

Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein, Kirsten Wechsel (Hg.)

Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen.
Eine internationale Erzählerin der Moderne

Berliner Beiträge zur Skandinavistik

Herausgegeben von
Antje Hornscheidt, Hartmut Röhn, Stefanie von
Schnurbein und Stephan Michael Schröder

Band 12

Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen

Eine internationale Erzählerin der Moderne

Herausgegeben von
Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein
und Kirsten Wechsel

Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität
Berlin 2008

Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. Eine internationale Erzählerin
der Moderne / hg. von Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein
u. Kirsten Wechsel. –
1. Aufl. – Berlin: Nordeuropa-Institut, 2008. – ISBN: 978-3-932406-27-0. –
(Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 12)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbe-
sondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikro-
verfilmungen und für Einspeicherung in elektronische Systeme.

1. Auflage 2008

© 2008 Nordeuropa-Institut Berlin sowie die Autorinnen und Autoren

Umschlaggrafik: Mary-Ann Ritter
Satz: Kirsten Wechsel und Natia Gokieli
Gesetzt aus der Berthold Concorde von Adobe™
Druck und Bindung: Druckhaus Berlin-Mitte

ISSN: 0933-4009
ISBN: 978-3-932406-27-0

Inhalt

KIRSTEN WECHSEL: Einleitung: Zur Internationalität der Erzählerin Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen	7
TONE SELBOE: »The Infallible Rule of the Irregular«. Time and Narrative in Karen Blixen's Tales	13
GERHARD NEUMANN: »Anecdotes of Destiny«. Zur Struktur von Karen Blixens Novellistik	29
ANTJE WISCHMANN: Retrospektiv und retroaktiv. Karen Blixens »Det ubeskrevne Blad«/»The Blank Page« als Problematisierung von Erinnerung und Gedächtnis	59
HEIKE PEETZ: Erzählen und Erzählungen in Blixen-Filmen	77
HEINRICH ANZ: Generativität und Kunst. Eine unsterbliche Geschichte in Karen Blixens Erzählung	97
RICHARD FABER: Ruth-Jesus alias Anne-Marie. Eine bibelsoziologische Lektüre von Tania Blixens »Leidacker«	115
STEFANIE VON SCHNURBEIN: Genuss und Gefahr. Essen und Körper in »Babettes Gästebud«	135

KIRSTEN WECHSEL:	
Wa(h)re Identität. Karen Blixens/Isak Dinesens	
Autorschaft im Zeichen der Kulturindustrie	151
ANNEGRET HEITMANN:	
Landnahme in Karen Blixens <i>Den afrikanske Farm</i>	171
KRISTIN ØRJASÆTER:	
White Woman. From Karen Blixen's Literature	
to Vibeke Tandberg's Digital Photography	193
LILL-ANN KÖRBER:	
Die Frau und der Affe.	
Primatologie bei Karen Blixen und Peter Høeg	213
Autorinnen und Autoren	235

KIRSTEN WECHSEL

Einleitung: Zur Internationalität

der Erzählerin Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen

Karen Blixen war ihrem Selbstverständnis nach Kosmopolitin, eine Grenzgängerin zwischen Orient und Okzident, zwischen Vergangenheit und Moderne, die sich gern als archaische Geschichtenerzählerin stilisierte und dafür die neuen Medien ihrer Zeit intensiv nutzte. Sie sprach im Radio, ließ sich in Starpose von bekannten Fotografen ablichten und trat noch gegen Ende ihres Lebens im amerikanischen Fernsehen auf, um sich die Aufmerksamkeit einer internationalen literarischen Öffentlichkeit zu sichern. Das für eine Schriftstellerin dieser Zeit ungewöhnliche Medienbewusstsein und die Ausrichtung auf ein internationales Publikum trugen wesentlich dazu bei, dass Blixen schon zu Lebzeiten zu einer Ikone wurde, die »for noget dansk i udlandet, og for noget internationalt i Danmark« [im Ausland für etwas Dänisches und in Dänemark für etwas Internationales] stand, wie der dänische Literaturwissenschaftler Lasse Horne Kjældgaard treffend angemerkt hat.¹ Für manchen ihrer Kritiker in Dänemark war Blixens Internationalität allerdings weniger ein Qualitätsmerkmal, als vielmehr ein Indiz für ihre Verbundenheit mit der US-amerikanischen Populärkultur. So jedenfalls sah es Hans Brix, der sich von *Syv fantastiske Fortællinger* an »et Litteraturens Hollywood« [ein Hollywood der Literatur] erinnert fühlte und von Blixen an andere weltberühmte Diven aus dem Norden, womit er vermutlich auf Greta Garbo anspielte.² Auch Frederik Schyberg dachte wohl an Hollywood, als er Blixen vorwarf, dass ihr romantisch-dekadentes Europa eine »Illusionsnummer« sei, der kein Amerikaner widerstehen könne.³ Das war zwar polemisch gemeint, traf aber einen wesentlichen Aspekt von Blixens Erzählkunst: Wie das Hollywoodkino der 1930er Jahre besaß sie eine Vorliebe für das Spiel mit Illusionen, für theatrale und melodramatische Effekte und für ein fremd und exotisch anmutendes aristokratisches Europa.

1 KJÆLDGAARD: 2005.

2 Rezension vom 18. September 1935 in Dagens Nyheder. Nachgedruckt in ROSTBØLL: 1980, 209–213.

3 Rezension vom 25. September 1935 in Berlingske Tidende. Nachgedruckt in ROSTBØLL: 1980, 225–231 [hier 225].

Die Popularität des Fremden, an der Hollywood einen wesentlichen Anteil hatte und von der auch Blixen mit ihren Erzählungen und medienwirksamen Selbstinszenierungen profitierte,⁴ war ein Effekt der Globalisierung, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend den Bereich der Kultur erfasste und die auch die Distributions-, Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur veränderte.

Im Literaturbetrieb ihrer Zeit war Blixen denn auch kein Einzelfall. Der Germanist Horst Steinmetz hält den »Internationalismus« in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts gar für ein spezifisches Merkmal der Moderne.⁵ Als ehemalige Kaffeefarmerin, die jahrelang in der Kolonie Britisch Ostafrika für den Weltmarkt produziert hatte und deren Unternehmung aufgrund der weltweiten Rezession nach dem Ersten Weltkrieg schließlich scheiterte, war Blixen jedoch besser als manch andere/r Schriftsteller/in mit den Mechanismen der Globalisierung vertraut. Diese Erfahrungen haben nicht nur in *Out of Africa/Den afrikanske Farm* Spuren hinterlassen. Weltweiter Handel, Kolonialismus, Exil und Vertreibung sind vielmehr wiederkehrende Themen und Motive vieler Texte.⁶ Kjældgaard hat in diesem Zusammenhang auf den »fremmed, ja, næsten antropologisk blik« [fremden, ja, nahezu anthropologischem Blick] hingewiesen, mit dem die Erzählinstanz in Blixens Texten die Welt betrachtet. An ihre Erfahrung als fremde Europäerin in Afrika anknüpfend »leihe« sich Blixen die Sichtweise der indigenen Bevölkerung, mit dem Effekt, dass die eigene europäische Kultur fremd und exotisch erscheine.⁷

Der aus der Erfahrung des Fremdseins gewonnene »globale«⁸ Blick entzieht zentralen Gewissheiten der europäischen Kultur den Grund. Dies gilt, wie die Beiträge dieses Bandes zeigen, für die lineare Konzeption von Zeit ebenso⁹ wie für die Kategorie des Anfangs,¹⁰ für die Vorstel-

4 Vgl. dazu den Beitrag von Kirsten Wechsel in diesem Band.

5 Vgl. STEINMETZ: 2000, 193.

6 Vgl. beispielsweise die im chinesischen Kanton angesiedelte Erzählung »The Immortal Story«/»Den udødelige Historie« oder »The Monkey«/»Aben«, wo ein aus Sansibar importierter Affe die Handlung in Gang hält.

7 KJÆLDGAARD: 2005.

8 KJÆLDGAARD: 2005.

9 Vgl. dazu den Beitrag von Tone Selboe in diesem Band.

10 Vgl. dazu den Beitrag von Annegret Heitmann.

lung eines monumentalen kulturellen Gedächtnisses¹¹ wie für die Grenzziehung zwischen Mensch und Tier¹² oder die Frage nach dem Zusammenhang von Generativität und Geschlecht.¹³ Auch traditionelle ästhetische Kategorien und Konzepte wie die Gattung der Novelle¹⁴ und die Figur des Künstlers¹⁵ werden von Blixen neu in den Blick genommen. Dass der moderne globale Blick auch blinde Flecken produziert und etablierte Herrschaftsverhältnisse affirmiert und dass Blixens Selbstinszenierung als kulturelle Grenzgängerin keineswegs unproblematisch ist, haben Forschungen zum Kolonialdiskurs bei Blixen mehrfach gezeigt. Ihre aristokratischen Selbstinszenierungen und ihr literarisches Projekt sind trotz ihrer Kritik am Ethnozentrismus und an der Arroganz des Weißen Mannes eng mit dem europäischen Imperialismus und Rassismus verhaftet.¹⁶

Dennoch sind Blixens Texte voller Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten, die Leser/innen weltweit bis heute in den Bann ziehen. Der vorliegende Band, der auf eine Ringvorlesung am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zurückgeht, setzt hier an und versammelt Beiträge deutscher und skandinavischer Leser/innen aus unterschiedlichen Fächern und Forschungstraditionen. Einigen Beiträgen liegt die unter dem Pseudonym Isak Dinesen publizierte englische Fassung zugrunde. Andere beziehen sich auf die dänische Fassung und wieder andere auf die deutschen Übersetzungen, die unter dem Namen Tania Blixen erschienen sind. Was die Beiträge verbindet, ist ein Interesse an Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen als internationale Erzählerin der Moderne.

Mit der Erzählerin Blixen und ihrer Poetik beschäftigen sich die Beiträge von Tone Selboe, Gerhard Neumann, Antje Wischmann und Heike Peetz. Ausgehend von Blixens anachronistischer Schreibweise zeigt Selboe, wie Blixen dem modernen westlichen Zeitverständnis eine ›andere‹

11 Vgl. dazu den Beitrag von Antje Wischmann.

12 Diese Grenzziehung untersucht Lill-Ann Körber in ihrem Vergleich von Blixens »Aben« mit Peter Høegs *Kvinden og Aben*.

13 Einschlägig hierzu die Studien von Susan Hardy AIKEN: 1990 und Dag HEEDE: 2001. In diesem Band gehen vor allem die Beiträge von Heiner Anz und Richard Faber hierauf ein.

14 Vgl. dazu den Beitrag von Gerhard Neumann.

15 Vgl. dazu die Beiträge von Kirsten Wechsel und Stefanie von Schnurbein.

16 Vgl. dazu auch den Beitrag von Kristin Ørjasæter.

archaische Zeitvorstellung gegenüberstellt, in der sich Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges vermischen.¹⁷ Selboe sieht darin ein zentrales Merkmal von Blixens Gattungspoetik und Kunstauffassung. Die Gattungspoetik ist Thema von Neumanns Überlegungen zu Blixens *Anecdotes of Destiny/Skæbneanekdoter*. Mit der Form der Schicksalsanekdote, so Neumann, reagiere Blixen auf die Krise der Novelle im 19. Jahrhundert, die durch die Unvereinbarkeit des alten eschatologischen Erzählmodells mit einem neuen realistischen Erzählmodus entstanden war. Blixens Überlegungen zum Verhältnis von Vergangenheit und Moderne, von Jenseitigkeit und Diesseitigkeit berühren auch das Problem der kulturellen Überlieferung sowie die medialen Bedingungen des Erzählens. Am Beispiel von »The Blank Page«/»Det ubeskrevne blad« untersucht Wischmann, wie das Erzählen bei Blixen an die mediale Darbietung gekoppelt ist, wobei sich mit dem medialen Wandel auch die Funktion der Erinnerung verändert, von einer souveränen Memoria hin zu zunehmend individuellen Erinnerungen in der Moderne. Der Filmindustrie ist es zu verdanken, dass Blixen beim internationalen Publikum nicht in Vergessenheit geraten ist. In ihrem Beitrag über das Erzählen in Blixen-Verfilmungen geht Peetz der Wiederentdeckung Blixens im Kino der 1980er Jahre nach. Peetz deutet Sidney Pollacks *OUT OF AFRICA*¹⁸ und Gabriel Axels *BABETTES FEAST* als Versuche, eine in die Krise geratene, männlich konnotierte große Kinoerzählung wieder aufleben zu lassen. Blixen werde als weibliche Erzählerin inszeniert, deren brüchiger und fragmentarischer Stil von der Filmerzählung geglättet werde.

Anknüpfend an Überlegungen der Gender- und Queerstudies fragen die Beiträge von Heinrich Anz, Richard Faber, Stefanie von Schnurbein und Kirsten Wechsel nach dem Verhältnis von Geschlecht und Kunst in Blixens Erzählungen. In seinem Beitrag über Generativität und Kunst argumentiert Anz, dass Blixen dieses historische Paradigma in den Kon-

17 In ihrem Artikel in diesem Band (S. 15) weist Selboe zu Recht darauf hin, dass diese »andere« archaische Zeitvorstellung für Blixen ein wesentliches Merkmal der afrikanischen Kultur darstellte und dass die Kopplung des Archaischen mit Afrika im Kolonialdiskurs der Zeit verbreitet war. Anne McClintock spricht in diesem Zusammenhang von der Erfindung eines »anachronistic space«. Die Vorstellung, dass innerhalb der historischen Moderne prähistorische Orte existierten, spielte eine wichtige Rolle für die Administration und Regulierung des Britischen Empires. Vgl. MCCLINTOCK: 1995, 40–42.

18 Zur besseren Unterscheidung von Buch- und Filmtiteln sind letztere in diesem Band durch Kapitälchen gekennzeichnet.

text der Umbruchszeit um 1800 stelle. Blixen führt vor, dass Generativität mit dem Einrücken in einen genealogischen Zusammenhang und der Annahme einer entsprechenden Geschlechterrolle verbunden ist und macht dadurch auf die geschlechtliche Konnotation des Paradigmas aufmerksam. Ihre Erzählungen inszenierten den Versuch, die Geschlechterdifferenz im Modus der Neutralisierung aufzuheben. Faber geht in seiner »bibelsoziologischen Lektüre« der Erzählung »Leidacker« (»Sorrow Acre«/»Sorgagre«) den Verbindungen zwischen dieser Erzählung und einem ihrer zentralen Intertexte, dem Buch *Ruth* nach. Unter anderem auf der Grundlage einer feministisch-theologischen Interpretation der biblischen Erzählung diskutiert er die ambivalente politische Situierung der Autorin und ihrer Texte zwischen feministischer Revolution und neopaganem Faschismus. Wie Anz und Faber befasst sich auch Schnurbein mit dem Zusammenhang von Kunst und Geschlecht in Blixens Erzählungen. In ihrem Beitrag zu »Babettes Feast«/»Babettes Gæstebud« fragt sie nach der Bedeutung des Schlankheitsregimes für Blixens Künstlerinnenfiguren. Blixens Erzählungen, so Schnurbein, sei eine »anorektische« Logik eingeschrieben, zugleich erzeugten sie einen Bedeutungsüberschuss, der einerseits Widerstand gegen den Versuch der Interpretation leiste und andererseits auf die Anforderungen des modernen Buchmarkts reagiere. Auch Wechsel verfolgt in ihrem Beitrag das Verhältnis von Kunst und Körperinszenierung. Am Beispiel von Judiths Thurmans Blixen-Biographie, Sidney Pollacks *OUT OF AFRICA* und Blixens Selbstinszenierungen der 1930er Jahre untersucht sie die Kommerzialisierung weiblicher Identitätsentwürfe durch die Film-, Kosmetik- und Modeindustrie.

Die drei letzten Beiträge des Bandes führen Überlegungen aus den Postcolonial Studies weiter. Annegret Heitmann sieht einen wichtigen Ansatzpunkt für eine kritische Auseinandersetzung mit der Kolonialproblematik bei Blixen in der Frage nach der Funktion von Figuren des Anfangs, da diese für die Legitimierung der Kolonialherrschaft eine wichtige Rolle spielen. In ihrer Analyse der Landnahmethematik in *Out of Africa/Den afrikanske Farm* zeigt sie, dass die Vorstellung eines Neuanfangs durch Landnahme dort mehrdeutig als historische Tatsache, Faszinosum und Sinnsuche präsentiert und als vergebliches Unternehmen zugleich ad absurdum geführt wird. Kristin Ørjasæter untersucht die Remedialisierung von Blixens *Out of Africa/Den afrikanske Farm* durch

eine digitale Fotoserie der norwegischen Künstlerin Vibeke Tandberg. Blixen, so Ørjasæter, schreibe das traditionelle Narrativ des Weißen Mannes um, indem sie ihn durch die Weiße Frau ersetze und damit auf die geschlechtliche Determinierung des Kolonialdiskurses hinweise. Tandbergs Fotografien wiederum überführen Blixens Narrativ der Weißen Frau in die Gegenwart und in ein neues Medium. Sie verweisen dadurch auf Verbindungen zwischen dem Feminismus der Weißen Frau und dem imperialistischen rassistischen Projekt. Der abschließende Beitrag von Lill-Ann Körber knüpft an wissenschaftskritische Überlegungen Donna Haraways an und liest Blixens »Aben« und Peter Høgs *Kvinden og Aben* als primatologische Texte, in denen die traditionelle Grenzziehung zwischen Mensch und Affe neu verhandelt wird. Sie macht deutlich, welche Funktion Geschlecht und Sexualität hierbei spielen und in welcher Weise die Texte Zusammenhänge zwischen Primatologie und Kolonialdiskurs reflektieren.

Die Herausgeberinnen danken dem Nordeuropa-Institut für die Finanzierung dieses Bandes. Marzena Dębska-Buddenhagen, Natia Gokieli und Tomas Milosch danken wir für die redaktionelle Unterstützung, Mary-Ann Ritter und Christian Brath für ihre Hilfe bei der Gestaltung der Umschlagsgrafik.

LITERATUR

- AIKEN, Susan Hardy: *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- HEEDE, Dag: *Det umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense: Universitetsforlag, 2001.
- KJÆLDGAARD, Lasse Horne: »Karen Coffee Co. Om Karen Blixen og kulturel globalisering«. 2005. In: <http://udd.uvm.dk/200507/udd200507-07.htm?menuid=4515> vom 9. April 2008.
- MCCLINTOCK, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. New York/London: Routledge, 1995.
- ROSTBØLL, Grethe: »Om *Syv fantastiske Fortællinger*. Tilblivelsen, udgivelsen og modtagelsen af Karen Blixens første bog. En dokumentation«. In: *Blixeniana* (1980), 29–268.
- STEINMETZ, Horst: »Globalisierung und Literaturgeschichte«. In: Manfred SCHMELING, Monika SCHMITZ-EMANS u. Kerstin WALSTRA (Hg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, 189–201.

TONE SELBOE

»The Infallible Rule of the Irregular«.

Time and Narrative in Karen Blixen's Tales

In 1935, the same year Karen Blixen published the Danish version of her first book, *Seven Gothic Tales* [*Syv fantastiske Fortællinger*], the American writer Gertrude Stein negotiates the question of what she calls »contemporariness«: »[E]verybody is contemporary with his period«, she states, implying that however good or bad you are as an artist or a writer, you cannot get rid of the fact that you are contemporary with everybody else living at the same time. Stein writes:

Each generation has to do with what you would call the daily life: and a writer, painter, or any sort of creative artist, is not at all ahead of his time. He is contemporary. He can't live in the past, because it is gone. He can't live in the future because no one knows what it is. He can only live in the present of his daily life.¹

In other words: to be critical of ones contemporaries, to dramatize the past or to foresee the future, does not allow one to escape from the time and age when one is actually living. Stein's point, »that everybody is contemporary with his period«, may thus serve as a motto for Karen Blixen's self-reflective and self-conscious writing, her way of adopting a style which gives her the flair of an old fashioned and even archaic writer; in other words, her »denial of coevalness«² – term I will return to later.

However, time in Blixen's oeuvre is displayed as an existential condition fundamental to both life and art, as well as a being part of her narrative method. Her stories are composed of elements from various historical periods, and they are often ›about‹ time in one form or another. Her stories reflect time as a given neither life nor art can escape. In what follows I will look at how time in Blixen's writing on the one hand is staged as a tension between various, often conflicting periods and ages, and on the other hand, how the temporal is linked to the question of storytelling – what we may call a poetics. Finally I will give some examples on how time is thematized as an existential condition.

¹ STEIN: 1974, 151.

² The term comes from FABIAN: 1983, 31.

Karen Blixen lived from 1885 to 1962 and she wrote her tales between 1934 and 1958. That makes her a modern writer. But her stories are set in the eighteenth and nineteenth century, and in her public role-playing as 3000-year-old witch, Lucifer's daughter, the one who dined with Socrates or the Devil's friend, she emphasizes the timeless rather than what is characteristic of a specific age or period. All her ›acts‹ or ›parts‹ connote the enigmatic and the mystical. The archaic is a mask and to Blixen masks and masquerades are literary as well as personal strategies, parallel to her split position between two cultures and two languages, Danish and English, and her fictitious use of dual and provocative gender roles. She self consciously plays with different styles and personalities, and her masks allow for a certain distance: within an archaic frame Blixen can ask highly modern questions about art or sexual identity.

Blixen incorporates various ideas, plots and styles in her texts, she exploits Greek mythology and a romantic setting and she borrows from the Bible and the Koran, from Shakespeare, Dante and Danish writers like Hans Christian Andersen, St. St. Blicher and Søren Kierkegaard. She has learnt from her predecessors and is well acquainted with the literary tradition, but her unconventional use of it shows that she is writing from hindsight. She is thus neither nostalgic nor utopian; her dealings with the past are embedded in a distance which combines pity, humour and irony, but which keeps the idyllic and sentimental at bay.

Blixen's writings did not agree with the social and psychological realism of Scandinavian and Danish writing in the 1930s. The reception of her first book, *Seven Gothic Tales*, may give an indication on how she challenged the conventions. On September 25, 1935 the Danish literature and theatre critic Frederik Schyberg reviewed the Danish version of *Seven Gothic Tales* for the daily newspaper *Berlingske Tidende* and condemned it for being thoroughly immoral. The book, he claims, is written by a gifted but crazy writer, and he qualifies his view by attacking the book for »Snobberi, Fantastik og Perversitet« [snobbery, fantasy and perversity], and for portraying a world devoid of normality – »at der i de syv Fortællinger ingen normale Mennesker findes« [there are no normal human beings in the seven tales], he claims. Schyberg argues further that

[D]et erotiske Liv, der udfolder sig i Fortællingerne, er derfor af højst sælsom Art. Mænd elsker deres Søstre, Tanter deres Niecer, enkelte af Personerne er forelsket i sig selv, og unge Kvinder ›kan‹ ingen Børn faa, eller ›vil‹ ingen have, en fransk Grevinde slynger sin Elsker i Ansigtet, at han ikke er forelsket i

hende, men i hendes Mand – og han ved intet at svare hende, fordi han »indser«, at hun har Ret.³

[Men love their sisters, aunts their nieces, some of the characters are in love with themselves, and young women ›cannot‹ or ›will not‹ have children, a French countess blames her lover for not being in love with her but with her husband – and he has nothing to reply, because he »realizes« that she is right.]

Schyberg's point is that Blixen's way of constructing her stories consciously avoids clear answers or solutions to the various conflicts her readers are met with. That is indeed a valid point, but whereas for Schyberg normality means the conventional family and the conventional plot, for Blixen inversion, interruption and deviation represent the norm – what we may call, with an expression borrowed from »The Cardinal's First Tale« (CFT) »the infallible rule of the irregular« (CFT, 7). About 20 years later, another Danish critic, Harald Nielsen, repeats many of Schyberg's accusations in his study of what he calls Blixen's literary mysticism. Blixen's style is characterized as being subtle but incomprehensible, and the content of the tales is in his view based on a »pervers Seksualitet« [perverse Sexuality].⁴ Paradoxically, the negative reviews demonstrate, better than the highest of praise, the provocative or critical potential hidden behind an apparently glossy mask. Armed with irony and humour, Blixen questions the so-called normal and she invites the reader to confront herself and her world anew.⁵ The temporal as well as the ideological tension inherent in Blixen's work, is evident both in her tales and in the books based on her life in Africa, *Out of Africa* (OoA, 1937) and *Shadows on the Grass* (1960). The difference between Europe and Africa is here established in cultural and racial terms, but it is also established as a temporal difference. According to Blixen, the European lives within another temporal dimension than the native African; they are in other words not contemporaries. Furthermore, Blixen claims that native Africans neither acknowledge the principle of time the way Europeans do nor the division between past, present and future. In short, it is the white European who according to Blixen introduces time in Africa.

3 SCHYBERG: 1980, 227–228.

4 NIELSEN: 1956, 39.

5 Dag Heede has discussed the question of normality in Blixen's oeuvre in detail. See HEEDE: 2001. See also my discussion of Schyberg's review in SELBOE: 1996, 69.

To look upon a foreign culture as timeless is not unusual among European travellers from the nineteenth and early twentieth century. According to anthropologists time was frequently used as a means to create a temporal distance between the I and the others among white travellers. This is what Johannes Fabian calls »a denial of coevalness«.⁶ But for Blixen that which exists outside the boundaries of time, what she labels the timeless and non-contemporary, has positive connotations and is not a label used to diminish other races and cultures. On the contrary, it is a quality, a mark of distinction for everybody she admires, regardless of race, colour and class. The proud African and those she admires among the whites are united in their ability to live in more ages than one, and this ›timeless‹ quality separates them from the hated white English middle class. History's great travellers are recognized by this trait: they hold their ground and assert themselves in the time and age they live in, but they don't fit in, they are in Blixen's words ›outcasts‹, a word carrying positive connotations. In *Out of Africa* she comments on two of her friends:

It was not a society that had thrown them out, and not any place in the whole world, either, but time had done it, they did not belong to their century. [...] In the present epoch they had no home, but had got to wander here and there [...]. (OoA, 206)

In Blixen's discourse the African present is compared to the European past; what is lost or gone in Europe, lives on in Africa. The art of listening to tales is given as one major example: in Europe one has lost the oral tradition, while the African, who cannot read, will listen to a story and ask what happens next. Blixen's point is that the African knows how to listen while the European is used to getting his or her impressions via the eyes. She herself makes a point of preferring the oral tale – she claims to make up stories for her listeners ›like Scheherezade herself‹ – the storyteller from *Thousand and one nights*.

However, Blixen is not entirely consistent in her arguments. Even though she blames ›our technical age‹ for the fact that different races no longer are able to understand each other, she still emphasizes the necessity of driving a car, and the joy of seeing a bird's-eye view of the world from an aeroplane. And regarding the question of the oral versus the written word, the ear over the eye, it may come as a surprise to find that

⁶ FABIAN: 1983, 31.

in an essay written two years after the publication of *Out of Africa*, she states that the main faults with the current changes in Danish orthography, which she does not agree with, are supported by people who remember by listening rather than reading. And Blixen claims, quite contrary to what she says in *Out of Africa*: »I should like to speak a word for those people who understand and remember visually.« (On Orthography, 142)

Blixen scholars have frequently discussed the tension between the written (the present) and the oral (the past) inherent in Blixen's oeuvre. The oral tradition is staged biographically, as a sort of public role which connotes Scheherazade, and textually. In tales like »The Blank Page«, »The Dreamers« or »The Diver« we find the traditional situation of the tale consisting of a group of people gathered around an old storyteller. As an answer to a question a story is invariably told. Tales are delivered from generation to generation, and the question of telling, whether in oral or written words, is a recurrent theme in Blixen's narrative universe. Different forms of tales and genres are explicitly discussed among her characters; »The Cardinal's First Tale« from *Last Tales* (1957) is a prime example.

»The Cardinal's First Tale« makes obvious the connection between telling and identity, love and art. The scene of the narration is the library, a setting that has special significance for Blixen. The library epitomizes the fact that telling stories is a way of recapturing and reformulating the past – the story is told in the absence of something – and the library is a place for books and for dreaming, for story and for history. The library reflects the coexistence of different temporal existences and can thus be said to symbolize both the time and the space of literature. It represents the book's presence – now and then are both here in the form of rows of books – and at the same time it is the very place where speech and presence become absence and silence.

The frame of the tale is the Catholic confession, but the opening scene of the story inverts the normal procedure; it is the visiting woman in black who asks the question »Who are you?«, whereas the cardinal answers by telling a far from straightforward story about the young princess Benedetta who marries the ageing prince Pompilio. Characteristically, the erotic awakening of Princess Benedetta takes place in the library, within a written or artistic dream so to speak, and not in the outside world – where the marriage belongs. The young princess has been ordered into

three years' celibacy after having given birth to a one-eyed son, and while she is waiting to return to the grown-up world of the marriage, she spends solitary time reading. This is meant to help her avoid temptation, but as often is the case in Blixen, the result is the opposite of what is expected. The consequence of the stay in the library is a love of or via the eye, an erotic awakening which has come about through reading. The princess falls in love without having any other object for her love than books, and the library falls in love with her.

When her husband is away, the princess falls in love – with poetry, with books. It is absence which leads to love. However, while the husband may not understand much, he does understand that reading can »be harmful to his wife's health and mind« (CFT, 6), with the result that she is forbidden more reading and goes from enjoying the pleasure of the eye to the pleasure of the ear: instead of reading books she now starts listening to music.

Princess Benedetta goes to the opera and hears the famous soprano Marelli sing in Metastasio's *Achilles in Scyros*. The young soprano in the opera sings the »cadenza d'inganno« a musical form which is explained by the following definition:

[...] the »cadenza d'inganno«, of which the musical dictionaries will tell you that it makes every preparation for a perfect finish and then instead of giving the expected final accord, suddenly breaks off and sounds an unexpected strange and alarming close. (CFT, 7)

This musical form – the interrupted »cadenza« – can be seen as a sort of emblem for Blixen's stories; it indicates something about »how« the stories are narrated and »what« is narrated; both the narration and the various erotic meetings tend »to break off and sound an unexpected strange and alarming close« (CFT, 7). The telling of a story is quite often broken off just before its conclusion – when we expect an explanation – and is instead interrupted by a new tale which in turn has its own unexpected close. One may say that erotics and poetics are two sides of the same coin in Blixen's highly artificial world. Her turnings or deviations indicate a distinct narrative technique, but can also be said to characterize meetings and love stories which are in some way or other interrupted. Or rather, they end in what we may call an inverted way, that is, they deviate from the expected norm.

The princess listens to the »cadenza d'inganno«, and at the seventh encore »a pair of blue and a pair of black eyes met across the pit in a long

deep silent glance, the first and the last« (CFT, 8). That is all there is, but anyone familiar with Blixen will recognize the importance: the long deep silent glances, very often dark glances, always have significant meaning in her texts. That goes for Babette in »Babette's Feast«, and the African women in *Out of Africa*; through numerous heroines we are met with a long deep silent or dark glance which is always significant yet wordless, often connected with pain, departure or what cannot be expressed in any other way. Not surprisingly, this silent union between Princess Benedetta and Marelli – a ›union‹ even though it is based on distance and absence – occurs after a ›cadenza d'inganno‹ has been sung – by a young soprano »formed and prepared in the conservatorio of San' Onofrio, and once and for all cut off – no laugh not! – from real life« (CFT, 8). Through this deceptive cadenza, sung by someone unable to be a woman's lover, »she triumphantly became her whole self« (CFT, 7).

Art and love, artistic principles and erotic awakening thus come together, and despite the cut-off quality of the meeting, it leads to a metamorphosis, »a total change« whereby »her whole being was transported« (CFT, 7). As is often the case in Blixen's tales, it is a meeting of opposites, even of paradoxes, stylistically an ›oxymoronic‹ confrontation. The oxymoron is Blixen's stylistic means of combining what can't be combined: »[the] often-embraced lady had for her only lover the Marelli, who was the lover of no woman« (CFT, 9). The lover of no woman or not, the princess gives birth to twins after this meeting, but of course the happy situation doesn't last long; one of the twins is killed in a fire in the library. The quest for harmony is invariably met with disharmony. This meeting is in other words both a complete ›cadenza‹ and a ›cadenza d'inganno‹ – a broken, deviated or interrupted ›inganno‹ – the musical form which invites harmony and then breaks it.

Part of the dialogue between the cardinal and the lady in black is a discussion about the difference between the psychological-naturalistic novel and the classical story. The discussion about different art forms – or different forms of literary conventions – is linked to the past and the present respectively, i.e. what is labeled »the classical story« is linked to the past, but is about to be taken over by the modern literature of identification – characterized as »the literature of individuals« (CFT, 24). The lady in black formulates her protest against the ancient divine and classical story by calling it »a hard and cruel game, – which maltreats and mocks its human beings« (CFT, 25). The main point of the cardinal's poetics, on

the other hand, is the following utterance: »For within our whole universe the story only has authority to answer that cry of heart of its characters, that one cry of heart of each of them: ›Who am I?‹« (CFT, 26). And with this as a starting point he sets up a dichotomy between the modern novel and the ancient tale.

While the novel – the literature of the individuals – depicts the world and its living people, it is the so-called classical storytelling which is focused in the ancient tale. The difference between them is the old one of ›mimesis‹: while the novel reproduces ›live‹ people, the story is a variation on older literary models. We may say that the novel tries to capture reality – meaning everyday life as we know it – while the story tries to capture life and literature in its essence by repeating given literary forms of telling. The other difference, equally important, is one of ›distance‹: the novel desires intimacy, in time and in space, and its way of identifying with its characters gives it a therapeutic function; it becomes in other words a means of compensation. It lacks the possibility of the grand (over)view, of being able to abstract or extract from the individual to the general. While the novel accentuates the passing feeling, what is now, the story is focused on the eternal. That is why it can offer an answer to the existential question: »Who am I?«

But what about Blixen's own tales – can they be said to be in accordance with the norms for the classical story, which here is synonymous with the oral story, much in the way it is defined in Walter Benjamin's much quoted essay »Der Erzähler«.⁷ In Benjamin's essay, as well as in Blixen's conception of the classical story, the continuity of experience, ›die Erfahrung‹, is a fundamental condition for the transmission of oral stories. However, this ›Erfahrung‹ is challenged in Blixen's stories. The oral is part of a context which is broken at the time Blixen writes her stories. Tradition, defined as belonging to an ongoing chain of events, gives a framework within which several of her figures understand themselves, but this unity is also demonstrated as somewhat frail and unreliable. The immediate harmony and understanding the narrator often emphasizes at a given time is inevitably broken off and confronted with other ways of thinking and living. One might say that the frequent interpretations and comments on storytelling and art are a kind of interpretation which compensates for the interrupted continuity. This broken continuity is re-

7 BENJAMIN: 1977.

flected in the text's form: it is not a whole, unified and harmonically rounded off, but several, interrupted and deviated. The stories can be said to be unfinished in the way a ›cadenza d'inganno‹ is unfinished, but it is exactly this way of securing what is ›not‹ said or done, that is their driving force.

Blixen's writing is thus neither a novelistic literature of individuals nor does it fulfill the cardinal's rather vague norm of the classical story. In my opinion the existential pathos which undoubtedly exists in Blixen's tales, is linked to the necessity of continuing to ask the question »Who am I? « while at the same time realizing the impossibility of answering it. One cannot turn to a Blixen story and find the answer but one will find the question reformulated – as a problem. Blixen seems to say that to give an ultimate answer to the oldest – and the most modern – of all questions, would mean the end of all storytelling.

Perhaps the strangest example of Blixen's ›poetics‹ which embodies what in »The Cardinal's First Tale« is called »the infallible rule of the irregular«, is the image of the blank page (TBP) in the little tale by the same title. The story is delivered by an ancient storyteller, who tells the story as a commentary on the art of story telling. The setting is an old convent in Portugal for sisters of the Carmelite order, and the crux of the story concerns a curious exhibition in the gallery of the convent, involving sheets of linen with blood stains from numerous princesses' wedding nights. These sheets are framed and exhibited as a row of similar paintings:

But in the midst of the long row there hangs a canvas which differs from the others. The frame of it is as fine and as heavy as any, and as proudly as any carries the golden plate with its royal crown. But on this one plate no name is inscribed, and the linen within the frame is snow-white from corner to corner, a blank page. (TBP, 104)

The white sheet, the blank page, gains its effect only in relation to the pale images of blood on the other canvases. The fascination lies in the fact that it is as an interruption in the row of similar paintings that it gains its significance, it speaks to the viewers as ›deviation‹, as that which breaks the rule and thus the expectation. It presents itself as an enigma – in relation to the pale images on the other sheets, which resemble recognizable historical images:

Within the faded markings of the canvases people of some imagination and sensibility may read all the signs of the zodiac: the Scales, the Scorpion, the

Lion, the Twins. Or they may there find pictures from their own world of ideas: a rose, a heart, a sword – or even a heart pierced through with a sword. (TBP, 103)

The pale reproductions resemble a story already written, or pictures already painted: a rose, a heart, a sword. The images of blood are signs which may be read as figures from the history of art, literature and the Bible, in other words, other canonical histories and stories. The blood has become a figure, the individual experience may be interpreted as a generalized expression. The women whose blood is exhibited are visible as framed works of art – separate works which have their individual mark or imprint but resemble each other nevertheless. The titles following the pictures emphasize their official status as works of art belonging not primarily to the female and virginal convent, but to the outside world, ruled by men who declare: »virginem eam tenemur« – »we declare her to have been a virgin«. (TBP, 102–103) Each of the princesses has her own hidden story, but the result of her story belongs to the male society surrounding the female convent.

It is the ›secret‹ which is pivotal in Blixen's text. The blank page, the white canvas with nothing ›written‹ on it, establishes no images to be recognized. It is open to interpretations and evades recognition. There is no name that guarantees it – something has taken place, but we don't know what or who was the agent. However, we are told that silence speaks upon the blank page; the utopian dimension of the story is clearly linked to blankness or silence – that which may or may not happen.⁸ The point is thus not to solve the riddle of the blank page, but to secure it as an enigma which may engender an indefinite number of new stories. The little tale may be said to function as a ›mise en abyme‹, a mirror image or reflection of all Blixen's tales. Through its blank page the story demonstrates the poetic principle of irregularity, deviation and postponement which secures continuity. This »poetics« is however formulated in relation to women's life: the silence is gendered.

The text as a whole covers a period from the biblical era until the nineteenth century, but this historical line conceals a lot of ellipses – temporal gaps which remind the reader of that which is ›not‹ being told in the text. In other words, the way the story is told reflects what it is about. The temporal gaps do, like the blank page itself, indicate that of

⁸ See Antje Wischmann's article in this volume.

course something is left out. It is exactly this absence which triggers the reader's imagination, thus, the story titled »The Blank Page« reproduces its own narrative form, its own gaps, by hinting at what has been left out.

So far, I have looked at some ways in which Blixen explores different times and different ways of telling. But her texts also reflect the question of time or temporality as a sort of fundamental condition, a ›sine qua non‹ of both life and art. I will now turn to »The Heroine« from *Winter's Tales* (1942) in order to demonstrate how Blixen employs a specific dramaturgic or compositional device – ›the second meeting‹ – to mark the story as inextricably linked to the division between now and then.

»The Heroine« is set during the nineteenth century German-French war, the story is first and foremost about a young man's fault in interpreting his own feelings – and the woman who is at the root of these feelings. It is only when the story's two protagonists meet again that this young man – and the reader – understand what actually happened several years earlier. When the two young people meet again six years after the dramatic incidents that brought them together in the first place, we not only get an explanation that contradicts what has thus far happened; it is in fact the second meeting which gives history its shape and form – in other words, transforms it into a story.

During the French-German war of 1870 the Englishman and religious scholar Frederick Lamond comes to a small village close to the French border. There he meets Heloïse, a woman he sees partly as art embodied and partly as a representative of the old French aristocracy. When the German troops enter town, the French refugees who are gathered there are captured, but the German officer who examines them gets attracted to the beautiful Heloïse, and promises to give them the passports they need to cross the border to Luxembourg if she will come and collect them »dressed like the goddess Venus«, in other words: stark naked. Rather than fulfilling what the officer asks of her, she gives a short speech in which she leaves it to the others to decide what to do. They reject being saved in this way, and as a consequence are brought into the courtyard without knowing whether they are going to live or die. After half an hour they get their permission to leave and a soldier brings Heloïse a bunch of roses from the officer. Then the refugees depart.

Six years later Frederick is taken to a music hall in Paris by a friend, and there he sees Heloïse dancing naked in a play called »Diana's Revenge«. After the show they meet, and she explains what happened six

years before: it was to spare her fellow prisoners from a feeling of life-long guilt that she refused to fulfill the officer's wish.

Parallel to the dramatic war events another story is going on, under the surface so to speak, which is, as is often the case in Blixen's tales, linked to an unfulfilled or unfinished love story. When Frederick and Heloïse part, he is left standing on the station, seeing her train depart with a feeling that »the curtain had gone down upon a great event in his life«. He then tries to find a solution to this feeling of loss:

It would be, he reflected, this moment of incompleting investigation and unobtainable insight, which now caused him to stand at the station in Wasserbillig with an almost choking feeling of loss or privation, as if a cup had been withdrawn from his lips before his thirst was quenched. (Heroine, 82–83)

The attentive reader will know better. Blixen has constructed the story in such a way that when we have come to this point in the narration, we understand that it is exactly the scholar's investigating mind which plays him a trick. Because Frederick cannot see Heloïse as anything but a work of art and a heroïne – like »a lioness in a coat of arms«, »the ideal figure of a »dame haute et puissante«, and an embodiment of ancient France« (Heroine, 73) – but not as a living woman of flesh and blood, he cannot interpret his feeling of loss as other than the disappointed research and insight of a scholar. Blixen's free indirect style, her ›erlebte Rede‹, which switches between Frederick and the narrator's perspective, puts his interpretation in an ironic light: »the episode he had lived through and the young woman beside him were like books, and all the same she was so gently and simply vivid, like no book in the world« (Heroine, 82). However, Frederick does not fully grasp the meaning. It is because he fails to see that Heloïse is not a book but a live woman that he loses her. In return for the loss, he is left with the story about her. He can only see her in terms of books and paintings and thus he gets what he asks for: a story rather than a woman.

The text offers several examples on these subtle shifts in perspective. When the officer has come with his proposition to Heloïse, Frederick – and with him the reader – misinterprets Heloïse's body language:

Only for a moment her hand went up to the collar of her mantilla, as if, choking under the wave of her disdain, she must free herself of it. But again the next moment she stood still; her hand sank down, and with it the blood from her cheeks; she became very pale. (Heroine, 78)

It is only at the very end, when we realize who Heloïse is and why she acted as she did, that we get the point: her hand went up to her collar, not in disgust or disdain, but in order to undress.

The events of the story are linked to a temporal perspective as well as to a gender perspective. »One is happy to meet one's friends again, she said, and yet it is then that one realizes how time flies. It is we who feel it, the women. From us the time takes away so much. And in the end: everything.« (Heroine, 88–89) The happiness of the second meeting is different for him and for her; for her time is a loss, for him time represents possibilities still to come.

»The Heroine« unfolds on a mythological and literary background: the name Heloïse goes back to the medieval love story between Abelard and Heloïse, a monk and a nun who fell in love and were badly punished for their love. Abelard was castrated, but even worse for Heloïse, was his final rejection of their love. Later Jean-Jacques Rousseau uses the name Heloïse in his *La nouvelle Héloïse*. However, Blixen has most likely borrowed the plot of a woman asked to get undressed in order to rescue others, from the French author Guy de Maupassant's short story »Boule de Suif«. But whereas Maupassant lets his heroine be betrayed as a consequence of her heroic act, our Heloïse is celebrated as a heroine – because she refrains from undressing. It is a characteristic of Blixen that she overturns the values of an earlier story and lets a modern young woman play the part of a virtuous lady with an aristocratic air. In this way Blixen lends slightly old-fashioned – even pompous – words like pride, chastity and honour, with a meaning which isolates them from class or social status, while at the same time emphasising the necessity of playing roles that surpass the individual and her limited horizon.

In one of her letters from Africa Blixen maintains that »Ideen [...] er gaaet af ›Kvindeligheden‹, af det at være Kvinde« [the idea of being ›female‹ has disappeared].⁹ She maintains that the old ideals may have been grand and impressive, but that today it is those who cannot succeed in any other way who brag about virtue and chastity rather than quite simply embrace human honesty. In other words, Blixen does not put herself in a nostalgic position in relation to the past. But she is nevertheless of the opinion that it is a burden for modern women and men having to live their life independent of a larger framework. While people in the old days

9 Letter to Ellen Dahl 13.I.28. In: BLIXEN: 1978, 130.

felt that they were representing something other and more grand than themselves, today's young people are judged from their own behaviour and individuality only. Blixen does not draw the conclusion that people necessarily were happier before, but she does claim that marriage was easier when it was based not exclusively on the partners' individual sympathy or antipathy, but on the recognition that marriage is a cooperation between »to Stormagters Ambassadører, i fuld gensidig Bevidsthed og Anerkendelse af de Magter og Værdier, som stod bag dem« [two ambassadors of Great Nations, both fully aware of the powers and values they were representing].¹⁰

Heloïse belongs to the modern type of woman, but lives at a time when the female concept of honour still exists. Therefore she acts in accordance with the past while she in fact feels otherwise. Like several of Blixen's heroines she occupies a double role which draws attention to the tension between past and present: nude dancer and virtuous goddess, member of the aristocracy and a simple woman. She thus confirms Blixen's point that it is not possible, not even for self-reliable modern people, to live »uden nogen given Rollebesætning i Tilværelsen« [without having been given a part to play].¹¹

We may conclude by saying that Blixen embraces literature's ability to express experiences which are larger than life. Literature, to borrow words from Aristotle, is about what *may* happen. In this sense Blixen's stories may be classified as inherently literary or poetical; they may even be said to have as a theme what Aristotle says about poetry in relation to history in book 9 of *The Poetics*:

The difference between a historian and a poet is not that one writes in prose and the other in verse. [Herodotus is given as an example of a historian who could well be put into verse yet would still be a kind of history]. The real difference is this, that one tells what happened and the other what might happen. For this reason poetry is something more scientific and serious than history, because poetry tends to give general truths while history gives particular facts.¹²

Blixen's stories form their own ›poesis‹, their own poetic significance which combine different styles, different genres and different historical

¹⁰ Ebd., 131–132.

¹¹ Ebd., 132.

¹² ARISTOTLE: 1991, 145b.

characteristics. They worship play, dream and metamorphosis – the unbearable lightness of being – within an awareness of silence and death. The question rather than the answer, the postponement rather than the final ending, situate the story in the realm of longing and dreaming, of possibilities and unfulfilled wishes. By combining past and present, then and now, the reader may feel that she is reading something very old – and something brand new. With words borrowed from »The Heroine«: it »affected the classic style, but was elegantly modern in its details« (Heroine, 84).

LITERATURE

- ARISTOTLE: »The Poetics«. In: W. Hamilton FYFE u. W. Rhys ROBERTS (ed.): *Loeb Classical Library*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1991.
- BENJAMIN, Walter: »Der Erzähler«. In: Siegfried UNSELD (ed.): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, 385–410.
- BLIXEN, Karen: *Breve fra Afrika 1914–31*. Vol. 2. Edited by Frans LASSON. København: Gyldendal, 1978.
- DINESEN, Isak: »The Blank Page«. In: *Last Tales*. New York: Random House, 1991, 99–105.
- DINESEN, Isak: »The Cardinal's First Tale«. In: *Last Tales*. New York: Random House, 1991, 3–26.
- DINESEN, Isak: »The Heroine«. In: *Winter's Tales*. New York: Random House, 1961, 70–89.
- DINESEN, Isak: »On Orthography«. In: *Daguerreotypes and Other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984, 142–156.
- DINESEN, Isak: *Out of Africa and Shadows on the Grass*. New York: Random House, 1989.
- FABIAN, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- HEEDE, Dag: *Det Umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense: Odense universitetsforlag, 2001.
- NIELSEN, Harald: *Karen Blixen. Studie i litterær mystik*. København: Borgen, 1956.
- SCHYBERG, Frederik: »Isak Dinesen, alias Baronesse Karen Blixen-Fineckes »Syv fantastiske Fortællinger«, et Stykke blændende kunstnerisk Simili af en begavet, men forskruet Forfatterinde«. In: Hans ANDERSEN and Frans LASSON (ed.): *Blixeniana 1980*. København: Karen Blixen Selskabet, 1980, 225–231.
- SELBOE, Tone: *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskab*. Odense: Odense universitetsforlag, 1996.
- STEIN, Gertrude: »How Writing is Written«. In: Robert Bartlett HAAS (ed.): *How Writing is Written: The Previously Collected Works of Gertrude Stein*. Vol. 2. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1974, 151–160.

GERHARD NEUMANN
»Anecdotes of Destiny«.
Zur Struktur von Karen Blixens Novellistik

I

Wenn man unter der modernen Novelle einen Text versteht, der ein ›Stück Leben‹ (André Jolles) herausgreift, das möglichst als ›unerhörtes Ereignis‹ (Goethe) erscheint und einen ›Wendepunkt‹ (Tieck) enthält; einen Text also, der pointiert und krisenorientiert erzählt ist, dann wird man nicht zögern, auch die Geschichten Karen Blixens als ›Novellen‹ zu bezeichnen und zu lesen. Sie selbst hat ihre Geschichten ›tales‹ [›fortællinger‹] genannt, manchmal auch ›stories‹ – *Seven Gothic Tales*; *Winter Tales*; *Last Tales* zum Beispiel: natürlich deshalb, weil der Begriff ›Novelle‹ im Englischen eigentlich nicht etabliert ist: ›Novel‹ heißt ja da Roman; und ›novella‹ klingt eher ein wenig maniert.

In dieser Situation weckt es dann aber Aufmerksamkeit, wenn Karen Blixen plötzlich auf den Begriff ›tale‹ verzichtet und einen späten Zyklus von fünf Erzählungen unter dem Titel *Schicksalsanekdoten* herausgibt: *Anecdotes of Destiny*, 1958 erschienen.¹ In meinen Überlegungen zur Besonderheit dieses Textcorpus möchte ich versuchen herauszufinden, warum Karen Blixen bei diesen fünf Erzählungen den Begriff der Anekdote an die Stelle desjenigen setzt, was wir Novelle zu nennen gewohnt sind. Meine These lautet, dass sie das erzählerische System der Novelle, wie es überliefert ist, mit dem kritischen, zwischen Intimität und Öffentlichkeit gespaltenen Erzähl-Augenblick der Anekdote gewissermaßen ›überschreibt‹, um des narrativen Problems Herr zu werden, dass das fingierende Erzählen der Imagination einerseits und das faktifizierende Erzählen von Lebensvollzügen andererseits in der Moderne nicht mehr poetologisch übereinzubringen ist; dass vielmehr beide Modi des Erzählens, der romantische und der realistische, zugleich untrennbar aneinander gekoppelt und doch definitiv auseinandergesprengt sind.

Indem Karen Blixen novellistisches Erzählen und anekdotisches Erzählen in Friktion bringt, führt sie Experimente auf eine Gattungs-Krise

¹ Seitennachweise künftig im Text nach folgender Übersetzung: Karen BLIXEN: *Schicksalsanekdoten*, Deutsch von W. E. Süskind, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1960; englische Ausgabe: Isak DINESEN: *Anecdotes of Destiny*, London: Michael Joseph Ltd., 1958.

durch, die die Novelle im 20. Jahrhundert nachhaltig kennzeichnen – freilich liegen die Wurzeln dieser Krise schon in der deutschen Romantik um 1800 begründet, in einem einzigartigen E.T.A.-Hoffmann-Text, der sogenannten ›mystifizierenden Anekdote‹ aus den Bamberger Aufzeichnungen,² sowie in den Novellen-Experimenten eines Heinrich von Kleist (etwa in der Novelle »Die Verlobung in St. Domingo«).³ Diese Krise erweist sich bei genauerem Zusehen als eine Aporie der Strategien des Erzählens, die aus dem nicht mehr lösbaren Konflikt zwischen tradiertem Erzählmuster und darzustellender zeitgenössischer Wirklichkeit resultiert. Den Hintergrund für diese unauflösliche Krise bildet die Spannung zwischen der Erosion des eschatologischen Erzählmodells auf der einen Seite, dem Insistieren auf der Diesseitigkeit der Realitätserfahrung auf der anderen.

Meine Argumentation zur Erhellung dieser Fragen soll sich in vier Stufen entwickeln. Zunächst möchte ich Karen Blixens Geschichte »Der Taucher« [»The Diver«] in den Blick fassen, die mir als ein Paradigma für die Erzählaporie erscheint, um deren Darstellung es der Verfasserin geht: dass nämlich der Erzählakt und der Gegenstand des Erzählens nur noch in emergenter Weise – genau *zwischen* Zufall und Notwendigkeit angesiedelt – aufeinander zugeordnet sind und einander doch zuletzt verfehlen. Was bleibt, ist das Erzählen des ›Das-Leben-nicht-erzählen-Könnens‹. In einem zweiten Schritt möchte ich dann erläutern, wie die Anekdote als Erzählform eben jene genannte Erzählaporie zwar nicht bewältigt, aber doch zur Schau stellt, die aus dem Einbruch der Kontingenz in das Ordnungsmuster der Providenz folgt. Ich möchte hierbei die Theorie der Anekdote als problematischste ›realistische‹ Erzählform, wie sie Joel Fineman entwickelt hat, zu Rate ziehen.⁴ In einer dritten Station meiner Erörterung werde ich dann auf zwei weitere *Anecdotes of Destiny* eingehen, »Stürme« [»Tempests«] zunächst, »Die unsterbliche Geschichte« [»The Immortal Story«] sodann. Die erstere, nämlich »Stürme«,

2 HOFFMANN: 1981, 885–884.

3 Vgl. hierzu NEUMANN: 2000.

4 FINEMAN: 1989, 73: »[...] the anecdote is the literary form that uniquely *lets history happen* by virtue of the way it introduces an opening into the teleological, and therefore timeless, narration of the beginning, middle, and end. The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of contingency, by establishing an event as an event within and yet without the framing context of historical successivity, i.e. it does so only in so far as its narration both comprises and refracts the narration it reports.«

zeigt den unheilbaren Riss zwischen Kunst und Leben, der sich nur in einer in sich gebrochenen Erzählstrategie abbilden lässt; die letztere, nämlich »Die unsterbliche Geschichte«, rückt das Flottieren eines Narrativs vor Augen, das keinen Autor hat, und das durch eine schwebende Ortlosigkeit zwischen Phantasie und Realisierung gekennzeichnet ist – es zeigt den unheilbaren Riss zwischen imaginärer und wirklicher Welt, zwischen ›Fictum‹ und ›Factum‹. Und dieses flottierende Narrativ zeugt zugleich von der Rebellion des stummen Lebens gegen das ihm aufgezwungene Ordnungsmuster des Erzählens. Aus diesem Doppelpunkt soll ein Licht auf die Struktur aller fünf dem Blixenschen Zyklus angehörigen Schicksalsanekdoten fallen: als fünf Möglichkeiten ›anekdotischen‹ Erzählens von Leben, welches das obsolet gewordene ›novellistische‹ Erzählmuster ersetzt – oder besser gesagt: überschreibt. In einem vierten und letzten Schritt will ich dann einen vergleichenden Blick auf E.T.A. Hoffmanns und Heinrich von Kleists Erzählen werfen; Kleists also vor allem, der mir ein Vorläufer von Karen Blixen im ›Umschreiben‹ von Novellen zu Anekdoten, von Anekdoten zu Novellen zu sein scheint. So könnte es gelingen, den ganz besonderen Platz Karen Blixens in der Geschichte und Poetologie der Novelle – und die ihr zukommende Ausnahmestellung in dieser genauer zu kennzeichnen.

II

Nun möchte ich also zunächst versuchen, anhand der Schicksalsanekdote »Der Taucher« die spezifische Eigentümlichkeit von Karen Blixens Erzählaporie herauszuarbeiten: nämlich der Erzählung der Unerzählbarkeit von Geschichten, das ›Hinabtauchen‹ in diese. »Der Taucher« ist eine Geschichte, in der der Erzählrahmen selbst zum Medium dieser Aporie wird: Am Anfang steht ein Erzähler, nämlich Mira Jama, der die Lebensgeschichte des Softa Saufe, eines Theologiestudenten in Schiras, bis zu dessen Verschwinden zu erzählen versucht. Nach dieser durch das Verschwinden Saufes im Erzählstrom aufgerissenen Lücke taucht der Erzähler, nunmehr als Gereifter, dann ein zweites Mal auf und berichtet davon, wie er den Verschwundenen, unter anderem Namen, wiederfindet und bittet, seine abgebrochene Lebensgeschichte weiter zu erzählen – worauf dieser antwortet, dies, was hier erlebt wurde, sei gar keine Geschichte; das wirkliche Leben bleibe stumm, es gebe keine Spur, die es hinterlässt (Taucher, 20).

