ihr männliches ›Double‹ Rudolf dazu, den Brand am Vaterhaus zu legen. Mehrfach sind auch diese ökonomischen Probleme mit Bildern des Essens illustriert. Die Familienmahlzeit im Hause von Herthas Vater wird als »tarvelig« [»einfach«] (69/III, 58) bezeichnet und es wird erwähnt, dass Rudolf im Hause seines Onkels lediglich das Gnadenbrot isst (z.B. 66–67). Schließlich ist auch Herthas Krebskrankung nicht allein durch Yngves Tod, sondern ganz direkt durch den Bankrott des Vaters ausgelöst (288), bei dem sich herausstellt, dass dieser nicht nur sein eigenes Vermögen, sondern auch das seiner Töchter und seiner im Hause wohnenden Schwägerin Moster Nella verschleudert hat.

Diese Betonung ökonomischer Verhältnisse im Text entspricht der offensichtlichen Botschaft des Romans, seiner ›Tendenz‹, die seit Erscheinen für so viel kontroverse Diskussion²⁸ Anlass gegeben hat. Auf dieser Ebene ist Hertha insbesondere die indignierte Kritik an einem patriarchalen ökonomischen und Rechtssystem, das Frauen zur Ware auf einem oberflächlichen, am Geld orientierten Heiratsmarkt degradiert, ihnen jegliche ökonomische Unabhängigkeit verweigert und sie so an der Stillung ihres Wissenshungers und ihrem Begehren nach tätiger, produktiver Arbeit für die Gesellschaft hindert. Diese ökonomischen Aspekte werden an vielen Stellen direkt diskutiert: gleich anfangs durch einige junge Männer, die Vermögen und Aussichten der heiratsfähigen Frauen aufdringlich debattieren, später in den Schilderungen des Geizes und der finanziellen Transaktionen des tyrannischen Vaters. Sie finden sich insbesondere aber auch in Fußnoten und dem Nachwort, die die juristischen Zusammenhänge, welche zu den im Text geschilderten Missständen führen, erläutern und kritisieren. Ökonomische Metaphorik durchzieht bezeichnenderweise aber auch die Symbolebene und verweist dadurch auf die zentrale Bedeutung, die der Text wirtschaftlichen Verhältnissen im Großen wie im Kleinen zubilligt. So fasst Hertha in einem Gespräch ihre

28 Vgl. ARPING: 1996; QVIST: 1969.

religiösen Überzeugungen von der Gleichwertigkeit der Geschlechter und ihrer gemeinsamen Aufgabe, für eine gerechte Gesellschaft zu sorgen, in eine Metapher, in der Sündenfallthematik und Ökonomie miteinander verschmelzen:

Som likar födde han oss på den första morgon, då allt ännu var gott; som likar har han återfött oss på denna andra skapelsedag, då den andliga människan föddes på jorden, och ställt oss åter bredvid varandra som tvenne sökande till Eden, och blott hand i hand kunna vi återfinna det. Icke vet du, icke vet jag ännu vilka krafter han givit dig eller mig; – **men giv mig mitt fädernearv** av frihet, min del av livets **rikedom**, och av allt det Gud givit oss, och allt som är mitt skall bli ditt, och **din lott liksom min skall fördubblas**. (199; Hervorhebungen SvS)

[Als Gleichberechtigte erschuf er uns am ersten Morgen, da Alles noch gut war; als Gleichberechtigte hat er uns an jenem Schöpfungstage wieder geboren, als der geistige Mensch auf Erden geboren wurde, und hat uns wieder nebeneinander gestellt, damit wir Beide das Eden suchen, das wir nur Hand in Hand wiederfinden können. Du weißt noch nicht, ich weiß noch nicht, welche Kräfte er dir oder mir verliehen hat; aber – **gib mir mein Vatererbe** an Freiheit, meinen Antheil von dem **Reichthum** des Leben und von Allem, was uns Gott gegeben hat; und Alles, was mein ist, soll dein werden, und **dein Antheil soll wie der meinige verdoppelt sein**. (II, 45; Hervorhebungen SvS)]

In der Figur der Moster Nella werden die realistische Kritik an ökonomischen Verhältnissen und diese Symbolebene im Bild der Norne zusammengeslossen. Diese ältere, ein wenig lächerliche Frau opfert ihre gesamte Lebensenergie und vor allem ihr, der Familie lange verborgen bleibendes, nicht unerhebliches, erspartes Vermögen Herthas Vater. Diesen liebt und bewundert sie ohne Hoffnung auf Gegenliebe. Daher ermöglicht sie ihm mit ihrem Geld, das er ›verwaltet‹, das Führen seines scheiternden Prozesses, dessen Inhalt im Romanverlauf nie ganz deutlich wird. Nur ihr plötzlich erscheinendes Geld macht diese bedauernde ältere Frau in den Augen ihres habgierigen Schwagers aus einer »Nolla« (210), wie er sie nennt, einer ›Null‹ also, zu »fyra nollor med en etta framför« [›vier Nullen mit einer Eins vor denselben‹] (212/III, 19). Über Moster Nella nun wird bei ihrem ersten Auftauchen im Roman mehrfach erzählt, dass sie ständig an ihrem »redikyl« [›Ridicules‹, also Handtäschchen] (z.B. 64/I, 51) nestelt. Der Prozess, mit dem sie sich ständig beschäftigt, erscheint als ein verwickelter Gewebe oder Garnknäuel und »syntes för oninvidga ögon ohjälpligt trasslig« [›schien in einer nicht zu beseitigenden Unordnung zu sein‹] (78/I, 68). Doch über die Tante wird gesagt, dass sie »hade funnit ett utsökt nöje i att nysta upp trassliga här-

vor« (78), [»während ihres ganzen Lebens ein ausgesuchtes Vergnügen darin gefunden hatte, verwickelte Gewebe auseinander zu wirren« (I, 68)]. Ihr Garnentwirren weckt die Assoziation zu einer spinnenden und webenden Norne, die in Nellas Fall vor allem im ökonomischen und juristischen Bereich ihre Fäden spinnt bzw. entwirrt. Im traurigen Schicksal Nellas sind damit Ökonomie und mythologische Symbolstruktur zusammengeschlossen und zeigen, wie die an sich heiligen und wohltätigen Eigenschaften der Frau im Patriarchat behindert, pervertiert und ausgebeutet werden.

Diese traurige Norne hat im Kungsköping des Romans allerdings auch ein positives Gegenstück: Die bodenständige, praktische Mimmi Svanberg nämlich zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass sie eine nahrhafte Suppe zu kochen versteht. Sie ist allerorten hilfreich für die Bedürftigen tätig, insbesondere durch eine lebhaft und erfolgreiche Tauschtätigkeit mit Spenden, Kauf und Verkauf von Gebrauchsgütern und dem Austausch von Dienstleistungen und guten Ratschlägen. Über sie heißt es:

Efter den lätta insamlingen blev Mimmi Svanberg livet och själen i syföreningen under det hon, än här, än där, fortfor att mellan människor **spinna eller tillknyta de trådar**, som hon höll i sin mjuka hand och som alltid **knötos** till någons gagn. (297; Hervorhebungen SvS).

[Nach dieser kleinen Collecte wurde Mimmi Svanberg das Leben und die Seele der Nähgesellschaft, während sie fortfuhr, bald hier, bald da **die Fäden**, welche sie in ihrer weichen Hand hielt und stets zu Jemandes Nutzen zu **verknüpfen** wußte, zwischen Menschen und Menschen **anzuspinnen oder festzu knüpfen**. (II, 167; Hervorhebungen SvS).]

Über die Metapher des Spinnens und Knüpfens wird Mimmi als Norne charakterisiert, die vor allem im ökonomischen Bereich segensreich tätig ist.

Dies verweist darauf, dass auch die im Roman aufscheinende Utopie einer neuen Gesellschaft über ihre ökonomischen Qualitäten charakterisiert ist. Diese utopische Ökonomie ist der patriarchalen diametral entgegengesetzt, in der Väter die Frauen und Töchter um ihr Erbe und ihren Besitz bringen, sie lediglich als Ware auf einem Markt sehen, und wo nur irgend möglich ausbeuten. Die neue, idealisierte Ökonomie ist geprägt von der Wohltätigkeit der Besitzenden für Bedürftige. Geld ist in ihr kein Wert an sich, sondern gewinnt dann an Wert, wenn mit ihm etwas geschaffen oder Not gelindert wird. Und die wahre Lebensfreude liegt nicht im Anhäufen von Besitz wie das Beispiel der Pastorin zeigt, die Gott da-

für dankt, dass sie nicht reich ist. Vielmehr »är det ett friskt liv för kropp och själ i de där sysslorna, som aldrig en rik kann känna« (281) [»liegt in den Geschäften des Hauses ein frisches Leben für Körper und Geist, das ein Reicher nie kennen lernt« (II, 147)]. Im Roman sind es nun fast ausschließlich Frauen, die in der Lage sind, eine solche Ökonomie zu schaffen und zu verwalten. Entsprechend befürwortet der Roman in einer der ersten Repliken Herthas auch die finanzielle Unterstützung des Ehemannes durch seine Frau (27) und Lagmann Carlsson beklagt, dass die Ökonomie des Haushaltes und dessen Einrichtung in Schweden nicht in die Hände der Ehefrau gelegt wird, die diese Dinge besser beherrscht (196).

In zwei sozialen Formationen scheint im Roman ein ideales ökonomisches und soziales System der Zukunft auf: Die eine ist die »fruntimmersförening« [der »Frauenverein«] aus dem in der Not nach der Brandnacht die »syskonförening« [ein »Geschwisterverein«] (162/II, 2) wird, und die als Grundlage einer gerechteren Wirtschaftsweise und Arbeitsteilung angesehen wird. Bei der anderen handelt es sich um die idealisierte geschwisterliche Gemeinschaft der Mädchenschule unter der Leitung der priesterlichen und mütterlichen Jungfrau Hertha. Beide Beispiele verweisen darauf, dass es sich um eine dezidiert weiblich und geschwisterlich konnotierte Utopie handelt, die geradezu als »Matriarchat« bezeichnet werden kann. Und es ist – wie mehrfach gezeigt – wiederum die Metapher des Essens, der physisch nährenden Suppe, ebenso wie des intellektuell nährenden Apfels und des spirituell nährenden Abendmahls, die das ökonomische wie das spirituelle Funktionieren dieser Utopie charakterisiert.

Behält man im Auge, welche zentrale Bedeutung die Zusammenführung von Ökonomie und Spiritualität im Roman hat, so erschließt sich auch eine Passage im Roman, die auf den ersten Blick merkwürdig deplatziert erscheinen mag. Es handelt sich um die Einleitung zu Herthas Reise nach Gullön, die den »Göta Kanal« als »poem« [»Gedicht«] im Stile einer zeitgenössischen Reiseschilderung preist und zunächst wenig mit den nachfolgenden symbolisch aufgeladenen Geschehnissen zu tun zu haben scheint. Was hier jedoch als »Gedicht« gepriesen wird, ist ein über Jahrhunderte entstandenes »jätteverk« [»Riesenwerk«] nationaler Ingenieurskunst, in dem in idealer Weise Natur und Technik, nationale Tradition und kulturelle Erneuerung, Naturwissenschaft und Dichtung vereinigt erscheinen. In den Augen der begeisterten Erzählerin handelt es sich dabei um ein Werk, das eine Reihe von Schwedens Königen, »understödda av landets snillen och fosterländska män [...], burna av folkets

armar och guld« (253) [»unterstützt von den großen genialen Geistern des Landes und von patriotisch gesinnten Männern, getragen von den Armen und von dem Gelde des Volkes« (II, 112)] hervorgebracht haben – eine nationale Gemeinschaft also, in der alle Glieder auf politischer (die Könige), wissenschaftlicher (die klugen Männer) und wirtschaftlicher (das arbeitende Volk) Ebene für deren Zukunft wirken. Wenn das Ganze zudem als »poem« titulierte wird, verweist das darauf, dass diese ideale Einheit nicht zuletzt auch in der Literatur, der Dichtung verwirklicht ist.

Hiermit scheint der Roman zweierlei beweisen zu wollen: Zum einen, dass in Schweden, trotz der verzweifelten, insbesondere die Frauen unterdrückenden gegenwärtigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, Potenziale für eine solche Idealgesellschaft angelegt sind; und zum zweiten, dass die in Hertha propagierte Gesellschaft und Wirtschaftsordnung der Zukunft nicht nur »matriarchal«, geschwisterlich und christlich gedacht ist, sondern auch – wie schon der Rekurs auf die nordische Mythologie zeigt – dezidiert national. Für diese goldene Zukunft des Landes wiederum steht auch die Figur des Yngve, des Mannes der Zukunft, der als Eisenbahningenieur und in Amerika gebildeter Christ in sich all diese idealen Elemente vereint.

Über die Figuren Yngve und Hertha und über die geschwisterliche Organisation der Stadt Kungsköping sowie die wirtschaftlich-technologische Erneuerung der Nation postuliert der Roman also eine ideale Übereinstimmung zwischen individueller, kommunaler und nationaler Ökonomie und Gesellschaftsorganisation. Umgekehrt nun könnte man fragen, inwieweit sich das in der alternden und sterbenden Hertha sich gänzlich entfaltende Ideal der Entkörperlichung, Reinheit und Vergeistigung auch auf die anderen Elemente dieses Gesellschaftsideals beziehen lässt. Am Beispiel des Göta-Kanal scheint auf, dass es gerade die eher karge, unwirtliche Landschaft und Natur ist, die alle Mitglieder der Nation zu Höchstleistungen anspornt. Kampf und Opfer, mit und gegen eine karge, aber auch ideale und erhabene Natur gewonnen, führen die Gesellschaft in die Zukunft, ebenso wie Herthas innerer Kampf, Opfer und Verzicht sie zur idealen Lichtgestalt für die Zukunft der Jugend in Kungsköping machen. Man könnte also durchaus behaupten, dass der vergeistigte Körper der Prophetin Zeichen für einen idealen nationalen Körper geworden ist.

Ausblick

Mit den diskutierten Figurationen von Körper und Ernährung, Askese und maßvollem Haushalten schreiben sich Fredrika Bremers Romane tief in einen zeitgenössischen Diskurs über Hunger, Körper, Materie und Geschlecht ein. Sie weisen gleichzeitig voraus auf Konstellationen, die zum Jahrhundertende virulent werden und teilweise bis heute an Brisanz nicht verloren haben.

Mit ihrem Ideal von asketischen, heroischen, mageren Lichtgestalten, die fetten, oberflächlichen Luxuskörpern kontrastiert werden, setzen sie die Szene für spätere Verhandlungen von weiblichem Lebenshunger, Schlankheit und Fettphobie. Diese allerdings sind hier noch tief im religiösen Diskurs verankert, in dem der Körper als Ausdruck geistiger und spiritueller Dispositionen erscheint. Ein dezidiertes Schönheitsideal wird hier noch kaum verhandelt, scheint allenfalls in kleinen Bemerkungen über Herthas edle Figur und ihre Kleidung auf, die sich »troget och väl till kroppens utmärkt vackra bildning« (36) [»treu und passend an ihre ausgezeichnet schöne Körperbildung« (I, 18)] schließt. Der Kontrast zwischen eher hässlichen und harten Gesichtszügen und einem attraktiven Körperbau, der wohl die Kraft und Energie der jungen Hertha hervorheben soll, nimmt ähnliche Verhandlungen weiblicher Schönheit und Hässlichkeit vorweg, wie wir sie beispielsweise später bei Victoria Benediction finden. Wenn ansonsten Schönheitsideale bei Bremer direkt verhandelt werden, so vor allem in kritischer Intention. Hier sind es die »vita, feta och frodiga« [»weißen, fetten, blühenden«] (211/II, 61) Körper von Mutter und Töchtern Jönsson, die, von der Mehrheit der Gesellschaft als schön und begehrenswert erachtet werden, im Roman jedoch als Zeichen für Luxus, Verschwendungssucht und eben den oberflächlichen Heiratsmarkt stehen, den Hertha so heftig kritisiert. Dies wird deutlich, wenn gegen Ende des Romans zwei Hochzeiten miteinander kontrastiert werden: diejenige von Ingeborg Uggla und Doktor Hederman und die von Adelgunda Jönsson mit dem Leutnant Krongranat. Während erstere einfach als Vereinigung zweier wohlthätiger Menschen in einer humorvollen Harmonie geschildert wird, fixiert die Erzählerin der Passage, Mimmi Svaberg, bei letzterer sich ungewöhnlich lange und polemisch auf die Länge des Festmahls und die große Anzahl der »feta, frodiga och till allt utseende välmående och välbehållna personer« (354) [»wohlbeleibten, blühenden und dem Aussehen nach wohlhabenden und wohlbefinden-

den Personen« (III, 70)] sowie wieder auf Adelgunda, die nochmals fast boshaft als »vit och fet och förnöjlig« [»fett und blühend«] (354/III, 70) beschrieben wird. Die Abscheu vor dem Fett, die hier evoziert wird, hat in erster Linie damit zu tun, dass es als äußeres Zeichen der erzwungenen Untätigkeit der von Müttern und Freiern zum Objekt herabgewürdigten Frau gesehen wird. Die Attraktivität der beleibten Frau hingegen wird hier nicht in Frage gestellt.

Die Abwertung von fetten Körpern als Zeichen des negativen Umgangs mit materiellen Gütern ist also etwas, das die Erzählinstanz gegen die herrschenden gesellschaftlichen Normen von Schönheit und Schicklichkeit setzt. Die Magerkeit wird damit auch zum Zeichen einer im Sinne des Romans positiv besetzten asketischen Disziplin und Impulskontrolle und einer ebenso positiv gesehenen Rebellion gegen diese Gesellschaft. Im Unterschied zu vielen Romanen derselben Zeit wird dieses widerständige Ideal jedoch nicht durch die Verweigerung von Nahrung erreicht, sondern durch ein inneres Verzehrtwerden, das im Bild der Flamme, die von einer nährenden zu einer zerstörerischen Kraft wird, gefasst ist. Das Bild des Hungers ist vor allem positiv besetzt als Zeichen eines Hungers nach Freiheit und Wissen. Zugleich trägt es von Anfang an religiöse Konnotationen, was etwa die Parallelisierung von Freiheit und Wissen mit dem Brot und Wein des Abendmahls (82) aufzeigt. So verweist das hier gezeichnete Bild des Hungers auf spätere literarische Konstellationen, in denen weiblicher Wissens- und Lebenshunger sowie die Sehnsucht nach Aktivität und Entfaltung in Arbeit in ambivalenter Weise am Beispiel weiblichen Essens, Essensverweigerung oder Körperidealen diskutiert werden (etwa bei Henrik Ibsen oder Victoria Benedictsson).

Was Bremers eben doch noch ideal- oder poetisch realistische Romane von den späteren Werken des Modernen Durchbruchs absetzt, ist zweierlei: Zum einen betonen ihre Werke eine mütterliche, maßvoll haushaltende, durch und durch bürgerlich-wohltätige Ökonomie, die als funktionierendes Ideal weiter lebt, aber auch als Deckmantel für radikalere Ansichten zum Schreiben von Frauen gelesen werden kann.²⁹ Zum anderen weichen sie durch ihre eng verbundene Vision eines christlich-religiösen und dezidiert patriotischen Sozialismus ab, in der sowohl dieses Ideal des ökonomischen, weiblichen Haushaltens als auch des weiblichen, asketischen Heroismus tief verwurzelt ist.

29 Dies ist das Argument von ARPING: 2005.

Frivole Lust und weiblicher Aufbruch
Henrik Ibsen: *Et Dukkehjem/Nora oder Ein Puppenheim*

Ökonomien des Hungers im ›Modernen Durchbruch‹

Die fundamentale Zwiespältigkeit der Emanzipations- und Bildungsbe-mühungen und des Lebenshungers bürgerlicher Frauen, die in den ersten Emanzipationsromanen Skandinaviens um die Mitte des 19. Jahrhunderts prominent verhandelt wird, wird von Autorinnen und Autoren des ›Modernen Durchbruchs‹ hin zu einer explizit gesellschaftskritischen, realistischen und naturalistischen Literatur aufgenommen und weiter geführt. Die Gesellschaftsdramen Henrik Ibsens (1828–1906) drehen sich um ähnliche Fragen von Autonomie- und Freiheitsstreben, deren Grenzen und unauflösbaren Widersprüche. Lokalisiert sind sie in der bürgerlichen Familie, um deren prekäre Situation zwischen Tradition und Innovation die Dramen kreisen. Patriarchale Strukturen geben hier einerseits Sicherheit, andererseits schränken sie nicht nur Frauen, sondern auch Männer in ihrer individuellen Freiheit ein, verkrüppeln Kinder und behindern deren Entfaltungsmöglichkeiten. Auch die Konsequenzen der Aus- und Aufbrüche aus der viel zitierten »Lebenslüge«¹, der Verschleierung von Konflikten und Herrschaftsverhältnissen unter einer nur scheinbar wohlgeordneten bürgerlichen Beständigkeit, sind dabei nicht unbedingt nur positiv konnotiert.

Expliziter als in den kritischen Emanzipationstexten der Jahrhundertmitte, werden diese Fragen jetzt mit den massiven Veränderungen der ökonomischen Systeme in Verbindung gebracht, die Industrialisierung, Urbanisierung und Technifizierung zum Ende des 19. Jahrhunderts mit sich bringen und deren Trägerschicht das sich etablierende städtische Bürgertum bildet. Ebenso explizit werden diese ökonomischen Fragen mit Veränderungen und Krisen der Geschlechterverhältnisse in Verbindung gebracht. Das hat Anna Westerståhl Stenport dazu veranlasst, den verhandelten Problemkomplex als »Sexonomien« zu bezeichnen – ein Terminus, der die geschlechtliche Bestimmtheit ökonomischer Verhältnisse und die Ökonomisierung von Ehe, Familie und Sexualität treffend charakterisiert.²

¹ Wie Annegret Heitmann festhält, hat Ibsen den Begriff der Lebenslüge mit seinem Stück *Vildanden* [*Die Wildente*] aus dem Jahre 1884 geprägt. Vgl. HEITMANN: 2012, 3.

² STENPORT: 2006.

Auch im wohl bekanntesten und wirkungsmächtigsten Emanzipationsdrama der Weltliteratur, *Et Dukkehjem* (1879) (dt. *Nora oder Ein Puppenheim* [1879]) werden sowohl Unterdrückung als auch Aufbruch Noras aus der Lebenslüge der bürgerlichen Ehe ganz direkt in einen Zusammenhang gebracht mit einem neuen ökonomischen System. Nicht zufällig ist Noras Mann, Torvald Helmer, Direktor einer privaten Geschäftsbank, der Aktienbank, eine Stelle, auf die er am Beginn des Stückes gerade berufen worden ist. Im Gegensatz zu den schon etablierten Nationalbanken und ländlichen Sparkassen entstand diese moderne Form der Bank erst mit dem Aufschwung eines *laissez-faire* Kapitalismus, der für seine Innovationen und Geschäftsgründungen große Summen an Kapital für Investitionen benötigte, welche mit einem bislang nicht bekannten Risiko behaftet waren. Diese Entwicklung beschäftigt die Literatur der Zeit in einem weitaus größeren Ausmaß als landläufig angenommen und prägt nicht zuletzt die literarischen Diskussionen um Emanzipation und Sexualität, z.B. – obgleich in unterschiedlicher Tendenz – bei Alexander Kielland und August Strindberg. Beide Autoren bringen diese literarischen Verhandlungen ökonomischen Wandels in Zusammenhang mit dem Thema des Essens – ein Umstand, auf den ich später am Beispiel August Strindbergs ausführlich zurückkommen werde. Doch auch in Ibsens *Dukkehjem* – und das ist noch weit weniger bekannt und diskutiert worden – sind die zentralen Themen Geschlechterverhältnisse, Familie, Sexualität und Ökonomie eng mit dem illegitimen Essen, dem weiblichen Hunger, verbunden.

Geld und Makronen

Den Zusammenhängen zwischen weiblichem Hunger und ökonomischem Wandel lässt sich am Beispiel eines bisher wenig beachteten Details im Drama nachgehen: den Makronen, die Nora so leidenschaftlich verspeist.

Dieses teure Mandelgebäck taucht gleich zu Beginn auf, der den bekannten Türknall Noras am berühmten Ende des Stückes in vieler Hinsicht spiegelt und konterkariert. Am Ende dieser Einleitungspassage wird zunächst dieselbe Tür geöffnet, und es spielt sich folgende kleine Szene ab:

Nora [...] til budet; tar portemonæen frem. Hvormeget –?

Bybudet Femti øre.

Nora Der er en krone. Nej, behold det hele.

Budet takker og går. Nora lukker døren. Hun vedblir at le stille fornøjet, mens hun tar ydertøjet af.

Nora tar en pose med makroner op af lommen og spiser et par; derpå går hun forsigtigt hen og lytter ved sin mands dør

Jo, han er hjemme. (nynner igjen, idet hun går hen til bordet tilhøjre) (213–214)³

[Nora Zum Dienstmann; nimmt das Portemonnaie. Wieviel –?

Der Dienstmann Fünzig Öre.

Nora Da haben Sie eine Krone. Nein, behalten Sie den Rest.

Der Dienstmann dankt und geht. Nora schließt die Tür. Während sie ablegt, lacht sie stillvergnügt vor sich hin. Sie zieht eine Tüte Makronen aus der Tasche und isst ein paar; dann geht sie vorsichtig zur Tür ihres Mannes und lauscht.

Nora Ja, er ist zu Haus. Geht wieder summend zum Tisch rechts. (305)]⁴

Der erste Eindruck, den das Theaterpublikum von der Hauptfigur Nora erhält, ist der einer Frau, die ein zu hohes Trinkgeld gibt, also wohl recht leichtfertig mit Geld umgeht. Und sie ist eine Frau, die teure Süßigkeiten zu sich nimmt. Beide Eigenschaften werden im darauffolgenden Dialog mit ihrem Mann, Torvald Helmer, zum Thema. Im Habitus männlicher Überlegenheit, die sogleich das patriarchale Machtgefälle zwischen den Ehepartnern klarzustellen scheint, wirft er seinem kleinen, infantilisierten »lærkefugl« [Lerche], »ekorn« [Eichhörnchen] (214/306) und »slikemund« [Leckermäulchen] (220/309), Verschwendungs- und Naschsucht vor. Durch ihre Versicherungen, keinesfalls, wie Helmer vermutet, Makronen oder Marmelade genascht zu haben, erscheint Nora dem Publikum sogleich als Lügnerin. In der folgenden Szene wird der Eindruck der Verschwendungssucht, der durch die Vorwürfe des Ehemannes verfestigt wurde, allerdings für den Zuschauer erheblich in Frage gestellt. Hier eröffnet Nora ihrer gerade angekommenen Jugendfreundin Kristine Linde, dass sie keinesfalls verschwenderisch lebe. Sie spare sich vielmehr das Haushaltsgeld, das sie von Helmer bekommt, vom Munde ab, um einen Kredit zurückzuzahlen. Diesen musste sie aufnehmen, so erfährt Frau Linde von der kindlich stolzen Nora, um ihrem Mann, der durch Überarbeitung schwer erkrankt war, mit Hilfe einer Reise in den Süden das Leben zu retten. Ihre Lüge Helmer gegenüber legitimiert Nora nachvollziehbar dadurch, dass das Wissen um die Ernsthaftigkeit seiner Krankheit ihn erst recht ins Grab gebracht hätte.

Das zweite Detail, Noras Naschsucht und die daraus resultierende Lüge, wird allerdings nicht in ähnlicher Weise relativiert oder gerechtfertigt.

3 IBSEN: 2008 [1879].

4 IBSEN: 2006 [1879].

tigt; ein Umstand, der sich im Verlauf des Dramas noch verschärfen soll. Nora übertritt wiederholt das Gebot ihres Ehemanns und verzehrt Makronen. Sie zieht an einer Stelle auch Frau Linde hinein in ihr Lügengeflecht, indem sie dem Freund des Hauses, Dr. Rank, gegenüber behauptet, Kristine Linde hätte diese mitgebracht (247/323). Da das Thema Geld und das Motiv der Makronen am Dramenbeginn so eng miteinander verbunden werden, stellt sich die Frage, welches Licht die vom Dramentext nicht dementierte Lüge über das Naschen auf Noras Charakter und ihre Entwicklung im Laufe des Dramas insgesamt wirft.

Ökonomisches System und illegitime Arbeitslust

Ökonomische Transaktionen, Probleme und Metaphern strukturieren nicht nur den zitierten Dramenanfang, sie ziehen sich durch das gesamte Stück und motivieren die Handlungen der Charaktere, den Plot und die dramatische Problematik. Anna Stenport hat diese Zusammenhänge eingehend analysiert.⁵ Für mein Argument sind zunächst ihre Ausführungen zum Verhältnis von Produktion und Konsumtion im privaten und öffentlichen Raum relevant. Stenport weist darauf hin, dass die gesamte ökonomische Problematik des Dramas in einem sich gerade etablierenden städtischen Bürgertum verortet ist. Dieses behauptet seinen Status nicht mehr durch Landbesitz, sondern durch Aktivitäten in einem auf Aktienhandel beruhenden Wirtschafts- und Arbeitssystem – ein liberal-kapitalistisches System, in dem gerade die in Norwegen erst zögerlich und mit einiger Verspätung entstehenden privaten Geschäftsbanken eine treibende Kraft darstellen.⁶ In diesem System werden auch die Geschlechterverhältnisse in Bezug auf die neue Ökonomie neu geordnet. Torvald Helmer, der vom Anwalt zum Bankdirektor befördert wird, steht für die öffentliche Produktion – eine Produktion, die sich weniger durch wertschöpfende Arbeit als durch die richtige Verwaltung wie auch die Manipulation von Angestellten und öffentlicher Meinung auszeichnet. Inwiefern Helmer in dieser Position von vornherein eine Doppelmoral vertritt, ist in den bisherigen Lesarten des Stücks umstritten. Einige Autoren, darunter auch Stenport, sehen einen charakterlichen Widerspruch darin, dass Helmer nach außen hin eine Ökonomie der Sparsamkeit und Red-

⁵ STENPORT: 2006.

⁶ Zur Bedeutung dieser Aktienbank in *Et Dukkehjem* vgl. EVANS: 2008.

lichkeit vertritt, die er in seiner Stellung als Direktor einer Bank, die von der Kreditvergabe lebt, direkt konterkariert. Michael Evans hat dagegen argumentiert, dass Helmer insofern keine Doppelmoral vertrete, da er nur Kredite zum privaten Konsum ablehne, und lediglich zur Kreditaufnahme für Investitionen anreize, die für den Wohlstand des Landes unabdingbar seien.⁷ In jedem Fall aber – und dies ignoriert Evans – spielt Konsum und insbesondere weiblicher Konsum eine tragende Rolle im Drama, auch und besonders für Helmer. Hieraus ergibt sich Noras zweideutige Rolle in diesem System. Einerseits wird sie von ihrem Mann und Frau Linde dafür getadelt, dass sie zu verschwenderisch ist und damit die noch prekären finanziellen Verhältnisse der Familie zusätzlich destabilisiert. Andererseits ist jedoch der weibliche Konsum von Luxusgütern ein Statussymbol für den Ehemann und Versorger, und dient damit nicht in erster Linie – wenn überhaupt – nur der persönlichen Befriedigung der Frau. Diese Logik wird im Dramentext vor allem dadurch in Szene gesetzt, dass Nora mehrfach auf Helmers sicheres Geschmackempfinden und ihren Mangel an eigenem Geschmack verweist, der sie beispielsweise in der Wahl ihres Kostüms für die Tarantella leitet (272/336; 322/360).

In einer solchen auf den Ehemann bezogenen Perspektive ist Nora keine Verschwenderin, sondern eine Frau, die zu wenig konsumiert, spart sie doch an ihrer Garderobe und persönlichen Gebrauchsartikeln. Wichtig ist dabei aber auch, dass diese Unterkonsumption das Eheleben und den Aufstieg des Mannes überhaupt erst ermöglicht hat, ja ihm das Leben erkaufte hat, gerade dadurch, dass Nora ihren zu geringen Konsum verborgen hat. Nora verbirgt also zweierlei falschen Konsum: denjenigen, der nur ihrem eigenen Vergnügen und nicht dem Status ihres Mannes dient und der ihr deshalb verboten ist – hierfür stehen die Makronen, die in Helmers Augen ihre Zähne zu verderben drohen (247/323) – und den Unterkonsum in Bezug auf ihre Kleidung und andere persönliche Verbrauchsgüter. Beiderlei Fehlverhalten werden im Übrigen vor allem deshalb sanktioniert, weil sie Noras Schönheit gefährden. Weibliche Schönheit gilt damit in diesem liberalkapitalistischen System als unabdingbarer Besitz des Mannes und als Statussymbol für ihn.

Nora legt aber nicht nur auf der Ebene des Konsums, sondern auch auf der Ebene der Produktion ein Fehlverhalten zu Tage, das es zu verbergen gilt. Sie spart nicht nur an der falschen Stelle, sondern sieht sich

7 Vgl. Ebd., 33.

auch genötigt, Geld zum Abbezahlen des Kredits zu beschaffen und zwar auf eine Weise, die Helmer ebenfalls als unweiblich, weil unattraktiv brandmarkt: Es handelt sich um Handarbeiten, die nicht lediglich der Dekoration dienen, wie etwa das Sticken, und um Schreifarbeiten. Während Nora mit dem Stricken einen klassenmäßigen Abstieg vollzieht, überschreitet sie mit den Schreifarbeiten die dem weiblichen Geschlecht zugewiesene Sphäre und begibt sich in männlich konnotierte Gefilde. In beiden Fällen überschreitet sie die Geschlechterökonomie des neuen, städtischen Mittelstandes.

All diese Grenzüberschreitungen werden allerdings im Dramenverlauf dem Publikum gegenüber gerechtfertigt, stellt sich doch heraus, dass Nora diese Akte der illegitimen Arbeit, des Lügens und des Verbergens vor allem deshalb unternimmt, weil sie zwei kranke Männer retten muss. Der Kredit wird aufgenommen, um Helmer zu heilen, die Unterschriftenfälschung nimmt sie vor, um ihren sterbenden Vater zu schonen. Nora gehorcht hier, so könnte man sagen, einer weiblichen Ökonomie der Fürsorge, die mit einem kodifizierten und männlich konnotierten Rechtssystem in Konflikt gerät. Ironischerweise bildet aber gerade diese weibliche Ökonomie die Voraussetzung für das Überleben des Mannes und damit für den Erfolg des ökonomischen Systems überhaupt. In dieser Perspektive wird Noras unehrlich erscheinendes Verhalten durch den Verlauf des Dramas selbst rehabilitiert. Helmers augenscheinliche Ehrlichkeit hingegen wird demontiert. Er nämlich ist nicht in der Lage, den Heroismus seiner Frau und seine eigene Abhängigkeit davon anzuerkennen, weil er nur auf seine eigene Wirkung nach außen bedacht ist. Dies desavouiert Helmer allerdings nicht in jeder Hinsicht charakterlich. Es verweist auch darauf, dass er in einer ambivalenten Rolle gefangen ist, in der von ihm ein solches Verhalten erwartet wird. Damit ist sein Verhalten als unabdingbare Voraussetzung der neuen ökonomischen Logik gekennzeichnet, deren Dilemmata und Widersprüche ebenso zur Debatte gestellt werden, wie Helmers hierdurch erst motiviertes heuchlerisches und patriarchales Verhalten.

Es gibt jedoch auch einen Akt Noras, der ihren Altruismus in Frage stellt, ihre Makronenesserei, die eben keiner Logik weiblicher Fürsorge verpflichtet ist. Sie hat auch keine repräsentative Funktion, sondern dient allein der Befriedigung ihrer über alltägliche Bedürfnisse hinausgehenden Lust. Die Parallelisierung, die am Dramenanfang zwischen dem Verspeisen von Makronen und dem Thema Ökonomie angelegt wird, verweist

damit auf eine weitere Dimension des ökonomischen Problems. Das folgende Zitat macht deutlich, dass Nora die Arbeit, die sie tut, um ihre Schulden abbezahlen zu können, keineswegs nur als Last empfindet. Nora erzählt Frau Linde:

Nora Nå, så har jeg jo også havt andre indtægtskilder. Ifjor vinter var jeg så heldig at få en hel del arkskrift. Så lukked jeg mig inde og sad og skrev hver aften til langt ud på natten. Ak, jeg var mangengang så træt, så træt. Men det var dog uhyre morsomt alligevel, således at sidde og arbejde og fortjene penge. Det var næsten, som om jeg var en mand. (240)

[Nora Es gab auch andere Einnahmequelle. Vorigen Winter hatte ich Glück und bekam viel zum Abschreiben. Ich habe mich eingeschlossen und jeden Abend geschrieben bis tief in die Nacht. Ach, oft war ich müde, so müde. Aber es hatte auch seinen ungeheuren Reiz, zu arbeiten und Geld zu verdienen. Ich fühlte mich fast wie ein Mann. (319)]

Die Gefühle von Mühe und Aufopferung mischen sich mit einer ganz ähnlichen illegitimen, geheimen Lust an der Arbeit, wie sie am Anfang dem Makronenessen zugeschrieben wird. Die Illegitimität dieser Lustkomponente und damit die frivole Seite Noras werden später noch durch den Kontrast zu Frau Linde verstärkt. Auch diese arbeitet aus Not und ist gezwungen, sich in eine männliche Domäne zu begeben. Was sie von Nora unterscheidet, ist ihr Verhältnis zur Arbeit; sie teilt nicht Noras als egoistisch gebrandmarkte Lust daran. Sie sagt vielmehr: »At arbejde for sig selv, er der jo ingen glæde i. Krogstad, skaf mig nogen og noget at arbejde for« [Nur für sich arbeiten, macht keine Freude. Krogstad, geben Sie mir jemand und etwas, wofür ich arbeiten kann] (336/366).

Die Freude, die Frau Linde der Arbeit ebenfalls zuschreibt, kommt nicht zustande durch die Arbeit selbst und schon gar nicht durch deren Verbergen, sondern dadurch, dass sie für andere tätig werden kann. Ihre Akte und Gefühle stellen damit in der Logik des Dramas die richtige Verbindung von weiblicher Fürsorge und Lohnarbeit dar. Noras Einstellung zur Arbeit erscheint im Kontrast dazu frivol und illegitim. Hieran ist allerdings auch Helmer Schuld, der sich Noras Arbeit und Anstrengungen unwürdig erweist.⁸ Damit erweist er sich ironischerweise als unzuverlässiger als der zunächst als betrügerisch erscheinende Krogstad.

⁸ Noras Frivolität wird noch verschärft durch einen weiteren kontrastierenden Bezugspunkt. Mit Krogstad verbindet sie der Umstand, dass sie beide Unterschriften gefälscht haben. Während dieser Akt für Krogstad ausschließlich eine moralische Last ist, die er auf sich nahm, um seine Kinder zu ernähren, hat sie für Nora, wie erwähnt, eben auch die Komponente der frivolen Lust. Diese doppelte Identifikation Noras mit Frau

Der Zusammenhang zwischen illegitimer Lust an Arbeit und illegitimem Konsum, der im Drama etabliert wird, verweist erneut auf den Zusammenhang von Ökonomie und Sexualität.

Frivole Lüste: Makronen und Sexualität

Der oben erwähnte, erste Dialog zwischen Frau Linde und Nora, in dem Nora ihre geheime Lust an der Arbeit bekennt, ist ein guter Ausgangspunkt, um diesen Zusammenhang zu erhellen. Die Fortsetzung jenes Bekenntnisses nämlich rückt Noras lustvolles Verhältnis zu ihrer Arbeit in ein noch zweifelhafteres Licht. Hat sie vorher schon frivol spielerisch angedeutet, dass sie das Geld nicht durch einen Kredit, sondern von »en eller anden beundrer« [vielleicht von einem Verehrer] (237/317) bekommen haben könnte, der sich durch ihr »tiltrækkende« [attraktiv(es)] (237/317) Aussehen zu ihr hingezogen fühlte, erzählt sie nun »smilende« [lächelnd]: »Mangengang har jeg ikke vidst min arme råd. (*smiler*) Da sad jeg her og forestilled mig, at en gammel rig herre var bleven forelsket i mig – « [Oft wusste ich nicht ein noch aus. *Lächelt*. Da habe ich mir vorgestellt, ein reicher alter Herr hätte sich in mich verliebt –] (240/319).

Ist hier schon angedeutet, dass Nora sich durchaus eine Form von Prostitution zur Lösung ihrer Probleme vorstellen kann, so tritt dieser besondere Zusammenhang von Sexualität und Ökonomie später noch deutlicher zu Tage. Und hier kommen die Makronen zusammen mit anderen lüsternen Speisen wieder ins Spiel. Im zweiten Akt zeigt sich, dass Nora einen ganz bestimmten Herrn im Auge hat, von dem sie sich eine solche Schenkung und damit die Lösung ihrer durch die Drohungen Krogstads immer prekärer werdenden finanziellen Probleme erhofft. Es handelt sich um den Jugendfreund Helmers, den durch ein spätes Erbe vermögend gewordenen Dr. Rank, der im Hause Helmer regelmäßiger Gast ist. Der frivole erotische Aspekt der Beziehung zwischen Rank und Nora wird schon bei dessen erstem Auftreten deutlich. Nora steckt ihm, wie es in der Regieanweisung heißt, eine Makrone in den Mund. Dabei erfährt die Zuschauerin zweierlei, das einen Schatten auf Noras Verhalten wirft: Rank weiß von dem Verbot Helmers und Nora behauptet, Kristine habe die Makronen mitgebracht, da sie ja nichts von Helmers Verbot wissen konnte.

Linde und Krogstad stellt im Übrigen die These von einer einfachen Geschlechterdichotomie in Bezug auf Recht und Ökonomie im Drama grundlegend in Frage.

RANK Se, se; makroner. Jeg trodde det var forbudne varer her.

NORA Ja, men disse er nogen som Kristine gav mig.

FRU LINDE Hvad? Jeg –?

NORA Nå, nå, nå; bliv ikke forskrækket. Du kunde jo ikke vide at Torvald havde forbudt det. Jeg skal sige dig, han er bange jeg skal få stygge tænder af dem. Men pyt, – for en gangs skyld –! Ikke sandt, doktor Rank? Vær så god! (*putter ham en makron i munden*) Og du også, Kristine. Og jeg skal også have en; bare en liden en – eller højst to. (*spadserer igen*) Ja nu er jeg rigtignok umådelig lykkelig. (247)

[RANK Nanu; Makronen. Ich dachte, die sind hier verboten.

NORA Stimmt; die hat Kristine mir geschenkt.

FRAU LINDE Was? Ich –?

NORA Na, na, na; reg dich nicht auf. Du kannst ja nicht wissen, dass Torvald sie verboten hat. Er hat Angst, ich kriege hässliche Zähne. Pah, – einmal ist keinmal –! Nicht wahr, Doktor Rank? Bitte! Steckt ihm eine Makrone in den *Mund*. Du auch, Kristine. Und ich auch eine; nur eine kleine – oder höchstens zwei. *Geht wieder im Zimmer herum*. So, jetzt bin ich ungeheuer glücklich. (323)]

In der Szene, in der das erotisch-ökonomische Potenzial des Verhältnisses von Nora und Rank schrittweise enthüllt wird, spielen ›lüsterne Speisen‹ ebenfalls eine zentrale Rolle. In dieser Szene vertraut ihr Rank an, dass er tödlich an Syphilis erkrankt ist, gesteht ihr seine Liebe und bietet ihr indirekt finanzielle Hilfe aus seinem Erbe an. Grund für die Krankheit Ranks ist nicht etwa sein eigenes unmoralisches Leben. Er sagt vielmehr: »Min arme, uskyldige ryggrad må svie for min faders lystige løjtnantsdage« [Mein armes, unschuldiges Rückgrat büßt für die lustigen Leutnantstage meines Vaters] (298/349). Während hier der Besuch des Vaters bei Prostituierten als Subtext aufscheint, erfahren wir auf der Textoberfläche von hochgradig sexualisierten Speisen:

NORA *ved bordet til venstre* Han var jo så henfalden til asparges og gåseleverpostej. Var det ikke så?

RANK Jo; og til trøfler.

NORA Ja trøfler, ja. Og så til østers, tror jeg?

RANK Ja østers, østers; det forstår seg.

NORA Og så all den portvin og champagne til. Det er sørgeligt, at alle disse lækre ting skal slå sig på benraden. (298)

[NORA *am Tisch links* Er war ja ganz versessen auf Spargel und Gänseleberpasteten. Stimmts?

RANK Und Trüffeln.

NORA Ja, Trüffeln. Und Austern?

RANK Austern, Austern; versteht sich.

NORA Und Portwein und Champagner. Schade, dass sich alle diese Köstlichkeiten auf die Glieder schlagen. (349)

Diese morbide Eröffnung führt im Folgenden recht schnell in einen Flirt zwischen Nora und Rank, der mit Hilfe eines Kleidungsstückes in Szene gesetzt wird, Noras Seidenstrümpfe, die sie zu ihrem Tarantellakostüm tragen soll und die sie Rank mit den zweideutigen Worten zeigt:

»Hvorfor ser De så kritisk ud? Tror De kanske ikke de passer?« [Warum machen Sie so ein kritisches Gesicht? Glauben Sie, die passen nicht?]. Woraufhin Rank ebenso zweideutig antwortet: »Det kan jeg umuligt ha'e nogen begrundet formening om.« [Darüber kann ich unmöglich eine begründete Meinung haben.] (301/350). Der Umstand, dass die Strümpfe von Nora selbst als »kødfarvede« [fleischfarben] bezeichnet werden, verbindet erneut das Thema des Essens mit dem der Sexualität.

Nach dieser zweideutigen Interaktion spricht Nora schließlich aus, dass sie eine große Bitte an Rank hat. Als dieser aber damit reagiert, ihr seine Liebe zu gestehen, zieht sie ihre Bitte sofort zurück. Der Grund hierfür ist nun keinesfalls, dass sie Ranks Liebe nicht ausnutzen möchte, hat sie doch nach eigener Aussage vorher davon gewusst und, so zeigt der kalkulierte Flirt, auch mit ihr gerechnet. Grund für ihren Rückzug scheint vielmehr zu sein, dass Rank das Spiel des erotisierten Verbergens nicht mehr mitspielt, sondern seine Liebe direkt bekennt.

»Nej, men at De går hen og siger mig det. Det var jo slett ikke nødvendigt –« [Nein, dass Sie es mir sagen. Das war überflüssig –] meint Nora dazu und fährt fort: »[...] At De kunde være så klodset, doktor Rank! Nu var alting så godt.« [(...) Dass Sie so dumm sein konnten, Doktor Rank. Es war doch alle gut.] (304–305/352). Diese Reaktion Noras ist nicht nur Dr. Rank ein Rätsel (306/353), sie ist es auch dem Publikum.

Ich meine, dass der Dramentext die Rätselhaftigkeit Noras an dieser Stelle kalkuliert in Szene setzt, um auf eine weitere Dimension von erotisierten, frivolen Verbergungsstrukturen zu verweisen. Bezeichnend hierfür ist der Umstand, dass Nora ihr eigentliches Anliegen nicht preisgibt, sondern nun behauptet, ihr Problem sei ihr Tarantellakostüm gewesen.

NORA Nej, nej, på ingen måde; det er bare noget –; det er min nye dragt –

RANK Hvorledes? Der ligger jo Deres dragt.

NORA Å, ja den; men det er en anden; jeg har bestilt den –; Torvald må ikke vide det –

RANK Aha, der har vi altså den store hemmelighed. (307–308)

[NORA Nein, nein, durchaus nicht; nur mein neues Kostüm –
 RANK Wieso? Ihr Kostüm liegt da.
 NORA Das eine; ich meine in anderes; ich habe es bestellt –;
 Torvald darf nichts wissen –
 RANK Aha, das ist also das große Geheimnis. (354)]

Das Tarantellakostüm bzw. das – so weiß das Publikum – nicht existente angeblich bestellte Gegenstück dient hier in mehrfacher Hinsicht dem Verbergen der eigentlichen ökonomischen Probleme und zwar sowohl vor Rank als auch vor Helmer. Damit etabliert das Drama eine Verbindung zum ebenfalls zentralen Thema der Maskerade.

Makronen und Maskeraden

Über die Funktion der Maskerade Noras vor allem in Bezug auf die Tarantella-Szene ist viel Wichtiges und Richtiges geschrieben worden.⁹ Hier soll daher nur ein Aspekt dieser Maskerade betrachtet werden: die Doppelung, die darüber zustande kommt, dass sie auf der Bühne in Szene gesetzt wird. Damit nämlich gewinnen die komplexen Strukturen des Verbergens und Enthüllens eine weitere, metadramatische Ebene. Die Verhandlung dieser Themen im Stück muss in Zusammenhang mit der Frage gebracht werden, was auf der Bühne gezeigt wird und was nicht. Es geht dabei um eine Kontextualisierung des Drameninhalts im zeitgenössischen Theaterdiskurs und in der Theaterpraxis des späten 19. Jahrhunderts.

Zunächst ist jedoch noch einmal zusammenfassend zurückzukommen auf die Thematik des Lügens und Verbergens überhaupt. Lüge und Heimlichtuerei sind hier vor allem Mittel, um die männliche Gesundheit, die männliche Ehre und das männliche Selbstwertgefühl aufrecht zu erhalten und dadurch das ökonomische liberalkapitalistische System zu sichern. Diese Sexonomien, also das sexualisierte ökonomische System bzw. die ökonomisierte Sexualpolitik des Stückes, funktionieren nämlich nur über diese Struktur des Verbergens. Und es ist genau diese Struktur, die Nora in ihrem großen Monolog am Ende des Stückes brandmarkt und schließlich mit knallender Tür verlässt. Paradoxe Weise wird jedoch die Notwendigkeit des Verbergens, der Maskerade, der Doppelmoral lange vorher auf der Bühne exzessiv *gezeigt*. Sie wird, wie oben an zahlreichen Beispielen demonstriert, regelrecht ausgestellt als ökonomischer Akt.

9 Hierzu grundlegend SELBOE: 1997 sowie LANGÅS: 2004; LANGÅS: 2005 und MOI: 2006.

Gleichzeitig wird sie aber auch als lustvoller Akt gekennzeichnet und genau dazu dient Noras Makronenverzehr, dessen *Verbergen* vor Helmer an prominenten Stellen dem Publikum *gezeigt* wird.