Die (so als zuletzt unerzählbar markierte) Geschichte, um die es dabei geht, ist aber folgende: Der Softa Saufe studiert den Koran als Organon und Orakel irdischen Geschehens, gewissermaßen als das regelnde und eingreifende Narrativ für die Darstellung einer Lebensgeschichte. Es geht, wie es im Text heißt, darum, »das Muster der Schöpfung zu verstehen« (Taucher, 7), mithin dem Dispositiv des Schicksals auf die Spur zu kommen. Saufes Interesse gilt dabei den Engeln – jenen ›Boten‹ also, die zwischen göttlicher Providenz und irdischer Kontingenz, zwischen Heilsplan der Schöpfung und menschlichem Handeln vermitteln. Um das von Gott geschaffene Erfahrungsmuster von Welt (und ihrer Lebensrealität) zu verwirklichen – imaginäre Sehnsucht und reale Erfüllung seien, so setzt er voraus, nach Gottes Plan im Leben aufeinander zugeordnet –, beschließt Saufe, Flügel für die Menschen zu bauen, um ihnen so eine Mittlerfunktion zwischen geistlicher Weltordnung und Realgeschehen zu verschaffen: nach dem Beispiel der Engel und ihrer Botenaufgabe. Genau diese Arbeit Saufes an menschlichen Flügeln weckt aber das Misstrauen der Gottesgelehrten und der obersten Hofbeamten in Schiras. Sie schicken ihm eine königliche Tänzerin, Thusmu mit Namen, die sich für einen Engel ausgeben und sein theologisches Weltordnungsbegehren unterminieren soll; durch eine gewöhnliche Liebesgeschichte, die ganz und gar diesseitig angezettelt wird. Diese Absicht der Gottesgelehrten gelingt zunächst: Liebe und Körperlichkeit werden gegen Theologie, gegen Gesetz und Meinungsstreit ausgespielt (Taucher, 11), erfüllte diesseitige Sinnlichkeit scheint gegen jenseitige Schicksalsstrukturen zu stehen, die ursprünglich erwünschte Vermittlung zwischen Weltordnung und Realgeschehen gerät in Vergessenheit.

Als Saufe aber gewahrt, wie die konstruierten Flügel zu verrotten beginnen, erkennt er auf einmal, dass es ihm missglückt ist, das Muster der Schöpfung zu verstehen, dass ihm also seine Vision verloren gegangen ist; er schickt Thusmu fort und verschwindet aus der erzählten Geschichte. In der zweiten Sequenz des Erzählens, die sich anschließt, erscheint dann aber der Erzähler Mira Jama erneut, und zwar als ein älter Gewordener, der ein neues Narrativ zu knüpfen versucht. Er möchte – in den Dörfern der Perlenfischer – deren Abenteuer in der Meerestiefe erkunden: also nicht mehr den Flug der Engel, nach oben, in die Ordnung der Transzendenz, wie zu Anfang; sondern das Versinken des Menschen im stummen, natürlichen Lebenselement des Wassers und der Meerestiefe.

Der interessanteste, am tiefsten und längsten tauchende Perlenfischer ist hier aber Elnazred, was in der Sprache der Perlenfischer so viel heißt wie der »Erfolgreiche«, der »Glückliche und Zufriedene« (Taucher, 17). Mira Jama trifft ihn am Strand und erzählt ihm – er weiß eigentlich nicht, warum er sich dazu getrieben fühlt – die Geschichte des Softa Saufe, der Engelsflügel für die Menschen bauen wollte, und erkennt plötzlich, durch eine Gebärde seines Gegenüber, dass er diesen selbst, den verschwundenen Softa Saufe nämlich, vor sich hat. Diese Entdeckung der »Wahrheit seiner Geschichte«, die für das Erzählen schon verloren war, erscheint ihm »unheimlich« (Taucher, 19).⁵ Als Mira Jama den Softa Saufe bittet, ihm den Fortgang seiner Lebensgeschichte zu erzählen – nämlich die Erlebnisse in der Meerestiefe, die sich an sein Experiment mit den Engelsflügeln anschließen –, erklärt dieser:

»Was mir begegnet ist, nachdem ich Schiras verließ [...] gibt überhaupt keine Geschichte ab.« »Ich bin berühmt unter den Menschen«, fuhr er fort, »weil ich die Fähigkeit habe, länger auf dem Meeresboden zu bleiben als sie. Diese Fähigkeit, wenn du so willst, ist ein kleines Erbteil von dem Softa, von dem du mir erzählt hast. Aber das ergibt keine Geschichte. Die Fische sind immer gut zu mir gewesen; sie verraten niemand. Das gibt auch keine Geschichte.« (Taucher, 20–21)

Das heißt aber: Für das Aufgehen des Ich und seiner denkbaren Lebensgeschichte im stummen Element der Tiefe, das kein Steigen und kein Fallen, sondern nur ein getragenes Schweben ist, gibt es kein Narrativ mehr, ebenso wenig wie für den Aufschwung mit Engelsflügeln; es ist, wenn man es so ausdrücken will, ein Existential, das sich nicht versprachlichen lässt. Es fordert keinen Plan, es hinterlässt keine Spur, ist keine Konstruktion, sondern reines sinnliches Leben – es bedarf der eschatologischen Kategorien »Hoffnung« und »Erfüllung« nicht (Taucher, 26).⁶

Was Karen Blixens Geschichte »Der Taucher« programmatisch verdeutlicht ist folgendes: Es geht, bei der herkömmlichen Novelle, darum, das Erzählmuster der Schöpfung zu verstehen. Ein solches ist hier zwar durch den Koran und seine Funktion bei der Stiftung von Wirklichkeits-

5 Es ist fraglich, ob es hier um das Freudsche ›Unheimliche‹, das das fremdgewordene Vertraute ist, geht, oder um etwas anderes. Der englische Text lautet: »It is to a poet a thing of awe to find that his story is true« (DINESEN: 1988, 63).

6 Erich Auerbach hat zum ersten Mal auf dieses die europäische Erzähltradition begründende Muster von Verheißung und Erfüllung, das Figural-Prinzip, wie es die Kirchenväter nannten, aufmerksam gemacht. Vgl. AUERBACH: 1938.

ordnung gegeben. Zwar besteht auch hier noch die Absicht des Erzählenden, wie in der traditionellen Novelle – gewissermaßen durch Verwandlung in den Engel der Geschichte – die Korrespondenz zwischen göttlicher und irdischer Ordnung, zwischen Schicksal und Ereignis herzustellen. Vermittler könnten dabei, wie im ersten Teil der Geschichte angenommen, die Engel, aber auch die ihnen nacheifernden Dichter sein. Aber diese Absicht, ein Narrativ von Leben zu begründen, zerbricht hier im doppelten Kursus der erzählten Geschichte. Dies wird deutlich an dem Umstand, dass sich Erzähler und erzählter Held über die ›Erzählbarkeit‹ der Geschichte, die hier (in der Fiktion von Mündlichkeit, also aus dem Mund eines orientalischen Märchenerzählers) vorgetragen werden soll, nicht einigen können. Mira Jama will erzählen, erst nach theologischem, dann nach realistischem Muster;⁷ der Softa Saufe, zu Elnazred geworden, leugnet diese Möglichkeit, Leben und Lebenswirklichkeit zu einer Geschichte zu machen. Es klafft also zuletzt ein Riss zwischen Erzählbarkeit und Unerzählbarkeit der Geschichte, der seinerseits in dem Riss zwischen Schicksalsmuster und stummem Lebensvollzug begründet erscheint. Ich nenne diesen Vorgang das Umkippen der Novelle in die Anekdote, des unerhörten neuen Realen in das noch Unveröffentlichte⁸ und Unpublizierbare – ein Umkippen, das auf die eigentliche Erzählaporie der Moderne hindeutet.

Was hier in Szene gesetzt wird ist, so könnte man sagen, das Erzählen der Nichterzählbarkeit, die Unmöglichkeit mithin, Schicksalsmuster und einzelnes, zufälliges Lebensereignis zur Deckung zu bringen. Die Erzählung der Nichterzählbarkeit ist, so meine These, das fundamentale Narrativ von Blixens *Schicksalsanekdoten*; ihr Erzähl-Dispositiv; ihr Regelmechanismus des ›Erzählens‹, das sich selbst verleugnen muss. Die einleitende Geschichte der Sammlung, »Der Taucher«, liefert die poetologische Begründung dafür. Sie ist gewissermaßen eine Leseanweisung für die folgenden vier *Schicksalsanekdoten*.

7 »Ich aber hätte vor, ein Geschichtenerzähler für die ganze Welt zu werden, und die Geschäftsleute, sagte ich, und ihre Gattinnen verlangen Geschichten, die gut ausgehen.« (Taucher, 20)

8 Dies ist der ursprüngliche Sinne des griechischen Wortes ›anekdoton‹. Vgl. hierzu NEUMANN: 2000.

III

Ich komme nun zum zweiten Punkt meiner Argumentation. In einem theoretischen Einschub möchte ich jetzt den Begriff des Anekdotischen, der dem des Novellistischen entgegengesetzt ist, zu verdeutlichen suchen. Der Begriff ›Anekdote‹ geht, literaturgeschichtlich gesehen, auf Prokopius von Kaisareia zurück, der in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts am byzantinischen Hof als Geschichtsschreiber tätig war.

In seinem Werk geht es, aufs Ganze gesehen, um den Konflikt zwischen welthistorischer Ordnung und einzelner, gewissermaßen apokryphen Ereignis, das in dieser umfassenden Ordnung keinen Platz hat, ja in höchster Spannung der Vereinzelnung und Unerzählbarkeit zu ihm steht. Ich möchte das, was sich bei Prokopius vollzieht, die Entdeckung des Risses nennen, der zwischen öffentlich etabliertem Schicksalsmuster und heimlichem (oder verheimlichtem) Singulär-Ereignis als Schreibmodell von Wirklichkeit für die Literatur des Abendlandes aufklafft. Prokopius konstruiert dieses Paradox der Auseinanderspaltung von Ordnungsmuster und Einzelereignis, indem er drei miteinander kaum vermittelbare Werke (als eine Art Theoriefigur seiner Epoche und Kultur) abrupt nebeneinander stellt: Da ist erstens das Werk über die Kriege, »Hyper tōn polemōn«, die Darstellung der großen politischen Ereignisse während der Zeit Justinians I. von Byzanz und der Kriegserfolge von dessen Feldherrn Belisar; also die Darstellung der umfassenden Schicksalsmuster der geschichtlichen Welt. Da ist des Weiteren das Werk »Periktismatōn« (›Über die Bauwerke‹), in dem dynastische Geschichte als Architekturgeschichte, also gewissermaßen als weltgeschichtliche Topologie geschrieben wird. Und da ist schließlich das Textkorpus mit dem Titel »Anekdotia«, mit dem das noch Unveröffentlichte bezeichnet wird, eine ›Geheimgeschichte‹, das Apokryphe, das nicht in die öffentliche Schicksalsordnung Passende, also das, was ›hors la loi‹ passiert. Die »Anekdotia« sind folglich jene ›nicht erzählte Geschichten‹, die über das unter der Hand sich abspielende sittenlose Leben am byzantinischen Hof und seiner Kaiserin Theodora berichten – ein Werk, das Prokopius naturgemäß nicht publizierte.

Es handelt sich, so könnte man behaupten, beim Schreiben solcher ›Anekdotia‹ um ein ›wildes oder unterdrücktes Erzählen‹; ein Erzählen außerhalb der offiziellen Schicksalsordnung und zugleich außerhalb der etablierten Gattungsordnungen der Literatur. Bei der Frage nach der

Funktion solchen wilden Erzählens, wie es die Anekdote im Sinne des Prokopius praktiziert, im Feld der Literatur, die darauf aus ist, ›wirkliche‹ Ereignisse darzustellen, hat ein bahnbrechender Artikel des Anglisten und Historikers Joel Fineman ganz neue Perspektiven eröffnet.⁹ Fineman schreibt:

Die Anekdote ist jene literarische Form, die Geschichte ausschließlich dadurch geschehen läßt, daß sie eine Öffnung in die teleologische und daher zeitlose Erzählung von Anfang, Mitte und Ende [also in das Schicksalsmuster des ›Realen‹, GN] bringt: Sie produziert den ›Effekt‹ des Realen, den Einbruch von Kontingenz, indem sie ein Ereignis innerhalb und doch außerhalb des rahmenden Kontextes der historischen Abfolge situiert; insofern als ihr Erzählen die Erzählung, die sie berichtet, enthält und zugleich bricht.¹⁰

Es handelt sich also bei der Anekdote, wenn man sich eines politischen Begriffs bedienen will, um ein Erzählen im Ausnahmezustand.¹¹ Die für den vorliegenden Zusammenhang wichtigste Einsicht in diesen Umstand liegt wohl darin, dass das ›reale‹ Ereignis, wie Fineman sagt, »innerhalb und doch außerhalb des rahmenden Kontexts« der Schicksalsordnung steht – also dem ›offiziellen‹ Erzählmuster zwar noch irgendwie antwortet, sich ihm aber zugleich auch radikal verweigert und in Friktion zu ihm steht. Es geht mithin um die Artikulation des Risses zwischen Schicksal und Ereignis, zwischen Syntax und Paradigma des Erzählens. Man könnte es auch die ›Reibung‹ zwischen Providenz und Kontingenz nennen, sich äußernd als die Schwierigkeiten der Vermittlung des Einzelnen mit dem Ganzen, dem Erzählzusammenhang der Schicksalssemantik.¹² Es geht, so gesehen, nicht um die Schicksals›novelle‹, die im 19. Jahrhundert immer noch eine Verbindung zwischen Weltordnung und Einzelereignis, als der vielberufenen ›unerhörten Begebenheit‹, zu stiften versucht, sondern um die Schicksals›anekdote‹, die diese Konnexion gerade bricht. Damit wird aus der Poetik des Erzählens verabschiedet, was die Novelle als etablierte literarische Gattung bislang charakterisiert hatte. Einerseits war ja der traditionellen Novelle noch bis in das 19. Jahrhundert hinein

9 FINEMAN: 1989. Finemans Artikel ist eine kritische Auseinandersetzung mit einem Artikel über ›fiction and friction‹ in Greenblatts *Verhandlungen mit Shakespeare*, der sich mit einer neuen Form ›realistischer Darstellung‹ zwischen Faktum und Fiktion befasst. Siehe GREENBLATT: 1988.

10 FINEMAN: 1989, 75; meine Übersetzung; zum englischen Wortlaut vgl. Anm. 4.

11 Vgl. AGAMBEN: 2004.

12 Unter erzählstrategischer Perspektive widmet sich dieser Frage das vorzügliche Buch von FRICK: 1988.

so etwas wie eine problemlose Osmose zwischen Schicksalsmuster und unerhörtem Ereignis gelungen, und zwar durch Strategien der Subsumption, der Symbolisation und der religiösen, historischen, politischen oder ökonomischen Modellbildung. Andererseits und gleichzeitig hatte sie aber noch vermocht, ›Authentizität‹, ein beglaubigtes Reales, erzählerisch zu erzeugen: so durch die Installation von Rahmen, die das erzählte Ereignis perspektivieren; so durch Zeugenschaft, die mit einer unerschütterlichen Erzählinstanz beglaubigt wird; so durch Abrundung des erzählten Geschehens zu einem ›kleinen‹ Ganzen, das in einem ›großen‹ schicksalhaften Ensemble seine Stelle findet. Diese Verfahren beginnen in der Schicksals›anekdote‹ zu versagen. Es scheint mir ein bedeutendes Verdienst der Erzählerin Karen Blixen zu sein, dass sie genau dies gesehen und poetologisch umgesetzt hat: in der Erfindung der ›Schicksalsanekdote‹.

Kraft eines solchen, hier angedeuteten Vergleichs zwischen Novelle und Anekdote läßt sich, vor dem Hintergrund von Joel Finemans Thesen, die eigentümliche ›anekdotische‹ Novellenstruktur Karen Blixens und deren poetologische Leistung genauer erkennen und herausarbeiten. Dies will ich, nach dem »Taucher«, nun an zwei weiteren der fünf *Schicksalsanekdoten* Karen Blixens zu erläutern versuchen: an »Stürme« [»The Tempest«] zunächst, an »Die unsterbliche Geschichte« [»The Immortal Story«] sodann.

IV

Während in der Geschichte »Der Taucher« der Konflikt zwischen Schicksalsmodell und Lebensereignis vor dem Hintergrund eines religiösen Codes oder Kodexes,¹³ nämlich der moslemischen Religion und deren Grundbuch, dem Koran, ausgetragen wird, werden nun, in »Stürme« und »Die unsterbliche Geschichte«, die Codices, das heißt aber: die Weltordnungsmuster der Literatur einerseits, nämlich in Gestalt von Shakespeares Drama *The Tempest*, und der Ökonomie andererseits, nämlich in Gestalt des Hauptbuchs des Kaufmanns mit doppelter Buchführung, aufgeboden.

¹³ Es ist nicht unwichtig, auf dieser Doppelbedeutung von ›Zeichenordnung‹ und ›Buch der Bücher‹ zu insistieren.

Zunächst also zur Schicksalsanekdote »Stürme« und der dort erzählten Geschichte. Herr Sörensen, der Prinzipal eines Wandertheaters, hat einen einzigen großen Lebenswunsch. Er möchte Shakespeares *Tempest* inszenieren und darin selbst die Hauptrolle des Prospero übernehmen. Das Schicksalsmuster dieses Dramas besagt, dass Prospero, kraft seiner magischen Phantasie, die Gewalt über die Wirklichkeit hat. Er kann Schicksal spielen, fast wie Gott, und damit die Realität regieren. Er kann Schiffbrüche herbeiführen; Rettungen veranstalten; Herr über Leben und Tod sein.

Um sein Ziel zu erreichen, bedarf nun aber Prospero/Sörensen eines Ariel; eines Luftgeistes, der seine Wünsche und Befehle in Realität umsetzt, also zum Beispiel Unwetter ausbrechen lässt und Schiffbrüche einleitet. Sörensen findet seinen Ariel in einem Mädchen, Malli, deren Vater Schiffskapitän war, die Mutter mit dem Kind im Stich ließ und aufs Meer verschwand: Ob er in einem Sturm umkam oder als Korsar auf dem Meer weiterlebt, bleibt offen. Jedenfalls fungiert er als Sturm- und Meer-Garant für das Lebensschicksal der Tochter. Er wird, so ist es im Text angedeutet, zu einer Schicksalsfigur, vergleichbar dem Fliegenden Holländer oder dem Ewigen Juden. Sörensen, der über das (poetische) Schicksalsmuster verfügt, und Malli, die das (natürliche) Leben verkörpert und in ihm agiert, finden so zusammen: Wie Prospero und Ariel meinen sie, Schicksalsmuster und Lebensrealität zusammenführen zu können. Aber es zeigt sich am Ende, dass beide Teile einer möglichen erzählbaren Lebensgeschichte, aus Schicksal und Ereignis zusammengesetzt, zuletzt auseinanderbrechen.

Zunächst aber scheint sich alles wie ›konzipiert‹ zu entwickeln. Die Schauspielergesellschaft erleidet einen realen Schiffbruch. Alle, außer den Matrosen, verlassen das Schiff; nur Malli bleibt und übernimmt das Kommando. Zusammen mit einem der Matrosen, Ferdinand, gelingt ihr die Rettung des Schiffs. Sie spielt, gestützt von der Leitfigur ihres Vaters und im Bewusstsein des Verwirklichungs-Szenarios aus Shakespeares *Tempest*, Ariel – und ist Herr der Stürme, völlig furchtlos, ein im gender crossing ins Leben getretener Luftgeist gewissermaßen.

Der Reeder Hosewinckel in Kristiansand, glücklich über die Rettung seines Schiffes durch Malli, nimmt sie in sein Haus. Es wird stillschweigend vorausgesetzt, daß Malli eines Tages Arndt, den Sohn des Reeders, heiraten wird. Da stirbt Ferdinand, der Matrose – der denselben Namen trägt wie der Liebes-Protagonist in Shakespeares *Tempest* –, und Malli

stürzt in eine Krise. Damit tritt aber zugleich ins Bewusstsein der ›Erzählung‹, dass sich Schicksalsmuster (also Shakespeares *Tempest*-Drama und Prosperos Allmacht) und Lebensereignis einander nicht mehr zuordnen lassen, sondern auseinanderklaffen.¹⁴ Malli verlässt Arndt, schließt sich wieder der Schauspielergesellschaft an und zieht mir ihr fort: einer möglichen künftigen Aufführung von Shakespeares *Tempest* entgegen. Ihr letzter Gedanke wird in einem Abschiedsbrief mitgeteilt. Sie wisse, schreibt sie,

daß demnächst, wenn ich hier wegfare, mir wieder so ein Unwetter begegnen kann wie neulich im Kvasefjord. Und daß ich diesmal ganz klar wissen werde, es ist kein Spiel auf dem Theater, es ist der Tod. (Stürme, 174)

Soweit die ›erzählbare‹ Geschichte, wie Blixens Text sie gibt. Die Versuche aber, sie nachzuerzählen und durch eine einzige Instanz zu beglaubigen, müssen zuletzt scheitern; denn das Narrativ, das sich entwickeln möchte, steht von Anfang an im Zeichen wechselnder Schicksalsmuster und konkurrierender Schicksalsinstanzen. Erster Garant für Mallis Findung eines Weltordnungsmusters ist der Vater – als die Instanz, als das Muster des mutigen Abenteurers und Korsaren. Als sie Shakespeare zu lesen beginnt, installiert sie den Vater in dessen Werk.¹⁵ Zweiter Garant für Mallis Weltverstehen ist Sørensen, der ihr das Muster des Prospero aus dem *Tempest* vermittelt, der die Gewalt der Wirklichkeitsgestaltung durch Phantasie besitzt, und ihr die Rolle des Ariel, des Stürmebeherrschers, zuspielt. Dritter Garant wird dann aber der Reeder Hosewinckel. Man könnte sagen, er ist ein dritter (gewissermaßen ›ökonomischer‹) Übertater nach dem leiblichen Verschollenen und dem ›ästhetischen‹ Sørensen. Jochum Hosewinckel nutzt ja, nach dem Vorbild seines Vorfahren, Jens Aabel, die Bibel als Orakel für Lebensentscheidungen, und zwar durch zufälliges Aufschlagen des Buches: Und genau dieses Verfahren lehrt er auch Malli. Sie schlägt die Bibel auf, findet ein unheilvolles Orakel im Text und verlässt die Reedersfamilie, um dieser das prophe-

¹⁴ Intertextuelle Spiele sind für Karen Blixen nicht Legitimationsstrategien der Erzählbarkeit von Leben, sondern gerade deren Subversion: Was hier mit Shakespeares *Tempest* geschieht, wird in der »Unsterblichen Geschichte« mit Hilfe von Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie* in Szene gesetzt.

¹⁵ »In dem Zimmerchen, das die eingetrocknete, hakennasige Engländerin über einem Krämerladen innehatte, lernte Malli die Sprache ihres Vaters. Und ebenda fand eine Begegnung statt, schicksalhaft für das Kind: eines Tages bekam sie Shakespeare zu lesen.« (Stürme, 95)

zeite Unglück zu ersparen. Das heißt aber: Das Prinzip, dass ein fiktives Phantasma einen lebensweltlichen Vorgang erschafft und ihn zu legitimieren vermag, wie in Prosperos Welt, bricht zuletzt zusammen. Was Arndt ursprünglich an dem fremden Mädchen faszinierte, verliert seine Kraft. Zunächst hatte er sich eingestanden:

Die Welt war ruhelos gewesen, ohne Ordnung und leer. Ein junges Mädchen schenkte ihr einen Blick, und unter ihren Augen fand die Welt zur Ordnung zurück und wurde zum Kosmos. (Stürme, 133)

Genau diese Koinzidenz von Schicksalsmuster und Lebensereignis wird aber nun zerstört. Als Malli das Bibel-Orakel befragt und die Auskunft über das Scheitern der Pläne erfährt, bricht sie ohnmächtig zusammen: aller Macht, Schicksal zu verwirklichen, beraubt (Stürme, 156). Es sind also diese wechselnden Dispositive von Schicksalsordnung – der Vater-Mythos, die Kunstfigur von Shakespeares *Tempest*, das Bibel-Orakel –, die, in ihrer Konkurrenz, den Erzählrahmen brechen, der das Ereignis der Allmacht über das lebensweltliche Geschehen tragen und beglaubigen könnte. Es ist der Einbruch des ›Anekdotons‹, des nicht mit einer der Schicksalsordnungen korrespondierenden und aus ihnen herauszuerzählenden Ereignisses, das die Novellenstruktur unterläuft, wie sie poetologisch überliefert ist.

Zum einen: Das Bibel-Orakel, das, im Lauf der erzählten Geschichte, an die Stelle des Orakels der Kunst, nämlich des Shakespeareschen *Tempest*, tritt, wird so seinerseits durch eine Anekdote, diejenige von Hosewinckels Vorfahren Jens Aabel, in die Erzählung eingespielt: Jens Aabel vermag es, allein durch seine Redlichkeit dem Sturm zu gebieten (wie Prospero, aber durch Demut, nicht durch Hochmut) und sein Haus vor den Flammen, die es zu zerstören drohen, zu retten. Des weiteren: Das Ereignis der Rettung des Schiffes Hosewinckels durch Malli wird nicht nur in der Novelle (von deren ›Erzähler‹) erzählt, sondern auch als Zeitungsanekdote noch einmal in den Text inseriert, als journalistisches ›petit fait‹ sozusagen, das sich der sterbende Ferdinand immer wieder vorlesen läßt (Stürme, 141) – als sein ›ihn‹ betreffendes und in den Tod begleitendes Schicksalsmuster. Zuletzt: Besonders wichtig für die Struktur des Blixenschen Modells der Schicksalsanekdote ist aber dann die Idee des Theaters, des Schauspielers, der das problematische und dubiose Relais zwischen Schicksalsmuster und Lebenswelt bildet – durch sein Fingieren; eine äußerst trügerische Mittlerinstanz der Versöhnung, die den Riss zwi-

schen Theater- und Lebenswelt zu schließen vorgibt: Ist es doch allein der Schauspieler, der, nach Belieben, Kunstrolle und Lebensrolle zu spielen vermag; ja der die Geschlechterrollen tauscht, wie eben Malli, die, auf das Geheiß Sörensens, den Ariel spielt.

Die Schlüsselszene der Erzählung ist dann aber, kurz vor deren Ende, das Gespräch zwischen Sörensen, dem Meister, und Malli, der Schülerin – oder anders gesagt, zwischen den Rollenkonzepten von Prospero und seinem Diener Ariel beim Schicksal-Spielen. Dieses Gespräch handelt von den vergeblichen Versuchen Mallis, die Fakten der Lebenswelt mit den verschiedenen Schicksalsmustern zusammenzubringen, die sie erprobt – oder die auf sie eindringen. Es ist ein Gespräch über die scheiternde Arbeit Mallis an den Schicksalsmustern für das von ihr gelebte und zu lebende ›Stück Wirklichkeit‹. Dabei sind es vier solcher Muster oder Vorbilder, von denen die Rede ist: Shakespeares Prospero; der zur See fahrende, über den Sturm gebietende Vater Mallis, welcher als Figuration des Fliegenden Holländers (Stürme, 160) und des Ewigen Juden (Stürme, 160; 221) erscheint; der Reeder Hosewinckel und sein Bibel-Orakel, das von Jens Aabel bezogen ist und ebenfalls Gewalt über den Sturm verspricht; und schließlich der Schauspieler Sörensen selbst, der sich bald als Prospero, bald als King Lear gebärdet (Stürme, 163). Der Dialog zwischen Malli und Sörensen ist zuletzt ein Gespräch über die Unmöglichkeit, wahre Geschichten zu erzählen; ein Gespräch über die fragliche Aufgabe der Kunst in der Lebenswelt; ein Gespräch über die scheiternde Vermittlung von Schicksalsmuster und Lebensereignis. Die gewissermaßen ›poetologische‹ Aufgabe dieses Gesprächs ist es nicht, solche Vermittlungen zu leisten, sondern vielmehr auf den Riss zwischen Schicksalskonzept und Lebensvollzug aufmerksam zu machen. »Und unser Vorrecht ist das Antworten. Antworten geben, schöne und klare«, sagt denn auch Herr Sörensen (Stürme, 168).

»Wunderbare Antworten geben auf die Fragen einer ratlosen und aus dem Leim geratenen Menschheit. Aber niemals selber fragen!« »Ja«, sagte Malli, nachdem sie sich kurz besonnen hatte. »Und was bekommen wir dafür?« [...] »Was bekommen wir zum Ersatz, Herr Sörensen?« Herr Sörensen ließ im Geist ihre Unterhaltung an sich vorüberziehen, und dann, mit einem Blick weiter zurück, das lange, lange Leben, aus dem heraus er ihr antworten sollte. »Zum Ersatz? Ach, meine kleine Malli«, sagte er in einer völlig veränderten Stimme, und diesmal war ihm nicht bewußt, daß er immer noch in der vorhin gewählten, feierlich-überzogenen Tonlage sprach, »zum Ersatz bekommen wir,

daß die Welt uns mißtraut – dies und unsere gottverfluchte Einsamkeit. Und weiter nichts.« (Stürme, 168)

Man könnte das hier Geäußerte als das zentrale Argument von Karen Blixens Poetologie bezeichnen. Kunst ist augenblickshafte Epiphane, das Aufleuchten von Sinn – und bedingungslose, restlose Vergeudung. Was bleibt ist ›nichts‹ – und doch der einzige Sinn des Lebens, seine unveräußerliche Sinnlichkeit, die sich nicht erzählen lässt. Genau dies ist ja auch die Botschaft der großartigsten Schicksalsanekdote des Zyklus, »Babettes Gastmahl«.¹⁶ Die beiden Welten, so lautet das Fazit des Gesprächs zwischen Malli und Sörensen, sind nicht vermittelbar: Das Schicksalsmuster der Kunst kann in der Lebenswelt keine dauernde Ordnung stiften. Und es ist das Erzählprinzip des Anekdotischen, das darüber Rechenschaft ablegt – indem nämlich die Anekdote, mit den Worten Finemans gesagt, ein Ereignis innerhalb und doch außerhalb des rahmenden Kontexts, also des die Wirklichkeit ordnenden Schicksalsmusters zeigt. Das heißt aber: In der Friktion zwischen Novelle und Anekdote wird, im Einbruch des Kontingenten in die Teleologie des Erzählens, der Effekt des Realen erzeugt: als Vorschein von dessen Unerzählbarkeit. Dieser Bruch erweist sich als Ereignis einer stummen Leere, einer ›Lücke‹, die zugleich ›doch‹ noch auf ein Ganzes, das nicht greifbar ist, referiert. Um noch einmal auf Joel Finemans Argumentation zurückzukommen: Die Anekdote erweist sich als ein »Äquivokem«, ein in sich zweideutiges Element, das genau den Spalt zwischen Schicksalsmuster und Lebensfaktum besetzt; mit einem Wortspiel ausgedrückt, es erweist sich als ›the hole‹ (die Lücke) und ›the whole‹ (das Ganze) zugleich.

V

Ich komme nun zu meinem dritten Beispiel, wahrscheinlich dem (poetologischen) Kernstück des Zyklus: »Die unsterbliche Geschichte«.¹⁷ Es ist das Erzählspiel mit einer Geschichte, die keinen Autor hat – und ständig von neuen Erzählautoritäten usurpiert wird. Sie flottiert gewissermaßen zwischen Mythos der Schicksalsordnung und ›Realisierung im Leben‹. Sie erweist sich als ein Muster, das allgültig ist und dessen sich alle

¹⁶ Vgl. NEUMANN, 1993. Vgl. auch den Beitrag von Stefanie v. Schnurbein in diesem Band.

¹⁷ BLIXEN: »Die unsterbliche Geschichte«, 1960 [im Folgenden DuG].

zu bemächtigen suchen, in einem Gestus der Selbst-Affirmierung: jeder Einzelne in seiner Realität. Was »Die unsterbliche Geschichte« dokumentiert, und das ist ihr anekdotisches Potential, ist der Riss zwischen imaginärer Weltordnung und wirklicher Welt, zwischen Schicksals-Stereotyp und Lebensereignis; ein Riss, der erzählerisch nicht gekittet werden kann. Hier, in der »Unsterblichen Geschichte«, ist es der Zusammenhang zwischen ›mythischer‹ Geschichte und Lebenserzählung, der auf die Spitze getrieben wird, wie wohl in keinem anderen Text Karen Blixens.

Die treibende Kraft auch in dieser Schicksalsanekdote ist ein Möchtegern-Prospero: kein Gottesgelehrter, mit einem religiösen Weltordnungsmuster, wie im »Taucher«, wo der Kodex des Korans diese Ordnungsfunktion (wenn auch vergeblich) beansprucht; kein Schauspieldirektor und keine Schauspielerin, die ein dramatisch-literarisches Weltordnungsmuster usurpieren, wie in der Geschichte »Stürme«, also dem Kodex der Dramen Shakespeares einerseits, der Bibel als Orakel andererseits. Vielmehr ist es hier ein millionenschwerer Teehändler namens Clay mit einem ausschließlich ökonomischen Weltordnungsmuster, aus dem er seine ins Reale eingreifenden Allmachtsphantasien speist. Sein Kodex ist das Hauptbuch seines Geschäfts mit doppelter Buchführung – dem Prinzip einerseits, dem Einzelposten andererseits verpflichtet. Der Versuch des Teehändlers Clay besteht darin, das Grundgesetz der Mimesis – also der Abbildung und Darstellung eines realen Vorgangs – umzukehren. Er möchte erzwingen, dass die Geschichte, die nur erzählt, aber noch nicht gelebt wurde, in Realität verwandelt wird. Karen Blixen erzählt in »Die unsterbliche Geschichte« die folgenden Ereignisse:

Ein ungeheuer reicher Teehändler, Herr Clay, beherrscht ökonomisch die ganze Stadt Kanton. Er ist ein »eisenharter Mann und Geldschinder« (DuG, 176). Unter den Anekdoten, die über ihn kursieren, ist die folgende: Er hat einen Sozius, einen französischen Kaufmann, ruiniert und in den Tod getrieben, dessen Angehörige in Armut gestoßen. Er hat das Haus des Verstorbenen, eine weitläufige Villa, selbst bezogen. Clay ist besessen von seiner Allmacht, die auf seinem riesigen Vermögen beruht.

Der altgewordene Clay lässt sich von einem seiner Angestellten abends – zur Vertreibung seiner Langeweile – seine Hauptbücher vorlesen; zur Unterhaltung sozusagen (DuG, 179). Sie vergegenwärtigen ihm noch einmal die von ihm beherrschte ökonomische Ordnung der Welt.

Als alle Hauptbücher seines Geschäfts durchgenommen sind, verlangt er nach »Büchern anderer Art« (DuG, 180), die ihm vorgelesen werden könnten.

Da kommt sein Gegenspieler, der junge Angestellte, ins Spiel. Er führt den Namen Ellis Lewis, heißt aber in Wirklichkeit Elischama Levinsky und ist ein polnischer Jude, der das große Pogrom von 1848 überlebt hat. Das Begehren, heißt es von ihm im Text, sei »aus ihm herausgewaschen«, er kenne keine Sehnsucht nach »Liebe und Abenteuern« mehr (DuG, 183). Sein einziger Trost bei Nacht sei das Durchgehen von Zahlenreihen in der Vorstellung. Das ›Zählen‹ ist für ihn an die Stelle des ›Erzählens‹ getreten: das Kalkulable an die Stelle des Phantasierten. Elischama selbst kennt keine Bücher »anderer Art« als das Geschäftsbuch (DuG, 180). Aber er entsinnt sich eines Zettels in einem seidenen Beutel, den er aus seiner polnischen Heimat mitgebracht hat: ein Geschenk eines frommen Juden. Der Text, der sich auf dem Zettel befindet, den er nicht lesen kann, wird übersetzt und es stellt sich heraus, dass es sich um eine Prophezeiung des Jesaias über die Herrlichkeit des Libanon und das künftige Glück des Volkes Israel handelt (DuG, 187). Diesen Zettel liest Elischama Herrn Clay vor. Dabei entspinnt sich der folgende Dialog:

Herr Clay holte asthmatisch Atem. »Was war das nun alles?« fragte er. »Ich hab es Ihnen doch gesagt, Herr Clay«, sagt Elischama. »Und Sie haben es gehört. Es ist etwas, was sich auch ein Mensch ausgedacht hat und hat es niedergeschrieben.« »Ist es wirklich passiert?« fragte Herr Clay. »Nein«, erwiderte Elischama in tiefer Verachtung. »Und geschieht es jetzt?« fragte Herr Clay. »Nein« – wieder im selben Ton. Einen Augenblick darauf fragte Herr Clay: »Wer in aller Welt hat sich das ausgedacht?« Elischama schaute ihn an und sagte: »Der Prophet Jesaias.« »Wer war das?« fragte Herr Clay scharf. »Der Prophet – puh! Was ist ein Prophet?« Elischama sagte: »Ein Mann, der Dinge voraussagt.« »Und alle diese Dinge sollen dann also geschehen?« bemerkte Herr Clay geringschätzig. Elischama wünschte den Propheten Jesaias nicht zu desavouieren. Er sagte: »Jawohl. Aber nicht jetzt.« (DuG, 189–190)

Dieses Verhalten des Propheten zum Zusammenhang zwischen Vision und Verwirklichung lehnt Herr Clay vehement ab. »›Das ist dummes Zeug‹, erklärte er, ›Dinge vorauszusagen, die dann nach tausend Jahren noch nicht einmal beginnen stattzufinden‹.« (DuG, 191)

Als Elischama ihm anbietet, erneut die Hauptbücher zu holen und vorzulesen, kommt Herrn Clay der Gedanke, dass es doch eigentlich ›Geschichten‹ sind, die zumindest das, was schon geschehen ist, erzäh-

len:¹⁸ wenn auch anders als in Kontobüchern (DuG, 191). Und er erinnert sich, dass er selbst wenigstens ›eine‹ solche Geschichte kennt. Er habe sie, so erklärt er, auf dem Deck eines Schiffes gehört, im Dunkeln, als Unbeteiligter, als sie ein Matrose dem anderen erzählte.¹⁹ Clay beginnt nun seinerseits diese Geschichte, die eine Anekdote ist, zu erzählen. Es handelt sich dabei um eine Art Urszene der Stiftung von Weltsinn durch Verknüpfung von ziellosem Begehren und unverhoffter Erfüllung, von Imagination und Realisierung. Diese Geschichte aber lautet so:

Ein Matrose geht nach langer Seefahrt an Land. Ein kostspieliger Wagen hält auf der Straße neben ihm. Ein alter Herr spricht ihn an: »Du bist ein schmucker Kerl, Seemann. Möchtest Du heute nacht fünf Guineen verdienen?« (DuG, 192) Der Matrose bejaht. Der alte Herr nimmt ihn mit in ein üppiges Haus. Sie lassen sich zu einem luxuriösen Mahl nieder. Der Reiche erläutert ihm sein Vorhaben: »Ich bin, wie du siehst, ein sehr reicher Mann, der reichste Mann in der Stadt. Aber ich bin alt. [...] Vor drei Jahren habe ich eine junge Frau geheiratet. Aber sie hat mir nichts getaugt,²⁰ denn ich habe kein Kind.« (DuG, 193) Da unterbricht Elischama den erzählenden Clay: »Mit Verlaub [...] die Geschichte kann ich auch erzählen.« (DuG, 193) Und er erzählt sie weiter und zu Ende. Er usurpiert gewissermaßen die Erzählautorität und lässt den Erzählfluss weiterströmen. Elischama erzählt, wie der alte Herr den Matrosen in ein üppiges Schlafzimmer führt; wie dort eine schöne Frau im Bett liegt. »Du kennst meinen Wunsch. Nun tu dein Bestes, daß er ausgeführt wird«, sagt der alte Herr und gibt dem Matrosen ein Geldstück. Dieser verbringt die Nacht mit der Frau. Am nächsten Morgen wird der Matrose von dem alten Herrn hinausbegleitet und kehrt auf sein Schiff zurück. Soweit die Erzählung. Herr Clay, völlig erstarrt, zu Elischama: Woher kennst du die Geschichte? Und dieser erläutert:

»Diese Geschichte, Herr Clay [...] von der Sie glauben, daß sie dem Seemann auf Ihrem Schiff widerfahren ist, ist nie wirklich einem Menschen begegnet.

18 »People can record things which have already happened, outside of account books. I know what such a record is called. A story. I once heard a story myself.« (DINESEN: 1988, 168)

19 Das Szenario ist eines der folgenreichsten der ›novellistischen‹ Weltliteratur. Es stammt aus den 1613 entstandenen *Exemplarischen Novellen* von CERVANTES: »Zwiesgespräch, das sich zwischen Cipión und Berganza, Hunden im Auferstehungshospital zu Valladolid ereignete«.

20 »She has been no good for me.« (DINESEN: 1988, 169)

Alle Seeleute kennen sie. Alle Seeleute erzählen sie, und da jeder von ihnen wünscht, sie wäre ihm selber so zugestoßen, erzählen sie sie alle, als wäre es so gewesen. Dem ist aber nicht so. Alle Seeleute wollen aber, wenn sie die Geschichte hören, daß sie ihnen so erzählt wird, und erwarten es so [...].« (DuG, 194)

Dies ist, wenn man es einmal so ausdrücken möchte, der ›Wendepunkt‹ von Karen Blixens Geschichte. Clay will, vertrauend auf sein Allmachtsgefühl, die Komplementarität von Erzählen und Realisieren, die durch flottierende Geschichten (›Anekdoten‹) dieser Art suspendiert wird, wieder herstellen, er will sie gewissermaßen ›öffentlich‹ machen:

»Wenn diese Geschichte bisher nie vorgekommen ist«, sagte er, »so werde ich machen, daß sie geschieht. Ich mag kein falsches Getu leiden, ich mag keine Weissagungen. Es ist unvernünftig und unsittlich, sich mit unwirklichen Dingen abzugeben. Ich will Tatsachen haben. Ich werde dieses Stück falschen Zaubers in eine solide Tatsache verwandeln.« (DuG, 197)

So wird Herr Clay zum Prospero, der auf Ökonomie, auf doppelte Buchführung setzt. Herr Clay will selbst den Matrosen für die noch nicht geschehene Geschichte finden; er will ihn kaufen. Und er tut es. Elischama soll inzwischen auf die Suche nach der schönen jungen Frau gehen, die bereit ist, für Geld in dem ›Realisierungsdrama‹ mitzuspielen. Elischama, erfahren in der Kunst der doppelten Buchführung, gelingt es, eine Frau mit Namen Virginie zu finden, die er zu dem Spiel überredet; und es stellt sich gleichzeitig heraus, dass sie die Tochter des von Clay in den Tod getriebenen Geschäftsfreundes ist und als Kurtisane in der Stadt lebt. Sie trägt damit einen doppelten Realitätsindex: Sie spielt in der Geschichte des noch zu findenden unbekanntem Matrosen und sie agiert in der Lebensgeschichte des Bösewichtes Clay. Die ›fiktive‹ Geschichte sucht also gewissermaßen ihre Protagonisten im Terrain des ›wirklichen Lebens‹. Und es scheint, als ob sie diese auch findet; und zwar, weil beide Protagonisten – der Matrose Paul und die junge Frau Virginie – die Anekdote von dem an Land gegangenen Matrosen auch ihrerseits kennen und schon erzählt haben. Der ›Mythos‹, nämlich die immer wieder erzählte Geschichte, und deren ›Verwirklichung‹ im Lebensalltag scheinen aufeinander zuzusteuern. Dass sie am Schluss wieder auseinanderbrechen, ist die letzte Pointe der Schicksalsanekdote von der »unsterblichen Geschichte«.

Man könnte auch sagen: Es ist, auf der Oberfläche, ein Mythos, der die kulturelle Realität formt. Im tieferen Sinne handelt es sich aber um

Literatur, die von den durch sie Dargestellten erst in Szene gesetzt wird. Es sei »eine Komödie«, sagt Elischama zu Virginie. »Jawohl, eine Komödie [...] Ich hatte das Wort vergessen. Die Menschen spielen mit in Komödien und verdienen Geld damit, und genießen göttliche Verehrung bei den Völkern.« (DuG, 207) Und als Virginie noch einmal fragt: »Was soll denn das alles?«, antwortet Elischama: »Es ist eine Komödie, Fräulein Virginie [...] Ein Traum oder ein Trauerspiel. Es ist eine Geschichte.« (DuG, 207) Vor dem Hintergrund der hier angestellten Überlegungen könnte man auch behaupten: Es ist eine Schicksalsanekdote, die den Spalt zwischen Imaginärem und Realem aufreißt.

Die ›Komödie‹ dieser ›Geschichte‹ wird aber mithilfe von Herrn Clays Geld aufgeführt. Als die Liebesnacht von Paul und Virginie zu Ende geht, sitzt Herr Clay tot in seinem Sessel. »War es denn eine Sache auf Leben und Tod, eine Geschichte wahr werden zu lassen?« heißt es im Text. Elischamas Kommentar aber lautet: Herr Clay habe eine Zahlenreihe falsch addiert, er habe Zählen verhängnisvoller Weise mit Erzählen verwechselt:

»Wenn Sie eine Zahlenreihe addieren [...] dann fangen Sie auf der rechten Seite an, mit der kleinsten Ziffer, und gehen nach links weiter, zu den Zehnern, den Hundertern, den Tausendern und den Zehntausendern. Dagegen wenn sich ein Mensch in den Kopf setzte, eine Zahlenreihe andersherum zu addieren, von links nach rechts, was würde er finden? Er würde finden, daß eine falsche Summe herauskäme und daß seine Rechnungsführung nichts wert ist [...].« (DuG, 220)

In der Liebesnacht zwischen Matrose und Virginie löst sich die Geschichte aus dem Planungsschema, um nicht zu sagen Schicksalsmodell, das Herr Clay errechnet hatte. Sie wird zu einem Paradigma erotischen Erkennens, einer sinnlichen Erfüllung im Augenblick, eines ›coup de foudre‹, der zur Erfindung einer neuen, nie da gewesenen Liebeserklärung wortloser Art führt: der Erfüllung als Vergeudung. Der Matrose, der sich mit dem erworbenen Geld den Traum von einem eigenen Boot erfüllen wird, lässt für die Geliebte eine Muschel zurück, die er auf der Insel, an der er gestrandet war, gefunden hatte; eine Muschel, die es vielleicht nur dort, nur einmal gibt (DuG, 262), die es »kein zweites Mal auf der Welt gibt« (DuG, 263), die, wie Elischama sagt, »das Geräusch einer neuen Stimme im Haus war, und in der Geschichte. Ich hab es schon einmal gehört, dachte er, vor langer Zeit. Aber wo? – Er ließ die Hand sinken.« (DuG, 264) Es ist die Stimme des wortlosen Rauschens der Wirklichkeit. So weit die erzählbare ›unsterbliche‹ Geschichte.

Die Struktur dieses singulären Geschehens wird dann aber in der Szene zwischen Elischama und Virginie erörtert. Sie hat eine Kollektion von Schals kommen lassen, um sich für die Liebesnacht zu schmücken. »Ein Muster war«, sagt Elischama, »in allen drin.« (DuG, 216) »Nur«, fuhr er fort, »laufen die Fäden des Musters manchmal andersherum, als Sie es erwarten. Wie in einem Spiegel.« (DuG, 216) Genau dieses ist aber das Mimesis-strategische Modell der Geschichte. Es ist das ›Muster‹, nämlich die Geschichte vom Seemann, der an Land kommt, mit der sich das Verhältnis zwischen Schicksalsordnung und Leben herstellt – und zwar in die eine wie in die andere Richtung. Denn jeder in der Geschichte kennt dieses Muster, Clay, Elischama und die beiden Liebenden – aber jeder bedient sich seiner auf andere Weise. Das Muster ist, was alle erzählen. Es ist das den Menschenverkehr regelnde Muster von Wunsch und Erfüllung. Es ist seine Aufgabe, fiktive und faktische Welt zu vermitteln. Beide bewegen sich aufeinander zu. Der Matrose denkt gerade an die Geschichte, als Clay ihn von der Straße aufliest – und beide verfehlen einander doch zuletzt. Dieses Auseinanderdriften zeigt sich besonders deutlich am Ende des bezahlten Realisierungsdramas, das der Matrose und Virginie aufführen.

Denn an diesem entscheidenden Punkt, wo, nach den Worten Clays, die Verwandlung des ›falschen Zaubers‹ der Imagination in eine ›solide‹, durch Bezahlung ermöglichte ›Tatsache‹ vor sich gehen sollte, wird ja wiederum eine ›Komödie‹ aufgeführt. Es sind zwei Liebesschauspieler, die das ›Verwandlungsstück‹ von Phantasie in Realität ›aufführen‹ – und dabei, und dies ist das Entscheidende, sich selbst unter dieser Verwandlungskomödie fortstehlen; aus ihr als die, die ihre Liebe erleben, verschwinden. Denn plötzlich erwächst ihnen, in ihrer Liebesgeschichte auf den ersten (von einem Fremden herbeigeführten) Blick ein selbst verantwortetes und selbst gestaltetes Leben: in der Muschel, die es nur einmal gibt, als Klang, nicht als Sprache, verdichtet. Als der Matrose das Haus Clays verlassen will, ist die Geschichte, die ›realisiert‹ werden sollte, erloschen. Der ›unsterbliche‹ Mythos ist in stummes Leben hinübergegangen. Als Elischama dem Matrosen zum letzten Mal begegnet, heißt es:

Der Schreiber nahm es auf sich, für seinen Herrn die Rechnung zu regeln und den Schlußstrich zu ziehen. »Jetzt kannst du die Geschichte erzählen«, sagte er zu dem Jungen. »Welche Geschichte?« fragte der Matrose. (DuG, 260)

Es ist die gleiche Antwort – »Welche Geschichte« –, die auch Elnazred dem Erzähler Mira Jama in der Schicksalsanekdote »Der Taucher« gegeben hat. In der gelebten ist die erzählte Geschichte nicht mehr wiederzuerkennen. Der Matrose spricht es aus:

»Aber was mir passiert ist, damit hat die Geschichte schon rein gar nichts zu tun.« Er dachte nach. »Erzählen soll ich?« sagte er langsam. »Wem soll ich das erzählen? Wer in aller Welt würde es mir glauben, wenn ich es ihm erzähle?« Er legte seine gesammelte Kraft, dieses Gewicht, in seinen letzten Satz: »Und ich würde es auch nicht erzählen«, sagte er. »Nicht für hundertmal fünf Guineen.« (DuG, 261r)

Die Lücke, die sich zwischen Phantasie und Realität aufgetan hatte, als die Anekdote ins Spiel kam, die ohne Ende erzählt wird, klafft jetzt von neuem.

VI

Ich komme nun zu meinem letzten Punkt: dem Versuch zunächst, das hier entwickelte Strukturmuster anekdotischen Erzählens im Zyklus der fünf *Schicksalsanekdoten* aufzufinden; und dem damit verbundenen weiteren Versuch sodann, auf Kleist und E.T.A. Hoffmann als Ahnen für Blixens ›anekdotisches‹ Erzählen hinzuweisen. In meinen Überlegungen ist deutlich geworden, dass Karen Blixen in ihren Schicksalsanekdoten den Riss erzählt oder zu erzählen versucht, der zwischen Schicksalsordnung und Lebensereignis aufbricht: und zwar einerseits mittels des Festhaltens an religiösen Weltordnungsmustern, die aber zuletzt, in ihrer Konkurrenz mit anderen (beliebigen) Ordnungsmodellen ad absurdum geführt werden; und andererseits durch Einspielung von Liebesgeschichten in den Erzählkontext als Auslösern für dieses Konfliktbewusstsein – denn Liebesgeschichten rufen das Potential an lebendiger Sinnlichkeit auf, das ›nackte Leben‹, wie Giorgio Agamben sagt,²¹ das sich dem Erzählen im Rahmen ›unsterblicher Geschichten‹, also mythisch-stereotyper Narrative, hartnäckig widersetzt.

Im »Taucher« ist es die Liebesgeschichte zwischen dem Softa Saufe und Thusmu, die den Konflikt auslöst; das religiöse Modell, das durch dieses Argument ›nackten Lebens‹ gelöscht wird, wird durch das Organon des Korans, als eines heiligen Buches, gesteuert. In »Babettes Gast-

21 AGAMBEN: 2002.

mahl« – [»Babette's Feast«], das ich aus meiner Argumentation ausgespart habe²² – ist es die doppelte Liebesgeschichte der beiden Töchter des Propstes, Martine und Philippa, die das Schicksalsgeschehen in Gang bringt: Martines mit Leutnant Löwenhjelms und Philippas mit dem Sänger Papin. Und es ist die Sektenreligion des Propstes und Vaters, als Diskursmodell, die durch das pseudo-eucharistische Mahl Babettes, der großen Köchin, das Liebesmahl als Kunstwerk außer Kraft gesetzt wird und allem ›Zählen‹, als dem ökonomischen Prinzip, spottet. »Gottes Wege sind wunderbar«, heißt es da; und dann: »Kann eine lange Reihe von Siegen, in vielen Jahren und vielen Ländern errungen, als Summe eine Niederlage ergeben?« (Babette, 62) Es ist ein Schicksalsmodell, das durch die Gebete und Lieder der Sekte gesteuert wird. In »Stürme« ist es die erzählte Liebesgeschichte Mallis mit Arndt – und die nicht erzählbare Liebesgeschichte Mallis mit Ferdinand –, die zu dem Fundamentalkonflikt zwischen Schicksalsmuster und gelebtem Leben führt: entfacht vor dem Hintergrund zweier konkurrierender Schicksalsdispositive, des Shakespeareschen Dramas einerseits, der Bibel als Leben steuerndes Orakel andererseits. In der »unsterblichen Geschichte« ist es dann die fiktive Liebesgeschichte zwischen Matrose und junger Ehefrau und die reale Liebesgeschichte zwischen Paul und Virginie, die die Spaltung in erzählbare und unerzählbare Geschichte provozieren.²³ Das Schicksalsmodell, dessen Versagen diese doppelte Liebesgeschichte offenbart, ist verkörpert im ökonomischen Hauptbuch und seiner ›doppelten Buchführung‹ – seinerseits kontrastiert mit dem Utopie-Denken des biblischen Propheten Jesaias. Die letzte Schicksalsanekdote, »Der Ring« – die in meiner Argumentation ebenfalls außer Acht blieb – bietet als Auslöser für die Infragestellung eines geltenden Schicksalsmusters den doppelten Liebesaugenblick zwischen dem eben getrauten Ehepaar einerseits und der ›Anagnorisis‹ zwischen der Ehefrau und dem flüchtigen Mörder, der in ihr Leben einbricht und ebenso rasch wieder daraus verschwindet, andererseits. Es ist ein gespaltener Erzählaugenblick, der hier Geltung gewinnt, die Projektion des erotischen Imprévu auf das scheinbare

22 Vgl. Anm. 16.

23 Natürlich ist auch hier, wie sehr häufig bei Karen Blixen, eine literarische Kontraktur zu der erzählten Liebesgeschichte installiert: als Anspielung auf das Unschuld- und exotische Inselexistenz-Modell einer Kinder- und Heranwachsenden-Liebe in Bernardin de Saint-Pierres 1788 erschienenem Roman *Paul et Virginie*, der auf der Insel Mauritius, der ›Île de France‹, spielt.

»Himmelsparadies« (Ring, 265) der Monogamie. Auch dieser Konflikt löst ein Dilemma der ›Unerzählbarkeit von Leben‹ aus.

So scheint es mir, als ob Karen Blixens Verfahren der Einschreibung des Anekdoten-Musters in das Erzählsystem der Novelle ein neues Paradigma begründet, das für das Erzählen von Wirklichkeit im 20. Jahrhundert von Bedeutung ist – also dessen Erzählstrategien, vor dem Hintergrund des Konflikts zwischen Providenz und Kontingenz, Rechnung trägt. Aber Karen Blixen ist nicht ohne Vorgänger. Ich möchte auf zwei von diesen hinweisen, die mitten in der Romantik stehen: E.T.A. Hoffmann, von dem ich einen bemerkenswerten Anekdoten-Text vorstellen möchte, und Heinrich von Kleist, der wie vielleicht kein anderer mit den Erzählformen der Anekdote und der Novelle experimentiert hat.

Zunächst ein Blick auf E.T.A. Hoffmann. In einem Schreibkalender auf das Jahr 1809 aus Hoffmanns *Bamberger Aufzeichnungen* findet sich ein für die Formgeschichte der Anekdote spektakulärer und vielleicht einzigartiger Text. Man könnte es die Probe aufs Exempel der Anekdote als literarischer Gattung zwischen Faktum und Fiktion, zwischen Öffentlichkeit und Intimität (verleugneter Geschichte) nennen. Hoffmann gibt zunächst eine Reihe von poetologischen Erwägungen zu dieser problematischen Literaturgattung zwischen Lebenswahrheit und Imagination, die man mit dem Stichwort ›Mystifizierende Anekdoten‹²⁴ nur unzulänglich charakterisiert hat:

Es müßte spaßhaft seyn Anekdoten zu erfinden und ihnen den Anstrich höchster Authentizität durch Citaten u.s.w. zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen die Jahrhunderte aus einander lebten oder ganz heterogener Vorfälle gleich sich als gelogen auswiesen. – Denn mehrere würden über-tölpelt werden und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben.

Das literarische Spielmuster, das Hoffmann hier entwirft, zeigt die Anekdote als problematische ›realistische‹ Gattung genau in der Lücke zwischen (historischer) Lebenswahrheit und Erfindung, dem Phantastischen, das ins Lügnerische spielt. Und nach diesem Modell-Entwurf fügt Hoffmann, wie zur Beglaubigung seiner Theorie, gleich das Exemplar einer solchen ›Anekdote‹ genau auf der Grenze zwischen öffentlicher Historie und apokryphem Lebenserzählen hinzu – eine eigene literarische Schöpfung in diesem utopischen Genre:

24 HOFFMANN: 1981, 335.

Als Friedrich der Große kurz nach dem Abschluß des Hubertusburger Friedens nach Potsdam zurückgekehrt war, bemerkte er aus den Fenstern des Schloßes einen zerlumpten Jungen, der auf ein Stück Schiefer emsig schrieb und dann was geschrieben mit lauter Stimme und lebhafter Gestikulation deklamirte. Er schickte seinen Leibpagen hinunter der dem Könige die Schiefertafel hinaufbrachte – weinend und schreiend lief ihm der Bube bis ins Zimmer des Königs nach – Der König las zu seinem Erstaunen wohl geordnete <.....> Verse, und es fand sich, daß der Bube ein Küchenjunge des spanischen Gesandten war. Von Stunde an schickte der König den Jungen nach Berlin ins Joachimsthaler Gymnasium, wo er auf königliche Kosten Unterricht erhielt, dann, auf [der] Universität Halle studierte, und endlich schon in seinem zwanzigsten Jahre – Justiz Bürgermeister in Stargard in Pommern wurde, und die Liebe seiner Mitbürger so wie das Vertrauen des ihm vorgesezten Collegiums erwarb. Seiner Amtsgeschäfte unerachtet, setzte er doch das Studium der Dichtkunst fort, und vorzüglich beschäftigte er sich mit der Ausarbeit[ung] von Theaterstücken, die auch von der Döbbelinschen Gesellschaft mit Beyfall des Publikums aufgeführt wurden. Ein Verwandter in Madrid starb, hinterließ ihm sein Vermögen, und nachdem er sich vom Großkanzler einen dreimonathlichen Urlaub ausgebeten hatte, ging er nach Spanien.– Hier wartete aber seiner eine andere Carriere, denn als er nunmehr in seiner Muttersprache dichtete und ein Stück aufs Theater brachte, erweckte er den Enthusiasmus der Spanier so sehr, daß sie ihn nicht mehr losließen. – Jahre lang hat er das Theater mit den herrlichsten Stücken bereichert, und niemand anders war unser Justizbürgermeister als der berühmte Calderon, den die Spanier vergöttern und der auf diese Weise seine Ausbildung dem großen Könige von Preußen zu danken hat.

Siehe Meybohm's Brandenburgische Annalen. Th. 2. Seite 63.²⁵

Hier wird die Anekdote als eine Gattung vorgestellt, der, in einem Darstellungsparadox, die Erfindung von Authentizität durch Zitate, durch gebrochene Wirklichkeitselemente zugesprochen erscheint: Sie steht, als eine Form ›realistischer‹ Darstellung, unversöhnt zwischen Wahrheit und Erfindung. Sie gibt sich als ›gebastelt‹ zu erkennen: aus heterogenen Zeit- und Raumelementen, aus ›the hole‹ und ›the whole‹ (Fineman), als Lücke und fingierte Ganzheit zugleich. Die Paradoxie ihrer Konstruktion scheint noch einmal in der Referenz am Schluß auf, die als Wahrheitsgaranten des geschilderten Ereignisses den Historiker Heinrich Meibom (1555–1625) nennt, der, in den abermals fingierten »Brandenburgischen Annalen«, die Erziehung Calderons (1600–1681) durch Friedrich den Großen (1712–1786) bezeuge.

²⁵ Ebd.: 335–336.

VII

Als zweiter Vorläufer Karen Blixens in der Auffassung vom Anekdotischen in der romantischen Epoche kann aber dann Heinrich von Kleist gelten. Kleist hat, wie kein anderer, zwei Erzählformen benutzt, um das Problem der narrativen Bewältigung des Historisch-Realen zu lösen: die Anekdote und die Novelle. Immer wieder verknüpft er auf spannungsvolle Weise den prägnanten Augenblick der Anekdote mit dem erzählerischen System der Novelle – so in der Novelle »Der Zweikampf« und ihrem anekdotischen Pendant;²⁶ so, vielleicht am eindrucksvollsten, in der 1811 erschienenen Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo«.

Hierzu möchte ich einige Andeutungen machen: Thema der Novelle »Die Verlobung in St. Domingo« ist, so könnte man sagen, die Bastardisierung von Kontrakten in der modernen Welt. Zum Aufweis dieses Zerbrechens der Wirklichkeitsordnungen, derjenigen, die durch politische Systeme, und derjenigen, die durch erotische Verbindungen (»Verlobung«) gestiftet werden, bietet Kleist zwei Anekdoten auf, die er, als Authentizitätskeime, in das narrative System seiner Novelle inseriert und die von den Protagonisten als Organe der Wahrheitsfindung gebraucht werden; freilich nur zur Offenbarung des Scheiterns dieser versuchten Sinn- erfahrung von Welt. So bedient sich der Held August/Gustav²⁷ der »wahren Anekdoten« als Vergewisserungsorganen, mit denen er in der Welt sich zu orientieren gedenkt – und muss zuletzt erfahren, dass er bei diesem Versuch kläglich gescheitert ist.

Die Novelle besteht denn auch aus einer Sequenz von Erkennungsaugenblicken, in denen die Protagonisten – mit Hilfe des Erzählens der genannten zwei Anekdoten²⁸ – die Wahrheit des Erotischen wie die des Politisch-Wirklichen zu erkunden suchen: der privaten Liebesgeschichte wie der großen Historie. Freilich vergeblich. Das Schicksalsmuster des Menschen- wie des Welt-Verstehens stürzt zuletzt auf katastrophale Weise in sich zusammen.

26 Vgl. NEUMANN: 1998.

27 Das Auftauchen beider Namen als Kennzeichen des Helden der Erzählung ist die größte Crux der Erforschung von Kleists dominikanischer Novelle. Vgl. REUR: 1988.

28 Die Anekdote vom todkranken Sklavenmädchen liefert dabei gleichsam das Kolonisations-Modell der zeitgenössischen Wirklichkeit und ihrer Kommunikationsstrukturen, die Anekdote von Mariane Congreve dagegen das Republikanismus-Modell und seine Verwicklung in die Terreur der französischen Revolution.

Unter dem Aspekt narrativer Strategien gesehen, simuliert Kleists dominikanische Novelle, indem sie Novellen- und Anekdoten-Form in Friktion bringt, indem sie also Pointierung und narrative Entfaltung ineinander verschränkt, den Prozess der problematischen Historiographie des 19. Jahrhunderts selbst – und zwar als das Zusammenspiel zwischen kontingenten Ereignissen und prägnanten Orientierungsmustern, die, wie die historischen ›Anekdoten‹, zum Verständnis, zur Modellierung, zur Präformierung von Wahrnehmung aufgerufen werden, ja zur Stiftung von Weltverständnis führen können. Kleists Novelle zeigt aber zugleich auch das Kollabieren dieses Wahrnehmungs-, Erkennungs- und Verhaltensmodells; das Kollabieren des Paradigmas der klassischen Historiographie und ihrer scheinbar unbezweifelten Wahrnehmungsstruktur. Die Frage, die sich für Kleist erhebt, lautet also: Kann man die Anekdote, die nur punktuell ›erlebbar‹ ist, als Orientierungsmuster für die Ordnung des Ganzen, das Sinn-Muster erotischer wie politisch-sozialer Ereignisse nutzbar machen?

Diese sein ganzes Werk durchziehende Frage nach dem Wesen der Kontrakte knüpft Kleist aber zugleich an jene andere Frage nach der historischen Ordnung: nach dem Zusammenhang von Augenblick und systematischem Ganzen, von Einzelwahrnehmung und sinnvoller umfassender Ordnung. Genau (und historisch) genommen ist es ja die Frage nach dem Konnex zwischen Kontingenz und Providenz,²⁹ zwischen Zufall und ›höherem Leitenden‹ (wie Goethe einmal gesagt hat) und deren Vermittlung durch die spannungsvolle Verknüpfung von Anekdote und Historiographie, um die es geht. In diesem Zusammenhang des unauflöselichen Konflikts zwischen Anekdote und Novelle ist es möglich, die Erzählstrategie Kleists als Symptom seiner Einsicht in die Unmöglichkeit jeglicher Erzählbarkeit des Subjekts zu lesen und gleichzeitig mit der Aporie des Erzählens von Geschichte – wie von Geschichten – zusammenzuführen.

Was Kleist sichtbar zu machen sucht, ist die Infektion der tradierten europäischen Konstruktionsmuster von Sinnhaftigkeit des Wirklichen, in welchen es auf die Vermittlung von Einzelem und Ganzem, von anekdotischem Augenblick und weltgeschichtlichen Massen abgesehen ist. Von einer erweiterten Perspektive aus könnte man behaupten, dass aber

²⁹ Unter erzählstrategischer Perspektive widmet sich dieser Frage das schon genannte Buch von Werner Frick. Vgl. Anm. 12.

dann, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, wohl niemand das Grundproblem dieser ›narratologischen‹ Errungenschaft Kleists besser erkannt hat als Nietzsche.

Im Vorspruch zu seiner Basler Vorlesung »Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen« hat Friedrich Nietzsche in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts dieses Dilemma zwischen ganzheitlichem System und Unveräußerlichkeit des Eigentümlich-Einzelen noch einmal als Aporie der Geschichte und des Erzählens von Geschichte zum Ausdruck gebracht; in seinem Versuch nämlich, in der ›Historie‹ ›anekdotisch‹ zu verfahren, näherhin aber in dem Versuch, »die Geschichte der älteren griechischen Philosophie zu *erzählen*« – und zwar, wie gesagt, in Anekdoten. Nietzsche schreibt:

Dieser Versuch, die Geschichte der älteren griechischen Philosophie zu erzählen, unterscheidet sich von ähnlichen Versuchen durch die Kürze. [...] Aus drei Anekdoten ist es möglich, das Bild eines Menschen zu geben; ich versuche es, aus jedem Systeme drei Anekdoten herauszuheben, und gebe das Uebrige preis.³⁰

Mit diesen Sätzen deutet Nietzsche auf eine dreifache Perspektivierung des Anekdotischen und seiner mimetischen Arbeit; genauer gesagt auf eine dreifache Brechung, die in dieser Perspektive beschlossen liegt: einer Brechung im Spiel mit der prätendierten Ganzheit des Subjekt zunächst, als der konfliktuellen Vermittlung von Augenblick und Lebensganzem; einer Brechung im Blick auf das ganzheitliche System der Philosophie sodann, also auf die Integrität eines ›oberen Leitenden‹ und seiner Rückwirkung ins Besondere, von der Goethe gelegentlich gesprochen hatte; und einer Brechung zuletzt in der Friktion zwischen dem Kontingenten und der Providenz, dem *factum brutum* und der Ganzheit der Geschichte. Hoffmann hat in seiner ›mystifizierenden Anekdote‹ das Problem spielerisch entwickelt; Kleist hat, in seiner dominikanischen Novelle, dieses Spiel der Brechungen mit tödlichem Ernst durchexerziert und in der Gestalt seines Erzählens und in der Praxis des gespaltenen Namens, als des sich auflösenden Subjekts, aufgehoben. In der Friktion zwischen Anekdote und Novelle wird, im Einbruch des Kontingenten in die Teleologie des Erzählens, der Effekt des Realen erzielt. Das Erzählen der Kleistschen Novelle enthält die Geschichte, die es vorzutragen sich anschickt, und bricht sie zugleich. Es ist Mimesis des nicht Erzählbaren.

³⁰ NIETZSCHE: 1988, 803.

Kleist fordert also schon, wie Karen Blixen es lange nach ihm tun wird, dass das Wirkliche, wenn es erzählt werden soll, nicht durch die Eschatologie vorgeordnet, sondern nur fortgesetzt neu konstruiert werden kann: aus dem Konflikt zwischen Erzählbarkeit und Unerzählbarem. Man könnte sagen, dass es schon Kleist nicht mehr gelingt, das Erzählen von Geschichten, im Sinne poetischer Fiktion, mit dem Erzählen von Geschichte, im Sinne des Faktischen im Lebensvollzug wie in der Historiographie, übereinzubringen. Aber beiden, Kleist wie Karen Blixen, scheint es um den ›Effekt des Realen‹ zu tun zu sein, der, in der Moderne, durch Erzählen noch bewirkt werden kann.

LITERATUR

- AGAMBEN, Giorgio: *Ausnahmezustand*. (Homo sacer II, 1). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- AUERBACH, Erich: »Figura«. In: *Archivum Romanicum* 22 (1938), 436–489.
- BLIXEN, KAREN: *Schicksalsanekdoten*. Deutsch von W.E. Süskind. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1960.
- DINESEN, Isak: *Anecdotes of Destiny*. London: Michael Joseph Ltd., 1958.
- DINESEN, Isak: *Babettes Feast and Other Stories*. Originally published as *Anecdotes of Destiny*. New York/Toronto: Random House, 1988.
- FINEMAN, Joel: »The History of the Anecdote: Fiction and Fiction«. In: Aram VEESER (Hg.): *The New Historicism*. New York/London: Routledge 1989, 49–76.
- FRICK, Werner: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Teil 1 und Teil 2. Tübingen: Max Niemeyer, 1988.
- GREENBLATT, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach, 1988.
- HOFFMANN, E.T.A.: *Nachlese. Dichtungen, Schriften, Aufzeichnungen und Fragmente*. Mit einem Nachwort und Anmerkungen versehen von Friedrich Schnapp. München: Winkler, 1981.
- NEUMANN, Gerhard: »›Anekdoten‹. Zu Konstitution von Kleists historischer Novelle«. In: Cornelia BLASBERG u. Franz-Josef DEITERS (Hg.): *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2000, 108–133.
- NEUMANN, Gerhard: »Tania Blixen: ›Babettes Gastmahl‹«. In: Alois WIERLACHER, Gerhard NEUMANN u. Hans J. TEUTEBERG (Hg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Bd. 1. Berlin: Akademie-Verlag, 1993, 289–318.

- NEUMANN, Gerhard: »Filmische Darstellungen des Essens«. In: Alois WIERLACHER, Gerhard NEUMANN u. Hans J. TEUTEBERG (Hg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Bd. 1. Berlin: Akademie-Verlag 1993, 343–366.
- NEUMANN, Gerhard: »Der Zweikampf. Kleists »einrückendes« Erzählen«. In: Walter HINDERER (Hg.): *Kleists Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 1998 (= Reclam Literaturstudium – Interpretationen), 216–246.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Band 1. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Hg. v. Giorgio COLLI u. Mazzino MONTINARI. München: dtv/Walter de Gruyter, 1988.
- REUß, Roland: »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleists Erzählen«. In: *Berliner Kleist-Blätter* 1 (1988), 3–45.

ANTJE WISCHMANN

Retrospektiv und retroaktiv.

Karen Blixens »Det ubeskrevne Blad«/»The Blank Page«
als Problematisierung von Erinnerung und Gedächtnis

Blixens Erzählung »Det ubeskrevne Blad«/»The Blank Page«¹ aus dem Band *Sidste Fortællinger/Last Tales* (1957) thematisiert und problematisiert Erinnerung und Gedächtnis auf unterschiedlichsten Ebenen, sowohl textimmanent als auch hinsichtlich ihrer Einbettung in die Textsammlung und sogar über den Werk-Kontext hinausgehend. Im Rahmen erklärt eine greise Geschichtenerzählerin einem zuhörenden Paar zunächst das von ihrer Großmutter überlieferte Kunsthandwerk des Erzählens. Eine solche Kompetenz umfasst sowohl die Beherrschung des thematisch-motivischen Inventars als auch den elaborierten Einsatz erzählerischer Mittel und wird von jeder zweiten Generation in weiblicher Linie an die Enkelinnen weitergegeben. In der Begrifflichkeit von Jan Assmann bezöge sich diese Tradierung auf das »kommunikative Gedächtnis«, das im Unterschied zum bis in die mythische Vorzeit zurückreichenden »kulturellen Gedächtnis« mit einer generationenübergreifenden, mündlichen Überlieferung korrespondierte.²

Zu den besonderen Maximen kunstvollen Erzählens gehören der greisen Expertin zufolge die unbedingte Treue gegenüber der Geschichte/Historie und der Einsatz eines »sprechenden Schweigens«, das sich bei der zeitweiligen Unterbrechung einer »treuen« Erzählung in idealer Weise einstelle. Dieses plötzliche Verstummen versetzt das anwesende Publikum in die Lage, eigene Lebenserfahrungen und erinnerte Lektüren zu aktivieren. Der Pakt einer »getreuen Überlieferung« lässt sich selbstreflexiv auch auf »Det ubeskrevne Blad« beziehen, da die gerahmte Erzählung im Haupttext zum offiziellen Erinnerungsbestand bzw. dem gruppenspezifischen Gedächtnis der erwähnten Erzählkünstlerinnen gehört.

1 BLIXEN: »Det ubeskrevne Blad«, 2000 (im folgenden DuB); DINESEN: »The Blank Page«, 1957 (im Folgenden TBP).

2 ASSMANN: 1992. Astrid Erll betont, dass sowohl kommunikatives als auch kulturelles Gedächtnis kulturell bestimmt sind, wodurch die Unterscheidung zwischen einem kommunikativen und einem »Kultur als Monument«-Gedächtnis trennschärfer sei (vgl. ERL: 2005, 113–114).

Die gerahmte Erzählung umspannt einen Zeitraum vom Mittelalter bis zur Erzählgegenwart, mit einzelnen Ausläufern in eine biblische Vorzeit: Die Leinenherstellung in einem portugiesischen Karmeliterkloster wird wegen seiner stabilen Rituale im Flachsanzbau, bei der Weberei und Bleiche als altherwürdige Tradition geschätzt, die mit einem höfischen Hochzeitsbrauch eine weitere kollektive Aufwertung ihrer wertebeständigen Kontinuität erfährt: Am Tag nach der Hochzeitsnacht wird das mittlere Stück des Brautlakens herausgetrennt und sorgfältig gerahmt, mit einem gravierten Namensschild versehen und in der Klostergalerie ausgestellt. Diese beherbergt ein materielles, gruppenspezifisches Archiv mit zeichenhaften Artefakten, die auf bestimmte höfische weibliche Biographien verweisen. Die Archivalien kombinieren das ›flachsbezogene‹ kulturelle, kollektive Gedächtnis und das ›bräutebezogene‹ gruppenspezifische sowie individuelle Gedächtnis. Die Zeichen, die auf den Laken zu erkennen seien, haben emblematischen Charakter – sie werden nicht als Körper-Spuren oder -Schrift dargeboten. Die Betrachtenden können, wie die Erzählerin anführt, die Embleme als Sternzeichen oder Bilder aus der eigenen Vorstellungswelt decodieren.

Bei einer Annäherung an die Erzählgegenwart wird nun die persönliche Aktualisierung von Erinnerungen fokussiert: Eine alte Hofdame löst sich sozial und zeitlich aus der generationenübergreifenden Gruppe der Prinzessinnen heraus, die in die Galerie zu ›pilgern‹ pflegten, und setzt sich vor einer bestimmten Leinwand einem Strom von Erinnerungen aus. Über die Identifikation mit dieser Hofdame werden die dargestellten Zuhörenden und vielleicht auch die heutigen Lesenden in die Galerie versetzt, wo sie mit einer eigenen Variante der Aktualisierung von Erinnerungen konfrontiert werden: *Eine* Leinwand weist weder Zeichen noch Namenszug auf, doch gerade diese habe so viel zu sagen, wie es keine mündliche Erzählung und kein gedruckter Buchtext jemals ausdrücken könnten. Das Verstummen und Sich-Verhüllen der Erzählerinnen wird begleitet von über das dargestellte Ereignis hinausweisenden Spekulationen der weiblichen Klosterangehörigen und Besucherinnen. Indem die Rückkehr zum Rahmen unterbleibt, endet »Det ubeskrevne Blad« selbst mit einem ›beredten Schweigen‹.

Jan Assmanns Voraussetzung, dass die Formierung des kommunikativen Gedächtnisses vornehmlich über orale Praktiken geleistet würde, muss angesichts des medienbewussten ›story telling‹ bei Blixen, das die

Verschränkung von Oralität und Schriftlichkeit betont, reduktionistisch erscheinen – wurde doch die Großmutter der Erzählerin von einem Rabbi unterrichtet (DuB, 92). Ebenso ist sich die Erzählerin darüber im Klaren, welche Mythen und Geschichten schriftlich fixiert sind, d. h., sie reflektiert ausdrücklich miteinander verknüpfte Überlieferungspraktiken. Der Text geht eher mit dem Modell des »Kultur als Monument«-Gedächtnisses konform, indem die dargestellten ExpertInnen mythische Ereignisse einer fernen Vergangenheit überliefern:³ Die Legende des Klosters enthält nicht nur biblisch-mythische Reminiszenzen, sondern sie inszeniert die generationenübergreifende weibliche Tradierung selbst als Mythos.

Indem sich nun die gesamte Erzählung als ›leere Seite‹ konzeptualisieren lässt, sind die Lesenden aufgefordert, »Det ubeskrevne Blad« im Rückgriff auf die vorausgehenden und im Hinblick auf die folgenden Texte in *Sidste Fortællinger* zu deuten.

Sogar auf der Ebene der Werkentstehung im Jahre 1957 sind Erinnerungsprozesse produktiv: Während Blixen die dänische Fassung der Erzählung schrieb, aktualisierte sie nämlich die Erinnerung an die kurz vorher verfasste englische Version. Dieses ›rewriting‹ nehme ich zum Anlass, aus dem Vergleich der dänischen mit der englischen Version einige zentrale Bestimmungen abzuleiten, die meine anschließende Analyse sowohl des ›beredten Schweigens‹ als auch der Unzuverlässigkeit von Signifikation und Erinnerungsarbeit im Rahmen von Lektüren fundieren.

Pointierungen des dänischen Originals im Vergleich zum englischen Original

Die Übersetzungsforscherin Ute Klünder hat Blixens Zweisprachigkeit und Schreibverfahren eingehend untersucht und vermerkt zu »Det ubeskrevne Blad«, dass der dänische Text ausnahmsweise kürzer und »konziser komponiert« sei.⁴ Ausgehend von dieser Beobachtung lassen sich die semantischen Anreicherungen in »Det ubeskrevne Blad« und die pointierenden Differenzen zwischen den beiden Fassungen für die Analyse fruchtbar machen.

³ Vgl. ERLI: 2005, 113–114.

⁴ In der Regel sei das dänische Original hingegen ausführlicher und spezifischer gehalten als das – meist zuerst verfasste – englische Original (vgl. KLÜNDER: 2000).

Der dänische Titel ist »konnotationsstärker«⁵ als der englische aufgrund seines potentiellen biographischen Bezugs, da eine unerfahrene Person als unbeschriebenes Blatt bezeichnet werden kann.⁶ Damit sind Erfahrung und Schrift auf paradoxe Weise analog geführt. Erwägen die Lesenden, dass sich die durch die leere Leinwand vertretene Braut infolge des Hochzeitrituals als ›beschriebenes Blatt‹ erwies, könnten sie entsprechend vermuten, dass jene nicht mehr Jungfrau war.⁷ Paradoxerweise würde die Abwesenheit einer Markierung gerade symbolische Unreinheit assoziieren, und die Semantik des Ausdrucks (Leere, Mangel) stünde dem Inhalt (gesammelte Erfahrung) entgegen.

Die auf übliche Weise gekennzeichneten Lakenstücke in der Galerie wiederum, die die Majorität der Bräute repräsentieren, sind der Konvention nach entweder stellvertretende ›beschriebene Blätter‹, falls sie in Folge der Defloration oder eines Arrangements mit einem Fleck oder anderen Zeichen versehen worden sind. Mit dieser Deutung gerät in den Blick, dass die mutmaßliche Urheberin der weißen Leinwand möglicherweise Jungfrau war und auch nach der Hochzeit blieb, oder dass alle anderen Zeichen falsche Spuren legen könnten bzw. nichts über die angeblich sorgsam dokumentierten Nächte aussagten. Die Lesenden, die sich in die Betrachterposition versetzen, vollziehen nach, dass derartige über Konventionen regulierte Zeichenpraktiken arbiträr und aufgrund ihrer Historizität und der nicht überprüfbaren Tradierungspraktiken unzuverlässig sind. Die Inskribierungen sind möglicherweise simuliert, die Dokumente des Ehrbeweises fingiert (Verunsicherung der Kausalität).

Die Titel von »Det ubeskrevne Blad« und »The Blank Page« weisen unterschiedliche Konnotationen im Hinblick auf Gedächtnis und Vergessen auf. Der englische Titel lenkt die Aufmerksamkeit auf die nachträgliche Aussparung oder gar die Macht der Zensur. Die Wendungen »to blank something out«, »blank expression« oder »to go blank« pointieren das willkürliche oder absichtsvolle Verschwindenlassen. Etwas ist ›nicht mehr‹ da – im Gegensatz zum ›noch nicht‹ da im dänischen Titel. Diese

5 Ebd., 359.

6 ENGBERG: 2000 spricht stark personifizierend sogar von einer »nackten Leinwand«. Der psychologisierende Bezug geht auf John Lockes Metapher der tabula rasa zurück, die den Zustand der Seele verbildlicht, bevor jener mittels Erfahrungen Bewusstseinsinhalte eingeprägt werden.

7 So wird evtl. auch die Geschlechterzuordnung hinterfragt oder auf die unbefleckte Empfängnis angespielt.

Abweichung ist relevant für die Konzeptualisierung eines textbasierten Gedächtnisses: Im dänischen Text ist die Überlieferung aufgeschoben, das Artefakt wird durch die anhaltende spekulative Tätigkeit u.a. der Nonnen und der Äbtissin in Erinnerung gehalten. Im englischen Text scheinen die Rezipierenden mit einer Lücke im Archiv konfrontiert. Der Topos des Unsagbaren spielt darüber hinaus auf das Verdrängte oder Traumatische an, das sich aus freudianischer Perspektive besonders hartnäckig behauptet.

In der englischen und dänischen Fassung ist bis auf eine motivische Ausnahme Übereinstimmendes zu identifizieren.

I de falmede og blegede Aftegninger, som Rammerne omslutter, kan man med nogen god Vilje læse hele Dyrekredsens Tegn: Vægten, Skorpionen, Løven og Tvillingerne – eller man kan finde Billeder fra sin egen Tankeverden: et Træ, en Rose, et Hjerte, et Sværd, eller endog et med et Sværd gennemstunget Hjerte. (DuB, 93)

Within the faded markings of the canvases people of some imagination and sensibility may read all the signs of the zodiac: the Scales, the Scorpion, the Lion, the Twins. Or they may find pictures from their own world of ideas: a rose, a heart, a sword – or even a heart pierced through with a sword. (TBP, 129)

Von Blutflecken, von denen viele Forschende und auch die deutsche Übersetzung ausgehen,⁸ ist hier nicht die Rede. Es sind zum einen Sternzeichen, die in beiden Originalen übereinstimmen und möglicherweise auf Motive, Symbole und Figuren aus *Sidste Fortællinger* verweisen. Sie gehören einem geschlossenen emblematischen System an, und die Regeln bei der Auslegung besagter Formen sind dementsprechend nur für das begrenzte Inventar des jeweiligen kommunikativen Systems gültig. Dies trifft ebenso auf die Bilder aus der eigenen Gedankenwelt zu, die – als festgelegte Zeichen dargeboten – auf den Kontext von *Sidste Fortællinger* ausstrahlen: Das Rosenmotiv wird im Rahmen genannt, aber auch in weiteren Erzählungen, besonders akzentuiert in »Kardinalens tredie historie«, als Lady Flora die Frage stellt, ob ihre infektiöse Wunde am Mund einer Rose oder einem Siegel ähnelte.⁹ Dieser »Det ubeskrevne Blad« vorausgehende Text diskutiert sogar die symbolische Bedeutung des

8 BLIXEN: 1993, 151.

9 BLIXEN: »Kardinalens tredie Historie«, 2000, 89.

Baumes, der im englischen Text gar nicht genannt wird.¹⁰ Ohne diese Abweichung überzubewerten, bestätigt sie den Eindruck, dass der dänische Text auf einem umfassenderen werkimmanenten Resonanzboden aufbaut.

Der Ausdruck »Historie«, bei Blixen bereits Selbstzitat und Signal der Genrereflexion, entfaltet sich in der dänischen Fassung vielfältiger, denn die Treue gegenüber der Erzählung ›oder‹ der Historie bezieht sich in ambivalenter Weise sowohl auf die Historiographie als auch auf Blixens sprichwörtliches ›story telling‹, die beide das individuelle und kollektive Gedächtnis prägen (»med dyb Troskab mod Historien« (DuB, 94); »in loyalty to the story« (TBP, 131)). Die Reihenfolge der Leinwände in der Galerie tritt als wichtiges chronologie-treues Ordnungsprinzip hervor: Sowohl die markierten Lakenausschnitte als auch das leere Stück entfalten ihre intertextuellen Beziehungen in Abhängigkeit von ihrer Hängung in der Galerie.¹¹

Abweichend von der englischen Fassung wird in der dänischen im letzten Satz ein Synonym für das ›unbeschriebene Blatt‹ verwendet, das einerseits seine Text- und Bildähnlichkeit hervorhebt, andererseits das artifizielle Endprodukt erzähltechnisch rückbindet an die historischen Anfänge der Flachsherstellung: »dette hvide Lin« (DuB, 94) [»the Blank Page« (TBP, 131)]. Sogar die noch unbemalte Leinwand, die noch nicht erzählte Geschichte, nimmt das allerfeinste, erlesenste Gewebe (›textus‹) zum Ausgangspunkt. Das Paradoxon des Anfangs am Ende mag erklären, warum die Rückkehr zur Rahmenerzählung ausbleibt: Die Lesenden werden gleichsam in der Galerie zurückgelassen. Die Sentenz des beredten Schweigens legt nahe, dass kalkulierte Unterbrechungen, gleichsam als Konfrontationsstrategie gegenüber den Lesenden, die »Quintessenz des Erzählens«¹² ausmachen.

¹⁰ Vgl. BLIXEN: »Det ubeskrevne Blad«, 2000, 93. Möglicherweise soll das Baummotiv als Selbstzitat den dänischsprachigen Lesenden vorbehalten werden.

¹¹ Die Platzierung von »Det ubeskrevne Blad« im Sammelband *Sidste Fortællinger* ist nicht zu weitreichend zu interpretieren, da dieser nach 13-jähriger Publikationspause Nachträge zu drei verschiedenen Genresträngen bündelt (zum neuen Roman-Strang, zum Strang der fantastischen Erzählungen von 1934/35 sowie zum Strang der Wintermärchen von 1942) und in seiner Anordnung erst 1957 festgelegt wurde. (vgl. GLIENKE: 1986, 159).

¹² BRONFEN: 1986, 49.

In der Differenz beider Fassungen treten somit folgende Aspekte des Gedächtnis-Themas hervor: eine ambivalente biographische oder körperliche Schriftmetaphorik, ein komplementäres Konzept von Erinnerung und Vergessen (auch abgewandelt in Aussprechen und Verschweigen), eine Ikonographie zeichenhafter Erinnerungsbilder sowie zwei Varianten des Loyalitätsanspruchs von historischer Tradierung und intertextueller Dichtung. Der Schwerpunkt der folgenden Ausführungen liegt auf den drei letztgenannten Aspekten.

Literarisch inszeniertes Schweigen

Da der englische Titel stärker an die materiellen Eigenschaften eines Buches appelliert,¹³ entfaltet sich der Metakommentar zu *Sidste Fortællinger* besonders deutlich: Die einzelne Erzählung »The Blank Page« spart vielleicht etwas aus, worauf in den sie umgebenden Texten angespielt wird. Die fehlende Namensgravur am Bilderrahmen des leeren Leinens zeigte so an, dass es keinen Textinhalt der repräsentierten Binnenerzählung gäbe. Indessen überbietet die Leerstellengeschichte jede mögliche andere Geschichte, gerade weil sie in ihrem auratisierten Nichts potentiell ›alles‹ und damit auch das Unsagbare umfasst. Das formale Arrangement der Texte im Sammelband entspricht dem Prinzip der Hängung in der Galerie (Linearität der chronologischen Darbietung), dem gegenüber besteht der Inhalt des unbeschriebenen Blattes aus einem nicht-chronologischen Überangebot an Spekulationen, deren mutmaßliche Kausalitätsbeziehungen den Lesenden Kopfzerbrechen bereiten.

Hierbei scheint die Qualität und Wirkungsweise der jeweiligen Leerstellen von der schriftlichen oder mündlichen Darbietungsform und deren jeweiligen Leerstellen geprägt. In seiner Textilienmetaphorik evoziert bereits das Leinen ›textus‹, Schriftlinien und zusammenlaufende intertextuelle Fäden. Die Wirkungsmacht der mündlichen Leerstelle ist, wie in »Det ubeskrevne Blad« selbst betont, einerseits von der Erzählsituation und den temporären Rezipienten, andererseits von der lang erarbeiteten Kunstbeherrschung und dem Loyalitätsanspruch der Erzählerin abhängig. Zunächst erscheint die mündliche Leerstelle im Vergleich zur schriftlichen nicht als ein komplexes Palimpsestkonzept, sondern als ein ereig-

¹³ Selboe hebt die konkrete und dennoch rätselhafte Stofflichkeit hervor (vgl. SELBOE: 1996, 88).

nishaftes Erzählelement, das Ad-hoc-Deutungen in Gang setzt. Doch das Gegeneinander-Auspielen von Schriftlichkeit und Mündlichkeit entspricht einer intrikaten performativen Strategie. Durch die Ansprache der dargestellten Zuhörenden und die impliziten Lesenden wird eine situative Rhetorik mündlichen Erzählens zitiert und führt somit das für Blixen typische literarisierte ›story telling‹ exemplarisch vor: Welche Mutmaßungen mag das zuhörende (vielleicht verheiratete) Paar anstellen? Welche Spekulationen der Lesenden gehen auf persönliches Erfahrungswissen, welche auf die Kenntnis der Werke Blixens oder der Autorinnenbiographie zurück?

Auf Handlungsebene wäre die novellistische unerhörte Begebenheit ohne die mündliche Tradierung in der Genealogie der Erzählerinnen vergessen. »Det ubeskrevne Blad« verknüpft das kommunikative Gedächtnis in seinem sozio-biographischen Bezug mit dem ›Kultur als Monument‹-Gedächtnis, das mittels Ritualen in Mythen transponiert worden ist. Der Auftritt des weiblichen ›story teller‹ ist Bestandteil dieses selbst-reflexiv dargebotenen Rituals: Die emphatischen Beteuerungen der Erzählerinnenfigur, dass ein beredtes Schweigen selbst erzählkünstlerische Virtuosen überbiete, hebt das Ritual als theatrales Verfahren hervor, das ausgehend von historischen Archivalien neue Mythen erzeugt.

Die Erinnerung, die sich auf eine jüngere, stärker schriftgestützte Vergangenheit bezieht, ist in Gestalt des in »Det ubeskrevne Blad« eingangs erwähnten zuhörenden, lesekundigen Paares vertreten.¹⁴ In der Binnenerzählung stellt die alte Hofdame als transformierendes Medium eine Passage zwischen den beiden Zeitaltern her, indem sie einen Bogen von der ›alten Zeit‹ bis in die Erzählgegenwart spannt.¹⁵ Da sie von einer Nonne zum betreffenden Namensschild geführt wird, könnte man annehmen, dass sie selbst – analog zur nicht lesekundigen Rahmen-Erzählerin – die Schrift nicht zuordnen kann. Eine auktoriale Instanz beschreibt die magisch anmutende Gedächtnisleistung der Hofdame, die allein durch den Namensindex und ein emblematisches Zeichen ausgelöst wird.

»Det ubeskrevne Blad« setzt eine vielfach verwendete Gedächtnismetapher¹⁶ ins Bild, um sie schließlich mit den Themen des Schweigens, der visuellen Aussparung und der gescheiterten Repräsentation in Frage

¹⁴ Vgl. den Quellennachweis der Bibel, BLIXEN: »Det ubeskrevne Blad«, 2000, 92.

¹⁵ Vgl. Ebd., 93.

¹⁶ Vgl. ASSMANN: 1993, 13.

zu stellen: Die Speicher- und Magazinmetapher scheint zunächst auf die Galerie und die Sammlung übertragbar. Falls hier in einem Gedächtnisspeicher ein Erinnerungsbestand magaziniert würde, stellte sich das Ausnahme-Leinen jedoch gerade als Lücke im Archiv dar. »Det ubeskrevne Blad« betont die Zeichenhaftigkeit der Leere, da von dieser ein enormer semantischer Sog ausgeht.

Der Gedächtnisort dieser Klostergalerie stellte (nach Assmanns Speichermodell) die »Dispositionsmasse, aus der die Erinnerung auswählt, aktualisiert, sich bedient« zur Verfügung.¹⁷ Allerdings könnte die »leere« Leinwand so keine Erinnerungen veranlassen, sondern sie verwies auf eine verblasste Erinnerung, ein Vergessen. Das Bezugssystem der Erinnerungen, die Gedächtnisrahmen, können nur dann bedeutungstiftend wirken, wenn ein Konsens über den institutionellen Rahmen des kulturellen Gedächtnisses hergestellt wird.¹⁸

Die konstruktivistisch inspirierte Forschung zu Erinnerung und Gedächtnis lehnt eine Konzeptualisierung des Speichers ab, wie sie für die Galerie zunächst einmal plausibel wirken mag: Renate Lachmann betont etwa, dass Gedächtnis eher einem »komplexen Textproduktionsmechanismus« entspreche,¹⁹ und Siegfried J. Schmidt konstatiert, dass der Erinnerungsprozess eine »Wahrnehmungssynthese« sei und dass das menschliche Gedächtnis keineswegs als Bibliothek funktioniere. Eine Erinnerung werde nicht wie ein »Abruf aus einer Datenbank« vollzogen:²⁰ »Texte und Dokumente sind [...] keine Bedeutungsspeicher, sondern Anlässe für subjektgebundene semantische Operationen, für Nachdenken und Erinnern. Sie bieten Anlässe, Wahrnehmungen und Erfahrungen zu objektivieren und weitere Wahrnehmungen und Erfahrungen anzuschließen.«²¹ Die Erinnerungen der Hofdame, die ihr biographisches Gedächtnis »reaktualisiert«, führen vor, dass persönliche Erinnerungsauslöser nicht generalisierbar sind. Die Erinnerungsgemeinschaft der Besucherinnen in »Det ubeskrevne Blad« beruft sich zwar auf gemeinsame Rituale und ein gemeinsames Zeicheninventar (Namen, Embleme), doch welche Interpretanten jeweils abgeleitet werden, bleibt individuell codiert. Das

17 Ebd., 17.

18 Vgl. ASSMANN: 1991, 347.

19 LACHMANN: 1993, 17.

20 SCHMIDT: 1991, 383 u. 390.

21 Ebd., 391.

Geheimnis der Erzählung gründet sich nicht zuletzt in der Kontingenz intertextueller Verknüpfungen, wie sie Lesende herstellen, auch wenn der Gedächtnisort und die Archivalien den dargestellten Figuren Möglichkeiten einer intersubjektiven Kommunikation gewähren.

Folgt man der zitierten Definition Schmidts, wäre das unbeschriebene Blatt eine Aufforderung, eine solche potentielle Objektivierungsleistung aufzuschlüsseln und kritisch zu überprüfen. Liefert die Abweichung im Verhältnis zu den beschriebenen Leinwänden Rückschlüsse auf fremde/eigene Erfahrungen? Deutet man diese Abweichung als Negation, indem man von der fehlenden Kennzeichnung auf mangelnde Erfahrungen schließt (s. u.)? Oder veranschlagt man ausgehend von der Differenz einen Bedeutungsüberschuss? Die Materialität von Leinwandgewebe und Rahmen entfaltet sich im Hinblick auf die Textsammlung als metafiktionale Strukturmetapher.

Ausgewählte Zeichen als Erinnerungsanlässe

Die durch die Bildemblem²² wie Rose, Herz oder Schwert geleistete Reaktivierung bewährter Narrative und Motivkomplexe hat in »Det ubeskrevne Blad« Priorität vor einer im Detail ausgestalteten Biographie einer Braut. Die Zeichen ähneln Emblemen von Siegeln, die nicht unbedingt materielle indexikalische Zeichen sind, wie man es meist von der spurähnlichen Körper-Schrift annimmt, sondern aus dem perlokutionären Akt des Vertragsabschlusses hervorgehen. Die als Siegel fungierenden, emblematischen Zeichen verleihen den markierten Leinwänden den Status von vertraglichen Texten, die das gemeinschaftsstiftende Regelwerk der Besucherinnen mitüberliefern.

Diese Bildzeichen sind demnach weniger Spuren vorgängiger Prozesse als planvoll angebrachte Mitteilungen, die eine Decodierung durch spätere Rezipienten vorsehen. Die emblematischen Zeichen sollen als Erinnerungsanlässe fungieren, die eine Gedächtnispflege ermöglichen. Die Hofdame memoriert in diesem Sinne frühere Erinnerungen, die sie sich erneut in ihrer inneren Vorstellung »vor Augen« führt: »Langsomt, langsomt gaar Erindringerne gennem det lille, ærværdige, kraniumlignende og kniplingsdækkede Hoved, og der nikkes blidt til dem.« (DuB, 93); »Slowly, slowly a row of recollections passes through the small, venerable, skull-

²² Siehe auch ENGBERG: 2000, 52.

like head under its mantilla of black lace, and it nods to them in amicable recognition.« (TBP, 130)

Die Erinnerungen ›laufen‹ langsam durch ihren Schädel, als würden sie von einem Abspiegelgerät übertragen, das man als Bio-Kinematographen umschreiben könnte. Der Übergang ins Präsens in dieser Passage ist auffällig, so als sollten sich die Lesenden mit dem Erinnerungsstrom der Hofdame identifizieren. Die Erinnerungspraxis der Hofdame scheint an Aristoteles' Unterscheidung zwischen Erinnerung und Gedächtnis orientiert: Das bestätigende Nicken und das Substantiv »recognition« unterstreichen das Wiedererkennen vormals erlebter Eindrücke und Affekte, die im Laufe des Memorierens von der Hofdame aktiv dem biographischen Gedächtnis zugeordnet werden. Gedächtnis fungiert in diesem Sinne als Sammelbezeichnung für die erinnerten Inhalte, wobei der Begriff Gedächtnispflege nur dann sinnvoll erscheint, sofern man die Varianz der Erinnerungsakte und die neu erzeugten Komponenten bedenkt.

Die dargestellten Erinnerungen der Hofdame gerinnen zu Bildern, die induktiv angeordnet sind – im markanten Gegensatz zur deduktiven Zoom-Bewegung von außen nach innen, die bei der Verortung der Ausstellungsstücke im Klostergebäude gewählt wird: Die Aufzählung bewegt sich von der Braut selbst, mit der die Hofdame befreundet war, weiter zu höfischen Ereignissen, um schließlich historisch und genealogisch auszufern: »Dynastiens Stigen eller Synken« (DuB, 93); »the rise or decline of dynasties« (TBP, 130).

Eine Besonderheit dieser Erinnerungstätigkeit ist das ›Abgleichen‹ mit den Weissagungen, die für diese Prinzessin gemacht worden waren:

Af Tegnet paa Lærredet blev, husker den gamle Hofdame, engang taget Varsel, og nu, da hun kan overse Menneskeskæbner, kan kun sammenstille Varslet med Udfaldet og sukke lidt og saa smile lidt. (DuB, 93)

The old lady will remember how once, from the markings on the canvas, omens were drawn – now she will be able to compare the fulfilment to the omen, sighing a little and smiling a little. (TBP, 130–131)

An dieser Stelle wird also ein weiterer Loyalitätsanspruch wirksam: Hat sich das Leben an die Narrationen gehalten, wie sie einst zukunftsbezogen von ExpertInnen aus den emblematischen Zeichen abgeleitet wurden? Auf diese Frage antwortet die Hofdame nonverbal, mit einem hörbaren und einem mimischen Zeichen. So wird verraten, dass es eine Abweichung zwischen Prophezeiung und biographischem Verlauf gab, die

Lesenden erfahren jedoch nicht welche und können aufgrund der summarischen Darbietung keine eigenen Vergleiche anstellen.

Bevor der Erinnerungsstrom einsetzen kann, ist die Hofdame auf die Unterstützung der sie führenden Nonne angewiesen, um die gewünschte Leinwand identifizieren zu können.²³ Das Zeichen auf der Leinwand selbst ist also für die Vertraute der Hofdame nicht spezifisch, sondern in seiner Emblematisierung so verallgemeinert, dass ein zusätzlicher Code beansprucht werden muss. Erst Name, Zeichen und die geeignete personale Instanz zusammen erschließen die phantasie-angereicherte Biographie mit ihrem panoramatischen Ausblick.

»Det ubeskrævne Blad« thematisiert die Konstituierungsprozesse des kollektiven Gedächtnisses in deren Historizität und im Hinblick auf einen »Umbruch im Gesamtprozeß der gesellschaftlichen Semiose«.²⁴ Der Erinnerungsstrom der alten Hofdame verdeutlicht, dass sie zwar noch eine kollektive Ikonographie zum Ausgangspunkt nimmt, dass die Erinnerungen jedoch während der Entfaltung ihrer persönlichen Phantasietätigkeit verflüssigt werden. Da die Dechiffrierungsregeln der ehemals stabilen Ikonographie an Allgemeingültigkeit eingebüßt haben und die Rezipienten mit einer sie überfordernden Polysemie rechnen müssen, wächst der Kompetenzbereich des individuellen Gedächtnisses. In »Det ubeskrævne Blad« wäre der Sitz der gewandelten Memoria unter Umständen das kinematographische Organ im Kranium der Hofdame (s.o.). Das personal gebundene Aufzeichnungsgerät löst die kollektive bzw. gruppenspezifische Mund-zu-Mund-Überlieferung ab.

Die memoria als ein Behältnis, dem die traditionelle, reproduktiv verstandene Einbildungskraft als Zuträgerin diene, verwandelt sich in ein Organ, das nur noch virtuelle Bildreize verknüpft – eine Metamorphose, die auf der elementaren Ebene der menschlichen Merkwelt den Niedergang der alteuropäischen Rhetorik besiegelt. Dem neuen Status von Erinnerungen entspricht eine freie Phantasietätigkeit, die als Operator der Schriftkultur die alten Ikonographien und topischen Bindungen auflöst und Bilder wie Texte als Potentialitäten, als Fundstellen individueller Übereignung behandelt. [...] Das kollektive Bildgedächtnis zersplittert in dem Maß, in dem sich die Artikulationswege vervielfältigen, die von den Zeichen zu den Vorstellungsbeständen hinleiten. An seine Stelle tritt eine von memorativer Dienstbarkeit entlastete Phantasie. Deren Aufgabe besteht darin, die punktuellen und anatomischen Reize, die von den wachsenden Umlaufmengen an Zeichen im Bewußtsein ausgelöst werden, zu

23 Vgl. BLIXEN: »Det ubeskrævne Blad«, 93.

24 KOSCHORKE: 1999, 423.

integrieren. *Kurz, das Autonomwerden der Phantasie bildet das subjektive Korrelat zu einer gesteigerten semiotischen Kontingenz.*²⁵

Vor diesem Hintergrund tritt das Beharren der Rahmen-Erzählerin auf ihre mythische Oralität und nicht zuletzt ihr Unsterblichkeit verheißendes Alter als überdeutlich dargebotene, selbstreflexiv verstärkte Behauptung einer erzählerischen Theatralität hervor – im Sinne eines verknappten Historienspiels über die Verabschiedung einer mit souveräner Speicherkraft begabten Memoria. Das Exempel der ästhetisch-narrativen Leerstelle demonstriert gerade die Überlegenheit subjektiver spekulativer Deutungen, und das assoziative Fabulieren triumphiert über die Aktualisierung von Erinnerungen.

Ein plausibler und ein zweifelhafter Loyalitätsanspruch

Die Sentenz über die planvolle Aussparung bezieht sich auf die Loyalität gegenüber sowohl Narration als auch Historie, wobei zwischen einem beredten Schweigen und einer nichtssagenden Leere unterschieden wird.

Hvor Menneskene er tro, er evigt og urokkeligt tro imod Historien, der taler tilsidst Tavsheden. Hvor der ingen Historie er og ingen har været, eller hvor man har forraadt Historien, der er Tavsheden Tomhed, – men naar den Fortællerske tier, som har været Historien tro indtil Døden, da taler Tavsheden. (DuB, 90)

Where the story-teller is loyal, eternally and unswervingly loyal to the story, there, in the end, silence will speak. Where the story has been betrayed, silence is but emptiness. But we, the faithful, when we have spoken our last word, will hear the voice of silence. (TBP, 126)

Ein in seinem Verlauf gelungenes narratives Projekt garantiert, dass das Schweigen sinnerfüllt wird. Schweigen lässt sich als Strategie einsetzen, sofern auf ein produktives intertextuelles Archiv zurückgegriffen werden kann. Das intertextuelle Netz in Blixens Werk hat eigendynamisch anmutende Züge²⁶ und regt dazu an, Erzählungen auf dem Fundament bereits erzählter Geschichten zu antizipieren oder Übergänge zwischen dargestellten Welten zu imaginieren.

Die letzte Zeile des englischen Zitats scheint sich auf das Testament einer Erzählerin zu beziehen (engl. »we« als auktorial), über deren fortge-

²⁵ Ebd., 424. Letzter Satz im Original kursiv.

²⁶ Siehe das Referenzinventar in GLIENKE: 1986, 134–135.

schriftliches Alter wir informiert sind, und stellt mit der Wendung »the voice of silence«²⁷ eine Art Engelsgesang für die Erzählerin in Aussicht. In der Kombination beider Zitate überblenden sich das Ende der Narration und der Biographie.

Hinsichtlich der ›Loyalität‹ gegenüber der Narration/Historie wird im Text betont, dass die Differenzbeziehungen zwischen den Ausstellungstücken die Bedeutungen konstituieren. Die adäquate Reihenfolge ergibt sich nicht nur aus der Hochzeitschronik, sondern auch aus dem Gegen-einander-Ausspielen von ›Fülle versus Leere‹ oder von ›Stummheit altergebrachter Zeichen versus Beredtheit neu erprobter Zeichen‹.

I hvilken evig og urokkelig Troskab imod Historien er ikke dette Lærred blevet indføjet i Rækken! Fortællerskerne selv tilhyller her deres Hoved og tier. Thi de højkongelige Forældre, som har beordret det indrammet og ophængt, kunde jo have ladet være. (DuB, 94)

For with what eternal and unswerving loyalty has not this canvas been inserted in the row! The story-tellers themselves before it draw their veils over their faces and are dumb. Because the royal papa and mama who once ordered this canvas to be framed and hung up, had they not had the tradition of loyalty in their blood, might have left it out. (TBP, 131)

In dem Satz über die sachwaltenden Eltern der Prinzessin wird ein weiterer Faktor vollgültiger Tradierung eingeführt, in der englischen Fassung explizit genealogisch: »the tradition of loyalty in their blood«. Geht es um ein vererbtes erzählkünstlerisches Adelszeichen oder um eine Pathosformel des Archivierens um des Archivierens willen (mit möglichen Reminiszenzen an das *l'art pour l'art*-Prinzip oder die ›veredelnde‹ Transformation zum Pastiche)? Auch die Erzählerin selbst pflegt wie die genannten königlichen Eltern die aristokratische Tradition dieses beinahe absurden Loyalitätsanspruchs. Analog zum Ausgangsmaterial des feinsten Flachses kompiliert das unbeschriebene Blatt erlesene Prätexte.

»Det ubeskrevne Blad« reflektiert die ästhetischen (formalen, inhaltlichen und performativen) Voraussetzungen des Erzählens in der Maxime, dass der Ursprung jeder Geschichte außerhalb ihrer selbst liege. Doch bezeichnet dieses Außerhalb nicht etwa eine außertextliche Realität, sondern den Kontext einer Erzählung. Der Kern von »Det ubeskrevne Blad« besteht in einer textbezogenen Handlung und einem Transport von Erzählstoff: Der erste Flachssamen, der das klösterliche Kunsthandwerk

²⁷ Siehe BLIXEN: »Babettes Gæstebud«, 126.

begründete, wurde von einem Kreuzfahrer aus dem heiligen Land mitgebracht²⁸ und ist mit der Legende von der Entstehung der Länder Lecha und Maresa verknüpft.²⁹

Wie jeder Anfang einer Erzählung von Narrationen und von der Historie/Geschichte bedingt ist,³⁰ veranschaulicht der Umstand, dass die säenden Jungfrauen bereits Erde unter ihren Fingernägeln haben: »Frøet bliver kyndigt udsaaet af arbejdshærdede, jomfruelige Hænder med Muld under Neglene« (DuB, 91); »by labour-hardened virginal hands with mould under the nails« (TBP, 127). Im Kontrast zwischen jungfräulicher Weiße und dunkler Markierung wird abermals eine indexikalische Körperschrift variiert. Im Bild vom fruchtbaren Text-Anbau wird ein Konzept des Ursprungs als voraussetzungsloser Nullpunkt verworfen: Eine Auseinandersetzung mit der weißen Leinwand (textus) setzt die Bekanntschaft mit markierten Leinwänden voraus, zugleich müssen sämtliche beschriebene Seiten einmal das anfängliche Stadium des leeren Blattes durchlaufen haben. Hieraus wäre zu folgern, dass unbeschriebene Blätter zwar phänomenologisch wahrnehmbar, ontologisch jedoch unmöglich wären.

Der Gedanke einer Blixenschen Retrospektive liegt nahe, denn *Sidste fortællinger* und *Skæbne-Anekdoter/Anecdotes of Destiny* (1958) befassen sich auch mit der vorgestellten Tradierung des eigenen Werks. Die beiden Sprachrohrfiguren in Rahmen- und Binnenerzählung verknüpfen die Tradierungsverfahren des literarisierten ›story telling‹ und der medialen Darbietung – man denke an Blixens Mitwirkung in Hörfunk- und Fernsehsendungen. Beide Verfahren offerieren die wiederholte Rezeption, wobei bei jeder Wiederholung das Netz der Verweisungen zusätzliche Verknüpfungen ausbilden könnte.³¹

Der hohe Grad an intertextuellen Verweisungen in »Det ubeskrevne Blad«, den Bernhard Glienke gemessen am Gesamtwerk für rekordverdächtig hält, könnte nahelegen, diesen Text selbst als Speicher zu be-

28 Vgl. BLIXEN: »Det ubeskrevne Blad«, 2000, 92–93; DINESEN: »The Blank Page«, 1957, 128.

29 Josua 15.15–19 aus dem Abschnitt »Die Verteilung des Landes« (13.1–22.34) (vgl. GLIENKE: 1986, 134).

30 »I Begyndelsen var Historien« [Am Anfang war die Geschichte] (Johannes, Prolog), BLIXEN: »Kardinalens første Historie«, 2000, 27. Siehe auch HEITMANN: 1997.

31 Auf dem Schädel der ihre eigenen Erinnerungen lesenden und repetierenden Hofdame und auf dem ›Sendekopf‹ befindet sich das kunstvolle Spitzengewebe.

trachten, dessen Verweisungen sich intra- und intertextuell entfalten.³² Mit der Vorstellung eines kommunikativen Verweisungssystems wird das Konzept eines hermeneutisch gefassten Archivalien-Speichers überschritten. Die Aktivitäten der Besucherinnen und der Erzählerinnen tragen zur Konstituierung zeitgebundener und kaum kollektiv generalisierbarer Erinnerungsbestände bei; diese sind jedoch ohne die Handlungen dieser Figuren weder vermittelbar noch losgelöst von den Erinnerungsträgerinnen konservierbar.