Was für ein Raum aber ist diese Bühne, auf der dieses zweideutige Zeigen des Verbergens sich abspielt? Stenport hat mit Anderen darauf hingewiesen, dass die Theaterpraxis der Zeit selbst den Theaterraum als erotisierten, unmoralischen Raum figuriert.¹⁰ Schauspielerinnen waren häufig nicht viel besser angesehen als Prostituierte. Da sie beispielsweise sich ihre Kostüme selbst finanzieren mussten und ohnehin in prekären finanziellen Umständen lebten, sahen sie sich häufig genötigt, sich von wohlhabenden Herren des Bürgertums unterstützen zu lassen. Auch kam es nicht selten vor, dass Kontaktaufnahmen mit Prostituierten im halböffentlichen Raum des Theaters vonstatten gingen. Dieses Wissen um die Sexonomie des Theaters, der Bühne, war dem zeitgenössischen Publikum durchaus präsent. Den Zuschauenden waren daher die zahlreichen Anspielungen auf Prostitution, die sich im Stück finden – im Übrigen auch bezüglich Helmers eigener Studentenjahre¹¹ – unmittelbar verständlich. Man kann also davon ausgehen, dass trotz aller inszenierten Verbergungsmechanismen, alle Beteiligten auf der Bühne und davor – also sowohl Nora, als auch ihr Mann, als auch das Publikum – darüber informiert sind, dass das, was hinter den Maskeraden steckt, nicht offen ausgesprochen darf, aber im Verborgenen natürlich gewusst wird. In dieser Struktur legt das Drama selbst eine Komplizenschaft zwischen Figuren und Publikum nahe, die damit das Publikum in die Dramenhandlung und -problematik involviert. Diese Komplizenschaft muss im Auge behalten werden, wenn die Figur Noras und ihre Bewertung diskutiert werden.

Nora wird einerseits als Opfer dieses sexonomischen Systems dargestellt, andererseits löst sie sich am Ende aus dieser Opferrolle. Gleichzeitig steht sie insofern als Komplizin auf der Bühne, als sie die Maskeraden mitspielt. Auch diese Komplizenschaft sucht sie am Ende zu verlassen, nicht nur durch ihre verbalen Enthüllungen, sondern auch durch den Akt

¹⁰ STENPORT: 2006.

¹¹ Michael Evans Versuch nachzuweisen, dass Helmer lediglich der geltenden liberal-kapitalistischen ökonomischen Logik gehorcht und sich damit als charakterlich integrierter »guter Banker« erweist, findet hier eine deutliche Grenze: In erotischer Hinsicht ist er eben doch Vertreter einer Doppelmoral, der andere für ihre Fehlritte verurteilt, aber die eigenen Jugendsünden, insbesondere den – auch ökonomisch verwerflichen – Besuch von Prostituierten selbst verbirgt. EVANS: 2008.

des Kleidungswechsels vom Tarantellakostüm ins nüchterne Reisekleid. Allerdings machen diese Akte nicht rückgängig, was das Publikum bereits von Anfang an weiß: Sie hat lustvoll und heimlich Makronen gegessen. Dass dieses Makronenessen unmittelbar mit der Maskerade verbunden ist, zeigt sich am Ende des zweiten Aktes, als Nora kurz vor ihrer Tarantella-Szene nun direkt und auch vor Helmer mit dem Mut der Verzweiflung Champagner und Makronen serviert haben möchte:

NORA Vi vil ha'e champagne, Helene.

STUEPIGEN Godt, frue. (*går ud*)

HELMER Ej, ej – stort gilde altså?

NORA Champagne-gilde til den lyse morgen. (*råber ud*) Og lidt makroner, Helene, mange, – for en gangs skyld. (327)

[NORA Hol uns Champagner, Helene.

DAS HAUSMÄDCHEN Ja, gnädige Frau. *Ab*.

HELMER Ei, ei – großes Gelage?

NORA Champagnergelage bis zum hellen Morgen. *Ruft hinaus*. Und Makronen, Helene, viele – ausnahmsweise. (362)]

So bleibt auch am Ende, trotz aller Enthüllungen und Wandlungen Noras, ein Rest von ihrer Affinität zu Luxus und Lüsternheit zu illegitimen Lüsten und Prostitution unaufgelöst. Stenport kommt durch ihre Analyse des ökonomischen Diskurses in *Et Dukkehjem* zur Schlussfolgerung, dass es durchaus wahrscheinlich ist, dass Noras Weg nach dem nächtlichen Zuschlagen der Tür im »Streetwalking«¹², in der Prostitution, endet. Meine Analyse ihrer Lust am Makronenessen und an unweiblichen Tätigkeiten legt auch ihre innere Affinität zu dieser Möglichkeit nahe.

Makronen, Äpfel und Mutterschaft

Bisher habe ich ein für die Problematik des Stückes und insbesondere für seine Sexonomien zentrales Thema ausgespart, die Mutterschaft. Am Ende stellt sich nämlich nicht nur die Frage, ob Nora möglicherweise als Prostituierte endet und/oder Selbstmord begeht, sondern das Drama konfrontiert sein Publikum auch mit der offen bleibenden Frage, ob sie eine gute oder eine schlechte Mutter sei. Welche Bedeutung hat also diese Ökonomie von Mutter- bzw. Elternschaft im Dramentext?

¹² STENPORT: 2006, 349.

Zunächst stellt das Drama nicht das Versagen von Müttern, sondern das von Vätern heraus, die ihre Kinder körperlich, moralisch und ökonomisch gefährden. Dies betrifft vor allem Ranks Vater, der durch sein sinnenfrohes Leben die Gesundheit des Sohns ruiniert. Und es betrifft Noras Vater, der bekanntlich »ingen uangribelig embedsmand« [kein untadeliger Beamter] (291/345) war und dessen Verschwendungssucht, Helmer zufolge, Nora im Blut liege.

Nora nimmt dieses Urteil Helmers über sich selbst schließlich an. Sie glaubt, ihre Unterschriftenfälschung, also ihre moralische Verderbtheit mache sie zu einer Gefahr für ihre Kinder. So sagt sie am Ende des ersten Aktes:

NORA *bleg af rædsel* Fordærve mine små børn –! Forgifte hjemmet? (*kort op-hold; hun hæver nakken*) Dette er ikke sandt. Dette er aldrig i evighed sandt. (276)

[NORA *bleich vor Angst* Ich sollte meine Kinder verderben? Unser Heim vergiften? *Kurze Pause, wirft den Kopf nach hinten.* Das ist nicht wahr. Das glaube ich nie und nimmer. (338)]

Eine mögliche Lesart des Dramenschlusses wäre damit, dass Nora ihre Kinder verlässt, gerade weil sie eine gute Mutter ist und ihre Kinder nicht gefährden möchte.¹³

Anlass für diesen Dialog über die Gefahr, die von moralisch verdorbenen Eltern auf deren Kinder ausgeht, ist Krogstad. Helmer und Rank stellen ihn anfangs als Inbegriff der ökonomischen Leichtfertigkeit und moralischen Verderblichkeit dar. Das Publikum ist wohl anfangs geneigt, diesem Urteil zu folgen, muss es im Verlauf des Dramas jedoch revidieren. Vermittelt vor allem durch Helmer und auch Rank, steht Krogstad zwar am Dramenanfang als Inbegriff der ökonomischen Leichtfertigkeit und moralischen Verdorbenheit da. Allerdings muss das Publikum dieses Urteil im Verlauf des Dramas revidieren. Am Ende erweist sich gerade Krogstads Unterschriftenfälschung als verantwortungsvolle Tat, weil sie das Überleben der Kinder gesichert hat, während Helmers Ehrlichkeit sich als hohl herausstellt. Das Modell positiver Elternschaft, das das Drama zeichnet, ist also letztlich geprägt durch die Übernahme einer weiblichen Moral der Fürsorge durch Krogstad und die Übernahme männlicher Berufstätigkeit durch Frau Linde.

¹³ Vgl. FURST: 1990.

Wie aber bewertet das Drama in diesem Kontext Noras Mütterlichkeit? Hierfür ist zunächst ein weiterer Aspekt zu berücksichtigen, nämlich ihre eigene Mutterlosigkeit, die wiederum mit ökonomischen und Klassenverhältnissen zu tun hat. Nora wurde gestillt und aufgezogen von einer Amme, die dafür ihr eigenes Kind in Pflege geben musste. In einem Dialog mit Nora stellt diese Amme, die nun für die Kinder Noras sorgt, klar heraus, dass ein »gefallenes Mädchen«¹⁴ ihrer Klasse sich Muttergefühle nicht leisten kann. Diese werden dadurch ebenfalls als ein Klassenprivileg gekennzeichnet. Noras Aufwachsen ohne Mutter und unter einer zweifelhaften väterlichen Autorität führt für sie zu weiteren Konsequenzen. Schon als Kind möchte sie dieser patriarchalen Macht dadurch entkommen, dass sie die Gesellschaft der Dienstmädchen sucht. Im Dramentext wird diese Tatsache unmittelbar nach dem oben analysierten Flirt mit Rank hervorgehoben. Die Frivolität des Begehrens, Klassengrenzen zu überschreiten, wird wiederum durch die Lust am transgressiven Akt gekennzeichnet:

NORA Da jeg var hjemme, holdt jeg naturligvis mest af pappa. Men jeg syntes altid det var så umådelig morsomt, når jeg kunde stjæle mig ned i pigekammeret; for de vejledet mig ikke en smule; og så talte de altid så meget fornøjeligt sig imellem. (307)

[NORA Als Kind hatte ich natürlich Papa am liebsten. Aber viel lustiger war es, in die Kammer zu den Mädchen zu schleichen; die machten mir keine Vorschriften, und ihre Gespräche waren viel interessanter. (353)]

Wieder ist es also die Lust Noras, die hervorgehoben wird und die diese, geheimzuhaltende Grenzüberschreitung ähnlich suspekt macht, wie das Makronenessen. Subtil verstärkt wird die implizite moralische Infragestellung Noras an dieser Stelle noch dadurch, dass Ibsen sie im norwegischen Original den Terminus »stjæle mig ned« [mich nach unten stehlen] verwenden lässt, ein Ausdruck, der im Norwegischen wie im Deutschen eben auch illegitime ökonomische Transaktionen bezeichnet.

Diese Beobachtungen zu den Defiziten in Noras Erziehung und Kindheit setzen auch ihre eigene Mutterschaft, ihr Verhältnis zu ihren eigenen Kindern in ein ambivalentes Licht. Das belegt insbesondere die kurze Szene, die Nora mit ihren Kindern auf der Bühne zeigt. Zwei Repliken der ausgelassen und selbst kindlich mit ihren Kindern tollenden Mut-

¹⁴ Meine Übersetzung, vgl. im Originaltext: »En fattig pige, som er kommen i ulykke« (279) [Ein armes, unglückliches Mädchen (340)].

ter verdienen in unserem Kontext Aufmerksamkeit. So Noras Worte, als sie ihre Kinder begrüßt: »Nej, for røde kinder I har fået! Som æbler og roser.« (253) [Nein, was ihr für rote Backen habt! Wie Äpfel und Rosen. (326)] Und wenig später scherzt sie:

NORA Ja så? Så der var en stor hund, som løb efter jer? Men den bed ikke? Nej, hundene bider ikke små dejlige dukkebørn. (253)

[NORA Wirklich? Da war ein großer Hund, der ist euch nachgelaufen? Gebissen hat er nicht? Nein, so goldige Puppenkinder beißen die Hunde nicht. (326)]

Die gesamte Szene ist auf der Textoberfläche ein Beleg dafür, dass Nora nicht erwachsen geworden ist und ihre Kinder ihrerseits nun wie Puppen behandelt, ohne ihnen eine ernsthafte Erziehung angedeihen zu lassen – ein Defizit, das sie in der Schlusszene explizit als eine Begründung für ihr Weggehen nennt. Über den Vergleich der Kinder mit Äpfeln und Rosen und das lebhaftes Spiel mit ihnen, wird aber auch die Vitalität, Lebensfrische und Gesundheit der Kinder und der Mutter auf die Bühne gebracht. Der Umstand, dass sie die Kinder mit frischen Lebensmitteln, den Äpfeln, vergleicht, könnte aus dieser Perspektive dann auch ein positives Licht auf ihre Lust, sowohl an den Makronen als auch an ihrer Arbeit, werfen. In dieser Lesart ist die Vitalität überhaupt erst die Eigenschaft, die Nora den Absprung aus dem Puppenheim am Ende schaffen lässt.

Man könnte aber auch eine negativere Lesart der Passage über die Äpfel und Rosen anlegen. Das Zitat legt nämlich nahe, dass Nora keinesfalls ein nährendes, fürsorgliches Verhältnis zu ihren Kindern hat, sondern diese vielmehr für begehrenswert, quasi essbar hält. Da lustvolles Essen aber im Stück stark erotisiert ist, gewinnt das Spiel mit den Kindern über diese Metaphorik auch eine frivole Note, zumal der Apfel immer auch auf den Sündenfall verweist. In dieser Perspektive gäbe das Bühnengeschehen Nora also durchaus Recht, wenn sie sich für eine schlechte Mutter hält.

Welche Schlussfolgerungen lassen sich hieraus nun auf die Bedeutung von Noras Aufbruch am Ende ziehen? Keinesfalls eindeutige. Der Dramentext lässt diesen Aufbruch in einem unaufgelösten Spannungsfeld zwischen ethischer Entscheidung, vitalistischem Aufbruch und dem drohenden Abrutschen in die Prostitution stehen. Schlussfolgerungen darüber, welche Mechanismen dieses Spannungsfeld konstituieren, können an dieser Stelle allerdings zusammenfassend gezogen werden. Meine Ausführungen über die Ökonomien in *Et Dukkehjem* haben zunächst gezeigt, dass weib-

licher Konsum im ökonomischen System, wie es das Drama schildert und gleichzeitig kritisiert, durchaus erwünscht ist. Er darf dabei aber lediglich dazu dienen, weibliche Schönheit zu produzieren, die wiederum als Statussymbol für den städtischen Angestellten, den Angehörigen des neuen, grundbesitzlosen Bürgertums funktionalisiert ist. Sobald der weibliche Konsum diese Grenzen überschreitet und auf die Lust der Frau selbst zielt, wird er prekär, gefährlich, sexualisiert und moralisch zweifelhaft. Ähnlich ist es mit der Produktion, die Frauen in dieser Ökonomie zugestanden wird. Grundsätzlich ist die Frau dazu da, Kinder zu erzeugen und diesen ihre Fürsorge angedeihen zu lassen. Produziert sie hingegen Geldwerte, wie etwa Frau Linde, funktioniert das ebenfalls nur, wenn diese Tätigkeit nicht lustvoll besetzt wird, sondern allein einer Logik der Fürsorge gehorcht. Wenn Nora schließlich nicht nur das Geldverdienen, sondern auch die eigenen Kinder lustvoll besetzt, so stellt dieser Akt sie eben wieder in das erwähnte Spannungsfeld von positiver Vitalität und frivoler, unmoralischer Erotisierung. Ein zentrales Zeichen für die illegitime Lust Noras ist, wie ausführlich dargelegt, ihr Makronenessen. Dieser Überschuss an frivoler Lust, vermittelt über einen im Text als illegitim gekennzeichneten Akt des Essens lässt Nora als ambivalente Figur schillern. Einerseits steht ihre moralische Qualität über das Makronenessen bis zum Ende in Frage. Andererseits ist gerade das Makronenessen Sinnbild ihrer Lust an der Grenzüberschreitung. Damit signifiziert es die Kraft, die Nora es erlaubt, die Grenzen ihrer Klasse und ihres Geschlechts zu überschreiten, Lust zu gewinnen aus diesen geheimen Transgressionen und damit zunächst das Leben ihres Mannes zu retten und schließlich aus dem Puppenheim auszubrechen.

Henrik Ibsens berühmtes Drama ist damit ein Text, der die enge Verwobenheit von Geschlechterfrage und ökonomischem Wandel in komplexer Art auf die Bühne bringt und insbesondere deren innere, unlösbare Widersprüche in Szene setzt. Dies geschieht nicht zuletzt über die ebenso ambivalent bewertete Figur des weiblichen Lebenshungers. Dies wiederum deutet darauf hin, dass der – in diesem Falle weibliche – Körper und seine Schönheit zum Schauplatz ebendieser Widersprüche und Paradoxien werden. Über die Figur des Hungers und des schönen Körpers wird damit auch die Rolle von Ästhetik für die zeitgenössischen Sexonomien diskutiert. Dieser Zusammenhang von Ästhetik, Körper und Ökonomie wiederum steht im Zentrum eines anderen Schlüsseltextes des Modernen Durchbruchs, Victoria Benedictssons Debutroman *Pengar* [dt. *Geld*].

Körper – Ästhetik – Emanzipation Ernst Ahlgren (Victoria Benedictsson): *Pengar/Geld*

Bedeutungswandel der Korpulenz

Wenn Torvald Helmer seiner Frau Nora in Henrik Ibsens *Et dukkehjem* den Verzehr von Süßigkeiten verbietet, tut er dies – so zumindest seine Begründung –, weil er fürchtet, sie könne davon schlechte Zähne bekommen. Weibliche Schönheit ist für ihn, wie für die ihn umgebende patriarchale bürgerliche Gesellschaft, ein Zeichen des Wohlstands, der bürgerlichen Anerkennung. Das unkontrollierte, illegitime Essen der Frau, welches die Schönheit gefährdet, wird damit auch zum körperlichen Zeichen für die Destruktion dieser sexonomischen Logik. Ein anderes körperliches Zeichen, das wir heutzutage eher mit dem illegitimen Essen verbinden, spielt in *Et dukkehjem* allerdings keine Rolle: Niemand sorgt sich um Noras Körperfülle, niemand wirft ihr vor, sie könne von ihren Makronen zu dick werden. Schlankheit als Zeichen für eine ambivalent besetzte weibliche Attraktivität und Vitalität spielt hingegen eine tragende Rolle in einem Roman, der wenige Jahre später, nämlich 1885, erscheint und direkt auf Ibsens *Et dukkehjem* und die dort diskutierte Emanzipationsproblematik Bezug nimmt. Es handelt sich um den Debutroman von Victoria Benedictsson (1850–1888), die ihre Werke konsequent unter dem männlichen Pseudonym Ernst Ahlgren veröffentlichte.¹ Bereits der Titel *Pengar* (1885) (dt. *Geld* [2003]) verweist auf den engen Zusammenhang zwischen Frauenfrage und ökonomischem Umbruch, der in der Zeit eine so tragende Rolle spielt.

Im Folgenden soll es um die Zusammenhänge gehen, die dieser Roman und andere Texte von Ahlgren/Benedictsson zwischen der Frage der Emanzipation der bürgerlichen Frau, ökonomischen Verhältnissen, Essen und Körperidealen herstellen. Im Zentrum steht die Kontrastierung von korpulenten und schlanken Körpern, von Schönheit und Hässlichkeit, Gesundheit und Krankheit, die den Text und dessen Problemdiskussionen strukturieren. Dass sich die Forschung mit diesen Dimensionen bisher kaum beschäftigt hat, mag unter anderem daran liegen, dass uns heute die Verbindung von Schlankheit, Gesundheit und Autonomie so selbstverständlich erscheint, dass deren diskursive Konstruktionen und Funktionen

¹ Zu Benedictssons Autorinnenschaft siehe auch LARSSON: 2008.

kaum als ungewöhnlich ins Auge fallen. Benedictssons Roman *Pengar* hingegen entstand in einer Zeit, in der Leibesfülle durchaus noch als Zeichen von Kraft, Leistungsfähigkeit, Vitalität und Wohlstand angesehen wurde. Eine der ersten medizinischen Schriften, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schnell in Europa verbreitete, sich mit der Korpulenz als Krankheit auseinandersetzte und Heilung durch unterschiedliche Kuren versprach, musste daher den Zusammenhang zwischen Fettleibigkeit und Krankheit noch aufwändig argumentativ begründen. Der Autor, Dr. Wadd, Leibarzt Sr. Britischen Majestät, Georg III, beklagt: »So wünschen sich denn viele [fettleibige] Menschen wegen ihres anscheinenden Wohlbefindens Glück und denken an keine Heilmittel, weil sie sich nicht für krank halten.«² Das Ende des 19. Jahrhunderts kann als Zeit angesehen werden, in der solche Vorstellungen über Leibesfülle und Gesundheit ebenso wie die ökonomische Ordnung und die Geschlechterordnung in einem Prozess des Wandels begriffen sind. Symptomatisch für diesen Wandel in Bezug auf Körperideale und Gesundheit ist das Erscheinen mehrerer populärer Diätatgeber für Fettleibige. Ausgelöst wird diese Welle unter anderem durch das erstmals 1863 erschienene populäre Buch des englischen Bestattungsunternehmers William Banting: *Letter on Corpulence Addressed to the Public*, in dem dieser von seinem Leiden unter der Fettleibigkeit und seiner erfolgreichen Schlankheitskur berichtet.³ Der durchschlagende Erfolg dieses Erfahrungsberichtes und Selbsthilfebuches lässt sich daran ermessen, dass es in den Folgejahren – meist mit Kommentaren von Ärzten versehen – in zahlreiche europäische Sprachen übersetzt wurde und dass der Ausdruck *banting* in England zum Synonym für Diäthalten wurde. Diese erste moderne Diätwelle schlug in den 1880er Jahren auch in Skandinavien durch. Es erschienen schwedische Übersetzungen der von Dr. Julius Vogel, Professor der Heilkunde in Halle, herausgegebenen und ausführlich kommentierten Schrift Bantings⁴ sowie eines Buches des Virchowschülers Wilhelm Ebstein: *Fettleibigkeit (Corpulenz) und ihre Behandlung nach physiologischen Grundsätzen*.⁵ »Banta«, die schwedische Form des *banting*, ist übrigens bis heute der Begriff für die Durchführung einer Fasten- oder Schlankheitskur geblieben.

2 WADD: 1839, 42.

3 BANTING: 2005 [1863].

4 VOGEL: 1864; schwedische Ausgabe: VOGEL: 1880.

5 EBSTEIN: 1882; schwedische Ausgabe: EBSTEIN: 1883.

Um die Zeit des Erscheinens von Benedictssons Roman etablierte sich der enge Zusammenhang zwischen körperlicher Schönheit, Schlankheit und Gesundheit. Unterschiedliche Gattungen und Medien, vom medizinischen und populären Ratgeber bis hin zum Roman, trugen dazu bei, diesen Diskurs zu verbreiten und mitzugestalten. Es liegt daher nahe, die Verhandlungen über Schönheit, Vitalität und Leibesfülle in *Pengar* auch als Beitrag zu diesen zeitgenössischen Diskussionen zu lesen bzw. den Roman als Beispiel dafür heranzuziehen, in welchem engen Zusammenhang Geschlechterfrage, Ökonomie und Gesundheit in der Zeit rückten.

Pengar als Emanzipations- und Indignationsroman

Benedictsson gilt als die bekannteste schwedische Autorin ihrer Zeit neben August Strindberg. Im Zentrum ihres weiblichen Entwicklungsromans steht die Reifung der Hauptfigur Selma Berg von einem naiven und vitalen Teenager zur erwachsenen Frau. Einerseits führt Selmas Weg zu ihrer Desillusionierung, endet aber andererseits auch damit, dass sie zu neuen Erkenntnissen und einem neuen Bewusstsein über sich selbst gelangt. Das jugendhafte Mädchen Selma hat künstlerische Ambitionen, denen sie jedoch aufgrund finanzieller Erwägungen ihres Onkels, bei dem sie aufwächst, nicht folgen darf. Sie geht vielmehr eine Versorgungsehe mit dem älteren, neureichen und geistig stumpfen Gutsherrn Patron Paul Kristerson ein. In Gesprächen mit ihrem idealisierten Vetter Richard und in ihrem Verzicht auf eine erotische Verbindung mit ihm kommt sie zu einer neuen Reife. Am Ende des Romans konfrontiert Selma ihren Mann mit ihren gereiften Einsichten und Gefühlen in einem Dialog, der an Noras große Abrechnung am Ende von Henrik Ibsens *Et dukkehjem* angelehnt ist. Schließlich fasst sie den Entschluss, sich auf eine Stelle an einem Gymnastikinstitut in Deutschland zu bewerben. Wie Ibsens Drama setzt sich der Roman mit dem Zusammenhang zwischen Geschlechterordnung, ökonomischem System und Bildung auseinander. Er kritisiert die Versorgungsehe und wendet sich leidenschaftlich gegen die mangelnde Aufklärung und Bildung von Mädchen und Frauen, die diese in Bezug auf Sexualität, Ökonomie und Machtverhältnisse ahnungslos in die Ehe gehen lässt. Der Roman wendet sich gegen die ökonomische Abhängigkeit von Frauen und vertritt das Ideal einer geistigen Kameradschaft zwischen Frau und Mann. Weniger beachtet wurde dabei bisher, dass die Themenkomplexe Ökonomie und Bildung bzw. Wissen im Roman kurz-

geschlossen sind mit Fragen nach Körperlichkeit, Essen und Ästhetik. Der Roman verhandelt diese Komplexe mit Hilfe einer Reihe von Gegensatzpaaren, die auf intrikate Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden: Gesundheit und Krankheit, Selbstversorgung und Luxus, Land und Stadt, Außen- und Innenräume, Arbeit und Kunst, Bildung und Information, Schönheit und Hässlichkeit und viele andere. Der Unterschied zwischen Korpulenz und Schlankheit sowie einige andere sich um Körperlichkeit drehende Charakteristika, dienen, wie ich im Folgenden zeigen will, im Roman dazu, diese Dichotomien herauszuarbeiten, in Bewegung zu bringen und dabei eines der Hauptanliegen des Textes, moderne Reformbestrebungen, zu vermitteln.

Körperumfang, Essen und Geschlecht

In *Pengar* sind die meisten Figuren und ihre Beziehungen untereinander durch Körperlichkeit, insbesondere durch Körperumfang und ihr Verhältnis zum Essen charakterisiert. Im Zentrum steht dabei der durch den gesamten Text immer wieder fokussierte Gegensatz zwischen der schlanken, agilen und grazilen Selma und ihrem fetten, bequemen, rotgesichtigen Ehemann. Zwei typische Zitate mögen hier diesen häufig wiederholten Gegensatz repräsentieren. Über die 17jährige Selma heißt es am Textanfang:

Hon lade sig tillbaka över ryggstödet för att se på rummet bakom sig. Lampskenet föll från sidan över hennes uppåtvända ansikte och belyste klart den käckä, outvecklade figuren. Vacker var hon icke, snarare motsatsen, men det var en friskhet, som påminte om en molnfri vinterdag med snö och bjällerklang. (12)⁶

[Sie lehnte sich über die Rückenlehne zurück, um hinter sich ins Zimmer zu schauen. Der Schein der Lampe fiel von der Seite über ihr nach oben gewandtes Gesicht und beleuchtete ihre kecke, noch unfertige Figur. Schön war sie nicht – im Gegenteil –, aber es lag eine Frische über ihr, die an einen wolkenfreien Wintertag mit Schnee und Schlittengeläut erinnerte. (13)]⁷

Ihr späterer Ehemann Patron Kristerson hingegen erscheint folgendermaßen:

Patron Kristerson var stor och tjock. Hans figur gav genom sin praktiga hållning ett intryck av kraft, men ur ansiktet hade prägel av vällevnad till den

6 BENEDICTSSON: 1971 [1885].

7 BENEDICTSSON: 2003.

grad utplånat varje karaktäristiskt drag, att det icke gav något intryck alls, utom möjligen av en mätt och belåten trygghet. Hela hans uppträdande tycktes säga: jag har gjort mitt och njuter av frukterna. (69–70)

[Patron Kristerson war groß und beleibt. Die mächtige Gestalt vermittelte den Eindruck von Kraft, aber die Spuren des Wohllebens hatten in seinem Gesicht jeden Charakterzug verwischt, sodass dieses kaum noch mehr als satte Selbstzufriedenheit ausdrückte. Sein ganzes Auftreten schien zu sagen: Ich habe das Meine getan und genieße nun die Früchte. (67)]

Auffällig ist, dass in beiden Zitaten ein Widerspruch thematisiert wird. Selma – darauf wird mehrfach hingewiesen – ist eigentlich hässlich, ihre Anziehungskraft ist nicht durch Schönheit bedingt, sondern geht von ihrem vitalen, kräftigen, schlanken und biegsamen Körper aus sowie, so das Bild vom Wintertag, von ihrer frischen Klarheit und Widerstandsfähigkeit. Kristersons Korpulenz, so heißt es im Zitat, müsste eigentlich Ausdruck von Kraft sein, der Text insistiert hingegen darauf, dass sie in diesem Fall eher ein Zeichen von Verfall darstellt. Weder die Anziehungskraft Selmas noch das Abstoßende an Kristerson sind damit Eigenschaften, die selbstverständlich und kommentarlos aus den körperlichen Merkmalen Schlankheit und Korpulenz gelesen werden können, sie müssen vielmehr ausdrücklich begründet werden. Dies wiederum verweist darauf, dass der Text an einem historischen Wendepunkt situiert ist, an dem sich die Bewertung der Korpulenz wandelt. Der Roman setzt den Wandel von Körperkonzeptionen und -idealen in Szene und spiegelt in diesen Inszenierungen Umbruchs- und Umwertungsprozesse in zahlreichen anderen Gebieten.

Ökonomie und Korpulenz

Bevor ich detailliert auf diese eingehe, möchte ich aufzeigen, wie sich das geschilderte körperliche Gegensatzverhältnis zwischen Selma und Kristerson im Romanverlauf entwickelt. Die beiden Kulminationspunkte – die Hochzeitsnacht und die große Abrechnungsszene am Ende – verhandeln den dramatischen geschlechterpolitischen Inhalt mit Hilfe körperlicher Zeichen. Am Morgen nach der Hochzeit wird Selmas entsetzter Blick auf den unbekleideten ›kolossalen‹ Körper ihres Mannes zum Zeichen einer Traumatisierung beim Verlust ihrer Jungfräulichkeit:

I går hade hon nästan tyckt att han såg bra ut. Hans väldiga figur passade i svart, och den ståtliga hållningen framhöll dräktens prägel av högtid. Hans uppträdande kunde ibland äga en anstrykning av förnämhet, och till detta

hade i går kommit ett sådant uttryck av lycka, att det gav hela hans ansikte ett skimmer av ungdom och intelligens.

Men nu såg det kolossalt ut, detta huvud, där det vilade på den broderade kudden med koketta spetsar omkring. Och Selma fann denna Herkuleshals förfärande. Hon stirrade på dess starka senor, svällda ådror och fnarriga hud. Och så detta stora ansikte, som låg där så själlöst och grovt, utan annat tecken till liv än andedräkten, vilken för varje tag bubblade ut de tjocka läpparna, vars röda färg gick över i violett. (99–100)

[Am Tag zuvor hatte sie noch den Eindruck gewonnen, dass er leidlich gut aussehe. Seine gewaltige Figur machte sich gut in Schwarz, seine stattliche Haltung hatte das Feierliche der Kleidung betont. Sein Auftritt hatte ja immer schon eine vornehme Note gehabt, und am Hochzeitstag war die Aura der Glückseligkeit hinzugekommen, die seinem Gesicht geradezu Jugendlichkeit und Intelligenz verlieh.

Doch dieser Kopf, der dort auf dem gestickten Kissen ruhte, das mit koketten Spitzen gesäumt war, wirkte nun so kolossal. Selma fand diesen Herkuleshals entsetzlich. Sie starrte auf dessen starke Sehnen, auf die angeschwollenen Adern und auf die raue Haut. Und dann dieses große Gesicht! Seelenlos und grob war es, ohne Zeichen von Leben, außer der Atmung; bei jedem Zug blähten sich die dicken Lippen und verfärbten sich von Rot zu Violett. (102–103)]

Männliche, ›herkulische‹ Stärke und Größe verschränken sich in diesem Zitat in ambivalenter Weise mit der abstoßenden, enttäuschenden Seelenlosigkeit des alternden Männerkörpers. Der Effekt auf Selma ebenso wie auf die Leserin ist gleichermaßen ambivalent: Angst einerseits mischt sich mit Ekel und Verachtung vor dieser männlichen Körperlichkeit andererseits.

Am Romanende sind es dann genau dieser Ekel, diese Verachtung, die Selma eine gewisse Macht über diesen verfallenden Mann und die Kraft zum Aufbruch geben.⁸ Hier wird der unüberbrückbare Gegensatz zwischen der jungen, lebensvollen Frau und ihrem alternden Ehemann durch ihr jeweiliges Verhältnis zum Essen symbolisiert. Kristerson bestellte nach dem Besuch im Stockholmer Nationalmuseum teure Speisen ins Hotelzimmer: Hummer, Kaviar, Weintrauben und Champagner, die er der von Ekel vor diesen Speisen erfassten Selma das ganze Gespräch über aufdrängen will. Diese dekadenten Speisen korrespondieren mit seinen alternden, erschlaffenden Gesichtszügen:

Patronen var femtioett år nu, och han såg icke yngre ut; det hade kommit ett slappt drag kring munnen, sedan han lagt sig till med löständer, och håret var tunt. (193)

⁸ Ich danke Frauke Ebert für den Hinweis auf die Wirkung dieses eindrucksvollen Zitats.

[Patron Kristerson war nun einundfünfzig Jahre alt. Er sah auch nicht jünger aus; die Züge um seinen Mund waren erschlaft, seitdem er ein Gebiss hatte, und die Haare waren gelichtet. (212–213)]

Hier und in anderen Episoden, in denen es um Körper und Essen geht, sind die zentralen Themenkomplexe des Romans zusammengeführt. Kristersons Leibesfülle und oberflächliche, kostspielige Konsumlust signifizieren eine ganze Reihe von negativen Eigenschaften, seine Fixierung auf Geld und Besitz ebenso wie seine Lüsterheit und Triebhaftigkeit. Dem entspricht auch sein Verhältnis zu Kunst und Literatur. Er wird den Lesern als Vertreter einer oberflächlichen Sentimentalität vorgeführt, der bei der Lektüre trivialer englischer Romane gerührt einige Tränen vergießt, was bei der Damenwelt einen ähnlich positiven Eindruck macht wie sein stattlich erscheinender Körperbau. Im Kontrast zur gesunden, frischen Selma wird nicht nur sein körperlicher Verfall deutlich. Auch seine Vorliebe zur sentimentalischen Lektüre wird von der Erzählinstanz als schmutzig bezeichnet: Das langjährige Anhäufen von Besitz habe seinen Hang zur Poesie gehemmt, so dass »allt det vällde nu fram i en enda bred ström, icke längre med ursprunglighetens porlande friskhet, utan med det uppdämdas slammiga bubblor« [»alles [...] nun in einem breiten Strom hervor[quoll] – nicht mehr mit der ursprünglichen, perlenden Frische, sondern wie der Ausfluss von aufgestautem Schlamm«] (69/66).

Kristerson repräsentiert, so könnte man zusammenfassend sagen, ein ökonomisches Aufsteigersystem, in dem Frauen und Jugendliche käuflicher Besitz und Statussymbole sind und Kunst und Literatur einen schönen, aber lügnischen Firnis aus Sentimentalität über die brutale, autoritäre und hierarchisch strukturierte patriarchale Wirklichkeit legen. Die verfallende Körperlichkeit Kristersons deutet allerdings auch darauf hin, dass diese Macht bereits ihre eigene Dekadenz in sich trägt. Diese Konstellation beinhaltet auch eine fundamentale Kritik an einer ökonomisierten Moderne. Im Roman *Pengar* ist diese Moderne zudem dadurch gekennzeichnet, dass sie eine Allianz eingeht mit dem alten Patriarchat, das vor allem durch Selmas Onkel und Vormund, einem Mann der Kirche, repräsentiert ist. Der an sich sympathisch geschilderte Vater von Selma hingegen ist zu schwach, um der Allianz aus altem und neuem Patriarchat etwas entgegenzusetzen. Ihm fehlen Durchsetzungsfähigkeit und ökonomisches Geschick, um Selma aus diesem Herrschaftsverhältnis zu befreien.

Das System patriarchaler Korpulenz erfordert jedoch auch einen komplementären Frauentyp, der im Roman durch Elvira, die Verlobte und spätere Frau von Selmas Vetter Richard repräsentiert ist. Ihre Attraktivität liegt darin, dass sie schön, beleibt und kostspielig ist, was sie zum idealen Statussymbol für den wohlhabenden Mann macht. Dementsprechend zeigt sich Richard gerade von dem Umstand angezogen, dass er in der Lage ist sie zu versorgen und dadurch seine Tatkraft und Autonomie unter Beweis stellen zu können. Indem ihr eine Neigung zur Korpulenz zugeschrieben wird, trägt auch Elvira das Zeichen für ihre negativen Eigenschaften am Körper (150/162). Und ebenso wie Kristerson haftet dieser Figur etwas Unnatürlich-Kränkliches an, hält sie sich doch am liebsten in ihrem schwülen Boudoir auf, einem erotisierten Raum, der sexuelle Anziehungskraft signalisiert, dabei aber licht- und luftarm ist.

Auch in dieser Hinsicht steht Selma als positive Kontrastfigur da. Sie liebt die Bewegung in frischer Luft. Das einzige Vergnügen, das sie durch die reiche Heirat bekommt, ist der Reitsport. Die positiven Eigenschaften, Vitalität, Gesundheit, Frische und Jugendlichkeit, drücken sich, wie erwähnt, allesamt in ihrem schlanken Körper aus. Diese Schlankheit ist aber durchaus doppeldeutig, was wiederum zur Ausgangsthese zurückführt, dass der Roman einen Umbruchsprozess spiegelt. Zunächst ist es nämlich ihre Schlankheit und Vitalität, die sie für Männer attraktiv macht, die ihr die Aufmerksamkeit von Kristerson einträgt und die ihr so überhaupt den Zugang zu Geld und Wohlstand ermöglicht. So profitiert Selma vom und wird zur Komplizin des patriarchalen ökonomischen Systems und tritt zunächst in einen negativ konnotierten Prozess der Reifung zur Frau ein. Dieser Prozess beginnt damit, dass ihr die Ausbildung an der Technischen Schule in Stockholm, einem Institut für Kunsthandwerk, verwehrt wird. Er kulminiert nach der Hochzeitsnacht darin, dass sie eine ihr eigentlich fremde, exotisierte und erotisierte Schönheit entwickelt, die den eigenen Untergang schon in sich trägt:

Silverträdarna i det bleklå klänningstyget skimrade, och med sin briljanta hy, sina feberglänsande ögon var Selma nästan vacker: intensiteten av det genom sinnesrörelser uppdrivna själslivet genomglödgade för ögonblicket hela hennes varelse, så att den tycktes gå ut över sina gränser, höja sig över sig själv. Men denna minutlånga skönhet var en exotisk blomma, som slog ut på konst och ögonblickligen sjönk tillhoppa, lämnande sin frukt att mogna.

Det naiva barnet var försvunnet, ärligheten borta, och i dess plats stodo själv-upphållelsedrift och förställning; – nu var kvinnan färdig. (107–108)

[Die Silberfäden im bleichblauen Stoff der Kleidung glitzerten, und mit ihrer hellen Haut, ihren fieberglänzenden Augen war Selma beinahe schön. Ihre Seele war, verstärkt durch die sinnlichen Eindrücke, in Aufruhr und durchglühte ihr ganzes Wesen, das nun alle Grenzen zu sprengen schien. Diese momentane Schönheit glich einer exotischen Blume, die kunstvoll ausschlägt, dann sofort wieder zusammensinkt und eine reifende Frucht zurücklässt.

Das naive Kind gab es nicht mehr, an die Stelle der Ehrlichkeit waren Selbsterhaltungstrieb und Verstellungskunst getreten. Die Frau war vollendet. (112)]

Die Reifung zur Frau beinhaltet also den Eintritt in eine Welt der Lüge, der Verstellung und des schönen Scheins. In dieser Welt wird die vitale Schlankheit, die ansonsten mit Selmas Ehrlichkeit assoziiert ist, zur weiblich-lügnerischen Verführung, zum Symptom einer morbiden Schönheit. Dies ist eine Einsicht, die Selma selbst hat, als sie durchschaut, dass ihre Selbstinszenierung hoch zu Pferd beim Abschied von Richard Ausdruck einer berechnenden Verstellungskunst ist. Und diese Einsicht spiegelt sich noch in der Schlusszene, in der die Erzählinstanz Selmas Perspektive verlässt und ihren schlanken, biegsamen Körper in einem ambivalenten Bild fokussiert:⁹

I den översvallande känslan av ungdomlig kraft böjde hon sig tillbaka och sträckte ut sina armar, så att den smärta gestalten tecknade sig som ett kors mot den ljusa gardinen. Denna åtbörd visade med ens hela figurens tvångfria skönhet – icke snörd i korsett, utan uppuren av naturens böjliga styrka – denna fina smidighet, som ger intrycket av att kunna böjas som en stålfjäder och springa upp igen. Från det bubbeltungade ormhuvudet sköto långa blixtrar, som bröto sig mångfärgat emot ljuset. (206)

[Im überschäumenden Gefühl einer neuen, jugendlichen Kraft bog sie sich zurück und streckte ihre Arme aus, sodass sich der Schatten ihrer schlanken Gestalt als Kreuz auf der Gardine abbildete. In dieser Bewegung zeigte sich die zwanglose Schönheit ihrer Figur – nicht im Korsett eingeschnürt, sondern getragen von der elastischen Kraft der Natur –, eine feine Geschmeidigkeit, ähnlich der Stahlfeder, die gespannt wird und wieder losschnellt. Vom doppelzüngigen Schlangenkopf [einer Kette, die sie trägt, SvS] schossen lange Blitze, die sich im Licht vielfarbig brachen. (227)]

Inmitten dieses Bildes eines vitalistisch-kraftvollen Aufbruchs erscheint Selma gleichzeitig auch als gekreuzigtes Opfer und – so legt das Bild des Schlangenkopfes, das die Figur der Eva als ursprüngliche Sünderin aufruft – als gefährliche Verführerin. Selmas gesunder, geschmeidiger Körper ist damit zwar Voraussetzung für ihren Ausbruch aus dem System der

9 Zur Bedeutung der häufigen Perspektivwechsel in *Pengar*, in denen Selma nicht aus der Innenperspektive, sondern von außen und gerade in ihrer Körperlichkeit fokussiert wird vgl. LUNDBO LEVY: 1980.

Lüge, Verstellung und Käuflichkeit, da er ihr die Möglichkeit zu eröffnen scheint, eine Stelle an einem deutschen Gymnastikinstitut anzunehmen. Gleichzeitig ist dieser Aufbruch durch Bilder wie die im Zitat figurierten, von vornherein mit einer skeptischen Note und einer gewissen Morbidität versehen.

Bildung, Autonomie und Triebverzicht

Um jedoch überhaupt an diesen Punkt zu gelangen, an dem sich eine solche vage Zukunftshoffnung abzeichnet, muss Selma einen anderen, positiv konnotierten Reifungs- und Bildungsprozess durchlaufen, muss sie Wissen erwerben und Einsicht gewinnen in die Notwendigkeit des Verzichts. Hierfür sind die Begegnungen mit ihrem Vetter Richard, der männlichen Idealfigur¹⁰ des Romans, entscheidend. Als junger Arzt ist dieser Träger eines modernen, aufgeklärten, naturwissenschaftlichen Wissens, das Frauen, so ein Hauptkritikpunkt des Romans, bewusst vorenthalten wird. Das erste ernsthafte Gespräch zwischen Selma und Richard über das Problem der mangelnden Bildung von Mädchen entzündet sich bezeichnenderweise an einem Anatomiebuch, das Selma auf Richards Tisch entdeckt und vor Scham errötend zuklappt. Es geht hier um ein Wissen, das ebenfalls wieder auf den Körper, dessen natürliche Funktionen inklusive der Sexualität, und dessen Gesundheit gerichtet ist. Der Roman schildert den Umstand, dass dieses Wissen jungen Mädchen vorenthalten wird, als eine der entscheidenden Voraussetzungen für die verlogenen, ausbeuterischen Geschlechterverhältnisse. Und er vertritt die Ansicht, dass das Erlangen solchen Körperwissens den Weg in die Freiheit und Selbstständigkeit bahnt. Das kameradschaftliche, ideale Verhältnis, das sich in der Folge zwischen Selma und Richard entwickelt und das Selmas Reifung und Erkenntnis vorantreibt, bezieht sich demgemäß auf ein solches Körper, Gesundheits- und Reformwissen, sei es in der gemeinsamen Sorge um Selmas kranken Vater, in ihren von Richard unterstützten Plänen für den Umbau eines Tagelöhnerhauses auf Kristersons Gut, das für gesunde Lebensverhältnisse für die Armen sorgen soll (145–146/157) oder in der gemeinsamen Arbeit an Richards medizinischen und volksbildenden Schriften.

¹⁰ Seine Ehe mit Elvira verweist allerdings darauf, dass auch Richard nicht der ideale Mann der Zukunft ist, sondern selbst den ökonomisierten, ungleichen Geschlechterverhältnissen unterworfen ist und diese aktiv perpetuiert.

Mit seiner gründlichen, modernen Bildung stellt Richard einen Gegensatz zu Kristerson dar, der »hade icke lust för boken« [»der Bildung und den Büchern nicht zugetan [ist]«] (66/63), deshalb Landwirt wurde und nie »någon egentlig skolunderbyggnad« [»eine richtige Schulbildung«] (67/64) genossen hat. Dieses Gegensatzverhältnis erstreckt sich auch auf Richards Beziehung zum Konsum, was an einer kleinen Textstelle deutlich wird, die erst durch den Kontrast, in den sie zu Kristersons Besessenheit von erotisierenden Luxuspeisen in der Schlusszene gerät, in ihrer Bedeutung vollständig transparent wird. Auf Selmas Frage, ob er frühstücken gehen wolle, antwortet er: »Nej tack. Det är med mig som med Lord Byron, [...], jag vill inte vara slav under någon slags aptit« [»Nein, danke. Ich halte es mit Lord Byron [...], ich will in keiner Weise Sklave meines Appetits sein«] (169/184). Richard identifiziert sich mit dem Idealmann und -künstler der europäischen Romantik, dem Inbegriff des modernen Freiheitskämpfers und Dichters, bringt dessen Freiheitsstreben aber eben auch in unmittelbare Verbindung mit dessen bekannten »horror of fat«.¹¹ Dadurch wird erneut ein Zusammenhang zwischen Kontrolle des Essens, Autonomie und Moderne etabliert.

Unmittelbar im Anschluss allerdings erweist sich, dass Richards Kontrolle über den eigenen Appetit so vollständig nicht ist. Nun ist es Selma, die seine ihr entgegengebrachten erotischen Bedürfnisse heftig zurückweist und gleichzeitig ihr eigenes aufflammendes Begehren zurückdrängt. Damit führt Selmas letzter Schritt zur Ehrlichkeit und Selbsterkenntnis also über einen ebensolchen asketischen Triebverzicht. Erst dieser versetzt sie in die Lage zu erkennen, dass im existierenden System nur die Verbindung von materiellem Mangel und praktischem Wissen bürgerlichen Frauen die Aussicht auf Autonomie und Selbstversorgung eröffnet. Zu dieser Einsicht gelangt sie, als sie eine offensichtlich mittellose, aber kreative junge Künstlerin – im Übrigen mit guter Figur – im Nationalmuseum beobachtet.

Hon tänkte på denna flicka därinne; fattig, men fri i sin strävan. – Och hon själv – ägde hon ej just vad andra eftersträva med sitt arbete? – pengar ... Pengar? – vilket fattigt ord! Pengar, men ingen strävan. Nej, kämpa med livet, slåss om brödet, det är att leva ...

Hon strök sig långsamt över pannan.

Vegetera och dö, det var ju plikten – för henne. (189)

¹¹ Zu Byrons populären Diäten vgl. z.B. FOXCROFT: 2011.

[Das Mädchen war arm, aber es war frei, etwas zu erstreben und zu tun. – Und sie selbst? Besaß sie denn nicht das, wonach alle anderen strebten. Geld ... Geld? – Welch armseliges Wort! Geld, aber keine Aufgabe. Nein, ums Leben kämpfen, sich ums Brot schlagen, das war Leben!

Sie strich sich mit der Hand langsam über die Stirn. Vegetieren und sterben – das war ihr Schicksal. (wörtlich aus dem schwedischen Original: [...] das war ja die Pflicht – für sie. SVS) (207)]

Symbolisch weist sie nun im Schlusskapitel mit den luxuriösen Speisen auch dieses »Vegetera och dö« [»Vegetieren und sterben«] zurück. Sie erklärt die Versorgungssehe, die sie eingegangen ist, für unnatürlich und ungesund, ihren Wunsch sich selbst zu versorgen hingegen für gesund. Damit setzt der Roman am Ende nochmals Ökonomie, Gesundheit und Wissen in ein grundsätzliches, ursächliches Verhältnis zueinander und stellt die weibliche Armut, gepaart mit einem Körperwissen (repräsentiert durch das Gymnastikinstitut) auf die Seite von Gesundheit und Leben.

Der Modernisierungsprozess geht, so könnte man die Romanaussage auf den Punkt bringen, insbesondere für Frauen einher mit materieller Askese und Triebverzicht, die die Kombination aus vitaler Körperlichkeit (ausgedrückt in Schlankheit), Bildung und Körperwissen und die dadurch zu erlangende Autonomie erst ermöglichen. Damit zeigt *Pengar* zumindest in Umrissen auf, welches Potenzial der Freiheit und Autonomie ein auf Körperkontrolle und Körperwissen basierendes modernes Schlankheitsideal haben kann.

Ambivalenzen von Sexualität und Weiblichkeit

Gleichzeitig macht der Roman bereits deutlich, welche Probleme dieses moderne Regime der weiblichen Schlankheit und Körperkontrolle mit sich bringt. Drei ungelöste und unlösbare Problemfelder werden hier eröffnet: Sexualität, Geschlecht und Ästhetik.

Zunächst zur Sexualität: Dass und warum insbesondere die erotische Erfüllung der Frau im angeprangerten alten patriarchalen System nicht, oder, wie das Beispiel Elviras zeigt, nur kurzfristig und unter Aufgabe aller höheren Bildungsziele möglich ist, wird im Roman deutlich ausgeführt. Der Aufbruch ins Neue schließt jedoch sexuelle Lust für die Frau ebenfalls aus – und das trotz oder vielleicht gerade wegen der Konzentration auf eine gesunde Körperlichkeit. Auch dies lässt sich an der ambivalenten Bewertung von Selmas Schlankheit und Biegsamkeit zeigen. Genussvoll und erregend ist für Selma der körperliche Kontakt mit Männern, insbe-

sondere mit dem bewunderten Richard, nur dann, wenn keine erotische Forderung damit verbunden ist. Den wissenden, sachlichen Blick des Arztes Richard auf ihren gesunden Körper hält sie nicht nur aus, sondern sie kann sich auch genussvoll seiner Stärke unterwerfen und ihre eigene körperliche Kraft gegen seine erproben (117/122). Problematisch wird die körperliche Attraktivität für sie selbst in dem Augenblick, wo sie die sexuelle Lust der Männer erregt oder verführerische Kraft entwickelt. Es ist genau diese Ambivalenz, die in der oben zitierten Schlusszene erneut zum Ausdruck kommt, wenn Selmas körperliche Kraft, ihr Trotz und Aufbruchswillen in ein Bild gefasst werden, in dem sie, gleichzeitig zum gekreuzigten Opfer und zur schlangenartigen Verführerin wird.

Diese vielleicht wichtigste Erkenntnis Selmas ist, dass die selbstständige und starke Frau nicht zur Ehe geeignet ist, auch nicht zu einer mit einem idealen Mann wie Richard, da jene letztlich die Unterordnung unter den Mann fordert (165–166/181). Daraus folgt jedoch auch, dass das Zulassen sexueller Lust diese Frauen notwendigerweise in die Unfreiheit führt. Sexuelle Askese wird also auch hier, wie schon in Fredrika Bremers *Hertha*, zur Voraussetzung weiblicher Autonomie und Entfaltung.

An dieser Stelle stellt sich allerdings die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, das Attribut ›weiblich‹ zu verwenden. ›Weiblichkeit‹ ist in *Pengar* nämlich ausschließlich negativ konnotiert. Alle positiven Eigenschaften in Selma hingegen sind als männlich gekennzeichnet, angefangen von ihrem jungenhaften Gang als Jugendliche bis hin zu ihrem kavalierhaften Auftreten in Reitdress und mit Gerte in Elviras Boudoir. Frau-Werden und Weiblich-Sein hingegen heißt, wie dargelegt, in die Welt der Lüge, Verstellung und Käuflichkeit einzutreten, Willenskraft, Lebensfreude, Wissen und Rationalität aufzugeben. Während im Roman männliche Eigenschaften in Frauen, die zumindest in der Begegnung mit Elvira auch die Möglichkeit eines gleichgeschlechtlichen Begehrens andeuten,¹² ausgesprochen positiv sind, gilt das Gegenteil für weibliche Züge in Männern. Ein solcher verweiblichter Mann ist Selmas Jugendfreund Axel, der am Romananfang als Kontrastfigur zu Selma auftritt. Wo diese jungenhaft agil, aber hässlich ist, ist jener von einer kränklichen Schönheit, die ihn schwach und unmännlich erscheinen lässt (18/6). Es liegt in der Logik des Romans, dass diesem weibischen jungen Mann die nötige Rationali-

¹² Zu diesen ambivalenten Begehrenskonstellationen in *Pengar* vgl. SCHNURBEIN: 2008a; SCHNURBEIN: 2008b.

tät, Bildung und Durchsetzungsfähigkeit fehlen, um sein Lebens- und Bildungsziel, das Künstlertum zu erreichen. Er ist darüber hinaus, ganz im Gegensatz zu Richard, unfähig zur Kontrolle seiner körperlichen Begierden, verschlingt auf Selmas Hochzeit frustriert Champignonpastete, verfällt dem Alkohol und stirbt früh.

Ebenso wenig wie eine erfüllte Sexualität hält der Roman die Möglichkeit einer positiv konnotierten Weiblichkeit offen, finde sie sich nun in Männern oder in Frauen. Die Figur des verweiblichten Axels repräsentiert in *Pengar* zudem die negative Seite des dritten ungelösten Problemkomplexes der Ästhetik und Kunst. Axels scheiterndes Künstlertum steht für eine degenerierende, nicht mehr lebensfähige ›alte‹ Kunst, er selbst schafft den Aufbruch in eine neue, realistische Kunst mit praktischer Orientierung nicht. Dies hat nicht zuletzt mit der familiären Geschlechterordnung zu tun. Sein Onkel war ein erfolgreicher Künstler, der ihm auch als Vorbild dient. Dessen Schwester hingegen, Axels Mutter, wurde, so heißt es beiläufig im Text, eine Ausbildung verweigert, um den begabten Bruder zu fördern. Dies scheint sie zu der vermännlichten, harten und unterdrückenden Instanz gemacht zu haben, die sich nur für ihr Geschäft und Geld interessiert und nun ihrerseits ihrem weichlichen Sohn die Finanzierung der Künstlerlaufbahn verweigert. Ebenso wie mit der boshaft-ironisierenden Schilderung von Kristersons sentimentaler Lektüre wird mit der Figur des Axel, seiner Verweiblichung und seinem Alkoholismus auch eine Kunstkonzeption verworfen, die sich nicht energisch den Herausforderungen der Moderne stellt und stattdessen an einem alten und tendenziell sentimental und selbstmitleidigen Konzept des verkannten Genies hängt.

Ambivalenzen der Kunst

Im Kontrast zu dem eher negativ assoziierten Bild einer ›alten‹ Kunstkonzeption, werden einer fortschrittlichen Kunst auch positive Eigenschaften zugesprochen. Selmas Ambition, die Malerei zu erlernen, wird zwar behindert, aber an keiner Stelle als negativer Charakterzug bewertet. Am Ende ist es gerade der Besuch in der Gemäldesammlung des Nationalmuseums, der Selmas endgültige Auflehnung motiviert. Zum einen erkennt hier Selma in der Begegnung mit der jungen, schlanken, freien und tatkräftigen Künstlerin, dass die Möglichkeit der Schaffensfreude für junge Frauen durchaus existiert. Zum anderen begegnet sie in der Galerie

quasi ihrer eigenen Vergangenheit in Form eines Gemäldes von Axels Onkel, das ihr aus ihrer Jugend schon bekannt ist. Diese Begegnung und das Kunstwerk lösen einen Erkenntnisprozess aus: Der Verlust ihrer großen Liebe und ihrer vergeblichen Jugendträume scheint Selma am Ende des Kapitels durch einsamen Kampf und Arbeit zu heilen. Aus dieser Einsicht erwächst ihr großer Monolog am Ende. Allerdings macht die Erzählinstanz des Romans auch unmissverständlich deutlich, dass für Selma die Malerei keinen Weg mehr in eine selbstversorgende Zukunft darstellt. Ihre Kunstbegeisterung wird vielmehr als pseudoreligiös kritisiert, wenn es heißt: »Hon dyrkade konsten med en viss kritiklös beundran, och detta [Nationalmuseum] föreföll henne som ett tempel.« [»Der Kunst galt ihre Verehrung und ihre unkritische Bewunderung; dieses Haus [das Nationalmuseum, SvS] erschien ihr daher wie ein Tempel.«] (185/202).

Zusammen mit Weiblichkeit und Erotik wird am Ende auch die traditionelle Ästhetik als alt und lügnerisch, als Kunst des schönen Scheins verworfen und mit Axel gleich ums Leben gebracht. Selmas Kreativität dagegen steht als Beispiel für eine bessere, jugendliche und zukunftsfähige Kunst: Es handelt sich um eine an Körper und praktische Reformbestrebungen gebundene Gebrauchskunst, die nicht im Widerspruch zu Moderne und medizinischer Wissenschaft steht. Selma kehrt einem Geschlechtersystem der Verstellung und Lüge, einer ebenso verlogenen, sentimentalischen Kunst, aber auch lebensfernen ›Theorien‹ am Ende ihres Monologs den Rücken und setzt ihre Hoffnung auf die Idee, an einem Gymnastikinstitut zu arbeiten. Dies verweist darauf, dass eine positive Zukunftsperspektive für junge Frauen im Erlangen eines Wissens liegen könnte, in dem Körperlichkeit, Gesundheit, praktisches Tun und Selbstversorgung zusammenwirken und so zwar nicht zum finanziellen, aber doch möglicherweise zum kulturellen Kapital im Sinne eines lebensreformerischen Ideals werden können. Es ist dies allerdings ein Ideal, das einher geht mit der Verachtung von Krankheit, Schwäche und Dekadenz, wie sie Axel verkörpert, den der Text daher auch recht umstandslos aus dem Weg räumt. Diese Verachtung wiederum spiegelt sich in der Verachtung von Korpulenz und der positiven Bewertung des gesunden, schlanken Körpers.

An dieser Stelle bestätigt sich die Vermutung, dass über die Themen Essen, Schlankheit und Fettleibigkeit auch in *Pengar* gesellschaftliche, insbesondere ökonomische Umbrüche verhandelt werden. Alle zentralen Figuren haben gemeinsam, dass sie aus einer ökonomisch instabilen Mit-

telschicht kommen, der Besitz nicht automatisch per Erbe zukommt, sondern in der sich Männer wie Frauen, und sei es durch eine finanziell lukrative Heirat, erst in den Status der Besitzenden emporarbeiten müssen. Patron Kristerson und wohl auch Axels Mutter streben erfolgreich nach Geld. Kristerson bringt es vom Tierarztsohn zum Gutsbesitzer. Dieses Streben erscheint anfangs nicht ausschließlich negativ. Ablehnenswert wird Kristerson erst dadurch, dass er sich modernen Bildungsidealen verweigert und sich auf seinem Besitz ausruht, anstatt weiter für eine bessere Welt zu arbeiten. Richard hingegen wählt mit dem Beruf des Arztes den Weg der Bildung, des Wissens und der modernen Reform und kommt auf diese Weise zu einem eher positiv konnotierten Besitz, den er weiter für Reformbestrebungen verwendet. Durch ihre Versorgungsehe mit Kristerson, wird die Hauptfigur Selma zunächst von Vertretern einer alten, patriarchalen Ordnung, repräsentiert durch ihren Onkel, dazu genötigt, den falschen, traditionellen Weg einzuschlagen, um zu Geld zu kommen. Im Romanverlauf reift in ihr die Einsicht, dass das Streben selbst ein Wert ist, das Ausruhen auf Erlangtem hingegen krank und verlogen. Die Korpulenz wird im Roman zum Zeichen für dieses negativ konnotierte Aufgeben eines in die Zukunft gerichteten Reformstrebens, während Schlankheit körperliches Zeichen des Strebens selbst und der Erfüllung in diesem ist. Dies wird nicht zuletzt daran sichtbar, dass die junge Künstlerin, bei deren Anblick Selma zu ihrer Erkenntnis gelangt, ausdrücklich mit einer »täck figur« [»guten Figur«] (188/206) ausgestattet ist.

Damit zeigt der Roman insgesamt, dass ein neues ökonomisches System, in dem sich die Geldwirtschaft liberalisiert und sich zunehmend von »altem« Geld, Erbe und Grundbesitz löst, einhergeht mit der Schaffung eines neuen Systems von Geschlecht und Wissen. Für Frauen scheint eine neue Version einer innerweltlichen Askese, symbolisiert im Schlankheitsideal und in der ent-erotisierten Kameradschaftsehe, die Voraussetzung dafür zu sein, sich in diesem System zu behaupten. Da dies als der einzige Weg gezeichnet ist, dem alten, patriarchalen System zu entgehen, scheint hier auch eine implizite Kritik an der Enge und Begrenztheit der zukünftigen Entfaltungsmöglichkeiten für Frauen auf. Der mit zahlreichen anderen Konnotationen aufgeladene Gegensatz Korpulenz – Schlankheit wird so in der Tat zum Zeichen für einen (un-)gesunden Umgang mit ökonomischen Veränderungen. Gleichzeitig, auch dies zeigt *Pengar*, ist damit die Frage nach der Bedeutung von Ästhetik und Kunst in dieser neuen Ökonomie aufgeworfen und in einer Weise beantwortet, die nahe-

legt, dass moderne Kunst und modernes Schlankheitsideal zusammengehören.

Diese Logik einer modernen Körperästhetik wird etwa 20 Jahre nach Erscheinen von Pengar in der Figur der ›neuen Frau‹ hoch aktuell. In Elin Wägners Roman *Pennskafte* (1910) über die schwedische Frauenstimmrechtsbewegung wird diese Figur über die Protagonistin gleichen Namens in der schwedischen Literatur etabliert.¹³ Die junge Journalistin zeichnet sich durch ihren schlanken, fast ätherischen Körper aus und wird gleich am Anfang kontrastiert mit ihrer Zimmergenossin, der älteren »feta författarinnan«¹⁴ [»fetten Autorin«, SvS]. In den körperlichen Unterschieden dieser beiden Figuren werden, ganz ähnlich wie bei Benedictsson, zwei Wege weiblicher Arbeit und des Schreibens von Frauen kontrastiert. Während *Pennskafte* schreiben muss, um zu leben, kann es sich die hämisch »ättio sjäfulla kilo«¹⁵ [»achtzig seelenvolle Kilos«, SvS] titulierte ›Verfasserin‹ leisten, aus Stimmungen und Interesse heraus, sich an einer seelenvollen Literatur zu versuchen. Mit ihrem Schreiben untergräbt sie nicht zuletzt bewusst die Frauenbewegung. Auch hier steht der beleibte Körper für ein obsoletes, oberflächlich gewordenes Literaturideal, während die Arbeit der ›neuen Frau‹ in attraktiver Magerkeit verkörpert ist. Ulrike Thoms hat darauf hingewiesen, dass der ›schöne‹, weil schlanke Körper ab ca. 1900 gerade von Frauen und in der neuen Angestelltenschicht als kulturelles Kapital gepflegt und eingesetzt wurde. Das hatte durchaus ambivalente Effekte, erleichterte diese Möglichkeit der Distinktion doch einerseits die Autonomisierung und führte andererseits zu einer immer konsequenteren Ökonomisierung sowohl von Körper als auch von Subjektivität.¹⁶ Die Ambivalenz schlägt auch auf die Gattungen und Medien selbst zurück, in der solche neuen Körperideale seit jeher vermittelt werden. All diesen Medien – was für den Roman im 19. Jahrhundert ebenso gilt wie für Film, Fernsehen und Internet im 20. und 21. Jahrhundert – ist dabei eine ambivalente Bewertung eingeschrieben: Einerseits etablieren sie das betreffende Körperwissen und installieren es im Individuum und seinem Körperempfinden, andererseits wird diesen Medien auch zugeschrieben, dass ihr übermäßiger Konsum die betreffenden

¹³ Zu *Pennskafte* siehe ANNELL: 2016.

¹⁴ WÄGNER: 2003, 18.

¹⁵ Ebd., 25.

¹⁶ Vgl. dazu: THOMS: 2000, 286.

Symptome, Übergewicht und Essstörungen, überhaupt erst hervorruft oder zumindest zu ihrer Genese beiträgt.

Dieser ambivalente und prekäre Status, der Kunst und Literatur in *Pengar* zukommt, bringt damit auch den Roman selbst und seine Autorin in eine ambivalente Position. Benedictsson löst dieses Problem in *Pengar* zunächst dadurch, dass sie einen realistischen Erzählton anschlägt, der im Übrigen von Kritikern immer wieder als ›lebendig‹ und ›vital‹ beschrieben worden ist. Darüber hinaus enthält sich die Erzählinstanz jeglicher sentimentaler Gefühlsschilderungen und bringt auch der Hauptfigur Selma zwar großes Verständnis entgegen, verfällt jedoch niemals in Mitleid. Auf der Ebene ihrer eigenen öffentlichen Inszenierung signalisiert Benedictsson die Ablehnung einer sentimental, ›weiblichen Kunst‹ des Weiteren durch die konsequente Verwendung des männlichen Pseudonyms Ernst Ahlgren.

Solche Ambivalenzen der Kunst werden auch in späteren Texten von Benedictsson mit Hilfe von Bildern des Hungers, des Essens und des Körpers verhandelt. In ihrem zweiten und letzten Roman ist die Titelfigur, *Fru Marianne* (1887) (dt. *Frau Marianne* [1897]), anfangs durch ihre füllige Figur sowie durch ihren berechnenden Umgang mit ihrer Anziehungskraft gekennzeichnet. Korrespondierend dazu beweisen ihre beiden Brüder ihren Materialismus durch ihr abstoßendes Essverhalten.¹⁷ Marianne entwickelt sich im Laufe des Textes zu einer bodenständigen Landfrau, die ihrem Mann Börje, der seinerseits auf seine romantischen Illusionen verzichten muss, eine tatkräftige Gefährtin ist. Katalysator dieser Entwicklung ist Pål, ein Künstler und Jugendfreund von Börje, von dem sich beide Partner angezogen fühlen. Diese Anziehungskraft liegt nun gerade in seinem angeborenen ›Schönheitshunger‹, der einen Hunger nach Luxus sowohl in Bezug auf Speisen und Getränke, als auch in Bezug auf Möbel, Kleidung und Kunst nach sich zieht. Ähnlich wie der verweiblichte Axel Möller in *Pengar* hindern ihn die Kombination von einfacher, ärmlicher Herkunft und angeborenem, aber fehlgeleitetem Schönheitshunger daran, seine künstlerischen Talente wirklich zu entfalten. Er bleibt epigonenhafter Dandy und stirbt ebenfalls früh bei einem Unfall. Obgleich sich die Erzählinstanz des Textes selbst von der Schönheit und dem Luxus faszinieren lässt, die Marianne und Pål verkörpern, wird eine ›verweiblichte‹, der Vergangenheit verhaftete autonome Kunst

¹⁷ Vgl. BENEDICTSSON: 1971 [1887].

auch hier verworfen und muss einem Ideal praktischer, bodenständiger Gebrauchskunst weichen, zu dem beide Geschlechter kameradschaftlich durch ihre jeweilige, durchaus geschlechtlich konnotierte, Arbeit beitragen.

In Benedictssons einziger Komödie *Teorier*, die erst lange nach ihrem Tod veröffentlicht wurde, versucht sich die Autorin an der humoristischen Gestaltung einer jungen Frau der Zukunft, Hortense. Die Komödie stellt Benedictssons einzigen expliziten Beitrag zur sogenannten Sittlichkeitsdebatte in Skandinavien¹⁸ dar, und nimmt beide Konfliktparteien aufs Korn: Die lebensferne und heuchlerische Prüderie der bürgerlichen Frauen, die ›Reinheit‹ von Mann und Frau vor der Ehe fordern ebenso wie die hysterische Misogynie von Männern wie August Strindberg bzw. dessen literarischen Figuren. Die Komödientradition erlaubt der Autorin einen leichtfüßigen Umgang mit der Thematik. Im Hin und Her aus Intrigen, Versteck- und Wechselspielen übernehmen Essen und Kochkunst zentrale Rollen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang das positive Ergebnis: Die Versöhnung der Geschlechter wird am Ende nicht durch eine lebensferne Buchstabenkunst, wie sie die Sittlichkeitsfraktion empfiehlt, bewerkstelligt, sondern durch die Kochkunst der Hauptfigur Hortense, die als einzige Lektüre das Kochbuch gelten lässt. Sie versorgt zunächst mit Hilfe ihres Verlobten Dick dessen misogynen Onkel, der seine Köchin entlassen hat, heimlich mit Essen. Später, als der frustrierte Onkel aufgrund des Mangels an luxuriösen Speisen fast verzweifelt, tritt sie als Junge und Koch auf, um nach der Enthüllung ihres wahren Geschlechts zu demonstrieren, dass es eben Dinge wie das Kochen gibt, die nur Frauen können, auf welche die Männer demnach angewiesen sind. Am Ende steht also eine Geschlechterordnung mit einer traditionellen Rollenverteilung. Diese ist aber dadurch zumindest ironisch gebrochen, dass der Weg dorthin über eine gelungene Geschlechtertravestie führte.

In *Teorier* werden also die vorher benannten Problemfelder noch einmal zusammengeführt: Weibliche Autonomie und lebensferne Buchstabenkunst stehen auch hier in einem Gegensatzverhältnis. Der Umstand, dass nur eine vitale, bodenständige, junge Frau erfolgreich die Geschlechtergrenze überschreiten und damit den Geschlechterkampf versöhnen kann, deutet darauf hin, dass ein Ideal der Knabenhaftigkeit auch diesem idealen Entwurf junger, frischer Weiblichkeit unterliegt. Und

¹⁸ Weiterführende Literatur zur Sittlichkeitsdebatte findet sich unter anderem bei: BREDSORFF: 1973; HERTEL: 1975; IVERSEN: 1983; LUNDBO LEVY: 1980.

schließlich wird wieder die praktische Lebenskunst, diesmal in Form der Kochkunst einer letztlich dekadenten, lebensfeindlichen Buchstabenkunst gegenübergestellt.

Die Verhandlungen des Problems weiblicher Künstlerschaft mit Hilfe der Kochkunst und des Gegensatzes von Schlankheit und Korpulenz wird uns später, bei Karen Blixen, erneut begegnen. Zunächst jedoch gilt es einen Text zu betrachten, in dem die Figur des Hungers explizit mit dem Problem männlichen Schreibens in der Moderne zusammengebracht wird.

Der hungernde Dichter auf dem literarischen Markt Knut Hamsun: *Sult/Hunger*

Hungerkünstler

Zwar kommen in den bisher diskutierten Texten von Fredrika Bremer, Henrik Ibsen und Victoria Benedictsson auch hungrige und übermäßig essende Männer vor, die Romane und das Drama konzentrieren sich jedoch vor allem auf die ambivalente Figur des weiblichen Hungers. Wie wir gesehen haben, können sie gelesen werden als literarische Verhandlungen von Imaginationen von Weiblichkeit und als Auseinandersetzungen mit der ambivalent besetzten Figur weiblicher Askese. Durch diese literarischen Figurationen des weiblichen Hungers setzen sich die Texte mit den Emanzipationsbestrebungen und dem oftmals problematischen Autonomieverlangen ihrer Protagonistinnen auseinander sowie mit der Frage nach den Möglichkeiten weiblicher Künstlerschaft.

Nina Diezemann behauptet in *Die Kunst des Hungerns*, dass die Verweigerung von Nahrungsaufnahme bei Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor als Krankheit wahrgenommen werde, deren passives Opfer sie sei. Bei Männern hingegen werde ein solches Verweigerungsverhalten als Zeichen gesteigerter Selbstkontrolle gesehen. Dies leuchtet ein, betrachtet man die von Diezemann untersuchten medizinischen und psychiatrischen Schriften der Zeit und die ›Fälle‹ der Mädchen und jungen Frauen, die um 1900 von dem Psychiater Otto Binswanger erstmals als an *Anorexia nervosa* leidend diagnostiziert wurden.¹ Doch auch Frauen strebten durch die Verweigerung von Nahrung nach Autonomie und nutzten sie zum politischen Protest. Dies zeigen jedoch nicht nur literarische Texte, sondern auch die eindrucksvollen Beispiele, die Maud Ellmann in ihrem Essay *The Hunger Artists* anführt.² Sowohl irische Männer als auch die englischen Sufrageetten nämlich bedienten sich des Hungerstreiks als politisches Mittel. In ihren Aktionen, so Ellmann, zeigt sich der paradoxe und unauflösbare Zusammenhang zwischen dem Versuch, Macht mit Hilfe des eigenen Körpers zu demonstrieren und der Demonstration von äußerster Machtlosigkeit. Genau diese Kombination aus Macht- und Autonomiestreben und Demonstration von Machtlosigkeit

1 DIEZEMANN: 2006.

2 ELLMANN: 1993.

ist es, die auch die literarischen Schilderungen hungernder und hungriger Frauen prägt.

Diezemann verweist auf eine weitere Tradition des freiwilligen Hungerns: diejenige der Hungerkünstler. Dies waren Männer, die auf Jahrmärkten und als Schausteller ihre außerordentlichen Fähigkeiten der Selbstkontrolle dadurch unter Beweis stellten, dass sie tage- und wochenlang keine Nahrung zu sich nahmen. Um 1900 waren solche Hungerkünstler nicht nur ausgesprochen populär, auch die Medizin begann sich für sie zu interessieren und an ihnen die Auswirkungen langen Hungerns mit Hilfe modernster Messmethoden zu dokumentieren.³ Bezeichnenderweise wurde Knut Hamsuns Roman *Sult* (1890) (dt. *Hunger* [1890]) noch im Jahr seines Erscheinens in Norwegen von der Wiener Literaturkritikerin und Übersetzerin Marie Herzfeld in genau diesen Zusammenhang der Hungerkünstlermode gestellt.⁴ Sie schreibt:

Seitdem Dr. Tanner durch sein vierzigtägliches Fasten ganz Europa in ungläubiges Staunen versetzte, ist das experimentale Hungern nahezu ein Sport geworden. [...] Wir sind offenbar im Begriff zu immaterialisieren; üben wir noch ein paar Jahrhunderte, so lösen wir die Magenfrage auf die bequemste, die naheliegendste und daher unwahrscheinlichste Art: wir hören einfach auf, zu essen. Schon sind die ersten Schritte gethan. Der Hunger wird geradezu populär. Die Wissenschaft beschäftigt sich mit ihm. Gelehrte [...] studieren ihn. Die Kunst geht nach ihm aus. Die Literatur ist des knurrenden Hungers voll. Besonders die skandinavische.⁵

Herzfeld selbst verweist in ihrem Beitrag allerdings bereits darauf, dass in Hamsuns merkwürdigem Hungerbuch das Hungern von jedem sozialen und medizinischen Zusammenhang losgelöst sei. In der Tat schildert der Durchbruchroman des nicht viel später zu Weltruhm gelangten Norwegers keine sozialen Verhältnisse. Er interessiert sich auch nicht für die neuesten Errungenschaften und Theorien der Medizin, sondern er schildert die Streifzüge seines namenlosen, verarmten, jungen Ich-Erzählers in Kristiania (dem heutigen Oslo). Im Zentrum stehen dessen vergebliche Versuche vor allem durch das Schreiben von Essays, Abhandlungen und einem Drama Geld zu verdienen, seine Unfähigkeit zu vernünftiger Kommunikation und zu sozialen Beziehungen, seine Hungerphantasien, seine

³ Diese Techniken bilden die Grundlage für Franz Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler*. KAFKA: 2004 [1924].

⁴ HERZFELD: 1893, vgl. UECKER: 1999 sowie DIEZEMANN: 2006.

⁵ HERZFELD: 1893, 54.

verzweifelten Verhandlungen mit Pfandleihern, Vermieterinnen und Kuchenverkäuferinnen und schließlich seine mehrfach scheiternden erotischen Begegnungen mit einer Frau, der er den Phantasienamen Ylajali gibt – während die Leserin weder ihren noch seinen Namen erfährt. Am Ende des in vier Teile gegliederten Textes gibt der Protagonist schließlich seinem Hunger und seiner Armut nach, er heuert auf einem Kohledampfer an und verlässt die Stadt.

Der handlungsarme Text wurde bereits von Hamsun selbst als Gegenentwurf zur sozialrealistischen Literatur des sogenannten Modernen Durchbruchs in Skandinavien stilisiert. Er gilt als geniale Ausarbeitung der Auflösung einer modernen, völlig auf sich selbst bezogenen, solipsistischen Psyche, die ihre Umwelt, die moderne Großstadt, nur als Reflektor ihrer eigenen Ich-, Schreib-, Sprach- und nicht zuletzt Männlichkeitskrisen wahrzunehmen in der Lage ist, gerade darin aber spezifisch literarisch produktiv wird.⁶ Nicht zuletzt durch diesen Solipsismus, der in einer *Art stream of consciousness* vermittelt wird, wurde der Roman zu einem der frühen Schlüsseltexte für eine neue, modernistische Schreibweise. *Sult* beeinflusste nahezu alle ›großen‹ Modernisten von Franz Kafka bis Paul Auster. In seinem Essay: »The Art of Hunger«⁷ legt Auster dar, wie radikal Hamsun mit den Romantraditionen seiner Zeit brach und wie systematisch er den Text von jeglichem Hinweis auf historische Zusammenhänge, persönliche Beziehungen und soziale Zusammenhänge reinigte, um sich ausschließlich auf das Innere seines Helden bzw. Anti-Helden und dessen Auflösung zu konzentrieren. Auster fährt fort:

Although *Hunger* puts us in the jaws of misery, it offers no analysis of that misery, contains no call to political action. Hamsun, who turned fascist in his old age during the Second World War, never concerned himself with the problems of class injustice, and his narrator-hero, like Dostoevsky's Raskolnikov, is not so much an underdog as a monster of intellectual arrogance.⁸

Es besteht kein Grund, Auster hier zu widersprechen. Dennoch gibt es in *Sult* sehr wohl eine gewisse Form von Auseinandersetzung mit sozialen Verhältnissen, auch wenn der Roman sich in der Tat nicht direkt für die

6 Vgl. dazu BRYNHILDSVOLL: 1998; CEASE: 1992; FECHNER-SMARSLEY: 1991; HUMPÁL: 1998; JAGER: 1999; KIRKEGAARD: 1975; KITTANG: 1984; LINNEBERG: 2000; NETTUM: 1970; ROTTEM: 1979.

7 AUSTER: 1993.

8 Ebd., II.

Klassenfrage oder politische Aktion interessiert. Der Hunger in Hamsuns Buch lässt sich nämlich nicht vollständig auf ein subjektives, arrogantes und selbst gewähltes Leiden reduzieren. Gerade die Hungerthematik verbindet diese subjektiven Dimensionen einerseits mit einer allgemeinen Sprachproblematik und der Frage nach den Voraussetzungen und Möglichkeiten von Dichtung. Andererseits verknüpft das Hungerthema all diese Fragen mit den Problemen einer modernen urbanen Ökonomie am Ende des 19. Jahrhunderts, und es geht in *Sult* auch um die Situation des modernen Dichters in einer gerade entstehenden modernen Ökonomie von Markt und Konsum.

Damit aber greift Hamsun in *Sult* eben doch Topoi und Fragen auf, die sowohl weibliche wie männliche Autoren vor ihm beschäftigt haben. Ihm geht es, wie jenen, um die paradoxen Effekte der Individualisierung, des Autonomiestrebens, der Modernisierungsprozesse, die auch er über literarische Figurationen des Hungers verhandelt. Und wo die weiblichen Hungerfiguren, wie ich gezeigt habe und noch zeigen werde, zu paradoxen Vermännlichungseffekten führen, löst sich die von Diezemann konstatierte männliche Hungerrhetorik der Selbst- und Körperkontrolle in *Sult* ebenfalls in eine ambivalente Geschlechtercodierung auf. In diesem Sinne, dies wird im Folgenden zu zeigen sein, reiht sich Hamsuns Buch, das so radikal mit den literarischen Entwürfen der vorhergehenden Generation brechen möchte, in eine literarische Tradition ein, die die ambivalenten und paradoxen Prozesse der Moderne und Modernisierung in literarischen Figurationen des Hungers und Verhandlungen ökonomischer Verhältnisse zum Ausdruck bringt.

Körper – Hunger – Schrift

Bereits auf der ersten Seite des dicht strukturierten, nur scheinbar chaotischen Buches wird ein Zusammenhang etabliert zwischen Hunger, Essen, Körper, Moderne, Schreiben und Ökonomie.

Det var i den Tid jeg gik omkring og sultet i Kristiania, denne forunderlige By som ingen forlater før han har faat Mærker av den... (1)⁹

[Es war in jener Zeit, als ich in Kristiania umherging und hungerte, in dieser seltsamen Stadt, die keiner verläßt, ehe er von ihr gezeichnet worden ist ... (19)¹⁰]

9 HAMSUN: 1918 [1890].

10 HAMSUN: 1974 [1890].

Der berühmte erste Satz stellt eine Verbindung her zwischen Hunger, dem Körper, dem Schreiben und dem modernen Leben. Der folgende Text ist durch das »Det var i den Tid« deutlich als retrospektiv markiert. Das ›Ich‹ gibt quasi die Leseanweisung, die folgenden Seiten als eine Beschreibung zu lesen, wie sein Körper durch den Hunger und den Einfluss der Stadt in eine Oberfläche für Einschreibungen (die Zeichen) verwandelt wird. Die abschließenden drei Punkte signalisieren die erste von zahlreichen Leerstellen in dieser Erzählung, auf deren Bedeutung für den Zusammenhang zwischen Hungern und Schreiben ich weiter unten zurückkomme.

Die folgende Passage kehrt das Bild des Körpers als Oberfläche für Einschreibungen um:

Jeg ligger vaaken paa min Kvist og hører en Klokke nedenunder mig slaa seks Slag; det var allerede ganske lyst og Folk begyndte at færdes op og ned i Trapperne. Nede ved Døren hvor mit Rum var tapetseret med gamle Numre av »Morgenbladet« kunde jeg saa tydelig se en Bekjendtgjørelse fra Fyrdirektøren, og litt tilvenstre derfra et fett, bugnende Avertissement fra Baker Fabian Olsen om nybakt brød.

[...] Det lysnet mere og mere og jeg gav mig til at læse paa Avertissementerne nede ved Døren; jeg kunde endog skjælne de magre, grinende Bokstaver om »Liksvøv hos Jomfru Andersen, tilhøire i Porten«. Det sysselsatte mig en lang Stund, jeg hørte Klokken slaa otte nedenunder inden jeg stod op og klædte paa mig. (1)

[Ich lag [im Original: ›liege‹] wach in meiner Dachstube und hörte [im Original: ›höre‹] eine Uhr unter mir sechsmal schlagen; es war schon ziemlich hell, und die Menschen fingen an, die Treppen auf und nieder zu steigen. Unten bei der Türe, wo mein Zimmer mit alten Nummern des ›Morgenblattes‹ tapeziert war, konnte ich ganz deutlich eine Bekanntmachung des Leuchtfeuerdirektors sehen und ein wenig links davon eine fette, geschwollene Anzeige von frischgebackenem Brot des Bäckers Fabian Olsen.

[...] Es tagte mehr und mehr, und ich begann, die Anzeigen unten bei der Türe zu lesen; ich konnte sogar die mageren grinsenden Buchstaben ›Leichenwäsche bei Jungfer Andersen, rechts im Torweg‹ unterscheiden. Dies beschäftigte mich eine lange Weile, ich hörte die Uhr unter mir acht schlagen, bevor ich aufstand und mich anzog. (19)]

In der »fette[n], geschwollene[n] Anzeige von frischgebackenem Brot« und in den »mageren grinsenden Buchstaben«, die für »Leichenwäsche« werben (19), erscheinen abstrakte Buchstaben nun als materielle Realität. Diese Materialisierung des Schreibens geschieht in Zeitungsannoncen, eine, wie Mark Sandberg gezeigt hat, im gerade entstehenden Konsum-

kapitalismus avancierte Technik der Warenkultur.¹¹ Gleichzeitig sind diese Anspielungen auf ökonomische Verhältnisse mit elementaren, existentiellen Fragen verbunden, mit den einander entgegengesetzten Extremen von Leben, das mit Fett und Essen assoziiert ist, und Tod, der mit Bildern der Auszehrung verbunden wird.

Zwischen den beiden Abschnitten, die diese Anzeigen beschreiben, findet sich ein Abschnitt, der die Armut des Erzählers beschreibt, seine Versuche, den Hunger dadurch in Bann zu halten, dass er seine wenigen Besitztümer verpfändet und nicht zuletzt dadurch, dass er für »et eller andet Blad for en Føljeton« [für ein Feuilleton von irgendeinem Blatt] (1/19) schreibt. Hierdurch erhält auch die prekäre ökonomische Situation des Autors in der urbanen Marktwirtschaft einen privilegierten Platz auf dieser dicht formulierten ersten Seite.

Doch zurück zur Beobachtung, dass der Körper hier als Schreiboberfläche imaginiert und Buchstaben als Körper beschrieben oder regelrecht personifiziert werden. Diese beiden Bewegungen lassen sich als ein erstes Beispiel für eine paradoxe Operation lesen, die für den gesamten Text charakteristisch ist: Auf der einen Seite scheinen Körper und Schrift, Materie und Text in diesen Passagen zu einer unauflösbaren Einheit zu verschmelzen. Weitere Beispiele für eine solche Verschmelzung finden sich in den Szenen, in denen Zeitungen, also ein Schriftmedium, verwendet werden, um Essen einzuwickeln, (25, 28/41–42, 44), wo Buchstaben »stirre[r] opp fra Papiret som smaa bustede Figurer« [(den Erzähler) »vom Papier aus wie kleine stachelige Figuren anstarren«] (94/107), oder wo der Hunger den Körper des Erzählers zeichnet. Auf der anderen Seite jedoch öffnet sich eine Kluft zwischen Körper und Schrift, Körper und Geist fallen in extremer Weise auseinander. Diese Gegenbewegung wird über die Textstruktur hergestellt. Sie geschieht über die gerade erwähnten Leerstellen, die am Ende des ersten Satzes angedeutet sind und sich dann vor allem zwischen den vier Kapiteln, bzw. »Stücken« des Romans finden. Der Erzähler, so lernen wir im Verlauf des Textes, ist offenbar nur dann in der Lage zu schreiben, also geistig tätig zu sein, wenn sein Körper hungert, bzw. wenn er Mangel erleidet. Ist er materiell abgesichert, so bricht sein Text ab.

Der Hunger im gleichnamigen Roman ist häufig einfach als Metapher für einen allgemeinen Mangel gelesen worden, den man dann psychoana-

11 SANDBERG: 1999.

lytisch oder metaphysisch zu erklären versuchte.¹² Solche Interpretationen übersehen jedoch, dass der Text sehr konkrete und medizinisch präzise Schilderungen der körperlichen Auswirkungen des Hungerns enthält, z.B. des Hustens, der Brust- und Kopfschmerzen, des Haarausfalls und des Erbrechens. Eben solche Schilderungen dürften es gewesen sein, die die Herausgeber der *Monatsschrift für Nervenheilkunde und Psychiatrie* zu dem freilich nie verwirklichten Vorschlag veranlassten, *Sult* als medizinisches Dokument ins Deutsche übersetzen zu lassen.¹³ Die aufmerksame Leserin kann jedoch erkennen, dass es genau die plastisch gezeichneten, medizinischen und körperlichen Effekte sind, die dazu führen, dass das Schreibvermögen des Ich-Erzählers durch genau denselben Hunger zerstört wird, der zunächst als Voraussetzung seines Schreibens erscheint.

Wie aber lässt sich diese Kombination aus extrem materiellen und hochmetaphorischen Aspekten des Hungers im Text erklären, ohne den einen auf den anderen zu reduzieren und damit die erwähnten Paradoxe aus den Augen zu verlieren?

In seinem Aufsatz »Anorexia and Modernism. Or How I Learned to Diet in All Directions«¹⁴ weist der amerikanische Germanist Mark Anderson darauf hin, dass in Texten um 1900 die »Sprachkrise«¹⁵ und die Themen der Essenverweigerung und des Hungerns eng miteinander verbunden sind. Er liest den Minimalismus moderner Literatur als eine Form der textuellen Anorexie. Moderne bedeutet in seinen Augen eine Zurückweisung von Sprache und von Essen. Durch diese gleichzeitige Zurückweisung beider werde aber der Zusammenhang zwischen Sprache und Essen gerade erneut betont. Anderson zufolge basiert die Krise der Moderne auf einer radikalen Trennung von Geist und Körper, die keine Transformation des einen in den anderen erlaubt. In minimalistischen Texten, die die Unmöglichkeit des repräsentativen Sprechens bzw. Schreibens performativ vorführen, etwa bei Franz Kafka, geschieht das häufig über die Zu-

¹² Vgl. z.B. KITTANG: 1984. Auch Diezemann folgt letztlich dieser Argumentation, obwohl sie anfangs auf die Zusammenhänge mit dem medizinischen Hungerdiskurs verweist. Vgl. DIEZEMANN: 2006.

¹³ Vgl. UECKER: 1999, 33.

¹⁴ ANDERSON: 1988–1989.

¹⁵ Unter der »Sprachkrise« der Moderne versteht man die radikale Skepsis in Bezug auf die Fähigkeit der Sprache, Welt zu erfassen und Erkenntnis zu formulieren. Ein guter Überblick über philosophische Hintergründe und Erscheinungsformen der modernen Sprachkrise findet sich bei KIESEL: 2004.

rückweisung kulinarischer Figuren der Transformation, also Figuren des Essens oder der Verdauung. Diese radikale Verweigerung der Transformation, die Spaltung in krude Materie und reinen Geist, führe jedoch zu einem Paradox, das eine Antwort auf meine oben gestellte Frage bereithält. Anderson nennt es wörtlich »the paradox of a body denied becoming all the more insistently bodily, material, opaque, and literal« (34). Der Versuch, Körper und Text zu eliminieren, führe also zu einer Fetischisierung beider. Der hungrige Körper verschwindet gerade nicht, sondern macht durch Schmerzen und Symptome erst recht auf sich aufmerksam. Für die Schrift gilt Ähnliches: Ihre Krise stellt sie auf ganz neue Weise ins Zentrum. Dies wiederum erklärt die erwähnten paradoxen Zusammenhänge zwischen Körper und Schreiben in Hamsuns *Sult*. Eine eindrückliche Körpermetapher, in der es um ein Inspirationserlebnis beim Schreiben geht, illustriert das:

Det var som en Aare var sprunget i mig, det ene Ord følger efter det andre [...] Handlinger og Repliker vælder op i min Hjerne [...], og hvert Ord jeg skriver blir lagt mig i Munden. (26)

[Es war, als sei eine Ader in mir aufgesprungen, ein Wort folgt dem anderen [...] Handlungen und Repliken quellen in meinem Gehirn auf [...], und jedes Wort, das ich schreibe, wird mir in den Mund gelegt. (43)]

In den letzten Worten, die auf die alttestamentlichen Propheten Jesaja (59:21) und Jeremia (1:9) anspielen, denen Gott Worte, die unter anderem die Ankunft des Erlösers ankündigen, in den Mund legt, wird die dichterische Inspiration auf recht stereotype Weise in eine biblische, prophetische Tradition gestellt. Es handelt sich also zunächst um ein Beispiel für die Größen- und Allmachtphantasien des Erzählers, der sein Schreiben häufig mit den alttestamentarischen Prophetien sowie sich selbst und sein Leiden mit dem Leiden Jesu und dessen Präfiguration in Hiob identifiziert. Doch im selben Augenblick, in dem diese Identifikation mit den Propheten aufscheint und in dem das Dichten als Manifestation eines transzendent Geistigen fassbar zu werden scheint, wird sie durchbrochen, ironisiert, dekonstruiert. Durch den Hinweis auf Körperteile, wie die Ader und das Hirn, wird die dichterische Inspiration auf rein körperliche Erfahrungen reduziert. Gleichzeitig betont die Wahl der Bibelstelle, die sich um das Organ des Mundes dreht, den Aspekt des Essens. Wir können den Abschnitt also als Beispiel für das erwähnte Paradox lesen, in dem Körper und Schrift, Materie und Geist gleichzeitig zusammen- und auseinanderfallen.

So weit lässt sich *Sult* ohne weiteres als Beispiel für das anorektische Textmuster lesen, das Anderson moderner Literatur zuschreibt. Ein genauerer Blick auf die Beschreibungen von Essen und Nahrung im Roman zeigt jedoch ein geringfügig anderes Muster, das sich eher als bulimisch charakterisieren lässt.¹⁶ Der Erzähler verweigert nämlich das Essen gar nicht systematisch, er schwankt vielmehr zwischen Mangel und Überfluss an Essen – zwischen Hungern, Fressen, Übelkeit und Erbrechen. Sobald er die Mittel hat, sich Essen zu kaufen, verschlingt er heißhungrig große Mengen an Fleisch oder Kuchen. Er wechselt abrupt zwischen einer umfassenden, alles verdrängenden Gier nach Essen und dem ebenso absoluten Ekel davor. Dieses extreme Muster zeigt sich auch an seinem Umgang mit materiellem Besitz im Allgemeinen – ihn treibt ein heftiges Verlangen nach Geld und Besitztümern, aber sobald er diese zur Verfügung hat, gibt er sie auf irrationale und nahezu lächerliche Weise weg.

Dieses ›bulimische‹ Verhalten spiegelt sich in der bereits erwähnten Gesamtstruktur des Textes, der aus vier sogenannten ›Stücken‹ besteht. Ebenso wie sein Protagonist scheint der Roman selbst unfähig dazu, mit materieller Befriedigung umzugehen. Jedes Mal, wenn der Protagonist etwas Geld zur Verfügung hat, das ihn vor dem Verhungern bewahren kann, bricht der Text ab, ein Textteil endet und der nächste beginnt mit einem erneuten Kreislauf von Not und Hunger. Dieselbe Leere findet sich in den Schilderungen der Schreibversuche des Erzählers. Er erzählt ausführlich über den Schreibprozess, der, wie bereits erwähnt, oft in Körpermetaphern gefasst ist. Doch zumindest in den ersten drei Kapiteln erfahren wir nahezu nichts über den Inhalt dieses Schreibens.

Die bulimische Logik der Moderne

Was nun aber haben diese bulimischen Muster von Essen und Schrift mit Moderne und mit Ökonomie zu tun? Dieses Muster in *Sult* kann als Beispiel eines größeren modernen Diskurses gesehen werden, der auf einer bulimischen Logik basiert.

In *Hunger – Herz – Schmerz – Geschlecht. Brüche und Fugen im Bild von Leib und Seele*,¹⁷ einer kritischen Diskussion psychoanalytischer Theorien, weist Esther Fischer-Homberger im Kapitel über Hunger darauf

¹⁶ Hierauf weisen u.a. ausführlich MÆLANG: 1994 sowie später HJORTH: 2012 hin.

¹⁷ FISCHER-HOMBERGER: 1997.

hin, dass Sigmund Freud Essen oder orale Befriedigung und Exkremente (also anale Befriedigung) lediglich als Ersatz für den Sexualtrieb auffasse. Sie interpretiert diese Theoriefigur als Beispiel für die Verdrängung und Entsinnlichung des Ernährungsvorgangs, der auf einem natürlichen Austausch mit der Welt basiere. Eine Theorie dieses Austausches fehle aber bei Freud. Er reduziere damit sowohl Ernährung als auch psychisches Leben auf eine dichotome Logik des Essens oder Gegessen-Werdens. So seien in der psychoanalytischen Theorie sowohl das Essen als auch die Libido vor allem in die Kategorie des Hungers gefasst, der an sich unstillbar erscheine. Diese Dynamik führe zu einem Schwanken zwischen Völlerei und der Zurückweisung von Essen, das bulimische Züge aufweise. Mit Fischer-Homberger recurriere ich hier nicht auf Freud, um eine psychoanalytische Interpretation von *Sult* vorzuschlagen. Sowohl der Roman als auch Freuds Ideen können jedoch als Beiträge zu einem umfassenderen kulturellen Diskurs gelesen werden, der auf einer bulimischen Logik basiert.

Die Theorien der amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Susan Bordo über Konsumkapitalismus, Körperideale und Essen sind geeignet, dieses Argument auf soziale und ökonomische Aspekte auszuweiten. Bordo arbeitet in ihrer Untersuchung *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*¹⁸ heraus, dass Prozesse der Einkörperung in Konsumgesellschaften auf einer solchen bulimischen Logik basieren. Sie beobachtet eine Spaltung zwischen »a daytime rigidly ruled by the ›performance principle‹ and nights and weekends that capitulate to unconscious ›letting go‹ (food, shopping, liquor, television, and other addictive drugs)«.¹⁹ Der Double Bind, die widersprüchliche Botschaft, die durch diese gegensätzlichen Regimes geschaffen werde, so Bordo weiter, schreibe sich in unsere Körper ein und als typische moderne Subjektkonstruktion entstehe eine bulimische Persönlichkeitsstruktur. Doch was hat diese Theorie zu Disziplin und Ausschweifung im Spätkapitalismus mit Knut Hamsuns hundert Jahre älterem Roman über einen hungernden jungen Dichter zu tun? Beide sind zumindest durch die bulimische Logik verbunden. Wie erwähnt, hat Mark Sandberg gezeigt, dass der Text durchaus Aspekte kapitalistischer Konsumgesellschaften in den modernen Städten verhandelt – und Hamsun ließ sich dabei nicht allein vom kleinen Chris-

18 BORDO: 1993.

19 Ebd., 201.

tiana, sondern auch von seinen Erfahrungen in Chicago inspirieren.²⁰ Dies geschieht unter anderem durch die anfangs erwähnten Schilderungen der öffentlichen Werbung für einen gerade entstehenden Warenüberfluss. Eine Verbindung zwischen der bulimischen Persönlichkeit des Protagonisten, der bulimischen Textstruktur und diesen Aspekten moderner Überflussgesellschaften erscheint doch nicht so weit hergeholt, wie es zunächst anmuten mag. Und dieser Zusammenhang wird gerade dadurch verstärkt, dass es in den Anzeigentexten und im Roman selbst um Essen und Essensmangel, Fett und Magerkeit geht.

Tausch und Text

Versuchen wir nun, diese Zusammenhänge zwischen Ökonomie, Text bzw. Schrift und Essen genauer zu fassen. Betrachtet man den inhalts- und handlungsarmen Text als Ganzes, so fällt auf, wie viele der kleinen Textstücke, die der Erzähler zu einer nicht besonders zusammenhängenden Geschichte zusammensetzt, sich um ökonomische Tauschaktionen drehen – Tauschaktionen allerdings, die auf groteske Weise scheitern und die Regeln des Kapitalismus in ihr Gegenteil verkehren. Viele dieser Tauschakte spielen beim ›Onkel‹, dem Pfandleiher, bei dem der Erzähler seine Kleidung Stück für Stück versetzt, wo er seinen Körper Schicht für Schicht entblößt. Am Ende bleiben ihm nur wenige Objekte, wie die Brille und eine Handvoll Knöpfe, die als Tauschobjekte zurückgewiesen werden. Auch die andere Seite des Tauschhandels ist dysfunktional. Der Erzähler gibt seine Barbiercoupons weg, ohne Geld dafür zurück zu bekommen, er weist Gaben zurück oder weigert sich in Situationen um Geld zu bitten, von denen er weiß, dass seine Bitte erhört werden könnte. Umgekehrt bittet er in Situationen, die von Anfang an hoffnungslos sind. Der Versuch, seine Arbeitskraft auf einem städtischen Arbeitsmarkt zu tauschen, scheitert an der Unzulänglichkeit seines Körpers. Als er sich bei der Feuerwache bewirbt, entlarvt ihn seine Brille als Intellektuellen. Eine Stelle als Buchhalter, für die genaues Rechnen entscheidend ist, bekommt der Erzähler nicht, weil er unbewusst ein Stück historisches Wissen anbietet, das in diesem Zusammenhang vollkommen nutzlos ist: Er schreibt die falsche Jahreszahl auf das Bewerbungsschreiben, 1848, das Jahr der Revolution. Und schließlich zeigt sich, dass sein Hunger ihn völ-

²⁰ SANDBERG: 1999.

lig seiner Rechenfähigkeiten in Bezug auf das Essen beraubt hat: Er ist nicht mehr im Stande, seiner Wirtin mit ihrem Haushaltsbuch zu helfen und beschäftigt sich obsessiv mit einem Posten Käse.