Der Intertextualität in Bezug auf Motivik oder Figurenkonstellationen entspricht die Genre-Anspielung auf kompositioneller Ebene – das von Blixen bevorzugte Pastiche ist einerseits zeitübergreifend angelegt und behält einen Klassiker-Kanon im Visier, tritt andererseits mit einem Selbstbewusstsein des Epigonalen auf, das für den innovationsbesessenen Modernismus untypisch ist.

Blixen sprengt in ihrem Spätwerk die Einheit und Deutungshoheit der eigenen Werke auf, nicht zuletzt durch das Einfügen einer subversiven Buchseite, die den Gesamtrahmen in einen textgenerierenden Zustand versetzen soll.³³ Sie unterbricht sich selbst – und sie wechselt die Rahmen für wiederkehrende Erzählungen aus.

Der in »Det ubeskrevne Blad« umgesetzte Gedächtnis-Begriff ist nicht generalisierbar, sondern lediglich werkspezifisch fassbar, indem Blixens Gesamtwerk zum Gedächtnisrahmen für retrospektiv intendierte Lektüren erklärt wird. Die implizite Autorin übernimmt die Rolle des Guides in der Klostergalerie und führt die Lesenden an den nicht namentlich markierten Text heran.

Als ein handlungsorientiertes Magazin wird das System intertextueller Referenzen aktiv, das Blixens persönlichen Deutungskanon konstituiert. An welche Lektüren sich die Lesenden erinnern, welche Leseerfahrungen sie persönlich anschließen, hängt vornehmlich von ihrer eigenen Lese-Biographie ab. Jede neue Lektüre kann mit der Wiederholung, Anreicherung

³² Siehe GLIENKE: 1986, 134–135 u. 160. Der Terminus »Historie« ist eine markante intratextuelle Allusion. Intertextuelle Allusionen in »Det ubeskrevne Blad« beziehen auf Aristoteles (*Peri psyches* 3.4), die Offenbarung (2.10), Lukas (1–2), Matthäus (3.16) sowie die Apokryphen des Neuen Testaments. Aus dem Buch Josua (15.17–19) wird direkt zitiert. Die zahlreichen Bibelbezüge lassen sich schwer analytisch fassen, »besonders wegen der bekannten internen Referenzialität und Heterogenität der Heiligen Sammlung selbst« (GLIENKE: 1986, 178).

³³ Vgl. ebd., 199–200.

nung und Modifizierung bekannter Erzählbläufe einhergehen. Durch eine wachsende Vertrautheit mit Blixens Werk vergrößerte sich demnach die Kompetenz, eigene Gedächtnisprozesse zu reflektieren sowie textliche und biographische Erinnerungen kommunizierbar zu machen. Da »Det ubeskrevne Blad« einer dargestellten Erinnerung an eine orale Gedächtniskultur und einem Memorieren des ›story telling‹-Prinzips entspricht, kommt es zu einer Verdoppelung des performativ-theatralen Effekts. Die Erzählung diskursiviert Erinnerungstätigkeit, indem sie diese am eigenen Beispiel vorführt und hebt damit die sprachliche Konstituiertheit von Erinnerungen hervor, wobei auch das Anschließen bildlicher Imaginationen berücksichtigt wird. Auf diese Weise kann »Det ubeskrevne Blad« zwar den Anspruch erheben, zum literarischen kommunikativen und zum »Kultur als Monument«-Gedächtnis beizutragen, wenn auch mit einer entscheidenden Modifikation: Der im Referenzinventar beschworene Kanon und die memorierte Ikonographie, deren Entschlüsselung an die Deutungshorizonte bestimmter Epochen gebunden ist, legen ein Projekt der literarischen Gedächtnispflege nahe, das ein phantasiebegabtes Subjekt voraussetzt.

LITERATUR

- ASSMANN, Aleida: »Zur Metaphorik der Erinnerung«. In: Aleida ASSMANN u. Dietrich HARTH (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993 [1991], 13–35.
- ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1992.
- ASSMANN, Jan: »Die Katastrophe des Vergessens«. In: Aleida ASSMANN u. Dietrich HARTH (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993 [1991], 337–355.
- BLIXEN, Karen: »Det ubeskrevne Blad«. In: *Sidste Fortællinger*. København: Gyldendal, 2000 [1957], 90–94.
- BLIXEN, Karen: »Kardinalens første Historie«. In: *Sidste Fortællinger*. København: Gyldendal, 2000 [1957], 9–29.
- BLIXEN, Karen: »Kardinalens tredie Historie«. In: *Sidste Fortællinger*. København: Gyldendal, 2000 [1957], 70–89.
- BLIXEN, Tania: »Die leere Seite«. In: *Letzte Erzählungen*. Aus dem Englischen übertragen von Wolfheinrich von der Mülbe, Barbara Hennings u. W.E. Süskind, Zürich: Manesse, 1993.
- BLIXEN, Karen: »Babettes Gæstebud«. In: *Skæbne anekdoter*. Mindeudgave. Bd. 6. København: Gyldendal, 1964, 27–74.

- BRONFEN, Elisabeth: »Scheherezade sah den Morgen dämmern und schweig diskret«: Zu der Beziehung zwischen Erzählen und Tod in den Geschichten von Isak Dinesen (Karen Blixen)«. In: *Skandinavistik* 16 (1986:1), 48–62.
- DINESEN, Isak: »The Blank Page«. In: *Last Tales*. London: Putnam, 1957, 125–131.
- ENGBERG, Charlotte: *Billedets ekko: Om Karen Blixens fortællinger*. København: Gyldendal, 2000.
- ERLL, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Weimar/Stuttgart: Metzler, 2005.
- GLIENKE, Bernhard: *Fatale Präzedenz. Karen Blixens Mythologie*. Neumünster: Wachholtz, 1986.
- HEITMANN, Annegret: »Karen Blixen/Isak Dinesen, The Blank Page oder die Ambiguität der Körper-Schrift«. In: Claudia ÖHLSCHLÄGER u. Birgit WIENS (Hg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, 293–305.
- KLÜNDER, Ute: »Ich werde ein großes Kunstwerk schaffen«. *Eine Untersuchung zum literarischen Grenzgängertum der zweisprachigen Dichterin Isak Dinesen/Karen Blixen*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 2000.
- KOSCHORKE, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink, 1999.
- LACHMANN, Renate: »Kultursemiotischer Prospekt«. In: Anselm HAVERKAMP u. Renate LACHMANN (Hg.): *Memoria – Vergessen und Erinnern*. München: Fink, 1993, 17–30.
- SELBOE, Tone: *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1996.
- SCHMIDT, Siegfried J.: »Gedächtnis, Erzählen, Identität«. In: Aleida ASSMANN u. Dietrich HARTH (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993 [1991], 378–397.

HEIKE PEETZ
Erzählen und Erzählungen in Blixen-Filmen

I

Men muligheden for filmatiseringer af hendes arbejder interesserede hende altid, skønt hun selv var en sjælden gæst i biografen. Som sagt var hun helt naturligt interesseret i de indtægter, filmatiseringer kunne medføre, men alligevel var hun først og fremmest skeptisk overfor, hvad »filmmagere nu kunne finde på af fordrejninger«, som hun engang sagde.¹

[Karen Blixen war immer an möglichen Verfilmungen ihrer Arbeiten interessiert, auch wenn sie selbst selten ins Kino ging. Natürlich war sie an den Einnahmen aus den Verfilmungen interessiert, aber dennoch fragte sie sich vor allem skeptisch »auf was für Verdrehungen die Filmemacher kommen würden«, wie sie einmal sagte.]

So äußert sich Keith Keller in seinem 1999 erschienenen Buch *Karen Blixen og Filmen*. Keller, der als Filmjournalist sowohl für dänische Tageszeitungen als auch für das amerikanische Branchenblatt *Variety* schreibt, kannte die Autorin aus familiären Beziehungen. In seinem Buch stellt er diverse, häufig nicht verwirklichte Filmprojekte vor, die sich auf Blixen und ihre Werke beziehen. Dabei fällt auf, dass sich nicht nur dänische, bzw. skandinavische sondern v. a. auch amerikanische Filmschaffende für Blixen interessieren. Bereits Anfang der 1950er Jahre bekundet Truman Capote sein Interesse an »The Dreamers« und es war wohl Blixen, die sich dafür einsetzte, die Rolle der Pellegrina mit Greta Garbo zu besetzen. Diese hatte sich aber zu diesem Zeitpunkt bereits vom Filmgeschäft zurückgezogen und zeigte keinerlei Interesse. Im Gegenteil, so kolportiert es Keller, Garbo hielt die Erzählung für »[...] not very coherent (this is an understatement) [...]«.²

Capotes Projekt scheiterte, aber Orson Welles schrieb später ein Drehbuch, das allerdings nicht mehr verfilmt wurde. Welles war es auch, der sich immer wieder für Blixen-Erzählungen interessierte: In den 1950er Jahren beschäftigte er sich mit »The Old Chevalier« und Ende der 1960er Jahre verfilmte er »The Immortal Story« für das französische Fernsehen mit Jeanne Moreau in der Hauptrolle. Diverse weitere Verfilmungen wurden meist für das skandinavische Fernsehen produziert. In diesem Bei-

1 KELLER: 1999, II.

2 Ebd., 12.

trag werde ich mich auf die beiden vermutlich bekanntesten Blixen-Filme beziehen, die Mitte der 1980er Jahre im Abstand von zwei Jahren in die Kinos kamen: die amerikanische Produktion *OUT OF AFRICA*³ (1985) unter der Regie von Sidney Pollack und der dänische Film *BABETTES GÆSTEBUD* (1987) [*BABETTES FEST*] von Gabriel Axel.

Die Adaption von Blixens *Out of Africa* stellte die Filmemacher anscheinend vor eine Reihe von Problemen, wie Brenda Cooper und David Descutner 1996 in ihrer Analyse des Films erläutern:

The question is why film producers and screenwriters found Dinesen's books so difficult to translate into film. The books [*Out of Africa/Letters from Africa/ Shadows on the Grass* – HP] are full of emotional tension and dramatic conflict, as well as emotional intimacy. But Dinesen's autobiographical writings dealt with the injustices of colonialism and the bigotry of the settlers, and the intimacy was often between a white woman and black men. One apparent reason that her writings ›resisted dramaturgy‹ was that no one wanted to make a film about a white woman and her love to Africa.⁴

Dieses Desinteresse an den zentralen Themen der Blixen-Texte geht einher mit der Klage von Drehbuchautoren, Produzenten und Regisseuren,⁵ dass die Werke der dänischen Autorin, insbesondere *Out of Africa*, aufgrund der eigenwilligen Erzählstrukturen eigentlich unverfilmbar seien. Ob dieses Urteil auf alle Arbeiten von Blixen zutrifft, lässt sich an der Verfilmung von »Babettes Gæstebud« durch Gabriel Axel überprüfen, kommen doch deren deutlich herausgearbeitete Künstlerthematik sowie der stringente Handlungsverlauf der Erzählung einer klassischen Verfilmung entgegen.

Beide Filme entstanden in einer Zeit, in der auch das Mainstreamkino – und hier ist vor allem das amerikanische Kino gemeint – von einer Krise der großen Erzählung geprägt wird. Stanley J. Solomon konstatiert 1989 in einer Bestandsaufnahme der amerikanischen Filmproduktionen der 1980er Jahre, dass neben Filmen mit »[...]›old-fashioned plots‹ (a new term in recent criticism which seems synonymous with ›plots‹)[...]« nun auch andere Erzählstrukturen zu beobachten sind:

³ Filmtitel sind in diesem Beitrag durch Kapitälchen markiert.

⁴ COOPER, DESCUTNER: 1996, 247.

⁵ Noch in der Rückschau, 12 Jahre nach den Dreharbeiten, betonen die an der Produktion von *OUT OF AFRICA* maßgeblich Beteiligten diese vermeintlichen Schwierigkeiten. Vgl. dazu die Interviews in der Dokumentation *A SONG OF AFRICA: 1999*. (Produktion, Regie u. Drehbuch: Charles KISELYAK. Universal Studios Home Video).

A state of anarchy prevails in contemporary American film narrative. Free form, open-endedness, experimentalism are some of the terms used to indicate the individualistic approaches to the depiction of those incidents which used to be referred to as the movie's plot [...].⁶

Es schien also der rechte Zeitpunkt zu sein, Blixen für die Leinwand zu entdecken. Im Folgenden werde ich daher der Frage nachgehen, wie die beiden Blixen-Filme der 1980er Jahre ›erzählen‹ bzw. das Erzählen thematisieren.

II

»I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong-Hills.« Diese ersten Zeilen aus Blixens *Out of Africa* sind eng mit dem Film *OUT OF AFRICA* von Sidney Pollack verbunden. Und auch die IMDb, die wohl umfangreichste Filmdatenbank im Internet, führt diese Zeilen in ihrer Kategorie »memorable quotes« an.⁷ Aber Blixens Buch von 1937 war nicht die einzige Quelle des Films, wie es der Titel gleichwohl nahe legt. Die Produktionsfirmen Universal und Mirage hielten auch die Rechte an Blixens *Shadows on the Grass* (1961) und *Letters from Africa* (1981) sowie an der Finch Hatton-Biographie *Silence will speak* (1977) von Errol Trzebinski und an Judith Thurmans Blixen-Biographie *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller* (1982). Daher brachte auch der dänische Verleih den Film unter dem allgemeineren Titel *MITT AFRIKA* [Mein Afrika] in die Kinos.

Die Verfilmung von Blixens Leben in Afrika wurde von diversen Studios verfolgt und war zum Teil auch schon zur Drehbuchreife gediehen. So gab es wohl bereits in den 1970er Jahren ein Projekt des Columbiastudios, bei dem Nicolas Roeg Regie führen sollte. Teile des Drehbuchs wurden dann von Sidney Pollacks Drehbuchautor Kurt Luedtke übernommen.⁸ Bereits kurz nach Blixens Tod hatten Johan Jacobsen als Produzent und Annelise Hovmand als Drehbuchautorin, unter der Mitarbeit von Blixens Bruder Thomas Dinesen, einen Film mit Vanessa Redgrave in der Hauptrolle geplant und, finanziert vom dänischen Kulturministerium, eine Recherchereise nach Kenia unternommen.⁹

6 SOLOMON: 1989, 64.

7 www.imdb.com.

8 Vgl. dazu Sidney Pollacks Audiokommentar auf der DVD zu *OUT OF AFRICA* (JENSEITS VON AFRIKA): 2005 sowie die Interviews in *A SONG OF AFRICA*: 1999.

9 KELLER: 1999, 47–48.

Keller, der das Drehbuch des nicht verwirklichten Projektes einsehen konnte, berichtet, dass der Film mit einer Montage von alten Fotografien aus Afrika beginnen sollte. Dazu sollten Kommentare, Erinnerungen und Monologe der Hauptfigur zu hören sein, so als ob einer Schriftstellerin bei ihrer Arbeit zugesehen, bzw. zugehört wird. Ähnlich wie in Pollacks Film scheint also auch hier der nostalgische Rückblick auf die afrikanischen Jahre mit dem Schreiben bzw. dem Erzählen eng verknüpft zu sein.

Out of Africa is a fragmented episodic narrative, presenting snippets of events recalled long after the fact. Unlike so many other autobiographies that use a more traditional linear narrative, it is difficult to trace a developmental ›plot‹, especially since the narrator's attention is so often focused on other people. Moreover, *Out of Africa* is relatively devoid of chronology and concrete historical references, a quality which gives the work a sense of timelessness.¹⁰

Susan C. Brantly benennt hier die Besonderheiten, die laut Sidney Pollack alle Versuche *Out of Africa* zu verfilmen, haben scheitern lassen: »The big problem in getting this book to the screen is the fact that there's no conventional narrative in her book«, so Pollack.¹¹

Die ersten Drehbuchentwürfe von Kurt Luedtke lagen bereits Ende 1982 vor, aber bis zum Drehschluss im Juni 1985 wurde das Drehbuch mehrfach überarbeitet. Daran war wohl auch Pollack selbst beteiligt, der zwar als Produzent, Regisseur und Darsteller erfolgreich war, aber bis zu diesem Zeitpunkt noch keine Drehbücher geschrieben hatte.

Laut Pollack war es Judith Thurmans Blixen-Biographie, die eine Verfilmung erst möglich machte. Thurman bot mit ihrem Buch »insight into her life«, denn Pollack und Luedtke trauten ihrer Erzählerin nicht: »She didn't really tell the truth in this book. We depended on Judith for the truth. What's beguiling about *Out of Africa* isn't what she wrote on the page but in a way what isn't on the page.«¹² Dem Drehbuchautor und dem Regisseur geht es also augenscheinlich um die ›Wahrheit‹, und diese scheint eng mit einer linearen Erzählweise verknüpft zu sein. Blixens *Out of Africa* wurde bereits früher unter dem Aspekt des Objektiven, Wahren, Authentischen diskutiert:

¹⁰ BRANTLY: 2002, 90.

¹¹ Audiokommentar zu *OUT OF AFRICA* (DVD) Alle Zitate der Audiokommentare sowie der Interviews zu *OUT OF AFRICA* sind meine Mitschriften (HP).

¹² Ebd.

Until the publication of Isak Dinesen's *Letters from Africa* in 1978 in Denmark and 1981 in the United States, many considered the objectivity and truthfulness of *Out of Africa* to be one of the book's most attractive features. [...] The letters demonstrate, however, that Dinesen has taken several creative liberties with the facts. [...] The publication of the letters and Judith Thurman's acclaimed biography *Isak Dinesen: Life of a Storyteller* (1982) revived public interest in Dinesen's life and eclipsed *Out of Africa* as the main source of information. Sydney Pollack's 1985 film *Out of Africa* was based more on Thurman's biography than on Dinesen's novel. Pollack's Hollywood version of Dinesen's life in Africa was seen by a large audience and has shaped the public impression of her for a new generation of readers. This might be a source of concern.¹³

Inwieweit der Film seine Wahrheiten erst selbst schafft, wird noch zu klären sein. Pollack beklagt die engen Grenzen, die Biopics, also biographische Filme über reale, historische Personen, den Filmemachern setzen. In diesem Fall aber wären alle Personen vor der Verfilmung wenig bekannt gewesen. Erst danach hätten sich Blixens Werke gut verkauft und viele Zuschauer hätten sie entdeckt: »But when we began she was an obscure enough character [so; HP] that we did have a certain kind of freedom. But we did stick quite close to the facts. At least the spirit of the facts.«¹⁴ Thurman geht sogar noch weiter, wenn sie darauf verweist, dass die Hauptfigur des Films authentischer sei als die als große Erzählerin inszenierte ›literarische‹ Blixen.

She formalizes her own figure as the timeless, the ageless storyteller, not the woman, who suffers. And the woman, who suffers and struggles, and wails and loves and loses, is the character of the film and that is actually the historical Isak Dinesen, rather than the literary Isak Dinesen.¹⁵

Laut Brantly standen die autobiographischen Züge in Blixens *Out of Africa* in der amerikanischen Rezeption immer im Vordergrund. Die Erzählung von Verlust und persönlicher Freiheit, weniger die Beschreibungen Afrikas waren von Interesse. Pollack und Luedtke schließen sich dem an und etablieren »Besitz und Verlust« als das große Thema, das den in den literarischen Vorlagen vermissten roten Faden liefert. Auf verschiedenen Ebenen wird es durchgespielt: Blixens Besitzansprüche an Ehemann und Liebhaber, ihr materieller Besitz bis hin zu ihrer Herrschaft über die Arbeiter auf der Farm. Pollack bringt seinen Blick auf die

¹³ BRANTLY: 2002, 74.

¹⁴ Audiokommentar zu *OUT OF AFRICA* (DVD).

¹⁵ Judith Thurman in *A SONG OF AFRICA*: 1999.

se Zusammenhänge auf den Punkt: »She was trying to imprint in some way herself onto Africa [...] She kept attempting to make Europe out of Africa.«¹⁶ Das Thema Besitz, das immer mit der Protagonistin des Films verknüpft ist, erhält durchgängig eine negative Bedeutung: Alle Konflikte resultieren aus deren Besitzansprüchen. Gleichzeitig halten Drehbuchautor und Regisseur aber an der Figur der Erzählerin fest, die Hauptfigur selbst erzählt und kommentiert die filmische Handlung. Welche Wirkungen aus diesem Widerspruch erwachsen, gilt es im Folgenden zu klären.

Der Film wird durch acht Monologe gegliedert, die als Voice-Over von Meryl Streep in der Rolle der Karen Blixen gesprochen werden. Auf diese Weise entstehen sieben Abschnitte, »Kapitel«, die sowohl in der Dauer der erzählten Zeit als auch der Erzählzeit variieren. Bis auf das erste, auf eine Szene beschränkte Kapitel, das in Dänemark spielt, bleibt der Handlungsort Afrika. Die Stimme, die die Kommentare spricht, ist die einer Frau, die sich im Erzählen an lang vergangene Ereignisse herantastet, die eine vielleicht sentimentale Rückschau hält und gleichzeitig versucht, ihre Erinnerungen in Worte zu fassen. Pollack sagt dazu, dass diese Monologe dazu gedacht waren, Blixens außergewöhnlichen Sinn für Poesie in den Film zu übernehmen. Bezeichnenderweise ist es aber wohl nur ein einziger Monolog, der tatsächlich Blixen zitiert, alle anderen wurden ihr in den Mund gelegt.

Während die ersten Filmbilder der afrikanischen Landschaft zu sehen sind und auch schon bald die Silhouette eines Jägers ins Bild kommt, ist Streeps Stimme zu vernehmen:

He even took the gramophone on safari. Three rifles, supplies for a month and Mozart. He began our friendship with a gift. [Nahaufnahme eines Füllhalters] And later, not long before Tsavo he gave me another. An incredible gift. [Flugaufnahmen] A glimpse of the world through God's eye and I thought: Yes, I see. This is the way it was intended. [Schwenk auf ein Zimmer mit zerwühltem Bett, ein Grammophon, auf Blixen am Schreibtisch] I've written about all the others, not because I love them less, but because they were clearer, easier. He was waiting for me there. But I've gone ahead of my story. He'd have hated that. Denys loved to hear a story told well. You see I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills. [Kamerafahrt auf das Fenster, verschneite dänische Landschaft] But it began before that. It really began in Denmark. [Ein Schuss ist zu hören] And there I knew two brothers. One was my lover, and one was my friend.¹⁷

¹⁶ Audiokommentar zu *OUT OF AFRICA* (DVD).

¹⁷ Ebd. Die Angaben in Klammer beschreiben kurz die jeweiligen Filmbilder.

Cooper and Descutner kommentieren Blixens einleitenden Monolog wie folgt: »Blixen's first words establish her dependent relationship with Finch Hatton as the primary focus of the film [...] the autobiography sets the focus on the country of Africa, not on a man.«¹⁸

Denys Finch Hatton wird hier als zentrale Figur eingeführt und als Autorität über Blixens Erzählen etabliert: Er schenkt ihr einen Stift, um sie zum Schreiben zu bringen, er wartet auf sie, bis sie endlich richtig schreibt und er setzt die Kriterien für gutes Erzählen: »Denys loved to hear a story told well« – und eine gut erzählte Geschichte ist eine mit Anfang und Ende, mit einem linearen Verlauf, so wie sie auch der Film erzählt.

Der Prolog mit den Traumbildern aus Afrika, die wesentliche Szenen des Films vorwegnehmen, weist keine lineare Gestaltung auf, sondern kreist um die Figur des Denys Finch Hatton. Erst durch dessen Anleitung, so legt es der Film nahe, gelingt es Blixen Ordnung und Reihenfolge in das Gedankenchaos zu bringen und ihre »wahre« Geschichte zu erzählen. Die an den ersten Monolog anschließende, relativ kurze Schilderung einer Jagd im winterlichen Dänemark verfolgt mehrere Ziele: Es wird erzählt, wie berechnend Blixen den befreundeten Bror Blixen zur Ehe überredet, die Jagd wird als wichtiges Motiv eingeführt und hier als ein gesellschaftliches Ereignis geschildert, das in den Safaris mit Finch Hatton seinen Nachhall findet. Außerdem bildet das kalte, winterliche Setting einen starken Kontrast zu den folgenden Bildern.

»I had a farm in Africa. I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills. I had a farm in Africa«: Während wir nun endlich diese beschwörenden Worte hören, sehen wir längere Einstellungen mit den ersten Bildern der afrikanischen Landschaft, durch die sich langsam ein Zug bewegt. Bezeichnenderweise handelt es sich um Aufnahmen aus der Luft sowie von einem erhöhten Kamerastandpunkt aus, und wieder wird damit auf Finch Hatton verwiesen. Die Perspektive über die afrikanische Ebene spielt bereits auf die letzten Bilder des Films an, die das Grab Finch Hattons auf einem Hügel über einer ähnlichen Landschaft zeigen, und die Flugaufnahmen lassen die Zuschauer und Zuschauerinnen in den Genuss des »unglaublichen Geschenks« kommen, das er Karen Blixen gemacht hat: »A glimpse of the world through God's eye«.

¹⁸ COOPER, DESCUTNER: 1996, 242.

Brenda Cooper schreibt dazu 2002 in ihrer Studie *Weary sons of Conrad*:

We have already seen that aeroplanes and flying are significant in the adventurer colonial genre. The view from the top resonates with Tarzan's bird's eye and stands for colonial conquest. It is not by chance that the film version of *Out of Africa* makes so much of Robert Redford and Meryl Streep in Redford's plane, to the strains of extraordinary music, sweeping over the landscape of Kenya in a glorious act of freedom and ownership.¹⁹

Pollack etabliert Finch Hatton als eine Art Vermittler zwischen den Welten. Mit Recht ist in der Sekundärliteratur darauf hingewiesen worden, dass dies nur mit einer eklatanten Verschiebung zu Ungunsten Karen Blixens geschehen kann:

Dinesen, who ist the subject in her own texts, becomes the object in Pollack's film. Affirmative attributes that Dinesen ascribed to herself in her writings, such as her respect for Kenyans and critical stance toward colonialism, are transferred in the film to Finch Hatton.²⁰

Die erste Begegnung der beiden während ihrer Eisenbahnreise führt Finch Hatton als den mit der afrikanischen Umgebung vertrauten Großwildjäger ein, während Blixen, die sich mitten in der Wildnis um ihr Porzellan und Kristall Sorgen macht, eine beinahe dekadente Haltung verkörpert. Erst das gemeinsame Interesse am Erzählen und an Literatur führt die beiden zusammen und bildet im Film die Basis für ihre Beziehung. Kurz nach der Ankunft in Kenia entdeckt Blixen im Muthaiga-Club in Nairobi in Finch Hattons Zimmer eine umfangreiche Büchersammlung. Sein Freund, so erzählt der hinzukommende Berkeley Cole, würde für seine Bücher sogar Freundschaften aufs Spiel setzen. Finch Hatton wird mit dieser kurzen Szene als der belesene, gebildete Mann geschildert, für den Literatur eine besondere Bedeutung hat. Eine Haltung, die er mit Blixen zu teilen scheint. Als sie ihn später in ihr Haus aufnimmt, sitzen beide in ihrem Arbeitszimmer und räumen Blixens Bücher im Regal zur Seite, um Platz für seine zu finden. Und am Ende des Films, als Bror ihr die Nachricht von Finch Hattons Tod bringt, sitzt sie vor dem leeren Regal inmitten der aufeinander gestapelten Bücher und Umzugskisten.

¹⁹ COOPER: 2002, 146.

²⁰ COOPER, DESCUTNER: 1996, 237.

Pollack betont Blixens Fähigkeiten als Erzählerin, die die Kunst der Unterhaltung zu zelebrieren weiß, besonders in einer Schlüsselszene des Films. Finch Hatton und sein Freund Berkeley Cole wollen dieses Können während eines Besuches auf die Probe stellen. Formell gekleidet, im Anschluss an das Dinner, beginnt Blixen mit ihrer Erzählung, nachdem Finch Hatton ihr den ersten Satz vorgegeben hat. Mit allen zur Verfügung stehenden filmischen Mitteln wird dies in Szene gesetzt. Wir sehen die ergriffen lauschenden Männer, sehen die Kerzen herunter brennen – und hören nichts von dem, was Blixen erzählt. Der von Finch Hatton vorgegebene erste Satz und das – vermutlich von ihm begrüßte – schlüssige Ende sind das einzige, was wir in dieser Szene von der Erzählerin vernehmen. Wieder müssen wir Zuschauenden dem Urteil Finch Hattons vertrauen, wenn er am nächsten Tag Blixen für ihr Erzähltalent mit dem Füllhalter belohnt und ihr damit zu verstehen gibt, dass diese Geschichten des Aufschreibens wert seien.

Ähnlich wie in dieser zentralen Szene nehmen Finch Hatton und Berkeley Cole während des ganzen Films gegenüber Blixen eine Zuhörerposition ein, von der aus sie deren flüchtige Kunst des Erzählens bewerten, initiieren und unterbrechen. Eine Spiegelung dieses Verhältnisses findet sich auf der Produktionsebene in der Beziehung zwischen Regisseur und Hauptdarstellerin: Meryl Streep erinnert sich daran, dass sie es als Prüfung empfand, zur Vorbereitung auf die beschriebene Szene und während des Drehs frei erfundene Geschichten erzählen zu müssen, obwohl davon nie ein Wort im Film zu hören sein würde.²¹

Auch Blixens eigene Geschichte scheint von wenig Interesse zu sein und bleibt fragmentarisch. Immer wieder wird ihr Erzählen nicht zu Ende geführt: So unterbricht z.B. Bror Blixen ihren Bericht über die lange, beschwerliche Reise von Dänemark nach Afrika und bittet sie, davon später zu erzählen. Und auch als sie auf Finch Hattons Anregung von der Reise eines dänischen Mädchens zu erzählen beginnt, bleibt diese Geschichte unvollendet. Blixens Erkrankung an Syphilis sowie ihr erzwungener Aufenthalt in Dänemark, der ihrer Heilung dienen sollte, sind die Themen des fünften Monologs. Um diesen langen Zeitraum zu raffen, wählt Pollack die amerikanische Montage, die er bereits in der oben beschriebenen

21 Interview mit Meryl Streep in *A SONG OF AFRICA*: 1999.

Dinnerszene einsetzte.²² Während wir Bilder vom alltäglichen Leben auf der Farm sehen, hören wir den Gesang von Kikujufrauen und die Stimme Blixens:

Later that day, I left for Mombasa and the voyage home to Denmark. It was a longer journey this time. The war went on. I fought my own war. Arsenic was my ally against an enemy I never saw. I stayed in the room where I was born in Rungstedlund and tried to remember the colours of Africa. [Bilder vom alltäglichen Leben auf der Farm] There was only the medicine and walks with my mother along a deserted stretch of beach and this room in my mother's house. Denmark had become a stranger to me and I to her. But my mother's house, I came to know again. And knew I would come back to it, sick or well, sane or mad, someday. And so I did – after Tsavo.²³

Und wieder ist die Erzählung nicht vollständig, Blixen bleibt in doppelter Hinsicht abwesend. Der Monolog verdeutlicht, wo sie eigentlich hingehört: Ihr Zuhause ist trotz aller Fremdheit Dänemark. Sie kehrt zurück in eine kindliche Abhängigkeit von ihrer Mutter, zurück in den Raum, in dem sie geboren wurde und in dem sie als Schriftstellerin wiedergeboren wird. Noch bleibt es nur bei dem Versuch, sich an Afrika zu erinnern, aber erst ›nach Tsavo‹, also nach dem Verlust Finch Hattons wird sie, indem sie sich an seine Regeln hält, diese Erinnerung für ihn aufschreiben können: »Denys will like that. I must remember to tell him« lauten ihre letzten Worte im Film und werden ergänzt mit folgenden eingeblendeten Zeilen: »Karen Blixen published her first stories in 1934 under the name Isak Dinesen. She never returned to Africa.« Das Leben in Afrika geht ohne sie weiter. Aber auch ihr Aufenthalt in Dänemark, ihr »Krieg« gegen den Feind Syphilis, wird im Film nicht gezeigt. Der einzige längere Originaltext von Blixen, der für einen Monolog übernommen wurde, erscheint damit umso mehr als Ausdruck eines vermessenen Wunsches:

22 »Eine Technik der Raffung in der Filmerzählung ist die sogenannte amerikanische Montage, eine filmische Erzählkonvention und elliptische Montage, bei der zum Beispiel eine Reihe von gleichartigen Ereignissen mit schwacher und keiner Chronologie auf eine Weise präsentiert werden, auf die wir verstehen, dass es sich um die Zusammenfassung eines längeren Verlaufs ohne signifikante Szenen handelt. Solche Sequenzen sind fast immer aus kurzen szenisch erzählenden Fragmenten zusammengesetzt, häufig in der Art, dass die realistischen, diegetischen Tönelemente (die Geräusche) ausgelassen und durch non-diegetische verbindende Musik oder eventuell eine unterliegende Voice-Over-Erzählstimme ersetzt werden«. So beschreibt der dänische Filmwissenschaftler Peter Schepelern diese Form. SCHEPELERN: 1993, 38.

23 OUT OF AFRICA (DVD).

If I know a song of Africa – I thought – of the giraffe, and the African new moon lying on her back, of the ploughs in the fields, and the sweaty faces of the coffee-pickers, does Africa know a song of me? Will the air over the plain quiver with a colour that I have had on, or the children invent a game in which my name was, or the full moon throw a shadow over the gravel of the drive that was like me, or would the eagles of Ngong look out for me?²⁴

Pollack zeigt in *OUT OF AFRICA* das Ende einer Ära. Finch Hatton wird zur Verkörperung einer Geschichte, die auf ein Ende hinausläuft: Es ist die Geschichte über den Einzug der westlichen Zivilisation und die Zerstörung eines vermeintlich ursprünglichen Afrikas. Im Film ist sich Finch Hatton dieses Endes immer bewusst, den Wendepunkt markiert für ihn der erste Weltkrieg, nach dem ein Weiterleben wie bisher nicht mehr möglich zu sein scheint. Blixen wird ihm auf diesem Weg erst zu folgen lernen. Er schenkt ihr nicht nur einen Stift, mit dem sie die Geschichte in seinem Sinne aufschreiben wird, er gibt ihr auch einen Kompass, damit sie den richtigen Weg findet: »I had a compass from Denys. ›To steer by‹, he said. But later it came to me that we navigated differently.«²⁵

Der Film legt nahe, dass für Blixen das Verstreichen der Zeit, die Ereignisse um sie herum keinerlei Bedeutung haben und vor allem, dass sie die Beziehung zu Finch Hatton zu etwas Zeitlosem machen möchte:

In the days and hours that Denys was at home we spoke of nothing ordinary. Not of my troubles with the farm and my failing crop or of his with his work and what he knew was happening to Africa. Or of anything at all that was small and real. We lived disconnected and apart from things. I had been making up stories while he was away. In the evenings, he made himself comfortable spreading cushions like a couch in front of the fire and with me sitting cross-legged like Scheherazade herself he would listen clear-eyed to a long tale from when it began until it ended.²⁶

Obwohl dieses auf ein Ende gerichtete, melancholische Erzählen, dem auch etwas Aufschiebendes zu eigen ist, den Film dominiert, finden wir auch Elemente des zyklischen, wiederholenden Erzählens: Pollack weist selbst darauf hin, dass Blixens Worte »I had a Farm in Africa« den Film umschließen, sie leiten ihre Erinnerungen ein und werden noch einmal von ihr gesprochen, als Finch Hatton nach Tsavo aufbricht, als ihre Zeit in Afrika mit dessen Tode ein Ende findet. Gleichzeitig wird auch ›Tsavo‹

24 *BLIXEN*: 2001, 75-76.

25 Vierter Monolog, *OUT OF AFRICA* (DVD).

26 *OUT OF AFRICA* (DVD).

zu einem immer wiederkehrenden Schlüsselbegriff, der offensichtlich eine wichtige Bedeutung für Blixen hat.

Der erste Abend auf der Farm mit ihrem Ehemann Bror nimmt den letzten Abend mit Finch Hatton, den Abschied vom Liebhaber und von der Farm, vorweg: ein improvisiertes Essen in beinahe leeren Räumen, das im starken Kontrast zu dem aufwändig in Szene gesetzten Abendessen mit Finch Hatton und Berkeley Cole steht. Und zu guter Letzt kehrt Blixen tatsächlich in das Haus ihrer Mutter zurück um dort zu leben, so wie sie es in ihrer ersten Begegnung mit Bror Blixen befürchtet hatte: »Miss Dinesen sits at home.«²⁷ Diese Wiederholungen, Anspielungen und Rückgriffe strukturieren die Erinnerungen der weiblichen Hauptfigur, die sich aber im Schreiben der männlichen Dominanz und Autorität unterwirft. Pollacks Behauptung, durch Blixen sei Afrika poetisch geworden,²⁸ konterkariert der Film, indem er die Erzählung um Finch Hatton kreisen lässt und die Nostalgie weniger auf Afrika, als vielmehr auf den Mann richtet.

Damit wird dann auch die Besetzung der Hauptfiguren schlüssig: Sowohl Meryl Streep als auch Robert Redford haben den Status des Stars, verkörpern aber zwei unterschiedliche Konzepte. Streep lässt sich kaum auf einen bestimmten Typus festlegen, zu unterschiedlich sind die Figuren, die sie gespielt hat. Auch die Rolle der Blixen scheint sie sich bis zum dänischen Akzent angeeignet zu haben. Redford dagegen verschwindet hinter keiner der von ihm dargestellten Figuren, er bleibt immer als der Star Robert Redford präsent und spielt so z.B. auch den Briten Finch Hatton mit amerikanischem Akzent. Pollack erklärte, er hätte sich dafür entschieden, um Redfords Eigenschaften als amerikanische Schauspielikone im Film präsent zu halten und sein Charisma auf Finch Hatton zu übertragen.²⁹

Es lässt sich also feststellen, dass die Macher von *OUT OF AFRICA* nur auf den ersten Blick für eine Hollywoodproduktion neue Wege zu gehen schienen, indem sie die selbst erzählte Lebensgeschichte einer Frau ins Zentrum stellten. Tatsächlich wird das im Film als brüchig und fragmentarisch gekennzeichnete weibliche Schreiben und Erzählen einer männlich konnotierten Autorität unterworfen.

27 Ebd.

28 Ebd., Audiokommentar.

29 Vgl. den Beitrag von Kirsten Wechsel in diesem Band.

III

Zehn Jahre nach *OUT OF AFRICA*, anlässlich des 100. Geburtstags des Films im Jahre 1995, erschienen diverse Listen der besten Filme, und auch der Vatikan beteiligte sich mit einer eigenen Aufstellung. In der Kategorie ›Religion‹ fand der 1987 in die Kinos gekommene dänische Spielfilm *BABETTES GÆSTEBUD* Aufnahme. Regie führte Gabriel Axel, der, wie eine Rezensentin der *Washington Post* anmerkte »like Dinesen found inspiration elsewhere«. ³⁰ Axel, ein erprobter dänischer Film- und Fernsehregisseur, der mit historischen Stoffen und Ausstattungsfilmen vertraut war und lange Zeit in Frankreich gearbeitet hatte, schrieb auch das Drehbuch zu diesem Spielfilm. Die Hauptrolle spielte die französische Schauspielerin Stephane Audran. Weitere, auch kleine Rollen wurden mit Schauspielerinnen und Schauspielern besetzt, die in Filmen von Dreyer und Bergmann bekannt geworden sind – so z.B. Bibi Andersson in einem Gastauftritt als schwedische Hofdame. *BABETTES GÆSTEBUD* hatte auch außerhalb Dänemarks großen Erfolg, v. a. in Frankreich wurde der Film von den Kritikern gefeiert, und er erhielt sowohl den Oscar für den besten ausländischen Film als auch weitere Auszeichnungen. Laut Keller waren die Rezensionen in Dänemark etwas zurückhaltender, der Film wurde u.a. als »zu literarisch« beurteilt. ³¹

Bereits in den ersten Filmminuten wird an prominenter Stelle auf Karen Blixen hingewiesen: Der Film beginnt mit einer ruhigen Einstellung, der Aussicht auf einen einsamen Strand. Während sich das Bild weitert, eine kleine Siedlung strohgedeckter Hütten in den Blick gerät, setzt Klaviermusik ein und überlagert das anfänglich zu hörende Meeresrauschen und Vogelgezwitscher. Die Credits mit dem Filmtitel und den Namen der wichtigsten Beteiligten werden eingeblendet. Und im Gegensatz zu *OUT OF AFRICA*, der als *A SIDNEY POLLACK FILM* firmiert, heißt es hier *KAREN BLIXENS BABETTES GÆSTEBUD*.

Peter Schepelern hat sich in einem Aufsatz, der v. a. den deutschen Film zum Thema hat, auch mit dieser Art Filmtitel beschäftigt. ³² Am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders *FONTANE – EFFI BRIEST* und mit Verweis auf weitere Beispiele – *JOHN STEINBECK'S EAST OF EDEN* kommt

³⁰ Rita KEMPLEY: »Babette's Feast«. In: *Washington Post*, 8. April 1988.

³¹ KELLER: 1999, 148.

³² SCHEPELERN: 1993, 31.

er zu folgendem Schluss: »Hiermit [...] wird deutlich gemacht, dass der Film nicht [...] eine filmische Wiedererzählung der Story in Fontanes Roman ist, sondern auf Metaweise [...] ein Film über das Geschriebene. Nicht ein Film über Effi, sondern über Fontanes Buch über Effi.«³³

Allerdings sieht Schepelern auch die Gefahr, dass diese Metaelemente nur »ästhetische Dekoration« sein können, die »eine ziemlich traditionelle Storyverfilmung« aufwerten.³⁴ V. a. bei der Verfilmung von kanonisierte Literatur wird gern diese Form des Titels gewählt. Auch Schepelern war übrigens von *BABETTES GÆSTEBUD* nicht überzeugt, er hielt ihn für altmodisch, statisch und umständlich erzählt.³⁵

Handelt es sich im Fall von *BABETTES GÆSTEBUD* nun lediglich um ästhetische Dekoration oder geht es doch um das Geschriebene? Warum wird Karen Blixen im Titel explizit genannt? Vermutlich liegt hier ein Zugeständnis an den Markt vor, in Anbetracht des Erfolges von *OUT OF AFRICA* zwei Jahre zuvor und der Wiederentdeckung der Autorin verspricht der Name Blixen den Film bekannt zu machen. Wir haben es also nicht mit »*GABRIEL AXELS BABETTES GÆSTEBUD*« zu tun, weil das symbolische Kapital der Autorin größer ist als das des Regisseurs und Drehbuchschreibers.

Wenn wir den Kritikern glauben wollen, scheint es Gabriel Axel um eine deutlich markierte Nähe zu Blixens Erzählung zu gehen. Dies wird u. a. auch durch den Hinweis auf die Unterstützung des Rungstedlundfonds verstärkt, der ebenfalls bereits in den Credits zu Beginn des Films genannt wird. Gleichzeitig scheint sich Brantlys Äußerung zu bestätigen, die auf die Bedeutung von *OUT OF AFRICA* für eine neue Leser- und damit auch potentielle Zuschauergeneration verweist: »Pollack's Hollywood version of Dinesen's life in Africa was seen by a large audience and has shaped the public impression of her for a new generation of readers.«³⁶ Bis heute wird *BABETTES GÆSTEBUD* mit Hinweisen auf *OUT OF AFRICA* beworben: so z. B. in der deutschen DVD-Fassung von 2005: »Wundervoll poetische und im wahrsten Sinne des Wortes genussvolle Verfilmung einer Novelle von Tania Blixen, der Erfolgsautorin von ›Jenseits von Afrika‹.«³⁷

33 Ebd., 31–32.

34 Ebd., 32.

35 KELLER: 1999, 147.

36 BRANTLY: 2002, 90.

37 *BABETTES FEST* (DVD).

Noch während sich die Kamera in *BABETTES GÆSTEBUD* den armseligen, weißgetünchten Häusern nähert, dabei einige Sekunden auf einem Gestell mit Trockenfisch verharrt, um sofort danach zwei Frauen zu fokussieren, beginnt eine weibliche Stimme zu erzählen. Der Einsatz einer Erzählerin ist eine gängige Praxis in Filmen, die literarische Vorlagen von Autorinnen adaptieren. In diesem Fall wurde die dänische Schauspielerin Ghita Nørby als Off-Erzählerin engagiert: Sie hat in vielen dänischen Film- und Fernsehproduktionen mitgewirkt und wurde außerhalb Dänemarks v.a. in ihrer Rolle der Rigmor Mortensen in Lars von Triers Krankenhausserie *RIGET* bekannt. Ihre Erzählungen strukturieren *BABETTES GÆSTEBUD* im gleichen Maße wie es die von Streep gesprochenen Monologe in *OUT OF AFRICA* tun. Ein wichtiger Unterschied ist der, dass wir es hier mit einer extradiegetischen Erzählerin zu tun haben.

Während die Erzählerin kurz die Vorgeschichte der Schwestern Martine und Philippa berichtet, die in einer kleinen, von ihrem Vater gegründeten christlichen Sekte leben, sehen wir die beiden bei wohlthätigen Arbeiten und während einer Andachtsstunde in ihrem Haus. Eine Magd wartet währenddessen vor der Tür auf das Ende des Gottesdienstes, und es sieht so aus, als sei dies ein alltägliches Ritual. Die Erzählerin verweist an dieser Stelle auf den ungewöhnlichen Umstand, dass zwei puritanische Damen eine französische Magd beschäftigen: »Die Ursache von Babettes Anwesenheit im Hause der Schwestern lag weit zurück und war tief in der verborgenen Welt des Herzens zu finden.«³⁸ Mit einer Überblendung beginnt zu diesen Worten ein Rückblick.

Bis zu diesem Zeitpunkt folgt der Text der Erzählerin mit kleinen Abweichungen der literarischen Vorlage. Die Handlung wurde von der Küste Nordnorwegens nach Dänemark verlegt, es gibt keine genaue zeitliche Festlegung der Ereignisse, und es ist auch nicht die Rede von Zwiebraten in der Gemeinde, worauf in der Erzählung bereits zu Beginn angespielt wird.

Auch im Hinblick auf die zeitliche Ordnung hält sich der Film an Blixens Erzählung, in der die Abfolge der Ereignisse anachronisch gegliedert ist. Der Film beginnt irgendwann nach der Ankunft Babettes, als die beiden Schwestern nicht mehr ganz jung sind, und blendet dann in Form einer Analepse zurück in deren Jugend, schildert nacheinander die

³⁸ Ebd.

Geschichte des Offiziers Lorens Löwenhjem und die des Sängers Achille Papin, die sich in die Schwestern verlieben. Ein Zeitsprung führt uns die Nacht vor Augen, in der Babette zu den Schwestern kommt und wird folgendermaßen von der Erzählerin eingeleitet: »Viele Jahre später, eines Abends im Jahre 1871.«³⁹ Die Zeit vergeht, wie uns eine Folge von Szenen zeigt: Babette ist bei alltäglichen Handlungen wie dem Kochen, Putzen und Einkaufen zu sehen und lernt die dänische Sprache: »und so lebte Babette schon das vierzehnte Jahr im Hause der Probsttöchter«, erläutert dazu die Erzählerin.

Dann drohen sich die Ereignisse zu überschlagen (wenigstens für die Verhältnisse der jütländischen Gemeinde). Babette erfährt von ihrem Lotteriegewinn und gibt ihn dafür her, ausgerechnet den Gemeindemitgliedern ein großartiges Menü zu kochen, so wie sie es zu ihrer Zeit als Küchenchefin in Paris tat. Dieses Festessen wird im Film in aller Ausführlichkeit in Szene gesetzt.⁴⁰

Das Ungewöhnliche an der Verfilmung ist die auffällige Präsenz der Erzählerin, die nicht, wie etwa in *OUT OF AFRICA* als intradiegetische Erzählerin kommentiert und reflektiert, sondern in einem narrativen Modus die Ereignisse zusammenfasst und auch die Gespräche und Gedanken der Figuren erzählt. Die Bilder illustrieren nur den Bericht der Erzählerin. Der Verzicht darauf, die literarische Vorlage in einen dramatischen Modus zu überführen, brachte dem Film viel Kritik ein. In Blixens Erzählung verschiebt sich das Verhältnis von Erzählerbericht und direkter Figurenrede zum Ende hin, im Film verschwindet die Off-Erzählerin zu dem Zeitpunkt, als sich die Analepse, der Rückblick, schließt: Wie zu Beginn des Films sitzen die beiden Schwestern im Kreis der Gemeinde und die Erzählerin ist zum letzten Mal zu hören: »Unter den Schäflein des Propstes hatten in den letzten Jahren Zwietracht und Zank ihr Haupt erhoben und sie zu mancherlei Streitigkeiten verleitet.«⁴¹ In extremen Nahaufnahmen sehen wir dann die verzerrten Gesichter der streitenden Gemeindemitglieder, die ihr Geschrei erst mit Babettes Auftreten beenden. Alle zeitlich davor liegenden Ereignisse werden von der Erzählerin dominiert: Es gibt bis dahin nur wenige Szenen, in denen wir die Figuren

39 Ebd.

40 Zur Essensthematik in Karen Blixens Erzählung und Gabriel Axels Verfilmung vgl. Stefanie von Schnurbeins Beitrag zu diesem Band.

41 *BABETTES FEST* (DVD).

sprechen hören. Die beiden Schwestern sind beinahe sprachlos, aber auch die anderen finden kaum in einen Dialog. Meist beschränkt sich die Figurenrede auf ritualisierte Höflichkeitsfloskeln, auf den kirchlichen und weltlichen Gesang, und auf das Gebet sowie v. a. auf Predigten und Ansprachen des Propstes. Die Gespräche, die Lorens Löwenhjelm und Achille Papin führen, werden von der Erzählerin zusammengefasst, nur einzelne Sätze werden direkt von ihnen gesprochen. In der Forschungsliteratur zu Blixens Erzählung wurde bereits konstatiert, wie offensichtlich allen Figuren die Worte fehlen.⁴² Immer wieder müssen sie andere zitieren: Löwenhjelm kann beim Propst nicht sprechen, aber er übernimmt dessen Worte als Floskeln, um am schwedischen Hof Erfolg zu haben, und die Schwestern sind nicht in der Lage über Papin zu sprechen. Diese Sprachlosigkeit wird in der Verfilmung bis zu einem bestimmten Punkt in Szene gesetzt.

Bis zum Verschwinden der Erzählerin dominiert auf der intradiegetischen Ebene der Propst. Sein Wort ist das Zentrum und die Richtschnur für die Schwestern und die Gemeinde. In der ersten Hälfte des Filmes sind es nur seine Äußerungen, die wir in voller Länge hören, sei es gegenüber seinen Töchtern und ihren Verehrern, sei es in seinen Ansprachen an die Gemeinde. Die Erzählerin erzeugt zwar eine gewisse ironische Distanz, räumt seinen Worten aber dennoch viel mehr Raum ein, als allen anderen und macht damit deutlich, wie präsent die Worte des Propstes auch nach dessen Tod sind. Das Verschwinden der Erzählerin markiert genau den Punkt, an dem sein Wort an Macht verliert. Erst nachdem also die beiden dominierenden Instanzen zurücktreten, wird die Distanz zu den übrigen Figuren aufgehoben, die nun ihre Stimme finden – so z.B. in einer fantastischen Szene vor dem Gastmahl, in der der alte General Löwenhjelm sich selbst als jungem Mann begegnet und von diesem verlangt, er solle nun beweisen, dass seine Entscheidung richtig gewesen sei. Das abschließende Festmahl erscheint nun unmittelbarer und v.a. zeitloser, verschwindet doch mit der Erzählerin auch die Instanz, die die zeitliche Ordnung herstellt. Und erst in der Darstellung dieser Feier findet *BABETTES GÆSTEBUD* zu einer spezifisch filmischen, unmittelbaren Erzählweise, die keiner der Literatur entlehnten vermittelnden Instanz mehr bedarf. Da die extradiegetische Erzählerin sowohl auf die

42 Vgl. BRANTLY: 2002, 188.

Erzählinstanz des literarischen Textes als auch auf die Erzählerin Karen Blixen verweist und damit die Adaption als solche kenntlich macht, erhält ihre Rede ein besonderes Gewicht. Ihr Bericht über die Vergangenheit der Beteiligten wirkt auf die Zuschauer und Zuschauerinnen, als würde der Beginn des eigentlichen Films immer weiter aufgeschoben, bis alle Bedingungen geklärt und alle Vorgeschichten aufgedeckt sind. Erst dann scheint die Erzählerin die Fäden aus der Hand zu geben. Aber anders als in der literarischen Vorlage erfahren wir nichts über Babettes Beteiligung am Pariser Aufstand, nur von ihrer Vergangenheit als Küchenchefin im Café Anglais wird erzählt, ohne dass allerdings entsprechende Filmbilder zu sehen sind.

Die Ankunft der Köchin in dem kleinen Dorf wird in einer sehr dichten Szene geschildert. Babette bleibt in dieser Szene stumm, während die Schwestern einen Brief Achille Papins lesen, in dem er den Hintergrund von Babettes Flucht schildert und um Hilfe für sie bittet. Gleichzeitig ist dieser Brief das Eingeständnis, dass Philippa mit ihrer Entscheidung, keine Gesangskarriere anzutreten, das Richtige getan hat. Papin tröstet sie mit dem Verweis auf das Paradies, in dem ihre Kunst ihr Publikum finden wird. Die Stimme der Erzählerin überlagert in dieser Szene die Stimmen der den Brief lesenden Schwestern. Gleichzeitig sehen wir in einer Überblendung Papin den Brief schreiben, sowie einen kurzen Rückblick auf das Duett zwischen Philippa und dem Sänger. Was wir aber nicht sehen, ist Babettes Vergangenheit als Petroleuse. Eine eingeblendete Illustration einer Hinrichtung verweist nur auf das Schicksal ihres Mannes und ihres Sohnes. Die Tragik der Künstlerin Babette, die auf den Barrikaden in Paris gegen die Menschen kämpft, die ihr Publikum waren, reduziert der Film auf den Verlust der Familie. Babette wird in der Verfilmung zu einer Leidenden, zu einem Opfer der Umstände erklärt und den Schwestern angeglichen. Und so vermag am Ende des Films Philippa die Künstlerin mit den Worten Papins zu trösten, die eigentlich ihr galten.

In der literarischen Vorlage verkörpert Babette dagegen eine ganz andere Lebensform, die das selbst gewählte abgeschiedene Leben der Schwestern kontrastiert.⁴³ Ihre aktive Rolle als Künstlerin,⁴⁴ ihr zwie-

43 Vgl. ENGBERG, 2000, 224.

44 Zur Figur der Künstlerin Babette vgl. Stefanie von Schnurbeins Beitrag zu diesem Band.

spältiges Wesen, das von Kreativität, aber auch von Auflehnung und Gewalt geprägt ist, fallen im Film einer sentimentalen Stimmung zum Opfer. Indem der Film den versöhnlichen Aspekt des Festmahls in den Mittelpunkt stellt, bleibt die widersprüchliche Künstlerin, eine typische Blixenfigur, auf der Strecke, so wie auch die Erzählerin zu dem Zeitpunkt verstummt, an dem Babette ihre Kunst in den Dienst der Versöhnung zu stellen scheint.

IV

Sowohl *OUT OF AFRICA* als auch *BABETTES GÆSTEBUD* sind als Großproduktionen für ein breites Publikum entstanden und stehen in einer Reihe von amerikanischen und französischen Spielfilmen der 1980er Jahre, die meist als ›Biopics‹ oder Literaturadaption die Lebensgeschichte von Frauen, häufig Künstlerinnen, ins Zentrum stellten⁴⁵ und ihnen dadurch scheinbar eine Stimme (und ein Bild) gaben. Diese Filme waren enorm wirkungsmächtig, wie an dem wachsenden Interesse an Karen Blixen im Anschluss an Pollacks Film zu beobachten war. Sie greifen zurück auf gängige, konventionelle filmische Erzählmuster und weniger auf die von Solomon konstatierten neuen Formen der filmischen Narration. Pollack und Axel bleiben mit ihren Werken in den engen Genre Grenzen, die zur Entstehungszeit der Filme bereits in Frage stehen, und konzentrieren sich jeweils auf ein zentrales Thema – hier ›Besitz und Verlust‹, dort ›Versöhnung durch die (weibliche) Kunst‹, was zur Folge hat, dass die Erzählkunst Blixens keine adäquate Umsetzung findet. Die Filme kreisen stärker um die Frage nach dem »Was wird erzählt?« als nach dem »Wie wird erzählt?« und legitimieren diese Plotorientierung, indem sie sich auf unterschiedliche Art und Weise auf Karen Blixen beziehen, die direkt oder indirekt als Erzählerin der Filme inszeniert wird. In einem nostalgischen Gestus glätten Regisseure und Drehbuchautoren die unkonventionellen literarischen Vorlagen, um die große Kinoerzählung wieder aufleben zu lassen.