Diese fehlschlagenden Tauschprozesse spiegeln die verfehlten Verdauungsprozesse, die oben als bulimisch charakterisiert wurden. In diesem Zusammenhang spielt eine Szene im dritten Stück eine zentrale Rolle. Der Erzähler hat jetzt die meisten Besitztümer verloren, vor allem die Kleider, die den Körper schützen könnten. In diesem Zustand wird er von einem Brotwagen angefahren und am Fuß verletzt. Diese Szene lässt sich als Zeichen für eine dysfunktionale, pervertierte, moderne, urbane Ernährungsökonomie lesen, die den Körper nicht ernährt, sondern ihn schädigt. Doch auch hier trägt der Erzähler selbst dazu bei, dass die Verletzung gravierender ausfällt, als sie ohnehin schon ist. Er ist sich nämlich im Klaren darüber, dass er den erschrockenen Wagenführer durchaus um ein Stück Brot hätte bitten können, tut dies jedoch nicht.

Es ist bezeichnend, dass diese pervertierten Tauschaktionen in einer Reihe von Szenen kulminieren, die wiederum mit Essen und Schreibproblemen zu tun haben. Es handelt sich um Passagen im vierten Stück, kurz vor dem Romanende, in denen eine Kuchenverkäuferin eine zentrale Rolle spielt. Die Szene hat eine längere Vorgeschichte. Im dritten Stück versucht der Erzähler verzweifelt, eine Kerze zu kaufen, deren Licht er zum Schreiben braucht. Der Verkäufer gibt ihm irrtümlich fünf Kronen als Wechselgeld im Glauben, der Erzähler habe bereits mit einer größeren Summe bezahlt. Mit einem Teil des Geldes kauft er große Mengen Beefsteak und Bier, woran er sich überisst. Er erbricht das überreichliche Mahl, ersteht eine gebrauchte Weste und macht mit der Frau, die er Ylajali nennt, einen ersten Spaziergang. Am nächsten Tag wacht er mit heftigen Schuldgefühlen und Ängsten davor auf, des Diebstahls bezichtigt zu werden. Dies und sein Bierrausch führen dazu, dass er in einem spontanen Akt seine ›Ehrlichkeit‹ wieder herzustellen versucht, indem er den Rest der Münzen »uten videre [...] i Haanden« [ohne weiteres [...] in die Hand] (109/121) einer Frau gibt, die auf der Straße Kuchen verkauft. Als der Erzähler im vierten Stück erneut aus seinem Quartier geworfen wird, wo er einige Wochen ein relativ sorgenfreies Leben hatte, und sich wieder hungrig auf der Straße befindet, erinnert er sich an diese Szene, als er dieselbe Kuchenfrau sieht. Nun beginnt er den Austausch, der den Kulminationspunkt aller grotesken Tauschaktionen bildet, in die er sich verwickelt. Er behauptet, er habe ihr das Geld geliehen, als Kredit gege-

ben, und käme nun, um die ihm zustehenden Waren einzufordern – eine Behauptung, die die Kuchenfrau verständlicher Weise sehr verwirrt. Die langen, komplizierten Verhandlungen enden damit, dass sie ihm einige Kuchen zum höchstmöglichen Preis gibt, nur um ihn loszuwerden. Diese Szene lässt sich als Parodie auf eine moderne Kreditökonomie lesen, die eine nur scheinbar einfachere Ökonomie des Tausches von Ware und Geld abgelöst hat. Hierüber hat der Erzähler jedoch ebenso wenig Kontrolle wie über alle anderen ökonomischen Transaktionen.

Sexonomien in *Sult*

Die Episode mit der Kuchenfrau verweist auf eine weitere Dimension des Ökonomischen im Text – den Zusammenhang zwischen Ökonomie, Geschlecht und Sexualität. Es ist kein Zufall, dass die Personen, die in *Sult* Essen kaufen oder verkaufen, in der Regel Frauen sind, Frauen zudem, zu denen der Protagonist ein höchst ambivalentes Verhältnis hat. Er begehrt die Waren, die mit ihnen verbunden sind, findet die Frauen jedoch körperlich abstoßend, wie die alte, fette Frau, die ihm am Anfang des ersten Stückes Brot und Käse verkauft oder die Frau, der er noch früher vor einem Metzgerladen begegnet.

Ved en Slagterbutik stod en Kone med en Kurv paa Armen og spekulerede paa Pølser til Middag; idet jeg passerte hende saa hun bort paa mig. Hun hadde bare en Tand I Formunden. Nervøs og let paavirkelig som jeg var blit de siste Dager gjorde Konens Ansigt straks et motbydelig Indtryk paa mig; den lange, gule Tand saa ut som en liten Finger som stod op fra Kjæven og hendes Blik var endnu fuldt av Pølse da hun vendte det mot mig. Jeg tapte med en Gang Appetiten og følte Kvalme. (4)

[Bei einem Metzgerladen stand eine Frau mit einem Korb am Arm und spekulierte auf Würste zu Mittag; als ich an ihr vorüberging, sah sie mich an. Sie hatte nur einen Zahn, und der saß ganz vorne. Nervös und leicht empfänglich, wie ich in den letzten Tagen geworden war, machte das Gesicht der Frau sofort einen widerlichen Eindruck auf mich; der lange, gelbe Zahn sah aus wie ein kleiner Finger, der aus dem Kiefer ragte, und ihr Blick war noch voll von Wurst, als sie sich zu mir drehte. Ich verlor mit einemmal den Appetit und fühlte ein Würgen. (22)]

Der Hunger des Erzählers wird hier mit seiner Angst vor Frauen und Sexualität verbunden. Der begehrende Blick der Frau auf die Würste spiegelt auf der einen Seite sein eigenes Begehren nach den Würsten. Auf der anderen Seite bekommt dieses Begehren eine bedrohliche, sexualisierte und phallische Qualität, die durch den abstoßenden einsamen Zahn im

Mund der Frau verstärkt wird. Die Angst vor dem Essen und vor Weiblichkeit verbinden sich also und erzeugen eine heftige Zurückweisung beider, eine körperliche Übelkeit, die den Protagonisten auch später im Text jedes Mal dann befällt, wenn er mit der Realität von Essen und weiblicher Sexualität konfrontiert ist.

Die Sexual- und Frauenangst, bzw. die Ambivalenz gegenüber Sexualität und Frauen wird im dritten Stück wieder mit ökonomischen Tauschaktionen in der Großstadt verbunden. Als er wiederholt eine attraktive Frau vor seinem Hauseingang trifft, sorgt er sich über seine Armut, die es ihm nicht erlaubt, ein Verhältnis mit ihr einzugehen, weil es ihn »et Glass vin, en Kjøretur« (88) [ein Glas Wein, eine Wagenfahrt (10r)] kosten könnte. Der Erzähler beobachtet also, dass auch die Liebe in der Moderne einen Akt darstellt, der den Verbrauch von Waren und Dienstleistungen erfordert.²¹ Nun könnte es sich bei dieser Frau, der der Erzähler den Phantasienamen Ylajali gibt, sehr wohl um eine Prostituierte handeln, auch wenn der Erzähler sich dies nicht eingestehen will. Warum sonst aber sollte sie jeden Abend unter derselben Laterne stehen? Wenn es sich also um gekaufte Liebe handelt, so wird die Verbindung von Sexualität und Ökonomie noch deutlicher. Unmittelbar danach wird das Thema Prostitution dann auch ganz direkt angesprochen und mit dem Thema Essen verbunden. Auf der oben erwähnten Suche nach einer Kerze landet der Erzähler im sexualisierten nächtlichen Treiben der Großstadt. Und da ihm die Mittel fehlen, daran teilzuhaben, verfällt er kompensatorisch in eine vor Tugendhaftigkeit tiefende, ironische Tirade gegen diese Unmoral:

Disse nøisomme, sukkertøispisende Studenter som mente at skeie europæisk ut naar de fik klappe en Sypike paa Brystet! Disse Ungherrer, Bankmænd, Grosserere, Boulevardløver som ikke engang slog Vrak paa Sjømandskoner, tykke Kutorvets Marihøner som faldt ned i det første det beste Portrum for en Seidel Ø! (90)

[Diese genügsamen, Süßigkeiten naschenden Studenten, die glaubten, europäisch ausschweifend zu sein, wenn sie ein Nähmädchen auf die Brust patschten! Diese Stutzer, Bankleute, Großhändler, Boulevardlöwen! Nicht einmal die

21 Eva Illouz hat in zwei Büchern den Zusammenhang zwischen Konsum und dem Liebesdiskurs in modernen kapitalistischen Systemen untersucht. Sie konzentriert sich hier insbesondere auf die USA nach 1930. Die zitierten Episoden aus *Sult* könnten jedoch das Argument stützen, dass das, was Illouz für typisch für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hält, sich bereits in den Städten des späten 19. Jahrhunderts anbahnt. Vgl. ILLOUZ: 1997 und ILLOUZ: 2006.

Seemannsfrauen und die dicken Weiber von Kutorv, die für ein Seidel Bier im ersten besten Torweg umfielen, verschmähten sie! (103)]

Unmittelbar darauf folgt ein erneutes Beispiel für die verfehlten ökonomischen Tauschaktionen des Erzählers. Als eine Prostituierte ihn zunächst wegen seines Geldmangels abweist, ihm dann aber anbietet, er könne gratis mitkommen, versucht er, seine vom Hunger verursachte Impotenz dadurch zu verbergen, dass er ihr eine seiner Lügengeschichten erzählt. Er gibt sich als Pastor aus, der Prostituierte aufsucht, um sie zu beschützen, zu bekehren und ihnen zu vergeben.

Dies ist nur eine der vielen Identitäten, die sich der Erzähler erdichtet. Das Muster in all diesen ›Erfindungen‹ ist dasselbe. Es inszeniert das paradoxe Verhältnis zwischen Moral und Unmoral, das den Text und das Verhalten des Erzählers beherrscht. Der Erzähler versucht verzweifelt, seinen Hunger und seine Armut zu verbergen, einen achtbaren, bürgerlichen Eindruck aufrecht zu erhalten und unmoralische Handlungen, wie Diebstahl oder den Umgang mit Prostituierten zu vermeiden. Hierfür jedoch erzählt er Lügengeschichten und erschwindelt sich fremde Identitäten, begeht also gerade doch Handlungen, die unmoralisch genannt werden können und die andere verunsichern.

Diese unmoralischen Handlungen mit der Phantasietätigkeit und damit mit seinem Beruf, dem Schreiben, verbunden sind. Und so prägt dasselbe Muster auch sein eigenes Schreiben, wenn wir uns denn auf die vereinzelten, mageren Aussagen über dessen Inhalt verlassen können. Einmal schreibt er über die Verbrechen der Zukunft, einmal über einen Brand in einer Buchhandlung und er entwickelt schließlich im vierten Stück eine groteske dramatische Geschichte über

en herlig, fanatisk Skjøge som hadde syndet i Templet, ikke av Svakhed og ikke av Attraa, men av Hat til Himlen, syndet like ved Alterets Fot, med Alterduken under sit Hode, bare av deilig Foragt for Himlen. (148)

[eine herrliche, fanatische Dirne, die im Tempel gesündigt hatte, nicht aus Schwachheit und nicht aus Begierde, sondern aus Haß gegen den Himmel, zu Füßen des Altars, das Altartuch unter ihrem Kopf, nur aus herrlicher Verachtung für den Himmel. (156)]

Hier wird die Amoral zu einem trotzigem, heroischen Aufruhr gegen die Autorität erhoben, was das Gefühl einer ekstatischen Allmacht zur Folge hat. Mit ihrem biblischen Pathos erinnert diese Dynamik an die früher erwähnte Szene, wo das Schreiben von einem körperlichen zu einem prophetischen Akt wird. Es ist daher bezeichnend, dass das Körperliche

auch in der Schilderung der Hure im Tempel eine wichtige Rolle spielt. Ihr Körper nämlich wird ausführlich geschildert als »mangelfuld og frastøtende: høi, meget mager og noget mørk« (148) [»fehlerhaft und abstoßend [...]: hoch, sehr mager und etwas dunkel« (156)]. Dies verweist darauf, dass sich der Erzähler selbst mit seiner Phantasiegestalt identifiziert. Gleichzeitig erscheint er mit dieser hässlichen Kopfgeburt schwanger zu sein, sagt er doch: »min Hjerne var likefrem utbulnet av denne rare Misdannelse av et Menneske« (148) [dass sein Kopf »gleichsam ausgebeult [war] von dieser seltsamen Mißgestalt« (157)]²². Sowohl die Identifikation mit der Frauenfigur als auch die Phantasie von der Kopfgeburt verweisen darauf, dass der Erzähler sich im Schreiben selbst verweiblicht. Das wiederum korrespondiert mit der Tatsache, dass ihn sein Hunger (die Voraussetzung seines Schreibens) entmännlicht und impotent macht. Sein Körper entwickelt offene, suppende Wunden, die seine Integrität bedrohen, in einer Szene wird er vom Finger Gottes penetriert, der den fingergleichen Zahn der Wurstfrau zu spiegeln scheint (vgl. 33).

Die vorläufige Schlussfolgerung aus diesen Beobachtungen führt in ein weiteres Paradox: Die Phantasie und Schreibtätigkeit des Dichters erscheinen in diesen und anderen Szenen des Romans als sowohl amoralische Lüge als auch als heroischer Aufruhr. Und obwohl der asketische Heroismus zunächst männlich konnotiert ist, als Überwindung der weiblichen Materie, führt er doch gleichzeitig zu einer abjekten Entmännlichung oder Feminisierung – das eben zeigen das Bild der Hure, aber auch die vielen Hinweise auf die Impotenz des Erzählers. Keinesfalls geht es in diesem Text also um das Hungern als Akt männlicher Kontrolle im Sinne der anfangs erwähnten populären Hungerkünstler. Der Protagonist und Erzähler selbst gerät vielmehr durch sein Hungern und die damit eng verbundene dichterische Tätigkeit in ein paradoxes Muster, in dem seine Männlichkeit durch den Verlust von Kontrolle und seine Verweiblichung in Frage steht.

²² Schwangerschaft ist ohnehin ein durchgehendes Thema dieses vierten Teils. Der Erzähler beschäftigt sich nahezu obsessiv mit dem schwangeren Körper seiner Wirtin und beobachtet diese zusammen mit ihrem Mann durchs Schlüsselloch beim Beischlaf mit einem anderen Logiergast (*Sult*, 161/168). Zudem tritt ›Hertugen‹, der Herzog, ein Frauen- und vermutlich Abtreibungsarzt zusammen mit Ylajali auf (150–151/158–159).

Der hungernde Dichter auf dem Markt

Um den Zusammenhang zwischen Schreiben, Ökonomie und Essen genauer zu verstehen, möchte ich nochmals auf die oben erwähnte Episode zurückkommen, in der Zeitungen zum Einwickeln von Essen verwendet werden. Zeitungen nämlich haben vier Funktionen in *Sult*, von denen drei als ›pervertiert‹ bezeichnet werden können. Sie dienen als Medium für Anzeigen von Waren und Dienstleistungen in der modernen Stadt. Sie dienen als Tapete (am Anfang liest der Erzähler Anzeigen von Zeitungsseiten, die an die Wand geklebt sind) und sind damit Zeichen für die Armut des Erzählers. Sie dienen als Einwickelpapier für Nahrungsmittel. All diese ›pervertierten‹ Formen des Gebrauchs von Zeitungen haben mit ökonomischen und körperlichen Bedürfnissen zu tun. Die vierte Funktion der Zeitungen schließlich ist, dass sie als das Medium dienen, in dem der Erzähler seine ›Stücke‹ veröffentlicht und das ihn folglich ernährt. Diese Kombination von Funktionen, in der sich die Elemente Ökonomie, Nahrung und Schreiben verbinden, können als sarkastischer Kommentar auf den literarischen Markt gelesen werden. Das moderne städtische Leben wirft den Dichter immer wieder auf das krude Körperliche und Ökonomische zurück. Für seine eigene geistige Produktion ist entweder kein Raum vor lauter Anzeigen, oder sie wird nicht gelesen, weil die Zeitung als Einwickelpapier für fette, ekelhafte Nahrungsmittel dient.

Ein kurzer Abschnitt, in dem der Erzähler versucht, den Wert seines eigenen Schreibproduktes zu ermitteln, belegt, dass er selbst von Anfang an den Gegensatz zwischen ökonomischem und literarischem Wert ironisch verwirft:

[...] jeg veier mit Skrift i Haanden og takserer det paa Stedet til fem Kroner, efter et løst Skjøn. Det vilde ikke falde et Menneske ind at prutte paa fem Kroner, det maatte tværtimot sies at være Røverkjøp att faa det for ti Kroner, kom det an paa Indholdets Beskaffenhed. (27)

[...] ich wäge meine Schrift in der Hand und taxiere sie auf der Stelle auf fünf Kronen, nach losem Schätzen. Es würde keinem Menschen einfallen, bei fünf Kronen zu feilschen, im Gegenteil müsste zugestanden werden, es wäre ein Raubkauf, dies für fünf Kronen zu erwerben, sofern es auf die Beschaffenheit des Inhaltes ankam. (43)]

Das eigene Schreiben wird hier also zunächst nach einem höchst materiellen Maßstab taxiert, nämlich dem Gewicht der Blätter, erst dann nach dem Inhalt. Wenn der Erzähler im nächsten Abschnitt erneut »de fine skeletagtige Bokstaver om Jomfru Andersens Liksvøp« (27) [»die feinen,

skelettartigen Buchstaben von Jungfrau Andersens Leichenwäsche« (44)] erwähnt, so verweist das darauf, dass der kollabierende Gegensatz zwischen den beiden Wertesystemen Literatur und Ökonomie als zerstörerisch und todbringend imaginiert wird.

Eine Szene am Anfang des zweiten Stückes, die um eine leere (»weiße«) Papiertüte kreist, folgt einer ähnlichen Logik. Nach einigen Reflexionen über seinen Geldmangel und nagenden Hunger nimmt der Autor, der eigentlich schreiben wollte, »et hvitt ubeskrevet Blad« (48) [»ein weißes unbeschriebenes Blatt« (63)], formt daraus eine Papiertüte und wirft sie auf die Straße. Es folgt eine seiner Hungerphantasien:

Nu hadde Sulen begyndt at angribe mig. Jeg sat og saa paa dette hvite Kræmmerhus som likesom svulmet av blanke Sølvpenger og hidset mig selv til at tro at det virkelig indeholdt noget. Ganske høit sat jeg og lokket mig til at gjætte Summen – hvis jeg gjættet rigtig var den min! Jeg forestillet mig de smaa, nydelige Tiøringar i Bunden og de fete, riflede Kroner ovenpaa – et helt Kræmmerhus fuldt av Penger! Jeg sat og saa paa det med opspilte Øine og hælet mig selv til at gaa og stjæle det. (48)

[Nun hatte der Hunger begonnen mich anzugreifen. Ich saß da und sah nach dieser weißen Tüte, die gleichsam von blanken Silbermünzen angeschwollen war, und hetzte mich selbst dazu auf, zu glauben, dass sie wirklich etwas enthalte. Ganz aufrecht saß ich da und verleitete mich dazu, die Summe zu erraten – wenn ich richtig riet, war sie mein! Ich stellte mir die kleinen, niedlichen Zehnörestücke zu unterst vor und die fetten, gerippten Kronen obendrauf – eine ganze Tüte voll Münzen! Ich saß da und sah sie mit aufgesperrten Augen an und führte mich selbst in Versuchung, hinzugehen und sie zu stehlen. (63)]

Dieses Bild zeigt einerseits erneut, wie die dichterische Schöpferkraft, die Phantasie, vom Hunger selbst in Gang gesetzt wird. Gleichzeitig erweist sich aber auch die vollständige Machtlosigkeit der Einbildungskraft in ökonomischer Hinsicht. Die Phantasie, die zum Verfassen eines Textes verwendet werden könnte, was wiederum Geld einbringen würde, wird verschwendet in einem allzu buchstäblichen, grotesken Versuch Geldökonomie und dichterische Phantasie zusammen zu bringen.

Diese Paradoxe und Unvereinbarkeiten in *Sult* – so meine These – verhandeln indirekt Fragen von Literatur und Marktwirtschaft. Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Mary Poovey argumentiert *Genres of the Credit Economy. Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*²³ folgendermaßen: Mit dem Aufkommen einer modernen Kreditwirtschaft im England des 18. Jahrhunderts, wird das Problem

23 POOVEY: 2008.

der Glaubwürdigkeit von Schrift und Repräsentation neu verhandelt und zwar sowohl in Bezug auf das Verhältnis zum Geld, als auch in Bezug aufs Schreiben. Zwei Fragen stehen dabei im Vordergrund. Erstens: Was garantiert den wirklichen materiellen Wert, die Deckung von Papiergeld und Wechseln? Und zweitens: Worin besteht die Glaubwürdigkeit des geschriebenen Wortes? Poovey vertritt die These, dass das Entstehen des Romans eine Strategie ist, diese Probleme zu lösen. (Ökonomische Traktate und schließlich auch das Entstehen der Wirtschaftswissenschaften als akademische Disziplin sind die andere Strategie, um die es hier momentan jedoch nicht gehen soll.) Der Roman, der nicht über eine äußere Realität berichtet, sondern ein fiktionales Genre ist, löst das Problem der Glaubwürdigkeit der Fiktion unter anderem dadurch, dass er neue formale Maßstäbe entwickelt. Hierzu gehört die Konsistenz der Figurendarstellung, die wiederum dazu dient, die Handlung glaubwürdig und wahrscheinlich zu machen.²⁴ Poovey stützt sich auf einen der ersten Romane der Literaturgeschichte, Henry Fielding's *The History of Tom Jones, a Foundling* von 1749, und zieht folgende Schlüsse: Der Roman resultiert in einer erfolgreichen Übersetzung von Geldwert in ethischen Wert. Der Profit der Lesenden liegt darin, dass sie ihre eigene Überlegenheit über materielle Güter, die der Text insgesamt feiert, genießen können.²⁵

Hamsuns Text nun ist am anderen Ende der langen Geschichte des Romans anzusiedeln. Er zelebriert den Zusammenbruch derjenigen Romanlogik, die Poovey für die Entstehungszeit des Genres, für das frühe 18. und 19. Jahrhundert, konstatiert. In seinen Vorträgen über die ›vier großen‹ realistischen norwegischen Autoren seiner Zeit, Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Jonas Lie und Alexander Kielland, greift Hamsun gerade die Kohärenz derer Figuren an.²⁶ Im Essay *Fra det ubevidste Sjæleliv* (1890) [*Aus dem unbewussten Seelenleben*]²⁷ betont er den Wert der unwahrscheinlichen, zufälligen und irrationalen Bewegungen des menschlichen Inneren. In *Sult* setzt er dieses literarische Programm um, behauptet, die Form des Romans zu sprengen und eine neue irrationale, ungläubwürdige, fragmentierte Literatur zu schaffen. Hierin liegt die modernistische Qualität des Textes. Hamsun führt auch alle Versuche, die

24 Ebd., 132.

25 Ebd., 138.

26 Vgl. HAMSUN: 1960 [1891].

27 HAMSUN: 1890.

Überlegenheit der Ethik über Geld und materielle Werte zu zelebrieren, ad absurdum. Der Held scheitert gerade in seinem Versuch, die Materie und die Abhängigkeit vom Geld durch sein Hungern zu überwinden. Der Text zeigt immer wieder aufs Neue, dass die Transformation vom Materiellen zum Ethischen nicht mehr funktioniert. Anstatt eine solche Transformation durch eine asketische Lebensführung zu erzeugen, wird der Autor durch seinen Hunger paradoxerweise auf den Körper zurückgeworfen.

Pooveys literaturökonomische Theorien sind weiterhin geeignet, den Zusammenhang zwischen dem Verfall der realistischen Form, dem Entstehen des Modernismus und den Veränderungen im Literaturmarkt zu erklären, die in Hamsuns Text aufscheinen. Sie konstatiert, dass zumindest in England Bücher bereits in der Zeit der Romantik am Anfang des 19. Jahrhunderts Waren auf einem Markt darstellten. Dies führte dazu, dass sich Dichter zunehmend vom informationellen und theoretischen Schreiben, von der Sachprosa, abwandten. Sie konzentrierten sich nun auf die Ästhetik, da diese Schreibweise am besten geeignet schien, die eigenen Werke von denen der Konkurrenten abzuheben. Dies konnte nur unter der Voraussetzung geschehen, dass die Autoren jegliche Verbindung zum Markt leugneten, der jetzt als niedrigerstehend und degradierend für die wahre Literatur gesehen wurde. Poovey hebt das unlösbare Paradox hervor, das hierbei entsteht: Die Autoren schrieben doch für eben diesen Markt und konnten nur von ihm leben.²⁸ Genau dieses Paradox kommt in Hamsuns Modernismus (erneut) zum Ausbruch und zeigt sich besonders in den Problemen, die der Erzähler mit dem Schreiben, dem literarischen Markt und der Zeitung als Medium hat. Im Gegensatz zu den Romantikern allerdings verbirgt oder verleugnet er diese Paradoxe nicht, sondern setzt sie geradezu in Szene, etwa in den Passagen, in denen der Wert des Geschriebenen am Gewicht der Blätter gemessen wird.

In *Sult* geht es also, wie Auster bemerkte, wirklich nicht um die Klassenfrage, die am Ende des 19. Jahrhundert aktuell war. Dadurch dass der Text jedoch im erwähnten Sinne die Situation des Autors auf dem literarischen Markt performativ in Szene setzt, enthält er dennoch eine Art Gesellschaftsanalyse. Eine Aufforderung zum Handeln oder Lösungsvorschläge sucht man hingegen vergeblich. Eher kann man auf der diegetischen Ebene von einer Auflösung sowohl des Körpers als auch des

²⁸ Vgl. POOVEY: 2008, 291.

Schreibens sprechen. Auf der metadiegetischen Ebene ist das natürlich nicht der Fall, liegt doch ein Buch vor, in dem die Situation des Schreibens erfolgreich problematisiert wird.

Die kannibalistische Ästhetik des Hungers

Wie genau sieht nun aber die Form aus, die diese Auflösung annimmt? Die Frage verweist auf eine weitere wichtige Variante der Themen Hunger und Essen.

Anstatt zusammenhängende, verständliche und verkäufliche Texte zu produzieren, die den Erzähler ernähren könnten, lösen sich dessen Phantasien und sein Schreiben auf, in Bilder von Gewalt, Verbrechen, Aufruhr und Exotismus, beispielsweise im Bild des levantinischen Wetter- und Fruchtbarkeitsgottes oder biblischen Dämonen Baal, oder in der exotistischen Phantasie von Ylajali, die Sehnsucht und Begehren mit Tod und Auflösung verbinden.²⁹ Diese Auflösung figuriert darüber hinaus auch in der primitivistischen Metapher des Kannibalismus. Der Hunger des Protagonisten führt wie gesagt dazu, dass er sich wie ein Bessessener vollfrisst. In einer dieser Szenen sagt er von sich: »Jeg rev i Kjöttet som en Menneskeæter.« [»Wie ein Menschenfresser riß ich an dem Fleisch.«] (98/III). Seine körperliche und geistige Auflösung führt zu einem autokannibalistischen Akt: Er beißt sich selbst in den Finger, um ein wenig Nahrung zu bekommen (95/107). Diese autodestruktiven Elemente des Romaninhalts spiegeln sich direkt in der zirkulären Struktur des Textes, der um Mangel, Hunger und Leere kreist. So erklärt sich die Tatsache, dass der Text jedes Mal abbricht, wenn der Protagonist Geld oder Essen hat, und dass der Text erneut in Gang gesetzt wird, wenn der Mangel zurückkehrt. Ebenso wenig wie der Erzähler in eine Ökonomie des Austauschs eintreten kann, kann der Text diesem Kreisen um sich selbst entkommen. Protagonist und Text sind in einem Muster gefangen, das sie in einer autokannibalistischen Bewegung gegen sie selbst wendet.

Was hier sowohl für Text als auch für Erzähler gesagt wurde, gilt allerdings nicht im selben Maße für den Autor Knut Hamsun und *Sult* als Buch. Obwohl der Roman kein unmittelbarer Verkaufs- und Kritikererfolg wurde, wurde er doch bald ins Deutsche und später in andere Sprachen übersetzt und legte so die Grundlage für Hamsuns weltweiten Er-

²⁹ Vgl. KITANG: 1984, 56–57.

folg. Damit erwies sich ausgerechnet die neue, modernistische Schreibweise als Erfolgsrezept für die Behauptung auf einem sich verändernden literarischen Markt.

Fett und Magerkeit in Hamsuns späteren Werken

In einigen seiner späteren Romane, insbesondere denjenigen, die Kollektive, wie die Küstenkleinstadt in *Børn av tiden* (1963 [1913]) (dt. *Kinder ihrer Zeit* [1914]) und *Segelfoss by* (1963 [1915]) (dt. *Die Stadt Segelfoss* [1916]) oder das Sanatorium in *Siste kapitel* (1963 [1923]) (dt. *Das letzte Kapitel* [1924])³⁰ schildern, greift Hamsun Figurationen des Hungers, sowie Bilder von fetten und mageren Körpern noch einmal auf und schreibt sich damit in anderer Weise in die literarischen Hungerökonomien der Zeit ein. In diesen Romanen werden Fettleibigkeit und Magerkeit zu ambivalenten Zeichen einer ökonomischen Modernisierung; ambivalent deshalb, weil nicht eindeutig ist, was diese körperlichen Zustände genau symbolisieren sollen. In *Børn av tiden* etwa erscheint der Gutsbesitzer Leutnant Holmsen durch seine Fettleibigkeit als Repräsentant einer vergangenen Größe, während sein Konkurrent Holmengrå diese Größe lediglich mimt. Er hüllt sich bei seiner Ankunft in Segelfoss in Tücher, um fettleibig und eindrucksvoll zu erscheinen, ist aber in Wahrheit mager. Als Verlierer symbolischen und realen Kapitals stehen am Ende beide da; ganz unabhängig von ihrem Körpergewicht. Gewinner des neuen Systems hingegen sind diejenigen, die es verstehen, das korrupte System auszunutzen, vor allem eine neue Beamten-schicht, die sich dadurch auszeichnet, dass sie keiner produktiven Arbeit nachgeht, sondern auf Kosten anderer lebt. Dies ist insbesondere Lars Lassen, der auf Kosten Holmsens Theologie studierte und als Pfarrer in den Ort zurückkehrt. Er zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er Essen in sich hinein stopft und sich eine Bibliothek aufbaut, indem er armen Leuten Büchern wegnimmt (145–148). Und es ist der Advokat Rasch, dessen Körper im Romanverlauf und vor allem in dessen Folgeband *Segelfoss by* ebenfalls an Umfang gewinnt. Die neue Geldwirtschaft, welche die alte Naturalwirtschaft abgelöst hat, ist ebenfalls über Figurationen der Ernährung als ungesund und unnatürlich gekennzeichnet: Die uneinsichtige Dorfgemeinschaft zieht zunehmend Konserven den selbst angebauten Nahrungsmitteln vor und leidet fortan

30 HAMSUN: 1963 [1913]; HAMSUN: 1963 [1915]; HAMSUN: 1963 [1923].

an Magengeschwüren (207). In *Segelfoss by* schließlich nimmt Hamsun die Figur des Hungerkünstlers wieder auf. Die Kritik an einer ebenso entleerten und inauthentischen, nach dem Applaus und vor allem dem Geld des Publikums gierenden (Schauspiel-)kunst ist dem Trinker, Cellisten und Telegrafisten Bårdsen in den Mund gelegt, der sich am Ende des Romans freiwillig zu Tode hungert. Zu einer idealisierten Künstlerfigur taugt dieser Trinker und Gaukler jedoch ebensowenig wie der Hungerheld aus *Sult*.

In *Siste kapitel* schließlich ist es eine Frauenfigur, die den Verfall einer durchökonomisierten Moderne verkörpert: die fettleibige Frau Ruben. Obwohl nur Nebenfigur, strukturiert diese gewissermaßen den gesamten Romanverlauf. Sie erscheint als erste Patientin im neu gegründeten Sanatorium, verschwindet und taucht mehrfach an den entscheidenden Stationen der Entwicklung der Heilanstalt auf. Schließlich ist sie Schuld an deren Untergang: Bei ihrer verzweifelt-gierigen Suche nach einem verlorenen kostbaren Ring steckt sie sich selbst und damit das ganze Gebäude in Brand. Auch in dieser Figur sind Fettleibigkeit und Magerkeit keine eindeutigen Zeichen. Frau Ruben wird zunächst als grotesk fett geschildert, bei ihrer Wiederkehr ist sie abgemagert, schließlich nimmt sie ›normale‹ Formen an. Was bleibt, ist lediglich ihre Gier nach kostbaren Ringen, die am Ende auch das Sanatorium zerstört. Sowohl die Anfangsbeschreibung von Frau Ruben als fettleibig und mandeläugig, verführerisch und abstoßend, als auch ihre Assoziation mit Geld und Geldverleih und schließlich natürlich ihr Name sowie einige weitere Anspielungen im Text lassen in ihr eine Jüdin vermuten – eine Anspielung, die der Text nahe legt, ohne sich darauf festzulegen.³¹ Zudem lebt sie nach dem Tod ihres Mannes, den sie vermutlich zumindest mit verschuldet hat, eine Weile mit einer ›Lady‹, einer Hochstaplerin wie sie selbst, in Kristiania zusammen, steht also auch im ebenso vagen Verdacht, lesbische Beziehungen zu pflegen. Damit ist diese Figur andeutungsweise mit all den Attributen (fettleibig und schlankheitsbesessen zugleich, kapitalistisch, jüdisch, pervers) belegt, die im kulturkritischen Diskurs der Zeit als Zeichen von Dekadenz und Verfall gelesen werden müssen. Frau Ruben kann ebenso wie die anderen fetten und mageren Figuren in Hamsuns Werk als ambivalenter Signifikant einer ebenso ambivalenten Moderne und deren Aporien gelesen werden. Dies wiederum ist eine Konstellation,

31 Zu Frau Ruben als jüdischer Figur vgl. SCHNURBEIN: 2014.

die zu Anfang des 20. Jahrhunderts von August Strindberg aufgegriffen und nahezu exzessiv variiert wird. Zentrale Metapher hierfür wird bei ihm der Vampir, um den es im nächsten Kapitel gehen soll.

Literarische Vampire bei August Strindberg

Der Vampir als Figur inszenierter Alterität

Ambivalenzen von Modernisierungsprozessen sind nicht nur Thema in Knut Hamsuns Werk, sie werden in nicht ganz unähnlicher Form bei seinem schwedischen Zeitgenossen August Strindberg (1849–1912) verhandelt. Und auch Strindberg bedient sich dafür Figuren des abweichenden Essverhaltens, die er in der Metapher des Vampirs verdichtet. Dessen Hunger in wörtlichem wie übertragenem Sinn durchzieht als Leitmetapher für paranoide Modernisierungsängste die Texte des berühmten Dramatikers.

Mit der Verwendung des Vampirs als Metapher schreibt Strindberg eine mythische Figur bzw. eine Figur des Volksglaubens weiter, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts generell an Bedeutung gewinnt. Judith Halberstam hat darauf hingewiesen, dass sich in dieser Figur höchst unterschiedliche Züge des Horrors vor dem Anderen in der Moderne mischen: die männermordende Femme Fatale, der ausbeuterische Kapitalist, die unproduktive Unterschicht, der östliche und/oder jüdische Fremde.¹ Um die Jahrhundertwende ist der Vampir in Literatur, bildender Kunst und bald auch im Film als eine komplexe Figur des »gothic horror«² etabliert, in dem Alterität in ihren vielfältigen, sich überschneidenden Konnotationen überhaupt inszeniert wird.

Die Angst davor, dass sich diese bedrohliche Alterität längst tief im Eigenen eingenistet hat, wird in den literarischen, aber auch in den literatur- und kulturwissenschaftlichen Texten vorwiegend über die Figur des Blutes, der Blutmischung und Blutschande verhandelt.³ Wie die folgenden Beispiele zeigen werden, finden sich diese Elemente ebenfalls bei August Strindberg. Dessen Vampire sind dabei jedoch nur sehr selten durch realen Blutdurst charakterisiert, sondern vielmehr durch ihre übersteigerte Esslust oder -sucht. Im Unterschied zu den meisten anderen literarischen Vampirdarstellungen wurzelt die Metaphorik bei August Strindberg in der Sphäre der Ernährung und damit nicht im Schlafzimmer oder Boudoir, sondern in der Küche. Die krankmachende Qualität des Vampirs liegt weniger in der genealogischen oder sexuellen Infektion, sie funktio-

¹ HALBERSTAM: 1995.

² So lautet der Untertitel von HALBERSTAM: 2000 [1995]

³ DIJKSTRA: 1986.

niert vielmehr über das Aushungern anderer. Das Gewicht liegt auf der Sphäre der Ökonomie, wohingegen der medizinische Diskurs zwar eine Rolle spielt, aber eher in den Hintergrund tritt. In den strindbergschen Universen wird die Küche zum metaphorisch aufgeladenen Ort der Korruption, an dem sich menschlicher Körper, familiärer Haushalt und öffentliche Ökonomie verschränken.

In diesem Sinne figuriert, erscheint der Vampir bestens geeignet, die vielfältigen Ambivalenzen der Moderne zu verhandeln. In August Strindbergs Texten werden mit Hilfe dieser Figur die Ebenen des Körpers, der Familie und des Hauses, der Stadt, der Technologie, der Geld- und Kreditwirtschaft, der Religion sowie der Kunst und Literatur miteinander kurzgeschlossen. Dies kann zunächst mit Hilfe einiger der sogenannten Postinferno-Dramen verdeutlicht werden, in denen Vampirfiguren gehäuft auftreten. Der alternde und kranke Kapitän Edgar in *Dödsdansen* (1900)⁴ (dt. *Totentanz* [1904]) etwa ist über seinen physischen Hunger auf Fleisch, Alkohol und Zigarren charakterisiert, und er übt über die Manipulation von Freunden und Familie, später auch über raffinierte Aktienspekulationen eine tyrannische Herrschaft aus.⁵ Da seine vampirischen Eigenschaften gewissermaßen ansteckend sind, gewinnen auch seine Frau Alice sowie sein Freund und Rivale Kurt vampirische Züge. Im Kammerspiel *Spöksonaten* (1907)⁶ (dt. *Gespensersonate* [1908]) ist der Vampir ebenfalls ein tyrannischer alter Mann namens Hummel, der Freunde, Verwandte und ganze Stadtteile manipuliert und ausbeutet. Nach seinem Selbstmord tritt eine zweite Figur als Vampirin und Hexe auf – seine Verwandte, die Köchin. Das Kammerspiel *Pelikanen* (1907)⁷ (dt. *Der Pelikan* [1908]) stellt eine vampirische Mutter ins Zentrum, die Mann und Kinder aushungert, beraubt und erfrieren lässt.

Ein Zitat aus *Spöksonaten* verdichtet in wenigen Sätzen die Ebenen, auf denen Figurationen des Essens im Allgemeinen und die Figur des Vampirs im Besonderen in August Strindbergs Dramen eine Rolle spielen. Es geht um die Vampirfigur Gubben, »den Alten«, Hummel, die ihn aus der Perspektive seines Dieners Johansson zeigt:

4 STRINDBERG: 1988 [1900].

5 Der zweite Teil des Dramas sollte ursprünglich »Vampyren« heißen.

6 STRINDBERG: 1991a [1907].

7 STRINDBERG: 1991b [1907].

JOHANSSON Han vill härska ... Hela dagen drar han omkring i sin char likt guden Tor ... han ser på hus, raserar dem, öppnar gator, bebygger torg; men han bryter sig in i hus också, kryper in genom fönster, härjar med människors öden, dödar sina fiender och förlåter aldrig. – Kan herrn föreställa sig att den lilla halta har varit en Don Juan, fastän han alltid förlorat sina kvinnor?

STUDENTEN Hur kan det gå ihop?

JOHANSSON Jo, han är så illslug att han får kvinnorna att gå, när han ledsnat på dem. – – – Emellertid, nu är han liksom en hästjyv på mänskomarknaden, han stjal människor, på mångahanda sätt ... Mig har han bokstavligen stulig ur rättvisans händer ... jag hade nämligen begått en blunder, hm; som endast han visste om; i stället för att sätta in mig, så gjorde han mig till träl; jag trälar för bara maten, som inte är den bästa. (*Spöksöndagen*, 183)

[JOHANSSON Herrschen will er! Den ganzen Tag zieht er in seinem Rollstuhl (char) umher, als wäre es der Streitwagen des Gottes Thor – er besichtigt Häuser, läßt sie abreißen, legt neue Straßen an, bebaut freie Plätze; doch er verschafft sich auch gewaltsam Zugang zu fremden Häusern, kriecht durch die Fenster hinein, spielt Schicksal, richtet Menschen zugrunde, tötet seine Feinde und verzeiht nie! – Können Sie sich vorstellen, daß dieser kleine Hinkelstein in früheren Jahren ein ausgesprochener Don Juan gewesen ist? Freilich, lange bei ihm geblieben ist keine –

DER STUDENT Wie soll ich das verstehen?

JOHANSSON Ja, sehen Sie, das kommt von seiner Gerissenheit! Er hat es immer so einzurichten gewußt, daß seine Weiber ihn verließen, wenn er sie satt hatte. Doch, wie gesagt, das war früher. Jetzt betätigt er sich gewissermaßen als Pferdedieb auf dem Menschenmarkt; er stiehlt Menschen, auf die verschiedenste Weise. Mich hat er buchstäblich aus den Händen der Gerechtigkeit gestohlen. Ich hatte nämlich, hm – einen kleinen Fehler begangen, von dem nur er etwas wußte; statt mich einsperren zu lassen, machte er mich zu seinem Sklaven, und jetzt diene ich ihm fürs bloße Essen, das nicht einmal besonders gut ist. (*Gespensersonate*, 20–21)]

Das Textbeispiel inszeniert den Vampir und mit ihm die Frage nach der Bedeutung unterschiedlicher ökonomischer Regimes auf fünf unterschiedlichen Ebenen.

Der letzte Satz etabliert mit dem bloßen Essen, »bara maten«, eine physiologische Ebene, auf der es um die ganz konkrete Nahrung und Ernährung geht; den Stoffwechsel und dessen Manipulation. Eine zweite Ebene, diejenige der zwischenmenschlichen Beziehungen, der Liebe, Ehe und Familie und damit auch der häusliche Raum, wird über Hummels Politik der Verführung und den Menschenraub – sprich der Erpressung und emotionalen Ausbeutung – etabliert. Hummels Aktivitäten auf dem urbanen Immobilienmarkt, die nicht nur die häuslichen Hierarchien, sondern die gesamte Stadtstruktur und die damit verbundenen Besitzverhältnisse verändern, konstituieren die dritte Ebene, diejenige der öffentli-

chen Ökonomie. Mit dem Bild des Gottes Thor in seinem Streitwagen ist eine vierte, mythologische oder metaphysische Ebene eröffnet, die mit den anderen zusammengeschlossen wird. Dieses Bild funktioniert ironisch und doppeldeutig, spielt der »char« doch einerseits auf den Rollstuhl an, in dem der invalide Hummel, der keinerlei Körperkraft mehr besitzt, herumgefahren wird, in dem er aber andererseits eine ungeheure und unheimliche Macht zur Zerstörung und zum Wiederaufbau entfaltet. Diese Zweideutigkeit der Figur Hummels bildet schließlich, auf einer fünften, im Zitat nur indirekt figurierten Ebene, den metafictionalen Kommentar. Hummel ist einerseits Vampir und Hauptmanipulator, andererseits aber auch derjenige, der auf der Bühne vor dem Publikum die korrupten Strukturen enthüllt und so auch als Metapher für das Theater und seine ebenso ambivalente Funktion stehen kann.

Im Folgenden sollen diese fünf Ebenen und ihre komplexen Zusammenhänge, die in der Figur des Vampirs zusammenlaufen, zunächst im Einzelnen betrachtet werden. Am Ende werde ich die metapoetischen Aspekte des Problems am Roman *Svarta Fanor* (1907)⁸ [dt. *Schwarze Fahnen* (1908)] vertiefen.

Physiologische Ebene: Körperregimes

Strindbergs Vampire zeichnen sich zunächst einmal durch ihren unstillbaren konkreten physischen Hunger aus, einen Hunger, der eine Ökonomie des Mangels konstituiert: Die Vampire essen nämlich Schwächeren substanzreiche Nahrung weg und etablieren damit einen dämonischen Kreislauf des gegenseitigen Aushungerns. So berichtet das kranke Fräulein in *Spöksonaten* über die Köchin der Familie:

FRÖKEN Jo, vi få många rätter, men all kraft är borta ... Hon kokar ur köttet, ger oss trådarna och vatten, medan hon själv dricker ur buljongen; och när det är stek, kokar hon först ur musten, äter säsen, dricker spadet; allt vad hon vidrör förlorar sin saft, det är som om hon sög med ögonen; vi få sumpen, när hon druckit kaffet, hon dricker ur vinbuteljerna och fyller med vatten ... (*Spöksonaten*, 215)

[ADELE Doch, wir bekommen viele Mahlzeiten; doch alle Gerichte sind ohne jede Kraft. Sie kocht das Fleisch aus und gibt uns die Fasern und das Wasser, während sie selbst die Bouillon trinkt; und wenn es Braten gibt, schmort sie erst den Saft heraus, ißt die Soße und trinkt die Brühe. Alles, was sie anfaßt, verliert seine Kraft, als ob sie es mit den Augen aussaugte; wir bekommen den

8 STRINDBERG: 1995 [1907].

Satz, wenn sie Kaffee getrunken hat; sie trinkt von unserem Wein und füllt die Flaschen mit Wasser. (*Gespentersonate*, 40)]

Ähnlich verhält sich die diebische Mutter in *Pelikanen*, die zudem noch Sahne von der Milch schöpft und der Familie billige Grütze mit Magermilch serviert.

Dieser Krafraub verursacht bei allen Beteiligten schwere körperliche (und seelische) Krankheiten. Die Unterlegenen leiden an Auszehrung, der Kraftverlust führt zu Unfruchtbarkeit, Krebs, Tuberkulose oder Alkoholismus. Auf Seiten der Fressenden leiden die weiblichen Figuren an Fettleibigkeit (so die Köchin in *Spöksonaten* und die Mutter in *Pelikanen*), bei Edgar in *Dödsdansen* führt der übermäßige Konsum von Essen, Alkohol und Zigarren zu einer Gefäßerkrankung, von der nicht ganz deutlich wird, ob sie das Gehirn oder das Herz betrifft, die sich aber auf der metaphorischen Ebene als Versteinerung der Gefäße darstellt.⁹ In dieser Figur ist vor allem die Pathologie einer ausbeuterischen Männlichkeit zur Schau gestellt. Edgars Ansicht, eine reichhaltige, fleischbasierte Kost sei Ausdruck männlicher Kraft und Stärke, wird als Illusion markiert, verursacht doch gerade sie Krankheit und Armut bei ihm selbst und anderen. Das Resultat ist unter anderem seine panische Angst vor der ihm verordneten Milchdiät (*Dödsdansen*, 86–87), eine weiblich konnotierte Speise, die ihn zu infantilisieren droht.¹⁰

Kräftiges Essen auf Kosten anderer wird auch zu einem Symptom des brüchigen männlichen Körperpanzers, der in anderer Modulation in *Spöksonaten* auftaucht. Hier enthüllt Hummel die militärische Männlichkeit als Fassade, die der Oberst nur durch Körperprothesen aufrecht erhalten kann.

GUBBEN Tag av er håret, och titta er i spegeln, men ta ut tänderna med det samma och raka bort mustascherna, låt Bengtsson snöra opp järnlivet, så få vi se om inte betjänten XYZ skall känna igen sig; han som var matfriare i en viss kökskammare ... (*Dödsdansen*, 202)

[DER ALTE Nehmen Sie Ihre Perücke herunter und schauen Sie in den Spiegel – aber nehmen Sie gleichzeitig auch die falschen Zähne aus dem Mund, rasieren Sie den Schnurrbart ab und lassen Sie sich von Bengtsson das Stahlkorsett aufschnüren – dann wollen wir doch einmal sehen, ob sich der Lakai

9 Vgl. analog dazu auch die Versteinerung der ›Mumie‹, der Frau des Obersts in *Spöksonaten*.

10 Dies ist eine Bewegung, die typisch ist für Strindberg: oft ist es nicht die dämonische femme fatale, die die Männlichkeit am meisten bedroht, sondern die idealisierte, nährende Mutter selbst. Vgl. SCHNURBEIN: 2001 sowie SCHNURBEIN: 2006a.

XYZ nicht wiedererkennt, der in einem gewissen Hause der Köchin den Hof machte und sich von ihr füttern ließ. (*Totentanz*, 31)]

Das brüchige Regime des männlichen Körperpanzers hat in *Dödsdansen* II ein weibliches Pendant. Hier wird der Körper der Tochter Judith von ihren Eltern auf eine ökonomisch günstige Heirat mit einem älteren Mann vorbereitet. Die sportliche, Tennis spielende, Fahrrad fahrende junge Frau wird in ein langes Kleid gesteckt und dazu angehalten, einen weiblichen Gang zu erlernen. Sie empfindet diesen als Gefängnis und Fessel, die ihrem Leib eingeschrieben werden.

JUDITH (forsöker gå som en dam.) Åh! Jag har black om foten, jag är infångad, jag kan inte springa mer! (*Dödsdansen*, 186)

[JUDITH (*Versucht, wie eine Dame zu gehen*). Oh, ich habe einen Klotz am Fuß! Ich bin eingefangen! Ich kann nicht mehr laufen! (*Totentanz*, 92)]

Bereits dieses Beispiel deutet auf die solchen Figurationen inhärenten Ambivalenzen und unauflösbaren Aporien hin. Zunächst nämlich erscheint die Rad fahrende, Sport treibende Tochter als ›Neue Frau‹ und damit als Inbegriff einer im Theatertext kritisierten Moderne. Doch das Zitat zeigt gleichermaßen, dass die Übernahme einer traditionelleren Frauenrolle genauso wenig favorisiert wird. Vielmehr erweist sich auch diese als Teil eines ökonomischen Regimes der Unterdrückung. Wie zu meist in Strindbergs Texten bleibt es unklar, wer Opfer und wer Täter ist. Kritisiert werden letztlich deformierte und deformierende Systeme der Vergangenheit und der Gegenwart, in denen die Rollen von Opfern und Tätern unvermittelt wechseln können.

Festzuhalten bleibt zunächst, dass es in den Dramen auf der physiologischen Ebene um Vorgänge des Stoffwechsels geht, über die der menschliche Körper als Ort der Herrschaft und Unterdrückung konstituiert wird. Dies geschieht durch konkrete Ausbeutung, aber auch, wie die letzten Beispiele zeigen, durch unterschiedliche, ins ökonomische System eingebundene Techniken der Körperzurichtung und –normalisierung, wie etwa durch Ernährungslehren, Diäten, Kleidung und Prothesen. Die hierdurch etablierten Konfliktlinien manifestieren sich entlang der Dichotomie Gesundheit – Krankheit, bzw. Kraft – Kraftlosigkeit.

Häusliche Ebene: Ehe – Familie – Freundschaft

Wie erwähnt, resultiert der unstillbare Hunger der strindbergschen Vampirfiguren stets darin, dass andere ausgehungert und ausgebeutet werden. Ökonomisch ausgedrückt, geht es um ein aus den Fugen geratenes Konsumverhalten, das rücksichtslos und auf Kosten aller Anderer wertvolle Substanz verzehrt. Die hierdurch zerstörte häusliche Ökonomie korrespondiert mit einer ebenso korrupten Familien- und Beziehungsökonomie, der nährenden Fürsorge fremd geworden ist.

Die familiären Systeme degenerieren auf diese Weise zu isolierten Zwangssystemen, zu Festungen, Gefängnissen und Geisterhäusern, aus denen es kein Entkommen gibt. In *Dödsdansen* haben sich die alternden Eheleute Alice und Edgar gegenseitig der Freunde, Familie und schließlich der eigenen Kinder entfremdet. Sie bleiben zurück in einer isolierten Hassliebe, für die die leere Speisekammer ebenso Zeichen ist wie die Inselfestung und Quarantänestation, in der sie leben. *Spöksonaten* spielt in einer klaustrophobischen Hausgemeinschaft, in der ebenfalls alle Mitglieder durch Schuld, Rache, Angst und Hassliebe aneinander gebunden sind. Den Kulminationspunkt dieser komplexen und unlösbaren Verstrickungen bildet ein gespensterhaftes Diner mit Tee und trockenen Sandwiches.

Es ist ihre innere Leere, die die vampirischen Figuren in den exzessiven Konsum treibt. Diese ist nicht nur physiologisch bedingt, also Erinnerung an erlittenen Hunger in der eigenen Jugend, sondern resultiert auch aus der Sinnlosigkeit des eigenen Lebens, das die Vampirgestalten mit fremdem Leben füllen, indem sie sowohl die Gefühle, Interessen, Aktivitäten, Freuden, als auch die Freunde, Geliebten und Verwandten Anderer an sich reißen. So heißt es über Edgars ›Vampirismus‹ in *Dödsdansen*:

KURT [...] nyss när han kände sitt liv rinna undan, klängde han sig fast vid mitt, började reda i mina angelägenheter, liksom om han ville krypa in i mig och leva mitt liv.

ALICE Det är just hans vampyrnatur – – – att gripa in i andras öden, suga intresse ur andras existens, ordna och reda för andra, då hans eget liv är honom absolut intresselöst. Och, kom ihåg, Kurt: släpp honom aldrig in i ditt familjeliv, låt honom aldrig få känna dina vänner, ty han tar dem från dig och gör dem till sina ... Han är en riktig trollkarl i det fallet! (*Dödsdansen*, 94).

[KURT [...] vorhin, als er sein Leben verrinnen fühlte, klammerte er sich an dem meinen fest und fing an, sich mit meinen Angelegenheiten zu befassen, als ob er in mich hineinkriechen und mein Leben leben wollte.

ALICE Das ist eben seine Vampirnatur! ... In die Schicksale anderer einzugreifen, aus der Existenz anderer Nutzen zu ziehen, für andere zu bestimmen und zu verfügen, da sein eigenes Leben vollkommen nutzlos ist ... Und sieh dich vor, Kurt, laß ihn nie in dein Familienleben ein, mach ihn nie mit deinen Freunden bekannt, denn er nimmt sie dir weg und macht sie zu den seinen ... Er ist ein wahrer Zauberer in dieser Beziehung ... (*Totentanz*, 46)]

In *Spöksonaten* tritt zu dieser Art des Menschenraubs und der seelischen Manipulation die Manipulation von Liebesbeziehungen und schließlich der genealogischen Kette. Die gesamte Hausgemeinschaft ist durch verwickelte Dreieckskonstellationen aneinander gefesselt (hier hat fast jede mit jedem Affären). Hummel gelingt es, den Stammbaum des Obersts zu fälschen, indem er mit dessen Frau ein (von Geburt krankes) Kind zeugt – aus Rache für den Verlust seiner Verlobten, die ihm der Oberst ausgespannt hat. Hier wird endgültig deutlich, dass nicht nur Hummel der Vampir ist, sondern dass die vampirischen Strukturen die gesamte Gesellschaft durchziehen und bereits über mehrere Generationen zurückgehen. Im Laufe des Stücks nämlich erweisen sich sämtliche Stammbäume als gefälscht. Schon die Frau des Obersts war illegitimer Herkunft, sein Adelstitel ist ebenso wie seine Stellung als Oberst äußerst fragil und wird am Ende von Hummel ›gestohlen‹, bzw. als gefälscht entlarvt. Dieser Erfolg ist allerdings von kurzer Dauer, kommen doch auch Hummels niedere Herkunft und Verbrechen ans Licht und treiben ihn in den Selbstmord. Übrig bleibt nur die aufgrund von Unterernährung und der wohl von Hummel geerbten Geschlechtskrankheit körperlich und geistig ruinierte Tochter, die in einem religiösen Wahnsystem lebt und die auch die Liebe eines Studenten, der ebenfalls von Hummel manipuliert ist, nicht vor dem frühen Tod bewahren kann.

In *Pelikanen* zeigt sich der Vampirismus der Mutter nicht allein in ihrem Essverhalten, sondern auch in ihrer Sexualität. Mit beidem schädigt sie ihren Mann und ihre Kinder; etwa als sie letztere zuhause zurücklässt, um sich auf Bällen und teuren Luxusreisen zu vergnügen. Die Tochter liegt krank zuhause und der Sohn wird von einem Dienstmädchen sexuell missbraucht. Die sexuelle Ausbeutung der eigenen Familie kulminiert in der Affäre der Mutter mit einem jungen Mann, den sie schließlich an die eigene, unfruchtbare Tochter verheiratet, indem sie ihm vorspiegelt, nach dem Tod des Ehemannes und Vaters ein großes Erbe erwarten zu

können. Während der gesamten Spieldauer liegt dessen Leiche unbeerdigt und bereits stinkend im Esszimmer. Dieser Ort markiert die kannibalische Qualität der Ausbeutung, die so zum Grundmotiv des gesamten Stückes wird.

Ist am Anfang der Stücke jeweils eine Figur als Vampir identifiziert, so lösen sich diese eindeutigen Zuordnungen zunehmend auf. Der Vampirismus nämlich steckt letztlich nicht im Individuum, sondern im Verwandtschafts- oder Beziehungssystem selbst und setzt sich wie eine erbliche und ansteckende Krankheit über die Generationen fort. So steht zu Beginn von *Dödsdansen* II die Furcht von Kurts Sohn Allan vor Edgars Tochter Judith im Vordergrund. Diese erscheint ihm als Raubtier und Wolf, der ihn fressen will (*Dödsdansen* II, 144, 149). Es scheint also, dass sich der Geschlechterkampf und Machtkampf ungebrochen in die nächste Generation fortsetzt – die Dreieckskonstellation zwischen der Eltern- generation kehrt im erotischen Dreieck zwischen den Kindern und dem ebenfalls um Judith werbenden Leutnant wieder (*Dödsdansen* II, 144–145). Ähnliche Umkehrungsverhältnisse gelten für die Geschlechterzuordnungen. In *Dödsdansen* erscheint anfangs Edgar als Vampir, seine Frau Alice als diejenige, die unter dessen Eigenschaften leidet, sie gleichzeitig aber auch aufdeckt und bloßstellt. Am Ende des 3. Aktes kehrt sich das Verhältnis um, Alices Lügen über ihren Mann, Kurt und ihre Ehe werden enthüllt und sie erscheint als Teufelin, begabt mit einer zerstörerischen Verführungskraft. Kurt erkennt dies und wird in einer weiteren Umkehrung nun seinerseits zum Vampir, der sie in die Kehle beißt. Offen bleibt dabei, ob dieser konkrete Akt des Vampirismus seine Herrschaft über die Frau befestigt, oder ob nicht gerade gezeigt wird, dass er Alices Erotik verfällt (*Dödsdansen*, 112). Der Biss wiederholt sich kurz darauf (*Dödsdansen*, 116), was darauf hindeutet, dass Kurt ebenso vom Bösen angesteckt wird. Wie bei Vampiren und deren Opfern üblich, verfällt er demselben System.

In Spöksonaten wird der anfangs dominierende männliche Vampir Hummel im letzten Akt von einer dämonischen Köchin abgelöst. Die beiden Figuren, Hummel und die Köchin, lassen sich im Sinne von August Strindbergs Traumspieltheorie auch als Aufspaltungen einer Person lesen, woraus man auf die grundsätzliche Androgynität der Vampirfiguren bei Strindberg schließen könnte.¹¹ Selbst in *Pelikanen*, wo die Konzentration

¹¹ Ich danke Michael Stern für diesen Hinweis.

auf die Mutterfigur und die Küche den Vampir zunächst vermeintlich eindeutig weiblich konnotiert, wird der Verdacht nahe gelegt, dass das Verhalten der Mutter eventuell nicht nur Reaktion auf und Wiederholung der Strukturen ihres eigenen Elternhauses, sondern auch Rache für ihre Unterdrückung durch den Ehemann sein könnte. Wenn sie in den Geräuschen des Schaukelstuhls, die dieser in der zugigen Wohnung macht, meint, die gespenstische Wiederkehr des verstorbenen Mannes zu vernehmen, so ist dies sicherlich zunächst einfach Ausdruck der sie verfolgenden Schuldgefühle. Ein Umstand deutet allerdings darauf hin, dass auch der Ehemann nicht schuldlos ist: Als der Schwiegersohn bemerkt, dass das Erbe, das er sich durch die Heirat mit der Tochter erhofft hat, nicht existiert, wendet er sich gegen seine ehemalige Verbündete, die Schwiegermutter und beginnt sie seinerseits zu demütigen und auszubeuten. Der Mutter erscheint er nun als Wiedergänger ihres Mannes: »Vad du är lik gubben nu, när du sitter i hans gungstol!« (*Pelikanen*, 280) [»Wie ähnlich du ihm bist – wenn du in seinem Schaukelstuhl sitzt – !« (*Der Pelikan*, 83)]. Und als er die Absicht äußert, sie einzuschließen, droht sie damit aus dem Fenster zu springen – ein Akt, den sie, wie das Publikum und die Tochter vom Sohn erfahren haben, schon als Reaktion auf das »Hundeleben« (*Pelikanen*, 265; *Der Pelikan*, 75) mit ihrem Mann versucht hatte. Die Verbindungen zwischen diesen Szenen lassen offen, wer die Schuld an diesem Elend trägt. Zudem setzen sich die unklaren Herrschaftsverhältnisse in der nächsten Generation: Die Tochter stiehlt ebenfalls bereits, sie wird aber nicht nur von ihrer Mutter, sondern auch von ihrem Ehemann misshandelt, der sie am Hochzeitstag schlägt (*Pelikanen*, 271). Alle Figuren sind Opfer und Täter zugleich; nicht einzelne Individuen sind schuldig, sondern die Gesellschaft insgesamt ist korrupt, die Institutionen der Liebe und Ehe sind von vornherein ausbeuterische und sadomasochistische Systeme. Die moderne Familie erweist sich als Zwangssystem, in das alle Individuen ausweglos verstrickt sind. Hiermit korrespondiert, dass die Figuren in den Stücken nicht in erster Linie durch Eigennamen bezeichnet werden, sondern durch Familienpositionen, Alter, Beruf oder Titel. Sie beanspruchen damit weniger individuelle Porträts als allgemeingültige Typen zu sein, deren ambige Stellung in Geschlechter-, Generationen-, Klassen- und Besitzhierarchien in immer neuen Variationen inszeniert wird.

Ökonomie und Kreditwirtschaft

Strindbergs Dramen setzen die Brüchigkeit des Individuums, der innerfamiliären Konflikte und der Verwerfungen der Geschlechterordnung in Szene. Sie verhandeln große ethische und metaphysische Probleme wie Schuld, Sühne und Rache und gelten als Meisterwerke metafiktionaler oder metadramatischer Reflektion. Die Beschäftigung mit der Figur des Vampirs bzw. anderen Hungerfiguren zeigt allerdings, dass all diese Konfliktlagen von einem Zentrum aus in Gang gesetzt und durchdrungen werden, das in den bisherigen Lesarten noch wenig in den Blick gekommen ist.¹² Dieser zentrale Bereich wird auf einer dritten, der ökonomischen Ebene, konstituiert. Wie schon in der Diskussion von Ibsens *Et Dukkehjem* gezeigt, beschäftigt die Zeitgenossen Strindbergs, dass die Macht der herrschenden Klassen, insbesondere die des sich etablierenden städtischen Bürgertums, immer weniger durch Landbesitz gedeckt ist und zunehmend auf dem Handel mit Aktien beruht, deren realer Gegenwert in Frage steht. Die alten Eliten, insbesondere Aristokratie und Militär verlieren an Bedeutung, Geldadel und Aufsteiger aller Art, so fürchtet man, gewinnen an Macht. Diese Innovationen sind notwendig, um den skandinavischen Volkswirtschaften flexiblere Möglichkeiten auf den internationalen Märkten zu eröffnen und die Industrialisierung voranzutreiben. Hieran macht sich aber auch die Kulturkritik fest, die wir bei August Strindberg wie auch bei Knut Hamsun und anderen Autoren der Zeit finden. Diese Veränderungen werden aufgrund der erwähnten Flüchtigkeit und Substanzlosigkeit als bedrohlich empfunden. Vor diesem Hintergrund, der zudem noch von Klassenkämpfen zwischen Kapital und Arbeit geprägt ist, spielen sich Strindbergs Dramen ab.

»Det spekuleras – i soda och i människor.« (*Dödsdansen* II, 207) [»Man spekuliert ... in Soda ... und in Menschen!« (*Totentanz*, 103)] – mit diesen Worten bringt die Tochter Judith in *Dödsdansen* den Umstand auf den Punkt, dass die moderne (Aktien-)spekulation alle Lebensbereiche vampirisch durchdrungen hat. Der Vampirismus Edgars, wie der anderen ›Menschenfresser‹ Strindbergs, umfasst neben den Manipulationen von Familie und Freunden auch die größeren wirtschaftlichen Zusammenhänge. Sie bedienen sich des Wissens über diese Verhältnisse, um Macht über Menschen zu erhalten und auszubauen. Als Parasit, Untoter, Vampir,

¹² Eine wichtige Ausnahme bildet der Aufsatz von Anna Stenport: STENPORT: 2007.

Insekt und Wurm wird Edgar von seiner Frau Alice bezeichnet, als es ihm gelingt, die gesamte Inselgesellschaft, allen voran Kurt, durch Aktien-spekulationen in seine Hand zu bringen und Kurts Existenz zu zerstören. So hat er Kurt zunächst durch die Drohung mit gesellschaftlicher Ächtung dahingehend manipuliert, dass er Anteile an einer Sodafabrik kauft. Als diese in eine Krise gerät, verkauft er seine eigenen Anteile und treibt Kurt in den finanziellen Ruin. Makroökonomisch gesprochen, wird über die Vampirmetapher die Ablösung einer traditionellen militärischen und nationalen Hierarchie diskutiert, die durch Industrialisierung und Aktien-spekulation ökonomisiert und modernisiert wird. Die Vampirfigur Kapitän Edgar repräsentiert diesen Übergang und verkörpert die Verdorbenheit und Ungerechtigkeit des neuen Systems. Auch in seiner Person wird allerdings nicht nur die Moderne kritisiert, sondern es wird gezeigt, dass die alte, kriegerische und männliche Herrschaft ebenfalls korrupt war und mit unlauteren Mitteln, durch Manipulation und Lüge, nicht durch authentische Kraft und Stärke geherrscht hat. Aus dem Karrieremisserfolg Edgars, der nie zum Major aufgestiegen ist, kann man weiter schließen, dass gerade diejenigen, die im alten System erfolglos sind, aufgrund der Eigenschaften, die sie dort behinderten, den Aufstieg im neuen ökonomischen System schaffen. Edgar erklärt Kurt, jeder sei seines eigenen Glückes Schmied und Erfolg sei das Ergebnis der eigenen Kraft, und verleiht damit einer liberal-kapitalistischen Überzeugung Ausdruck. Allerdings wird diese dadurch als falsch und ideologisch entlarvt, dass er, wie alle wissen, schon lange keine eigene Kraft mehr besitzt, sondern die der anderen benutzt. Wichtig in all diesen Zusammenhängen ist die Erkenntnis Kurts am Ende des zweiten Teils: »Nu tror jag det är den vanligaste människa av dem, som besitta jorden ...« (*Dödsdansen* II, 220) [»Jetzt glaube ich, es ist der gewöhnlichste Mensch unter denjenigen, den die Erde trägt« (wörtlich: die die Erde besitzen bzw. besetzen) (*Totentanz*, 10)]. Edgar erscheint als ganz normaler Kapitalist – der Vampirismus hat seinen Ort im ökonomischen System selbst und infiziert bzw. vergiftet von da aus alle anderen Bereiche.

Ähnliche Konfliktlinien finden sich in *Spöksonaten*, nur steht hier der Abstieg des traditionellen städtischen Adels im Zentrum; innerlich bereits verfault, wird er von der städtischen Modernisierung zugrunde gerichtet. Die vampirischen Mittel Hummels sind in diesem Fall Immobilienspekulationen. Das moderne Stadthaus – dies hat Anna Stenport ausführlich

dargelegt¹³ – erweist sich als prekäre Fassade, die wörtlich und metaphorisch stets vom Einsturz bedroht ist, und dies nicht nur in den Augen des Studenten, der hinter den Fenstern das Paradies vermutet und doch nur die Hölle der anderen findet. Neben der Spekulation mit städtischen Immobilien bedienen sich Hummel und die anderen alten Vampire außerdem moderner Medien – des Telegraphen und Telefons, wie auch der Massenmedien, z.B. der Zeitung – um Informationen zu erhalten und zu manipulieren. So erhält Hummel Macht über seine Gegenspieler, indem er Informationen über deren ökonomische Machenschaften sammelt und sie in seinem Sinne anwendet. Wie schon in *Dödsdansen* (am Beispiel der Sodafabrik), beruht das kritisierte moderne ökonomische System also auf dem besonderen Zugang zu und der gezielten Manipulation nicht nur von nicht gedeckten Aktien und Immobilientiteln, sondern auch von Information.

Auch im ökonomischen Bereich handelt es sich um einen unendlichen Kreislauf der Herrschaft und Unterwerfung handelt. Hummel selbst scheitert daran, dass sein Diener und seine Jugendliebe (die jetzt als Mumie und Papagei im Schrank der Wohnung ein elendes Dasein in geistiger Umnachtung fristet) Informationen über seine niedere Herkunft haben. Er schmarotzte, war »Matfriare« bei seinem Diener Bengtsson und begann hier seine »vampirische« Karriere, bevor er sich in Hamburg als »Wucherer« und »Blutsauger« betätigte.

BENGTSSON Jo, jag känner honom och han mig. Livet växlar som vi vet, och jag har tjänat hos honom, han en annan gång hos mig. Han var således matfriare i min kökskammare i två hela år – som han måste bort klockan tre, så gjordes middan färdig klockan två, och huset fick äta uppvärmd mat efter den där oxen – men han drack också ur buljongen, som sedan måste spädas med vatten – han satt där ute som en vampyr och sög all must ur huset, så att vi blev som skelett – och han höll på att få oss i fängelse, när vi kallade kokerskan tjuv.

Senare råkade jag denna man i Hamburg under ett annat namn. Då var han ockrare eller blodsugare; men där var han även anklagad ha narrat en flicka ut på isen för att dränka henne, emedan hon bevittnat ett brott han fruktade få upptäckt ... (*Spöksonaten*, 208)

[BENGTSSON Aber gewiß doch; ich kenne ihn, und er kennt mich. Das Leben ist bekanntlich ein dauernder Wechsel – und so stand ich eine Zeitlang bei ihm in Dienst und Brot, ein andermal er wieder bei mir. Bei der Gelegenheit hat er volle zwei Jahre lang in meiner Küche schmarotzt und sich von der Köchin füttern lassen; da er um drei Uhr an seine Arbeit mußte, wurde das Mit-

13 Ebd.

tagessen schon für zwei Uhr gerichtet, und die Herrschaft durfte die aufgewärmten Reste essen, die dieser Bursche da übriggelassen hatte. Er trank aber auch von der Bouillon, die dann mit Wasser verdünnt werden mußte; er hockte da draußen wie ein Vampir und sog allen Saft und alle Kraft aus dem Hause, bis wir allmählich fast zu Skeletten abmagerten – und er war drauf und dran, uns ins Gefängnis zu bringen, als wir die Köchin eine Diebin nannten. – Später bin ich diesem Mann in Hamburg wiederbegegnet; damals trug er freilich einen anderen Namen und war Wucherer oder Blutsauger. Er war dort auch angeklagt, ein Mädchen aufs Eis gelockt zu haben, um es zu ertränken; dieses Mädchen war nämlich zufällig Augenzeuge eines Verbrechens geworden, das er begangen hatte und dessen Entdeckung er befürchtete. (*Gespensersonate*, 35–36)]

Entscheidend ist hier der Terminus »Matfriare« (wörtlich ›Essensfreier‹), der mit »Schmarotzer« nur unspezifisch ins Deutsche übersetzt werden kann. *Nationalencyklopediens Ordbok* definiert: »person som söker ställa sig in hos ngn (kvinnlig medlem av ett hushåll) för att få en bit mat.« [Person, die sich bei jmd (einem weiblichen Mitglied eines Haushaltes) einzuschmeicheln sucht, um ein wenig Essen zu bekommen]. Im Konzept des auf Kosten anderer Essenden, der zum Wucherer wird, werden die häusliche Ökonomie der Küche und die öffentliche Ökonomie der Geldwirtschaft direkt miteinander verbunden. Die Küche ist Ursprung und Zentrum des modernen vampirischen Systems der Ausbeutung. So ist es folgerichtig, dass der dritte Akt von *Spöksonaten* zur häuslichen Ökonomie zurückkehrt und von hier aus die Klassenfrage auf die Bühne bringt. Die Figuren befinden sich nun in einer klassenmäßig verkehrten Welt, in der die Dienstboten dazu da sind, die Herrschaft zu quälen. Die Sojaflasche, mit der die Köchin operiert, um den nährwertlosen Speisen einen künstlichen Geschmack zu verleihen, wird damit zum privilegierten Mittel auch im Klassenkampf (*Spöksonaten*, 220). Die Konnotation des ›Rassenkampfes‹ und der Angst vor dem Fremden und Exotischen, kommt implizit hinzu. Darauf deutet der Hinweis auf die skorpionartigen Schriftzüge auf der Sojaflasche.

In *Pelikanen* sind die Themen Familie und Macht mit Hilfe des Essensdiskurses auf ganz ähnliche Weise mit größeren ökonomischen Strukturen verbunden. Der Autor bedient sich dabei der neuesten Kenntnisse der modernen Ernährungslehre und -technologie. Das Auskochen des Fleisches, das damit seiner nährenden Essenz beraubt wird, ist beispielsweise eine Praxis, die der Chemiker Justus von Liebig anwendete, um sein populäres Fleischextrakt herzustellen. Soja als neuer, chemisch hergestellter Ersatzstoff wird in der Zeit ebenfalls in der Lebensmittel-

chemie propagiert.¹⁴ Der Cayennepfeffer, den die Mutter verwendet, gibt dieser technologisch-vampirischen Praxis ebenso wie das japanische Soja noch den Geruch des Ausländischen, Fremden, das die Substanz des Eigenen gefährden könnte. Strindbergs Kritik an modernen ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnissen konzentriert sich also im Herzen des Privaten, in der Küche, und in der Figur der Mutter. Diese werden zu Zentren der paranoiden Strukturen der Moderne und verweisen auf eine frühe Globalisierungskritik.

Die letzten beiden Ebenen, die metaphysische und die metafiktionale, die bekanntlich für Strindbergs Theater (und auch Prosaliteratur) eine entscheidende Rolle spielen, bilden eine Art ›Überbau‹ – sie sind Metaebenen in unterschiedlicher Hinsicht. Auch sie sind von der gerade diskutierten ökonomischen Problematik durchdrungen und untermauern dadurch die Vermutung, dass die Ökonomie- und Kapitalismuskritik den Kern der Strindbergschen Vampirfiguren ausmacht.

Religion und Metaphysik

Die Dramentitel selbst, die sich auf (volks-)religiöse Traditionen, Aberglauben und mythologische Vorstellungen beziehen, sowie die Wahl der Metaphorik, also die Benennung der ausbeuterischen Bühnenfiguren in Strindbergs Dramen als dämonische Gestalten aus Volksglaube, Sage und Märchen, als Vampir, Hexe, Untoter oder Menschenfresser, eröffnen in sich bereits eine metaphysische Ebene und konstituieren innerhalb der Dramen transzendente Räume. Über diese Ebene wird die kapitalistische Moderne auf sämtlichen bisher diskutierten Ebenen einer fundamentalen Kulturkritik unterzogen und letztlich als ›primitiv‹ und unkultiviert gebrandmarkt. Diese Kulturkritik betrifft auf der Ebene der gesellschaftlich herrschenden Stände nicht allein, wie oben dargelegt, Adel und Militär, sondern auch die kirchlichen Hierarchien und die traditionelle christliche Doktrin. Diese werden in den Dramen ebenfalls entlarvt als Institutionen und Ideologien, die von ökonomischen und Herrschaftsinteressen geleitet sind.

Deutlich wird dies etwa in *Dödsdansen*, wo die Gottesspekulation des Kapitäns vom an seinem Krankenbett wachenden Kurt als Projektionen des hyperbolischen Ichs des Vampirs entlarvt wird.

14 Zur zeitgenössischen Verwendung des Begriffs Soja in Schweden vgl. NORÉN: 2005, 237.

KURT Han har resonerat religion som en skolpojke; men med pretention på att han löst världsgåtorna! Slutligen mot morgonen uppfann han själens odödlighet. [...] Det är verkligen den högmodigaste människa jag råkat. »Jag finns, alltså är Gud till.« (*Dödsdansen*, 80)

[KURT Er hat über Religion räsoniert wie ein Schuljunge, aber mit der Anmaßung, die Welträtsel gelöst zu haben! Gegen Morgen schließlich erfand er die Unsterblichkeit der Seele, [...] Er ist wirklich der hochmütigste Mensch, dem ich begegnet bin. »Ich bin, also ist auch Gott!« (*Totentanz*, 38)]

In *Spöksonaten* erweist sich bei der Beerdigung Hummels, dass Kirche und Pastor ebenso korrupt sind wie das gesamte ökonomische und gesellschaftliche System (*Spöksonaten*, 222). So stellt auch in *Pelikanen* die biblische Vorstellung des mit Christus verglichenen, in extremer Selbstaufgabe nährenden Vogels die Hauptmetapher für die Kritik an lügnerischen und korrupten Herrschaftsfiguren dar. Der Sohn ersetzt den religiösen durch den naturwissenschaftlichen Diskurs als Referenzsystem und enthüllt damit die Lüge: »Och pelikanen, som aldrig gav sitt hjärtblod, det står i zoologin att det är lögn.« (*Pelikanen*, 282) [»Und der Pelikan hat auch niemals sein Herzblut hergegeben für seine Jungen; im Zoologiebuch steht, daß das ein Märchen [eine Lüge] ist« (*Der Pelikan*, 84)]. An den ausbeuterischen und ideologischen Strukturen ändert diese Erkenntnis indessen auch nichts – sie ist nur Bestätigung dessen, was das Bühnenbild schon zu Anfang zeigt.

Über diese und andere religiöse, mythologische und märchenhafte Bilder wird allgemein gesprochen, eine ethisch-moralische Ebene konstituiert, in der »große« Themen wie Sünde, Fluch, Schuld, Rache und Versöhnung verhandelt werden. Überdeutlich wird dies in *Spöksonaten*, wo es über die substanzlosen Sojagerichte der Köchin und ihr vampirisches Verhalten heißt:

FRÖKEN [...] Vi rår inte på henne, vi ha fått henne för våra synder ... [...] hon hör till prövningarne vi genomgå här i hemmet! (*Spöksonaten*, 215, 217)

[ADELE [...] Sie wurde uns auferlegt als Strafe für unsere Sünden und wir haben keine Macht über sie. [...] Die Köchin gehört zu den Prüfungen, die uns hier im Hause auferlegt sind. (*Gespensersonate*, 40)]

Spöksonaten ist dasjenige der drei Stücke, in dem die metaphysische Ebene am komplexesten gestaltet ist. Wenn die Sojaflasche der Köchin als magisches Mittel der Transsubstantiation erscheint, Wasser in Bouillon zu verwandeln (*Spöksonaten*, 220), so wird hierüber, ähnlich wie über die Figur des Pelikans, das organisierte Christentum als pervers und vampirisch vorgeführt. Auch die gemeinsame Mahlzeit, die Hummel insze-

niert, um seine Machenschaften zum Höhepunkt zu bringen, trägt religiöse Konnotationen und inszeniert deren dämonische Seite. Die Tischgemeinschaft bildet eine Parodie oder dämonische Variante des Abendmahls, zu dem Tee und trockene Sandwiches statt Wein und Brot gereicht werden. Es konstituiert eine Gemeinschaft der Schuldigen und moralisch Verderbten und könnte auch als Totemmahl im Freudschen Sinne gelesen werden – ein Mahl, das die Gemeinschaft auf der Grundlage einer gemeinsam verleugneten Schuld konstituiert.¹⁵ Genau diese Konstellation der grundlegenden Schuld aller, die im übrigen auch wieder auf individualpsychologischer, familiärer und ökonomischer Ebene angesiedelt ist, macht sich der Vampir und Kapitalist Hummel für seine Zwecke zunutze, um die anderen unter seine Macht zu zwingen. Die Essensmetaphorik stellt also wiederum eine Parallele zwischen etablierter Religion und modernem Kapitalismus her, bzw. zeigt, wie auch die in den Dramen hergestellte metaphysische Ebene von modernen ausbeuterischen Strukturen geprägt ist.

Es bleibt die Frage, wie in diesem Zusammenhang die Schlusszene von *Spöksonaten* zu lesen ist. Am Ende des Dramas identifiziert sich der Student mit Christus, beschwört ein schopenhauerisch-buddhistisches Nirwana, in dem das Rad des Leidens zum Stillstand kommt, und stimmt einen an die altisländischen *Sólarhljóð* angelehnten Gesang an, der Unschuld und Versöhnung besingt. Diese Sequenz ist als, wenn auch nur im Jenseits erreichbare, Erlösungsvision gelesen worden.

Legt man eine solche positive Lesart an, müsste die Konstellation allerdings kritisch analysiert werden. Im positiv buddhistisch konnotierten Schlussbild nämlich erscheint das Leiden als der Welt und den Menschen zugehörig, das Nirwana ist eine Sphäre, in dem dieses Rad des Leidens zum Stillstand gekommen ist. Hier werden Buddhismus, christliche Erlösung durch Selbsterniedrigung und Mitleid mit den Ausgestoßenen und ›germanische Religion‹ (der eddische Gesang) miteinander parallelisiert. Diese religiösen Elemente, die im zeitgenössischen Diskurs über Religionen ›arisch‹ konnotiert sind,¹⁶ werden einer leeren, oberflächlichen Religiosität entgegengesetzt, die sich mit dem Regime des Geldes gemein gemacht hat, wie etwa das Beispiel des Pfarrers bei Hummels Beerdigung zeigt. Auf der negativen Seite stehen also religiöse Richtungen, die Züge

¹⁵ Vgl. FREUD: 1913.

¹⁶ Vgl. SCHNURBEIN: 2016.

des Vampirismus, des primitiven, grausamen Götzenkultes des ›Menschenfressers‹ tragen. Diese tragen nicht nur über ihre Verbindung zum Geld und ›Wucher‹ (das Wort fällt im Zusammenhang mit Hummels vampirischen Anfängen in Hamburg) auch jüdische Konnotationen. Zu erinnern ist weiter daran, dass auch die Vampirfigur selbst im antisemitischen Diskurs der Jahrhundertwende als ›jüdisch‹ gesehen wird. Diese dem Text auch implizite Dichotomie zwischen ›arisch‹ und jüdisch lässt sich daher ohne Probleme an den zeitgenössischen antisemitischen Diskurs anschließen.¹⁷

Allerdings argumentiert das Drama hier doch nicht ganz so dichotom, bleibt die Erlösungsvision doppeldeutig. Sie negiert das tröstliche Entkommen grundsätzlich und behauptet, dass die vampirischen Strukturen längst auch jegliche Metaphysik vernichtet haben und allenfalls schöner Schein und oberflächlich tröstliche Fassade sind. Die Figuration des mit buddhistischen Symbolen und halluzinogenen Hyazinthen überladenen, laut Nebentext in »bisarr stil« (»bizarrem Stil«) orientalisierend eingerichteten Zimmers des Fräuleins (*Spöksonaten*, 2II), legt dies ebenso nahe, wie die folgende Replik des Studenten:

STUDENTEN [...] Varför ville ni inte stå brud åt mig? Därför att ni är sjuk i livets källa ... nu känner jag vampyren i köket börja suga mig, jag tror det är en Lamia som diar barn, det är alltid i kökskammarn som familjens barn bli nupna i hjärtbladen såvida det icke sker i sängkammarn ... (*Spöksonaten*, 224)

[DER STUDENT Warum wolltest du nicht als meine Braut mit mir zum Traualtar schreiten? Weil du krank bist von Anbeginn, vom Quell des Lebens her! – Jetzt spüre ich, wie der Vampir da draußen in der Küche an meiner Kraft zu zehren beginnt; mir scheint, das ist eine Lamie, die Kinder raubt und ihnen das Blut aussaugt. Es geschieht ja immer in der Küche, daß die Kinder des Hauses im Innersten verwundet und im Keime verdorben werden, soweit es nicht in der Kammer geschieht und im Bett. (*Gespentersonate*, 46)]

Metafiktionalität: Das Theater als vampirische Institution

Das Harfenspiel, der mittelalterliche Gesang, das künstlerische Bühnenbild mit Böcklins Toteninsel und die Musik am Ende lassen das religiöse Element in *Spöksonaten* auch als durch und durch künstlerisch bzw. theatralisch erscheinen. Alle Dramen inszenieren so nicht nur die bisher

¹⁷ Zur ›Arisierung‹ des Buddhismus im Gegensatz zur ›Semitisierung‹ nicht nur des Judentums, sondern auch des Islam siehe MASUZAWA: 2005. Zu literarischen Judenfiguren bei Strindberg vgl. SOLOMIN: 1996.

diskutierten Ebenen als selbst theatralisch, sie thematisieren die Stellung und Funktion des Theaters darüber hinaus in metadramatischen Wendungen und untersuchen es auf seine Zusammenhänge mit den bis hierher analysierten gesellschaftlichen Problemen und Pathologien. Dies legt die Frage nahe, ob bzw. inwiefern dem Theater bei Strindberg selbst vampirische Qualitäten zugeschrieben werden.

In *Dödsdansen*, insbesondere im ersten Teil, sind Leben und Theater in vielfältiger Weise miteinander verflochten. Der Wohnraum in der Festeung erscheint wechselweise als Bühne und als Gerichtssaal, auf denen die Ehe als Drama aufgeführt bzw. als Prozess verhandelt wird (z.B. *Dödsdansen*, 106). Kurt wird von Alice und Edgar immer wieder in die Rolle des Zuschauers hinein manipuliert. Später verhält es sich umgekehrt: Das Theater selbst soll zum Schauplatz des ehelichen Machtkampfes werden, wenn Alice plant, sich nach der Trennung von Edgar mit Kurt im städtischen Theater zu zeigen, um ihren Mann in den Augen der Öffentlichkeit zu beschämen und zu erniedrigen (*Dödsdansen*, 117). Alice war ehemals Schauspielerin, und es ist bezeichnend, dass ihr genau an der Stelle vampirische Eigenschaften zugeschrieben werden, an der auf sie als Schauspielerin fokussiert wird (*Dödsdansen*, 111–112). Die Schauspielerin verkörpert damit die dämonischen Qualitäten der Bühne.

Spöksonaten arbeitet heraus, dass auch der Theaterbetrieb als ganzes Teil des vampirischen, kapitalistischen Systems ist. Darauf verweist bereits der Anfang des Stücks, wo die Theatervorstellung von Wagners Walküre, derer sich Hummel bedienen wird, um seinen Rache- und Kuppelplot in Gang zu setzen, auf einer Litfaßsäule angekündigt wird. Die Verwendung dieses für seine Zeit hochmodernen, urbanen Werbemittels deutet an, dass der gesamte Theaterbetrieb in das kritisierte, moderne, durchökonomisierte System eingebunden ist (vgl. *Spöksonaten*, 169–170). Derselbe Widerspruch lässt sich aber nicht nur in Bezug auf das etablierte, kommerzielle Theater feststellen, das es sich leisten kann, Wagneropern zu inszenieren und diese groß zu bewerben und das Strindberg in seinem Stück indirekt kritisiert. Die Ambivalenz manifestiert sich vielmehr auch im von ihm propagierten und inszenierten Genre, dem Kammerspiel selbst. Stenport weist darauf hin, dass sich der Bühnenraum des von Strindberg gegründeten und geleiteten Intimen Theaters im Keller genau eines der modernen Mietshäuser befand, in dem *Spöksonaten* spielt.¹⁸

¹⁸ STENPORT: 2007, 38.

Den zeitgenössischen Stockholmer Zuschauern konnte die Parallele zwischen den gezeigten Innenräumen und dem Spielort also gar nicht entgehen. Hieraus folgt allerdings, dass die Kritik auch Strindbergs eigenes Theater trifft und treffen muss.

Diese implizite Kritik an der Bühne und die so indirekt vermittelten Zweifel an ihrer positiven Wirkung als Anstalt der Wahrheit und Enthüllung von Missständen gehen einher mit einer grundsätzlichen Kritik an Kommunikationsstrukturen, die auch vor der Sprache selbst nicht Halt macht. So zeigt sich in *Dödsdansen*, dass die vampirische Herrschaft des Kapitäns auf seiner Fähigkeit zur Dichtung aufbaut, die ihrerseits mit dem gewalttätigen Akt des Eliminierens in eins gesetzt wird.

KAPTEN Som du kanske märkt har jag förstätt livets konst som så; eliminera! Det är: stryk över, och gå vidare! Jag gjorde mig tidigt en säck som jag stoppade förödmjukelserna i. Och när den blev full, kastade jag den i sjön! – Jag tror ingen människa har lidit så mycket förödmjukelser som jag. Men när jag strök ut dem och gick förbi, så existerade de icke längre!

KURT Jag har märkt hur du diktat ditt liv och diktat din omgivning!

KAPTEN Hur skulle jag kunnat leva eljes! Hur skulle jag stått ut! (– Tar sig åt hjärtat.)

KURT Hur är det med dig?

KAPTEN Dåligt! (Paus) Så kommer ett ögonblick då förmågan att dikta du kallar, upphör. Och då framstår verkligheten i hela sin nakenhet! – – – Det är förfärligt! (Nu talar han med gammelmans gråt i rösten och hängande nederkäke) Ser du min kära vän ... (behärskar sig, och talar med sin vanliga röst) förlåt! ... när jag nyss var i staden och talade vid läkarn (med gråten igen) så sa han att jag var bruten ... (med vanlig röst) och att jag inte kunde leva länge! (*Dödsdansen*, 121)

[KAPTEN Wie du vielleicht bemerkt hast, habe ich die Kunst des Lebens so verstanden: eliminieren. Das heißt: durchstreichen und weitergehen! Ich habe mir frühzeitig einen Sack zugelegt, in den ich die Demütigungen hineinstopfte. Und als er voll war, warf ich ihn ins Meer. – Ich glaube, kein Mensch hat so viel Demütigungen erduldet wie ich. Aber wenn ich durchstrich und weiterging, waren sie nicht mehr vorhanden.

KURT Ich habe bemerkt, wie du dein Leben und deine Umgebung umgedichtet hast.

KAPITÄN Wie hätte ich sonst leben können? Wie hätte ich es ausgehalten? (*Greift sich ans Herz.*)

KURT Was ist dir?

KAPITÄN Schlecht! (*Pause.*) Dann kommt ein Augenblick, in dem die Fähigkeit zu dichten, wie du es nennst, aufhört. Und dann steht die Wirklichkeit in ihrer ganzen Nacktheit vor einem... Das ist entsetzlich! (*Jetzt spricht er mit dem Weinen eines alten Mannes in der Stimme und mit hängendem Unterkiefer.*) Siehst du, mein lieber Freund... (*Nimmt sich zusammen und spricht*

mit seiner gewöhnlichen Stimme.) Verzeih ... Als ich jetzt in der Stadt war und mit dem Arzt sprach (Wieder weinerlich.) ... sagte er mir, ich sei ein gebrochener Mann... (Mit gewöhnlicher Stimme.) ... und ich könnte nicht mehr lange leben. (Totentanz, 61–62)]

Bezeichnenderweise lässt August Strindberg hier den Kapitän mit dem Bild des Sackes eine Metapher wählen, die er selbst für seinen eigenen Arbeitsprozess verwendete: ›Gröna säcken‹ [grüner Sack] nannte er seine Aufzeichnungen.¹⁹ Die Dichtung selbst muss in dieser Passage dem Publikum also als vampirisch erscheinen, während die ihr zunächst entgegengesetzte Wahrheit mit Krankheit, Zusammenbruch und Tod assoziiert ist. Auch in *Spöksonaten* und *Pelikanen* wird das Aussprechen von Wahrheiten hart bestraft, mit Schlägen (*Pelikanen*, 284) oder mit der Einweisung ins Irrenhaus (*Spöksonaten*, 223). Die Sprache, so das Fazit der Figuren, dient in der Regel dem Verbergen von Geheimnissen (*Pelikanen*, 273) und sie hat damit dieselbe substanzlose, schönfärberische Qualität wie das sojagefärbte Essen der Mutter und der Köchin. Das ›Kolorit‹, das die Köchin mit der Sojaflasche erzeugt (*Spöksonaten*, 220) kann damit auch metafictional verstanden werden. Strindberg, so könnte man sagen, inszeniert in seinen Dramen die Frage, inwieweit das Theater selbst immer nur Kolorit, schöne Fassade sein kann.

In den Dramen wird allerdings nicht nur das Theater als vampirisch kritisiert, sondern es lassen sich im Umkehrschluss den Vampiren auch positive Aspekte abgewinnen. In *Spöksonaten* wird die erwähnte Sprachkritik erstaunlicherweise am detailliertesten vom Vampir selbst, also von Hummel, vorgetragen.

GUBBEN (långsamt och med pauser.) Tala om väderleken, som vi känner, fråga hur vi mår, som vi vet, jag föredrar tystnaden, då hör man tankar, och ser det förflutna; tystnaden kan ingenting dölja ... vilket orden kan; jag läst häröndan att språkens olikhet verkligen uppkommit hos de vilda folken i avsikt att dölja stammens hemligheter för de andra; språken äro således chiffer, och den som finner nyckeln, han förstår alla världens språk, men det hindrar icke att hemligheter kunna röjas utan nyckel, och särskilt i det fall att faderskapet behöves bevisas, men bevisning inför domstol det är något annat; två falska vittnen utgöra full bevisning däruti de ense äro, men på sådana expeditioner jag åsyftar, tar man inga vittnen med sig, naturen själv har nedlagt hos människan en blygselkänsla, som söker dölja det som skall döljas; dock vi glida in i situationer utan att vilja det, och tillfällen erbjuda sig stundom, då det hemligaste skall uppenbaras, då masken ryckes från bedragaren, då boven avslöjas ... (*Spöksonaten*, 205–206)

¹⁹ Die nachgelassenen Schriften Strindbergs sind in der Stockholmer Königlichen Bibliothek unter dem Namen ›Gröna Säcken‹ katalogisiert.

[DER ALTE (*langsam und mit Pausen*) Über die Witterung reden, nach dem werten Befinden fragen – obwohl wir sehr genau wissen, wie das Wetter ist und wie es uns geht – nein, da lobe ich mir das Schweigen; wenn man schweigt, hört man die Gedanken und sieht das Vergangene; das Schweigen kann nichts verbergen – während Worte viel verbergen können. Ich las dieser Tage, die Verschiedenheit der Sprachen sei bei den wilden Völkern tatsächlich dadurch entstanden, daß der eine Stamm seine Geheimnisse vor den anderen Stämmen zu verbergen wünschte; die Sprachen sind also Chiffren, und wer den Schlüssel findet, der versteht alle Sprachen der Welt. Doch auch ohne einen solchen Schlüssel können Geheimnisse aufgedeckt werden – zumal wenn es sich darum handelt, die Vaterschaft zu beweisen. Ich rede hier nicht von der gerichtlichen Feststellung des Vaters, das ist etwas anderes; vor Gericht genügen schon zwei falsche Zeugen, sofern sie nur untereinander einig sind. – Auf eine Expedition von der Art, wie ich sie vorhabe, nimmt man freilich keine Zeugen mit – die Natur selbst hat dem Menschen ein Schamgefühl eingepflanzt, das zu verbergen trachtet, was verborgen bleiben soll – doch wir gleiten in Situationen, ohne es zu wollen, und zuweilen ergibt es sich wie durch Zufall, daß das Geheimnis offen zutage tritt – es kommt der Augenblick, da dem Betrüger die Maske heruntergerissen wird und der Schurke als Schurke dasteht. (*Gespensersonate*, 33–34)]

Der Vampir Hummel erscheint damit als eine ausgesprochen doppeldeutige Figur: Einerseits ist er Hauptmanipulator und Ausbeuter, andererseits derjenige, der auf der Bühne die gesamten korrupten Strukturen enthüllt. Hiermit wird das vampirische Theater selbst als paradoxer Ort konstituiert. Es ist Ort der Manipulation, der modernen, korrupten Ökonomie, der Degeneration, aber gleichzeitig Ort der Enthüllung und der Produktion von Wahrheit.

Der Vampirismus des Literaturbetriebs: *Svarta Fanor*

Das bisher aus August Strindbergs Dramen extrahierte paradoxe Konglomerat aus Kultur- und Sprachkritik, Geschlechterkampf, Kapitalismus und religiöser bzw. metaphysischer Spekulation taucht um etwa dieselbe Zeit, also 1907, auch in einem Prosawerk auf, dem häufig als Schlüsselroman gelesenen *Svarta Fanor* (dt. *Schwarze Fahnen* [1908])²⁰. In diesem Text setzt sich August Strindberg mit der Kapitalisierung des Stockholmer Literaturbetriebs und vor allem der Frage auseinander, ob und wie der Dichter diesem entkommen könne, um damit so etwas wie eine wahre, tiefgehende Kunst in die Moderne hinüber zu retten. Auch diese metapoetische Reflexion über die Bedeutung und Bedingungen des literarischen Schreibens in der Moderne kreist um die Figur des Vampirs.

²⁰ STRINDBERG: 1995 (1908).

Ein Vampir ist hier vor allem die Figur des Zachris, ein Schriftsteller und Spekulant, dem kein Mittel zu schade ist, um andere Autoren auszu-beuten und zu unterwerfen. Zachris gesamte Welt ist bestimmt von Aus-beutungsstrukturen auf der öffentlichen wie auf der privaten Ebene, die ständig miteinander verschmelzen. So spekuliert und manipuliert Zachris nicht nur mit Aktien und Märkten, sondern findet sich auch im ständigen Geschlechterkampf mit seiner Frau Jenny. Die Beziehung der beiden ist von offen geschilderter Perversion gekennzeichnet; wenn sie sich nicht gerade bekriegen, geben sie sich perversen sexuellen Ausschweifungen hin (*Svarta Fanor*, 54, 72, 74, 183). Auch männliche und weibliche Homo-sexualität – in den Figuren des verweiblichten, schwulen Sohnes von Zachris und der lesbischen Hanna Paj – sind dieser Sphäre des ›pervertierten‹ Geschlechterkampfes zugeordnet. Orte dieses perversen literarischen Systems der Moderne sind, wie schon in den Kammerspielen, einerseits die städtische Privatwohnung, andererseits die öffentlichen städtischen Räume des Theaters, der Restaurants und Bars.