45 Als Beispiele seien hier neben dem bereits erwähnten *THE COLOR PURPLE* (1986) die Spielfilme *CAMILLE CLAUDEL* (1988), *GORILLAS IN THE MIST: THE STORY OF DIAN FOSSEY* (1988), *LES SOEURS BRONTË* (1979) genannt.

FILME

- BABETTES FEST (DVD). Concorde Home Entertainment 2005 (Classic Selection).
 JENSEITS VON AFRIKA (DVD). Universal 2005 (2 Disc Special Edition).
 A SONG OF AFRICA (DVD). Universal 2005 (2 Disc Special Edition).

LITERATUR

- DINESEN, Isak: *Out of Africa*. London: Penguin Books, 2001.
 BRANTLY, Susan C.: *Understanding Isak Dinesen*. Columbia S.C.: University of South Carolina Press, 2002.
 COOPER, Brenda: *Weary Sons of Conrad: White Fiction against the Grain of Africa's Dark Heart*. New York u. a.: Lang, 2002 (= Travel writing across the disciplines; 3).
 COOPER, Brenda u. David DESCUTNER: »It had no voice to it«. Sidney Pollack's Film Translation of Isak Dinesen's *Out of Africa*. In: *Quarterly Journal of Speech* 82 (1996), 228–250.
 ENGBERG, Charlotte: *Billedets ekko. Om Karen Blixens fortællinger*. Kopenhagen: Gyldendal, 2000.
 KELLER, Keith: *Karen Blixen og Filmen*. Kopenhagen: Aschehoug, 1999.
 KEMPLEY, RITA: »Babette's Feast«. In: *Washington Post*, 8. April 1988. Zitiert nach: www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/babettesfeastrkempley_aocarchtm. [Zugriffsdatum 8.11.2005]
 LEWIS, Simon: *White Women Writers and their African Invention*. Gainesville u. a.: University Press of Florida, 2003.
 SCHEPELERN, Peter: »Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis«. In: Sven-Aage JØRGENSEN u. Peter SCHEPELERN (Hg.): *Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut im Herbst 1992. Text & Kontext* 18 (1993), 20–67.
 SOLOMON, Stanley J.: »Aristotle in twilight: American Film Narrative in the 1980s«. In: R. Barton PALMER (Hg.): *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 1989 (= Georgia State Literary Studies; 3), 63–80.

HEINRICH ANZ
Generativität und Kunst.
Eine unsterbliche Geschichte in Karen Blixens Erzählung¹

I

Ich stelle drei Sätze aus Roland Barthes Vorlesung *Das Neutrum* voran, die die systematische Intention meines Beitrages kennzeichnen sollen:

Neutrum nenne ich dasjenige, was das Paradigma außer Kraft setzt. [...] Was ist das Paradigma? Es ist die Opposition zweier virtueller Terme, von denen ich einen aktualisiere, wenn ich spreche, wenn ich Sinn erzeugen will. [...] Daher der Gedanke einer strukturalen Schöpfung, die den unerbittlichen Binarismus des Paradigmas durch den Rückgriff auf einen dritten Term auflöst, aufhebt oder konterkariert. [...] Das Neutrum – mein Neutrum – kann intensive, starke, unerhörte Zustände aufweisen. Das Paradigma außer Kraft setzen ist eine leidenschaftliche, inbrünstige Aktivität.²

Ich möchte zeigen, in welcher Weise Karen Blixen in ihren Erzählungen den ›unerbittlichen Binarismus‹ der Geschlechterdifferenz zur Darstellung bringt und aufzulösen versucht, ohne zu einem Tertium, einem Neutrum zu gelangen. Ich beziehe mich auf zwei essayistische Texte, den Essay *Moderne Ægteskab* [Moderne Ehen] (1923/24) und die Radio-Causerien *Daguerreotypier* [Daguerreotypien] (1951) und wähle meine Textbeispiele aus *Syv fantastiske Fortællinger* [Sieben phantastische Geschichten] (1935), *Vinter-Eventyr* [Wintergeschichten] (1942) und *Skæbne-Anekdoter* [Schicksalsanekdoten] (1958). Ich sehe zwischen dem essayistischen und dem literarischen Werk und zwischen den einzelnen, in einem Zeitraum von dreißig Jahren erschienenen Erzählzyklen keine gravierenden Unterschiede, außer vielleicht in der Intensität und im Stil der ›leidenschaftlichen, inbrünstigen Aktivität‹ der Neutralisierung, die nicht zum Neutrum gelangen kann.

¹ Der folgende Text behält bewusst den Charakter der Vorlesung bei und bietet deshalb keine ausdrückliche Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur. Zum Thema insgesamt vgl. HEEDE, 2001.

² BARTHES: 2005, 32–34.

II

Blixens literarische Konstruktionen folgen anthropologischen Kategorien, die für sie als eben solche anthropologische Kategorien in historischen Umbruchzeiten sichtbar werden. Eine Grundkategorie, die sie brennend interessiert, ist die Geschlechterdifferenz und die jeweilig historisch modellierte Geschlechterbeziehung. Deshalb können eigentlich alle ihre Geschichten bei Adam und Eva anfangen. Zumindest landen sie dort oft unvermittelt.

Die ins Mythische verlängerte anthropologische Kategorie der Geschlechterdifferenz und ihre Genese erscheinen im Alten Testament in zwei Versionen.

Die eine, die Karen Blixen merkwürdigerweise favorisiert, geht auf den Jahvisten in Genesis 2, 22 zurück und lautet in Blixens Version: »Eva var blevet skabt af Adams Ribben, det var for Mandens Skyld at Kvinden var til« [Eva wurde aus Adams Rippe geschaffen. Um seinetwillen war die Frau da]. Kierkegaards *Tagebuch des Verführers* zustimmend, fährt sie fort: »og Søren Kierkegaard definerer Kvindens Væsen som ›Væren for andet« (Daguerreotypier, 31) [und Søren Kierkegaard definiert das Wesen der Frau als ›Sein für Anderes‹].

Die andere Version, zu der Karen Blixen im Verlauf ihrer Erzählungen fast immer kommt, geht auf den Elohisten in Genesis 1, 27 zurück, wo es schlicht heißt: »Og gud skabte mennesket [...], som mand og kvinde skabte han dem« [Und Gott erschuf den Menschen [...] als Mann und Frau erschuf er ihn], in Luthers Version noch einfacher: »er schuf einen Mann und ein Weib«. Blixen ist solchen egalitären Strukturen abhold, aber sie interferieren immer wieder auf anthropologischer und historischer Ebene die hierarchischen Strukturen und siegen letztendlich, – und darum wird es mir vor allem in meinem Beitrag gehen.

Das biblische Modell der Geschlechterdifferenz aktualisiert sich in einem typologischen Modell von Frauenrollen, »de alle havde deres Kald, deres Berettigelse og deres Betydning i Forhold til Manden« (Daguerreotypier, 31) [die alle ihre Berufung, ihre Berechtigung und ihre Bedeutung im Verhältnis zum Manne hatten].

Ich berufe mich dafür auf die erste von Blixens beiden *Daguerreotypien*, die am Neujahrstag 1951 gesendet wurde. Keineswegs ironisch unterscheidet sie drei Typen von Frauen in ihrem Verhältnis zum und in ihrer Funktion für den Mann: den Schutzengel, die Hausfrau und die Ba-

jadere, sozusagen die Rippenfrauen; etwas plakativer: die Muse, die Mutter und die Hure. Ihnen gegenüber aktiviert sie in überraschender Weise das andere Modell des Elohisten: »Men der var en Kvinde som, længe inden Ordet ›Kvinneemancipation‹ blev brugt, eksisterede uafhængig af Manden og havde sit Tyngepunkt i sig selv. Det var Heksen« (Daguerreotypier, 31) [Aber es gab eine Frau, die lange bevor das Wort ›Frauenemanzipation‹ gebraucht wurde, unabhängig vom Mann existierte und ihren Schwerpunkt in sich selber hatte. Das war die Hexe]. Hexe heißt sie, weil sie gegenüber dem Basismodell der Geschlechterbeziehung ein alteritäres Wesen ist, dem entsprechende Eigenschaften bis hin zum magischen Akt der Selbstverwandlung in ein Tier, einen Schakal, einen Affen oder einen Falken, zugesprochen werden.³ Auch sie besitzt die transhistorische Qualität einer mythischen Figur und gehört nicht erst der Moderne, sondern allen Zeitaltern an.⁴ Sie ist komplementär zum Basismodell der Geschlechterbeziehung und spiegelt gleichsam in alteritärer Form »paa dæmonisk Vis« (Daguerreotypier, 32) [auf dämonische Weise] das gesamte typologische Modell der Frauenrollen:

Hun er en sort Skytsengel, en Flagermus i en bælgmørk Nat med Nordlys som flimrende Genskær fra den Tid, da Lucifer var Morgenstjerne. Husmoder er hun paa en Hals, Ilden og Ilstedet er hende dyrebare og Gryden uunværlig. Bajadere er hun, og Forføerske selv som Sibylle og Mumie, – »... sort af Phoebus' Elskovsnap, og rynket dybt af Tiden ...« (Daguerreotypier, 34)⁵

[Sie ist ein schwarzer Schutzengel, eine Fledermaus in einer stockfinsternen Nacht, in der das Nordlicht den flackernden Widerschein jener Zeit spiegelt, zu der Luzifer noch ein Morgenstern war. Hausfrau ist sie mit Haut und Haaren, das Feuer und die Feuerstelle sind ihr kostbar und der Kochtopf unentbehrlich. Bajadere ist sie und Verführerin, selbst als Sibylle und Mumie – »... von Phöbus Liebesstichen braun, und durch die Zeit gerunzelt ...«]

Dass sie der Typologie der Geschlechterrollen insgesamt gegenübertritt, bewirkt: »Heksen er en ensom Figur« (Daguerreotypier, 34) [Die Hexe ist eine einsame Gestalt]. Als alteritäres Wesen erscheint sie in verschiedenen typologischen Ausformungen bis hin zur Künstlerin.

3 Vgl. BLIXEN, 1951, 32.

4 Vgl. ebd., 31, 33; vgl. UNGRICHT, 1998.

5 »think on me,/That am with Phoebus' amorous pinches black,/And wrinkled deep in time« heißt es in Shakespeares *Antonius und Cleopatra* 1,5.

Man kann dieses typologische Modell, das Blixen in *Daguerreotypier* entfaltet, als Leitfaden für die Blixenlektüre benutzen und der Wiedererkennungseffekt ist bemerkenswert.

Mir geht es aber auch um etwas anderes. Ich erläutere den zweiten thematischen Aspekt meines Beitrages, der in dem Modell von Geschlechterdifferenz und Geschlechterbeziehung wichtig wird: Es ist das Problem der Generativität. Die ins mythische verlängerte anthropologische Kategorie der Generativität erscheint im alttestamentarischen Fortpflanzungsbefehl von Genesis 1, 28: »Seid fruchtbar und mehret euch!« Aber so einfach und fröhlich ist der biblische Befehl nicht zu realisieren, und das hat schon immer aller Ehetheologie Probleme gemacht.⁶

Der Begriff der Generativität⁷ bezieht sich zunächst auf die biologische Fortpflanzung: Er umfasst aber auch die gesellschaftlichen Rollen und die kulturellen Traditionen, in denen sie sich vollzieht und kann sich so von der biologischen Generativität ablösen. Das wird für das Verständnis von Blixen insofern wichtig, als die alteritäre Existenz ›Hexe‹ im Widerspruch zum hierarchischen Modell der Geschlechterbeziehung und der in ihr angesiedelten Generativität zu stehen scheint. Bei genauem Zusehen steht sie aber auch in ihrem Dienst, befindet sie sich doch »i ganske god Forstaaelse med sine Medsøstre« (*Daguerreotypier*, 34) [in ziemlich gutem Einverständnis mit ihren Mitschwestern].

Schließlich füge ich der anthropologischen Kategorie der Generativität noch einen historischen Aspekt hinzu: Generativität gewinnt ein ganz besonderes Gewicht in den Epochen, in denen Blixens Erzählungen vorzugsweise angesiedelt sind und die die hundert Jahre vor ihrer eigenen Geburt umfassen. Sie bezeichnet sie als »henfærne feudale Tider« (*Aben*, 179) [als verschwundene feudale Zeiten], als »Skæringstider« (*Daguerreotypier*, 62) [Umbruchzeiten], in denen die feudale Ordnung Europas brüchig wird und zerbricht, aber eben gerade darin ihre tragenden Bedeutungen sichtbar werden lässt. Eine davon ist das Prinzip der Legitimität, der legitimen Erbfolge.

6 Vgl. dazu die einlässliche und klare Aufarbeitung der Problematik durch RATZINGER: 1969, 81–115.

7 Den sozialpsychologischen Begriff der Generativität hat Erik H. Erikson geprägt und John Kotre nachhaltig popularisiert. Vgl. ERIKSON: 1971, 117–118, 150, 214; KOTRE: 2004; vgl. auch LANDWEER, 1994, 147–176.

Die legitime Herrschaft konkretisiert sich für Karen Blixen in der Gutsherrschaft, im ›Herregaard‹. Sie ist an den legitimen Erben und damit an die legitimierende Ehe gebunden. Die Einheit von Landschaft, ständischer Ordnung, Gutshof und Generativität formuliert Blixen als eine historische und ethische Verpflichtung, der gegenüber der Einzelne nur als Glied einer Kette Bedeutung hat:

Mange Forpligtelser, – over for Gud i Himlen, Kongen af Danmark, hans egne Folk og hans eget Navn – var lagt paa den store Jordbesidderes Skuldre; de var alle harmonisk sammensmeltede i hans Pligt over for Gaarden. Og den allerførste af disse var da Forpligtelsen til at bevare Slægtens Udødelighed, og til at skaffe en ny Rosenkrantz, Juel eller Skeel i Rosenholms, Hverrings og Gammel Estrups Tjeneste. (Sorg-Agre, 206)

[Viele Verpflichtungen, – Gott im Himmel, dem König von Dänemark, seinen eigenen Leuten und seinem eigenen Namen gegenüber – lagen auf den Schultern des großen Grundbesitzers; alle waren sie harmonisch zusammengeschmolzen in seiner Pflicht dem Gutshof gegenüber. Und die allererste war jene Verpflichtung, die Unsterblichkeit des Geschlechts zu bewahren, und im Dienste Rosenholms, Hverrings oder Alt Estrups einen neuen Rosenkrantz, Juel oder Skeel zu zeugen.]

Und noch deutlicher heißt es: »en Søn betyder for sin Fader Slægten og Navnet, og vil være ham saa dyrbar som det evige Liv« (Sorg-Agre, 215) [ein Sohn bedeutet für seinen Vater Geschlecht und Name und wird ihm so kostbar sein wie das eigene Leben].

Zwar gibt das der Ehe ihre spezifische historische Idealität, wie sie in *Moderne Ægteskab* schreiben kann, nämlich die ›Idee der Sippe‹, aber Ehepolitik, Fertilitätsprobleme usw. sind die Folge, und nicht nur das: Generativität heißt: Einrücken in einen genealogischen Zusammenhang, Weitergabe von Generation zu Generation im Sinne einer ethischen Forderung; Generativität heißt: Einrücken in die entsprechende Geschlechterrolle, durchaus im Sinne einer Initiation; Generativität heißt dabei auch, mit der Diversität des Natürlichen, des Sexus, und der Diversität des Charakterlichen, dem Temperament, fertig zu werden. Und schließlich heißt es auch, in diesem Vorgang Stellung und Funktion der Kunst jeweils neu zu definieren. Denn sie stellt das alles nicht nur dar, sondern übernimmt in diesem Vorgang eine zentrale Funktion, – und Karen Blixens Erzählungen sind in dieser Hinsicht ungewöhnlich erfindungsreich und wenig prüde. Bei allen thematischen Lesarten von Blixens Erzählungen ist die Dimension der mythischen und symbolischen Inszenierungen der Kunst und ihre metapoetische Reflexion immer mit im Blick zu behalten. Sie bildet einen zentralen Handlungsfaktor in den Erzählungen selbst.

III

Mit den mythischen Modellen der Geschlechterdifferenz, mit dem Vorgang der Generativität, mit dem historischen Legitimitätsprinzip und mit den existenziell wirksamen Inszenierungen der Kunst habe ich den Problemhorizont abgesteckt, den ich an einigen Erzählungen verdeutlichen möchte:

Ich beginne mit der tragikomischen und burlesken Erzählung »Aben« [Der Affe], derjenigen Erzählung aus *Syv fantastiske Fortællinger*, die in Ambiente und Sujet wohl am besten die Erwartungen des Genres ›Gothic Novel‹ erfüllt: Die Abgelegenheit von Kloster und Schloss, der Verfall von Park und Gebäuden, der Spätherbst mit letztem Laubfall und Sturm, die skurrile Typengalerie bis in die Nebenfiguren, die diffuse Präsenz einer großen, vergangenen Welt vom kolonialen Sansibar bis zum feudalen Polen, vom napoleonischen Paris bis zum Orientalismus der Tapeten charakterisieren das nostalgisch-morbide Ambiente. Obwohl die Erzählung in einer modernen, aufgeklärten und durch das Jahr 1836 als durchaus revolutionär charakterisierbaren Umbruchszeit spielt, bietet sie den magischen Akt des Seelen- und Gestalttausches zwischen der protestantischen Priorin eines adeligen Damenstiftes in Norddeutschland und ihrem aus Sansibar stammenden Affen auf, um ein lesbisch-schwules Paar in diese Generativität zu zwingen, ein phantastisches Motiv, das einer Gothic Novel wohl würdig ist. Blixen befolgt und parodiert hier ganz deutlich Genrekonventionen.

Wie kommt es zu diesem gothischen Setting? Boris, Gardeleutnant bei Hof, scheint – wie die Umschreibungen der Gerüchteküche lauten – in eine »sælsomme Kætteri« (Aben, 183) [seltsame Ketzerei], in »ømme og farlige Lidenskaber« (Aben, 183) [in schmerzliche und gefährliche Leidenschaften], in die in seinem Regiment grassierende Liebe »à la grecque« (Aben, 182) verwickelt zu sein, wie denn die Umschreibungen für nicht bezeichnungsfähige homoerotische Verhältnisse lauten. Diese unnennbaren Vorgänge bekräftigen die seltenen Erzählkommentare als Faktum.

Das Sujet ›homoerotischer Zirkel bei Hof‹ erinnert deutlich an die Harden-Eulenburg-Affäre der Jahre 1907 bis 1909, einem der großen Skandale des zweiten deutschen Kaiserreiches, in dem ein ganzer Kreis von Militärs und Politikern im Umfeld des Kaisers als homosexuell denunziert, erpresst und verklagt wurde. Das Sujet kann also als eine historische Rückspiegelung gelesen werden. Nicht von ungefähr spielt die

Geschichte in Norddeutschland. Kloster Zeven (Seven) ist zumindest aus der Geschichte des Siebenjährigen Krieges und deutschen Leserinnen aus Raabes Roman *Hastenbeck* bekannt, und auch der Admiral von Schreckenstein verweist nach Berlin, wo er nicht Admiral, sondern General und preußischer Kriegsminister zur Zeit der 1848er Revolution gewesen ist.

Der Ausweg aus dem homoerotischen Skandal ist eine Heirat, »hvor lidet gerne [Hjertet] vilde det« (Aben, 185) [wie ungerne das Herz das auch wollte], die in der generativen Verpflichtung der Adelsfamilie liegt,⁸ was in der gegebenen Situation jedoch von Boris selbst als Parodie und Schicksalsironie empfunden wird. Das Unangemessene geht aber über die akute Situation, den Vorwurf der Homosexualität entkräften zu müssen, hinaus, denn allen sexuellen Orientierungen, allen Lebensentwürfen und Erfüllungsphantasien voraus und zugrunde liegt »hans hungrende Sjæl« (Aben, 188) [seine hungernde Seele], ein unbändiger und nie zu stillender Hunger nach Intensität, Weite, Spiel und Kunst.⁹

Gegenüber solchem Lebenshunger, in dem das Erotische nur ein Zug ist, soll die Diversität des Erotischen in eine traditionelle Form gezwungen werden, die ihre Idee aus der Legitimität von Gutshof und Adelsfamilie erhält. Dafür stehen sowohl die alte Tante im Kloster Zeven wie der zukünftige Schwiegervater als Patriarch auf Hopballehus: »*Naturi te salutant!* De, der skal fødes, hilser Dig« (Aben, 203) [die, die geboren werden sollen, grüßen dich], wie es in Parodierung des römischen Gladiatorengrußes »*morituri te salutant*« [die, die sterben sollen, grüßen dich] heißt. Generativität erscheint als Einpassung, Deformation und Untergang.

Aber auf ziemlich phantastische und groteske Weise erfüllt das Geschehen gleichwohl genau Boris exzessive Lebensforderung, und zwar im Sinne eines phantastischen Spiels und einem daraus resultierenden Wissen, in dem alle involviert sind. »For ham var Teatret det virkelige Liv [...]. Han gik ikke af Vejen for en Tragedie og tog med største Fornøjelse Del i en Pastorale, naar det forlangtes« (Aben, 220) [Für ihn war das wirkliche Leben das Theater [...]. Er ging einer Tragödie nicht aus dem Weg und nahm mit dem größten Vergnügen an einer Pastorale teil, wenn es verlangt wurde]. Im Sujet ›Brautwerbung‹ entwickelt sich nämlich aus

8 Vgl. BLIXEN: 1964, 187.

9 Vgl. ebd., 195.

einem taktischen Spiel in mehreren Anläufen ein Prozess von Leidenschaft und Gewalt, der in parodistischer Überzeichnung durchaus an Kleists Penthesilea gemahnt (die ringkampfartige Umarmung auf Leben und Tod,¹⁰ die Kuss-Biss-Metaphorik u. a.). Die Kleistsche Tragik wird nur durch die mythische Inszenierung, die Dazwischenkunft des magischen Gestalttauschs von Äbtissin und Affe vermieden.

Die Schreckensszene des magischen Gestalttauschs ist meines Erachtens nicht nur für die Auflösung in die Generativität notwendig, sondern macht auch sichtbar, dass die existenziellen Vorgänge Inszenierungen sind, Spiel und Ernst zugleich. Dem Verwandlungsmotiv ist es zu danken, dass alles Taktische im Gebrauch des Anderen und in der Abwehr des Anderen ein Ende hat und Boris und Athene über die erotische Verfügung und Abwehr hinauskommen und zu einer ursprünglichen und befreienden Einsicht gelangen. Diese Einsicht ist, wie ich meine, eine doppelte: Sie nimmt den Anderen als Anderen in den Blick und sie durchschaut die Funktion der Inszenierung als Inszenierung. Auf diese Doppelheit kommt es mir bei allen weiteren Textinterpretationen an.

Die Anerkennung des Anderen wird aus der Perspektive beider Figuren als ein wechselseitiger Vorgang dargestellt:

Hun var sig ham bevidst som en selvstændig Skabning udenfor hende selv, hun erkendte ham som et Menneske, og dette greb ham paa den besynderligste Maade, som om ogsaa han erkendte sig som Menneske for første Gang i sit Liv. (Aben, 247)

[Sie war sich seiner als eines selbständigen Geschöpfes außerhalb ihrer selbst bewusst, sie erkannte ihn als einen Menschen, und das ergriff ihn auf eine eigentümliche Art und Weise, als ob auch er sich zum ersten Mal in seinem Leben als Mensch erkannte].

Die Einsicht durchbricht die Perspektive des erotischen Objekts, die dem traditionellen Geschlechterparadigma eingeschrieben ist, und lässt zugleich die Doppelgesichtigkeit des Erotischen deutlich werden.

Sie stiftet zweitens im Durchschauen der Inszenierung, die ja der Affe als Äbtissin veranstaltet hat, eine singuläre Gemeinsamkeit, die den Prozess der Generativität aufhebt und zugleich in ihn einrücken lässt:

Mellem, paa den ene Side, hende og ham, der sammen havde været tilstede ved de sidste Minutters Tildragelse, og paa den anden Side hele den øvrige

¹⁰ Vgl. ebd., 253.

Verden, som ikke havde været der, var der fra nu af trukket et uoverstigelig Skel. (Aben, 248)

[Zwischen ihr und ihm auf der einen Seite, die zusammen bei den Ereignissen der letzten Minuten zugegen gewesen waren, und der gesamten übrigen Welt auf der anderen Seite, die nicht dabei gewesen war, war von jetzt ab eine unübersteigbare Grenzlinie gezogen].

Der Inszenierungscharakter reicht aber durchaus weiter, als das aufdeckende Ereignis der magischen Verwandlung: Das Emblematische und Parodistische durchzieht die ganze Erzählung und ist offenkundig, wenn der Affe zu Füßen der Venusstatue eben dort sitzt, wo der kaputtgegangene kleine Cupido hätte sitzen müssen, wenn das Standbild der wendischen Liebesgöttin bemüht wird, das, an die mittelalterliche Frau Welt erinnernd, vorne eine schöne Frau und hinten ein grinsender Affe ist,¹¹ und wenn Athene die in der ganzen Erzählung nicht beantwortete Frage stellt: »Men hvordan [...] kunde de paa den Kærlighedsgudinde se, hvad der var for, og hvad der var bag?« (Aben, 207) [»Aber wie [...] konnten sie der Liebesgöttin ansehen, was vorne und was hinten war?«], und wenn schließlich der Affe von der Portraitbüste Immanuel Kants hinunter die Wirkung der Verwandlungsszene mit glitzernden Augen betrachtet.¹² Diese emblematischen Verweise konterkarieren die Binarität des Entweder-Oder und sind ebenso nötig wie die Referenzen auf Aischylos Tragödie *Die Eumeniden* (Aben, 233) oder die geflügelten Worte der englischen Romantiker Robert Southey und William Maccall zur Pflicht (Aben, 187–188), weil sie Elemente eines internen Deutungsspiels hinzufügen, das sowohl für die narrative Konstruktion wie die thematische Struktur unerlässlich ist. Beides führt in ein offenes, aber keineswegs leeres Spiel von Generativität und Kunst, von Rollenzwang und Rollenaufhebung, beides sind Modi der Neutralisierung.

IV

An der Erzählung »Sorg-Agre« [Leidacker] interessiert im Zusammenhang von Generativität und Kunst nicht der Rechtsfall der ursprünglichen Lokalsage, sondern die Gutshof- und Familiengeschichte, die Blixen entgegen der Sage ins Jahr 1775 verlegt, also wieder in eine historische Um-

¹¹ Vgl. ebd., 207.

¹² Vgl. ebd., 247.

bruchzeit, die durch die Erklärung der Menschenrechte 1776, den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und die Französische Revolution gekennzeichnet ist. Die durch die Datierbarkeit markierte politische Geschichte spielt auf verschiedene Weise in die Erzählung hinein. Adam, der junge Neffe des alten jütischen Gutsherren und potentieller Erbe des Herrenhofes kommt aus dieser neuen politischen Welt, die mit Metropolen wie Rom, Paris und London und einem Land wie Amerika lokalisiert und mit Stichworten der politischen und ästhetischen Aufklärung benannt wird:

Og i England var han ogsaa, for første Gang, kommet i Berøring med Tidens store nye Ideer: om Naturen, om Frihed og Menneskeværd, om sand Retfærdighed og Skønhed. – Verden havde aabnet sig omkring ham, uendelig vid, hvor den før havde været begrænset. Han længtes efter at lære endnu mere af den at kende, og havde drømt om at rejse til Amerika. (Sorg-Agre, 208)

[Und in England war auch er zum ersten Mal mit den großen neuen Ideen der Zeit in Berührung gekommen: von der Natur, der Freiheit und dem Menschenwert, von wahrer Gerechtigkeit und Schönheit. – Um ihn herum hatte sich die Welt geöffnet, unendlich weit, wo sie zuvor begrenzt gewesen war. Er sehnte sich danach, noch mehr von ihr kennen zu lernen, und hatte davon geträumt nach Amerika zu reisen.]

Sein Lebenshunger unterscheidet sich nicht von demjenigen eines Boris sechzig Jahre später; auch ihm erscheint das Einrücken in die Generativität als Zwang und Deformation, »som om han blev fanget og bundet af det, som om de Døde af hans eget Navn, fra Familiegravstedet hjemme, strakte deres udtørrede Arme ud efter ham« (Sorg-Agre, 208) [als ob er von ihr gefangen und gefesselt werde, als ob die Toten seines eigenen Namens, von der Familiengruft zu Hause, ihre ausgetrockneten Arme nach ihm ausstreckten]. Auch für ihn wird eine magische Frauenfigur, eine alte Zigeunerin in den Londoner Ranelagh Gardens zum Anfang eines Prozesses, in dem er in die Generativität einrückt, ein Prozess, der am Ende der Geschichte noch nicht abgeschlossen ist. Ihre Prophezeiung, »at hans Søn engang skulde sidde i hans Fædres Sæde« (Sorg-Agre, 208) [dass sein Sohn eines Tages auf dem Erbland seiner Väter sitzen würde] erfüllt ihn mit tiefem Glück.

Nicht anders ist die Situation der jungen Frau und ihr Lebenshunger, »al denne vældige Livskraft, Lyst og Frugtbarhed« (Sorg-Agre, 218) [diese ganze gewaltige Lebenskraft, Lust und Fruchtbarkeit], freilich mit dem Unterschied, dass sie nichts ahnend in den Prozess der Generativität ein-

getreten ist, und nun von ihren Gefühlen von Leere, Unheimlichkeit und Verlassenheit, von einer Angst vor der Leere, dem ›horror vacui‹ heimgesucht wird.

Gegen die neue Zeit ruft die Erzählung in ihrem Anfangstableau und in dem Rechtsfall das Alte auf, ein suggestives poetisches Bild, das 2004 zu einem der Leittexte der Ausstellung *Herregården – 500 års drøm og virkelighed*¹³ [Der Gutshof – 500 Jahre Traum und Wirklichkeit] werden konnte.

Gegenüber dem historischen und landschaftlichen Paradigma sind alle Figuren defekt. Adam hinkt, was ihn bei genauerem Zusehen zu einer mythischen Figur in Analogie zum griechischen Hephaistos/Vulcanus macht, und das muss er aus typologischen Gründen werden, wenn er später in der Gestalt seiner blutjungen neuen Tante einer Venus begegnet; der alte Onkel hat keine lebensstüchtigen Nachkommen und hat auch in seiner neuen Ehe keine solchen; die arme Kötterin Ane Marie hat einen kriminellen Sohn usw. Das historische Paradigma der Generativität ist ernsthaft gefährdet, und der Plot lässt es offen, wie es gelöst wird. Stattdessen arbeitet er gleichsam Identitätsmotive ab, die zu ihr hinführen und sie füllen könnten: die beinahe mystische Bindung an Ort und Land, (die Bindung an eine mythische und literarische Tradition),¹⁴ die Demonstration von personaler Verantwortung,¹⁵ die Einsicht in die menschliche Tragik,¹⁶ um in die personale Stellvertretung zu münden. Es ist ein Weg der Einsicht, durch den sich der Leerraum der Generativität füllen könnte oder füllt. Er ist, so scheint mir, nicht aus sich selbst gefüllt, sondern jeweils auf die Wahrnehmung des Anderen angewiesen.

Der Parodie von »Aben« steht hier das Pathos historischer Überlieferung gegenüber, das sich wieder in der Spannung mit literarischen Bezugstexten wie Ewalds Tragödie über Balders selbstzerstörerische Leidenschaft zu Nana (*Balders Død*) oder Glucks Oper über die todesbereite Gattenliebe von Akestis und Admetos (*Alceste*) entfaltet. Nur so wird deutlich, dass es sich auch hier um die Inszenierung eines historischen Paradigmas mit deutlich ironischen Elementen handelt, dazu eines Paradigmas, von dem deutlich gesagt wird, dass es passé sei.¹⁷

¹³ KJÆR: 2004.

¹⁴ Vgl. BLIXEN: 1987, 211–213.

¹⁵ Vgl. ebd., 213.

¹⁶ Vgl. ebd., 223.

¹⁷ Vgl. ebd., 229.

V

Die spannendste Geschichte im Kontext meines Themas scheint mir »En Historie om en Perle« (HoP) [Geschichte einer Perle] zu sein, weil sie die Funktion von Kunst am deutlichsten werden lässt. Perspektivfigur ist die zwanzigjährige Jensine, die kurz vor dem deutsch-dänischen Krieg von 1864 einen adeligen Gardeoffizier in Kopenhagen heiratet, in den Augen ihrer eigenen bürgerlichen Familie eine Mesalliance in dem Sinne, dass die ungleiche soziale Herkunft nur eine unglücklich Ehe zur Folge haben könne.

Für mich weist diese Erzählung deutliche Bezüge zu Kierkegaard auf, die ich hier wenigstens nennen will: die Genealogie der Heldin Jensine und das zentrale ›Motiv‹ der Angst (HoP, 40). Die Heldin der Erzählung ist, so wie bei Kierkegaard der Sohn, hier die Tochter eines armen jütländischen Köttersohns, der sich vom Hosenkrämer zu einem angesehenen und wohlhabenden Kopenhagener Textilkaufmann hinaufgearbeitet hat. Geht es nach Auffassung der Gesellschaft um Geld und Adelsnamen, so weiß es die Erzählerin besser: »Ægteskabet var et Inklinationsparti« (HoP, 39), eine Liebesheirat. Auch Jensine ist durch den Lebenshunger ausgezeichnet, den sie mit Boris und Adam teilt. Sie hat sich bisher als »en dristig Aand« [ein kühner Geist] gefühlt »og længtes efter Eventyr« (HoP, 40) [sehnte sich nach Abenteuern], nach der großen erotischen Leidenschaft und den exzessiven Eindrücken, wie sie die norwegische Fjelllandschaft auf ihrer Hochzeitsreise bietet. Beides wird ihr in beängstigendem Übermaß zuteil: »Men her, midt i det vilde, ukente, romantiske Landskab, og overrumplet og tvunget i Knæ af de vilde, ukendte og frygtelige Kræfter i sin egen Natur, svimlede hun, og saa sig forfærdet omkring efter et Støttepunkt« (HoP, 41) [Aber hier, inmitten der wilden, unbekannt, romantischen Landschaft, und von den wilden, unbekannt und fürchterlichen Kräften ihrer eigenen Natur überrumpelt und in die Knie gezwungen, schwindelte ihr, und entsetzt sah sie sich nach einem Stützpunkt um.] Nun wäre ihr Ehemann Alexander gefragt, der aber kennt als grundlegende Adelseigenschaft keine Furcht. Sie ist »i Hænderne paa et Menneske« (HoP, 41) [in den Händen eines Menschen], wie es heißt, der sie nicht verstehen kann. Angst wird als ein soziales Klassenphänomen etabliert und nicht, wie bei Kierkegaard, als eine existenzielle Grundbefindlichkeit. Sie gehört als Befindlichkeit anscheinend dem Bürgertum mit seinen Aufsteigerbiographien zu und nicht der

Furchtlosigkeit des Adels, den die Abwesenheit von Angst geradezu auszeichnet – und zugleich (auch politisch) blind macht. Mit diesem Begriff Angst spielt die Erzählerin, wenn sie ihn mit dem Märchen *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* kontaminiert und die Heldin versuchen lässt, ihrem jungen Offizier Alexander auf ihrer Hochzeitsreise das Fürchten beizubringen, – vergeblich, denn Sichhängsten ist eine bürgerliche Lebensform und bleibt es auch. Freilich ist nicht in erster Linie Selbstbekümmern, sondern Bekümmern um den Anderen in einer Atmosphäre von bürgerlicher Tugend und Humanität gemeint, aber eben doch ein Klassenphänomen. Stimmt es nun also doch und nur in einem anderen Sinne mit der Mesalliance, – und im Hinblick auf mein Thema, dass das Einrücken in die Generativität nicht zu eng, sondern zu weit ist, weil das traditionelle Modell der Geschlechterdifferenz versagt?

Die Auflösung geschieht durch die Interferenz der Kunst in Gestalt eines Erbstücks aus Alexanders adeliger Familie, einer ungewöhnlich kostbaren Perlenkette. Für jedes Ehejahr hatte Alexanders Großvater eine Perle zur Kette seiner Frau geschenkt, zweiundsechzig sind es geworden. Als die Schnur dieser Kette auf der Hochzeitsreise in Norwegen zerreißt, wird sie von einem norwegischen Schuhmacher, der deutlich nach dem Vorbild Jacob Böhmes modelliert ist, repariert, aber auf mysteriöse Weise so, dass sie danach eine Perle mehr hat, eine Perle, die wertvoller ist als alle Perlen des Familienerbstücks zusammen (vgl. HoP, 50). Das reizt zur Symboldeutung. Und Jensine selbst sinniert darüber, ob die Kette eine Trophäe oder ein Zeichen für Unterwerfung sei, eine goldene Fessel, wie sie die Generativität bedeuten kann. Furcht und Furchtlosigkeit, die Situation von Jensine und Alexander scheinen aufgehoben in der einen Perle, die die ganze feudale Genealogie aufwiegt, und zugleich bleibt deren Deutung unabschließbar und offen: die eine Perle, die mit diesem Konflikt alle anderen aufwiegt; die eine, mit der eine neue Familienepoche beginnt; die eine, die in der Anerkennung ihrer selbst die Kette sprengt.

Nimmt man die Kette als einen Gegenstand der Kunst, so steht die Kunst im historischen Konflikt einer gesellschaftlichen Entwicklung, den sie symbolisch überschreitet und damit nicht löst, sondern sichtbar macht. Dabei ist es unwichtig, wie nach dieser ästhetisch-existenziellen Auflösung in und durch die modifizierte Perlenkette die Ehegeschichte von Jensine und Alexander weiter geht. Sie endet in der Erzählung in ei-

nem Tableau, das dem Schlusstableau von »Aben« ähnelt. Mann und Frau stehen jeder für sich, nur dass die erreichte Einsicht nicht der Blick auf den Anderen, sondern auf sich selbst ist. Es ist nicht mehr die Gemeinsamkeit mit dem Anderen, sondern mit sich selbst, von der es fast gleichlautend heißt, »der udelukkede hele den øvrige Verden« (HoP, 53) [die die gesamte übrige Welt ausschloss]. Ich vermute, dass mit der Symbolik der Kette und dem mehrfach zitierten Vers von Carl Søbørg aus dem Jahre 1809 »Om hundred' Aar er alting glemt«¹⁸ [In hundert Jahren ist alles vergessen] eine zeitliche Perspektive eröffnet ist, die das Einrücken in die generative Kette mit der erreichten Einsicht besiegelt. Mir scheint es wichtig zu betonen, dass es ein Vorgang der Einsicht ist und dass an ihm die Kunst mit ihren Mitteln im Text und als Text erheblichen Anteil hat. Diese Einsicht kommt in beiden Erzählungen wie ein plötzlicher und annihilierender Schock, der den unerbittlichen Binarismus des Geschlechter-Paradigmas bedeutungslos werden lässt.

VI

Ich schließe meinen thematischen Durchgang durch einige Erzählungen von Karen Blixen mit der für mein Thema raffiniertesten Konstruktion in »Den udødelige Historie« [Die unsterbliche Geschichte] aus den *Skæbne-Anekdoter*.

Zwar ist »Die unsterbliche Geschichte« die groteske Geschichte des geizigen, hartherzigen und unermesslich reichen Teehändlers Mister Clay im chinesischen Kanton der 1860er Jahre und seines einem polnischen Progrom entkommenen jüdischen Buchhalters Elishama Levinsky, ein eigentümliches Herr und Dienerverhältnis, das eher einem Vater-Sohn-Verhältnis gleichkommt. In ihren karikierend dargestellten, ausgedörrten Lebensverhältnissen nähern sie sich in den schlaflosen Nächten des Mister Clay über das Vorlesen von Buchführungsbüchern langsam der Poesie: der Prophezeiung des Jesajas und einer alten Seemannsgeschichte vom reichen alten Kaufmann, der der Kinderlosigkeit seiner jungen Frau durch einen jungen Matrosen Abhilfe schaffen will, eine wie sich herausstellt fiktive Wunschgeschichte, die auf allen Schiffen erzählt wird und die Mister Clay nun zu realisieren beabsichtigt.

¹⁸ SØEBORG: 1965, 110–111.

Eigentlich aber handelt die »Die unsterbliche Geschichte« von der Familie des reichen Teekaufmanns Dupont, den Clay in den Ruin und in den Selbstmord getrieben hat, in dessen Haus er jetzt wohnt und in dem er die Seemannsgeschichte realisieren wird, ohne es zu wissen, mit der Tochter eben jenes Mr. Duponts als Heldin, die ihm den fehlenden Erben bringen soll. Duponts Tochter Virginie ist von dem gleichen Lebenshunger geprägt, wie die Figuren der drei bisherigen Erzählungen und wird ihn gerade durch das Einrücken in die Generativität stillen können. Das Substitut zur Generativität ist hier die inszenierte Liebesnacht zwischen der als Liebhaberin lebenden Virginie und dem elementaren und naiven dänischen Matrosen Paul, die eben als inszenierte ihre Echtheit erreicht. Sie funktioniert wie die biblische Apokatastasis panton (Apg. 3, 21), die Wiederherstellung des Gewesenen oder die Wiederbringung aller Wesen, und leistet darin das beinahe Unmögliche, die erfüllte Generativität. Überdeutlich ist der Inszenierungscharakter in der Vertauschung von Fiktion und Realität, in den Verweisen auf den Propheten Jesaja, die Seemannsgeschichte und Bernadin de Saint-Pierres Klassiker *Paul et Virginie* (1788). Allem Anschein zum Trotz gibt es erfüllte Erotik bei Blixen, aber als ein von beiden bewusst vollzogenes Spiel, dessen Regel die Rollen und die unwiederbringlich begrenzte Dauer festlegt. Das Erdbeben, das Virginie bisher nur als geologisches Phänomen kannte,¹⁹ wird zur Metapher der gemeinsamen sexuellen Ekstase.²⁰

VII

Ich könnte mein Thema an vielen weiteren Erzählungen verdeutlichen, wie etwa an »Skibsdrengens Fortælling« [Die Geschichte des Schiffsjungen] aus den Wintergeschichten, ich komme jedoch zum Schluss.

Im Thema Generativität und Kunst arbeitet sich Blixen an einem historischen Paradigma ab, dessen Historizität sie auf der einen Seite darstellt, auf der anderen immer wieder als anthropologisches Modell bis ins Mythische substantialisiert und festschreibt. Gelingen kann es nur noch durch die Interferenz der Kunst: Da ist einmal die ästhetische Inszenierung mit Genre, Figuren, Motiven, Mythen und Symbolen, mit den in-

¹⁹ Vgl. BLIXEN: 1976, 177.

²⁰ Vgl. ebd., 205.

tertextuellen Bezügen und den Metafiktionalisierungen nötig.²¹ Da ist zum Anderen eine Aufgabe bezeichnet, die in den Schlusstableaus von »Aben« und »En Historie om en Perle« gleichsam optisch hingestellt wird, und die mit dem Elohisten in Gen. 1, 27 lautet: »Og gud skabte mennesket [...], som mand og kvinde skabte han dem« [Und Gott erschuf den Menschen [...] als Mann und Frau erschuf er ihn].

Da Gott sie aber beide mit einem exzessiven Lebenshunger ausgestattet hat, können sie sein generatives Gebot nur realisieren, indem sie ihm im wissenden Spiel überlegen werden. Lebenshunger und Lebenslust – der Vitalismus, mit dem Blixen alle ihre Zentralfiguren ausgestattet hat – verlangen Lebensklugheit und Spiel und benötigen die mythischen und symbolischen Inszenierungen einer existenziellen Kunst. Ein Modell für solche Kunst kann Babettes Kochkunst sein, eine transitorische Kunst, in der Kunst und Lebensvollzug zusammen fallen.

Ich schließe mit zwei Sätzen aus Roland Barthes Vorlesung *Das Neutrum*:

[...] das genitale Paradigma [wird] nicht von einer Figur der Indifferenz, Unempfindlichkeit, Stumpfheit außer Kraft gesetzt (überschritten, verschoben) [...], sondern von einer Figur der Ekstase, des Rätsels, der sanften Ausstrahlung, des souveränen Guten. Der Geste des Paradigmas, des Konflikts, des arroganten Sinns – also: des kastrierten Gelächters – würde die Geste des Neutrum antworten: das Lächeln.²²

²¹ Vgl. dazu auch ANZ, 1997.

²² BARTHES, 2005, 319f.

LITERATUR

- ANZ, Heinrich: »I Begyndelsen var Historien«. Mythos und Moderne in Karen Blixens narrativer Poetik«. In: Heiko UECKER (Hg.): *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*. Frankfurt a. M.: Lang 1997, 37–52.
- BARTHES, Roland: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Hrsg. von Eric MARTY. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- BLIXEN, Karen: »Aben«. In: *Syv fantastiske Fortællinger*. Mindeudgave, Bd. 1., Første Del. København: Gyldendal, 1964, 179–248.
- BLIXEN, Karen: *Daguerreotypier. Radioen 1. og 7. Januar 1951*. Kopenhagen: Gyldendal, 1951, 7–55.
- BLIXEN, Karen: *Moderne Ægteskab*. In: *Samlede essays*. Kopenhagen: Gyldendal, 1985 Seiten, 7–55.
- BLIXEN, Karen: »Den udødelige Historie«. In: *Skæbne-Anekdoter*. 3. Ausg., 1. Aufl. Kopenhagen: Gyldendal, 1976, 147–217.
- BLIXEN, Karen: »En Historie om en Perle«. In: *Vinter-Eventyr*. 4. Ausg., 6. Aufl. Kopenhagen: Gyldendal, 1987, 38–53.
- BLIXEN, Karen: »Sorg-Agre«. In: *Vinter-Eventyr*. 4. Ausg., 6. Aufl. Kopenhagen: Gyldendal, 1987, 204–237.
- ERIKSON, Erik H.: *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.
- HEEDE, Dag: *Det Umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense: Universitetsforlag, 2001.
- KJÆR, Ulla (Hg.): *Herregården – 500 års drøm og virklighed*. Kopenhagen: Nationalmuseet, 2004.
- KOTRE, John: *Lebenslauf und Lebenskunst*. München: dtv, 2004.
- LANDWEER, Hilge: »Generativität und Geschlecht. Ein blinder Fleck in der sex/gender-Debatte«. In: Theresa WOBBE u. Gesa LINDEMANN (Hg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, 147–176.
- RATZINGER, Joseph: »Zur Theologie der Ehe«. In: Heinrich GREEVEN, Joseph RATZINGER, Rudolf SCHNACKENBURG u. Heinz-Dietrich WENDLAND (Hg.): *Theologie der Ehe*. Regensburg/Göttingen: Friedrich Pustet u. Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, 81–115.
- SØEBORG, Carl: »Om hundred' Aar er alting glemt«. In: Thorkild BJØRNVIG (Hg.): *Dansk Lyrik*. Bd. 1. Kopenhagen: Gyldendal, 1965, 110–111.
- UNGRICHT, Gabriela Brunner: *Die Mensch-Tier-Verwandlung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1998.

RICHARD FABER
Ruth-Jesus alias Anne-Marie.
Eine bibelsoziologische Lektüre von
Tania Blixens »Leidacker«¹

*In Erinnerung an meine geliebte Großmutter
Anna-Maria und ihre Schwester Babette,
die nie hätten sagen können,
was Blixens Babette offensiv bekennt:
»Gott sei Dank war ich Kommunarde.«*

Einleitung

Inwiefern kann Anne-Marie, die ›Heroine‹ der Blixenschen Erzählung »Leidacker« (engl. »Sorrow Acre«/dän. »Sorg-agre«, 1942), nicht zuletzt Ruth-Jesus genannt werden? Zunächst: Der im vorliegenden Fall selbst schon symbolische Name, zusammengesetzt aus den zwei christlichen Mütternamen par excellence,² wird durch Anne-Maries Umbenennung in Ruth-Jesus keineswegs demontiert oder auch nur entwertet. Vielmehr steigert meine Bezeichnung die Leidensmutter-Züge Anne-Maries unheimlich und nach Maßgabe der Blixenschen Erzählung »Leidacker«, die – auf ätiologische Weise – vom »Schmerzensgang« (69), ja Kreuzweg einer Mutter ihres Sohnes willen handelt. Eben aufgrund dieser Umkehrung – der Tod der Mutter (er-)löst den Sohn – kann/muss Anne-Marie nicht zuletzt Jesus heißen. Warum aber auch Ruth?

Die völlige Ungebräuchlichkeit von Jesus als zweitem weiblichen Vornamen (im Unterschied zu Maria als zweitem männlichen) lasse ich auf sich beruhen, verharre jedoch beim Phänomen der Umkehrung, das Blixen in anderem Kontext selbst benennt,³ sie, die auch die Wendung vom »Evangelium-Rückwärts-Lesen« kennt,⁴ zugleich freilich den Satz sprechen lässt: »Es ist wie in der Bibel« (131). Ja, manchmal lässt sich die

¹ Blixen wird mit wenigen Ausnahmen (im fortlaufenden Text) zitiert nach: Tania Blixen: *Wintergeschichten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. – Für vielfältige Anregungen danke ich Annegret Heitmann, Stefanie von Schnurbein, Kirsten Wechsel und Antje Wischmann.

² Vgl. auch Blixen: *Letzte Erzählungen*, 1993, 92–94.

³ Vgl. Blixen: »Die Sintflut von Norderney«, o.J., 178.

⁴ Vgl. Blixen: »Der letzte Tag«, 1990, 101.

Bibel völlig angemessen zitieren, obgleich die, die es tun, gar nicht wissen, dass sie sie zitieren, aufgrund objektiv vorhandener, ihnen freilich gleichfalls unbekannter Parallelen (vgl. 197). Blixen, die ungemein bibelfest ist, liest gerade auch das Buch »Ruth« bewusst gegen den Strich und vielleicht sogar mit der Absicht, seiner authentischen Intention – ex contrario – erst recht zum Durchbruch zu verhelfen. Um dies mitzubekommen, ist allerdings – wie bei Intertextualität generell – eine genaue Kenntnis der alttestamentlichen Erzählung und deren eigener Intertextualität vorzusetzen.

»Leidacker« und »Ruth«. Eine komparative Lektüre

Nicht erst im Fall von »Leidacker«, sondern schon des Buches »Ruth« handelt es sich um Rezeption der Rezeption der Rezeption..., und zwar im aktiven wie passiven Sinn von Rezeption. Oder: Bereits »Ruth« besitzt wie literarische Nachgeschichten (über die Evangelien hinaus) so auch literarische Vorgeschichten (bis in die Patriarchenzeit zurück). Der Bibel(literatur)wissenschaftler Jürgen Ebach hat nachdrücklich darauf hingewiesen und auf eine Weise, die noch der (unumgänglich intertextuellen) »Leidacker«-Lektüre nützt:

- »Als Literatur ist das Buch zum nicht geringen Teil Literatur über Literatur, ein Text über Texte. Die Ruthgeschichte ist [...] (auch) Rezeptionsgeschichte« und allein schon deshalb eine »unendliche Geschichte«.⁵
- »Erweist sich das Buch Ruth als Literatur, die zu einem großen Teil selbst Literatur rezipiert und in der Rezeption modifiziert, wertet, reformuliert, konterkariert, so gilt für die Rezeptionsgeschichte des Ruthbuches Entsprechendes.«⁶ Oder umgekehrt-dementsprechend:

5 EBACH: 1995, 294 u. 299. – Mit Blixen kann man auch von einer »*unsterblichen* Geschichte« sprechen, zumal in ihrer »Die unsterbliche Geschichte« überschriebenen eine Judith rediviva die weibliche Hauptrolle spielt, vor allem aber ein sich allmächtig dünkender Nero redivivus vergeblich »die Prophezeiung des Jesaias« zu widerlegen versucht, die »sein ganzes Weltbild zugrunde zu richten« droht und ihn, den reichen »Nabob« und »alten Satan«, dazu. (Dass in Blixens »Unsterblicher Geschichte« auch vom Ewigen Juden die Rede ist, erwähne ich nur en passant.) – Mir liegt vor eine bei Manesse publizierte monographische Ausgabe: BLIXEN: 2006.

6 EBACH: 1995, 302.

- »Die literarische Rezeption des Ruthbuches macht darauf aufmerksam, in welchem Maße es selbst Literatur und Literatur über Literatur ist.« Kurz und bündig: »In der Rezeption *des* Ruthbuches setzt sich die Rezeption *im* Ruthbuch fort.«⁷
- »In der [...] Lektüregeschichte werden die Figuren der Ruthgeschichte in neue, weiterführende oder zurückgreifende Genealogien eingebaut. Rezeptionsgeschichte und Textkonstruktion gehen ineinander über. Das bekannteste Beispiel ist der Stammbaum Jesu in Matth(äus) 1, in dem Ruth mit Thamar, aber auch mit Rahab aus Jos(ua) 2 und der Davidfrau und Salomomutter Bathseba verbunden ist.«⁸

Auf die David- und Jesu-Stammutter Ruth ist zurückzukommen, nicht weniger als auf die andern erwähnten Frauen (ebenso ›emanzipiert‹ wie diese). Zunächst lassen wir uns – Blixens »Leidacker« wegen – von dieser Feststellung Ebachs leiten: »Im Ruthbuch wird eine alte Geschichte erzählt bzw. die Gegenwart in eine alte Geschichte gefasst, andere alte Geschichten werden zum Mitklingen gebracht, und die Konsequenzen legen sich den HörerInnen und LeserInnen implizit nahe.«⁹

Die (vereinfachte) Applikation auf »Leidacker« versteht sich fast von selbst: In dieser Erzählung wird Blixens Gegenwart: die Epoche des Faschismus, in eine alte, im späten 18. Jahrhundert spielende Geschichte gefasst, andere alte Geschichten – nicht zuletzt die biblische Ruth-Erzählung – werden zum Mitklingen gebracht, auf dass sich die Konsequenzen den HörerInnen und LeserInnen implizit nahe legen: »ex contrario«. – Allein implizit ist schon Ruths Erwähnung; nicht einmal ihr Name fällt. Allerdings ist ausdrücklich von Boas die Rede, der alttestamentlichen Ruth Gegen-, aber – im Unterschied zu Anne-Maries Baron von Rosenholm, Hverringe und Gammel-Estrup – vor allem Mitspieler: »Auf dem Feld« – das später, wegen des Erzählten, »Leidacker« heißt –

wimmelte es [...] von Menschen wie auf einem Marktplatz; es waren dort hundert Männer und Frauen oder mehr versammelt. Der Anblick rief in [dem Baron-Neffen] Adam Bilder aus seiner Kinderbibel wach: Jakobs Begegnung mit Esau in Edom, oder Boas' Schnitter in seinem Gerstenfeld bei Bethlehem. Manche von den Leuten hier standen am Ackerrain, andere drängten sich in Grüppchen um die mähende Frau [Anne-Marie, R.F.], und ein paar folgten ihr

7 Ebd., 304 u. 300.

8 Ebd., 299.

9 Ebd., 289.

in der Spur und banden die Schwaden auf, wo sie das Korn geschnitten hatte, als glaubten sie, ihr damit zu helfen, oder als wollten sie um jeden Preis an ihrer Arbeit teilhaben. (61)

(Scheinbar) Idyllische Bilder der Kinderbibel werden wachgerufen; das (dänische) Land insgesamt erscheint dem Baron-Neffen Adam – auch hier ist das Nomen Omen¹⁰ – wie »eine Landschaft aus dem Paradies« (66). Schnitter sind allerdings keine zu sehen; auf des neuen und anderen Boas Feld mäht eine einzige (alte) Frau (mit bloßer Sichel [55]), hinter der weitere gehen – im bloßen, ›Als ob‹ einer Arbeitsteilhabe oder gar Hilfe und auch dies sehr im Unterschied zum alttestamentlichen Buch »Ruth«, wo dessen Namensgeberin »hinter den Schnittern her« Ähren sammelt (Ruth 2, 2–7). – Freilich hält auch sie »standhaft aus von der Morgendämmerung [...] bis zum Abend« (Ruth 2, 7–17), nicht anders als Anne-Marie. Nur dass diese nie eine Pause machen und den ganzen Tag über nichts essen darf, bei so viel höherem Alter und so viel härterer Arbeit. Schließlich stirbt sie auch, unmittelbar nach »gut verrichtetem Tagwerk«, wie ihr – im Unterschied zu Boas – gar nicht »guter« Herr zynisch konstatiert, sehr genau wissend, was ihm sein Verwalter bereits zur Mittagszeit unwidersprochen gesagt hat: »Weder ich noch der gnädige Herr hätten tun können, was Anne-Marie heute getan hat.« ›Nein, nein, Verwalter, das hätten wir nicht«, sagte der alte Baron« (74 und 60) schon zu dieser relativ frühen Stunde.

Boas hatte (im Unterschied zum mehr modernen als neuzeitlichen Feudalherren), nachdem er die ihm unbekannte Ruth unter den ArbeiterInnen entdeckt hatte, ausdrücklich seinen Knechten geboten, die in jedem Sinn Fremde in keiner Weise »anzutasten« und diese selbst aufgefordert:

»Hast du Durst, so begib dich zu den Gefäßen und trinke von dem, was die Knechte schöpfen.« – Da fiel sie nieder auf ihr Angesicht, beugte sich zur Erde und sprach zu ihm: »Warum fand ich vor deinem Angesicht Gunst, dass du so gnädig auf mich schaust; ich bin doch eine Ausländerin.« (Ruth 2, 9–10)

Ruths ›Wirtschaftsasyllantinnen‹- und/oder ›Gastarbeiterinnen‹-Status vorerst auf sich beruhen lassend, nur schon einmal andeutend, dass sie noch viel mehr »Gunst« bei Boas finden wird, zitiere ich diesen weiter wie folgt:

10 »[...] ein Name ist eine Realität, und ein Kind erkennt sich an seinem Namen«, wie es in Blixens erster »Erzählung des Kardinals« ausdrücklich heißt (»Die erste Erzählung des Kardinals«, 17).

»Um die Essenszeit komm hierher und iss von dem Brot und tauche deinen Bissen in den herben Wein.« So ließ sie sich nieder an der Seite der Schnitter, und er setzte ihr Röstkorn vor. Sie aß und wurde satt und ließ noch übrig. – Als sie wieder aufstand, um weiterzusammeln, gebot Boas seinen Knechten: »Auch zwischen den Garben darf sie lesen. Gebt ihr keinen Anlass, dass sie sich schämen muss. – Auch aus den Bündeln zieht Ähren für sie heraus und lasst sie liegen; sie soll diese dann sammeln; ihr aber sollt sie deswegen nicht schelten.« (Ruth 2, 14-16)

Wer wollte Ebach nicht jetzt schon zustimmen, dass »die Bedeutung solidarischer Praxis angesichts eines sozialen Gefälles« die Thematik des »Ruth«-Buches ist?¹¹ So wie konträr die Verweigerung jeglicher Solidarität, ja blanke Ausbeutung und Unterdrückung die des Blixenschen »Leidackers«! Nachdem des Barons Verwalter mit dessen Zustimmung konstatiert hat: »Weder ich noch der gnädige Herr hätten tun können, was Anne-Marie heute getan hat«, bemerkt er »mit Bitterkeit«, unmittelbar anschließend: »Wenn [...] sie alle so arbeiten würden, wie die Witwe heute arbeitet, könnten wir sogar einen Gewinn aus dem Land ziehen.« Und allein schon des Barons Schatten bewirkt, dass Witwe Anne-Marie »wankt und schwankt« (60 und 62), worauf die ihr folgende Frau den Eimer vom Kopf hebt und ihn ihr an die Lippen hält:

Anne-Marie trank, ohne ihren Griff um die Sichel zu lockern, und das Wasser rann ihr aus den Mundwinkeln. Ein Knabe, der sich dicht bei ihr hielt, beugte geschwind das eine Knie, umfaßte ihre Hände mit seinen eigenen und schnitt, sie haltend und führend, eine Handvoll Roggen ab. »Nein, nein«, sagte der alte Baron, »das darfst du nicht tun, Junge. Laß Anne-Marie in Frieden ihre Arbeit tun.« (62)

Ein Zynismus mehr; denn von »friedlicher Arbeit« kann in keiner Weise gesprochen werden, sondern von blanker Repression, ja Grausamkeit (54) und Sadismus muss die Rede sein – unter dem Vorwand eines Gerechtigkeits simulierenden »Gottesgerichts«. Ich erinnere, Blixens Story, die Kenntnis ihres Plots voraussetzend, nur:

- Dem »stolzen« Baron, der sein Haupt »hoch« trägt, sich an Stelle des »souveränen« Olympiers Jupiter sieht und – nur konsequent – Macht als »höchste Tugend« erachtet, hat noch nie jemand »widersprochen«, und auch sein Neffe wird es nur kurz tun, um ihm – nachdem er sich insgesamt »den gewaltigeren Mächten der Welt überantwortet« hat –

11 EBACH: 1995, 284.

umso mehr zu ›gehorschen‹, wie »die Leute in den Hütten« um den schlossartigen »Herrensitz« herum. (65, 58, 44–45, 55, 70, 41 und 34)

- Der Onkel Baron, der »für den Knaben Gesetz und Ordnung verkörpert« hat, erweist sich selbst seinem erwachsenen Neffen – wenn auch nur kurz – als »Inbegriff der Tyrannei und Unterdrückung«, erklärt er sich – seine »Souveränität« absolutistisch übersteigernd – doch ausdrücklich ›legibus solutus‹. Anne-Marie küsst ihm dann auch den »Reitstiefel«, für die als »Gnade« empfundene »grausame« »Marotte«, ihrem keiner Schuld überführten Sohn das Leben retten zu können, indem sie »ein Tagwerk« auf sich nimmt »für drei Männer, oder drei Tagewerke für einen Mann« (55, 45, 48, 47, 54, 64 und 47).

Es handelt sich um mehr als eine sadistische Marotte; die »Sache auf Leben und Tod« kann nur tödlich enden und tut es auch. Wie sollte Neffe Adam – in seiner kritischen Phase – den Onkel Baron, der »keine vergeltende Gerechtigkeit« fürchtet, nicht warnen: »[...] wenn sie über ihrer Arbeit stirbt [...], dann wird ihr Tod und seine Folgen auf Ihr Haupt kommen!« (45, 56 und 65)? Dass Adam Matth. 27, 25 zitiert und auch dadurch Anne-Marie als neuen Christus Jesus erweist, erwähne ich an dieser Stelle nur, wichtig ist – in unserem Zusammenhang – des kritischen Adam generelle Verpflichtetheit gegenüber »Gerechtigkeit und Barmherzigkeit des Himmels«: gegenüber einem – wenn man will – franziskanischen bzw. jesuanischen »Erbarmen mit *allem* Lebendigen« (34 und 55).¹² Pointe der Gerechtigkeit mit Barmherzigkeit verbindenden – zeitweise ›aufreuerischen‹ – Haltung Adams ist: (Auch) Sie implizierte – in letzter Konsequenz – die Ausschau »nach jenem Tag der Gerechtigkeit, da sich das Blatt wenden mußte und die Erniedrigten und Beleidigten in ihr Himmelreich der Pracht und der Anmut eingehen würden«. Im Unterschied zum Onkel Tyrannen wusste Adam mit Bestimmtheit, »daß es Kräfte in der Welt gab, die anders und furchtbarer waren als die kurzlebige Macht eines Despoten« (66, 167 und 56).

Darauf ist zurückzukommen, zunächst aber das Augenmerk noch einmal auf die so präjesuanische wie postprophetische Barmherzige Gerechtigkeit bzw. Gerechte Barmherzigkeit, die gelebte Solidarität des

¹² Onkel Baron ist »für die Gedanken und Gefühle anderer Menschen fühllos geworden« und handelt deswegen nach dem Grundsatz »Pardon wird nicht gegeben« (56 und 65).

»Ruth«-Buches, zu richten, wobei der Ausgang von folgender Bemerkung des Barons über Anne-Maries Sohn genommen werden kann: »Er bedeutet für sie das tägliche Brot und die Versorgung im Alter. Man kann wohl sagen, daß er ihr so lieb ist wie das eigene Leben.« (47) Eben auch im Buch »Ruth« ist hebräisch ›häsäd‹ »Leit- und Schlüsselwort [...] Es bezeichnet die Familien- und Sippensolidarität, die über das erwartbare Maß hinausreichende Zuwendung in einer [sogar, R.F.] generationsübergreifenden, auch die Toten einschließenden Verbundenheit. ›Güte‹, ›Treue‹, ›Wohltaten‹, ›Huld‹ – diese und andere in den Übersetzungen und Kommentaren für *häsäd* eingesetzten Verdeutschungen können das nur je partiell wiedergeben«, wie Hebraist Ebach hinzufügt,¹³ um andernorts das »Ruth«-Buch erläuternd nachzuerzählen wie folgt:

Ein Mann aus Bethlehem verlässt mit seiner Frau (Noomi) und seinen beiden Söhnen in der Zeit einer Hungersnot Land und Heimat, zieht (als ›Wirtschaftsflüchtling‹) nach Moab, wo seine Söhne moabitische Frauen heiraten. Der Mann und seine beiden Söhne sterben. Noomi bleibt mit ihren Schwiegertöchtern allein zurück. Sie fordert die beiden auf, in ihrem Land (Moab) zu bleiben, während sie in die bethlehemitische Heimat zurückkehren will. Eine der Schwiegertöchter folgt dem Rat, bei einem neuen Mann in Moab ihre *menucha* (ihre Heimat, ihre Ruhe, ihr Glück) zu finden, die andere, [...] Ruth, aber bleibt solidarisch mit und bei der alten Noomi und geht mit ihr in das Land, das für sie Ausland ist [...] Die einzige Hoffnung auf eine Lebensgrundlage bildet ein Acker, den Noomis Mann einst in Bethlehem besaß und der nun zu Geld gemacht werden könnte. Wenn es gelänge, nach dem mit der Leviratsehe verbundenen Brauch des Auslösens des der in Not geratenen Familien gehörenden Ackers einen zur Wahrnehmung der Lösepflicht bereiten Verwandten zu finden, könnten die beiden Frauen gesichert sein.

Zunächst geht Ruth auf ein Feld, um die von den Schnittern liegen gelassenen Ähren aufzusammeln, was Recht der Armen war. Später stellt sich heraus, dass gerade dieses Feld dem Boas gehörte, einem Verwandten der Noomi. Boas sieht die Moabiterin, ist von ihrem Fleiß und ihrer Treue zur alten Schwiegermutter, von dem man ihm erzählt, beeindruckt und gewährt ihr manche Freundlichkeit. Von einem ›coup de fou‹, von einer Ergriffenheit von der Schönheit des Mädchens, von Liebe kein Wort. Die beiden Frauen erkennen [jedoch, R.F.] ihre Chance. Ruth bleibt bei den Mägden des Boas, hat dadurch für sich und Noomi zum Leben und achtet auf ihren guten Ruf. Noomi wartet, bis die Zeit reif ist. Dann nimmt sie die Sache in die Hand: Ruth, so sagt sie, soll sich waschen, salben, schön anziehen und zu dem Ort gehen, wo Boas nach dem Worfeln des Getreides ruhen werde. Sobald er sich zum Schlafen niederlegen werde, soll sie zu seinen Füßen unter seine Decke kriechen und warten, was er sagt und tut.

¹³ EBACH: 1995, 295.

Ruth folgt dem Rat, und Boas verhält sich, wie Noomi es erwartet. Jetzt spricht er von Ruths Liebe, zeigt sich bereit, die Frau und den Acker auszulösen, bleibt aber um Ruths guten Ruf besorgt. Denn noch gibt es, wie er weiß und Ruth mitteilt, einen näheren Verwandten, der zunächst als Löser in Frage kommt und gefragt werden muss. Das wolle er am nächsten Tag tun. Und nun erzählt die biblische Geschichte in einer meisterhaft doppelbödigen Weise. Die Oberfläche des Ablaufs belehrt uns, dass Ruth zu seinen ›Füßen‹ unter der Decke blieb, dass ›es‹ also nicht geschah. Vielmehr achtet Boas darauf, dass sie nicht ins Gerede käme, und Ruth verlässt die Lagerstatt noch im Morgengrauen. Die Erzählung beteuert geradezu die Wahrung des Anstandes; sie tut es aber in einer Sprache, die vor Doppeldeutigkeit und in diesem Zusammenhang geradezu schlüpfrigen Worten wimmelt. Sie lag, also, so heißt es mehrfach, zu seinen Füßen. Nun weiß man, dass die Füße euphemistisch für die Genitalien stehen können (so zum Beispiel bei den Seraphen in Jesaja 6, die mit ihrem dritten Flügelpaar eben nicht die Füße bedecken). Ruth sei gegangen, ehe man einander ›erkennen‹ konnte – das, was nicht geschehen sein soll, wird also mit einem, mit dem einschlägigen Wort für den Beischlaf bezeichnet und anderes mehr.

Wir wollen nicht hinter das Augenzwinkern der Erzählung zurückfallen und platt fragen, ob sie oder ob sie nicht. Vielleicht war es ein ›paulinisches‹ ›Haben, als hätte man nicht‹ oder ein ›parapaulinisches‹ ›Nicht-Haben, als hätte man‹. Die für die Geschichte spannende Frage ist die, wie es mit der Lösung des Ackers und in diesem Zusammenhang der Heirat Ruths weitergehen werde. Boas besteht also darauf, das ganze erst einmal zu überschlafen. Ruth kommt am Morgen nach Hause, erzählt, und Noomi ist zufrieden. Sie ist sicher, auf die richtige Karte gesetzt zu haben. Boas nimmt, wie sie richtig vermutete, die Sache in die Hand. Noch am Morgen fragt er öffentlich den Löser mit dem Vorkaufsrecht, ob er den Acker auslösen wolle. Der will. Nun nennt Boas das ›Kleingedruckte‹: Wenn er den Acker auslösen wolle, müsse er aber auch Ruth dazunehmen. Das will er nicht, und Boas ist dran. Boas löst den Acker aus, heiratet Ruth und wird zum Ahnherrn Davids und damit Jesu.

Im Stammbaum Jesu in Matthäus 1 werden die Frauen Thamar und Ruth – neben der ebenfalls nicht über jeden ›moralischen‹ Zweifel erhabenen Bathsheba und der Rahab aus Jericho – ausdrücklich genannt. Es sind Ausländerinnen, tatsächlich oder vermeintliche Dirnen oder gar beides, die als einzige Frauen in dem männlich strukturierten Stammbaum Jesu genannt sind. Die Mutter Jesu ist nicht genannt. Ist sie mitgemeint? Jedenfalls geht es um Frauen, die die Solidarität höher hielten als die Moral, um Frauen, die nach herrschendem Urteil deklassiert waren. Die Ahnfrauen Jesu und die Frauen um Jesu haben manches gemeinsam.¹⁴

¹⁴ Ebd., 44–45. (An neuester »Ruth«-Sekundärliteratur verweise ich nur auf FISCHER: 2001.)

Ruth und andere alttestamentliche ›Sünderinnen‹.

Kein Exkurs

Trotz der eigentlich »spannenden Frage« nach der (solidarischen) »Lösung des Ackers«, ermöglicht durch Boas' (solidarische) Leviratsehe mit Ruth, sind wir zum Schluss der Ebachschen Ausführungen mehr denn je angelangt bei den ›sündigen‹ Frauen der Bibel, einschließlich ihres Inbegriffs Maria Magdalena. Bevor wir auf sie näher eingehen, sei ein letztes Mal Blixens Anne-Marie gewürdigt und nicht, weil auch ihr außerehelicher Sexualverkehr, ja Kindsmord nachgesagt wird, sie in ihrer Jugend jedenfalls zu den Dorf-Mädchen gehört hat, denen jetzt noch der Sexualneid des Barons viel jüngerer Frau gilt (46 und 52). Sondern Anne-Marie ist mit Jesus, im Unterschied zu ihrem anderen Prototyp Ruth, mehr als genealogisch, nämlich identifikatorisch verbunden:

An der Stelle, wo die Frau gestorben war, ließ der alte Baron [...] einen Stein mit einer eingemeißelten Sichel aufstellen. Das Landvolk hieß das Roggenfeld dann ›Leidacker‹. Unter diesem Namen war es noch lange weithin bekannt, als die Geschichte von der Frau und ihrem Sohne längst vergessen war (75) –

unter dem Namen »Herrgottsacker«, wenn nicht »Golgatha«. Ich steigere in dieser Weise nicht nur, weil heute selbst der »Golgatha«-Name und wofür er steht weithin vergessen sind,¹⁵ sondern primär, weil Blixen auch Anne-Marie selbst ihren »Schmerzensgang«, gut christologisch, als »Siegeszug« ansehen lässt (69). Ein wahrer Kreuzweg ist er jedenfalls gewesen, mit ›Wanken und Schwanken‹, ›Vornüber auf's Gesicht-Fallen‹, ›Wieder-Aufgerichtet-‹ und ›Mit Wasser Getränkt-Werden‹ (62–63), unabhängig davon, dass der Baron denkt: »[...] man könnte sich den Kaiser von China so vorstellen, in dieser Manier einer heiligen Prozession oder einem Ritual voranschreitend.« (73)

Sein Neffe fragt ihn erregt, zum Schluss Joh. 15, 13 paraphrasierend: »Diese Frau ist bereit, für ihren Sohn zu sterben; wird es Ihnen oder mir je beschieden sein, daß eine Frau freudig ihr Leben für das unsere hingibt?« Endlich, nachdem Anne-Marie gestorben ist, schließt der »unablässig« weinende Sohn »seine Arme« um sie (64 und 74), in Umkehrung

¹⁵ »Herrgottsacker«, ein altes Synonym für Kirchhof bzw. Friedhof, ist noch am ehesten bekannt als Name der rheinpfälzischen Weinlage »Deidesheimer Herrgottsacker«. (Am meisten drängt sich freilich »Leidackers« Assoziation mit »Blutacker« auf: MATTH. 27, 3–10.)

der herkömmlichen Pietà Maria, die dies mit ihrem – am Kreuz gestorbenen – Sohn macht. Blixen ist (bei Gott) bild- und aussagekräftig: Sie lässt keinen Zweifel daran, dass ihre ›Ruth‹ Anne-Marie gerade auch Jesus redivivus ist oder – ganz neutestamentlich – eine, die ihr Kreuz auf sich genommen hat und ihm gezwungenermaßen nachgefolgt ist.¹⁶

Damit aber zurück zu Ruth (sans phrase und den anderen ›emanzierten‹, wenn nicht ›sündigen‹ Frauen des Alten Testaments) – nachdem mit Ebach nochmals festgehalten ist:

Die Geschichte von Ruth und Boas ist eine überaus pragmatische Liebesgeschichte. Es geht um Versorgungen, um Rechtsbräuche. Weder wird Ruth als begehrenswerte Schönheit geschildert, noch ist von heißen Liebesschwüren die Rede. Die Geschichte ist weniger von Erotik als von großer Freundlichkeit und gegenseitiger Rücksichtnahme bestimmt [...] Um Solidarität geht es im Ruthbuch vor allem, und zwar um vielfache: Um Solidarität zwischen Ruth und Noomi, zwischen Boas und den Frauen, dann zwischen Boas und Ruth, aber auch zwischen Boas und dem präsumtiven Löser, der gefragt sein muss, damit alle zu ihrem Recht kommen, und es geht auch um die Solidarität mit dem Gestorbenen, dessen Acker zu Noomis Gunsten gekauft wird, damit, so schließt Boas seine Rede, mit der er Ackerkauf und Heirat öffentlich macht, »sein Name nicht ausgerottet werde unter seinen Brüdern und aus dem Tor seiner Stadt; dessen seid ihr heute Zeugen.« (Ruth 4, 10)¹⁷

»So sollten wir es auch mit der Solidarität der Ruth und des Boas halten, damit ihre Namen nicht ausgerottet werden unter ihren Schwestern und Brüdern und aus dem Tor und den Häusern und Straßen ihrer und unserer Städte«, wie Ebach merkprosaisch schließt.¹⁸ Unbeschadet dessen will Ebach gerade auch zeigen, dass man die Bibel wie Blixens Onkel Waldemar (in der Erzählung »Der letzte Tag«) lesen kann,¹⁹ nämlich im Hinblick auf »kühne Überschreitung der Frauenrollenerwartung durch sexuelle Aktivität«.²⁰ Ebach, der generell festhält: »Israels Lebenswelt ist nicht weniger vielschichtig als unsere; das wird zuweilen vergessen bei der Lektüre der Bibel, vor allem da, wo sie aufs Überzeitliche, aufs Moralische oder gar aufs Überzeitlich-Moralische reduziert wird«, spezifiziert ein

¹⁶ Vgl. Mark. 10, 21.

¹⁷ EBACH: 1997, 45–46.

¹⁸ Ebd., 46; zum Stichwort »Merkprosa« vgl. FABER: 1999.

¹⁹ Vgl. BLIXEN: »Der letzte Tag«, 118.

²⁰ EBACH: 1995, 298. – Die »Tugenden« der Kopenhagener Großbürgerinnen um 1870 waren »mehr passiver als aktiver Art, sie hießen Unschuld und Geduld« (Vgl. BLIXEN: *Letzte Erzählungen*, 1993, 364–365).

weiteres Mal, »dass die biblischen Erzähler ›viele‹ Formen des Zusammenlebens von Männern und Frauen für möglich, für ›normal‹ hielten.«²¹ Und er zeigt es am eindringlichsten an Thamar, Ruths entscheidendem Prototyp (wie Ruth 4, 12 ausdrücklich festgehalten):

Dass Onanie eine Todsünde sei, geht [...] zurück [...] auf Genesis 38. Dort ist zu lesen, dass Judas Sohn Onan seinen Samen, statt Nachkommen zu zeugen, »daneben fallen ließ«, worauf Gott ihn tötete. So steht es in Genesis 38. So steht es *nicht* in Genesis 38, denn die Unterschlagung des Kontextes und damit der Intention der Geschichte lässt das scheinbar Zitierte zur Lüge werden,

wie Ebach urteilt, um korrigierend fortzufahren wie folgt:

Das Kapitel erzählt von Juda und seiner Schwiegertochter Thamar. Juda verheiratete seinen ältesten Sohn mit jener Thamar, doch der Sohn starb, bevor er Kinder hatte. Nach dem Gesetz der Levirats- (der Schwager-)Ehe wurde Thamar nun die Frau des zweiten Sohns Judas²² [...] Onan aber wollte, so erzählt Genesis 38 [weiter, R. F.], seinem Bruder keine Nachkommen (im hebräischen Text wörtlich: keinen Samen) verschaffen, und deshalb ließ er den Samen daneben fallen. Nicht um eine verbotene Sexualpraxis (ob Onanie oder eher ein ›coitus interruptus‹ sei dahingestellt) geht es also in dieser Geschichte, sondern um ein unsolidarisches Verhalten in der Familie und Sippe, um eine soziale Verfehlung. Deshalb lässt Gott Onan sterben.

Es gehört zu den ebenso typischen wie abgefeimten Verdrehungen biblischer Texte, dass die Kirche aus einer sozialen Verfehlung eine sexualethische machte. Das ist im Zusammenhang der Erzählung von Genesis 38 umso dreister, als nicht nur der erwähnte Einzelzug der Geschichte, sondern die ganze Geschichte zeigt, dass Solidarität mehr zählt als Moral. Sie sei in aller Kürze wiedergegeben:

Nachdem auch Judas zweiter Sohn als Mann der Thamar gestorben war, verweigerte (verständlicherweise) Juda seiner Schwiegertochter, der doppelten Witwe, den dritten Sohn, der sie nach dem Brauch der Leviratsehe hätte heiraten müssen. Er sei noch zu jung, sagte Juda, und schickt (seine eigene Verantwortung nicht achtend) Thamar zu ihren Eltern zurück. Nach einiger Zeit wird Juda selbst Witwer. Irgendwann ist die Trauerzeit zuende, Judas Lebensgeister erwachen wieder, er geht zur Schafschur und macht wieder Geschäfte. Thamar hört das und wird aktiv. Sie kämpft um ihr Recht und zugleich um das ihres ersten Mannes. Thamar kleidet sich einschlägig (sie verschleierte sich und gibt sich als Hure), setzt sich an die Straße und bietet sich dem aufgeräumt von

21 EBACH: 1997, 51 u. 41.

22 »Der Sinn der Leviratsehe ist« wie Ebach erläutert, »ein doppelter. Einmal geht es um die Sicherung des Lebens der Witwe, zum anderen darum, dass dem verstorbenen Bruder auf diese Weise dennoch Nachkommenschaft zuteil werden solle, die seinen Namen in Israel nicht aussterben lässt. Denn die Kinder, die der Schwager mit der Witwe zeugt, gelten als Kinder seines verstorbenen Bruders.« (Ebd., 42)

guten Geschäften zurückkehrenden Juda an, selbstredend unerkannt. Sie werden handelseinig um den Dirnenlohn eines Böckleins; als Pfand lässt Juda der vermeintlichen Hure Stab und Siegelring. Als er das Pfand am folgenden Tag auslösen lassen will, ist die Prostituierte verschwunden; es hat, so sagen die Leute des Ortes, nie eine solche dort gegeben.

Nach einer Weile wird Juda gemeldet, dass seine Schwiegertochter, die Witwe seiner Söhne, schwanger ist. Er, der sie fortgeschickt hatte, um nicht für sie verantwortlich zu sein, entdeckt plötzlich seine Rolle als Hüter der Familienmoral. Er lässt sie herbringen, um sie kraft Amtes als Oberhaupt der Sippe verbrennen zu lassen. Tamar, die nicht nur mutig, sondern auch klug war, zieht ihr As aus dem Ärmel: Schwanger bin ich von dem Mann, dem dieser Stab, dieser Ring gehören!

Juda ist lernfähig. Jetzt sehe ich, dass du mehr sädäq bist als ich – mehr sädäq, das heißt, gerechter, solidarischer, gemeinschaftstreuer. Die Söhne Judas und Tamars werden geboren: sie werden Vorfahren Davids und Vorfahren Jesu. Solidarität ist wichtiger als Moral – so könnte die Quintessenz dieser bemerkenswerten Geschichte lauten. Und aus dieser Geschichte, ausgerechnet aus dieser Geschichte stammt der Begriff Onanie, der – losgelöst vom Solidaritätsthema, das das Thema der Geschichte ist – zum schwülen Namen einer sexualmoralischen Verfehlung wurde.²³

Protest gegen profaschistischen Ästhetizismus, Neopaganismus und Organizismus. Mit einem Mini-Exkurs über Erzählerin-Intention und Erzählungs-Intentionalität

So weit ein letztes Mal Ebach. Weder er noch ich bezweifeln die so lang andauernde wie extreme Sexualunterdrückung innerhalb der christlich (mit-)bestimmten Kulturen. Gerade auch Blixen weiß um sie (vgl. nur 171 und 196) und attackiert sie deshalb, doch die ›normale‹ Sexualethik des ›Christlichen Abendlandes‹ ist das eine, die komplexe – vor allem hebräische – Bibel ein (wohl auch Blixen entgehendes) anderes, so dass man nicht unbedingt auf die sogenannte Klassische Antike rekurrieren muss (wie anscheinend auch Blixen annimmt), um Erotik und Sexualität ›freigeben‹ zu können.²⁴ Gegen diese – nicht zuletzt von Blixen geliebte – Antike ist prinzipiell nichts zu sagen; so kreativ wie kompetent versteht unsere Autorin gerade auch sie zu rezipieren. Ich verweise nur auf die schon mehrfach herangezogene Erzählung »Das träumende Kind« (168, 182, 186

²³ Ebd., 42-43.

²⁴ Eine doppelte Bilanzierung ›klassisch-antiker‹ Sexualmoral, also auch ihrer Schattenseiten findet sich bei CANCIK-LINDEMAIER: 2006, 33ff., 83ff. und vor allem 105ff.

und 191), die bereits mit »Alkmene« überschriebene (201–238) und natürlich auch auf den »Alkestis«-Bezug der »Leidacker«-Geschichte (71), um dann freilich folgende antik konnotierte Passage dieser Erzählung zu zitieren:

In der kurzen Spanne des dänischen Sommers gibt es keine reichere oder köstlichere Zeit als jene Woche, in der die Linden blühen. Der himmlische Duft steigt zu Kopf und geht zu Herzen; er scheint die Gefilde Dänemarks mit jenen Elysiums zu vereinen; er birgt Heu, Honig und heiligen Weihrauch und ist halb Märchenland und halb Apothekerkasten. Die Allee [des Herrnsitzes, RF] war in einen mystischen Tempel verwandelt, in eine Kathedrale der Dryaden, äußerlich von Wipfel und Wurzel verschwenderisch verziert, übersät mit mannigfaltigen Ornamenten und golden in der Sonne. (49)

An früherer Stelle ist von der »stolzen, pyramidenförmigen Silhouette« der zum Gutshof führenden »Lindenalleen« die Rede und dadurch der herrschaftliche Charakter des Anwesens ins Pharaonische bzw. »Despotische« gesteigert (34 und 56), vor allem aber – in unserem Zusammenhang – sein Elysisches von vornherein aufs höchste problematisiert.²⁵ Das HerrInnen-Elysium ruht auf einem »Tartarus« von Entrechtung, Zwangsarbeit und Repression. Pointe der Pointe: Baron – und schließlich auch Nepot, dessen potentieller Erbe – affirmieren das als Tragödie Erkannte ausdrücklich und zwar ästheti(zisti)sch, also immorali(sti)sch:

Der Löwe lauert an der Furt auf die Antilope, und die Antilope ist geheiligt durch den Löwen, wie es der Löwe durch die Antilope ist, denn das Spiel des Herrn ist göttlich. Nicht der Läufer oder der Springer oder der mächtige Turm sind in sich selbst geheiligt, aber das Schachspiel ist ein edles Spiel: darin ist der Springer geheiligt durch den Läufer, wie der Läufer durch die Königin. Auch würde es nichts nützen, wenn der Läufer den höheren Grad der Königin beanspruchen würde oder der Turm den des Springers. (Sintflut, 154)

Beim eben zitierten handelt es sich um den Kardinal der Erzählung »Die Sintflut von Norderney«, doch auch »unser« Baron – organizistischer Ständestaatler wie dieser, obgleich ein noch neopaganerer²⁶ – dekretiert (einmal mehr zynisch), dass »die Tragödie« das »Monopol« der »Vasallen« sei (58). Und der Neffe kann dieses »Gesetz« akzeptieren, was die nochmalige Pointe ist, aufgrund dessen, was ihm das schöne (Dänen-) Land »zugerufen« hat: »Das Land hatte gesprochen«, woraufhin er sich

25 Generell vgl. FABER: 1977, Kap. II, 2–III, 2.

26 Zu Organizismus und Ständestaat vgl. FABER: 2005, und zu (Neo-)Paganismus ders.: 1986, 10–25.

»den gewaltigeren Mächten der Welt überantwortet(e)«, »ergeben in das Schicksal und in den Willen des Lebens« (70).

Adam »sah die Linien des Lebens [...] wie ein verzwirntes und verwickelteres Muster, verworren und labyrinthisch; weder ihm noch irgendeinem Sterblichen war es gegeben, es zu gestalten. Leben und Tod, Glück und Leid, Vergangenheit und Zukunft waren in diesem Muster ineinander verschlungen. Doch von den Eingeweihten konnte es ebenso leicht entziffert werden wie unsere Buchstaben – die einem Wilden wirr und unbegreiflich erscheinen müssen – von jedem Schulkind gelesen werden können. Und aus den gegensätzlichen Elementen stieg Harmonie auf« (68–69) – auf welches palliative Wunsdenken/auf welche ästhetizistische Unterstellung es ankommt.

Ins Blasphemische, jedenfalls Antichristliche und damit auch Immoralistische gesteigert wird sie durch diese etwas spätere Formulierung Adams: »Wie das Lied eins ist mit der Stimme, die es singt, wie der Weg eins mit dem Ziel, wie zwei Liebende eins werden in ihrer Umarmung, so ist der Mensch eins mit seinem Schicksal, und er soll es lieben wie sich selbst.« (69–70) Nicht den jüdisch-christlichen Gott und den eigenen ›Nächsten‹, sondern das (neo-)pagane Schicksal. Nur solche Schicksals-»Ergebenheit« lässt schließlich formulieren: »Was da auch geschehen mag, es ist gut.« (Die Familie de Cats – im Folgenden FC –, 25)

Detlef Brennecke hat – längst nicht als erster ^{–27} unabweisbar gemacht, dass die seit ihrer Eheschließung und unbeschadet der folgenden Scheidung lebenslange Baroness Blixen – auf ihrem zeitweiligen afrikanischen Besitz mit mehr als tausend lohnabhängigen »Eingeborenen« sogar »Gebietlerin« titulierte: dass diese »mistress-woman« mit feudalem, wenn nicht kolonialistischem Gestus in aller Regel selbst die als »neopagan« bezeichnete Welt- und Gesellschaftsanschauung vertrat, den Glauben an eine aus Vorzeiten bewahrte Harmonie des Ganzen mit seinen Teilen. Man/frau schließen sich freudig ihm an, indem sie sich als Funktion der sinnvollen Seinsgesamtheit verstehen. Noch unabdingbare Opfer sind – von den Betroffenen – sich willig anzueignen, im nietzscheanischen »amor fati«. Der essenziellen Gut- und Schönheit des Universums kann

²⁷ Vorangegangen sind ihm u. a. GUNSILIUS: 1990, 271–272, vor allem aber GLIENKE: 1986, 69–87. Jetzt vgl. auch KLÜNDER: 2000, 265–269.

nichts und niemand etwas anhaben; die Welt, der Kosmos ist heil (gelieben).²⁸

Zumindest die Erzählung »Leidacker« protestiert gegen diese Welt-Sicht, wie immer auch ihre Autorin selbst jene intendiert haben mag, und mit einem politisch-sozialen ›Wovonher‹ und ›Woraufhin‹. Um das zu erläutern, gehe ich nochmals von der bei Blixen zu findenden Sentenz aus: »Was da auch geschehen mag, es ist gut.« (FC, 25) Der affirmative Chefhistoriker des von ihm unter der nur scheinbar paradoxen Formel »Konservative Revolution« gefassten (intellektuellen) Prä- und Profaschismus, Armin Mohler, glaubt, als dessen Motto vor andern den Satz »Tout ce qui arrive est adorable« erkennen zu können, was ihm nur dadurch möglich ist, dass er das auf den antimodernistischen Katholiken Léon Bloy zurückgehende Wort durch seines Hauptlehrers Friedrich Nietzsche Brille liest und infolge dessen als Ausdruck einer rein ästhetischen Welt-Anschauung, »jenseits von Gut und Böse«.²⁹ Doch wie auch immer, Blixen hat solch immoralistischer Weltanschauung von »Herrenmenschen« (in ihrer Erzählung »Der Dichter«) durch Wort und Tat »Fransines« heftig widersprochen, einem frühen – goetheanischen – Vertreter sozialer Gesundheitsbeterei ins Angesicht:³⁰ Dieser »wollte ihr sagen, dass die Welt gut und herrlich sei, aber sie, sie wusste es besser.« (Dichter, 341)

Politisch-moralisch äußert sich der Erzählerin (wohl auch eigener) Widerspruch besonders in der ›deshalb‹ entscheidenden »Leidacker«-Geschichte, durch deren permanente, noch so implizite Kontrastierung mit der alttestamentlichen »Ruth«-Erzählung. Dieses Verfahren könnte ein insgesamt anachronistisches sein, wenn Blixen nicht die altfeudalen Diskurse des Barons und seines – schließlich und endlich – mit ihm versöhnten/sich mit ihm identifizierenden Neffen nietzscheanisch und/oder konservativ-revolutionär aktualisieren würde. Infolgedessen wird eine lange und wichtige Epoche ihrer eigenen Lebenszeit zur erzählenden Zeit und noch einmal diese – vor der verfremdet erzählten des 18. Jahrhunderts – zum Gegenstand der Kritik: Die Erzählung rekurriert bei ihr auch auf den frühbürgerlichen, vor allem angelsächsischen, ja nordamerikanischen Protest gegen die alte Feudalität. Eben des Barons Neffe ist zu-

28 Vgl. BRENNECKE: 1996, 7, 35, 49, 79, 82 und 110.

29 Vgl. MOHLER, 1950, 158.

30 Zur Kritik an Goethe selbst vgl. FABER: 1999, bes. Kap. VIII–XI und XVII.

nächst heftig von ihm affiziert: (wie Blixens Vater³¹) von »Menschenrecht und Menschenfreiheit« (39). Doch im 20. Jahrhundert ist solcher Protest, von Adams ›Reversion‹ ganz abgesehen, unzureichend, weil tatsächlich anachronistisch: »Die leichtgeschürzten Tage des 18. Jahrhunderts waren [sind, RF] endgültig dahin.« (Dichter, 279)

Was die nachrevolutionäre (Groß-)Bourgeoisie angeht, hat schon Blixens Vater Wilhelm Dinesen konstatiert: »Freiheit besagte für die immer bloß, daß alle Gewalt in ihrem Besitz ist.«³² In der Epoche des Faschismus muss die Kritik noch radikaler ausfallen: auf der Spitze der Moderne so prophetisch wie der Protest der Propheten sans phrase. Eben in ihrem Erbe steht ›noch‹ das Buch »Ruth«, aber auch die Kommunardin Babette in ihrem aktiven Kampf gegen jene »bösen und grausamen« Leute, die »die Armen unterdrückt und gekränkt« haben (Babette, 75), ohne damit bis heute aufzuhören. Darum gilt auch ›heute‹ noch des jungen Karl Marx »kategorischer Imperativ«, »alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verächtliches Wesen ist.«³³

Schlussbemerkungen, im Blick auf Blixens andere »Geschichte vom Lande«

Weil mit diesem Imperativ für Marx »die Kritik der Religion« dialektisch »endet«,³⁴ gilt auch und weiterhin, was der italienisch-faschistische Anti-Intellektuelle Enrico Corradini heftig bedauert hat: »Der Prophet ist die Revolution.«³⁵ Wo ein Corradini – oder eine Blixen – Recht hat, haben sie Recht.³⁶ Ja, letztere transzendiert in »Einer [anderen, RF] Geschichte vom Lande« – wie Ernst Bloch oder Jacob Taubes und unabhängig davon, ob auch sie sich damit identifiziert – die prophetische Tradition, über Jesus, Paulus und dessen ›erketzterischen‹ Schüler Marcion, in Rich-

31 Vgl. BRENNECKE: 1996, 12, aber auch 17–18.

32 Ebd., 12.

33 MARX: 385; sekundär: CANKI: 1992.

34 Vgl. BLOCH: 1968, sowie FABER: 2007, Kap. II.

35 Zit. nach KALTENBRUNNER: 1982, 13. – Nicht unwichtig in unserem Zusammenhang ist: Prophet kann auch Prophetin meinen; vgl. u.a. LEUTZSCH: 1997. Was das Stichwort »Antiintellektueller« angeht, verweise ich auf FABER: 2001.

36 Vgl. FABER: 1997.

tung auf einen Modernen Marcionismus.³⁷ Ausgehend von einer nicht zuletzt prophetischen »Liebe zur Gerechtigkeit«, die ausdrücklich nicht die des »Schicksals«, zusätzlich aber auch nicht die der bestehenden Schöpfung ist, wird – durchaus in Empörung gegen »die Götter« bzw. Gott – eine Neuschöpfung »unserer ganzen Welt« ventiliert, damit endlich und wirklich Gerechtigkeit herrsche.³⁸

Auf dieser ›unserer‹ Welt gibt es überhaupt keine, jedenfalls nicht jenseits prinzipieller Herr- und/oder Knecht-Existenz. Die der (anderen) »Geschichte vom Lande« implizite Utopie ist umgekehrt-dementsprechend die fundamental-revolutionäre der Herrschaftslosigkeit. Nicht um »Rache« geht es intentional der Blixenschen Erzählung – der vom »Leidacker« verwandt wie keine andere –, sondern um eine »Erde«, auf der Herren und Knechte nicht nur vertauscht oder getauscht werden, sondern das »Nebeneinander«, sprich ›Übereinander‹ von »Edelleuten und Bauern«/Herren und Knechten an sich aufgehört hat.³⁹

37 Vgl. TAUBES: 1986. Zu Marcion selbst ist immer noch ›klassisch‹ HARNACK: 1996.

38 Vgl. BLIXEN: *Letzte Erzählungen*, 287, 293, 346, 282 und 334.

39 Vgl. Ebd., 300, 314, 343 u. 359–360.

LITERATUR

- BLIXEN, Tania: »Der Dichter«. In: *Die Träumer und andere seltsame Erzählungen*. Stuttgart u.a.: Europäischer Buchklub o.J., 275–341.
- BLIXEN, Tania: »Die Sintflut von Norderney«. In: *Die Träumer und andere seltsame Erzählungen*. Stuttgart u. a.: Europäischer Buchklub, o. J., 139–211.
- BLIXEN, Tania: »Der letzte Tag«. In: *Gespensterpferde. Erzählungen*. 2. Aufl., Rostock: Hinstorff, 1990, 97–123.
- BLIXEN, Tania: »Die erste Erzählung des Kardinals«. In: *Letzte Erzählungen*. 6. Aufl., Zürich: Manesse, 1993, 7–123.
- BLIXEN, Tania, »Die Familie de Cats«. In: *Gespensterpferde. Erzählungen*. 2. Aufl., Rostock: Hinstorff, 1990, 5–31.
- BLIXEN, Tania: *Die unsterbliche Geschichte*. Zürich: Manesse, 2006.
- BLIXEN, Tania: »Von verborgenen Gedanken und vom Himmel«. In: *Letzte Erzählungen*. 6. Aufl., Zürich: Manesse, 1993, 80–95.
- BLIXEN, Tania: *Wintergeschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- BLIXEN, Tania: *Babettes Fest. Roman*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2006.
- BLOCH, Ernst: *Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.
- BRENNECKE, Detlef: *Tania Blixen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.
- CANCIK-LINDEMAIER, Hildegard: *Von Atheismus bis Zensur. Römische Lektüren in kulturwissenschaftlicher Absicht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- CANCIK, Hubert: »Der Ismus mit menschlichem Antlitz. ›Humanität‹ und ›Humanismus‹ von Niethammer bis Marx und heute«. In: Richard FABER u. Bernhard KYTZLER (Hg.): *Antike heute*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992, 249–260.
- EBACH, Jürgen: »Fremde in Moab – Fremde aus Moab. Das Buch Ruth als politische Literatur«. In: Ders. u. Richard FABER (Hg.): *Bibel und Literatur*, München: Fink, 1995, 275–304.
- EBACH, Jürgen: »Liebe und solidarisches Leben – über biblische Paare«. In: Richard FABER u. Susanne LANWERD (Hg.): *Kybele – Prophetin – Hexe. Religiöse Frauenbilder und Weiblichkeitskonzeptionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, 35–53.
- FABER, Richard: *Politische Idyllik. Zur sozialen Mythologie Arkadiens*. Stuttgart: Ernst Klett, 1977.
- FABER, Richard: »›Pagan‹ und Neo-Paganismus. Versuch einer Begriffsklärung«. In: Richard FABER u. Renate SCHLESIER (Hg.): *Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neo-Paganismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1986, 10–25.
- FABER, Richard: »Politische Theologie oder: Was heißt Theokratie?«. In: Ders. (Hg.): *Politische Religion – religiöse Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, 19–41.
- FABER, Richard: *Der Tasso-Mythos. Eine Goethe-Kritik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

- FABER, Richard: »Merkprosa. Benjamins Erzähltheorie und der Erzähler Benjamin«. In: Ders. u. Barbara NAUMANN (Hg.): *Literarische Philosophie - Philosophische Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, 253–274.
- FABER, Richard: »Religiöse, laizistische und neureligiöse (Anti-)Intellektuelle. Ansätze zu einer Realtypologie«. In: Stefanie von SCHNURBEIN u. Justus H. ULBRICHT (Hg.): *Völkische Religion und Krisen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, 99–119.
- FABER, Richard: »Wir sind Eines.« *Über politisch-religiöse Ganzheitsvorstellungen europäischer Faschismen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- FABER, Richard: *Politische Dämonologie. Über modernen Marcionismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- FISCHER, Irmtraud: *Rut*. Freiburg: Herder, 2001.
- GLIENKE, Bernhard: *Fatale Präzedenz. Karen Blixens Mythologie*. Neumünster: Wachtholz, 1986.
- GUNSILIUS, Ursula: »Nachwort«. In: BLIXEN: *Gespensterpferde, Erzählungen*. 2. Aufl., Rostock: Hinstorff, 1990, 263–278.
- HARNACK, Adolf von: *Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- KALTENBRUNNER, Gerd-Klaus (Hg.): *Antichristliche Konservative. Religionskritik von rechts*. Freiburg: Herder, 1982.
- KLÜNDER, Ute: »Ich werde ein großes Kunstwerk schaffen«. *Eine Untersuchung zum literarischen Grenzgängertum der zweisprachigen Dichterin Isak Dinesen/Karen Blixen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- LEUTZSCH, Martin: »Urchristliche Prophetinnen und ihre Wirkungsgeschichte«. In: Richard FABER u. Susanne LANWERD (Hg.): *Kybele – Prophetin – Hexe. Religiöse Frauenbilder und Weiblichkeitskonzeptionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, 55–74.
- MARX, Karl: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. In: *Karl Marx. Friedrich Engels. Werke*. Bd. I. Berlin: Dietz, 1976, 378–391.
- MOHLER, Armin: *Die konservative Revolution in Deutschland 1918–1932. Grundriss ihrer Weltanschauungen*. Stuttgart: Belser, 1950.
- TAUBES, Jacob: »Walter Benjamin – ein moderner Marcionit?«. In: Norbert W. BOLZ u. Richard FABER (Hg.): *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins »Passagen«*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1986, 138–147.

STEFANIE VON SCHNURBEIN
Genuss und Gefahr.
Essen und Körper in »Babettes Gæstebud«

Babettes Gastmahl als ›anorektisches Kunstwerk‹

Karen Blixens Erzählungen sind voll von schlanken, biegsamen Frauenfiguren, Tänzerinnen, anmutig, graziös und mit der Tendenz, sich in einer vogelhaften Leichtigkeit zu verflüchtigen.¹ 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.² Diese Beobachtungen zur ästhetischen Reduktion lassen sich anschließen an eine Theorie, die der Germanist Mark Anderson in Bezug auf Franz Kafka und die Literatur der klassischen Moderne vertreten hat.³ Anderson konstatiert einen Zusammenhang zwischen der »Sprachkrise« der Jahrhundertwende und literarischen Motiven des Hungerns und 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. Dies ist ein Argument, das in ähnlicher Weise Paul Auster und Maud Ellman vertreten haben.⁴ Es ließe sich sicherlich zeigen, dass Karen Blixen mit ihren federleichten, tänzerischen Frauenfiguren, die oft als Tropen für die transzendente Qualität wahrer Kunst gelesen worden sind, an ein solches entkörperlichtes, quasi anorektisches Kunstideal anschließt und dass sie in ihren Erzählungen die von Anderson postulierte modernistische Spaltung zwischen Körper und Geist mit vollzieht.⁵ Eben-

1 Dies ist eine der zentralen Thesen in Judith Thurmans Biographie, vgl. THURMAN: 1995, 441–443.

2 Vgl. Kirsten Wechsels Beitrag in diesem Band.

3 ANDERSON: 1988–1989.

4 AUSTER: 1993; ELLMANN: 1993.

5 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.

so wie die erwähnten sich verflüchtigen Vogelfrauen gestaltet Blixen jedoch auch immer wieder »Körper von Gewicht«, die eine ganz ähnliche Funktion in Bezug auf die Verhandlungen von Ästhetik einnehmen können, so etwa die »Kæmpekvinde« [Riesenfrau] Lady Flora in »Kardinalens tredie Historie« [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« [=Babettes Gastmahl] und für die opulenten und sinnlichen Beschreibungen des Festmahls in dieser Erzählung.⁶ Diese scheinen auf den ersten Blick eine »anorektische« Logik direkt zu widerlegen. Der gerade skizzierte Widerspruch, die komplexen Verhandlungen des Verhältnisses von Körper, Seele und Geist, und deren Zusammenhang mit Kunst und Geschlecht bilden den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen.

Die Protagonistin der Erzählung, Babette, ist, man erinnert sich, eine französische Meisterköchin. Aufgrund ihrer Aktivitäten als »Petroleuse« 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 patriarchalen Predigers, als Magd dient. Die Schwestern nehmen sie auf Empfehlung eines berühmten französischen Sängers 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 erfahren die LeserInnen von der Liebe des adeligen schwedischen General Löwenhielm zur jungen Martine. Löwenhielm nimmt an der Mahlzeit teil und ist schließlich derjenige, der in der Lage ist, Babettes wahre Identität als Kochkünstlerin an ihrer Kreation zu erkennen. Die Mahlzeit ist auch der Ort, an dem alle möglichen Dichotomien und Kon-

6 Die Seitenzahlen in Klammern hinter den folgenden Zitaten beziehen sich auf folgende Ausgabe: BLIXEN, Karen: »Babettes Gæstebud«. In: *Skæbne anekdoter*. Mindeudgave. Bd. 6. Kopenhagen: Gyldendal, 1964.

flikte für einen glorreichen Augenblick versöhnt werden. Die Konflikte zwischen den Generationen lösen sich auf, die Nationen Frankreich und Norwegen werden eins, die Gegensätze zwischen der Aristokratie und den einfachen Fischern erscheinen irrelevant, religiöse Unterschiede 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 erlebten, Babettes Vergangenheit als Köchin für die französische Aristokratie und ihre Gegenwart als Magd im Fischerdorf Berlevaag.

Gerhard Neumann hat diese Facetten brillant herausgearbeitet, wobei in unserem Zusammenhang insbesondere eine seiner Schlussfolgerungen interessiert. Babette kocht stets für andere, es wird jedoch niemals beschrieben, wie sie selbst isst und auch beim Festmahl ist sie abwesend, bleibt in der Küche. Neumann beschreibt dieses Verhalten als anorektisch, der Text lege es demnach 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 Verschwendens und Verschwindens. Der Frauenkörper selbst dürfe nicht im Kunstwerk vorhanden sein.⁷

Meine Diskussion der Erzählung setzt genau an diesem Punkt an: Neumann erwähnt hier zwar den Körper, lässt die Art, wie die Körperthematik sich im Text weiter darstellt, aber eher im Hintergrund. An der Diskussion dieser Problematik lassen sich jedoch weitere Folgerungen ableiten im Hinblick auf die metapoetischen Aspekte von Blixens Erzählen.

7 Vgl. NEUMANN: 1993.

Zwischen religiöser Askese und Moderegime: Die Körper von Philippa und Martine

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]⁸ sind. Dieser Beobachtung folgt die Bemerkung, dass sie der neuesten Mode der Zeit, der Tournüre, alle Ehre gemacht hätten, hätten sie nicht in »lykkelig Uvidenhed om Modens Fordringer og Tyranni, ja om dens Eksistens, og havde gaaet ærbart og stillfærdigt klædt I graat eller sort« (27) [glücklicher Unwissenheit um die Forderungen und Tyrannie, ja um die Existenz der Mode gelebt, und sich ehrbar und bescheiden in grau oder schwarz gekleidet]. Diese Passage situiert die Erzählung von Anfang an zwischen zwei Systemen der Normalisierung des Körpers: 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 schichtenspezifischen 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 [...].⁹

Ist im 19. Jahrhundert die Schlankheit ein Zeichen der Aristokratie, die Beibehaltung ein Ideal des Reichtum anhäufenden Bürgertums, so ändert sich dies, Bordo zufolge, als soziale Macht zunehmend weniger von der Akkumulation von Gütern abhängig und stärker verbunden wurde mit der Fähigkeit, Arbeitskraft und Ressourcen anderer zu kontrollieren und

⁸ Die folgenden Übersetzungen 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.

⁹ BORDO: 1993, 185.

zu verwalten.¹⁰ Blixen schreibt in einer Zeit, in der das Schlankheitsregime längst ein bürgerliches geworden ist, sie situiert ihre Erzählung jedoch genau zur Zeit des von Bordo beschriebenen Wandels. Dies gibt ihr die 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. In dieser Perspektive gehen Tournüre und Korsett einer Logik der modernen Selbstkontrolle voraus, der zu Folge der Körper von innen (etwa durch Diäten und Sport) geformt werden sollte. Sie dient also im Text gleichzeitig als Vorverweis auf ein bürgerliches Moderegime.¹¹

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 Snes.« (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 Materialismus 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 situieren, als dessen körperlicher Ausdruck ihr ständiges »skælven«, also Zittern oder Beben gelesen werden kann.

¹⁰ Ebd., 191.

¹¹ Im Übrigen finden sich in Blixens Texten 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 beide 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 zufolge¹² ist die geschichtliche Entwicklung hin auf die Moderne davon geprägt, dass der unmittelbare physische und psychische Ausdruck immer stärker kontrolliert wird. Elias sieht nun 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 habe zu einer wachsenden Distanz des Essers von der Substanz des Essens geführt. Dieser Prozess findet im Werk des französischen Philosophen der Feinschmeckerküche, Jean Anthelme Brillat-Savarin (1755–1826), seinen Ausdruck, der die französische Gourmandise systematisierte. Maud Ellmann hat darauf hingewiesen, dass diese Entwicklung hin zur Gourmandise begleitet ist von einem zunehmenden Ekel vor obsessivem Essen und weiblicher Korpulenz.¹³

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.

¹² ELIAS: 1993.

¹³ ELLMANN: 1993, 20.

Babettes Gestaltwandel zwischen Macht und Verschwinden

Im Gegensatz zu den stets schlank und transzendent erscheinenden Körpern von Philippa und Martine wechselt Babettes Körper mehrfach seine Gestalt. Bei ihrer Ankunft sieht sie »hærget, slunken« (39) [eingefallen oder geschrumpft und verwüstet] aus, später schwillt sie an [»svulmer«, 49], sieht riesig aus, nur um am Ende wieder zusammenzufallen. Diese Tatsache allein positioniert Babette in einem Zwischenraum zwischen einer machtvollen Weiblichkeit, die im Text mit blutigen revolutionären Aktivitäten, dunklen, satanischen Kräften und Hexenkunst verbunden ist, und einer Weiblichkeit, die sich in einer Art anorektischer Logik selbst aufgibt und in dieser Hingabe einen christlich anmutenden Effekt hervorruft, 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 das Symbol des Steins, bzw. des Steindenkmals erwähnt, das für die gesamte Erzählung zentral ist. 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 Eckstein bezeichnet. 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 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 Objekt, das aussieht wie ein Stein, in ein flüssiges, flüchtiges 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 im Zentrum von 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 Löwenhielm, der ehemalige Freier Martines hat: Sein Geschmack erinnert ihn an eine Mahlzeit im Pariser Café Anglais und lässt ihn die Künstlerin Babette erkennen.

Wachteln und Marmor Kochkunst zwischen Genuss und Gefahr

Die »cailles en sarcophage« bilden das zentrale Symbol der Erzählung, mit dessen Hilfe eine Reihe von Paradoxen und Widersprüchen diskutiert werden, von denen zwei in diesem Kontext besonders relevant sind. Gerhard Neumann liest die Erzählung als einen Wettbewerb zwischen zwei Lebenskonzepten: von »Memoria«, also dem denkmalhaften, bleibenden Erinnern und »Aroma«, der flüchtigen, und in dieser Flüchtigkeit Transzendenz schaffenden 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: Er steht für den 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 verhaftet ist.¹⁴ 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 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 als regressiv gekennzeichnet und metaphorisch mit dem Tod verbunden. Hierauf verweist der Umstand, dass die Versöhnung im Schnee stattfindet. Während

¹⁴ NEUMANN: 1993, 200.

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, das aber im Text nicht im Jenseits, sondern im weltlichen Bereich angesiedelt ist.

Der zweite zentrale 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 die Möglichkeit für die Seele, befreit vom materiellen Körper in das ewige Leben eingehen zu können. In der Erzählung wird durch die Verwendung des 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 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*] sehr 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.¹⁵

»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 angesie-

¹⁵ *BABETTES GÆSTEBUD* (Dänemark 1987, Regie Gabriel Axel). Der Filmtitel ist in diesem Beitrag durch Kapitälchen gekennzeichnet.

delt ist. Inwiefern aber lassen sich die bisher gewonnenen Einsichten über den prekären Status der Kunst auf die Erzählung selbst und eventuell auch auf das idealisierte und mystifizierende Bild der Erzählerin rückbeziehen, das Blixen Kirsten Wechsel zufolge von sich selbst entwirft, also auf Karen Blixen als Künstlerinnenfigur?¹⁶

Die Effekte der »cailles en sarcophage« auf die Gemeinschaft, und für die Erinnerung bzw. das Vergessen können zunächst auch als Kommentare über die Eigenschaften von Kunst gelesen werden. Das Kunstwerk wird also 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 vorher erwähnte Thema der Erinnerung herum strukturiert ist.¹⁷ 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 und bringt den Erzählfluss daher zu der Erinnerung daran, was zu ihr führte, nämlich die lange vergangenen Liebesgeschichten der beiden Schwestern und die später daraus resultierende Ankunft Babettes in Berlevaag. Nach dem Wendepunkt, der durch den Lotteriegewinn markiert ist, schreitet die Erzählung dann wieder chronologisch nach vorne bis hin zu ihrem Höhepunkt, dem Gastmahl. Dies weckt einerseits Erinnerungen an Vergessenes und verursacht andererseits einen kollektiven Gedächtnisverlust.