Diesen perversen Sexonomien entgegengesetzt wird in späteren Teilen des Romans ein von Graf Max gegründetes theosophisch-okkultistisches Kloster. In einem sowohl den ökonomisierten öffentlichen, urbanen Räumen wie auch den vom Geschlechterkampf kontaminierten privaten Bereichen fern gelegenen alten Schloss außerhalb der Stadt trifft sich eine geistvolle Männergemeinschaft. Hier will man sich vor allem mit Hilfe wissenschaftlicher und metaphysischer Gespräche zu naturphilosophischen, theosophischen und okkultistischen Themen von der Degeneration und Oberflächlichkeit der Moderne reinigen.

Das Gegensatzverhältnis zwischen Stadt und Kloster wird von Anfang an über Bilder des Essens in Szene gesetzt. Gleich zu Beginn befindet sich der Leser zusammen mit den Hauptfiguren des Romans, die der akademischen und literarischen Elite des Landes angehören, bei einem »Spök-diné hos Prof. Stenkåhl« (*Svarta Fanor*, 7) [»Gespensteressen bei Professor Stenkohl« (*Schwarze Fahnen*, 1)]. Diese satirisch überzeichnete Mahlzeit erinnert an die Diners in *Spöksonaten*: Sie wird geschildert als Ver-sammlung von Skeletten (*Svarta Fanor*, 9), als Folter und heidnische Grabstätte (*Svarta Fanor*, 12), die mühsame Konversation der sich gegen-seitig hassenden Anwesenden wird mit dem Stampfen von Sauerkraut verglichen (*Svarta Fanor*, 13), die Überreste des Essens erscheinen als widerliche Kloake (*Svarta Fanor*, 17). Zachris Perversion und Vampirismus äußert sich späterhin in seinem Hang zu luxuriösen Speisen; weitere

Soupers, etwa in Kapitel 5 und 18 sind verknüpft mit Sitzungen der korrupten Aktiengesellschaft. Auch deren Machenschaften werden folglich direkt mit dem dekadenten und im Übrigen auch nicht bezahlbaren Essen in Verbindung gebracht (*Svarta Fanor*, 50–51, 194–196). Der Geschlechterkampf zwischen Jenny und Zachris wird ebenfalls über das Essen und Jennys zunehmend verfettenden, alternden Körper ausgetragen. Von Zachris erfahren wir, dass dieser so eifersüchtig auf andere Männer ist, dass er sich seine Frau fett und unattraktiv wünscht, und folglich ihre Schlankheitskuren boykottiert (*Svarta Fanor*, 72–74). Kurz vor Jennys Tod, beim zweiten Souper der Aktiengesellschaft, finden sich erneut hyperbolische Schilderungen ihres fettschwellenden Körpers, der nun durch den Konsum von Alkohol und Drogen vollkommen dem Verfall preis gegeben ist (*Svarta Fanor*, 196). Auf Ähnliches verweisen die zahlreichen Szenen, in denen auf die roten, blutig erscheinenden, aufgerissenen Mäuler von Frauen fokussiert wird und diese als Vampire gekennzeichnet werden. Am eindrucksvollsten geschieht dies in einer Episode, in der der Dichter Falkenström einer ehemaligen Bewunderin begegnet, die, von ihm verschmäht, seiner Frau nachstellte. Diese erscheint ihm als ›Monster‹ und ›Vampir‹:

Med rött hår, svullna ögon, och en mun såsom uppskuren med en rakkniv, läppar som alltid föreföllo blodiga och gav honom den föreställningen att hon sög blod. (*Svarta Fanor*, 82)

[Mit rotem Haar, geschwollenen Augen und einem wie mit einem Rasiermesser geschnittenen Mund; mit Lippen, die immer blutig aussahen und ihm die Vorstellung gaben, als sauge sie Blut. (*Schwarze Fahnen*, 123)]

Dem pervertierten, krankmachenden Essverhalten der ausbeuterischen Vampirfiguren wird die geistige Diät des Klosters entgegen gehalten. Hier werden ›reine‹ Speisen serviert – erwähnt werden Milch und Äpfel – ein materielles Pendant zu der von Graf Max empfohlenen ›geistigen Diät‹, die vor allem darauf hinausläuft, Information zu verknappen und sich damit von schädlichen, dekadenten Einflüssen zu reinigen. Diese klaren Grenzziehungen sind jedoch von vornherein illusorisch. Die Sphäre des vampirischen, kannibalischen, perversen und materialistischen Verfalls und die der reinen, geistigen Welt des Klosters lassen sich nicht trennen. Der Romantext führt dies mit Hilfe der gezielt eingesetzten Essensmetaphorik regelrecht vor. So bilden etwa die Äpfel nicht nur reine, unkontaminierte Speisen, sondern sind eben auch die Früchte des Sündenfalls. Auf diesen, bzw. den Baum der Erkenntnis, wird bereits im zweiten Kapi-

tel angespielt, als das Medium der Zeitung als »en fallfrukt av förfallets kunskapsträd« (*Svarta Fanor*, 32) [»Fallobst von des Verfalls Baum der Erkenntnis« (*Schwarze Fahnen*, 37)] bezeichnet wird. In einer anderen Szene sind die Milch und die Äpfel, die Falkenströms Gesundheit wieder herstellen sollen, zudem mit Anspielungen auf homosexuelle Akte kontaminiert. Der verzweifelte und enttäuschte Falkenström, dessen Frau und Kinder sowohl von Zachris als auch von der eben erwähnten lesbischen Vampirfigur, Hanna Paj, geraubt wurden, lässt sich auf einer Bank im Stockholmer Park Humlegården einschneien. Gefunden und gerettet wird er von Smartmann, der ihn mit einem Bad, mit Wein, Äpfeln und Milch wieder herstellt (*Svarta Fanor*, 78–81). Eva Borgström hat ausführlich analysiert, inwiefern diese Szene homosexuell konnotiert ist.²¹ Sie verweist darauf, dass Humlegården zu Strindbergs Zeit ein stadtbekannter Ort war, an dem sich Homosexuelle trafen und sie erläutert die homosexuellen Konnotationen der Badeszene. In diesem Kontext steht der Apfel auch für die sexuelle Verführung, während die Metapher der Milch in der folgenden Szene homosexuelle Konnotationen bekommt, da sie mit Sperma assoziiert wird. Die zufällige Begegnung mit einem Milchwagen, der mit »Henriksborg Mejeri« [Henriksborg Molkerei] beschriftet ist, bringt Falkenström nämlich auf die Idee, bei seinem Freund Dr. Henrik Borg Zuflucht und Hilfe vor den lesbischen Vampirinnen zu suchen, die ihn bedrohen. Borg wiederum ist gerade dabei, im Mikroskop Sperma zu untersuchen, diese von Frauen und ihrer Blutsaugerei bedrohte Milch der Männlichkeit. Die Szenenfolge zeigt, dass die Vermännlichung der weiblichen Substanz der Milch und auch der Frucht der weiblichen Verführung, des Apfels, nur unvollständig gelingen kann. Sie dient zwar zunächst der Begrenzung von und dem Schutz vor der bedrohlichen Blutsaugerei der Frauen. Sie wird aber die Assoziation mit der Weiblichkeit selbst nicht ganz los, bzw. begibt sich sofort in den Ruch der Homosexualität, wenn der Versuch dazu unternommen wird. Damit wird aber auch dem abgeschiedenen Kloster selbst, das die ankommenden Gäste mit Bädern, Äpfeln und Milch zu reinigen versucht, eine homosexuelle Konnotation zugeschrieben. Dessen Männergemeinschaft befindet sich so unversehens in metaphorischer Nähe zum perversen Zachris und seinen Genossen.

Die fein getrennten Ebenen schwimmen also – die Reinheit wird gerade über die Metaphorik des Essens als letztlich unrealisierbare Illusion

21 Vgl. BORGSTRÖM: 2008, 228–240.

entlarvt. Dies gilt in der Folge auch für die Schriftstellerfiguren und die literarische Tätigkeit selbst. Falkenström erzählt am Ende den anderen Klosterbewohnern, wie Zachris, diese »sterila själ« [sterile Seele], sein Leben, seine Familie und seine literarischen Tätigkeit ausgebeutet hat und vermutet, dessen Versuche ihm seine »mannakraft« [Manneskraft] auszusaugen²² haben mit einer »olovlig böjelse« [verbotenen Neigung] zu tun. Damit rückt er das Verhältnis zwischen sich selbst und Zachris ebenfalls ins Licht der Homosexualität. In diesem Licht steht er jedoch auch schon selbst – wir erinnern uns an die Szene mit Smartmann und die oben erwähnten metaphorischen Konnotationen der durch Milch und Äpfel zusammen gehaltenen männlichen Klostersgemeinschaft. Zudem wird auch Falkenström von Anfang an keineswegs als Idealmann und unschuldiges Opfer böser Machenschaften geschildert, er wird vielmehr eingeführt als eitle Figur, als alternder Mann, der gerne seine grauen Haare loswerden möchte, und seine falschen Zähne in einer Schokoladendose versteckt. Wenn später sein literarisches Talent idealisiert wird (*Svarta Fanor*, 40), ist dies schon konterkariert durch die vorhergehende Schilderung seiner Eitelkeit und Oberflächlichkeit. Und nicht nur das Schreiben von Zachris wird als vampirischer Akt der Ausbeutung des Lebens anderer bezeichnet. Falkenström sagt über sich selbst und sein Schreiben, er habe seine eigene Biographie, seine Person, seinem Schreiben geopfert und sich selbst zum Objekt seiner gesammelten Werke gemacht (*Svarta Fanor*, 147). Dies impliziert, dass er damit auch seine Umgebung, die zu seiner Biographie gehört, zu Opfern seines Schreibens gemacht hat. Damit tut er wiederum letztlich nichts anderes als Zachris, dessen Schreiben auf der Umformung des eigenen Lebens und dem seiner Umgebung beruht. Der einzige Unterschied scheint darin zu bestehen, dass diese Tätigkeit im Falle von Falkenström als edles Opfer, im Falle von Zachris als böswilliges Schmarotzertum und vampirische Tätigkeit geschildert wird – eine Unterscheidung, die der Text, wie gezeigt, selbst unterläuft. Die Tatsache, dass Zachris von Strindberg nicht nur den Namen der dämonischen Figur aus E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Klein Zaches« genannt Zinnober verliehen bekommt, sondern eben auch den Namen seines eigenen Großvaters Zacharias Strindberg, deutet ebenfalls auf die komple-

22 »Det förefaller mig nu som om denna sterila själ ville suga mannakraft ur mig.« (*Svarta Fanor*, 203). [»Jetzt kommt es mir so vor, als wolle diese sterile Seele Manneskraft aus mir saugen.« (*Schwarze Fahnen*, 339)]

zen Wechselbeziehungen zwischen diesen drei Schriftstellerfiguren hin. So liegt die Vermutung nicht fern, dass Strindberg in Zachris mindestens ebenso stark eines seiner zahlreichen Selbstporträts zeichnet wie in Falkenström.

Literarisches Schreiben in der Moderne, so könnte man das Fazit des Romans zusammenfassen, ist trotz aller Bemühungen um Reinheit notwendigerweise ein vampirischer, kannibalischer Akt. Dem tut auch die Tatsache keinen Abbruch, dass die Kommunikationsform im Kloster vorzugsweise die mündliche ist, wodurch man wohl hofft, die Medialisierung und damit die Kontaminierung der unmittelbaren, geistigen Kommunikation zu vermeiden. Der Umstand jedoch, dass die Medienkritik eben doch wieder in Romanform, nämlich im verlegten und gut verkauften Buch *Svarta Fanor* geäußert wird, konterkariert auch diese Hoffnung auf Reinheit und Unmittelbarkeit der literarischen Äußerung.

Exzess und Askese. Isak Dinesen (Karen Blixen):
»Babette's Feast«/»Babettes Gæstebud«

Babettes Gastmahl als ›anorektisches Kunstwerk‹?

Karen Blixens »Babette's Feast« (1950) bzw. »Babettes Gæstebud« (1952) wurde durch Gabriel Axels opulente Verfilmung von 1987 berühmt. Die englische Version der Erzählung entstand 1950, ihre literarische Imagination bringt die Leserin aber in die Jahre 1854 bis 1885, also genau in die Zeit, in der die Texte von Bremer, Ibsen und Benedictsson geschrieben wurden. Sie greift im Rückblick die Problematiken um Körper, Essen, Schreiben, Kreativität und Geschlecht auf, die die Literatur des 19. Jahrhunderts umtreiben, transportiert diese in die Gegenwart der Nachkriegszeit und projiziert sie in raffinierten Erzählvolten in die Zukunft. Damit bietet sie sich als Ausklang für dieses Buch an.

Karen Blixen (1885–1962) begann erst in den 1930er Jahren zu veröffentlichen, als sie nach einer gescheiterten Ehe und einem Bankrott als Kaffeeplanterin in Kenia gezwungen war, nach Dänemark zurückzukehren und ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die ökonomische Zwangslage ist bei ihr unmittelbarer Motor für das literarische Erzählen. Blixen schrieb und veröffentlichte ihre Erzählungen auf Englisch und übersetzte sie in der Regel selbst ins Dänische; und sie veröffentlichte unter verschiedenen Namen: Das männliche Pseudonym Isak Dinesen ist für ihre englischsprachigen Leser reserviert, Karen Blixen ihr dänischer Autorenname, als Tania Blixen ist sie in Deutschland berühmt geworden, und Pierre Andrézel ist das französische Pseudonym, unter dem sie ihren einzigen Roman *Gengældelsens Veje* (1944) (dt. *Die Rache der Engel* [1959])¹ publizierte. Schon diese äußeren Daten verweisen auf das verwirrende Spiel der Autorin mit ihrem Publikum und einer schillernden nationalen und geschlechtlichen Identität. In ihren Erzählungen betreibt sie literarische Verunsicherungen, auch im Hinblick auf Genre, Formen und Inhalte, was sie zu einer rätselhaftesten Autorinnen der skandinavischen Moderne macht.

Blixens verwirrende Erzählungen greifen häufig Körperdiskurse auf und setzen sie in Zusammenhang mit der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen von Kunst. Ihre Texte sind voll von schlanken, biegsamen

1 ANDRÉZEL (BLIXEN): 1944.

Frauenfiguren und Tänzerinnen; anmutig, graziös und mit der Tendenz, sich in einer vogelhaften Leichtigkeit zu verflüchtigen.² Vielfach werden über diese Figuren Fragen der Ästhetik verhandelt. Kirsten Wechsel hat das hinter diesen Darstellungen und Selbstdarstellungen von Karen Blixen liegende Ideal und Problem der Entkörperung diskutiert, das mit Blixens eigenwilliger Version des modernistischen Schreibens verbunden ist.³ Diese Beobachtungen zur ästhetischen Reduktion lassen sich anschließen an die Theorie, die der Germanist Mark Anderson in Bezug auf Franz Kafka und die Literatur der klassischen Moderne vertreten hat.⁴ Wie im Zusammenhang mit Knut Hamsuns *Sult* und der dort verhandelten Sprachkrise erwähnt, konstatiert Anderson einen Zusammenhang zwischen der ›Sprachkrise‹ der Jahrhundertwende und literarischen Motiven des Hungerns und des Verweigerns von Essen. Er liest den Minimalismus der modernistischen Literatur als eine Form der textuellen Anorexie. Anderson entdeckt in dieser literarischen Tradition der Entkörperung eine säkularisierte asketische Logik, ein Argument, das in ähnlicher Weise Paul Auster und Maud Ellman vertreten haben.⁵ Karen Blixens federleichte, tänzerische Frauenfiguren, die oft als Tropen für die transzendente Qualität wahrer Kunst gelesen worden sind, können sicherlich als Auseinandersetzung mit einem solchen entkörperlichten, quasi anorektischen Kunst- und Weiblichkeitsideal gelesen werden. Ebenso klar erscheint es, dass sie in ihren Erzählungen die von Anderson postulierte modernistische Spaltung zwischen Körper und Geist auf unterschiedliche Weise gestaltet.⁶ Doch dies ist nicht alles: Neben den erwähnten, sich verflüchtigen Vogelfrauen gestaltet Blixen immer wieder »Körper von Gewicht«⁷, die eine ganz ähnliche Funktion in Bezug auf die Verhandlungen von Ästhetik einnehmen können, so etwa die »Kæmpekvinde« [Riesenfrau]

2 Dies ist eine der zentralen Thesen in Judith Thurmans Biographie, vgl. THURMAN: 1995.

3 WECHSEL: 2008.

4 ANDERSON: 1988–1989.

5 AUSTER: 1993; ELLMANN: 1993.

6 Zur angeblichen ›Anorexie‹ der Autorin siehe neben der Biographie JUDITH THURMANS auch DAGERKLINT: 1989. Abgesehen von der problematischen ›Ferndiagnose‹ argumentiert Dagerklint ausschließlich biographisch und interpretiert Blixens Texte als einfachen Ausdruck ihrer eigenen psychischen Strukturen, ohne auf die ästhetische Funktion der Figuren von Essensverweigerung einzugehen.

7 BUTLER: 2009 [1993].

Lady Flora in »Kardinalens tredje Historie« [dt. »Die dritte Erzählung des Kardinals«] oder die eindrucksvoll beleibte »gamle Negerinde« [alte Negerin] Olympia im Roman *Gengældelsens Veje* [*Die Rache der Engel*].

Ähnliches gilt für die Titelfigur der Erzählung »Babettes Gæstebud« und für die opulenten und sinnlichen Beschreibungen des Festmahls in dieser Erzählung.⁸ Diese widersprechen auf den ersten Blick einer »anorektischen« Logik der Kunst. Ich möchte daher zunächst den komplexen Gestaltungen von Körperidealen, Askese und Moderegimes, den widersprüchlichen Verhandlungen von Kunst, Geschlecht und Religion nachgehen und am Ende eine metapoetische Aussage über die Wirkmächtigkeit bzw. Ohnmacht der Erzählung und deren Zusammenhang mit ökonomischen Verhältnissen und Idealen diskutieren.

Die Protagonistin der Erzählung, Babette, ist eine französische Meisterköchin. Aufgrund ihrer Aktivitäten als »Petroleuse« (revolutionäre Brandstifterin) in der Pariser Kommune von 1871 flieht sie vor der Guillotine und findet Schutz in einem puritanischen Fischerdorf in Nordnorwegen, wo sie Philippa und Martine, den verwaisten, frommen Töchtern eines längst verstorbenen patriarchalen Predigers, als Magd dient. Die Schwestern nehmen sie auf Empfehlung eines berühmten französischen Sängers hin auf, der sich vor vielen Jahren als Hauslehrer in die talentierte Philippa verliebt hatte. Jahre später gewinnt Babette in einer Lotterie und besteht nun darauf, das Geld für ein opulentes französisches Mahl am hundertsten Geburtstag des alten Predigers und Dekans zu verwenden. Dieses Gastmahl steht im Zentrum der Erzählung und dient als Metapher für das Kunstwerk. Durch das Mahl werden die Erinnerungen der beiden Schwestern an ihre kurzen Flirts mit Liebe, Ruhm und Kunst wachgerufen. So wird im Rückblick von der Liebe des französischen Sängers zu Philippa erzählt, und vorher noch erfährt die Leserin von der Liebe des adeligen schwedischen General Löwenhielm zur jungen Martine. Löwenhielm nimmt an der Mahlzeit teil und ist schließlich derjenige, der Babettes wahre Identität als Kochkünstlerin an ihrer Kreation zu erkennen vermag. Die Mahlzeit ist auch der Ort, an dem jegliche Dichotomien und Konflikte für einen glorreichen Augenblick versöhnt werden. Die Konflikte zwischen den Generationen lösen sich auf, die Nationen Frankreich und Norwegen werden eins, Gegensätze zwischen der Aristokratie und den einfachen Fischern erscheinen irrelevant, religiöse Unterschiede

8 Blixen: 1964.

zwischen katholisch und protestantisch, christlich und heidnisch und ganz generell materiell und spirituell erscheinen kurzzeitig versöhnt, Natur und Zivilisation, Patriarchat und Hexenkunst, Liebe und Karriere, Kunst und revolutionäres Engagement gehen in einer höheren Einheit auf. Schließlich verschmelzen in dem Gastmahl auch die drei Zeitebenen, die in der Erzählung kunstvoll miteinander verwoben werden: die Liebesgeschichten, die die beiden Schwestern in ihrer Jugend um 1854 erlebten, Babettes Vergangenheit als Köchin für die französische Aristokratie, die bis zu ihrer Flucht 1871 dauert, und ihre Gegenwart als Magd im Fischerdorf Berlevaag bis 1885, der Gegenwart der Erzählung, in der das Gastmahl abgehalten wird.

Gerhard Neumann hat all diese Facetten herausgearbeitet, wobei in unserem Zusammenhang insbesondere eine seiner Beobachtungen interessiert. Er weist nämlich darauf hin, dass Babette stets für andere kocht, dass jedoch niemals beschrieben wird, wie sie selbst isst. Auch beim Festmahl ist sie abwesend; sie bleibt unsichtbar für die Gäste in der Küche. Neumann beschreibt dieses Verhalten als »anorektisch«.^{9/10} Ihm zufolge lege der Text es daher nahe, dass eine Frau nur dann Künstlerin sein könne, wenn sie ihren Körper zum Verschwinden bringe. Sie müsse einem »aromatischen« Prinzip folgen, einem Prinzip des schmackhaften, aber flüchtigen Verschwendens und Verschwindens. Der Frauenkörper selbst dürfe nicht im Kunstwerk vorhanden sein.¹¹ Neumann erwähnt hier also die Körperproblematik, geht aber nicht auf das Paradox ein, dass diese »anorektische« Kunstschaffende mit einem massiven Körper ausgestattet ist, der mehrfach an Schlüsselstellen der Erzählung in Szene gesetzt wird. Um dieses In-Szene-Setzen von Körperlichkeiten soll es daher zunächst gehen.

9 NEUMANN: 1993, 308.

10 Neben dieser metaphorischen »anorektischen« Lesart ist das Verhalten Babettes auch Ausdruck der üblichen Klassenverhältnisse: Diejenigen, die die Mahlzeiten zubereiten, seien sie Dienstboten oder Köche bzw. Köchinnen in einem Restaurant, gesellen sich selbstverständlich nicht zu den Essenden.

11 NEUMANN: 1993.

Religiöse Askese und Moderegime

Der Anfang der Erzählung setzt nicht Babette, sondern die Körper der beiden Schwestern und deren Effekte in Szene, noch bevor die Leserin ihre Namen erfährt: Wir lesen, dass sie beide »høje, slanke og bøjelige« (27) [groß, schlank und biegsam]¹² sind. Dieser Beobachtung folgt die Bemerkung, dass sie der neuesten Mode der Zeit, der Tournüre, alle Ehre gemacht hätten, hätten sie nicht gelebt in »lykkelig Uvidenhed om Modens Fordringer og Tyranni, ja om dens Eksistens, og havde gaaet ærbart og stillfærdigt klædt I graat og sort« (27) [glücklicher Unwissenheit um die Forderungen und Tyrannei, ja um die Existenz der Mode, und sich ehrbar und bescheiden in Grau oder Schwarz gekleidet]. Diese Passage situiert die Erzählung zwischen zwei Normalisierungssystemen von Körpern: einem der religiösen Askese und einem der Normalisierung des Frauenkörpers durch die Mode.

In ihrem Buch *Unbearable Weight* untersucht Susan Bordo Zusammenhänge zwischen westlicher Kultur, dem Körper und feministischen Diskursen. Sie weist darauf hin, dass ein religiös-asketisches System und Praxen des Körpermanagements einander nicht nur in zeitlicher Folge ablösen, sondern dass diese Abfolge auch mit standes- bzw. schichten-spezifischen Faktoren verkoppelt ist:

Rituals of fasting and ascetism were [...] reserved for the select few, aristocratic or priestly, who were deemed capable of achieving such excellence of spirit. In the late nineteenth century, by contrast, the practices of body management begin to be middle-class preoccupations [...].¹³

Ist im 19. Jahrhundert die Schlankheit ein Zeichen der Aristokratie, die Belebtheit ein Ideal des Reichtum anhäufenden Bürgertums, so ändert sich dies, Bordo zufolge, als soziale Macht zunehmend weniger von der Akkumulation von Gütern abhängig wurde und sich stärker verband mit der Fähigkeit, Arbeitskraft und Ressourcen anderer zu kontrollieren und zu verwalten.¹⁴ Blixen schreibt ihre Erzählung 1950, in einer Zeit also, in der das Schlankheitsregime längst ein bürgerliches geworden ist, sie situ-

¹² Die Übersetzungen in diesem Kapitel sind meine eigenen, da die Nuancen, auf die ich mich im Folgenden vor allem beziehe, in der verfügbaren deutschen Ausgabe von Babettes Gastmahl nicht herausgearbeitet sind.

¹³ BORDO: 1993, 185.

¹⁴ Ebd.: 191.

iert ihre Erzählung jedoch genau zur Zeit des von Bordo beschriebenen Wandels, in der ja auch Henrik Ibsens *Et Dukkehjem*, Victoria Benedictssons *Pengar* und August Strindbergs Dramen spielen. Dies gibt ihr auch Gelegenheit, die Widersprüchlichkeit dieser Körperideologien in Szene zu setzen. Die religiös asketischen Ideale der kleinen norwegischen Sekte sind nämlich gerade nicht aristokratisch oder einer Priesterkaste vorbehalten. Sie gehören vielmehr zu einer Erweckungsbewegung, wie sie für das Skandinavien des 19. Jahrhunderts typisch ist, und die in einer sich verbürgerlichenden Unterschicht Raum greift. Die Tournüre hingegen kann auf der einen Seite als Rückverweis auf ein aristokratisches Verständnis von Körper und Mode gelesen werden, das den ästhetisierten, repräsentativen Körper der Aristokratie symbolisiert. Auf der anderen Seite stellt sie ein Modeaccessoire dar, das, ebenso wie das Korsett, den Körper von außen formt. Um 1900 werden Tournüre und Korsett von einer Logik der modernen Selbstkontrolle abgelöst, der zu Folge der Körper von innen (etwa durch Diäten und Sport) geformt werden sollte. Die Tournüre dient also im Text einerseits als Rückverweis auf ein aristokratisches Körperregime der Repräsentation, und gleichzeitig als Vorverweis auf ein bürgerliches Moderegime der Selbstkontrolle.¹⁵

Der Beginn des zweiten Kapitels der Erzählung verortet die Körper der beiden Schwestern erneut in einer binären Opposition. Hier heißt es: »Som unge Piger havde Martine og Philippa været ganske usædvanlig smukke, med en Kønhed af samme lysende, næsten overjordiske Art som de blomstrende Frugttræers og den evige Snæs.« (29) [Als junge Mädchen waren Martine und Philippa ganz außergewöhnlich hübsch gewesen, von derselben leuchtenden, fast überirdischen Schönheit blühender Obstbäume und des ewigen Schnees.] Der Ausdruck »næsten overjordisk« [fast überirdisch] platziert die Körper der Frauen zwischen Materialität und Transzendenz, der paradoxe Vergleich mit blühenden Obstbäumen und ewigem Schnee lokalisiert sie darüber hinaus zwischen Leben und Tod. Damit sind die Schwestern von vornherein metaphorisch in einem Zwischenbereich zwischen Leben und Tod, Kunst und Religion situiert, als dessen körperlicher Ausdruck ihr ständiges »skælven«, also Zittern oder Beben, gelesen werden kann.

¹⁵ In Blixens Texten finden sich darüber hinaus zahlreiche Szenen, in denen Korsetts eine Rolle spielen, die in der Regel der aristokratischen Lebensweise zugeordnet werden.

Die schönen, schlanken und transzendenten Körper üben ambivalente körperliche Effekte auf die Männer aus, die sich in sie verlieben. Der junge Offizier Lorens Löwenhielm scheint in der Gegenwart von »Martine's slanke Skikkelse« (30) [Martines schlanker Gestalt] ein »kleineres Format« anzunehmen [»det syntes ham at han blev mindre af Format« (31)], und er verliert seine Sprachmächtigkeit. Erst während des Festmahls gewinnt er beides wieder: Er kann seine große Rede halten und sein großer, breitschultriger, uniformierter Körper wird mit dem kleinen, farblosen seiner gealterten Mutter kontrastiert, die zudem leise geworden ist und ihren Geschmackssinn verloren hat (55). Der Liebhaber Philippas, Achille Papin, macht eine ähnliche Wandlung durch: Er fühlt sich vor der erhabenen nordischen Landschaft »ganske lille« [recht klein]. Diese Landschaft ist durch ihre »snedækte Tinder, de vilde Blomster« (33) [schneebedeckten Gipfel und wilden Blumen] metaphorisch mit den Körpern der Schwestern verbunden.

Mit den Anspielungen auf den Modediskurs und seine widersprüchliche Funktion in Bezug auf die Kontrolle des Körpers stellt der Text die Schwestern an einen bestimmten Punkt im sogenannten Zivilisationsprozess. Norbert Elias zufolge¹⁶ ist die geschichtliche Entwicklung hin auf die Moderne davon geprägt, dass die unmittelbare physische und psychische Expression immer stärker kontrolliert wird. Elias sieht nicht nur in der Mode, sondern gerade auch in der Entwicklung der Tischmanieren eine wichtige Ausdrucksform dieses Prozesses. Der Gebrauch von Besteck und eine strengere Ordnung der einzelnen Gänge haben zu einer wachsenden Distanz des Essers von der Substanz des Essens geführt. Im Werk des französischen Philosophen der Feinschmeckerküche, Jean Anthelme Brillat-Savarin (1755–1826), der die französische Gourmandise systematisierte, findet sich, Maud Ellmann zufolge, eine ähnliche Logik: Die Entwicklung hin zur Gourmandise sei begleitet von einem zunehmenden Ekel vor obsessivem Essen und (insbesondere weiblicher) Korpulenz.¹⁷

Als Repräsentantin der Haute Cuisine der Revolutionszeit befindet sich die Titelfigur Babette mitten in diesem Prozess und damit im Zentrum der daraus resultierenden Widersprüche von Blixens Erzählung. Die Darstellung von Babettes Körper unterstützt diese These.

16 ELIAS: 1993.

17 ELLMANN: 1993, 20.

Babettes Gestaltwandel zwischen Macht und Verschwinden

Im Gegensatz zu den stets schlank, hell, durchsichtig und transzendent erscheinenden Körpern von Philippa und Martine ist Babettes Körper von eindrucksvoller, massiver, zeitweise gar bedrohlicher Materialität. Er wird als »riesig« und »dunkel« beschrieben, wechselt aber auch mehrfach seine Gestalt und ist bei ihrer Ankunft »hærgæt, slunken« (39) [eingefallen oder geschrumpft und verwüstet], schwillt später an [»svulmer« (49)], sieht riesig aus, nur um am Ende wieder in sich zusammenzufallen. Diese Tatsache allein positioniert Babette in einem Zwischenraum zwischen einer machtvollen Weiblichkeit, die im Text mit blutigen revolutionären Aktivitäten, dunklen, heidnisch und satanisch konnotierten Kräften und Hexenkunst verbunden ist, einer weiblichen, heroischen Leidensfähigkeit, deren Selbstaufgabe sich im Körper abzeichnet und schließlich einer Weiblichkeit, deren Substanz schrumpft und sich in einer Art anorektischer Logik auflöst. Diese Selbstaufgabe kann gleichzeitig als äußerste Hingabe gelesen werden und sie ruft einen christlich anmutenden Effekt hervor, nämlich den, die Gemeinschaft in einer Mahlzeit zu vereinen. Das Schlussbild, das der Text von ihrem Körper zeichnet, verdient in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit. Die letzten Zeilen der Erzählung zeigen Babette und Philippa, diejenige der Schwestern, die in ihrer Jugend eine Karriere als Sängerin ausschlug, in einer Umarmung:

Philippa gik tæt hen til Babette og lagde Armene om hende. Hun følte Babettes Legeme som et Monument af Marmor mod sit eget, men selv bævede hun fra Isse til Fod. (74)

[Philippa trat nah an Babette heran und legte ihre Arme um sie. Sie fühlte Babettes Leib wie ein Monument aus Marmor an ihrem eigenen, aber selbst bebte sie von Kopf bis zu den Füßen.]

Mit dem Monument aus Marmor ist hier zum letzten Mal in der Erzählung ein zentrales Symbol der Erzählung erwähnt: das des Steins bzw. des Steindenkmals.¹⁸ In ihm sind insbesondere die religiösen Ambiguitäten der Figur der Babette und des Textes gefasst. An früherer Stelle in der Erzählung wird Babette als der biblische Stein bezeichnet, der den Eckstein des Tempels bildet, auf dem alles ruht. Im nächsten Satz ist sie der exotische und mystische schwarze Stein der muslimischen Kaaba (42). Später erscheint der Stein in einem christlich-patriarchalen Kontext. Er taucht in

¹⁸ Zu Versteinersymboliken siehe auch LANGÅS: 2000.

dem geistlichen Lied des verstorbenen Vaters und Dekans auf, das innerhalb der Gemeinde selbst wie ein Denkmal zur Erinnerung an ihren Gründer fungiert. Dieser Stein wiederum ist mit dem Thema Essen eng verbunden, heißt es doch in dem Lied, dass Gott seinen Kindern, die um Brot bitten, keine Steine gibt (55). Als sie die Schildkrötensuppe für das Gastmahl zubereitet, führt Babette genau den umgekehrten Akt aus: In magischer Weise verwandelt sie das Tier, das aussieht wie ein Stein, in ein flüssiges, flüchtiges, ›aromatisches‹ Gericht (50). Es gibt jedoch einen weiteren Gang in dieser Mahlzeit, der noch enger mit dem Steinmonument verbunden ist. Es handelt sich um das Gericht, das als Markenzeichen für Babettes Kochkunst steht, ein Rezept, das sie selbst kreiert hat: die ›cailles en sarcophage‹ [Wachteln im Sarkophag]. Dieses kulinarische Kunstwerk führt zum zentralen Akt der Erkenntnis, die der adelige General Lövenhielm, der ehemalige Bewunderer Martines hat: Sein Geschmack erinnert ihn an eine Mahlzeit im Pariser Café Anglais und hilft ihm, die Künstlerin Babette zu identifizieren.

Wachteln und Marmor

Die ›cailles en sarcophage‹ bilden das zentrale Symbol der Erzählung. Mit ihrer Hilfe werden eine Reihe von Paradoxen und Widersprüchen diskutiert, von denen zwei in diesem Kontext besonders relevant sind. Gerhard Neumann liest die gesamte Erzählung als einen Wettbewerb zwischen zwei Lebenskonzepten: von ›Memoria‹, also dem denkmalhaften, bleibenden Erinnern und ›Aroma‹, der flüchtigen, und in dieser Flüchtigkeit das Körperliche transzendierenden Kunst. Als ein zu verspeisendes Gericht gehören die ›cailles en sarcophage‹ zunächst in den Bereich des ›Aromas‹. Der Name ›Sarkophag‹ jedoch macht eine dem entgegengesetzte Aussage: Sarkophag bezeichnet einen Steinsarg, der gebaut wird, um die Erinnerung an die Toten zu konservieren. Damit gehört er zum Bereich der ›Memoria‹, dem Konzept, das im Text ansonsten der puritanischen Gemeinde zugeschrieben wird, die dem Erinnern an den patriarchalen Prediger und dessen Lehren verpflichtet ist.¹⁹ Der Effekt, den dieses Gericht auslöst, ist ähnlich widersprüchlich. Bei den der ›Memoria‹ verhafteten alten Gemeindegliedern, die es verspeisen, führt es zu einem Verlust von Gedächtnis und Sprache, also dem Verlust dessen, was

¹⁹ NEUMANN: 1993, 200.

die Gemeinde bisher zusammengehalten, aber auch versteinert hat: Sie vergessen ihre Konflikte und paradoxerweise erscheint die Gemeinschaft für einen Augenblick wiederhergestellt. Allerdings ist diese Wiederherstellung von unmittelbarer, paradiesischer und kindlicher Zusammengehörigkeit auch regressiv und metaphorisch mit dem Tod verbunden: Die Versöhnung findet im Schnee statt. Während die Wachteln im Sarkophag also auf der einen Seite zu Gedächtnis- und Sprachverlust führen, erwecken sie auf der anderen Seite die Erinnerung eines der Esser: General Löwenhielm erinnert sich gleichzeitig an die Mahlzeit im Café Anglais und an seine Liebe zu Martine, und er gewinnt die Macht der Rede zurück. In dieser Reaktion ist die zweite Bedeutung des Sarkophags aktualisiert: nicht die Erinnerung an die Toten, sondern die religiöse Hoffnung auf Transzendenz, auf ein Leben nach dem Tod. Die Tatsache, dass es sich um ein ganz körperlich zu verzehrendes Gericht handelt, siedelt diese Transzendenz allerdings nicht im Jenseits, sondern im weltlich-materiellen Bereich an.

Der zweite Widerspruch liegt im Wort Sarkophag selbst. Das Wort bedeutet ursprünglich ›Fleischesser‹ und geht zurück auf antike Steinsärge, die so gebaut waren, dass das Fleisch der Toten schnell verrotten konnte. Im christlichen Kontext erhielt es eine religiöse Bedeutung: der Steinsarg als Hilfe, das sündige Fleisch abzuwerfen und damit als Möglichkeit für die Seele, befreit vom materiellen Körper in das ewige Leben eingehen zu können. In der Erzählung wird durch die Verwendung dieses Begriffs ›Fleischesser‹ auf die Gewalt verwiesen, die sowohl mit dem Prozess der Verwesung, als auch mit dem Wachtelgericht verbunden ist. Die Bezeichnung ›cailles en sarcophage‹ macht unterschwellig deutlich, dass das Essen selbst, die Erhaltung des Lebens und die damit verbundene Lust mit dem Tod von Tieren verbunden sind, die dann ganz wörtlich in einen Sarg gelegt werden. Dies ist im Übrigen ein Aspekt, den der Film *BABETTES GÆSTEBUD* [*BABETTES FEST*] bildhaft herausarbeitet, indem die gerupften kleinen Vögel mit Kopf und Schnabel serviert werden und indem ein blutiges Kuhfell als Abfall der Mahlzeit Babettes in Szene gesetzt wird.²⁰

²⁰ *BABETTES GÆSTEBUD* (Dänemark 1987, Regie Gabriel Axel). Der Filmtitel ist in diesem Beitrag durch Kapitälchen gekennzeichnet.

›Cailles en sarcophage‹ als metapoetische Figur

Die vielfältigen metaphorischen Verbindungen, welche die ›cailles en sarcophage‹ herstellen, machen diese in der Erzählung zum zentralen Symbol für das Kunstwerk. Anders gesagt: Durch das Bild der ›cailles en sarcophage‹ macht der Text eine Aussage über die Kunst selbst: darüber, welche Lüste, Genüsse und Gefahren mit dieser verbunden sind, und darüber, dass Kunst immer im Bereich zwischen Leben und Tod angesiedelt ist. Inwiefern aber lassen sich die bisher gewonnenen Einsichten über die Flüchtigkeit bzw. Dauer der Kunst auf die Erzählung selbst beziehen?

Die Effekte der ›cailles en sarcophage‹ auf die Gemeinschaft und für die Erinnerung bzw. das Vergessen können auch als Kommentare über die Eigenschaften von Kunst gelesen werden. Das Kunstwerk wird hier von Blixen, wie in vielen anderen ihrer Erzählungen, als Vermittler zwischen Leben und Tod, Materialität und Transzendenz beschrieben. Dies ist zunächst nicht viel mehr als das Zitieren einer vor allem im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Kunstauffassung, die auf Vorstellungen der Romantik zurückgeht. Im Kontext von »Babettes Gästebud« ist dabei von Bedeutung, dass das Thema der Erinnerung nicht nur in der Erzählung verhandelt wird, sondern dass auch der Text als solcher um das Thema der Erinnerung herum strukturiert ist.²¹ Die Erzählung beginnt mit einer statisch wirkenden Situation: den Lebensumständen der beiden Schwestern und ihrer Magd Babette. Diese Situation, so ist in der Erzählung zu lesen, erfordert eine Erklärung. Daher bringt die Autorin den Erzählfluss dazu, an die lange vergangenen Liebesgeschichten der beiden Schwestern zu erinnern, aus denen später Babettes Ankunft in Berlevaag resultiert. Nach dem Wendepunkt, der durch den Lotteriegewinn markiert ist, schreitet die Erzählung dann wieder chronologisch voran bis hin zu ihrem Höhepunkt, dem Gastmahl. Dies weckt einerseits Erinnerungen an Vergessenes und verursacht andererseits einen kollektiven Gedächtnisverlust.

Diese Beobachtung zur Struktur des Textes führt zu der Frage, ob dieser nicht genau das im Leser auslöst, was Babettes Gericht bei denen hervorruft, die es verspeisen. Dies wäre für Aufbau und Wirkung Blixenscher Erzählungen typisch, denn ihre Erzählungen bestehen in der Regel aus einer nahezu unüberschaubaren Vielfalt von Ebenen, Aspekten und inter-

²¹ Hierzu gehört auch, dass sämtliche Figuren im Text fast nur in Zitaten sprechen, viele davon biblisch, und sich auch ständig gegenseitig zitieren.

textuellen Verbindungen. Damit produzieren sie einen derartigen Bedeutungsexzess, dass sie sich schließlich in ihren eigenen Widersprüchen aufzulösen scheinen oder mehr noch, die Leserinnen in einen unendlichen Kreislauf von Interpretationen verwickeln und sie dadurch in einen Zustand versetzen, der demjenigen der Esser von Babettes Mahl entspricht: Über das Verstricken in den zahlreichen, widersprüchlichen Interpretationsmöglichkeiten mag es den Lesenden selbst so vorkommen, als verlören sie Sprache, Gedächtnis und Rationalität. Auf der anderen Seite ermöglicht der künstlerische Akt Babettes einem ihrer Esser, dem General Löwenhielm, gerade das Gegenteil. Beim Verzehren der ›cailles en sarcophage‹ erinnert er sich an eine Mahlzeit in Paris und an deren Köchin, die ihm von seinem Tischgenossen als eine Künstlerin geschildert wird, die

er i stand til at forvandle hvert enkelt måltid på Café Anglais til en art kærlighedsaffære, et ophøjet og romantisk elskovsforhold, hvori man ikke længere formår at skelne mellem legemlig og sjælelig appetit eller mæthed. (67)

[im Stande sei, jede einzelne Mahlzeit im Café Anglais zu einer Art Liebesaffäre, einem erhabenen und romantischen Liebesverhältnis zu verwandeln, in dem man nicht mehr zwischen körperlichem und seelischem Appetit oder Sättigung zu unterscheiden vermag.]

Diese Erinnerung hilft ihm, seine vorherige Sprachlosigkeit zu überwinden und eine Tischrede zu halten, die von den Anwesenden (und den Leserinnen und Lesern) zwar nicht kognitiv verstanden wird, aber dafür ein Gefühl der unmittelbaren Transzendenz vermitteln kann. Wir könnten sagen, dass Babettes Mahl bei Löwenhielm eine transzendente Erkenntnis des Zusammenhanges von Kunst und Liebe bewirkt.

Die Erzählung figuriert die Eigenschaften von Kunst also in doppelter Weise: Einerseits lässt sie die Interpretierenden gewissermaßen hilflos zurück. Andererseits kann gerade diese Verwirrung einen Durchbruch von Erkenntnis ermöglichen. Die metapoetische Botschaft von »Babettes Gästebud« wäre demnach: Kunst bzw. Literatur basiert auf einem Akt der Manipulation oder auch der Kontrolle der Lesenden durch eine Autorin mit genau diesem doppelten Effekt. Der Preis, den die Künstlerin für die Kontrolle zu bezahlen hat, ist ihre eigene Unsichtbarkeit, ihr Verschwinden hinter und im ›aromatischen‹ Kunstwerk. Da dies mit dem Verlust bzw. der Verleugnung des Körpers, der Entkörperlichung bzw. dem eigenen Nicht-Essen einhergeht, können wir von einer ›anorektischen‹ Textstruktur bzw. Kunstkonzeption sprechen.

Der Widerstand der Erzählung gegen eine vollständige und transparente Interpretation ist ein typisches Merkmal des Modernismus. Mark Anderson hat diesen Widerstand am Beispiel von Texten Franz Kafkas mit quasi anorektischen Reduktionen von Schrift, Symbolen und Bedeutung verbunden. In Blixens Fall gilt gerade das Gegenteil: Ihre Texte erreichen ihren modernistischen Widerstand gegen die Interpretation mit Hilfe einer Überfülle an Bedeutung, an intertextuellen Verweisen und metaphorischen Verknüpfungen. »Babettes Gæstebud« zeigt, dass auch diese Überfülle einen Preis hat: die anorektische Reduktion des Körpers der Künstlerin.²² Der Effekt der Lektüre liegt in genau dieser Ambivalenz von Genuss und Gefahr. Als Lesende teilen wir zunächst die Seligkeit der Essenden. Das zentrale Symbol der ›cailles en sarcophage‹ erinnert jedoch daran, dass diese Seligkeit nicht ohne Gefahr zu haben ist und dass sie gewaltsame und tödliche Aspekte in sich birgt.

Sarkophag und Kannibalismus

Wenn wir das Kunstwerk bzw. die Erzählung als einen solchen Sarkophag, als ›Fleischesser‹ verstehen, so spielt dies auf die potenziell zerstörerische Qualität des künstlerischen Textes an. Doch wogegen richtet sich diese destruktive Kraft?

Zunächst könnte sie auf das Material bezogen sein, aus dem die Erzählung besteht, also auf den Stoff, der, ebenso wie lebendige Tiere zur Zubereitung des Essens, bei der Umwandlung in ein Kunstwerk zerstört bzw. transzendiert wird. Dies entspräche der Perspektive Martines, die sich in ihrem Entsetzen über die Verschwendung des gesamten Lotteriegewinns in einer einzigen Mahlzeit an kannibalistische Gebräuche wilder Afrikaner erinnert fühlt (72). Martine repräsentiert an dieser und anderen Stellen den exotisierenden Blick der puritanischen Gesellschaft, die der Kunst voller Angst Gottlosigkeit, Heidentum und Gewalt zuschreibt. Die verhinderte Künstlerin Philippa nimmt eine andere Perspektive ein, die ebenfalls den Aspekt der Gewalt aufruft. Sie erkennt Babettes Tat als Selbstaufopferung. Folgt man dieser Sicht, kann der fleischfressende Sarkophag als Monument verstanden werden, das über dem Körper der Künstlerin/Köchin errichtet wird, welcher im Prozess der Kunst-

²² Zusammenhänge zwischen der Proliferation von Worten und Essensverweigerung analysiert ELLMANN: 1993.

produktion in die äußerste Erschöpfung getrieben und quasi zerstört wird. Diese Lesart führt die Analyse der anorektischen Natur von Babettes Kunst einen Schritt weiter. Beide der eben erwähnten Dimensionen der Gewalttätigkeit des Kunstwerkes würden nämlich die These der schwedischen Philosophen Daniel Birnbaum und Anders Olsson bestätigen, die einen Zusammenhang von Melancholie, Kannibalismus und Literatur postulieren.²³ Diese Interpretation berührt sich mit Neumanns These, der Babettes Gastmahl als einen sich selbst zerstörenden Code versteht.²⁴ Nach dem Mahl sitzt Babette totenbleich und erschöpft »på huggeblokken omgivet af flere sorte gryder og panner« (69) [auf dem Hackblock, von vielen schwarzen Töpfen und Pfannen umgeben]. Ihr Körper erscheint selbst als tödlich erschöpft und einer Mahlzeit gleich. Kurz darauf wird er mit der in Blut und Pulverschlamm watenden Revolutionärin assoziiert. (73) Der rauchgeschwärzte, blutige, physisch leidende und im Verschwinden begriffene Körper ruft sowohl Bilder an Babettes Vergangenheit als *Pétroleuse*, als auch an die Erschöpfung nach einer schweren Geburt auf. In diesem Kontext erscheint die Erzählung selbst in ihrer retrospektiven Struktur des mehrschichtigen Erinnerns als der Sarkophag, in dem der zerstörte Körper der Künstlerin aufgehoben wird, die sich in ihrem Werk verausgabt hat. Erinnert wird nicht zuletzt auch das tragische Paradox, in dem Babette sich als Künstlerin von vornherein befindet. Als Revolutionärin muss sie die Aristokratie, also genau die Menschen zerstören, die die Voraussetzung für ihre Kunst, ihr angemessenes, weil in der Kunst des feinen Geschmacks geschultes, Publikum darstellen. Die Trauer über den Verlust und die im Bild der erschöpften Köchin enthaltene Körpersymbolik wird noch doppeldeutiger durch den Umstand, dass genau der General Gallifet, für den Babette einst die »cailles en sarcophage« schuf, ihren Mann und Sohn erschießen ließ (72–73).

Das Bild des erschöpften, verschwindenden Körpers ist aber nicht die letzte Verwandlung, die dieser durchmacht, erscheint Babette am Ende doch selbst als Marmorstatue. Dies könnte sich mit Hilfe einer weiteren These von Birnbaum und Olsson deuten lassen. Sie verweisen auf Derridas Figur der Schrift als »Krypta« und diskutieren in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass sowohl beim Akt des Essens als auch beim Akt des Lesens immer ein unverdaulicher, nicht vollständig verstehbarer Rest

23 BIRNBAUM u. OLSSON: 1992.

24 NEUMANN: 1993, 304.

übrigbleibt: das Exkrement oder ›die Schrift‹, die bloßen Buchstaben als tote, leibliche Überreste eines Verstehens- bzw. metaphorischen Verdauungsvorgangs. Man könnte in diesem Zusammenhang das Gastmahl selbst und das Schwinden von Babettes Körper als dessen Konsum in einem quasi kannibalischen oder auch autokannibalischen Akt verstehen. Wenn sich dieser geschundene und schwindende Körper Babettes am Ende in ein Marmordenkmal verwandelt, wird er quasi selbst zum Sarkophag, zur Krypta. Damit könnte man ihn als eben den Rest lesen, den Birnbaum und Olsson als Resultat des kannibalischen Mahls bezeichnen. In dieser Lesart wäre Babettes Körper eine Metapher für eine solche nicht verstehbare, nicht konsumierbare kryptische Schrift, und ein metapoetischer Kommentar auf die modernistische Unlesbarkeit des Kunstwerks. Die Frage nach der Möglichkeit von weiblichem Kunstschaffen wäre damit ambivalent und letztlich recht pessimistisch beantwortet. Die in der Umarmung mit der marmorhaften Babette zitternde Philippa nämlich erkennt zwar in der Schlusszene endlich deren Künstlerschaft und erinnert sich so auch an ihr eigenes, nie wirklich gelebtes künstlerisches Potenzial, wenn sie zu Babette sagt:

›Men dette er ikke Afslutningen, Babette! Jeg føler med Vished, at dette er ikke Afslutningen. I Paradis vil Du være den store Kunstner som det var Guds Mening at Du skulde være! Oh!‹ tilføjede hun, idet Taarerne strømmede ned ad hendes Kinder. ›Oh, hvor Du vil henrykke Englene!‹ (74)

[›Aber das ist nicht das Ende, Babette! Ich fühle mit Gewissheit, dass das nicht das Ende ist. Im Paradies wirst du der große Künstler sein, der du nach Gottes Willen hättest sein sollen! Oh!‹ fügte sie hinzu, während die Tränen ihre Wangen herunterströmten. ›Oh, wie wirst du die Engel entzücken!‹]

Sie gibt Babettes Künstlerschaft jedoch lediglich eine Zukunft im Leben nach dem Tod: »Oh, hvor du vil henrykke Englene« (74) [Oh, wie wirst du die Engel entzücken] lauten die letzten Worte der Erzählung – eine Replik, die die sehr diesseitige Kunst Babettes gerade wieder verkennt und die zudem den Opernsänger Achille Papin, Philipphas Beinahe-Geliebten, also einen männlichen Künstler, zitiert.

Dieser Wandel von Babettes Körper am Ende und ihre Umarmung mit Philippa kann auf eine weitere Art gedeutet werden. Der zitternde Körper Philipphas, der anderen Künstlerin im Text, erschiene als der Singvogel, der im Sarkophag eingeschlossen und zum Konsum zubereitet wird. Das Schlussbild würde damit zwei Frauen, die jede auf ihre Art Möglichkeiten oder auch Unmöglichkeiten der Kunst von Frauen verkörpern, in einer

Art ›lesbischen‹ Jenseitsvision vereinigen. Liest man den marmornen Körper Babettes allerdings als kryptischen Rest der Schrift, so stünde am Ende auch ein schwer deutbares, nicht vollständig verdauliches Bild der weiblichen Kunst, die diese gerade in ihrer und über ihre Rätselhaftigkeit bestätigt.

Memorable und aromatische Ökonomien

Ich habe bereits auf die massive Materialität von Babettes Körper verwiesen, dessen Verschwinden hier gleichzeitig inszeniert wird. Ähnliches gilt für die inhaltliche Ebene der Erzählung, die nicht nur die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit weiblichen Kunstschaffens bzw. dessen notwendigem Scheitern stellt, sondern auch nach den ökonomisch-materiellen Bedingungen fragt, auf denen diese paradoxen Logiken beruhen. Ebenso wie die Erzählung religiöse, nationale, geschlechtliche und körperliche Dichotomien aufstellt und in vielfacher Weise dekonstruiert, setzt sie unterschiedliche ökonomische Systeme gegeneinander. Der Textanfang markiert die Ökonomie der beiden Schwestern als eine der Sparsamkeit. Sie leben von den bescheidenen Zinsen des väterlichen Erbes, man könnte diese Ökonomie daher als eine der ›Memoria‹ bezeichnen. Dadurch, dass sie diese beschiedene Rente vermeintlich selbstlos für die Versorgung der armen Gemeindemitglieder verwenden, führen sie den weiblichen Verzicht und die weibliche Selbstaufopferung als Grundlage für die Kultur der Memoria in der kleinen Gemeinde ein. Einen dem diametral entgegengesetzten Umgang mit ökonomischen Ressourcen pflegt der junge Leutnant Löwenhielm. Er hat sich so tief verschuldet, dass er dies seinem Vater offenbaren muss und zur Strafe und Besserung zu seiner bigotten Tante aufs Land geschickt wird, um sich unter deren Einfluss zu bessern. Martine erscheint ihm bei der ersten Begegnung dementsprechend als eine – nicht ohne Ironie geschilderte – engelshafte Vision, die vor allem verspricht, ihn aus der Welt der »Gläubigerbriefe und väterlichen Ermahnungen« hinaus in ein »höheres und reineres Dasein zu führen« und ihn als quasi blonder Engel zu leiten und zu belohnen.

Eine weitere Variation der Ökonomie erscheint mit dem alternden Sänger Achille Papin, der sich von Philippa die Wiederkehr seiner Jugend erhofft. Beim Singen des sogenannten Verführungsduetts, in dem es gerade nicht um die ›reine‹ Liebe geht, sondern um die Lust des Mannes an der Verführung, wird nicht Philippa, sondern Papin selbst paradoxer-

weise zum Verführten und Verlassenen. Im Text heißt es: »Don Juan kyssede Zerlina, og Achille Papin betaler for det. Saaledes er Kunstnerens Skæbne« (36) [Don Juan küsste Zerlina, und Achille Papin bezahlt dafür. Das ist das Schicksal des Künstlers]. Hier wird die Kunst also zu einer Art intertextuellen Währung, die zwischen Mozarts Kunstfigur und ihrem Sänger übertragen wird. Verführung, Schuld und Schulden fließen ineinander, es bleibt unklar, wer wen verführt – Don Juan Zerlina, die Musik den Sänger, Mozart Papin, und in welchem Verhältnis Kunst und Ökonomie zueinander stehen.

Babettes Ankunft und ihre Aufnahme bei den Schwestern scheint zunächst die Ökonomie der weiblichen Selbstaufgabe zu verdoppeln. Sie arbeitet 14 Jahre lang ohne Lohn für die beiden und die gesamte Gemeinde, und sie wird von ihren Arbeitsgeberinnen belehrt, dass insbesondere das Essen, das zu Hause auf den Tisch kommt, »saa enkel og tarvelig som mulig« [so einfach und dürftig wie möglich] zu sein habe. (40) Babette ist mit ihren materiell-ökonomischen Fähigkeiten in der Lage, die Haushaltskasse zu sanieren und das für die Armen zu bereitende Essen erheblich zu verbessern. Damit profitieren die Schwestern von der Ausbeutung Babettes, die sie sich jedoch nicht direkt eingestehen. Deutlich wird das erst, als sie um den Verlust ihrer plötzlich wohlhabend gewordenen Magd fürchten.

Dieser Welt der protestantischen Sparsamkeit und (weiblichen) Selbstaufgabe wird die Klassengesellschaft von Paris entgegen gesetzt – eine Gesellschaft, die ihre Armen nicht versorgt, sondern ausbeutet und in der die Luxusbedürfnisse der herrschenden Schicht die Voraussetzung für die Gourmandise sind. Dieses Unrechtssystem erscheint als die ökonomische Voraussetzung für die Kunst Babettes. Ihre Tragik liegt gerade darin, dass sie die ökonomischen und politischen Verhältnisse bekämpft, die ihrer Kunst überhaupt erst Rezipienten verschafft.

In dieses Gegensatzverhältnis bricht nun eine völlig andere ökonomische Größe ein – der Lotteriegewinn, der als anti-rationales Prinzip beide ökonomischen Logiken ad absurdum führt und eine quasi religiös-magische Funktion bekommt. Schon in der ersten Erwähnung von Babettes Teilnahme an der französischen Lotterie wird das angedeutet. In den Augen der Schwestern wird sie zu einer exotischen Gestalt aufgrund ihrer Partizipation an diesem Gewinnspiel. Im darauffolgenden Absatz erscheint sie als eine Art Hexe, die in der Küche bedrohlich-heidnischen Riten nachgeht, was ihre exotische wirkende Erscheinung noch verstärkt.

(42–43). Babette gibt nun ihren gesamten Gewinn und damit all ihr eigenes Vermögen für das Festmahl aus. Damit könnte man sagen, dass sie hier einer ›aromatischen‹ ökonomischen Logik folgt, und diese Ökonomie der Verschwendung zur Voraussetzung für das Kunstwerk wird. Doch sowohl die Lotterie selbst als auch die Mahlzeit sind für Babette und teilweise auch für Löwenhielm, ihrem einzig verbliebenen Publikum, gleichzeitig Mittel der Erinnerung – der Erinnerung an die französische Heimat und eine zerstörte Welt, die im Kunstwerk noch einmal kurz aufscheinen darf. Damit werden also auch auf der ökonomischen Ebene die Prinzipien des Erhaltens, Erinnerns und Sparens und diejenigen der Flüchtigkeit, Verschwendung und des Genusses in eine komplexe Bewegung gebracht, in der die Dichotomien kaum mehr haltbar erscheinen. Auch die ökonomischen Bedingungen, die die Erzählung für das Kunstschaffen von Frauen diskutiert, sind somit in unauflösbaren Paradoxien aufgehoben.

Karen Blixens Selbststilisierungen

Dieser Befund kann auch auf die Autorin selbst, bzw. auf Karen Blixens meisterhafte Selbstinszenierungen bezogen werden. In ihrem Essay *The Hunger Artists. Starving, Writing and Imprisonment* diskutiert Maud Ellmann Diskurse über Essen und Hungern im 19. Jahrhundert. Sie weist darauf, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts Ängste vor einer vermeintlich kannibalistischen oder vampirischen Kunst auftauchten.²⁵ Wie auch die Beispiele der phantasmatischen Vampire von August Strindberg in Kapitel 5 gezeigt haben, steht dies in Zusammenhang mit einem veränderten Verhältnis zwischen Kunst und Ökonomie. Immer mehr Künstler sahen sich gezwungen, von ihrer Kunst zu leben. Einerseits gab ihnen dies mehr Freiheit von Herrschaftsinstitutionen wie Kirche und Staat, auf der anderen Seite wuchsen jedoch ökonomische Abhängigkeiten vom Markt. Diese Dynamik ist häufig als Erklärung für die esoterische Qualität modernistischer Kunst herangezogen worden. Sie wird als Versuch des autonomen Künstlers gelesen, den Forderungen des Marktes einerseits zu entkommen, andererseits, folgt man der Argumentation von Mary Poovey, gerade dadurch eine Marktposition zu erobern und zu behaupten.

²⁵ ELLMANN: 1993.

Blixen selbst war in hohem Maße abhängig vom Verkauf ihrer Erzählungen, der ihr ökonomische Unabhängigkeit garantierte. Sie war also der eben erwähnten Dynamik unterworfen und sich ihrer offensichtlich äußerst bewusst. Die Erzählung »Babettes Gæstebud« bzw. »Babette's Feast« ist hierfür ein besonders repräsentatives Beispiel. Judith Thurman berichtet in ihrer großen Blixen-Biographie, dass sie für eine amerikanische Frauenzeitschrift, *The Ladies' Home Journal*, verfasst wurde, als Blixen in finanziellen Schwierigkeiten war.²⁶

Dieser Umstand ist geeignet, ein Licht auf den ambivalenten Charakter von »Babettes Gæstebud« und der meisten anderen ihrer Erzählungen zu werfen. Sie verwenden Elemente der Populärliteratur, des Schauerromans, der Spannungserzeugung sowie üppige Beschreibungen, die den Hunger eines breiteren Publikums befriedigen können. Gleichzeitig leisten sie in modernistischer Weise Widerstand gegen die Interpretation durch ihre zeitweise direkt in die Irre führende Überfülle an Bedeutung und intertextuellen Verbindungen. Diese These kann auch die Wahl der historischen Zeit kommentieren, in der Blixen nicht nur diese, sondern zahlreiche ihrer Erzählungen ansiedelt – nämlich im frühen 19. Jahrhundert. Dort begannen eben diese Veränderungen, die um 1870 ihren Höhe- und Wendepunkt erreichten. Und schließlich könnte sie wiederum dazu beitragen, die »anorektische« Ästhetik in »Babettes Gæstebud« zu erklären, in der sich die Köchin in ihrem Mahl, die Künstlerin in ihrem Kunstwerk auflöst. Möglicherweise diene Blixens Selbststilisierung als Asketin und aristokratische Künstlerin, die sie vor allem gegen Ende ihres Lebens perfektionierte, einem ähnlich doppelten Zweck. Sie stilisierte sich selbst als autonome Künstlerin, die unabhängig ist von Materiellem, insbesondere dem Essen, und damit aber auch dem Tode nahe. Genau durch diese Selbststilisierung machte sie jedoch auch ihre Werke interessanter und dadurch besser verkäuflich – oder sollte man sagen: besser konsumierbar?

26 THURMAN: 1995, 329.

Ausblicke: Die anorektische Logik der Moderne

In diesem Buch habe ich mich auf die literaturhistorische Suche nach Herkunft und Grund gegenwärtiger Obsessionen und Phobien um Ernährung und Fett und deren Zusammenhänge mit ökonomischen Verhältnissen. Dabei bin ich auf widersprüchliche Figurationen von Lebens- und Wissenshunger, Freiheitsdrang und Zurückweisung von Bindungen nicht zuletzt von traditionellen Essens- und Tischgemeinschaften gestoßen. Im 19. Jahrhundert, so mein Fazit, etabliert sich ein literarisches Muster rund um Nahrungsverweigerung bzw. einem von der Norm abweichenden Essverhalten, das ebenso variabel wie persistent ist. Es prägt, folgt man Amitav Ghosh, den »asketischen Heroismus« nicht nur der westlichen, sondern auch der asiatischen Literaturen der Moderne. Dieser kombiniert das ästhetische Versprechen, die Zwänge des Materiellen zu transzendieren mit Schilderungen einer zunehmend unbewohnbaren Welt.¹ Die vorangegangenen Kapitel verdeutlichen die langsame und stets ambivalent besetzte Herausbildung solcher modernen Hungerfiguren und ihre Einbindung in religiöse, medizinische, ästhetische und ökonomische Diskurse.

Hungerfiguren und Mutterschaft

In den Romanen Fredrika Bremers in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich noch Schilderungen vernünftigen, bodenständigen Essens, das geeignet scheint, die hyperromantischen Höhenflüge und oberflächlichen Schwärmereien der Frauenfiguren in Schach zu halten. Sie dienen dazu, einen idealistischen Alltagsrealismus zu etablieren und gleichzeitig eine moderne, bürgerliche Weiblichkeit und Mütterlichkeit in einen nationsbildenden Konsens einzuschreiben. Schon in Bremers frühen Texten, besonders aber in *Hertha*, gerät dieses Muster aus den Fugen. Der Wissens- und Lebenshunger von Frauen, ihre flammende Begeisterung und Sehnsucht wird frustriert durch eine ungerechte Geschlechterökonomie und bricht sich Bahn in Figuren der Auszehrung, des inneren Verbrennens.² In der Folge werden – wie schon in der Literatur der Romantik – sinnliche und geistige Erfüllung einander scharf entgegengesetzt. Damit schreibt Bremer wie viele andere Autorinnen und Autoren der Zeit

1 Vgl. GHOSH: 2016, 120. Ghosh zitiert hier MORETTI: 2013.

2 Diese Zusammenhänge sind ausgearbeitet in SCHNURBEIN: 2018 (im Druck).

den cartesianischen Gegensatz von Geist und Materie über Figuren des Essens und der Essensverweigerung fort und verankert ihn in einer neuen, emanzipierten, bürgerlichen, protestantischen Weiblichkeit.

Um den Lebenshunger der bürgerlichen, ökonomisch abhängigen Frau kreist auch Henrik Ibsens *Et Dukkehjem*. Am Ende des Dramas schlägt Nora die Tür hinter dem Makronenessen und anderen Heimlich-tuereien ebenso zu wie hinter ihrer bürgerlich-weiblichen Existenz als infantilisiertes Frauchen und unreife Mutter. Ein ähnlicher Hunger treibt die Protagonistin Selma in Victoria Benedictssons *Pengar*, die sich nach tätiger, künstlerischer und körperlicher Entfaltung sehnt. Er geht einher mit dem Ekel vor und dem Zurückweisen von dekadenten Luxuspeisen, die ihr korpulenter Mann ihr vorsetzt. Ins Dämonische gewendet erscheint er in August Strindbergs ausbeuterischen Köchinnen und Müttern, die ihre Familien aushungern, um die eigene unstillbare vampirische Gier zu befriedigen.

Das literarische Muster weiblichen Lebenshungers setzt sich auch späterhin fort, etwa in Cora Sandels 1926 erschienenem Roman *Alberte og Jakob* (dt. *Alberte und Jakob* [1961]).³ Hier wird eine dem Tromsø des frühen 20. Jahrhunderts nachempfundene nordnorwegische Küstenstadt Schauplatz für Schilderungen der Lebensverhältnisse einer durch die Unfähigkeit des Vaters und der Verschwendungssucht der Mutter prekarierten bürgerlichen Beamtenfamilie. Erzählt wird aus der Perspektive der pubertierenden Tochter Alberte. Die unbeholfene, stets fröstelnde Jugendliche treibt ein stetiger Hunger nach Wärme und körperlicher wie geistiger Bewegung, den sie durch den heimlichen Konsum von Kaffee und Zucker in der Küche zu stillen sucht. Der Hunger geht wie bei ihren literarischen Vorgängerinnen einher mit einer verzweifelten, aber auch vagen und unartikulierten Sehnsucht nach intellektueller und künstlerischer Entfaltung. Und sechzig Jahre später lesen wir in Inger Edelfeldts *Kamalas bok* (1986) (dt. *Kamalas Buch* [1999]) vom sprachlosen Wolfshunger der jungen Protagonistin. Unter der Oberfläche von mediengesteuerten Idealen einer gezähmten, glatten, ästhetischen Weiblichkeit bricht dieser sich Bahn als ein wortlos-dunkles Heulen.⁴

Die Figuren des unstillbaren Hungers und der paradox erscheinenden gleichzeitigen Verweigerung von Nahrung überqueren Geschlechtergren-

3 SANDEL: 2002 [1926]; SANDEL: 2002 [1931]; SANDEL: 2002 [1939].

4 EDELFELDT: 1986, 54.

zen. Knut Hamsuns hungernder Erzähler in *Sult* etabliert mit seinen bulimischen Verhaltens- und Erzählmustern ein Schreiben, das sich weiter durch die moderne Literatur zieht. Ein Beispiel ist Rainer Marias Rilkes Malte Laurids Brigge, der, überwältigt von den Sinneseindrücken der modernen Großstadt Paris einen körperlichen Ekel vor Speisen entwickelt.⁵ Das anorektische Erzählmuster findet seinen vielleicht bekanntesten Ausdruck in Franz Kafkas Erzählung »Ein Hungerkünstler«. Die Erzählung über einen sich zu Tode hungernden, vom Publikum längst vergessenen Zirkus-Hungerkünstlers kann als Allegorie auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst in der Moderne gelesen werden. Am Ende enthüllt der Sterbende den Grund seines Hungers: Er konnte »nicht die Speise finden [...], die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle.«⁶ Damit wirft die Erzählung einen pessimistischen Blick auf den modernen Künstler, der aus einem fundamentalen Mangel, einem Unvermögen, sich zu befriedigen, agiert und scheitert.

In *Alberte og Friheten* (1931) (dt. *Alberte und die Freiheit* [1962]) finden sowohl Hamsuns Stadtstreicher als auch Rilkes Nahrung verweigernder Paris-Flaneur Malte ein weibliches Pendant. Im zweiten Band der Alberte-Trilogie streift die Titelfigur ähnlich hungernd, frierend und ziellos durch Paris wie der *Sult*-Protagonist durch Christiania. Dessen erratisches Schreiben spiegelt sich in Albertes unsystematischen, ebenfalls in plötzlichen Ausbrüchen zu Papier gebrachten Notizen, die sie ungeordnet in einem Koffer sammelt. Erst am Ende des dritten Bandes, *Bare Alberte* (1939) (dt. *Alberte und das Leben* [1963]) und nach ihrer Rückkehr nach Norwegen ist sie in der Lage, diese in eine Ordnung zu bringen – eine Ordnung aber, über deren Inhalt die Lesenden ebenso wenig erfahren wie diejenigen des Hamsunschen Romans über das Schreiben seines Erzählers.

Der Hunger, das als abweichend geschilderte Essverhalten der weiblichen wie männlichen literarischen Figuren ist also weniger unmittelbarer, existentieller Not geschuldet, obwohl, wie vor allem die Beispiele von Knut Hamsun, August Strindberg und Cora Sandel zeigen, durchaus Klassen-

5 In meiner Untersuchung *Krisen der Männlichkeit* habe ich Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* als einen solchen anorektischen Text gelesen. (SCHNURBEIN: 2001)

6 KAFKA 2004 [1924], 273. Zur literarischen ›Anorexie‹ der Moderne vgl. auch ANDERSON 1988–1989.

kämpfe und ökonomischer Abstieg bzw. Prekarität der bürgerlichen Klassen erzählt wird. Dies trifft sogar auf solche Texte zu, die erklärtermaßen die Situation von notleidenden Schichten fokussieren. Moa Martinssons autobiographischer Roman *Mor gifter sig* (1936)⁷ (dt. *Mutter heiratet* [1957]) etwa spielt im Landproletariat Schwedens um 1900, wo existentielle Not, Mangel an Nahrung und Wohnung herrschen. Und dennoch schildert der Roman auch Akte der Nahrungsverweigerung der neunjährigen Protagonistin Mia, mit denen diese alles, was mit Sexualität und Geburt und damit auch mit dem gewalttätigen und trinkenden Stiefvater zu tun hat, von sich weist bzw. erbricht.

Durch alle in *Ökonomien des Hungers* betrachteten Texte zieht sich ein ambivalentes Muster des Begehrens und Abweisens von Nahrung. Gleich wie die Nahrung werden Sexualität, Fortpflanzung, Schwangerschaft und Mutterschaft ebenso fasziniert wie entsetzt betrachtet. Wir begegnen diesem Muster im ambivalenten Umgang des Sult-Erzählers mit Wurst- und Kuchenfrauen und der fremdgehenden Wirtin, deren sexuelle Eskapaden er durch ein Schlüsselloch beobachtet, sowie seiner Impotenz beim Treffen mit Ylajali und anderen Prostituierten. Es findet sich in Strindbergs Kontrastierungen von idealisierten und dämonisch-ausbeuterischen Müttern und Köchinnen. Kurz gesagt: die Spaltung der Frau in Madonna und Hure wird nicht selten in Figuren des Essens und Nährens verhandelt. Geht es aber für die männlichen Figuren und wohl auch Autoren in erster Linie um das Problem des Genährtwerdens und der damit verbundenen Abhängigkeit von Frauen, die zugunsten eines Autonomie-Ideals zurückgewiesen werden, stellt sich das Problem für Frauenfiguren in doppelter Weise. Sie müssen auf dem Weg zur Autonomie nicht nur die Figur der Mutter abwehren, sondern auch die eigene Fähigkeit zu Mutterschaft und Fortpflanzung, das Ernährtwerden ebenso wie die an sie gestellte Forderung zu nähren. Die Abwesenheit, der frühe Tod der Mutter in vielen der hier diskutierten Texte, etwa in *Hertha*, *Et dukkehjem* und *Pengar*, kann als Kunstgriff gelesen werden, mit dem vermieden wird, die ›böse Mutter‹ und damit die dunkle Seite des Ernährens literarisch allzu offensichtlich in Szene zu setzen. In späteren Texten, vor allem bei August Strindberg, dann aber auch in den Romanen von Cora Sandel und Moa Martinsson, die in den 1920er Jahren erscheinen, werden Mütter als komplexe und schwierige Figuren geschildert und die Mutterambivalenz

7 MARTINSSON 1973 [1936].

der Protagonistinnen und Protagonisten plastisch ausgemalt. In jedem Fall wird deutlich, dass die Ablehnung von Mutterschaft und damit auch von Sexualität und Lust für Frauen handfeste soziale und ökonomische Gründe hat. Lassen sie sich auf Sexualität ein, bedeutet das eine neue Abhängigkeit in der Ehe oder das noch schwerere Los der unehelichen Mutterschaft – immer aber den Verlust der in der Moderne so hoch geschätzten Unabhängigkeit und Selbständigkeit, die allein Männern vorbehalten bleibt.

Die Komplexität der psychischen Muster, die diese Geschlechterökonomien mit sich bringen, lässt sich an Sandels Alberte-Romanen sowie Martinssons *Mor gifter sig* zeigen. Die Protagonistinnen Alberte und Mia reagieren mit Ekel, Angst und Ablehnung auf Hebammen. In *Alberte og Jakob* ziehen sich Schilderungen der Angstlust Albertes vor Sexualität, Prostitution, Schwangerschaft und Geburt durch den Text. Sinnbild dafür ist ihr die Hebamme Jullum, die sie in ihrer Phantasie mit schwarzer Magie in Verbindung bringt.⁸ In *Mor gifter sig* wird die Hebamme, die sich in allzu regelmäßigen Abständen bei der Mutter einstellt, um immer wieder bei Totgeburten zu assistieren, zum schrecklichen Sinnbild des Preises, den Mias eigenes Überleben hat. Sie ist das erste Kind einer jungen, damals unverheirateten Mutter. Die rachitische Tochter Mia überlebt nur, weil die Mutter selbst hungert, um der Tochter einen Kuraufenthalt zu ermöglichen. Und ihr Hungern führt dazu, dass die Mutter in der Folge keine lebenden Kinder mehr gebären kann.⁹ Mia verleiht auch ihrem Ekel vor dem Stiefvater (der verantwortlich ist für die Schwangerschaften und – durch sein Trinken – für die materielle Not der kleinen Familie), dem schwangeren Bauch der Mutter und vor der Hebamme durch heftige körperliche Reaktionen Ausdruck: sie verweigert Nahrung oder erbricht sie.

Am Ende des zweiten Bandes der Alberte-Trilogie *Alberte og Friheten* wird die Ambivalenz des Mutter- und Frauenkörpers zudem in den Rasediskurs der Zeit eingeschrieben. Nach Jahren des tatenlosen Umherschweifens und Hungerns in Paris ist Alberte schwanger. Der Roman endet damit, dass sie mit ihrem Mann, einem norwegischen Künstler, auf einen Boulevard-Jahrmarkt trifft, bei dem große Plakate für eine Ausstellung von »menneskeetende stammer fra Afrikas indre« [menschenfressende Stämme aus dem Inneren Afrikas] werben. Im Stil der berüchtigten

8 Z.B. SANDEL: 2002 [1926], 129–130.

9 MARTINSSON: 1973 [1936], 13.

Völkerschauen ist hier ein afrikanisches Dorf mit seinen Bewohnern ›ausgestellt‹, unter anderem eine Mutter, die ihrem Kind die Brust gibt. Der sprachlose Blickwechsel mit der stillenden Afrikanerin zeigt einerseits, wie widerwillig Alberte sich auf die eigene Mutterschaft einlässt, andererseits, wie stark sie von einem wortlosen Gefühl der Mütterlichkeit ergriffen wird, das sie eine tiefe emotionale Verwandtschaft mit der Frau fühlen lässt.¹⁰ Diese ambivalente Schlusszene eröffnet einen von zeitgenössischen Rassevorstellungen geprägten Assoziationsraum, in dem Ernähren, Weiblichkeit und Mutterschaft mit einer nicht-europäischen, ›schwarzen Primitivität‹ assoziiert und einem sprachmächtigen Weißsein entgegengesetzt werden. Ernährung ebenso wie Sexualität und Weiblichkeit geraten so in die Nähe eines exotisierten, rassisierten ›Anderen‹, das fasziniert und erschreckt betrachtet wird, das Identifikations- ebenso wie Distanzierungspotenzial bietet, niemals aber eine eigene Stimme erhält.

Ein ähnliches von Kolonialphantasien geprägtes Muster wird in »Babettes Gæstebud« aufgerufen, wenn Babettes Kochkunst in den Augen der frommen Gemeinde als Menschenfresserei erscheint und mehr noch, wenn Babette nach dem Gastmahl wie eine blutige, erschöpfte und dunkle Gebärende gezeigt wird – ein Bild, das auf die Grausamkeit des Geburtsvorgangs ebenso wie des künstlerischen Schöpfungsaktes verweist. Interessant ist, dass Babette hier nicht nur als Gebärende und dunkle Hexe geschildert ist, sondern dass ihre Verausgabung im Kunstwerk und der Effekt ihres eucharistischen Mahls sie auch als leidenden und sich opfernden Christus konfiguriert. Die Ambivalenz künstlerischer Schöpfungsakte ist in einander diametral entgegengesetzte religiöse Bilder gefasst. Eine entkörperlichte Geistigkeit und marmorne Fleischlosigkeit sowie eine körperlich blutige, heidnisch und dunkel konnotierte Materialität mischen sich und bringen Dichotomien in Bewegung.

Dies korrespondiert mit einer These (nicht nur) dieses Buches, der zufolge christliche, genauer protestantische, Diskurse Schilderungen abweichenden Essens auch dann prägen, wenn die Romane und Dramen selbst gar nicht explizit religiöse Anliegen verfolgen. Und es zeigt, dass auch in den Texten, die mit religiösen Idealisierungen arbeiten, eine dunkle, abjektete Kehrseite von Religion zutage tritt.

¹⁰ SANDEL: 2002 [1931], 232–234.

Sündenfall, Abendmahl, Vampire

Religiöse Bilder des Essens, so habe ich gezeigt, durchziehen fast alle hier diskutierten Texte. Die meisten von ihnen zitieren in irgendeiner Form die biblischen Kernmythen des Sündenfalls und des Abendmahls, was naheliegt, denn sowohl der Fall in die Schuld als auch die Erlösung sind von vornherein in Bilder des Essens gefasst.

Die Figur der Hertha im gleichnamigen Roman verfolgt selbst ein direkt religiöses Anliegen. In welchem Verhältnis aber stehen hier Essen und Religion? Zum einen werden sie miteinander kontrastiert: die spirituellen Höhenflüge, die theologischen Gespräche, die religiöse Mission der Protagonistin, ihr inneres Verzehrtwerden von der frustrierten Suche nach spiritueller und intellektueller Entfaltung werden ausgeglichen durch Schilderungen von bodenständigen Mahlzeiten, die die Gemeinschaft in Krisensituationen zusammenhält. Zum anderen aber dient Essen als Metapher für die religiösen Inhalte. Die Gespräche, das spirituelle Suchen Herthas drehen sich um Evas Essen vom Apfel, den Sündenfall also, und die Erlösungsvision ist als versöhnendes Abendmahl figuriert, das in diesem Roman ungewöhnlicherweise erneut den Apfel ins Zentrum stellt und nicht Brot und Wein. Damit erscheinen am Ende auch Heidentum und Christentum sowie die Geschlechter miteinander versöhnt. Brüche in diesen idealisierenden Konzeptionen werden ebenfalls über Imaginationen eines pervertierten Abendmahls kommuniziert, in dem die Kommunion, also das Essen des Leibes Jesu und das Trinken seines Blutes in den Todeskuss eines weiblichen vampirischen Racheengels gewandelt sind.

Sowohl die Vision der weiblichen Kommunion als auch die Fieberphantasie des in einen vampirischen Todeskuss verwandelten Abendmahls sind radikale und provokative Bilder, die denen der strindbergischen Imaginationen in nichts nachstehen. Bremers literarische Vorstellungen eines vampirischen und selbstverzehrenden Schreibens nehmen diejenigen von Strindberg und anderen (männlichen) Autoren der Moderne in einer Radikalität vorweg, die von der bisherigen Literaturforschung völlig ignoriert worden sind.¹¹ Dies mag an Bremers Bemühen liegen, die radikalen Dimensionen ihres Textes durch zweierlei Strategien abzdämpfen: durch das Einziehen einer humoristisch-poetisierten All-

¹¹ Vgl. dazu ausführlicher SCHNURBEIN: 2018.

tagsebene und durch das Bestreben, den Roman auf eine idealistische Vision hin zu öffnen.

In August Strindbergs Dramen ist von Kirche und positiven religiösen Visionen nicht mehr viel übrig. Sie erscheinen vielmehr als Symptome des korrupten, modernen ökonomischen Systems. Religiöse Mythen, seien sie christlich, dem Volksglauben entnommen oder fernöstlich und okkultistisch inspiriert, erweisen sich als Lügen oder machtlose und morbide kompensatorische Phantasien. In *Spöksonaten* erscheint das Abendmahl als gefährliche, pathogene Parodie, das Christentum als dämonisch oder pervers und vampirisch. Parodistisch sind auch die Passagen in Knut Hamsuns *Sult*, in denen der Erzähler seine Hungersymptome und seine innere Not mit den Leiden von Hiob und Christus identifiziert, in dessen Körper Gott eindringt oder in denen der Protagonist durchs Schlüsselloch ein grünstichiges Christusbild über dem kopulierenden Paar der Wirtin und des Hausgastes erblickt.

Als dunkle Sphäre erscheint Religion auch in *Alberte og Jakob*. Alberte assoziiert den Kirchbesuch, den sie so gut wie möglich zu vermeiden versucht, mit demselben körperlichen Ekel und Druck auf der Brust, den sie beim Gedanken an Sexualität und Schwangerschaft und bei Begegnungen mit der Hebamme verspürt.¹²

Henrik Ibsens *Et Dukkehjem* und Victoria Benedictssons *Pengar* schließlich sind Beispiele für den Bedeutungsverlust von Religion als soziale Kraft und für ein gleichzeitiges Weiterleben religiöser und biblischer Symbole. In Noras Puppenheim steht der Weihnachtsbaum als ein Relikt religiöser Symbolik, der bezeichnenderweise mit Geld geschmückt ist und damit auf die ökonomische Dimension von Religion verweist. Bei Victoria Benedictsson spielen religiöse Praktiken oder persönliche Spiritualität ebenfalls keine explizite Rolle. Auf der Ebene der Figuren taucht jedoch der Onkel auf, der Pastor ist und Vertreter der alten, patriarchalen Ordnung. Auf der metaphorischen Ebene schließlich wird über Bilder von Kreuzigung und Schlange auf den Sündenfall angespielt. Dieser ist hier bezogen auf die Kritik des Romans an einer verkünstelten und auf Luxus ausgerichteten Weiblichkeit, aber auch an der Doppeldeutigkeit des modernen Ideals weiblicher Schlankheit, Gesundheit und Leistungsfähigkeit. Damit lässt sich an *Pengar* der Übergang vom religiösen zum

¹² Vgl. SANDEL: 2002 [1926], 156.

medizinischen bzw. Gesundheits-Diskurs zeigen, der das Denken über (abweichendes) Essens bis in unsere Zeit dominiert.

Gesundheitsreligion und Dekadenz

Gut ist, was gesund ist, und Gesundheit ist im Umkehrschluss ein moralischer Wert. Diese heute weit verbreitete Ansicht gründet auch darin, dass religiöse Vorstellungen im Laufe des 19. Jahrhunderts in Konkurrenz mit naturwissenschaftlichen geraten, dass ein medizinischer Diskurs den religiösen abzulösen beginnt, wobei in jenem aber auch religiöse Vorstellungen weiterleben. In Bremers *Familien H**** und *Hertha* soll gute, bodenständige Kost zwar die Gesundheit erhalten. Insofern ist sie auch ein moralischer Wert. Aber erst in Ibsens *Et Dukkehjem* tritt mit der Figur des Arztes medizinisches Wissen in den Vordergrund – allerdings in ambivalenter Form. Dr. Rank, der Hausfreund, ist selbst krank. Seine Syphilis stellt die Frage nach dem moralischen Verhalten von Männern; die Themen Prostitution, Geschlechtskrankheit und deren Vererbung stehen im Raum. Und es sind sexualisierte Speisen, die als Metaphern für die krankhafte Dekadenz der älteren Generation dienen.

In Victoria Benedictssons *Pengar* findet sich ebenfalls eine Arztfigur, der Vetter Richard. Im Gegensatz zu Dr. Rank ist er Träger eines modernen Wissens über Körper, Sexualität und Gesundheit sowie deren Reformen. Selma ist anfangs wirklich unwissend in Bezug auf sowohl körperliche wie auch ökonomische Zusammenhänge. Sie lernt mit der Zeit von Richard, und er, der Arzt, ist es auch, an den sie sich am Ende wendet, um ihrer Ehe zu entkommen und ein gesünderes und erfüllteres Leben an einem Gymnastikinstitut zu suchen. Ein in Amerika ausgebildeter Massagearzt spielt in Benedictssons Komödie *Teorier* eine ähnlich positive Rolle. Er verkörpert moderne Gesundheit und Fitness. Die negativen Figuren in *Pengar* hingegen sind durch Krankheit und körperlichen Verfall gezeichnet, die mit ihrem moralischen Verfall korrespondieren. Patron Kristersons Körper altert, sein Geist ist ebenso schlaff wie sein Körper. Der Jugendfreund von Selma, Axel, hat von vornherein weder körperliche noch geistige Kräfte. Gesundheit, körperliche Fitness, Jugendlichkeit und Kreativität werden im Gegensatz dazu zu Zeichen der Moderne.

Knut Hamsuns *Sult* bezieht sich zwar nicht direkt auf einen medizinischen Diskurs. Der Text kann aber als präzise Schilderung gelesen werden, wie extremes Hungern die körperliche und geistige Gesundheit affi-

ziert. Die Logik in Bezug auf die Moderne ist dabei im Vergleich zu Benedictsson umgekehrt: Der körperliche Verfall erscheint nun geradezu als Voraussetzung für das modernistische Schreiben.

August Strindbergs Dramen und Romane beziehen sich in vielfältiger Weise auf medizinische und ernährungsphysiologische Erkenntnisse und Debatten über Gesundheitsreformen der Jahrhundertwende. Allerdings ist auch für ihn der medizinische Diskurs keine positive Referenzgröße. Er wird kaum jemals rationalistisch verwendet, medizinische und gesundheitsreformerische Theorien geben vielmehr Anlass zu hysterischen Ängsten vor Nahrungsgiften und industriell gefertigten und daher substanzlosen Produkten. Diese in den Dramen inszenierten Ängste beziehen sich jedoch keineswegs nur auf die Künstlichkeit moderner Ernährungstechnologien, sondern in gleichem Maße auf vermeintlich natürlichere, traditionelle Ernährungsweisen.

Schlanke Körper – moderne Ästhetik

Mit der Thematik der Körperlichkeit und Gesundheit stehen in den Texten auch Fragen der Schönheit zur Debatte. Hertha, Selma und Alberte verbindet, dass sie keinem gängigen Schönheitsideal entsprechen bzw. dass ihre Gesichtszüge als regelrecht hässlich wahrgenommen werden. Den drei Frauenfiguren ist jedoch eine körperliche Ästhetik eigen, die textintentional moralisch positiv bewertet wird. Hertha geht schlank und aufrecht durchs Leben und wird am Ende zur Trägerin einer entkörperlichten, vergeistigten, spirituellen Ästhetik. In der Figur der Selma etabliert Benedictsson ein moderneres, sportliches Schönheitsideal und setzt dessen Ambivalenz in Szene. Und Albertes körperliche Fähigkeiten entfalten sich jenseits der für bürgerliche Frauen vorgesehenen Sphären des Heims und der öffentlichen Bälle bei sportlichen Aktivitäten wie den einsamen Wanderungen und Skitouren in einer erhabenen Natur.¹³ Für Ibsens Nora hingegen sind ihre konventionelle Schönheit und sexuelle Attraktivität Teil ihres (teils auch selbst gewählten) Gefängnisses, aus dem sie sich am Ende durch Anlegen eines nüchternen Reisekleides zu befreien versucht.

Inwieweit aber sind Schlankheit, Sportlichkeit und mit ihnen eine neue weibliche Ästhetik ein Weg der Befreiung? Die feministische Psychoanalytikerin Susie Orbach schreibt im Vorwort zur Neuauflage ihres

¹³ Vgl. z.B. SANDEL: 2002 [1926], 26–27.

Klassikers *Fat is a Feminist Issue*¹⁴, das Bild der neuen Frau sei immer: dünn. Der Blick auf Selma in *Pengar*, bzw. die Bewunderung Selmas für eine junge Künstlerin im Museum bestätigen: Schlankheit ist von Anfang an Kennzeichen der neuen Frau. Eine Schlankheit, die Autonomie verspricht, aber doch, auch dies zeigt *Pengar*, die Frau auf ihren Körper und dessen Ästhetik reduziert. So führt uns bereits dieser frühe Text die Ambivalenz vor, in der die Suche nach Autonomie durch körperliche Entfaltung für Frauen gefangen ist und die in unseren Tagen eine geradezu unheimliche Präsenz gewonnen hat.

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts deutet sich damit eine Entwicklung an, die heute in ihrer ganzen Problematik erscheint: Es sind nicht nur äußerliche patriarchale Unterdrückungsmechanismen, die Frauen auf ihre körperliche Schönheit und sexuelle Attraktivität reduzieren. Die weiblichen Befreiungsversuche aus diesen Machtmechanismen sind vielmehr von Anfang an denselben Dynamiken unterworfen. In Inger Edelfeldts Roman *Kamalas bok* manifestiert sich die moderne körperästhetische Logik des 19. Jahrhunderts mit umgekehrten Vorzeichen. Die Mutter der Protagonistin ist Kosmetikerin und versucht mit allen Mitteln, die Fitness, das körperliche Wohlbefinden und die Unabhängigkeit ihrer Tochter zu unterstützen. Die Tochter wehrt sich gegen dieses mütterliche Fitness- und Unabhängigkeitsregime durch das Essen von Schokolade und einen wortlosen inneren Aufruhr, der jedoch völlig von der äußeren Erscheinung als angepasstes junges Mädchen abgekoppelt ist¹⁵ – eine Figuration, die im aufrührerischen, aber verborgenen Makronenessen von Ibsens Nora bereits angelegt ist. In literarischen Schilderungen von Magersucht im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert schließlich radikalisiert sich das (Schlankheits-)Ideal weiblicher Freiheit, das in den Schilderungen von vergeistigten, ›weißen‹ Frauen wie Hertha angelegt ist und führt zum Wunsch nach der realen Auslöschung des Körpers.¹⁶

Wenn wir von Ästhetiken des Hungers sprechen, so ist dies nicht allein auf literarische Schilderungen körperlicher Schönheit und deren Bedeutung zu beziehen. Kochen und Essen in ihren unterschiedlichen Vari-

14 ORBACH: 1997.

15 EDELVELDT: 1986, 34–36.

16 Ein Bild für diese Ästhetik der Entkörperlichung ist der Marmor, bzw. die Marmorstatue, das sich in mehreren der hier diskutierten Texte findet. Zur Figur der Marmorfrau in der norwegischen Literatur vgl. LANGÅS: 2000; LANGÅS: 2004.

anten erscheinen in vielen der hier diskutierten Texte als Metapher für ästhetische Prozesse selbst, Kochkunst und Schreiben, Text und Mahlzeit und nicht zuletzt deren Störungen werden analog gesetzt. Am deutlichsten wird auch das im ersten und letzten der in den vorangegangenen Kapiteln betrachteten Erzähltexte.

In Bremers *Familien H**** ist die Erzählerin eine Köchin und ihr spezielles Rezept, das Weingelée, ist Leitmetapher für den Prozess des poetisch-realistischen Erzählens. Es dient dazu, die Teile der Erzählung, die drohen, sich selbständig zu machen, zu verwirren, wie es im Leben eben geschieht, in der Kunst zu bändigen, immer wieder einzufangen, und sie in einem ›geklärten‹ Ganzen präsentieren zu können. In Blixens »Babettes Gästebud« steht im Zentrum der Erzählung noch einmal eine Köchin. Ihr ganz spezielles Rezept, die Wachteln im Sarkophag, sind zentrales Bild für das Vermögen und Unvermögen der Kunst zur Versöhnung, zur Erinnerung, zur Gestaltung der Flüchtigkeit und der Verschwendung. Essen und Kochen erscheint in diesen Texten schreibender Frauen als Leitmetapher für Kunst. Dazwischen liegt eine Entwicklung, in der das Vermögen der Kunst zu versöhnen und gesellschaftliche Spannungen und Konflikte zu harmonisieren, in Frage gestellt und dekonstruiert wird.

In ihrer Untersuchung zu *Mythen der Esskultur* referiert Christine Ott in Bezug auf vorherrschende Diskursfiguren des 19. Jahrhunderts auf Hegel, der das denkende Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt mit einem ›Verdauen‹ gleichsetze. Es handle sich um eine »Philosophie der Einverleibung, die ein hierarchisches Verhältnis von Erkenntnisobjekt und Erkenntnisobjekt« begründe.¹⁷ Die Texte von Bremer, Ibsen und Benedictsson zeigen, dass solch eine Dialektik der Herrschaft für Frauen nicht in gleicher Weise gilt. Sie bleiben Objekte des männlichen Begehrens, Blickens, Verzehens. Ihren Hunger auf Welt, Erkenntnis, Geist können sie allenfalls heimlich stillen oder sie werden aktiv daran gehindert. Dies ist der Grund für die literarische Figur des inneren Verzehrwerdens, die für den verinnerlichten männlichen Blick stehen kann. Ott folgert ähnliches, wenn sie in Bezug auf die Essstörung literarischer Frauenfiguren vorschlägt, diese »als einen radikalen Versuch zu lesen, aus dem Kreislauf des Fressen- und Gefressen-Werdens auszusteigen. Die Ausstiegsversuche führen an den Rand der Selbstvernichtung.«¹⁸

17 OTT: 2017, 72.

18 Ebd., 321.

Um 1900 gerät dann auch für den hegemonialen Mann die Logik des Verzehrens in die Krise. Ott schreibt von »neue[m] Spiritualismus, Sprach- und Erkenntniskepsis und ein[em] Gefühl der kulturellen Dekadenz«, die sich als ästhetische Gegentendenzen entwickelten. Mit dem neuen Hygienediskurs entstehe auch dessen Kehrseite, die Faszination durch den Ekel.¹⁹ Rekurse auf den Hygienediskurs finden wir bei Benedictsson und Strindberg in unterschiedlicher Ausprägung. Knut Hamsuns *Sult* hingegen ist von Ekel, der Kehrseite des Begehrens nach Nahrung, und von einer Ästhetik des Hässlichen getrieben. August Strindbergs Dramen inszenieren das exzessive Essen und das vampirische Aussaugen und Aushungern anderer als Eigenschaft von Theater und Literatur. Und im zweiten Band der Alberte-Trilogie von Cora Sandel, *Bare Alberte*, geht das modernistische, fragmentierte Schreiben der Protagonistin einher mit ihrem körperlichem Hunger; die Zerstörung von Austauschprozessen in den Kunstdiskursen und -praktiken der Zeit werden auf vielfältige Art in Szene gesetzt.²⁰

Die Essensfiguren in den Texten von Hamsun, Strindberg und Sandel sind von eigenartig obsessiven Wiederholungsstrukturen geprägt. Hamsuns *Sult* kreist um die eigenen Leerstellen, Strindbergs klaustrophobische Familiendramen reproduzieren dieselben Strukturen von Generation zu Generation, und ein fatalistisches »i år som i fjor« [in diesem Jahr wie im vergangenen] zieht sich als mantraartige Wiederholung durch Albertes Jugendjahre. Es ist ein ästhetisches Prinzip des Autokannibalismus, des sich im Kreisen ums immer Gleiche, die eigene Leere, selbst verzehrenden Textes.²¹ So beantworten die Hungertexte die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer neuen Sprache in stets ambivalenter Weise.

»Babettes Gæstebud« schließlich thematisiert in der Figur der Gourmandise-Köchin die Ästhetisierung des Essens selbst und verweist damit unübersehbar darauf, dass literarische Hungerfiguren immer auch ökonomische Strukturen und Klassendifferenzen verhandeln. Christine Ott schreibt über die fundamentale Ambivalenz der »gastronomische(n) Aufwertung der Geschmackssinnlichkeit«²². Sie entwerfe

19 Ebd., 72–81.

20 Vgl. hierzu BALE: 1989.

21 Zur Wiederholungsstruktur in *Kamalas bok* und ästhetischen Parallelen zu *Sult* vgl. auch SCHNURBEIN: 2006b.

22 OTT: 2017, 218.

Idealbilder vom zweckfreien, skrupellosen, oft auch erotisch gefärbten Sinnesgenuss, von der Erfüllung individueller Wünsche durch die Errungenschaften der modernen Restauration, von der Aufhebung zwischenmenschlicher Grenzen beim gemeinsamen Tafelvergnügen. [...] Andererseits ist sie durchdrungen von dem Bewusstsein, dass kultiviertes Essen ein Höchstmaß an Vorbereitung, Selbstkontrolle und diätetischer Vorsicht erfordert. [...] Die ›Sinnlichkeit‹ der Gastronomen ist also zerebral, diszipliniert und politisch ›korrekt‹.²³

Nicht zuletzt gehe es dabei auch darum, die Erinnerung an die blutige Revolution »tunlichst zu vermeiden«.²⁴

Genau dieser Logik des Vermeidens von Erinnerung stellt sich Blixens Erzählung entgegen. Babettes Mahl erinnert einerseits an den Adel, der dafür gebildet ist, ein durchkomponiertes Gourmet-Menü zu genießen. Es führt ihr und der Leserin jedoch auch vor Augen, dass diese verstehende Klasse verschwunden ist. In der Erzählung ist sie ersetzt durch ein gänzlich verständnisloses, pietistisch-asketisches Publikum, dem das ökonomische ebenso wie das kulturelle Kapital fehlt, das Essenskunstwerk zu verstehen. Das literarische Mahl demonstriert aber auch, dass Babette selbst durch ihre physische Teilnahme an eben dieser blutigen Revolution für das Verschwinden ihres Publikums – und ihr eigenes Verschwinden aus dessen Gesichtskreis – gesorgt hat. In ihrem Mahl werden also sowohl die Revolution als auch die Aristokratie, gegen die sie gerichtet ist, ästhetisch erinnert. Damit aber sind ihr Mahl und Blixens Text gerade nicht »zerebral, diszipliniert und politisch ›korrekt‹«. Sie zeichnen sich vielmehr durch ihre ästhetischen und ökonomischen Exzesse aus. Diese machen Mahl wie Erzählung zu Gaben im Sinne von Marcel Mauss, Gaben, die in ihrer grandiosen Verschwendung nicht überbietbar oder auch nur erwidierbar sind und so zum Ausdruck der Macht des Schenkenden werden.²⁵

Ökonomien des Hungers und Klassenfragen

Dem Titel dieses Buches *Ökonomien des Hungers* liegt die These zugrunde, dass literarische Figurationen des abweichenden Essens, der Essensverweigerung und der Magerkeit die Funktion haben, ökonomischen Wandel oder Ängste vor diesem zu verarbeiten bzw. erlebbar zu machen. Dies betrifft unterschiedliche Ebenen von Ökonomie und ökonomischem

²³ BRILLAT-SAVARIN, zitiert in OTT: 2017, 218.