Autorkontrolle und Entkörperung

Diese Beobachtung über die Struktur des Textes führt zu der Frage, ob dieser nicht genau das mit seinen Lesern tut, was Babettes Gericht bei denen hervorruft, die es verspeisen. Typisch für Aufbau und Wirkung Blixenscher Erzählungen wäre das: Ihre Erzählungen bestehen in der Regel aus einer nahezu unüberschaubaren Vielfalt von Ebenen, Aspekten

¹⁶ Vgl. dazu erneut den Beitrag von Kirsten WECHSEL in diesem Band.

¹⁷ Hierzu gehört auch, dass sämtliche Figuren im Text fast nur in Zitaten sprechen, viele davon biblisch, und sich auch ständig gegenseitig zitieren.

und intertextuellen Verbindungen. Sie produzieren damit einen so großen Überschuss an Bedeutungen, dass sie sich schließlich in ihren eigenen Widersprüchen aufzulösen scheinen oder mehr noch, dass sie die LeserInnen in einen unendlichen Kreislauf von Interpretationen verwickeln und sie letztlich 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, einen die vorherige Sprachlosigkeit überwindenden Akt der transzendenten Erkenntnis des Zusammenhanges von Kunst und Liebe. Dieser doppelte Effekt ist es, der den Kommentar der Erzählung auf die Qualität von Kunst ausmacht.

So könnte man einerseits sagen, dass die Erzählung die Interpretierenden gewissermaßen hilflos zurücklässt. Andererseits kann unter gewissen Umständen gerade diese Verwirrung einen Durchbruch von Erkenntnis ermöglichen. Die metapoetische Botschaft von »Babettes Gæstebud« könnte dann folgendermaßen aussehen: Kunst bzw. Literatur basiert auf einem Akt der Manipulation oder auch Kontrolle der Lesenden durch einen Autor/eine Autorin mit genau diesem doppelten Effekt. Der Preis, den diese/r für die Kontrolle zu bezahlen hat, ist, für die Künstlerin Babette wie für die Autorin Blixen, der Verlust bzw. die Verleugnung des Körpers, die Entkörperlichung bzw. die Verweigerung von Essen, die »anorektische« Struktur.

Der eben geschilderte Widerstand der Erzählungen 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 wäre gerade das Gegenteil der Fall: Ihre Texte erreichen ihren modernistischen Widerstand gegen die Interpretation mit Hilfe einer Überfülle an Bedeutung, an intertextuellen Verweisen, metaphorischen Verknüpfungen etc. »Babettes Gæstebud« zeigt, dass auch diese Überfülle einen Preis hat: die anorektische Reduktion des Körpers der Künstlerin.¹⁸ Der Effekt der Lektüre zeigt

18 Zusammenhänge zwischen der Proliferation von Worten und Essensverweigerung analysiert ELLMANN: 1995.

nun genau diese Ambivalenz von Genuss und Gefahr. Als Lesende teilen wir zunächst die Seligkeit der Essenden. Das zentrale Symbol der »cailles en sarcophage« erinnert uns jedoch daran, dass diese Seligkeit nicht ohne Gefahr zu haben ist, dass sie gewaltsame und tödliche Aspekte in sich birgt.

Sarkophag und Kannibalismus

Wenn wir nun das Kunstwerk bzw. die Erzählung als einen solchen Sarkophag, also als »Fleischesser« verstehen (und genau das legt die Erzählung, wie erwähnt, nahe), so spielt dies eben auf die potenziell zerstörerische Qualität des künstlerischen Textes an. Doch wogegen richtet sich diese destruktive Kraft genau?

Zunächst könnte sie auf das Material bezogen sein, aus der die Erzählung besteht, also auf den Stoff, der, ebenso wie die lebendigen 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 »Neger« erinnert fühlt (72). Martine repräsentiert an dieser und anderen Stellen den exotisierenden Blick der puritanischen Gesellschaft auf die Kunst, die dieser 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 dann im Prozess der Kunstproduktion 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.¹⁹ Diese Interpretation berührt sich mit Neumanns These, der Babettes Gastmahl als einen sich selbst zerstörenden Code versteht.²⁰ Babettes Körper erscheint nach

19 BIRNBAUM u. OLSSON: 1992.

20 NEUMANN: 1993, 304.

dem Gastmahl zunächst als rauchgeschwärzter, blutiger, im Verschwinden begriffener Körper: ein Körper, der sowohl Bilder an ihre Vergangenheit als *Pétroleuse* aufruft, als auch die Erschöpfung nach einer Geburt assoziiert. 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 genau die Menschen zerstören, die die Voraussetzung für ihre Kunst, ihr angemessenes 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 übrigbleibt: das Exkrement oder »die Schrift«.²¹ 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, und man könnte ihn als eben den Rest lesen, den Birnbaum und Olsson als Resultat des kannibalischen Mahls bezeichnen. In dieser Lesart wäre Babettes Körper selbst eine solche nicht verstehbare, nicht konsumierbare kryptische Schrift, Ausdruck der modernistischen Unlesbarkeit des Kunstwerks. Die Frage nach der Möglichkeit von weiblichem Kunstschaffen wäre damit ambivalent und, wie ich meine, letztlich recht pessimistisch beantwortet. Die in der Umarmung mit der marmorhaften Babette zitternde Philippa nämlich erkennt zwar in der Schlusszene endlich deren Künstlerschaft

21 BIRNBAUM u. OLSSON: 1992, 73–74 und 137–138.

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.

Dieser Wandel von Babettes Körper am Ende und ihre Umarmung mit Philippa kann auf eine weitere Art gedeutet werden. Der zitternde Körper Philippas, der anderen Künstlerin im Text, erschiene als der Singvogel, der im Sarkophag eingeschlossen und konsumiert 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.

Karen Blixens Selbststilisierungen

Diese Interpretationsspirale kann noch eine Stufe weiter gedreht und auf die Autorin selbst, bzw. auf Blixens 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 verweist darauf, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts Ängste vor einer vermeintlich kannibalistischen oder vampirischen Kunst auftauchten.²² Dies hängt mit einem veränderten Verhältnis zwischen Kunst und Materialität bzw. Ökonomie zusammen. Immer mehr Künstler sahen sich gezwungen, von ihrer Kunst zu leben. Dies gab ihnen einer-

²² ELLMANN: 1993, 26–27.

seits mehr Freiheit von Herrschaftsinstitutionen wie Kirche und Staat, auf der anderen Seite wuchsen ökonomische Abhängigkeiten vom Markt. Diese Dynamik ist häufig als Erklärung für die esoterische Qualität modernistischer Kunst herangezogen worden. Sie werden als Versuche des autonomen Künstlers gelesen, den Forderungen des Marktes zu entkommen. Hierher rührt der Mythos des armen Poeten, des hungernden Künstlers.

Blixen selbst war in hohem Maße abhängig vom Verkauf ihrer Erzählungen, der ihr ökonomische Unabhängigkeit garantierte. Sie war also der eben erwähnten Dynamik unterworfen. Die Erzählung »Babettes Gæstebud«, bzw. »Babette's Feast« ist hierfür besonders repräsentativ. 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.²³

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 und 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, in der eben diese Veränderungen begannen und um 1870, in denen diese ihren Höhe- und Wendepunkt erreichten. Und schließlich könnte sie wiederum dazu beitragen, die »anorektische« Ästhetik in »Babettes Gæstebud« zu erklären, in der sich die Künstlerin in ihrem Kunstwerk auflöst. Möglicherweise diente 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, 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?

23 Vgl. THURMAN: 1995, 329.

LITERATUR

- ANDERSON, Mark: »Anorexia and Modernism, or How I Learned to Diet in All Directions«. In: *Discourse* 11 (1988–89:1), 3–27.
- AUSTER, Paul: *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews, and The Red Notebook*. New York: Penguin, 1993.
- BLIXEN, Karen: »Babettes Gæstebud«. In: *Skæbne anekdoter*. Mindeudgave. Bd. 6. København: Gyldendal, 1964, 27–74.
- 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 u. a.: University of California Press, 1993.
- DAGERKLINT, Bernth: »Anorexia nervosa i Karen Blixens liv och författarskap«. In: *Nordica* 4 (1989), 141–173.
- ELIAS, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 18. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993 (1. Aufl., Basel, 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).
- NEUMANN, Gerhard: »Tania Blixen. Babettes Gastmahl«. In: Alois WIERLACHER, Gerhard NEUMANN u. Hans J. TEUTEBERG (Hg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Bd. 1. Berlin: Akademie-Verlag, 1993, 289–318.
- THURMAN, Judith: *Isak Dinesen. The Life of a Storyteller*. New York: Picador, 1995.

KIRSTEN WECHSEL
Wa(h)re Identität.
Karen Blixens/Isak Dinesens Autorschaft
im Zeichen der Kulturindustrie¹

Die dänische Schriftstellerin Karen Blixen (1885–1962) – ihrem angelsächsischen Publikum unter dem Pseudonym Isak Dinesen bekannt – war immer wieder Gegenstand sowohl populärer Biographik als auch biographisch gefärbter Literaturwissenschaft. In seiner ›queeren‹ Blixen-Lektüre stellt der dänische Literaturwissenschaftler Dag Heede das immense biographische Interesse an Blixen in einen Zusammenhang mit ihrem ›posthumanen‹ Weltbild. In ihren Texten gäbe es, so lautet Heedes These, weder ›Menschen‹ noch ›Männer‹ oder ›Frauen‹, vielmehr dekonstruierten sie die Grundvorstellungen der modernen westlichen Kultur und verdrängten das Subjekt aus dem Zentrum. Dies provoziere einen biographischen Diskurs, der das Menschliche hinter den so bedrohlich menschenleeren Texten aufzuspüren suche:² »Det menneske, som man ikke kan analysere frem i fortællingerne, søges med andre ord bag dem; og den kvinde, som ikke kommer frem i ›selvbiografien‹, søger man i brevene.«³ [Den Menschen, den man aus den Erzählungen nicht herausanalysieren kann, sucht man mit anderen Worten dahinter; und die Frau, die in der ›Autobiographie‹ nicht aufzufinden ist, sucht man in den Briefen.]

Diese generelle Tendenz zur Anthropologisierung [›generelle antropologiseringstendens‹]⁴ seitens der Blixenkritik charakterisiert auch Judith Thurmans 1982 publizierte Biographie *Isak Dinesen. The Life of Karen Blixen*,⁵ für Heede »måske den mest overbevisende bestræbelse på at menneskeliggøre ›Karen Blixen‹«⁶ [vielleicht das überzeugendste Bestreben ›Karen Blixen‹ menschlich zu machen]. Thurmans Biographie diskutiert Blixens Autorschaft im Kontext psychoanalytischer Diskurse der

1 Eine frühere Fassung dieses Beitrags ist erschienen in: Christian von ZIMMERMANN, Nina von ZIMMERMANN (Hg.): *Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts*. Tübingen: Gunter Narr, 2005, 103–123.

2 HEEDE: 2001. Vgl. hier besonders: 15–33.

3 Ebd., 23. Heede bezieht sich hier auf Blixens Roman *Out of Afrika/Den afrikanske farm*, der wohl am ehesten unter die Kategorie ›Biofiction‹ einzuordnen ist.

4 Ebd., 17.

5 THURMAN: 1984.

6 HEEDE: 2001, 19, Anm. 22.

1980er Jahre über Narzissmus und Anorexie und trägt auf diese Weise zu einer Normalisierung von Blixen und ihrem fiktiven Universum bei. Das Buch schildert den Individuationsprozess der Schriftstellerin Blixen und liest ihren internationalen Erfolg als Endpunkt einer lebenslangen Suche nach weiblicher Autonomie und kreativer Selbstverwirklichung. Thurmans Biographie war ein kommerzieller Erfolg und trug zu einem internationalen Blixen-Revival bei. Die zahlreichen Neuauflagen von Blixens Werken, Sydney Pollacks Hollywood-Romanze *OUT OF AFRICA*⁷ (1985) und Literaturverfilmungen wie Gabriel Axels *BABETTES GÆSTEBUD* (1987) sowie der von Pollacks Film inspirierte Kolonialstil in Werbung und Mode sind Hinweise auf das große biographische, künstlerische, aber auch kommerzielle Interesse der 1980er Jahre an der Schriftstellerin Karen Blixen.⁸ Die beunruhigende Uneindeutigkeit von Identitätskonzepten in Blixens Texten und Selbstinszenierungen gerät dabei aus dem Blick. Stattdessen verkörpert Blixen eine weiße emanzipierte Weiblichkeit. Als eigenständige Künstlerin mit einer Vergangenheit als Kaffeepflanzerin in der britischen Kolonie Ostafrika bietet die Figur der Karen Blixen den Massenmedien der 1980er Jahre Anknüpfungspunkte für postkoloniale Verhandlungen weiblicher Autonomie.

Was Blixens Texte und Selbstinszenierungen mit Biographie, Film und Mode der 1980er Jahre jedoch verbindet, ist die Kopplung von Vorstellungen weiblicher Autorschaft bzw. Autonomie an eine kulturindustriell geprägte Warenästhetik. Auch Blixens Selbstinszenierungen, so die These dieses Beitrags, steht nämlich im Kontext »einer spezifischen – wirtschaftlich äußerst profitablen – Körperpolitik, bei der der [weibliche; KW] Körper als ›Reklame‹ und Ausweis für die eigene Identität« fungiert und zum »Konsumkörper« wird.⁹ Der vorliegende Beitrag geht dieser These nach, indem er zunächst die Inszenierung und Funktion des Körpers in Thurmans Biographie, Pollacks Film und der Safarimode der 1980er Jahre analysiert, um sich abschließend Blixens Selbstinszenierung und der historischen Vernetzung ihres Autorschaftsentwurfs mit der Kulturindustrie zuzuwenden.

7 Filmtitel sind in diesem Beitrag durch Kapitälchen markiert.

8 Auf diese Kommerzialisierung Blixens hat auch Susan Hardy Aiken hingewiesen. Ihr Interesse gilt aber nicht so sehr diesem Phänomen, als vielmehr den subversiven narrativen Strategien, mit denen Blixens Texte den Objektstatus von Weiblichkeit in Frage stellen. Vgl. AIKEN: 1994.

9 TISCHLEDER: 2001, 93, Anm. 5.

Autorschaft und Anorexie: Judith Thurmans Biographie über Karen Blixen

Judith Thurmans Blixen-Biographie ist nicht das erste Buch über das Leben dieser wohl berühmtesten Dänin, die mit ihrer in englischer Sprache publizierten und eigenhändig ins Dänische übertragenen Prosa seit den 1930er Jahren internationale Anerkennung und große Bekanntheit genoss. Mit Blixen, die sich zu Lebzeiten selbst immer wieder in den zeitgenössischen Medien über ihre Jahre in Britisch-Ostafrika, über ihre Lebensphilosophie und ihre literarischen Werke geäußert hat, beschäftigten sich zahlreiche Erinnerungsbücher und Biographien.¹⁰ Im Unterschied zu den meisten dieser eher persönlichen Lebensbeschreibungen zeichnet sich Thurmans preisgekröntes Blixen-Buch jedoch durch die Auswertung von umfangreichem, bis dato noch unpubliziertem Archivmaterial aus. Die Briefe, Manuskripte und anderen Dokumente wertet Thurman, wenn auch nur implizit, auf der Grundlage psychoanalytischer Theoreme aus¹¹ und entwirft so das Psychogramm einer narzisstischen Künstlerin, deren Erzählungen frühe traumatische Erfahrungen bearbeiten.

Der große Erfolg der Biographie hängt zum einen wohl mit Thurmans umfangreicher Quellenarbeit zusammen, die neue Einsichten in die Zusammenhänge zwischen Leben und Werk Blixens vermittelte. Zum anderen gelang Thurman das schlüssige Porträt einer für ihre Exzentrität bekannten Schriftstellerin. Sie spricht damit sowohl die Blixen-Forschung an, als auch eine weibliche, an den Lebensentwürfen von Frauen besonders interessierte Leserschaft, die in den achtziger Jahren einen deutlichen Zuwachs verzeichnete.

Thurman schildert Blixens Werdegang als lebenslange Suche nach Autonomie. Sie folgt dabei dem klassischen Schema psychoanalytischer

¹⁰ Aus der Vielzahl von Publikationen seien hier nur einige wenige herausgegriffen: Thorkild BJØRNVIG: *Pagten*. Kopenhagen: Gyldendal, 1974; Thomas DINESEN: *Tanne, min søster Karen Blixen*. Kopenhagen: Gyldendal, 1974; Parmenia MIGEL: *Titania. The Biography of Karen Blixen*. New York: Random House, 1967; Olga Anastasia PELENSKY: *Isak Dinesen. The Life and Imagination of a Seducer*. Athens: Ohio University Press, 1991.

¹¹ Zwar fehlen im Text Verweise auf die verwendete psychoanalytische Literatur, doch führt das Literaturverzeichnis Werke von Freud, Fenichel und C.G. Jung auf. Für Thurmans Deutung von Blixens künstlerischem Schaffen scheint der im Literaturverzeichnis aufgeführte Text von Freud, *On Creativity and the Unconscious*, die entscheidenden Anregungen geliefert zu haben.

Biographien und gliedert ihren Text chronologisch nach Entwicklungsphasen. Die beiden ersten mit Blixens Kosenamen ›Tanne‹ und ›Tania‹ betitelten Abschnitte beschreiben Kindheit und Jugend sowie die Jahre in Afrika (1913–1931), unter den Überschriften ›Isak Dinesen‹ und ›Pellegrina‹ widmen sich die Teile drei und vier Blixens Existenz als Schriftstellerin nach ihrer Rückkehr nach Dänemark. Mit dieser Gliederung verweist Thurman auf das Fehlen einer stabilen Identität, in der sie das Kernproblem in Blixens Leben und zugleich die Motivation für ihr künstlerisches Schaffen sieht.

Prägend für Blixen ist Thurman zufolge der frühe Verlust des Vaters sowie eine fundamentale Opposition zwischen den Weltansichten der väterlichen und mütterlichen Familien. Im Buch ist dieser Gegensatz durch den auf Kierkegaard verweisenden Titel des einleitenden Kapitels »Ei-ther/Or« als existentieller Konflikt markiert:

From her childhood Isak Dinesen saw the two families as antitheses, one infinitely alluring, the other infinitely problematic. She steadfastly claimed that she was ›not like‹ her mother's family and that they disliked her. She rebelled at their contempt and fear of the erotic, and at the relentless surveillance that had enforced it, depriving her childhood of its rightful charge. In this revolt, the central drama of her life, her father was an ally and an inspiration.¹²

Der Tod des Vaters führt aus Thurmans Sicht zu einem Trauma, das die Bewältigung des ursprünglichen Konflikts verhindert: Blixen bleibt das kleine Mädchen, das in ihren Beziehungen diesen Konflikt stets wiederholt:

Isak Dinesen never slaked the longing for her childhood, a fact of which she was proud. [...] One could say that she was either passionately connected to her father and to what he stood for her in life, or she was lost – it was another aspect of the either/or.¹³

Sowohl die Emigration nach Afrika, wo Blixen eine Kaffeeplantage bewirtschaftete, als auch ihre Beziehungen zu ihrem schwedischen Mann, dem Baron Bror von Blixen-Finecke sowie zu dem englischen Aristokraten Denys Finch Hatton stehen im Zeichen der frühkindlichen Erfahrungen. Der Versuch, sich aus den Fängen der mütterlichen Familie zu befreien und eine selbständige Existenz zu erlangen, scheitert an der fort-

¹² THURMAN: 1984, 24, Anm. 7.

¹³ Ebd., 339–340.

währenden finanziellen Abhängigkeit und dem ständig drohenden Konkurs der Plantage.

Für Thurman ist das »original predicament«,¹⁴ der in der Kindheit angelegte und durch die Rückkehr nach Dänemark erneuerte »conflict of values«¹⁵ zwischen der mütterlichen bürgerlichen und der väterlichen aristokratischen Lebenshaltung denn auch der eigentliche Motor von Blixens literarischem Schaffen. Als Künstlerin löst sie diesen Konflikt mit einem »sacrifice of ›life‹ for ›art‹«,¹⁶ indem sie nicht nur ihre Erzählungen, sondern auch die eigene Person zum Exempel eines aristokratischen Lebensstils macht, der sich gegen die »disenchanted and matter-of-fact reality«¹⁷ der modernen bürgerlichen Welt richtet. Blixens Schreiben erweist sich in dieser Perspektive durch eine Identitätsproblematik motiviert, ihre Texte bearbeiten ihren psychischen Grundkonflikt, weshalb Thurman sie als Quellen für ihre Lebensbeschreibung heranziehen kann.

Thurmans Rückgriff auf das popularisierte psychoanalytische Wissen der 1980er Jahre konstruiert eine Normalität, auf deren Grundlage einerseits Blixen als Identifikationsfigur für eine weibliche Leserschaft fungieren kann, andererseits jedoch pathologische Züge erhält. Die ambivalente Mischung aus Faszination und Unbehagen an Blixens Selbstinszenierungen ist in Thurmans Lebensbeschreibung unübersehbar: Sie gilt dem aristokratischen Habitus und exzentrischen Lebensstil – Blixens Vorliebe für extravagante Kleider und glamouröses Make-up, für Champagner und Austern –, der kindlichen Naivität in finanziellen Angelegenheiten und den besitzergreifenden Beziehungen zu bedeutend jüngeren Männern. Besonders deutlich wird Thurmans ambivalente Haltung in der Schilderung von Blixens Anorexie mit ihren dramatischen gesundheitlichen Konsequenzen:

From her doctor's point of view, or from that of any prudent person, she was running herself into the ground. But by then the conventional solicitude of the ›self‹ toward the body had been undermined. Refusing food, denying her physical limitations, and taking pills to transcend them was, in fact, her ideal of ›savoir mourir‹, a form of the ›lion hunt‹, the risking of her ›entirely worthless‹ life and the affirmation that ›frei lebt, wer sterben kann‹.¹⁸

14 Ebd., 301.

15 Ebd., 303.

16 Ebd., 301.

17 Ebd., 302.

18 Ebd., 298. Hervorhebung im Original.

Während frühere Biographien Blixens Essverhalten ausschließlich auf ihre Syphiliserkrankung und deren falsche Behandlung zurückführten, stellt Thurman einen Zusammenhang her zwischen Blixens Schlankheitswahn und ihren künstlerischen Vorstellungen, in denen der magere aristokratische Körper die Annäherung an ein ästhetisches Ideal bedeutet. Mit der Schilderung des aristokratischen Körpers eines gehäuteten Löwen verknüpft Thurman dieses Ideal mit Blixens Afrikaerfahrungen:

The lion was resting when he took the bullet and died as he lay, with his great head between his paws. Tanne ran up to him, and there was an instant before the others reached her. The lion's eyes were open, and the light seemed to drain out of them as she watched. As the servants began to flay him, peeling back the bloodied golden skin, she saw that his muscles and sinews did not have a »particle of superfluous fat«; he was arrogantly perfect in death, elegant to the bone, »all through what [he] ought to be.« That economy was a quality she would strive for in her own works of art, her own figure, and her fate.¹⁹

In Thurmans Darstellung der narzisstischen Künstlerin Blixen verbinden sich das Aristokratische, das Exotische und die Krankheit zu einer problematischen Weiblichkeit. Zugleich aber erscheint Blixens Essstörung in diesem Porträt gerade als Voraussetzung für eine ›wahre‹ künstlerische Existenz. Im letzten, mit »Wings« überschriebenen Kapitel, identifiziert die Biographin Blixen mit der literarischen Figur der Pellegrina und lässt sie die Grenzen zwischen Realität und Fiktion überschreiten. Gleich Pellegrina, ihrerseits eine Künstlerfigur ohne stabile Identität,²⁰ verwandelt sich die ausgezehnte Gestalt der sterbenden Blixen in einen Vogel, wie Thurmans Beschreibung einer kurz vor Blixens Tod aufgenommenen Photographie impliziert:

But the photographs taken by Peter Beard, who met Isak Dinesen in June of 1962, capture the strange radiance of her last months, which Thomas and Jonna Dinesen also remarked upon. She let down her guard, she relaxed her crooked smile, and her eyes – which she still carefully made up with kohl –

¹⁹ Ebd., 161–162.

²⁰ In der verschachtelten Erzählung »Dreamers«/»Drømmerne« figuriert Pellegrina in wechselnden Rollen und Namen in den Erzählungen ihrer Liebhaber. An einer Narbe, die sich die einstige Opernsängerin bei einem Opernbrand zugezogen hat, erkennen die Männer schließlich, dass ihre Liebe derselben Frau gilt. Der Jude, Markus Coccoza, berichtet, Pellegrina habe nach dem Brand beschlossen, sich nicht mehr auf eine Identität festlegen zu lassen. Daher wechselt sie ihre Verkleidung, sobald die Liebe eines Mannes sie auf eine Identität festzulegen droht. Auf der Flucht vor ihren Liebhabern verwandelt sie sich schließlich in einen Vogel und stürzt einen Abgrund hinunter. Vgl. BLIXEN: 1964.

seemed to stream with light. There was something almost inhuman about her fragility, or transitional: she seemed half metamorphosed into a bird.²¹

Blixen, kommentiert Heede diese literarisch gelungene Darstellung, »i en fejende flot retorisk exit nærmest løftes og flyves ud af biografien«²² [wird hochgehoben und in einem imposanten rhetorischen Abgang geradezu aus der Biographie hinausgeflogen]. In einem Akt der Entkörperung lässt Thurman Blixen die Niederungen der materiellen Wirklichkeit gleich in zweifacher Hinsicht transzendieren: Die sterbende Künstlerin entflieht sowohl dem Leben und ihrem menschlichen Körper wie dem biographischen Text. Denn die Bildbeschreibung ist doppeldeutig. Das geheimnisvolle Licht in den Augen der sterbenden Blixen lässt die hungernde Künstlerin wie eine christliche Mystikerin im Augenblick einer Vision erscheinen. Zugleich ist es die Biographin selbst, die beim Betrachten der Photographie eine Epiphanie erfährt, ähnlich wie zuvor Blixen beim Anblick des sterbenden Löwen.

Thurmans Beschreibung des sterbenden Künstlerinnenkörpers knüpft an den Körper-Geist-Dualismus der westlichen Philosophietradition an mit seiner Konstruktion des Körpers »as something apart from the true self (whether conceived as soul, mind, spirit, will, creativity, freedom ...) and as undermining the best efforts of that self«.²³ Die Anbindung an diese Denktradition stellt die Lebensbeschreibung der Künstlerin Blixen in den Kontext von abendländischen Konzeptualisierungen des nach einer höheren geistigen Wirklichkeit strebenden Künstlers. Traditionell wird dieser jedoch stets als ›männlicher‹ imaginiert, ein Widerspruch, den auch Thurmans Darstellung mit ihrer Inszenierung Blixens als ›weibliche‹ Mystikerin artikuliert. Wie in der abendländischen ikonographischen und literarischen Tradition, die Frauen in der Regel als (idealisierte) Objekte präsentiert, fungiert auch Blixens ausgemergelte Gestalt auf dem Photo im Kontext der Biographie als Zeichen, das über die Darstellung des materiellen Lebens hinausweist. Mit diesem Kunstgriff überschreitet Thurmans Biographie ihrerseits eine Grenze: Die Lebensbeschreibung wird zum Kunstwerk.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der normalisierende psychoanalytische Diskurs, der Thurmans biographischer Spurensuche zu-

21 THURMAN: 1984, 497, Anm. 7.

22 HEEDE: 2001, 19, Anm. 22.

23 BORDO: 1995, 5.

grunde liegt, Blixen für ein breites Publikum konsumierbar macht, sie aber auch pathologisiert, und dass die Darstellung des exzentrischen und anorektischen Künstlerinnenkörpers eng verknüpft ist mit der Verwirklichung des eigenen biographischen Schreibprojekts.

Identität als Ware: Blixen auf Leinwand und Laufsteg

Dass ausgerechnet Thurman, deren Biographie künstlerische Produktivität mit einer Überschreitung des materiellen Körpers assoziiert, von Hollywoodregisseur Sydney Pollack zur Mitarbeit am Drehbuch von *OUT OF AFRICA* gewonnen werden konnte, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, denn die opulenten Körper- und Landschaftsdarstellungen des Films orientieren sich eng an der Werbeästhetik der Zeit. *OUT OF AFRICA* ist eine Liebesromanze über das Verhältnis zwischen Karen Blixen und Denys Finch Hatton alias Meryl Streep und Robert Redford, die nur lose an die gleichnamige literarische Vorlage anknüpft. Der Film gelangte Ende Dezember 1985 in den USA, wenige Monate darauf auch in Europa in die Kinos und wurde ein kommerzieller Erfolg. Ein möglicher Grund hierfür ist die Tatsache, dass der Film mit der Figur der Karen Blixen und ihrem männlichen Gegenüber Denys Finch Hatton Konzepte von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit präsentiert, welche gezielt die Ängste, Sehnsüchte und das Begehren des zeitgenössischen Kinopublikums ansprechen.²⁴ Dies geschieht über »filmische Verfahren der Körperinszenierung«, welche, wie Bärbel Tischleder in anderem Zusammenhang ausgeführt hat, mit auf den Körper gerichteten Wünschen des Publikums interagieren.²⁵ Im Kontext der 1980er Jahre sind solche Wünsche mit Vorstellungen weiblicher und männlicher Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung verbunden. Um der Interaktion zwischen filmischer Darstellung und Publikumswünschen genauer nachzugehen, soll der Blick zunächst auf die Körperinszenierung in *OUT OF AFRICA* gerichtet werden.

Der Film beginnt vor Blixens Ankunft in Afrika mit einer Szene zwischen Meryl Streep und Klaus Maria Brandauer, der seit Milos Formans *MEPHISTO* auf dämonisch-erotische Rollen festgelegt und hier in einer Doppelrolle als Blixens zukünftiger Ehemann Bror und dessen Zwil-

²⁴ Ein Beleg dafür ist die Rezeption des Films als »a strong-woman picture about an ›adult relationship‹«. Vgl. KIPNIS: 1989, 48.

²⁵ TISCHLEDER: 2001, 19.

lingsbruder Hans zu sehen ist. Während einer winterlichen Jagdgesellschaft wird Blixen von ihrem Liebhaber Hans zurückgewiesen und schließt daraufhin einen Pakt mit dem mittellosen Lebemann Bror. Gemeinsam beschließen sie zu heiraten und in Afrika eine Farm zu kaufen. Indem Bror in Blixens wohlhabende Familie einheiratet, verschafft er sich das nötige Geld für die Finanzierung seines extravaganten Lebensstils, während Blixen im Gegenzug den Titel der Baroness erhält. Von Bedeutung ist diese Szene weniger als Vorgeschichte für die eigentliche Filmhandlung, entscheidend ist vielmehr das Bild des dekadenten patriarchalisch-aristokratischen Europas, welches die Szene vorbereitet und das im weiteren Verlauf mit einem von den Normen dieser europäischen Gesellschaft freien Leben in Afrika kontrastiert wird. Im kalten bläulichen Licht der winterlichen Jagdszene tritt Blixen zwischen den sportlich in englisches Tweed gekleideten Männern im eleganten, pelzbesetzten Mantel und mit passendem Hut im russischen Stil in Erscheinung, gleich einer Figur aus alten Historienfilmen wie ANNA KARENINA. Ihre Kleidung und ihr perfektes Make-up – der bleiche Teint und die kräftig mit Rouge geschminkten Wangen und rot angemalten Lippen – markieren ihren Körper als aristokratischen europäischen.

Mit der Ankunft in Afrika verändern sich nicht nur Licht und Farben der Filmbilder sondern auch die Körperinszenierung. Der elegante aristokratische Kleidungsstil wirkt nun unpassend. Das eng anliegende, elfenbeinfarbene Kleid, welches Blixen bei der Hochzeitszeremonie in Nairobi trägt, schränkt ihre Bewegungen stark ein, während Bror im hellen Leinenanzug eine ähnlich sportliche Figur macht wie zuvor im englischen Tweed. Erst mit der Ankunft auf der Kaffeefarm, wo Blixen bald ganz auf sich gestellt ist, wechselt sie von der eleganten aristokratischen Garderobe zu einem praktischen Safaristil, der sich nach und nach immer mehr dem Kleidungsstil der männlichen Hauptfigur, Denys Finch Hatton, angleicht. Blixen trägt nun einen bequemen hellen Leinenrock mit heller Hemdbluse, Reithosen und Stiefel oder Krawatte zum taillierten Leinenjackett. Ihr glamouröses Make-up ist einem zurückhaltenderen ›natürlicheren‹ gewichen, ihre trippelnden femininen Schritte energischeren Bewegungen.

Während Thurman Blixens emotionale und finanzielle Abhängigkeit von ihrem Mann und ihrer Familie beschreibt, spart der Film diese Fakten weitgehend aus und vermittelt mit der Körperinszenierung seiner Hauptfigur das Bild einer in beruflicher wie erotischer Hinsicht unab-

hängigen, selbstbewussten, attraktiven und sportlichen Frau. Das Publikum sieht Blixen mal zu Pferd, mal bei der Löwenjagd oder im Propellerflugzeug hoch über der afrikanischen Steppe. Sinnlich und hingebungsvoll lässt sie sich von Denys Finch Hatton am Flussufer die Haare waschen und diniert stilvoll inmitten der Wildnis. Inszeniert werden solche Szenen mit deutlichen Referenzen an Werbeästhetik und Modephotographie der 1980er Jahre.

Die Aufnahmen von Meryl Streep im extravaganten Stil der 190er und 1920er Jahre oder im sportlichen Safaridress bedienen sich in ästhetischer Hinsicht bei internationalen Modemagazinen wie *Cosmopolitan* oder *Vogue*. In einer Nebenrolle, elegant im Ethnolook gekleidet, ist zudem die aus Somalia stammende Iman zu sehen, eines der ersten in den 1980er Jahren international erfolgreichen afrikanischen Models. Die großartigen Aufnahmen der afrikanischen Landschaft und der wilden Tiere sowie die exotischen Darstellungen der Kikuyu oder der kriegerisch anmutenden Masai präsentieren Afrika als touristische Idylle; die erwähnte Haarwäsche erinnert an eine Shampoowerbung. Der Film inszeniert Wünsche nach Unabhängigkeit, romantischer Liebe und einem Leben in der Natur, die am eigenen Leib erfahren werden wollen. Seine Bilder versprechen die Erfüllung dieser Wünsche durch den Konsum bestimmter Produkte, sie richten das Begehren eines Weißen Publikums auf eine exotische Warenwelt aus.

Die Relation zwischen Film und Warenwelt in *OUT OF AFRICA* hat eine lange Tradition. Heather Addison hat gezeigt, dass Hollywood bereits nach dem ersten Weltkrieg eine enge Verbindung mit der entstehenden Warenkultur einging. Von Beginn an zielte diese Allianz besonders auf das Begehren von Frauen, wobei vor allem der weibliche Körper ins Visier genommen wurde.²⁶ Durch Kleidung und Kosmetik, aber auch durch Gewichtsreduktionen ließ sich der Körper immer wieder verändern und bot deshalb, wie Addison es formuliert, »an ideal arena for consumption«. ²⁷ Zu einer Zeit, in der sich die Rollen von Frauen radikal veränderten, präsentierte Hollywood seinen Zuschauerinnen ein Ideal autonomer Weiblichkeit, welches durch den Konsum entsprechender Produkte und die Veränderung des eigenen Körpers realisierbar schien.

²⁶ Vgl. dazu: ADDISON: 2000.

²⁷ Ebd., 9.

Im Hollywood der 1980er Jahre hat sich diese Verbindung zur Warenwelt nicht grundlegend verändert: Zeitgleich mit Pollacks Film warb die Modeindustrie für Kleidung und Accessoires im Safari- und Ethnostil. In Großbritannien beispielsweise bot die Firma Hobbs ein Leinenjacket im nostalgischen Kolonialstil an, ähnlich wie es Streep/Blixen im Film trug. In der Gründungsphase der Thatcherära wandte sich die Firma Hobbs mit hochwertigen Materialien, klassischen Schnitten und dem Label ›Made in Britain‹ an eine gut verdienende, sozial aufstrebende weibliche Mittelschicht. Bei Hobbs fand die beruflich erfolgreiche Kundin den passenden Stil für Arbeit und Freizeit, ein Stil, der die Vorstellung eines »enterprising self«,²⁸ eines unternehmerischen und unternehmungslustigen Selbst, produziert.

Die Anbindung der nostalgischen Safarimode an den britischen Kolonialismus koppelt diese Konzeption emanzipierter Weiblichkeit an ein chauvinistisches Nationalitätskonzept. Ganz im Sinne der Selbstdarstellung der regierenden Iron Lady, Margaret Thatcher, ist das unabhängige weibliche Subjekt Weiß und britisch, sein Erfolg ist von der politischen und ökonomischen Vorherrschaft Großbritanniens abhängig. Der Falkland Krieg zu Beginn der 1980er Jahre sowie wenig später die gewalttätigen Auseinandersetzungen in englischen Großstädten zwischen Polizei und eingewanderten Briten aus den ehemaligen Kolonien bilden in Großbritannien den Hintergrund für solche post-kolonialen Verhandlungen nationaler und weiblicher Identität.²⁹

Diese Verbindung von autonomer Weiblichkeit und britischem Kolonialismus stellt auch Pollacks *OUT OF AFRICA* her. Laura Kipnis kommt in ihrem Vergleich von *OUT OF AFRICA* mit David Leans etwa zeitgleicher Verfilmung von Forsters *A PASSAGE TO INDIA* (1986) zu dem Schluss, dass Pollack den Kolonialismus als weibliche Krankheit inszeniere.³⁰ Der weiblichen Hauptfigur steht im Film Blixens britischer Liebhaber Denys Finch Hatton gegenüber, gespielt von Robert Redford, seit den späten

28 Joanne Entwistle bringt das »enterprising self« mit einem den Modediskurs der 1980er Jahren dominierenden »discourse of power dressing« in Zusammenhang. ENTWISTLE: 2000, 26.

29 Auf die enge Verbindung der nostalgisch beschworenen nationalen Größe Großbritanniens mit der Warenwelt geht auch Malchow am Beispiel des Antiquitätenbooms und der gezielten Vermarktung des »nationalen Erbes« in den 1980er Jahren ein. Vgl. MALCHOW: 2000.

30 KIPNIS: 1989, 48–49, Anm. 33.

siebziger Jahren Hollywoods Inkarnation schlechthin eines autonomen männlichen Liebhabers und Streiters für Demokratie und Ökologie.³¹ Mit amerikanischem Akzent, herbem Charme und gekleidet in einer Mischung aus Safari- und Westernstil verkörpert Redford den Literaturliebhaber Denys Finch Hatton. Dessen britische, aristokratische Herkunft tritt im Film völlig in den Hintergrund. Redford ist dort vielmehr das Sprachrohr einer US-amerikanischen Kolonialismuskritik. Sarkastisch kommentiert er die eurozentrische Perspektive und besitzergreifende Haltung Blixens gegenüber »ihren Kikuyu«. ³² Obwohl der Film Blixen auch als Kritikerin der britischen Kolonialherrschaft und ihr Engagement für die indigene Bevölkerung zeigt, steht die syphiliskranke Dänin zusammen mit der Figur des dandyhaften und sterbenskranken Berkeley Cole, gespielt vom britischen Theatermimen Michael Kitchen, für einen dekadenten europäisch-aristokratischen Lebensstil.

Redford, der im Film stets plötzlich und spektakulär auftritt (als Retter in der Wildnis oder bei der Landung mit dem Flugzeug), verkörpert dagegen den sensiblen und naturverbundenen Melancholiker, der ein unabhängiges Dasein als Jäger in der afrikanischen Wildnis dem Leben auf der Plantage vorzieht. Sein Verhältnis zu Blixen endet fatal. Er stirbt bei einem Flugzeugabsturz, den der Film mit einer früheren Szene in Zusammenhang bringt, in der die an Syphilis erkrankte Blixen zu Boden stürzt: Ihre Syphilis, schreibt Kipnis, »is visually represented as a fall (in a shock cut Karen actually and emblematically falls into the frame and to the ground, struck down by her disease)«. ³³ Durch diese Parallele, so Kipnis weiter, stellt der Film einen Zusammenhang her zwischen Finch Hattons Tod und seiner sexuellen Beziehung zu Blixen. ³⁴ Der Film inszeniert auf diese Weise die in den 1980er Jahren omnipräsente ›Krise der Männlichkeit‹ als Bedrohung eines aufgeklärten männlichen amerikanischen Subjekts durch eine europäisch-dekadente Weiblichkeit. ³⁵

Wie Thurman, so pathologisiert auch Pollack seine Protagonistin. Doch während bei Thurman Exzentrizität und Anorexie zur Grundlage

³¹ Redford spielte in den 1980er Jahren vor allem in sozialkritischen Filmen, wie Pollacks *ELECTRIC COWBOY* oder *WATERGATE*.

³² Vgl. dazu KIPNIS: 1989, 48–49, Anm. 33.

³³ Vgl. ebd., 45.

³⁴ Vgl. dazu ebd., 45 u. 49.

³⁵ Auf die Bedeutung dieser Krise für den Hollywoodfilm weist SKLAR: 1994, 345 hin.

weiblicher künstlerischer Produktivität erhoben werden, wird bei Pollack mit der Pathologisierung auch der Anspruch von Frauen auf Autorschaft zurückgewiesen. Pollack hegt nur wenig Sympathie für die Autorin Blixen und ihre Kunst: Einen Eindruck von ihrer Schreibweise vermittelt OUT OF AFRICA nicht, der Film schreibt Blixens gleichnamigem Roman vielmehr um, indem er dessen charakteristische anekdotische Erzählstruktur durch den konventionellen Plot der Hollywood-Romanze und die in Hinsicht auf ihr Geschlecht uneindeutige Erzählinstanz des Romans durch eine brüchige weibliche Stimme ersetzt. Letztere wird zudem in einer zentralen Filmszene, die Blixen als Erzählerin zeigt, mitten in der Geschichte ausgeblendet. Geradezu symbolisch für Pollacks Umgang mit Blixens Autorschaft ist eine spätere Szene zu verstehen, in der Finch Hatton Blixen einen Füllfederhalter schenkt, damit sie ihre Geschichten aufschreiben kann: Weibliche Autorschaft bedarf in Pollacks OUT OF AFRICA der Ermächtigung durch einen Mann.³⁶

Film und Mode, so lässt sich festhalten, regulieren das Autonomiebegehren Weißer Frauen, indem sie es auf eine exotisierte Warenwelt ausrichten. Aus der Sicht des Regisseurs Pollack und seines männlichen Protagonisten wird die Koppelung von Autonomiebegehren und Kolonialismus kritisiert, der Anspruch auf weibliche künstlerische Produktivität damit zugleich abgewehrt. In welcher Weise auch der Autorschaftsentwurf der historischen Isak Dinesen/Karen Blixen durch die Bedingungen der Kulturindustrie reguliert wurde, soll abschließend erläutert werden.

Autorschaft und Kulturindustrie: Blixens exotische Selbstinszenierungen

Mit ihrer ersten Buchpublikation, den *Seven Gothic Tales* (1934) [*Syv fantastiske fortællinger*, 1935], die zunächst in den USA unter dem Pseudonym Isak Dinesen erschienen, gelang Karen Blixen der Durchbruch als Schriftstellerin. Im Februar 1934, bereits vor seinem Erscheinen Anfang April, wurde das Buch von den Kritikern in den USA gefeiert und zum »Book-of-the-Month« gekürt.³⁷ Zum Erfolg des Debüts trug in nicht un-

³⁶ Zu dieser Thematik vgl. den Beitrag von Heike Peetz in diesem Band.

³⁷ Mit der Wahl zum »Book-of-the-Month« war keine Würdigung der literarischen Qualität von *Seven Gothic Tales* verbunden, wie Blixen lange glaubte. Sie bedeutete lediglich die Aufnahme in das Programm eines Buchclubs, was eine deutlich höhere als

erheblichem Maße das Rätsel um die Identität seines Autors bei, das erst im April gelöst wurde.³⁸ Mit einer geschickten Marketingstrategie des amerikanischen Verlags und mit der Erfindung eines Pseudonyms nimmt Blixens Karriere als Schriftstellerin ihren Anfang.

Ihre Autorschaft ist von Beginn an in die ökonomischen Strukturen des Buchmarkts eingebunden. Die Wahl des Pseudonyms ist demnach nicht allein das Maskenspiel einer narzisstischen Persönlichkeit, mit ihr verhandelt Blixen ihre Position innerhalb des Literaturbetriebs. ›Isak Dinesen‹ verknüpft einen männlichen jüdischen Vornamen³⁹ mit dem dänischen Nachnamen des Vaters. Mit der Publikation war das Gerücht laut geworden, hinter dem Pseudonym verberge sich ein europäischer Aristokrat, der lange Zeit in Afrika gelebt habe, was die auf den ersten Blick so unzeitgemäßen, im feudalen Europa des 18. und 19. Jahrhunderts angesiedelten *Seven Gothic Tales* auch zu bestätigen schienen.

Blixen hat bis zu ihrem Tode 1962 die zeitgenössischen Medien für ihre Selbstinszenierungen genutzt. In Interviews und Lesungen für Radio und Fernsehen im In- und Ausland präsentierte sie sich als exzentrische Aristokratin und Märchenerzählerin im Geiste Scheherazades, die ihre ZuhörerInnen mit angeblich authentischen Erlebnissen aus ihrem Leben in Afrika in Bann hielt. Zahlreiche Photographien setzten sie glamourös und mit rätselhaft ironischem Lächeln ins Bild. Eine Aufnahme, die kurz nach der Enthüllung des Pseudonyms in den USA publiziert wurde, zeigt ihre extrem schlanke Gestalt in voller Größe aus dem Profil. Sie trägt ein elegantes weißes Abendkleid, die Haare sind streng zurückgekämmt, die Augen dunkel geschminkt. Die professionelle Aufnahme entspricht ganz dem Stil zeitgenössischer Starphotographien in Film- und Modemagazi-

sonst übliche Auflage sowie ein entsprechend größeres öffentliches Interesse zur Folge hatte. Vgl. dazu ROSTBØLL: 1980, 62.

38 Am 20. April, elf Tage nach Erscheinen von *Seven Gothic Tales*, hielt Blixens Verleger, Robert Haas, den Moment für gekommen, um Blixens Autorschaft bekannt zu geben. Zur Publikationsgeschichte von *Seven Gothic Tales/Syv fantastiske fortællinger* vgl. ROSTBØLL: 1980.

39 Die Sekundärliteratur verweist bei der Erläuterung des Pseudonyms stets auf die alttestamentarische Herkunft des Namen Isak, der mit ›der Lachende‹ übersetzt wird. Bei Blixen ist der jüdische Vorname aber auch mit dem Anderen, Exotischen assoziiert. Die Figur des wandernden Juden Markus Coccoza in »Dreamers«/»Drømmerne« ist wie Pellegrina ein Außenseiter innerhalb der hegemonialen männlichen Ordnung der Erzählung. Anders als die weibliche Figur der Pellegrina, die nach dem Opernbrand ihre (Sing-)stimme verloren hat, tritt er aber neben den anderen männlichen Protagonisten als Erzähler auf.

nen der 1920er und 1930er Jahre und weist deutliche Parallelen zu Bildern auf, mit denen Hollywood zu dieser Zeit eine exotische Weiblichkeit inszenierte.

Noch deutlicher ist diese Parallele auf einer ›en face‹-Aufnahme vom Anfang der 1930er Jahre, die Blixen stark geschminkt mit bleichem Teint und dunkel umrahmten Augen zeigt, die Haare unter einem eng anliegenden turbanartigem Kopfputz. Das Bild ähnelt auf verblüffende Weise Porträtaufnahmen von Greta Garbo, zu deren Markenzeichen einer perfekten, unnahbaren nordischen Schönheit ein maskenhaft weißer Teint und große schwarz-gemalte Augen gehörten.⁴⁰ Auf einem Werbephoto für den Film *THE PAINTED VEIL* (1934) trägt sie einen fast identischen Turban, auf anderen Bildern ist sie mit eng anliegenden Kappen oder zurückgekämmtem Haar zu sehen.⁴¹ Thurman führt Blixens Aufmachung auf eine Vorliebe für glamouröse Effekte und auf die Auswirkungen der Syphilis zurück: »The turban was affected at a period when, because of the arsenic she was taking, her hair had fallen out. And the powder was in part to conceal the subtle changes in pigmentation that were another side effect of her disease.«⁴² Die Parallele zu Garbo legt es jedoch nahe, Blixens Selbstdarstellung nicht nur psychisch oder krankheitsbedingt zu deuten, sondern im Kontext zeitgenössischer Mode- und Starphotographie, welche unabhängige Weiblichkeit mit einem exotisch-orientalischen Körper und durch das maskenhaft weiße Make-up zugleich auch mit dem entkörperlichten Ideal der christlichen Ikonographie in Verbindung brachten.⁴³

Bei der Vermarktung des Orientalischen in den 1920er und 1930er Jahren arbeiteten, laut Sarah Berry, Film, Mode- und Kosmetikindustrie Hand in Hand.⁴⁴ Die Zeitschrift *Vogue* empfahl ihren Leserinnen zum orientalischen Abendkleid, um den exotischen Eindruck zu verstärken, ein besonders glamouröses Make-up mit dunklem, mysteriös wirkendem Lidschatten, Wimperntusche und reichlich Kajal.⁴⁵ Für Berry ist diese Inszenierung des weiblichen Körpers ambivalent, denn sie weicht das

40 Interessant ist in Garbos und Blixens Fall die Verbindung des Nordischen mit dem Exotischen.

41 Vgl. dazu KRÜTZEN: 1992.

42 THURMAN: 1984, 234.

43 Zu Whiteness und Entkörperlichung bei Garbo vgl. TISCHLEDER: 2001, 120–122.

44 BERRY: 2000, Anm. 35.

45 Ebd., 126.

Schönheitsideal Weißer Weiblichkeit zwar auf, knüpft aber auch an die Sexualisierung des Nicht-Weißen im orientalistischen Diskurs an:

Orientalist beauty was offered to Western women as a means of transgressing the strictures of split femininity: by temporarily adopting signs of exotic sensuality through makeup and clothing, Western women could present themselves as a combination of (white) virtue and (nonwhite) sexuality.⁴⁶

Die Ambivalenz dieses Schönheitsideals entsteht aber auch durch die Assoziation der exotischen dunklen Augenhöhlen mit Krankheit und Auszehrung. Tatsächlich mussten sich die Vorbilder dieser orientalischen Weiblichkeitsvorstellungen, Filmstars wie Greta Garbo und Marlene Dietrich, bei ihrer Ankunft in Hollywood zunächst Abmagerungskuren unterziehen, um dem »new standard of slenderness«⁴⁷ zu entsprechen, der von Hollywood und der Modeindustrie propagiert wurde. Die für die ›amerikanische‹ Dietrich so typischen hohlen Wangen sind dafür ein augenfälliges Beispiel.⁴⁸

Europäische Leinwandstars wie Garbo und Dietrich verkörperten einen »pale exoticism«,⁴⁹ während Darstellerinnen mit mediterraner Herkunft wie Dolores del Rio gern eine aristokratische Abstammung zugeschrieben wurde.⁵⁰ Mit Filmstars, die, wie Berry es ausdrückt, eine »sophisticated ethnicity« repräsentierten, inszenierte Hollywood ein »spectacle of difference« als Reaktion auf ein zunehmend heterogenes nationales und internationales Publikum. Die Vorliebe für Exotik fiel zusammen mit strengen Einschränkungen gegen die ›neuen Einwanderer‹ aus Asien und Lateinamerika. »Hollywood's exotic ethnicity of the 1930s«, schreibt Berry, »[...] arose in the context of social anxiety about race, but it also represented an ongoing attraction to and fascination with idealized forms of ethnicity«.⁵¹

Blixens Kleidung und Make-up, aber auch ihr Schlankheitsideal stehen in diesem Kontext der Vermarktung von Weiblichkeit durch die Kulturindustrie. Ihr Autorschaftsentwurf bedient sich ganz ähnlicher Vorstel-

46 Ebd., 130.

47 ADDISON: 2000, II.

48 Vgl. KRÜTZEN: 1992, 71, Anm. 50.

49 BERRY: 2000, II9.

50 Vgl. ebd. Auf das in den 1920er Jahren entstehende Schlankheitsideal der Hollywoodstars geht Addison in ihrem Aufsatz ein.

51 Ebd.

lungen wie die Inszenierungen der exotischen, selbstbewussten Frauenfiguren auf der Leinwand, und so erweist sich weibliche Autorschaft in Blixens Fall als eingebunden in die Warenökonomie. Ich möchte mit dieser Feststellung jedoch nicht die negative Sichtweise Adornos und Horkheimers auf die Kulturindustrie bestätigen, wonach mit der »totalen Heranziehung der Kulturprodukte in die Warensphäre« die völlige Anpassung der Konsumenten und der Verlust jedes kritischen Bewusstseins einhergeht.⁵² Sie berücksichtigt nämlich nicht die produktive Seite dieses symbolischen Austauschs. Stattdessen möchte ich Blixens Selbstinszenierung als eine ›Technologie des Selbst‹ im Sinne Foucaults betrachten.⁵³ Ausgehend von seinen Studien über antike Lebenskunst hat Foucault sich in seinen späten Schriften den Möglichkeiten der Selbstgestaltung gewidmet. Das Subjekt stellt sich hier nicht mehr ausschließlich als diskursiv formiertes und sozialen Machtbeziehungen passiv unterworfen dar. »Im Mittelpunkt steht also die Vorstellung, dass das Subjekt sich seine Identität selbst erschafft, so wie ein Künstler sein Werk hervorbringt.«⁵⁴ Identitätsgestaltung wird als Ästhetik der Existenz konzeptualisiert.

Karen Blixen gestaltet ihre Existenz nicht nur im Schreiben, für Foucault eine der wesentlichsten Selbsttechniken, sondern auch durch die Gestaltung ihres Körpers und dessen mediale Inszenierung. Dieser kreative Prozess bringt ein Selbst hervor, das quer zu traditionellen abendländischen Vorstellungen von Subjektivität steht. In der Inszenierung als exotisch aristokratische und hinsichtlich ihrer Geschlechtsidentität ambivalente Diva entzieht sich Blixen einer Konzeption von Weiblichkeit, die diese als Objekt einem Weißen, europäischen, männlichen Subjekt gegenüberstellt. Das, laut Heede, ›posthumane‹ Weltbild der Erzählungen bestimmt auch ihre Selbstdarstellung. Dieser Künstlerinnenentwurf verschafft ihr sowohl Ruhm und finanzielle Unabhängigkeit, als auch einen Platz auf dem Olymp der vorwiegend männlichen Dichter und Denker. Mit ihrem männlich-jüdischen Pseudonym und ihren literarischen Werken gesellt sie sich zu Romantikern wie Byron und E.T.A. Hoffmann, zu Kierkegaard und dem Vater, Wilhelm Dinesen, zu Verfechtern einer ›Geistesaristokratie‹ wie Nietzsche oder Georg Brandes.

52 Vgl. dazu das Kapitel zur Kulturindustrie in: HORKHEIMER u. ADORNO: 1971, 143.

53 Zum Begriff der ›Technologien des Selbst‹ vgl. FOUCAULT: 1993.

54 SCHERGER: 2000, 235.

Als Autorin siedelt sich Blixen im Bereich der autonomen Kunst an, in jener zweckfreien Sphäre jenseits kapitalistischer Interessen, die in den Augen von Romantikern und Autoren der Jahrhundertwende hohe Kunst von den Niederungen kommerzieller Massenkunst trennt. Ironischerweise gelingt ihr dies mit eher populären Gattungen wie Märchen, Schauergeschichte und Autobiographie, deren Bezug zur Kulturindustrie durch die Aufnahme in den Bereich der autonomen Kunst jedoch unkenntlich wird.⁵⁵ Dies mag nun als subversive Strategie gedeutet werden, mit der eine weibliche Autorin die Regeln des patriarchalisch strukturierten Literaturbetriebs unterläuft. Diese Lesart ist jedoch allzu optimistisch. Denn Blixen knüpft ihren Autorschaftsentwurf an eine Kunstkonzeption, die mit der völligen Hingabe an die Kunst, bis zur Verweigerung von physischer zugunsten geistiger Nahrung verbunden ist. Diese Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Leben hat letztlich tödliche Konsequenzen. Blixen stirbt kurz nach ihrer Rückkehr von einer Lesereise in die USA an den Folgen ihrer Auszehrung. Ihre Ästhetik der Existenz, die Selbstgestaltung des Künstlerinnenkörpers, basiert, wie schon Thurman erkannt hat, auf einer Künstlerkonzeption, die nach der Befreiung vom Körper strebt. Aber während Thurman ihrerseits dieses Künstlerbild unhinterfragt mit Produktivität assoziiert, sei hier abschließend auf dessen ideologische Zusammenhänge verwiesen.