²⁴ OTT: 2017, 218–219.

²⁵ Zu dieser Lesart von »Babettes Gästebud«, die sich auf Marcel Mauss' Theorien der Gabe bezieht (MAUSS: 1990), vgl. ELF: 2009, 110–113.

Wandel: den Wandel der Arbeitswelt, in dem die Abgrenzung zwischen häuslicher und öffentlicher Ökonomie in Bewegung gerät; den Wandel hin zu einem neuen Finanzkapitalismus, der nicht mehr auf Grundbesitz, sondern auf Aktien und anderen beweglichen Werten beruht, deren Deckung stets in Frage steht; und schließlich dem mit den beiden ersteren zusammenhängenden Wandel der Geschlechterökonomien, ein Phänomen, das Anna Stenport so treffend als ›Sexonomie‹ bezeichnet hat.²⁶

Fredrika Bremers Romane führen ihren Leserinnen durch Schilderungen ›vernünftigen‹ Essens und Kochens das Ideal einer funktionierenden, bürgerlichen häuslichen Ökonomie vor Augen. Dies trifft auch für *Hertha* zu. Allerdings wird hier der drohende Verfall dieser bürgerlichen Ordnung angedeutet, für den, so eine Textaussage, die ökonomische Unmündigkeit der Frau verantwortlich gemacht wird.

Bürgerliche Sexonomien, also das unauflösliche Verwobensein von Geschlechterbeziehungen, Sexualität und ökonomischem System werden in *Et Dukkehjem* in Szene gesetzt und in Victoria Benedictssons *Pengar* zusammen mit luxuriösen Speisen, Reichtum und einer damit assoziierten Künstlichkeit zurückgewiesen. Hierdurch öffnet sich in den Texten der Weg für die bürgerliche Frau aus dem sinnenleerten Konsum in eine neue Art der selbständigen Berufstätigkeit. Die literarischen Verhandlungen zeigen darüber hinaus, dass die bürgerliche Geschlechterordnung die Frau als ökonomisches Problem konstruiert. Sie muss versorgt werden und gefährdet zudem durch ihren Hang zum übermäßigen Konsum die wirtschaftliche Stellung der bürgerlichen Familien. In Cora Sandels *Alberte og Jakob* enthüllt Albertes Tante die Vorgeschichte der Schulden, von denen Familie Selmer geplagt wird. Sie sieht es ganz ähnlich wie August Strindberg in seinen Dramen: Das Bedürfnis der Mutter nach Luxus bringt ihren Mann dazu, auf zu großem Fuß zu leben, sich Finanzspekulationen hinzugeben, sich zu verschulden und in der Konsequenz in ein trostloses Beamten-dasein in die nordnorwegische Provinz versetzt zu werden.²⁷ In der nächsten Generation ist es Alberte, die unter dem Gefühl leidet, zum ökonomischen Problem zu werden – ein Problem, das in den Augen ihrer Eltern nur durch eine günstige Heirat gelöst werden kann. Ihre Sehnsucht nach Größe, Weite, Wärme, Helligkeit, Entfaltung bleibt unkonkret und wird – im Gegensatz etwa zu Selmas Plänen, eine Gym-

²⁶ STENPORT: 2006.

²⁷ SANDEL: 2002 [1926], 180–182.

nastikschule zu besuchen – nicht umsetzbar in etwas, woraus sich ein Lebensunterhalt verdienen ließe. Und da sie sich einer Heirat trotzig verweigert,²⁸ wird sie in den Augen der anderen zur überflüssigen, unnützen Schmarotzerin. Ein Bild für den in den Augen der guten, bürgerlichen Gesellschaft illegitimen Konsum ist im Roman das gierige, heimliche Trinken des in der Küche aufbewahrten Kaffees, der ein wenig Wärme im kalten, grauen Leben der Tochter verspricht.²⁹

Albertes Heimlichkeiten, ihr im Wortsinne verstoßener Kaffeekonsum, die sich in der Küche abspielen, sind Echos der heimlichen Gänge der jungen Nora in die väterliche Küche, zu den Dienstboten. Hier, bei den im Wortsinne unten angesiedelten Klassen, die dazu dienen, für das leibliche Wohl zu sorgen, finden die jungen Frauen Zugang zu den heimlich-verlockenden (Nora) bzw. unheimlichen (Alberte) Sphären der Sexualität. Und nicht zuletzt scheinen in dieser mit Küchen und Kellern verbundenen Lustangst Albertes auch die mit Küchen, Köchinnen, männlichen Schmarotzern und ausbeuterischen Müttern assoziierten Horror-szenarien August Strindbergs durch – in neuer Variation allerdings, da sie bei Sandel durch die Perspektive einer leidenden weiblichen Figur und nicht wie bei Strindberg aus dem Blickwinkel hysterischer männlicher Figuren vermittelt werden. Der Schmarotzer, Vampir oder Menschenfresser ist bei Strindberg darüber hinaus auch die Personifizierung eines gierig ausbeuterischen Spekulantentums mit Aktien und Immobilien, Manipulationen von Kommunikationsmedien und Finanzkapitalismus.

Knut Hamsuns Roman *Sult* verlässt das bürgerliche Heim und entlarvt mit Hilfe eines verarmten Protagonisten das ökonomische System des Tauschs, des Produzierens und Konsumierens als immer schon unmöglich. In grotesken Szenen inszeniert sein Erzähler eine moderne bulimische Logik. Hier jedoch wird weniger die Frage nach Klassen- und Ausbeutungsverhältnissen gestellt als vielmehr diejenige nach den Ökonomien des Schreibens selbst, nach dem Literaturmarkt, auf dem sich der Autor behaupten muss und mit Hilfe dessen er sich ernährt.

In ihrer Untersuchung von Cora Sandels Alberte-Trilogie weist Ellen Rees darauf hin, dass insbesondere Hausangestellte aus den unteren Klassen mitten im bürgerlichen Haushalt, als Trägerinnen des Unheimlichen galten. Das Unheimliche, ›the uncanny‹, könne als bürgerliche Antwort

²⁸ Ebd., 110.

²⁹ Z.B. ebd., 20.

auf das Treffen mit einer anderen Klasse gelten.³⁰ Die Beispiele zeigen, dass der ökonomische Diskurs eng mit der Klassenfrage verschränkt ist und sich in den Texten vorwiegend aufs Bürgertum und dessen Strukturwandel konzentriert.

Fredrika Bremers Romane bewegen sich zwischen Aristokratie und Bürgertum. Schilderungen von gutem, solidem, maßvollem schwedischem Essen, das gute Haushalten, gespiegelt in der soliden Küche, etablieren dabei die Nation; mit dem Bürgertum als führender Klasse. Voraussetzung für dieses gute Haushalten im Nationalstaat ist allerdings – das besagt die Vision einer neuen Eva in *Hertha* – dass das Bürgertum das Patriarchat überwindet und zu einer geschwisterlich-christlichen Wirtschaftsweise findet. Andere Klassen werden aus diesem Ideal der Geschwisterlichkeit ausgeschlossen. Die Armen bleiben Empfänger der Wohltätigkeiten eines paternalistischen (oder vielmehr maternalistischen) Bürgertums.

In Henrik Ibsens *Et Dukkehjem* befindet sich eine solche nationale bürgerliche Gesellschaft bereits im Prozess der Auflösung, spielt das Drama doch im aufsteigenden städtischen Finanzbürgertum. Es handelt sich insofern um eine neue Klasse, als sich seine Macht und sein Einfluss nicht auf Landbesitz stützen, sondern auf die Profession im kapitalistischen System. Seine Mitglieder müssen für ihr Geld arbeiten, sie müssen gleichzeitig ihren Konsum bzw. ihr Vermögen zum privaten Verbrauch zur Schau stellen, um ihrer öffentlichen Rolle gerecht zu werden. Hier wandelt sich die Rolle der Frau von der guten Haushälterin im positiven und der ausgebeuteten Tochter im negativen Sinne zum Status- und Luxusobjekt. Das (kritisierte) Ideal ist nicht mehr die sorgende Hausfrau oder Tochter, sondern die Luxusfrau.

In *Pengar* ist das Patriarchat in den alten bürgerlichen Institutionen der Kirche und der Landwirtschaft verankert. Für Selma als Ehefrau gilt aber ähnliches wie für Nora: Sie ist Besitz, sie konsumiert für die Repräsentation des Mannes und wird von ihm konsumiert. Ebenso wie Nora riskiert sie einen klassenmäßigen Abstieg, wenn sie ihren Mann verlässt, um als Gymnastiklehrerin zu arbeiten. Das nimmt sie in Kauf, um Autonomie zu erhalten. In diesem Roman stellt sich damit die Frage nach der klassenmäßigen Verortung von Kunst und Kunstschaffenden, die auch die Texte von August Strindberg prägen.

³⁰ Vgl. REES 1997, 44.

August Strindbergs Dramen inszenieren Klassenkämpfe ebenso wie Kämpfe zwischen den Geschlechtern und Generationen als Rachefeldzüge. Ehemals klassenmäßig Unterlegene stehlen, spekulieren, manipulieren sich in Machtpositionen, beuten ihrerseits andere aus und sehen sich gleichzeitig von diesen Ausgebeuteten bedroht. Zentrum dieser Kämpfe ist häufig die Küche, die Herrschenden essen den anderen die Nahrung weg, die niederen Klassen jedoch rächen sich durch die Manipulation von Speisen oder durchs ›Schmarotzen‹.

Erst in Moa Martinssons Kindheitsschilderungen kommt die andere Seite der Klassenkämpfe selbst zu Wort. Der Hunger der Arbeiterklasse, so zeigt sich, ist ein anderer, motiviert von einer existenziellen Not, deren politische und ökonomische Ursachen ebenso zur Sprache kommen wie die Tatsache, dass sich Armut und Hunger der verarmten ländlichen Unterschichten unterschiedlich auf Frauen, Männer und Kinder auswirkt.

Fazit: Zur Sprachlosigkeit des Fetts

Schilderungen von abweichendem Essen, Figuren der Essensverweigerung, des Brechens sozialer Normen oder moralischer Vorgaben in Bezug auf das Essen, sind durch unterschiedliche Diskurse strukturiert, die einander ablösen, aber doch stets einander beeinflussen und unauflösbar miteinander verschränkt bleiben: religiöse, medizinische, ästhetische sowie ökonomische Diskurse. Gleichzeitig wirken sie in den literarischen Texten bzw. durch diese auf die Diskurse zurück, machen Verbindungen und Übergänge zwischen ihnen deutlich, ziehen einen roten Faden durch komplexe textuelle und diskursive Gefüge, die sie immer neu in Bewegung bringen. Damit werden sie seit dem 19. Jahrhundert in außerordentlicher Weise literarisch produktiv. Nicht jeder literarischen ›Essstörung‹ ist eine solche literarische Produktivität vergönnt. Die literarischen ›Ökonomien des Hungers‹ etablieren vor allem bürgerlich-protestantische Muster der Verweigerung, der Fleischlosigkeit, der Magersucht, und bleiben diesen bis in die Gegenwartsliteratur hinein verhaftet.³¹ Textuelle Anorexien, so könnten wir sagen, sind eloquent genug, um die literarische Tradition der

31 Ein prominentes Beispiel ist der Erfolgsautor Karl Ove Knausgård. Er stellt sich in und außerhalb seines opulenten sechsbändigen Romanwerks *Min Kamp* als übermäßig rauchenden und trinkenden mageren Mann dar, der kaum isst. Vgl. KNAUSGÅRD: 2009–2011.

Moderne maßgeblich mit zu formen.³² In dieser Schlussfolgerung liegt immerhin eine Teilantwort auf meine Anfangsfragen nach den Ursprüngen des seit der Romantik sprichwörtlichen *horror of fat*. In gewissem Sinne führt aber auch mein eigener Text die Eloquenz der Essensverweigerung, der magersüchtigen Strukturen des Schreibens weiter, setzt er doch das Reden über Figuren der Verweigerung und Entkörperlichung fort und macht sich gleichzeitig eines auffälligen Schweigens schuldig, das die literarischen Texte ebenso prägt: ein Schweigen von Fett oder präziser, ein Verstummen dicker Körper.

Erstaunlich nämlich ist, dass in den literarischen Texten zwar fette Körper und übermäßige Esser vorkommen. Doch wird vorwiegend negativ und abwertend über sie geschrieben und gesprochen. Sie sind Zeichen eines korrupten Heiratsmarktes (bei Bremer), der Dekadenz des Patriarchats (bei Benedictsson) oder der kapitalistischen Ausbeutung (bei Strindberg). Korpulente Körper werden in literarischen Texten regelrecht ausgestellt als Zeichen für Maßlosigkeit, Gier, Geiz oder Ausbeutung. Der ›unruly body‹³³ wird zum Zeichen, zum Schaustück, und als abstoßendes Schreckbild zur ›Thinspiration‹, zur Inspiration zum Dünnssein also. Zu Wort kommt er nicht, ihm wird vielmehr die literarische, schöpferische Potenz abgesprochen. Fettleibigkeit ist zwar stets übermäßig sichtbar, bleibt aber negatives Symptom und bekommt im Gegensatz zur Magerkeit keine eigene Stimme.

Dies ist in gewissem Sinne erstaunlich, ist doch gerade der Roman das Genre, das unbekannte Welten, andere Seinsweisen in einzigartiger Weise emotional und intellektuell zugleich zugänglich machen kann. Erzählungen haben den Vorteil nicht zu erklären, sondern zu zeigen, wie individuelle Leben in konkreten Körpern, in bestimmten Situationen gelebt und gestorben werden. Dies gilt prinzipiell auch für unterschiedliche Formen der Verkörperung. Der ungebrochene Erfolg von Büchern, die das Leben kranker Menschen aus der Innenperspektive schildern, bestätigt diese Vermutung ebenso wie die Flut an Anorexieromanen. Allerdings gilt das nicht für alle Krankheiten gleichermaßen. Einige, wie im 19. und frühen 20. Jahrhundert die Tuberkulose, erlangen literarische Prominenz als Symptom einer ganzen Zeit. Andere, wie etwa die Lepra, werden nur

³² Zu diesen literarischen Mustern vgl. ELLMANN: 1993; ELLMANN: 1994 und kürzlich auch OTT: 2017.

³³ GAY: 2017.

selten erzählt, und wenn, dann als Schreckbild aus der Außenperspektive. An einer weiteren Stelle schweigt das Erzählen hartnäckig: In der westlichen Literatur des 19. bis 21. Jahrhunderts finden sich kaum Romane und Erzählungen, die fett Verkörperte aus der Innensicht schildern oder die Sympathie der Lesenden in ihre Richtung lenken. Dieses Muster hat im Übrigen auch mit ökonomischen und Klassenstrukturen zu tun. Ähnlich wie Lepra selten erzählt wurde, da sie vor allem Arme, unterprivilegierte Schichten befiel, das Bürgertum weitgehend verschonte, wird Fettleibigkeit heute häufig den ungebildeten Unterschichten zugeschrieben und damit zum ökonomischen Stigma, das selbst zum Schweigen gebracht wird.³⁴

Ausnahmen bestätigen zwar die Regel: *Stopfkuchen* von Wilhelm Raabe beispielsweise führt eine interessante, komplexe, positive dickleibige Figur in die Literatur ein.³⁵ Im Kontext der skandinavischen Literaturen ist im 20. Jahrhundert Karen Blixen hervorzuheben, die fettleibige ebenso wie ätherisch-entkörperlichte Figuren auftreten lässt und über beide ästhetische Problematiken verhandelt. Es fänden sich sicherlich weitere Beispiele, aber in der Regel spricht Fett nicht, gibt es kaum Texte, die dicken Figuren einen liebevollen und gerechten Blick zuteilwerden lässt, wie Toril Moi es in ihrem Essay über Sprache und Aufmerksamkeit ausdrückt.³⁶ Die Leerstelle ums Fett herum wird auch literaturwissenschaftlich selten befragt. Und das Ideal der Mäßigung findet sich sogar im alltäglichen wie wissenschaftlichen Sprechen über das Lesen: nur Ungebildete ›verschlingen‹ Literatur, Gebildete wahren beim Konsum eines Textes Mäßigung. Leseexzesse, Lesegier werden ebenso sanktioniert wie das exzessive Essen, der allzu leicht verdauliche oder opulente Text, der fette Körper.³⁷

Christine Ott greift in ihrer Untersuchung zu *Mythen der Esskultur* auf Michail Bachtins Konzept des offenen und geschlossenen Körpers zurück, um diese Zusammenhänge greifbar zu machen. Bachtin zufolge ist die Vormoderne von Vorstellungen eines ›offenen Körpers‹ geprägt, der mit Umwelt, Natur und Kosmos verbunden sei, unfertig und fokussiert auf Körperöffnungen und Kontaktorgane wie den Mund, den großen

34 So argumentiert beispielsweise BARLÖSIUS: 2014, vgl. auch BERLANT: 2007.

35 RABE: 1954 [1891].

36 MOI: 2013.

37 PERSSON: 2014.

Bauch, Brüste, Geschlechtsteile, Nase, Hände. Es ist ein sinnlicher Körper, aber auch ein angstbesetzter, der mit exzessivem Aufwand versucht, dieser Angst vor dem, was in ihn eindringt, Herr zu werden. Der moderne Körper hingegen zeige sich geschlossen, seine Öffnungen seien bedeckt, seine Auswüchse eliminiert, die Angst gebannt. Unfertigkeit gilt als krank oder wird anders ausgegrenzt. Der moderne, geschlossene Körper ist demnach abgegrenzt, sicher, autonom und einsam, der vormoderne offen, mit dem Kosmos verbunden und angsterfüllt.³⁸ Die vormoderne Erzählliteratur kennt diesen unersättlichen, auslandenden, aber auch angsterfüllten offenen Körper, dem François Rabelais in seinem parodistischen Ritterroman *Gargantua und Pantagruel* ein Denkmal gesetzt hat.³⁹ Der Roman als literarische Form der Moderne aber verschreibt sich einem Ideal der Mäßigung und überführt den offenen Körper und Text in geschlossene Formen.

Die skandinavischen Literaturen mit ihrer kulturprotestantischen Tradition setzen so besonders plakative Beispiele für diese moderne Logik des geschlossenen, schlanken, gesunden, reinen Körpers in Szene. Damit korrespondiert, dass das Fremd- wie das Selbstbild des Nordens oft mit Reinheit, Frische, Jugendlichkeit, Fitness und Schlankheit assoziiert ist. Beschämung, Diskriminierung, Schutz – all das sind sicherlich Gründe dafür, dass Fett bis heute literarisch nicht oft spricht. Die Stellen, an denen es dies dennoch tut, wollen noch gefunden werden und sind eine eigene Untersuchung wert.

38 Vgl. dazu auch JOHANNISSON: 1997.

39 Vgl. RABELAIS: 2003 [1923].

Literatur

Primärliteratur

- ANDRÉZEL, Pierre (Karen BLIXEN): *Gengældelsens Veje*. Kopenhagen: Gyldendal, 1944.
- BENEDICTSSON, Victoria: *Frau Marianne*. Berlin, Eisenach, Leipzig: Hermann Hillger, 1897.
- BENEDICTSSON, Victoria (Ernst AHLGREN): *Pengar*. (= Aktuelle klassiker). Stockholm: Askild & Kärnekull, 1971 [1885].
- BENEDICTSSON, Victoria: *Fru Marianne*. Helsingfors: Askild & Kärnekull, 1971 [1887].
- BENEDICTSSON, Victoria (Ernst AHLGREN): *Teorier*. Tullinge: Jungfrun, 1988.
- BENEDICTSSON, Victoria: *Geld*. Zug: Achius, 2003.
- BLIXEN, Karen: »Babettes Gæstebud«. In: *Skæbne anekdoter. Mindeudgave* 6. Kopenhagen: Gyldendal, 1964, 27–74.
- BLIXEN, Karen: »Kardinalens tredje Historie«. In: *Sidste fortællinger*. Kopenhagen: Gyldendal, 1957, 70–89.
- BLIXEN, Karen: »Die dritte Erzählung des Kardinals«. In: *Widerhall: Letzte Erzählungen*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1968, 62–84.
- BREMER, Fredrika: »Die Nachbarn«. In: Bremer, Fredrika: *Ausgewählte Schriften. Skizzen aus dem Alltagsleben* 4. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1841.
- BREMER, Friederike: *Die Familie H. Skizzen aus dem Alltagsleben*. Stuttgart: Franckh'sche Buchhandlung, 1843.
- BREMER, Frederike: *Hertha*. Leipzig: Brockhaus, 1856–1858 [Erster Theil: 1858; Zweiter Theil: 1856a; Dritter Theil: 1856b].
- BREMER, Fredrika: *Hertha eller »En själs historia«. Teckning ur det verkliga livet..* Stockholm: Askild & Kärnekull, 1971 [1856].
- BREMER, Fredrika: *Familjen H***. Teckningar ur vardagslivet*. Viborg: Nørhaven, 1999 [1830–1831].
- BREMER, Fredrika: *Grannarna*. Utg. med inl. och komm. av Carina och Lars Burman. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2000 [1837].
- BREMER, Fredrika: *Hertha eller »En själs historia«. Teckning ur det verkliga livet, utgiven med inledning och kommentar av Arping, Åsa; Gunnel Furuland*. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2016 [1856].
- COLLET, Camilla: *Amtmandens Døttre. En Fortælling*. Christiania: Johan Dahl, 1969 [1854–1855].
- COLLET, Camilla: *Die Töchter des Amtmanns. Roman*. Siegen: Böschchen, 2000 [1864] [erste dt. Übers.: *Die Amtmanns-Töchter*. Leipzig: Gerhard, 1864].
- EDELFFELDT, Inger: *Kamalas Bok*. Stockholm: AWE/Geber, 1986.
- EDELFFELDT, Inger: *Kamalas Buch*. Stuttgart: Spectrum, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang v.: *Die Wahlverwandtschaften*. Frankfurt a.M.: Insel, 2002 [1809].
- GYLLEMBOURG, Thomasine: *Familien Polonius*. In: GYLLEMBOURG[, Thomasine]: *Fru Gyllembourgs Samlede Skrifter* 1. Kopenhagen: Reitzel, 1866, 45–160.

- HAMSUN, Knut: »Fra de ubevidste Sjøleliv«. In: *Samtiden* 1 (1890) 325–334.
- HAMSUN, Knut: *Kinder ihrer Zeit*. München: Albert Langen, 1914.
- HAMSUN, Knut: *Die Stadt Segelfoss*. München: Albert Langen, 1916.
- HAMSUN, Knut: *Das letzte Kapitel*. Leipzig, Zürich: Grethlein & Co., 1924.
- HAMSUN, Knut: *Sult*. (= HAMSUN, Knut: Samlede Verker; 1). Kristiania: Gyldendal, 1918 [1890].
- HAMSUN, Knut: *Paa Turné. Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun*. Hg. v. Tore Hamsun. Oslo: Gyldendal, 1960 [1891].
- HAMSUN, Knut: *Børn av tiden*. In: HAMSUN, Knut: *Samlede Verker* 6. Oslo: Gyldendal, 1963 [1913], 5–189.
- HAMSUN, Knut: *Segelfoss by*. In: HAMSUN, Knut: *Samlede Verker* 6. Oslo: Gyldendal, 1963 [1915], 191–447.
- HAMSUN, Knut: *Siste kapitel*. (= HAMSUN, Knut: Samlede Verker; 9). Oslo: Gyldendal, 1963 [1923].
- HAMSUN, Knut: *Hunger*. In: HAMSUN, Knut: *Romane* 1. München: List, 1974 [1890], 17–180.
- IBSEN, Henrik: *Ein Puppenheim*. In: IBSEN, Henrik: *Dramen in einem Band*. Übers. u. hg. v. Heiner Gimmler. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2006 [1879], 303–388.
- IBSEN, Henrik: *Et dukkehjem*. In: IBSEN, Henrik: *Henrik Ibsens Skrifter* 7. Oslo: Aschehoug, 2008 [1879], 209–380.
- KAFKA, Franz: »Ein Hungerkünstler« In: KAFKA, Franz: *Ein Hungerkünstler*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2004 [1924], 261–273.
- MARTINSSON, Moa: *Mutter heiratet*. Berlin: Dietz, 1957.
- MARTINSSON, Moa: *Mor gifter sig*. Stockholm: Askild & Kärnekull, 1973 [1936].
- RABE, Wilhelm: *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte*. Hamburg: Rowohlt, 1954 [1891].
- RABELAIS, Francois: *Gargantua und Pantagruel*. Hg. u. übers. v. Horst u. Edith Heintze. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel, 2003 [1923].
- RICHARDSON, Samuel: *Clarissa. Or, the History of a Young Lady* 1–4. London et al.: Dutton, 1982 [1747–1748].
- RICHARDSON, Samuel: *Clarissa. Die Geschichte eines vornehmen Frauenzimmers* 1–7. Göttingen: Abram Vandenhöck, 1747–1753.
- RILKE, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: RILKE, Rainer Maria: *Sämtliche Werke* 6. Frankfurt a.M.: Insel, 1966 [1910].
- SANDEL, Cora: *Alberte und Jakob*. Zürich: Rascher, 1961.
- SANDEL, Cora: *Alberte und die Freiheit*. Zürich: Rascher, 1962.
- SANDEL, Cora: *Alberte und das Leben*. Zürich: Rascher, 1963.
- SANDEL, Cora: *Alberte og Jakob*. Tekstkritisk utgave, forord og kommentarer ved Nina M. Evensen. Oslo: Gyldendal, 2002 [1926].
- SANDEL, Cora: *Alberte og friheten*. Tekstkritisk utgave, forord og kommentarer ved Nina M. Evensen. Oslo: Gyldendal, 2002 [1931].
- SANDEL, Cora: *Bare Alberte*. Tekstkritisk utgave, forord og kommentarer ved Nina M. Evensen. Oslo: Gyldendal, 2002 [1939].
- STRINDBERG, August: *Schwarze Fahnen*. München, Leipzig: Georg Müller, 1908.

- STRINDBERG, August: »Dödsdansen«. In: Lindström, Hans (Hg.): *August Strindbergs Samlade Verk* 44. Nationalupplagan, Stockholm: Norstedts, 1988 [1900].
- STRINDBERG, August: »Spöksonaten«. In: Ollén, Gunnar (Hg.): *August Strindbergs Samlade Verk* 58. Nationalupplagan, Stockholm: Norstedts, 1991a [1907].
- STRINDBERG, August: »Pelikanen«. In: Ollén, Gunnar (Hg.): *August Strindbergs Samlade Verk* 58. Nationalupplagan, Stockholm: Norstedts, 1991b [1907].
- STRINDBERG, August: »Svarta Fanor«. In: Helleday, Rune (Hg.): *August Strindbergs Samlade Verk* 57. Nationalupplagan, Stockholm: Norstedts, 1995 [1907].
- STRINDBERG, August: *Gespensersonate*, Stuttgart: Reclam, 2000a [1908].
- STRINDBERG, August: *Der Pelikan*, Stuttgart: Reclam, 2000b [1908].
- STRINDBERG, August: *Totentanz*, Stuttgart: Reclam, 2005 [1904].
- WÄGNER, Elin: *Pennskaftet*. Stockholm: Atlantis, 2003 [1910].

Sekundärliteratur

- ANDERSON, Mark: »Anorexia and Modernism, or How I Learned to Diet in All Directions«. In: *Discourse* 11 (1988–1989:1), 3–27.
- ANNELL, Cecilia: *Begärets Politiska Potential: Feministiska Motståndsstrategier i Elin Wägners ›Pennskaftet‹, Gabriele Reuters ›Aus guter Familie‹, Hilma Angered-Strandbergs ›Lydia Vik‹ och Grete Meisel-Hess ›Die Intellektuellen‹*. Lund: Ellerström, 2016.
- ARPING, Åsa: »Att äta kvinnligheten. Fredrika Bremer och den sexualiserade litteraturhistorieskrivningen«. In: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 25 (1996:3/4), 89–107.
- ARPING, Åsa: »Hushållet som romanverkstad – Fredrika Bremers *Familjen H****«. In: ARPING, Åsa; Anna NORDENSTAM (Hg): *Feministiska litteraturanalyser 1972–2002*. Lund: Studentlitteratur, 2005, 191–212.
- AUSTER, Paul: *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews, and The Red Notebook*. New York: Penguin, 1993.
- BALE, Kjersti: *Friheten som utopi. En analyse av Cora Sandels Alberte-trilogi*. Oslo: Novus, 1989.
- BANTING, William: *Letter on Corpulence. Addressed to the Public*. New York: Cosimo, 2005 [1863].
- BARLÖSIUS, Eva: Dicksein. *Wenn der Körper das Verhältnis zur Gesellschaft bestimmt*. Frankfurt a.M.: Campus, 2014.
- BELL, Rudolph M.: *Holy Anorexia*, Chicago, London: University of Chicago Press, 1985.
- BERLANT, Lauren: »Slow Death. Sovereignty, Obesity, Lateral Agency«. In: *Critical Inquiry* 33 (2007:4), 754–780.
- BIRNBAUM, Daniel, u. Anders OLSSON: *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*. Stockholm: Bonnier, 1992.
- BORDO, Susan: *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley et al.: University of California Press, 1993.
- BORGSTRÖM, Eva: *Kärlekshistoria. Begär mellan kvinnor i 1800-talets litteratur*. Göteborg: Kabusa Böcker, 2008.
- BRAUN, Christina von: *Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt a.M.: Neue Kritik, 1990.

- BRAZIEL, Jana Evans, u. Kathleen LEBESCO: *Bodies out of Bounds: Fatness and Transgression*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- BREDSORFF, Elias: *Den store nordiske krig om seksualmoralen. En dokumentarisk fremstilling af sædelighedsdebatten i nordisk litteratur i 1880'erne*. Kopenhagen: Gyldendal, 1973.
- BREITHAUPT, Fritz: *Der Ich-Effekt des Geldes. Zur Geschichte einer Legitimationsfigur*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 2008.
- BRÖCKLING, Ulrich, KRASMANN, Susanne, u. Thomas LEMKE (Hg): *Gouvernementalität der Gegenwart – Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.
- BRUMBERG, Joan Jacobs: *Fasting Girls. The History of Anorexia Nervosa*. New York: Vintage Books, 2000 [1988] [dt. Übers.: *Todeshunger. Die Geschichte der Anorexia nervosa vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt a.M.: Campus, 1994].
- BRYNHILDSVOLL, Knut: *Sult, sprell og Altmulig. Alte und neue Studien zu Knut Hamsuns antipsychologischer Romankunst*. (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik; 42). Frankfurt a.M. et al.: Lang, 1998.
- BUTLER, Judith: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009 [Original: *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.]
- CAMPOS, Paul: *The Obesity Myth. Why America's Obsession with Weight is Hazardous to Your Health*. [Titel der Ausgabe 2005: *The Diet Myth*]. New York: Gotham, 2004.
- CEASE, Julie K.: »Semiotics, City, Sult. Hamsun's text of ›Hunger««. In: *Edda* 92 (1992:2), 136–146.
- DAGERKLINT, Bernth: »Anorexia nervosa i Karen Blixens liv och författarskap«. In: *Nordica* 4 (1989), 141–173.
- DETERING, Heinrich: »Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen«. In: Meier, Albert et al. (Hg): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung I. Der Ursprung des Konzepts um 1800*. Berlin, New York: de Gruyter, 2011, II–27.
- DIEZEMANN, Nina: *Die Kunst des Hungerns. Essstörungen in Literatur und Medizin um 1900*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006.
- DIJKSTRA, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- DUTTWEILER, Stefanie: »Im Gleichgewicht für ein gesundes Leben – Präventionsstrategien für eine riskante Zukunft«. In: Schmidt-Semisch, Henning, u. Friedrich Schorb (Hg): *Kreuzzug gegen Fette. Sozialwissenschaftliche Aspekte des gesellschaftlichen Umgangs mit Übergewicht und Adipositas*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008, 125–142.
- EBSTEIN, Wilhelm: *Die Fettleibigkeit (Corpulenz) und ihre Behandlung nach physiologischen Grundsätzen*. Wiesbaden: J.F. Bergmann, 1882.
- EBSTEIN, Wilhelm: *Om korpulens och dess behandling*. Stockholm: J. Seligmann & K., 1883.
- EISENHAUER, Bertram: *Weil ich ein Dicker bin. Szenen eines Lebensgefühls*. München: C. Bertelsmann, 2016.
- ELF, Mads: *Tantaluskvaler. Den moderne fortælling om appetit*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2009.

- ELIAS, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993 [1939].
- ELLMANN, Maud: *The Hunger Artists. Starving, Writing, and Imprisonment*. Cambridge: Harvard University Press, 1993 [dt. Übersetzung: *Die Hungerkünstler. Hungern, Schreiben, Gefangenschaft*. Stuttgart: Reclam, 1993].
- ELLMANN, Maud: *Die Hungerkünstler. Hungern, Schreiben, Gefangenschaft*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- EVANS BRAZIEL, Jana, u. Kathleen LEBESCO: *Bodies out of Bounds: Fatness and Transgression*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- EVANS, Michael: »Credit and Credibility. The Impact of Modern Banking Institutions on A Doll's House«. In: *Ibsen Studies* 8 (2008:1), 29–42.
- FECHNER-SMARSLEY, Thomas: *Die Wiederkehr der Zeichen. Eine psycho-analytische Studie zu Knut Hamsuns ›Hunger‹*. (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik; 25). Frankfurt a.M. et al.: Lang, 1991.
- FELSKI, Rita: *The Limits of Critique*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- FISCHER-HOMBERGER, Esther: *Hunger – Herz – Schmerz – Geschlecht. Brüche und Fugen im Bild von Leib und Seele*. Bern: eFeF, 1997.
- FOXCROFT, Louise: *Calories&Corsets. A History of Dieting over 2000 Years*. London: Profile Books, 2011.
- FREUD, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Leipzig, Wien: Hugo Heller, 1913.
- FREWER, Anna: »Jeg føler meg grepen av en sælsom lyst til å gjøre denne Dame ræd. – Emosjonalitet og språk i Hamsuns Sult«. In: Arntzen, Even et al. (Hg.): *Hamsun i Versterålen*. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2012, 95–106.
- FURST, Lilian R.: »Angel, Demon, Mother. Ibsen's Nora«. In: James, Dorothy, u. Silvia Ranawake (Hg.): *Patterns of Change. German Drama and the European Tradition. Essays in Honour of Ronald Peacock*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1990, 137–149.
- GAGNIER, Regenia: *The Insatiability of Human Wants. Economics and Aesthetics in Market Society*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- GAY, Roxane: *Hunger. A Memoir of (My) Body*. New York: Harper, 2017.
- GHOSH, Amitav: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- GILBERT, Sandra M., u. Susan GUBAR: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, London: Yale University Press, 1979.
- HABERMAS, Tilmann: *Heißhunger. Historische Bedingungen der Bulimia nervosa*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1990.
- HABERMAS, Tilmann: *Zur Geschichte der Magersucht. Eine medizinpsychologische Rekonstruktion*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994.
- HALBERSTAM, Judith: »Technologies of monstrosity. Bram Stoker's Dracula«. In: Ledger, Sally, u. Scott McCracken (Hg.): *Cultural Politics at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 248–266.
- HALBERSTAM, Judith: *Skin shows. Gothic Horror and the Technologies of Monsters*. Durham, London: Duke University Press 2000 [1995].

- HARDT, Stefan: *Tod und Eros beim Essen*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987.
- HEITMANN, Annegret: *Henrik Ibsens dramatiske Methode*. (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte; 2012:2). München: C.H. Beck, 2012.
- HERTEL, Hans (Hg.): *Kønsroller i litteraturen. En antologi*. Kopenhagen: Information, 1975.
- HERZFELD, Marie: »Knut Hamsun«. In: Herzfeld, Marie (Hg): *Menschen und Bücher. Literarische Studien*. Wien: Weiß, 1893, 54–71 [1890].
- HEYWOOD, Leslie: *Dedication to Hunger. The Anorexic Aesthetic in Modern Culture*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- HJORTH, Vigdis: »Hamsuns bulemiske språk«. In: Arntzen, Even, Nils M. Knutsen u. Henning Howlid Wærp (Hg.): *Hamsun i Vesterålen 2012. 12 foredrag fra Hamsun-Dagene i Vesterålen*. (= Hamsun-Selskapets skriftserie; 28). Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2012, 135–148.
- HOLM, Birgitta: *Fredrika Bremer och den borgeliga romanens födelse*. Stockholm: Norstedt, 1981.
- HÖRISCH, Jochen: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- HUMPÁL, Martin: *The roots of Modernist Narrative. Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries, and Pan*. Oslo: Solum, 1998.
- ILLOUZ, Eva: *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley et al.: University of California Press, 1997.
- ILLOUZ, Eva: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*. Adorno-Vorlesungen 2004. Frankfurt a.M., 2006.
- IVERSEN, Irene: »Bjørnstjerne Bjørnson og kvinnens frigjøring«. In: *Vinduet* 37 (1983:3), 65–77.
- IVERSEN, Irene: »Etterord«. In: Krogh, Christian (Hg.): *Albertine. Med forfatterens forsvarende for høyesterett*. Oslo: Gyldendal, 1994, 125–136.
- JAGER, Benedikt: »Melankoliska krypteringar i Sult«. In: *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*. 17 (1999:1/2), 39–66.
- JOHANNISSON, Karin: *Kroppens tunna skal. Sex essäer om kropp, historia och kultur*. Stockholm: Norstedts, 1997.
- KIESEL, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert*. München: Beck 2012.
- KIRKEGAARD, Peter: *Knut Hamsun som modernist*. Kopenhagen: Medusa, 1975.
- KITTANG, Atle: *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*. Oslo: Gyldendal, 1984.
- KLEIN, Richard: *Eat Fat*, New York: Pantheon, 1996.
- KLOTTER, Christoph: »Von der Diätetik zur Diät – Zur Ideengeschichte der Adipositas«. In: Schmidt-Semisch, Henning, u. Friedrich Schorb (Hg): *Kreuzzug gegen Fette. Sozialwissenschaftliche Aspekte des gesellschaftlichen Umgangs mit Übergewicht und Adipositas*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008, 125–142.
- KLOTTER, Christoph, Julia DEPA, u. Svenja HUMME: *Gesund, gesünder, Orthorexia nervosa: Modekrankheit oder Störungsbild? Eine wissenschaftliche Diskussion*. Wiesbaden: Springer, 2015.

- KNAUSGÅRD, Karl Ove: *Min kamp* 1–6. Oslo: Oktober, 2009–2011.
- KÖRBER, Lill-Ann: »Whiteness« in Fredrika Bremers *Hemmen i den nya världen*. In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 25 (2004:11), 43–64.
- LANGÅS, Unni: »Marmorkvinnen. Forsteningsbilder hos Camilla Collett og Amalie Skram«. In: Marnersdóttir, Malan, u. Jens Cramer (Hg.): *Nordisk litteratur og mentalitet. Foredrag fra den 22. Studiekongres i International Association for Scandinavian Studies*. Tórshavn: Føroya Fróðskaparfelag, 2000, 309–317.
- LANGÅS, Unni: *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800–1900*. Bergen: Fagbogforlaget, 2004.
- LANGÅS, Unni: »Kunstig liv. Simulasjon og sykdom i Et dukkehjem«. In: Foss, Gunnar (Hg.): *I skriftas lys og teatersalens mørke*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005, 51–80.
- LARSSON, Lisbeth: *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap*. Stockholm: Weyler, 2008.
- LEBESCO, Kathleen: *Revolting Bodies? The Struggle to Redefine Fat Identity*. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2004.
- LINNEBERG, Arild: »Hamsun og byen: Tigerstaden og det transgressive. Om romanpoetikken i *Sult*«. In: *Prosopopeia. Litterært tidsskrift* (2000:1), 53–58.
- LUNDBO LEVY, Jette: *Dobbeltblikket. Om at beskrive kvinder. Ideologi og æstetik i Victoria Benedictssons forfatterskab*. Kopenhagen: Tiderne Skifter, 1980.
- MASUZAWA, Tomoko: *The Invention of World Religions. Or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2005.
- MAUSS, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- MERTA, Sabine: *Schlank! ein Körperkult der Moderne*. Stuttgart: Franz Steiner, 2008.
- MOI, Toril: *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MOI, Toril: *Språk og oppmerksomhet*. Oslo: Aschehoug, 2013.
- MONTÉN, Karin Carsten: »Mytiska mönster i Hertha«. In: Holm, Birgitta (Hg.): *Fredrika Bremer ute och hemma*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1987, 26–41.
- MORETTI, Franco: *The Bourgeois. Between History and Literature*. Brooklyn, New York: Verso, 2013.
- MÆLENG, Per: »Fysiognomier. Kommentar til kroppen som skriftens scene. Lesning av Knut Hamsuns *Sult*«. In: *Edda* 94 (1994:2), 120–133.
- NETTUM, Rolf Nyboe: *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890–1912*. Oslo: Gyldendal, 1970.
- NEUMANN, Gerhard: »Tania Blixen. Babettes Gastmahl«. In: Wierlacher, Alois et al. (Hg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder* 1. Berlin: Akademie, 1993, 289–318.
- NORÉN, Kerstin: »Kinesiska lånord i svenskan. Kulturhistoriska och semantiska perspektiv«. In: *Humanistdagboken* 18 (2005), 235–241.
- OGDEN, Jane: »Eating Disorders and Obesity: Symptoms of a Modern World«. In: Murrill, Anne et al. (Hg.): *The Handbook of Food Research*. London: Bloomsbury Academic, 2013, 455–470.

- ORBACH, Susie: *Fat is a Feminist Issue*. London: Bbs Pub Corp, 1997.
- OTT, Christine: *Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2017.
- PARSONS, Julie M.: *Gender, Class and Food. Families, Bodies and Health*. Houndmills, New York: Plymouth University, 2015.
- PENNY, Laurie: *Meat Market. Female Flesh Under Capitalism*. Winchester, Washington: Zero Books, 2010.
- PERSSON, Magnus: »Att äta litteratur«. In: Kristina Hermansson et al. (Hg): *Liv, lust och litteratur. Festskrift til Lisbeth Larsson*. Göteborg, Stockholm: Makadam, 2014, 132–144.
- POOVEY, Mary: *Genres of the Credit Economy. Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- QVIST, Gunnar: *Fredrika Bremer och kvinnans emancipation. Opinionshistoriska studier*. Göteborg: Akademiförlaget, 1969.
- RABINBACH, Anson: *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- RAY, Krishnendu: »Food and Identity«. In: Murcott, Anne et al. (Hg): *The Handbook of Food Research*. London: Bloomsbury Academic, 2013, 365–376.
- READ, Jason: *The Micro-Politics of Capital. Marx and the Prehistory of the Present*. Albany, New York: State University of New York Press, 2003.
- REES, Ellen: »På spor av modernismen i Cora Sandels Alberte-trilogi«. In: *Edda* 97 (1997:2), 209–220.
- RICHARDS, Anna: *The Wasting Heroine in German Fiction by Women 1770–1914*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- ROTTEM, Øystein: *Søkelys på Knut Hamsuns 90-års diktning*. Oslo: Universitetsforlaget, 1979.
- SANDBERG, Mark B.: »Writing on the wall. The Language of Advertising in Knut Hamsuns Sult«. In: *Scandinavian Studies* 71 (1999:3), 265–296.
- SCHMIDT-SEMISCH, Henning, u. Friedrich SCHORB: *Kreuzzug gegen Fette. Sozialwissenschaftliche Aspekte des gesellschaftlichen Umgangs mit Übergewicht und Adipositas*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: *Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*. Göttingen: Wallstein, 2001.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: »Maskulinitetens kris och En dåres försvarstal«. In: Cavallin, Anna, u. Anna Westerstähl Stenport (Hg): *Det gäckande könet. Strindberg och genusteori*, Stockholm, Stehag: Brutus Östlings bokf Symposion, 2006a, 39–68.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: »Eating Disorders, Consumer Culture and Literary Discourse«. In: *Att se det osedda. Vänbok till Ann-Sofie Ohlander*. Stockholm: Hjalmarson & Högberg, 2006b, II–28.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: »Kjønnsoverskridelse, helse og begjær i Ernst Ahlgren/Victoria Benedictsson: Pengar«. In: Engwall, Kristina et al. (Hg): *Gränsdragningsprocesser runt hälsa. Makt, tolkning, styrning*. Stockholm: Institutet för Framtidsstudier, 2008a.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: »Körperwissen, Ökonomie und Geschlecht. Ernst Ahlgrens/Victoria Benedictssons Roman *Geld* (1885)«. In: *Zeitschrift für Germanistik*. N.F. 18 (2008b:2), 298–307.

- SCHNURBEIN, Stefanie v.: »Sultens økonomi. (A)moral og (av)makt i *Sult*«. In: Arntzen, Even (Hg): *Makt og moral. 7 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy 2008*. Hamarøy: Hamsun-selskapet, 2008c, 97–116.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: »Makronen und Fleischbrühe: Ökonomien des Hungers bei Henrik Ibsen und August Strindberg«. In: Anz, Heinrich (Hg): *Das große nordische Orakel. Henrik Ibsen als Leitbild der Moderne*, Berlin et al.: Lit, 2009, 181–201.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: »Literarischer Antisemitismus bei Knut Hamsun und Henrik Pontoppidan: zwei Varianten mit unterschiedlicher Tendenz«. In: *European Journal of Scandinavian Studies* 44 (2014:1), 90–102.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: *Norse Revival. Transformations of Germanic Neo-Paganism*. Leiden: Brill, 2016.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: »Norn, Vampire, Female Christ. Myth and Myth-Making in Sweden's First Feminist Novel. A Failed Essay in Honor of Bruce Lincoln«. In: Johnson, Gregory B., u. Hugh Urban (Hg): *Irreverence and the Sacred. Critical Studies in the History of Religions*. Oxford: Oxford University Press, 2018 [im Druck].
- SCHORB, Friedrich: *Dick, doof und arm? Die große Lüge vom Übergewicht und wer von ihr profitiert*. München: Droemer, 2009.
- SCHWARTZ, Hillel: *Never Satisfied. A Cultural History of Diets, Fantasies and Fat*. New York: Free Press, 1986.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky: *Fat Art, Thin Art*. Durham, London: Duke University Press Books, 1994a.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky: *Tendencies*. London: Routledge, 1994b.
- SEGERBERG, Ebba: »Fredrika Bremer's Hertha and the father-daughter contract«. In: Kress, Helga (Hg): *Litteratur og kjønn i Norden. Foredrag på den XX. studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), arrangert av Institutt for litteraturvitenskap, Islands universitet, i Reykjavík 7.–12. august 1994*. Reykjavik: Háskólaútgáfan, 1996, 133–139.
- SELBOE, Tone: »Maskerade – kvinnelighet – frihet. Perspektiver på Henrik Ibsens *Et dukkehjem*«. In: *Edda* 97 (1997:1), 88–98.
- SILVER, Anna Krugovoy: *Victorian Literature and the Anorectic Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SOLOMIN, Nina: »Strindbergs judefientlighet fram till 1882«. In: *Strindbergiana* 11 (1996), 9–30.
- STENPORT Westerstähl, Anna: »The Sexonomics of *Et Dukkehjem*: Money, the Domestic Sphere, and Prostitution«. In: *Edda* 106 (2006:4), 339–353.
- STENPORT Westerstähl, Anna: »From Arsonists and Bastards to Vampires and Zombies. Urban Spatio-Pathologies in Strindberg's Chamber Plays«. In: *Studies in the Literary Imagination* 40 (2007:1), 35–54.
- THOMS, Ulrike: »Körperstereotype. Veränderungen in der Bewertung von Schlankheit und Fettleibigkeit in den letzten 200 Jahren«. In: Wischermann, Clemens, u. Stefan Haas (Hg): *Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung*. Stuttgart: Steiner, 2000, 281–308.
- THURMAN, Judith: *Isak Dinesen. The Life of a Storyteller*. New York: Picador, 1995.

- UECKER, Heiko: »Anmerkungen zu Knut Hamsun und seinem Buch *Hunger*«. In: Wolfert, Raimund (Hg.): ›*Alles nur Kunst?*‹: *Knut Hamsun zwischen Ästhetik und Politik*. (= Wahlverwandtschaft. Der Norden und Deutschland; 2). Berlin: Spitz, 1999, 15–30.
- VIGDIS, Hjorth: »Hamsuns bulemiske språk«. In: Arntzen, Even et al. (Hg.): *Hamsun i Versterålen 2012*. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 2013, 135–148.
- VOGEL, Julius: *Korpulenz: ihre Ursachen, Verhütung und Heilung durch einfache diätetische Mittel auf Grundlage des Banting-Systems*. Leipzig: Ludwig Denicke, 1864.
- VOGEL, Julius: *Korpulens, dess orsaker, förekommande och botande. På grund af Bantingssystemet*. Stockholm: Looström & K., 1880.
- VOGL, Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich et al.: Diaphanes, 2004.
- WADD, William: *Die Corpulenz (Fettleibigkeit) als Krankheit, ihre Ursachen und ihre Heilung. Nebst einer kritischen Untersuchung und neuern Ansichten darüber. Aus dem Englischen, nebst den Zusätzen und Bereicherungen des Pariser Arztes Dr. Léon und einigen Auszügen aus einem andern bezüglichen französischen Werke*. Weimar: Voigt, 1839.
- WÄGNER, Elin: *Pennskafte*. Hg. v. Helena Forsås-Scott. (= Svenska klassiker). Stockholm: Atlantis, 2003.
- WALKER BYNUM, Caroline: *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- WECHSEL, Kirsten: »Wa(h)re Identität. Karen Blixens/Isak Dinesens Autorschaft im Zeichen der Kulturindustrie. In: Peetz, Heike et al. (Hg.): *Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. Eine internationale Erzählerin der Moderne*. (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 12). Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin, 2008, 151–170.
- WEGMANN, Thomas: *Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- WIERLACHER, Alois, NEUMANN, Gerhard, u. Hans Jürgen TEUTEBERG: *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Berlin: Akademie, 1993.
- WIESELGREN, Greta: »Herthas betydelse för myndighetsreformen«. In: Holm, Brigitta (Hg.): *Fredrika Bremer ute och hemma*. Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1987, 95–113.