Bereits die antike Vorstellung der ›Sorge um sich‹ war über Askese- und Diätikvorstellungen mit der Überwindung des Körpers assoziiert. Susan Bordo hat in ihrer Studie über die Zusammenhänge von Anorexie und Weiblichkeit auf Parallelen in den abendländischen Konzeptualisierungen des Körpers hingewiesen:

All three – Plato, Augustine, and most explicitly, Descartes – provide instructions, rules or models of how to gain control over the body, with the ultimate aim [...] of learning how to live without it. By what is meant: to achieve intellectual independence from the lure of the body's illusions to become impervious to its destructions, and, most important, to kill off its desires and hungers.⁵⁶

55 In diesem Zusammenhang sei nur kurz auf Blixens Erzählungen hingewiesen, in denen geheimnisvolle Erbschaften, unerwartete Geldgeschenke und Lotteriegewinne die Protagonistinnen ermächtigen, sich als Künstlerinnen zu verwirklichen. Vgl. z.B. »Babettes Feast«/»Babettes Gästebud« und »Tempests«/»Storme«; beide Erzählungen in der Sammlung *Anecdotes of Destiny/Skæbne anekdoter* (1958).

56 Vgl. BORDO: 1995, 145, Anm. 32.

Im abendländischen Denken kommt Männlichkeit dem entkörperlichten Ideal am nächsten, während »appetite, lack of will, temptation, and indeed, the body itself [have dominantly been coded] as female.«.⁵⁷ In der zeitgenössischen Kultur, in Film, Werbung, Mode und Kunst, ist dieser Dualismus, wie Bordo schreibt, verkörperlicht.⁵⁸ Bilder und Ideologien verknüpfen Vorstellungen weiblicher Schönheit und Eigenständigkeit mit einem schlanken Körper, zu erreichen durch eine Zügelung des Hungers. Sowohl das ›Martyrium‹ Diät haltender weiblicher Hollywoodstars,⁵⁹ wie Blixens verweigerte Nahrungsaufnahme stehen in diesem Kontext.

Abschließend lässt sich daher feststellen, dass Blixens Versuch, sich als exotisch-aristokratische Künstlerin in einer männlich dominierten Sphäre autonomer Kunst zu positionieren, ihr die Aufnahme in den westlichen Literaturkanon verschafft. Ihr künstlerisches Projekt dekonstruiert wesentliche Grundannahmen dieses Kanons, hält aber an einem Geist-Körper-Dualismus fest, der, wie der Blick auf Thurmans Biographie und Film und Mode gezeigt haben, bis in die Gegenwart dazu beiträgt, dass weibliche Eigenständigkeit und künstlerische Produktivität an die Disziplinierung des weiblichen Körpers durch Diät geknüpft werden.

LITERATUR

- ADDISON, Heather: »Hollywood, Consumer Culture, and the Rise of ›Body Shaping‹«. In: David DESSER u. Garth S. JOWETT (Hg.): *Hollywood Goes Shopping*. Minneapolis, Minnesota/London: University of Minnesota Press, 2000 (= Commerce and Mass Culture; 3), 3–33.
- BERRY, Sarah: »Hollywood Exoticism: Cosmetics and Color in the 1930s«. In: David DESSER u. Garth S. JOWETT (Hg.): *Hollywood Goes Shopping*. Minneapolis, Minnesota/London: University of Minnesota Press, 2000 (= Commerce and Mass Culture; 3), 108–138.
- BLIXEN, Karen: »Drømmerne«. In: *Syv Fantastiske Fortællinger*. Teil 2. Mindeudgave. Bd. 2. Kopenhagen: Gyldendal, 1964, 7–115.
- BORDO, Susan: *Unbearable Weight. Feminism, Western Philosophy and the Body*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995.
- ENTWISTLE, Joanne: *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000.

57 Ebd., 69.

58 Ebd., 14.

59 Vgl. ADDISON: 2000, 22.

- FOUCAULT, Michel: »Technologien des Selbst«. In: Luther H. MARTIN, Huck GUTMAN u. Patrick H. HUTTON (Hg.): *Technologien des Selbst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, 24–62.
- AIKEN, Susan Hardy: »Consuming Isak Dinesen«. In: Gurli A. WOODS (Hg.): *Isak Dinesen and Narrativity: Reassessments for the 1990s*. Ottawa: Carleton University Press, 1994, 3–24.
- HEEDE, Dag: *Det umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense: Universitetsforlag, 2001.
- HORKHEIMER, Max u. Theodor W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1971.
- KIPNIS, Laura: »The Phantom Twitchings of an Amputated Limb: Sexual Spectacle in the Post-Colonial Epic«. In: *Wide Angle. Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice* II (1989:4), 42–51.
- KRÜTZEN, Michaela: *The Most Beautiful Woman on the Screen. The Fabrication of the Star Greta Garbo*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 1992 (= Studien zum Theater Film und Fernsehen; 19).
- MALCHOW, Howard L.: »Nostalgia, »Heritage« and the London Antiques Trade: Selling the Past in Thatcher's Britain«. In: George K. BEHLMER u. Fred M. LEVENTHAL (Hg.): *Singular Continuities. Tradition, Nostalgia, and Identity in Modern British Culture*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000, 196–214.
- ROSTBØLL, Grethe: »Om *Syv fantastiske fortællinger*. Tilblivelsen, udgivelsen og modtagelsen af Karen Blixens første bog. En dokumentation«. In: *Blixeniana* (1980), 29–268.
- SCHERGER, Simone: »Die Kunst der Selbstgestaltung«. In: Barbara BECKER u. Irmela SCHNEIDER (Hg.): *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. Frankfurt/New York: Campus, 2000, 232–251.
- SKLAR, Robert: *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. Revised and Updated. New York: Vintage Books, 1994.
- THURMAN, Judith: *Isak Dinesen. The Life of Karen Blixen*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1984 [amerikanische Erstausgabe 1982].
- TISCHLEDER, Bärbel: *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld, 2001.

ANNEGRET HEITMANN
Landnahme in Karen Blixens *Den afrikanske Farm*

»Jeg havde en Farm i Afrika ved Foden af Bjerget *Ngong*.« [»I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong Hills.«]¹ Viel ist schon geschrieben worden über diesen berühmten ersten Satz von Karen Blixens zweitem Buch. Was mich im vorliegenden Zusammenhang interessiert, ist sein Status als Anfang, sind die Verfahrensweise und die Funktion von Anfängen. Er eröffnet den Text mit dem Personalpronomen in der ersten Person Singular und verbindet das »Ich« mit einer topographischen Bestimmung, mit Afrika und einer dort befindlichen Bergkette. Identität wird also lokalisiert und topographisch definiert, und es scheint eine starke Identität zu sein, denn das Personalpronomen ist das Initialwort des Textes. Diese Annahme relativiert sich, wenn man im weiteren Verlauf zunächst im Unklaren darüber belassen wird, ob dieses Ich, von dem die Autobiographie handelt, ein männliches – dafür spräche der Beruf als Farmer – oder ein weibliches Subjekt ist.² Im englischen Original trägt der Autorname Isak Dinesen zu einer weiteren Verunsicherung bei, der nicht mit dem selten im Text genannten Namen Blixen identisch ist. Und es ist bereits häufig gezeigt worden, wie die Duplizität der Autornamen Dinesen und Blixen, die Verwendung von Pseudonymen und die Doppelung des Originaltextes, der in englischer und dänischer Sprache vorliegt, nicht nur die Idee der festen Identität, sondern auch die der Ursprünglichkeit hinterfragt.³

Der Anfang

Doch trotz der implizierten Ursprungskritik hat und braucht auch dieser Text einen Anfang. Der zitierte Satz und seine Setzung, die einer Geste der Selbstpräsentation und des Besitztums Ausdruck gibt, nimmt durch die Präteritumsform des Verbs den Anklang der Anmaßung im selben Atemzug wieder zurück. Dem Anfang ist also sein Ende bereits eingeschrieben, die gesamte Erzählung ist durch Verlust und Vergeblichkeit

¹ BLIXEN: 1937, 9; DINESEN: 1937, 3. Im Folgenden werden die beiden Ausgaben von Blixens Buch durch Angabe von Seitenzahlen im fortlaufenden Text nachgewiesen.

² Vgl. AIKEN: 1990, 2II.

³ Vgl. ebd., xix–xxvi; THURMAN: 1984, 23.

und damit durch ihren Endpunkt determiniert. So gleichen sich auch die auf den ersten Satz folgende Landschaftsbeschreibung, die gewissermaßen aus der Vogelperspektive vorgenommen wird, und der letzte Satz des Buches: »Bjærgets Omrids blev langsomt glattet og jævnet ud af Afstanden« [»The outline of the mountain was slowly smoothed and levelled out by the hand of distance«] (384/416). Die Vogelschau ist gleichzeitig eine erhöhte und selbstbewusst-erhabene Sicht, die im Buch wiederholt zum Ausdruck kommt, wie ebenso eine Perspektive des erzwungenen Abstands, der Abreise, Verflüchtigung und Erinnerung, die das Selbstbewusstsein relativiert.

Solche Ambivalenzen, das haben die Forschungsarbeiten zu Blixen allgemein und zu diesem Text speziell in den letzten 20 Jahren ergeben, sind charakteristisch für ihr Werk. Sie bestimmen gleichfalls die Anfangsthematik, der ich mich im Folgenden widmen will. Dabei beziehe ich mich nicht in erster Linie auf die angedeutete textuelle Anfangskonstruktion, sondern auf Verfahren, Konzeptionen und Funktionen des Anfangs allgemein. Anfänge, so lautet die Ausgangsthese einer Münchner Forschergruppe zu diesem Thema,⁴ sind eine Schlüsselfigur der Begründung und des Verstehens. Die Moderne begreift sich als Vertreterin des Neuen, Innovation stellt einen ihrer Leitwerte dar, der sich allerdings – man denke an Ibsens Dramen⁵ oder Jacobsens Roman *Niels Lyhne* – im wahrsten Sinne des Wortes von Anfang an als problematisch erweist. Es gibt aber Modelle und Denkfiguren – wie ›creatio ex nihilo‹, ›tabula rasa‹ oder die leere Seite, über die ja auch Blixen nachgedacht hat⁶ – um einen Anfang des Neuen zu inszenieren und zu erproben. Gerade die Literatur hat Verfahren entwickelt, um das Problem des Anfangens darzustellen, wie Techniken und Semantiken des Aufschubs, der Doppelung, der Wiederholung oder der Rahmung. Auch diese formale Reflexion über den Beginn der Narration ließe sich an der für Blixen typischen Rahmen- und Schachtelungstechnik, ihren Metaerzählungen und mise-en-abyme-Verfahren, die das Anfangen inszenieren und beobachtbar machen, exemplarisch verfolgen. Die genannten Schreibstrategien bilden Paradoxien ab

4 Seit dem 1.4.2006 arbeitet die DFG-Forschergruppe an der LMU München zum Thema »Anfänge (in) der Moderne. Theoretische Konzepte – literarische Figurationen – historische Konstruktionen«.

5 Vgl. HEITMANN: 2006.

6 Vgl. DINESEN: 1957, 125–131. Vgl. dazu auch den Beitrag von Antje Wischmann in diesem Band.

und indizieren die Gründe für die Problematik des Neubeginns in Erinnerung und Verdrängungen, im Trauma und in der Erfahrung der Kontingenzenz.

Obwohl eine derartig umgesetzte Ursprungskritik dominiert und die moderne Welt sich als entmythologisiert versteht, ist die Moderne dennoch von Archaismen, Prinzipien und Gründungen fasziniert und bemüht, ihre Leitideen durch Konstruktionen kultureller Ursprünge zu fundieren. Eric Hobsbawm hat den Terminus der »invention of tradition« geprägt,⁷ um diese Idee der legitimierenden Setzung von Anfängen zu beschreiben. Solche Anfangsfiktionen – über den, der zuerst oder immer schon da war – spielen eine entscheidende Rolle bei der Inanspruchnahme von Herrschaft und Legitimierung von Macht. Auch die Begründungen von Identitäten, seien es Individuen, Staaten oder religiöse Gruppierungen, greifen auf Modelle und Narrationen des Anfangs zurück, um ihr jeweiliges Selbstverständnis auszuweisen. Nicht zuletzt in diesem Sinne lohnen Anfangskonzepte, wie Schöpfung, Autochtonie, Zeugung, Geburt oder Paradies, eine genaue Analyse ihrer modernen Umschriften und Funktionalisierungen. Dabei wird Kennern von Blixens Werk sofort einfallen, dass nicht nur ihre bereits genannten Verfahren die Konzeption des Anfangs in Szene setzen, sondern sie ihre zahlreichen Intertexte aus einer Faszination von Ursprungsmythen gewinnt und damit thematisch an der modernen Semantisierung des Anfangs mitschreibt.

Den afrikanske Farm/Out of Africa in der Forschung

Das tut sie auch mit ihrer Autobiographie. Nachdem der Text zunächst fast ausschließlich als biographisches Dokument gelesen und in Dänemark als literarhistorische Anomalie etikettiert wurde, schloss sich eine Rezeptionsphase an, die sich für das Geschlecht der Autorin und die Gattungsfrage interessierte; der Text wurde integriert in die Reihe von Selbstentwürfen außergewöhnlicher Frauen, aus denen zunächst die Frauenforschung und dann die Gender Studies ihre Thesen über Weiblichkeit, Selbstdarstellung und Autorschaft entwickelten. Nach der Hollywood-Verfilmung durch Sydney Pollack im Jahre 1985 erhielt die Autorin erhöhte Popularität und *Den afrikanske Farm* internationale Aufmerksamkeit auch in der Forschung. Gleichzeitig gewannen im Zuge des ›cul-

7 HOBSBAWM u. RANGER: 1985.

tural turn« der Literaturwissenschaften die »post-colonial studies« an Gewicht, und man las Blixens Erinnerungsbuch in Zusammenhang mit Kolonialromanen oder Reiseberichten aus Afrika als Teil einer imperialen Sicht auf die koloniale Welt. Jetzt war – außerhalb der dänischen Nationalliteratur – ein Kontext gefunden, in dem das Buch keine Anomalie mehr darstellte.⁸ In etlichen amerikanischen Dissertationen wird Dinesens Text im Vergleich zu Olive Schreiner, Nadine Gordimer, Beryl Markham, Elspeth Huxley und anderen »white woman writers in Africa« gelesen,⁹ während in der skandinavischen Rezeption die post-koloniale Perspektive auf ihr Werk noch unterrepräsentiert ist. Eine Ausnahme stellt die norwegische Dissertation von Tone Selboe dar, die den Fragehorizont anhand der bekanntesten Antagonisten Abdul JanMohamed und Ngugi wa Thiong'o einführt und in ihre Argumentation aufnimmt.¹⁰ Während Thiong'o Blixens Werk und Person scharf angreift und ihr Rassismus unterstellt,¹¹ nimmt JanMohamed eine differenzierte und abwägende Haltung ein. Er sieht den Afrika-Aufenthalt der Autorin zwar auch im Kontext der britischen Kolonialpolitik und Enteignung der indigenen Bevölkerung und attestiert die Errichtung einer Feudalgesellschaft, die auf Ausbeutung und gewaltsamer Vertreibung basiert. Doch er behauptet:

Dinesen is a major exception to the [...] pattern of conquest and irresponsible exploitation. Her strong sense of obligation and her genuine affection for the Africans are overwhelmingly evident in her sentiments and actions. Possessing an unusual understanding of their colonial problems, she is sympathetic with her squatters' bitterness at having to pay 50 percent of their paltry wages for taxes.¹²

8 Ein Blick in die Verzeichnisse von *Dansk litteraturhistorisk bibliografi* und die Bibliographie der *Modern Language Association* offenbart zwei nahezu getrennt voneinander ablaufende Rezeptionsgeschichten: eine internationale, US-amerikanisch dominierte und eine dänische mit gelegentlichen Ausflügen in die skandinavischen Nachbarländer. In der dänischen Datenbank sucht man die im Folgenden herangezogenen Aufsätze vergeblich, findet allerdings skandinavische Forschungsbeiträge, die wiederum im anglo-amerikanischen Raum nicht rezipiert werden. Die durch Blixens Werke selbst hergestellte Infragestellung der nationalliterarischen Kanonisierung wird im Nachhinein durch die Forschung reinstalled.

9 Vgl. z.B. VISEL: 1988; ZENGOS: 1990; LEWIS: 2003; HALL: 2001.

10 Vgl. SELBOE: 1996, 46–48.

11 Vgl. THIONG'O: 1980.

12 JANMOHAMED: 1983, 57.

Mit dieser 1983 aufgestellten These blieb JanMohamed in den folgenden Jahren postkolonialer Kritik relativ allein. Die meisten der Interpreten¹³ sehen das Wirken Blixens in Afrika sowie dessen textuelle Repräsentation in *Out of Africa* äußerst kritisch. Dabei wird allerdings häufig nicht systematisch und methodologisch reflektiert zwischen dem Einsatz der historischen Person Karen Blixen und ihrem literarischen Werk unterschieden, so dass zwar eine für das Verständnis des Textes zentrale Fragestellung eröffnet wird, die aber bislang nicht befriedigend geklärt ist.

Meist wird die Kolonial-Problematik mit Bezug auf die Repräsentation der afrikanischen Menschen in Blixens Text diskutiert, es wird die Frage nach der adäquaten bzw. herabsetzenden Darstellung der Gikuyu und Masai gestellt, mit denen die Autorin in Kenya konfrontiert war. Die Ästhetisierung und Mythisierung der Alterität im Sinne ihrer Selbstinszenierung ist zwar, wie Diane Simmons schreibt,¹⁴ psychoanalytisch oder auch, wie Abdulrazak Gurnah argumentiert,¹⁵ kulturkritisch herleitbar, wird aber immer als Eurozentrismus, als Projektion und »self-aggrandizement«¹⁶ gewertet. »The pastoral mode [is] erasing the historically specific conditions of labor on which the cultural capital of the book, film, and safari depend«, folgert Simon Lewis mit Bezug auf Raymond Williams Begriff des Pastoralen.¹⁷ Tone Selboe hält dieser Kritik die ambivalente Struktur des Textes entgegen, die dazu auffordert, die eigenen Setzungen wieder zu hinterfragen.¹⁸ Und Kirsten Thisted hat kürzlich, unter Bezugnahme auf die Begrifflichkeit Homi Bhabhas, *Den afrikanske Farm* als einen offenen und dialogischen Text gelesen, der eine Verlusterzählung darstellt, in der die Afrikaner nicht nur eine Stimme bekommen, sondern oft sogar das letzte Wort behalten.¹⁹

13 Vgl. GRANQVIST: 1984; KENNEDY: 1987; WARD: 1989; KNIPP: 1990; SMITH: 1992; FOSTER, Jr.: 1995; LEWIS: 1996; GURNAH: 2000; SIMMONS: 2002.

14 Vgl. SIMMONS, 2002, 21–23.

15 Vgl. GURNAH, 2000, bes. 284–287.

16 LEWIS: 2000, 71.

17 Ebd., 74.

18 Vgl. SELBOE, 1996, 48.

19 Vgl. THISTED: 2004.

Landnahme als Figuration des Anfangs

Diese koloniale Problematik soll im Folgenden mit Bezug auf die Inszenierung des Anfangs noch einmal in den Blick genommen werden. Indem sie einen paradiesischen Zustand heraufbeschwört, stellt die Autobiographie einen Anfangsmythos dar, doch schon der initiale Satz impliziert den Verlust und die Antizipation der ›Vertreibung‹. Die Faszination für das Ursprüngliche trägt den Text im selben Maße wie dessen Verlust und Negation. Auch historisch und biographisch kann das im Buch geschilderte Projekt als ein Versuch des Neuanfangs gesehen werden. »For the wealthy who had squandered their inheritance at home«, schreibt Sidonie Smith, »Africa represented a place of new beginnings«. ²⁰ Blixen hatte zwar noch keine Erbschaft durchgebracht, doch einen Neuanfang erhoffte auch sie sich vom Leben als Siedlerin in Afrika; das ist in autobiographischen Zeugnissen deutlich belegt. Dieser Beginn geht einher mit der Fremde und Alterität des Ortes, mit seiner als ursprünglich erlebten Kultur und fehlenden Zeugnissen von westlicher Zivilisation und Technisierung sowie mit dem Leben als Siedler und Farmer, der das ›wilde‹ Land urbar macht. Ein solches Leben setzt einen Akt der Landnahme voraus.

Der deutsche Terminus der Landnahme wurde dem Altisländischen »landnám« nachgebildet und bezeichnet die Inanspruchnahme und Kultivierung bislang unerschlossener Gebiete. ²¹ In den Isländersagas liegt bekanntermaßen ein Textkorpus vor, das die Landnahme als ein Äquivalent zum Schöpfungsakt thematisiert; sie stellt also einen Anfangsmythos dar, in dem die Kultur ihre Konstituierung in narrativer Form reflektiert und legitimiert. Dem erzählten Neubeginn ist aber eine Ambivalenz inhärent, die sich im Bedeutungswandel des Wortes von einer vorgeblich friedlichen Inbesitznahme unbesiedelten Terrains über eine Verdrängung von damit verbundenen Konflikten bis hin zu kriegerischen Eroberungen und Kolonisierungsbewegungen ablesen lässt. Landnahme ist immer auch Landwegnahme. Diese spatiale Figuration des Neuen erhält im skandinavischen Kontext der gesellschaftlichen und ökonomischen Modernisierung im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert erneute Relevanz,

²⁰ SMITH: 1992, 410.

²¹ Vgl. BECK: 1994; CORRADINI: 2001.

die ihre Legitimation aus dem mittelalterlichen Konzept bezieht, also eine Form der Archaisierung entfaltet, sich aber in die moderne Faszination durch Ursprünge einreihet. Als paradigmatisch hierfür kann die Anfangsfiktion durch Landnahme in Hamsuns Nobelpreis-Roman *Markens Grøde* (1917) [Segen der Erde] gelten. Die Ambivalenz des Begriffs ist hier der narrativen Konstruktion des Textes eingeschrieben, macht Verdrängungen ablesbar, die die Frage aufwerfen, wie sich das Ursprungsdenken und die Imagination des Neubeginns zum Raum der Natur und zur Repräsentation und Realität der in den entsprechenden Gegenden einheimischen Bevölkerung verhält.

Diese Frage stellt sich auch in Bezug auf Karen Blixens Repräsentation des britischen Imperialismus in Afrika. Die Landnahme in Kenia, die ihrem Leben und Status dort zugrunde liegt, war die historische Enteignung der Gikuyu, die im Text nicht verschwiegen wird. »Squattere er Indfødte, som med deres Familier har nogle faa acres Land til Brug for sig selv paa en hvid Mands Ejendom, og som til Gengæld skal arbejde for ham et vist Antal Dage om Aaret« [»The squatters are Natives, who with their families hold a few acres on a white man's farm, and in return have to work for him a certain number of days in the year«] (15/10) heißt es in dem Einleitungskapitel zunächst erklärend, aber die historischen Bedingungen dieses ›status quo‹ in der Enteignung verschweigend. Doch dann folgt der Nachsatz: »Maaske saa mine Squattere Forholdet i et andet Lys, for mange af dem var født paa Farmen, og deres Fædre før dem, og det er muligt, at de betragtede mig som en stormægtig Squatter paa deres eget Land« [»My squatters, I think, saw the relationship in a different light, for many of them were born on the farm, and their fathers before them, and they very likely regarded me as a sort of superior squatter on their estates«] (ebd.). Auch dieses Raisonement ist nicht historisierend, präzise oder direkt selbstkritisch, doch das ›vielleicht‹ modifiziert die Setzung des vorhergehenden Satzes ganz erheblich. Es führt einen alternativen Blick auf die Eigentumsverhältnisse ein und macht eine Inversion des kolonial erzwungenen Status denkbar. Wenn die Autorin im Schlusskapitel auf die durch ihren Weggang erneut bevorstehende Enteignung der Gikuyu zurückkommt, wird sie deutlicher:

Det er mere end Jorden selv, som man tager fra de Indfødte, naar man tager deres fædrene Jord. Det er deres Fortid, deres Rødder og Vaner, deres sande Jeg, deres Eksistens. Hvis man virkelig konsekvent tog de Ting fra dem, som de

har været vant til at se paa, og som de venter at se, kunde man i en vis Forstand ligesaa gerne stikke Øjnene ud paa dem. (371)

[It is more than their land that you take away from the people, whose Native land you take. It is their past as well, their roots and their identity. If you take away the things that they have been used to see, and will be expecting to see, you may, in a way, as well take their eyes.] (402)

Es soll hier nicht verhandelt werden, ob und wie Blixen als Siedlerin und Person sich für die Gikuyu eingesetzt (also politisch korrekt gehandelt) hat oder ob sie die Attitüde der Feudalherrin und Besitzerin der Squatter beibehalten hat (also politisch inkorrekt dachte); das ist eine biographische und historische Frage. Vielmehr geht es um die textuelle Repräsentation der Landnahme und Enteignung, weil es der Text ist, der rezipiert wird, der das Denken beeinflussen und politisch wirken kann. Im Text nun wird die Landnahme als Faktum dargestellt, als historisch unabänderliche Tatsache entworfen und damit als historisches Phänomen korrekt beschrieben, das anschließend in einer zusätzlichen Denkfigur invertiert wird. Zwar nicht auf den Status des autobiographierten Ich bezogen, aber immerhin auf die Existenz und mögliche Vorstellung der Gikuyu, zeigen beide Passagen Imaginationen alternativer historischer Verläufe. Insofern haben die literarischen Ambivalenzen des Textes politische Implikationen, unabhängig vom historisch überlieferten Handeln der Autorin. Die Indikatoren der Ambivalenz sind sparsam gesetzt im Text, er vermittelt gewiss keine Ideologiekritik. Was er beschreibt, ist die Konsequenz der Enteignung, wie sie die Autorin bei ihrer Ankunft im Jahr 1914 vorfand. Doch in die Deskription des Faktischen werden Denkansätze der Umkehrung eingestreut, die einen Schwebezustand des Unentschiedenen und Fragwürdigen hervorrufen.

Das Flugerlebnis als Landnahme

Diese These möchte ich im Weiteren in der isolierten Lektüre zweier Landnahme-Passagen der Autobiographie ausführen, die eine ist ziemlich genau in der Mitte des Textes situiert, die andere im Schlusskapitel. Als ein Höhepunkt des Erzählverlaufs gelten die Beschreibungen der Flüge über die afrikanische Landschaft, die als eine besondere Art moderner, das heißt technisierter Landnahme verstanden werden können. Die Landnahme des 20. Jahrhunderts, das ist aus Vietnam- und Irakkrieg hinreichend bekannt, wird aus der Luft betrieben, der Spaten hat ausgedient

bei der Eroberung und ›Kultivierung‹ neuer Landstriche. Das betrifft die militärische und gewaltsame Unterwerfung, aber auch die kartographische, ja sogar die archäologische Erfassung der Welt ebenso wie Hilfsaktionen aus der Luft. Das ordnende Sehen, der Überblick schafft eine vorher ungekannte Überlegenheit, kann aber auch zum Angriffsakt werden.

»Gennem Denys Finch-Hatton«, schreibt Blixen, »oplevede jeg den største, mærkeligste Glæde i mit Liv paa Farmen, jeg fløj med ham over Afrika« [»To Denys Finch-Hatton I owe what was, I think, the greatest, the most transporting pleasure of my life on the farm: I flew with him over Africa«] (236/254). Die Beschreibungen ihrer gemeinsamen Flüge haben eine starke erotische Komponente, doch sie implizieren auch eine Form der Besitznahme: »Flyvning [...] aabner en hel Verden« [»flying [...] opens up a world«] (ebd.). Jedesmal, wenn sie ein Flugzeug bestieg, so erzählt die Autobiographin, »har jeg haft den samme Følelse af en stor, ny Opdagelse« [»I have had the consciousness of a great new discovery«] (237/256). Das Flugerlebnis wird mit einer Entdeckungsreise gleichgesetzt, bei der die erhabene Position des Eroberers sprichwörtlich ist. Die Superiorität des eigenen Status in Relation zum entdeckten Land wird in Blixens Text direkt durch den wohl anmaßendsten aller Vergleiche zum Ausdruck gebracht: »man ser Dyrene paa Sletterne, og føler for dem, som Gud gjorde, da han lige havde skabt dem, inden han endnu havde faaet Adam til at give dem Navne« [»to see the animals on the plains and to feel towards them as God did when he had just created them, and before he commissioned Adam to give them names«] (236/255).

Die gottgleiche Position, die die Autobiographin im Flugzeug innehat, stellt im mehrfachen Sinn den Höhepunkt des Textes dar: als strukturelle Mitte, im Sinne der erotisch aufgeladenen Glückserfüllung sowie der Selbsterhöhung und Eigen-Ermächtigung. Der Flugzeughblick ist eine nicht selten vorkommende Szene in der Literatur und Kunst des frühen 20. Jahrhunderts.²² Er steht paradigmatisch für eine neue Wahrnehmung, die der bislang vorherrschenden illusionistischen Repräsentation der Wirklichkeit eine optische Distanznahme, den Entzug von Unterscheidungskriterien und ein neues Zeitbewusstsein der Gleichzeitigkeit und Dynamik entgegenhält.²³ Die Erfahrung der Unendlichkeit des Raums, die die feste perspektivische Verankerung des Subjekts aufhebt, kann zum

22 Vgl. ASENDORF: 1997.

23 Vgl. ÖHLSCHLÄGER: 2005, Kap. 5.1.

Gefühl der Erhabenheit, aber auch zur Erkenntnis der Unübersichtlichkeit, zum »Schwanken der Koordinaten« und zum Schwindel führen,²⁴ ein Erlebnis, das – vor allem von der Avantgarde – in diversen Medien künstlerisch umgesetzt und bewältigt wird.²⁵

Dem Flugzeugsblick in *Out of Africa* hat Robin Magowan einige Aufmerksamkeit gewidmet, er erkennt eine »sensory immersion« und den Mythos von Ikarus.²⁶ In seiner Darstellung führt die »aerial perspective« zur Kreation eines locus amoenus, eines Garten Eden aus der Vogelperspektive, ja sogar einer »recovery of childhood innocence«. ²⁷ Dabei ignoriert er nicht nur die politische Relation der im Flugzeug sitzenden Kolonisatoren zu der unter ihnen liegenden Landschaft, sondern auch bestimmte Passagen im Text, die sich der Idylle entgegenstellen. Denn sicher ist vom Glückserlebnis des Fliegens die Rede, von der ekstatisch empfundenen Aufhebung der Schwerkraft und der Zeit, doch bevor diese Erkenntnis einsetzt, gibt es deutlich beunruhigende Momente:

Man har vældige Udsigter, naar man kommer op over de afrikanske Højlande. Her er store, forbavsende Sammenspil og Omvekslinger af Lys og Farver. Regnbuen staar paa det grønne, solbelyste Land, de lodrette Skyer og store vilde, sorte Uvejr svinger om os til alle Sider i et Kapløb og i en vild Dans, de piskende, haarde Regnbyger hvidner Verden paa Skraa omkring En. Sproget mangler Ord for de Indtryk, man faar under Flyvning, og man kommer med Tiden til at finde paa nye Ord for dem. Naar man har fløjet over Rift Valley og over de to udslukte Vulkaner Suswa og Longonot, saa er man vidtbefaren, og har været i Landene paa den anden Side af Maanen. Til andre Tider flyver man maaske lavt nede, man ser Dyrene paa Sletterne, og føler for dem, som Gud gjorde, da han lige havde skabt dem, inden han endnu havde faaet Adam til at give dem Navne. (236)

[You have tremendous views as you get up above the African highlands, surprising combinations and changes of light and colouring, the rainbow on the green sunlit land, the gigantic upright clouds and big wild black storms, all swing round you in a race and a dance. The lashing hard showers of rain whiten the air askance. The language is short of words for the experience of flying, and will have to invent new words with time. When you have flown over the Rift Valley and the volcanoes of Suswa and Longonot, you have travelled far and have been to the lands on the other side of the moon. You may at other times fly low enough to see the animals on the plains and to feel towards

24 ASENDORF: 1997, 38.

25 Asendorf verfolgt vor allem die künstlerischen Konsequenzen der Flugerfahrung für Fotografie, Bildkunst und Architektur. Vgl. ebd.

26 MAGOWAN: 1988, 109.

27 Ebd., 117.

them as God did when he had just created them, and before he commissioned Adam to give them names.] (255)

Das gesamte Erlebnis ist durch unheimliche Erfahrungen geprägt und von Schrecken durchsetzt, die sich dem angeblichen Locus amoenus widersetzen: Unwetter, wild und schwarz, die Welt aus den Fugen, fremd wie auf der Rückseite des Mondes. Die Sprache versagt anlässlich dieser Grenzerfahrung, die abschließend formulierte Erhabenheit ergibt sich nach der Erfahrung von Gefahr und Schrecken. Insofern sind auch die folgenden Absätze, die das Übersteigen der eindimensionalen Linie und der zweidimensionalen Fläche hin zur Aufnahme »i de tre Dimensioners Herlighed« [»into the full freedom of the three dimensions«] (237/255) mit der dazugehörigen Aufhebung von Raum und Zeit beschreiben, Verarbeitungen des Schockerlebnisses, sie sind Reaktionen auf die Verunsicherung der geradezu apokalyptisch entworfenen Befreiung. Der Rausch des Fliegens tritt hervor als Ausdruck des modernen Bewusstseins, der Verunsicherung und Entgrenzung der Erfahrung. Der Verlust der Verankerung in den Dimensionen von Schwerkraft und Linearität wird im Gegensatz zu dem Zeitbewusstsein der dem Flugzeug verständnislos gegenüberstehenden einheimischen Bevölkerung entworfen, die allerdings das letzte Wort behalten soll. Denn während die europäischen Protagonisten sich in ihrem Machtphantasma Gott gleich wähnen, fragt abschließend ein alter Gikuyu, ob die beiden Siedler bei ihrem Flug denn wohl Gott begegnet seien. Mit der Verneinung sind die Erzählerin und ihr Begleiter ihrer Erhabenheitsvorstellungen beraubt und ihr Größenwahn kann von den Afrikanern wie von den Lesern gleichermaßen belächelt werden.²⁸ Den Schlusspunkt des Kapitels setzt die ernüchternde Äußerung Ndwetis »saa ved jeg heller slet ikke, hvorfor I to bliver ved at flyve« [»Then [...] I do not know why you two go on flying«] (244/263).

Diese desillusionierende Pointe des Kapitels darf nicht vergessen werden, wenn das Naturerlebnis eines Fluges zum Lake Natron aus der Distanz der Höhe mit dem für Blixens Darstellungstechnik typischen kulturologisierenden Blick vermittelt wird. Ihre Ästhetisierung schreibt zwar die fremde Landschaft zu einer bekannten Erscheinung der europäischen Kultur um und eignet sie an, indem Bäume, Ebenen, Berge, die Luft und

28 Kirsten Thisted arbeitet ebenfalls die oft spottende Attitüde der nur oberflächlich unerschuldig wirkenden Bemerkungen der Afrikaner heraus. Besonders Kamante »viser [...] sig som en mester i at sætte fortællerens autoritet totalt ud af spil«. THISTED: 2004, 107.

die Farben zu Renaissancebildern, Ballettaufführungen, Töpferarbeiten und sogar zu viermastigen Segelschiffen werden.²⁹ Die in der Flugszene unter ihr liegende Landschaft mutet zunächst wie Asphalt, dann wie ein Stückchen Schildpatt an, dann wiederum wie ein leuchtender Aquamarin und schließlich wie »et kunstfærdigt Kaleidoskop, et dejligt kinesisk Mønster paa Silke eller Porcelæn, der blev malet og malet om, medens vi saa paa det« [»like an artful Chinese pattern on silk or porcelain forming itself and changing, as we looked at it«] (238/256).³⁰ Auch diese ästhetisierende Aneignungstechnik kann als eine Form der Landnahme gelten: An die Stelle der beschreibenden tritt die konstruierende Wahrnehmung der Natur, das Fremde wird mit Bekanntem überschrieben. Aber der zuletzt genannte Vergleich zeichnet sich durch seine mangelnde Präzision aus, vier Bilder werden übereinander geblendet und zeugen von Distanz und Unsicherheit, die die Bilderwahl ins Gleiten geraten lassen und eine dauerhafte Aneignung nicht zulassen. Das durch seine Veränderbarkeit charakterisierte Kaleidoskop und die andauernde Wandlung der Muster stellen Bilder für die vergebliche Fixierung und Unterwerfung des Landes durch den europäischen Blick als eine Aneignung dar, der keine Dauer beschert ist. So ordnet sich auch dieses Landnahme-Phantasma in die Narration vom Verlust ein, die der Text vorrangig darstellt.

Gemeinsam ist den Vergleichen ihr ornamentaler Charakter: Es sind Muster, geordnete, geometrische Formen. Diese Vorliebe der Autorin für Geometrie, Perspektiven und Proportionen hat kürzlich Hans-Göran Ekman dargelegt, ohne sie jedoch in den kulturhistorischen Kontext der Moderne einzuordnen,³¹ in dem der Stilisierungswille einen wichtigen Stellenwert hatte. Wilhelm Worringer hat in seiner einflussreichen Kunsttheorie des frühen 20. Jahrhunderts dargelegt, dass der Geometrisierungs- und Abstraktionsdrang aus einer Urangst des Menschen vor der Unübersichtlichkeit und der Unendlichkeit resultiere.³² Das Ornament gewinnt in seinen Überlegungen den Status eines Theorems, der Drang zum geometrisch-linearen Stil, den er bei den sog. primitiven Völkern gegeben sah und für den die Kunst des 20. Jahrhunderts sich interessierte, erschien ihm als anthropologische Konstante. In der heutigen Forschung zum Or-

29 Vgl. die Einleitungspassage in *Den afrikanske Farm*.

30 Der Ausdruck ›Kaleidoskop‹ fehlt im englischen Text.

31 Vgl. EKMAN: 2002.

32 Vgl. auch dazu ÖHLSCHLÄGER: 2005, passim.

nament³³ wird diese Vorliebe, und damit auch Worringers Theorie, im Gegensatz zu seiner Intention historisiert und als Reaktion auf Kontingenzerfahrungen, als Versuch der Bannung von Unruhe und Unordnung im Kontext der Moderne verstanden. Als Sinnstiftung in einer unübersichtlichen Welt, als verlässliches Element in einem fremden Dasein, so fungiert auch die Ornamentalisierung der Landschaft in Blixens Text, da sie unmittelbar auf die vorher zitierte verstörende Passage folgt. Der Rückflug, in einer so großen Höhe »at der ikke er noget at se ned efter« [»that there is nothing to look down for«] (239/258), wird dann zu einem existentiellen Erlebnis, bei dem die klare Luft ihr an die Stirn fasst »som et par Hænder af Is« [»as cold as iced water«] (ebd.) und der leere Raum in seiner Unendlichkeit vor ihr liegt, was wiederum Gottgleichheit, aber auch Todesnähe ausdrückt.

Der gewaltsame Aspekt wird nach diesem Empfinden als Objekt des Todes in Aktivität umgemünzt, wenn die Begegnungen mit einer Büffelherde und mit zwei Adlern zu Jagdszenen geraten. Mit einem Überlegenheitsgefühl, das die Büffel klein wie Mäuse aussehen lässt, senkt sich das Flugzeug, kreist über den erstaunten Büffeln, die »ikke [var] indstillet paa et Angreb fra Luften« [»they were not prepared for advance from the air«] (241/260), und kommt ihnen so nahe, »at vi let kunde have skudt en af dem« [»well within shooting distance«] (240/260). Auch die Adler werden zum Opfer der fliegenden Menschen: »Vi jagede de Ørne mange Gange, vi drejede og dykkede, krængede og kastede os først paa een Vinge og saa paa en anden« [»Many times we have chased one of these eagles, careening and throwing ourselves on to one wing and then to the other«] (242/261). Inmitten eines naturverherrlichenden Kapitels, das die ekstatische Beziehung zu Denys Finch-Hatton in den Mittelpunkt stellt, finden sich diese Machtphantasien; der Flug wird zum Angriff, die Überlegenheit der Perspektive lädt zum gewaltbereiten Spiel ein. In der Koppelung von Gefahr und Gewalt lassen die Flugszenen die Antizipation von Denys' Absturz und Unfalltod aufscheinen, so dass im Rückblick selbst diese Schilderungen der Ermächtigung im Licht von Verlust, Trauer und Abschied stehen, die der oben zitierten Bemerkung des Gikuyu Ndwetti über den fehlenden Sinn des Fliegens eine besonders weitsichtige Note verleihen.

33 Vgl. z.B. GRAEVENITZ: 1994; KROLL: 1987; JACOB: 2001.

Landnahme und Namensgebung

Während diese landnám-Szene im Zentrum des Buches also einen sehr ambivalenten Charakter hat und Er- und Entmächtigung vereint, findet sich in der Schlussequenz des Textes eine sehr viel defensivere Passage der Landnahme, die die Routine des Benennens erobelter und angelegener Gebiete zitiert.³⁴ Die Namensgebung angeblich unentdeckter oder unbesiedelter Areale stellt einen wichtigen symbolischen Akt der imperialistischen Annexion und Unterwerfung dar. Er überschreibt fremde Landschaften mit europäischen Traditionen und Mustern und löscht deren Fremdheitscharakter aus. Gleichzeitig verewigt er die so genannten Entdecker und vorgeblich ersten Siedler, bindet fremdes Land in einem Akt der Willkür an europäisches Herrschertum. Bezug nimmt dieser Akt der sprachlichen Landnahme natürlich auf das 2. Kapitel der Genesis, in dem Adam den Tieren einen Namen gibt: »Und der Mensch gab einem jeglichen Vieh und Vogel unter dem Himmel und Tier auf dem Felde seinen Namen« heißt es in der Luther-Übersetzung.³⁵ Die Namensgebung ist in der Bibel nicht als Teil der göttlichen Schöpfung, sondern als menschliche und damit willkürliche Handlung ausgewiesen, wenn es auch eine theologische Diskussion darüber gibt, ob es sich hierbei um die ›adamitische Sprache‹ des Ursprungs handelt, in der Signifikant und Signifikat identisch sind. Gleichwohl ist sie Ausdruck der Macht, die Gott vorher dem Menschen als Herrscher über die Erde »und alles Getier« übertragen hatte. Durch den Rekurs auf dieselbe Stelle in der Genesis, die schon in der Flugszene anzitiert wurde, wird die Differenz zwischen der partiell aggressiven und der resignativen Landnahme-Episode besonders deutlich, in die der Text mündet.

Blixen erzählt, wie schon gezeigt, im Rückblick; sie berichtet nicht von einer Eroberung, sondern sie erinnert eine Zeit, als diese Annexion bereits vollzogen war. Mehr noch: Ihre Erinnerung ist überlagert vom Verlust des einstmals den Gikuyu entzogenen Landes, von der eigenen Enteignung. Diese Doppelung wird in einer Benennungs-Episode gegen Schluss des Buches in Szene gesetzt. Gemeinsam mit ihrer schwedischen Freundin Ingrid Lindström, die zu Besuch gekommen ist, um die Erzäh-

³⁴ Vgl. zur politischen Markierung der Landschaft: WARNKE: 1992.

³⁵ 1. Mose 2, 19–20.

lerin beim schweren Abschied von ihrer Farm zu unterstützen, geht sie auf dem Besitz umher:

Vi gik fra det ene til det andet paa Farmen og nævnede hver enkelt Ting ved Navn, som om vi skulde gøre en Liste op over alt, hvad jeg nu mistede, eller som om Ingrid paa mine Vegne var ved at samle Materiale til en Klageprotokol, der skulde forelægges Skæbnen. [...] Vi gik ned til Okse-Bomaen, sad paa den aabne Laage ind til den og talte Okserne, efterhaanden som de kom ind. Uden Ord udpegede jeg dem een for een til Ingrid: »De Okser,« uden Ord svarede hun mig, - som Menigheden i Kirken svarer Præsten »Amen«. - »Ja, de Okser« og skrev dem op i sin Bog. (366-67)

[We walked together from the one thing on the farm to the other, naming them as we passed them, one by one, as if we were taking mental stock of my loss, or as if Ingrid were, on my behalf, collecting material for a book of complaints to be laid before destiny. [...] We went down to the oxen's boma, and sat on the fence, counting the oxen as they came in. Without words I pointed them out to Ingrid: ›These oxen‹, and without words she responded: ›Yes, these oxen‹, and recorded them in her book.] (397-398)³⁶

Die Zeremonie wiederholt sich bei den Pferden, und sogar Pflanzen werden auf dieselbe Weise verabschiedet. Durch den elegischen Ton, den Bezug auf das Schicksal und das kirchliche Amen operiert auch diese Passage mit den für den Text typischen Überhöhungen und Mythisierungen. Doch im Gegenzug, und das ist genauso typisch, erzielt sie ihre Wirkung durch eine Vielzahl von verunsichernden und desillusionierenden Invertierungen. Zum einen sind die Namensgeberinnen in dieser Szene Frauen,³⁷ zwei skandinavische Siedlerinnen in Khakihosen, deren Existenz in Afrika im einen Fall schwierig und bedroht, im anderen Fall gescheitert war. Der Machtanspruch, den die Entdecker mit ihren Benennungsakten verbinden, ist durch das Geschlecht wie den Status der beiden Freundinnen in sein Gegenteil verkehrt, ihre Taufe ist ein Abschied, eine Niederlage. Gesteigert wird die Inversion durch die Anmerkung, dass der Ehemann der Freundin aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Lage der Farm sich derzeit als Lohnarbeiter verdingen muss: »som om Ingrid havde lejet ham ud som Slave for Farmens Skyld« [›just as if Ingrid had been leasing him out in the quality of a slave‹] (366/397). Die Geschlechter- wie die sozialen Verhältnisse destabilisieren die koloniale

³⁶ Die Erwähnung des ›Amens in der Kirche‹ fehlt im englischen Text.

³⁷ Susan Hardy Aiken spricht von einer ›feminine counter-Genesis‹ dieser Szene. Vgl. AIKEN: 1990, 236.

Machtordnung: Frauen als Farmer, Männer als von Frauen eingesetzte Sklaven, Kolonisorinnen als machtlose Namensgeber.

Die Verbindung von Willkür und Macht, die durch die Namensgebung der Kolonisatoren in der Regel zum Ausdruck kommt, wird in der Autobiographie verneint. Denn die beiden Frauen vollziehen die Bezeichnung in konventioneller Weise, das Bekannte zunächst wiederholend und danach bekräftigend verdoppelnd. Es findet keine namentliche Individualisierung z.B. der Reitpferde statt, sie werden nicht mit persönlichen, sondern ihren Gattungsnamen belegt. Damit wird einer Akzeptanz des Vorhandenen Ausdruck gegeben, das der Realität nicht den eigenen Willen und neue Begriffe aufdrückt, sondern das Gegebene hinnimmt: Ochsen bleiben Ochsen, Pferde bleiben Pferde und Afrika bleibt Afrika.³⁸ Die Wortlosigkeit der Kommunikation steigert die Selbstverständlichkeit. Zu dieser Akzeptanz gehört der in derselben Weise vollzogene Abschied von den Nutzpflanzen, die die Erzählerin aus Europa mitgebracht und in ihrem Garten angepflanzt und zum Blühen gebracht hatte. Lavendel, Minze und Salbei stehen für die Kultivierung oder Kolonialisierung des Landes, die Überformung der kenianischen Hochebene durch europäische Besiedlung, deren Spuren und Erträge dort gelassen werden. Den von ihr angelegten und begründeten Garten kann die Autobiographin nicht mit sich nehmen, was bleibt, ist lediglich das Klageprotokoll, die Transformation der Erfahrung in Schrift. So ist auch diese Szene – als *mise-en-abyme* des Gesamttextes – Ausdruck von Dichtung als Kompensation und Abstand; der Verlust ist als Voraussetzung für Kreativität angelegt. Die Wortlosigkeit betont die Transformation in die Schriftform und deutet auf das Verschweigen des ›Eigentlichen‹, die Unaussprechlichkeit des Traumas, das Blixens Poetik zugrunde liegt.

Betont wird nicht nur der Gegensatz zu der Markierung von Macht, die den Namensgebungsakten der Kolonisatoren inhärent ist, sondern auch eine Differenz zur Tradition der einheimischen Masai wird eröffnet, die – so heißt es – die Namen ihrer Berge, Flüsse und Ebenen mitgenommen hätten, als sie von ihrem Land vertrieben wurden: »Det er forvirrende for de Rejsende i disse Egne. Masaierne førte deres overskaarne Rødder med sig som et Tryllemiddel i en Pose, og forsøgte i deres Landflygtighed at bevare Fortiden ved Hjælp af en magisk Formular« [»It

³⁸ Meine Lesart dieser Szene unterscheidet sich von der Tone Selboes. Vgl. SELBOE: 1996, 50.

is a bewildering thing to the traveller. The Masai were carrying their cut roots with them as a medicine, and were trying, in exile, to keep their past by a formula«] (371/402). Selboe sieht eine Identität zwischen Blixens Praxis und der der Masai, meint dasselbe Verlangen zu erkennen, sich in die Landschaft einzuschreiben.³⁹ Doch die stumme Benennung des Ochsen als Ochsen wirkt dem Streben nach Einschreibung entgegen, es ist eine Umschrift, die keine Spuren im Land hinterlässt, sondern lediglich auf dem Papier des Notizbuchs. In Analogie zu dem im (nur im dänischen) Text aufgerufenen »Amen« in der Kirche konnotiert auch die Prozedur der beiden Frauen einen Endpunkt. Im Gegensatz zum performativen Namensgebungsakt, der durch Sprache Realität formen will, haben wir es hier mit einem Entzug von Bedeutung, einer Rücknahme von Namen aus der Realität in die Schrift zu tun.

Um das verlorene Paradies erzählend wiederzugewinnen, setzt die Autorin die bereits genannten und bekannten Mythisierungen ein, wie sie auch am Ende der Namensgebungs-Passage im Bild der Genien zum Ausdruck kommen. »Til Trods for vore gamle Khakiskjorter og Bukser var vi i Virkeligheden to mytiske Kvinder, hyllede i henholdsvis hvidt og sort: De to Genier, der vaager over Nybyggernes Liv i Afrika« [»In spite of our old khaki coats and trousers, we were in reality a pair of mythical women, shrouded respectively in white and black, a unity, the Genii of the farmer's life in Africa«] (368/399). Die Passage wird oft zitiert, doch kaum kommentiert, vielleicht weil die beiden Genien Gestalten sind, die sich in der Mythologie in der genannten Form nicht nachweisen lassen. Ein Genius stellt in der römischen Mythologie einen Schutzgeist dar, der einer Person, einer Familie oder einem Ort zugeordnet ist, z.B. als ›genius loci‹. Ohne Nachweis in antiken Quellen nennen populäre Nachschlagewerke des späten 19. Jahrhunderts, wie *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, eine Quelle, wie sie Karen Blixen benutzt haben könnte, das paarweise Auftreten dieser Schutzgeister und ihre körperliche Form, die der persischen Tradition entlehnt ist. Wir haben es also mit einem Mythen-Mix zu tun. Die schwarze und weiße Kleidung der beiden Genien bei Blixen soll wohl das Gute und das Böse und Ausgleich und Balance der Schicksalsakte konnotieren. Überraschend ist die These, dass die beiden Siedlerinnen, wie es im Text heißt, »i Virkeligheden« [»in reality«] mythische Frauen waren, womit wiederum eine Inversion vorge-

39 Vgl. ebd.

nommen und ein Paradox gesetzt wird. Entscheidend aber ist, dass der mythische Auftritt sich nicht auf Afrika, nicht auf das Land oder seine Bewohner bezieht, sondern lediglich auf die Kolonisatoren. In der fast beiläufig vorgebrachten Erwähnung nennt allerdings auch diese Szene die Vertreibung der Masai als das der britischen Landnahme zugrunde liegende Verbrechen. Wenn die beiden Frauen zum Abschluss der invertierten Namensgebungs-Szene als Genien ihrer eigenen Siedler-Gemeinschaft auftreten, überschreiben sie die Kolonialgeschichte Kenias mit ihrem Verlust-Erlebnis, mit ihrer Entmachtung. Ihr Einfluss als Schutzgeist betrifft nicht die Gikuyu oder die Masai, sondern die nur bedingt erfolgreichen Europäer, deren nur angebliche Effizienz und größere Produktivität nicht zuletzt durch den ausführlich thematisierten Niedergang von Blixens Farm in Frage gestellt ist.⁴⁰ In der Inversion ist auch die Figur des Anfangs, des innovativen Neubeginns, dem die Moderne wie die Kolonisation sich verschrieben hatten, ad absurdum geführt; die Landnahme ist hier kein Ausgangs-, sondern als Endpunkt figuriert, in dem eine Verdrängung aufscheint. Ein Exodus überschreibt die der Genesis entlehnte Szene. Doch wie dem biblischen Auszug⁴¹ wohnt auch dem Exodus der Kolonisinatorin ein gewaltsames Moment inne, das in der Bibel durch die vorhergehenden Plagen und die Vernichtung der Feinde zum Ausdruck kommt.

Zusammenfassung: Ambivalenz und Wahrheit

Der Umgang mit dem, was ich hier als Landnahme bezeichnet habe, unterscheidet sich in den beiden Szenen, die somit zur Ambivalenz und paradoxen Konstruktion des gesamten Textes beitragen, der zwischen der Identifikation mit der und dem Widerstand gegen die Rolle der Kolonisinatorin changiert. Tone Selboe spricht von einem »dobbelt bevisthet: den røper både sin totale makt og betydning som noe selvfølgelig, samtidig indrømmes det at betydningen er illusorisk«⁴² [»doppelten Bewusstsein: es verrät sowohl seine totale Macht und Bedeutung als etwas selbstverständliches, gleichzeitig wird eingeräumt, dass die Bedeutung illusorisch ist«]. Was die unterschiedlichen Wertsetzungen vereint, ist ihre Teilhabe

⁴⁰ Vgl. LEWIS: 2000, 69.

⁴¹ 2. Mose 12–14.

⁴² SELBOE: 1996, 45.

an der Befindlichkeit der Moderne und ihre Reaktion auf die Erfahrung von Kontingenz und Orientierungslosigkeit, auf die in unterschiedlicher Weise reagiert werden kann. Durch die wiederholt angestellten Vergleiche zu der einheimischen Bevölkerung wird die eigene Teilnahme an Fortschritt, Technisierung und Modernität als identitätsbildend zum Ausdruck gebracht. In mehreren einprägsamen Anekdoten werden z.B. die Flugzeug-Szenen im Gegensatz zu den Zeitkonzeptionen der Gikuyu und der Masai entworfen, denen durch jede dieser Erwähnungen eine permanente Präsenz im Text gewährt und denen eine Stimme verliehen wird, die nur vermeintlich naiv ist. Dadurch bleibt die Kolonialisierung als politischer Akt der Entrechtung durchgehend in Erinnerung, ohne explizit hinterfragt zu werden. Die Landnahme in Afrika wird in der Perspektive von Blixens Autobiographie zum einen als bereits vollzogenes Faktum, als historische Tatsache präsentiert. Zum anderen tritt sie als Sinnsuche und Faszination durch Ursprünge hervor, die Überlegenheitsgefühle und Gewaltphantasien nicht ausschließt, aber zum dritten auch als vergebliches und gescheitertes Unterfangen dargestellt. Sie mögen nicht alle sympathisch und politisch korrekt sein, wahr sind alle drei Erscheinungsformen. Denn alle drei beweisen, dass das Bemühen um einen Neubeginn durch die Landnahme nicht ins Werk gesetzt werden kann. Die Inszenierung des Elementaren, des Ursprünglichen und Neuen muss als Reaktion auf unverarbeitete oder verdrängte Erlebnisse und Tatsachen verstanden werden, insofern kann auch in Blixens Buch von dem Trauma der Siedler, der Enteignung nicht explizit die Rede sein, vieles bleibt »uden Ord« [»without words«]. Den Subtext der eigenen Landnahme-Phantasien bildet jedoch eine Landwegnahme am Fuße des Berges Ngong.

LITERATUR

AIKEN, Susan Hardy: *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1990.

ASENDORF, Christoph: *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution*. Wien/New York: Springer, 1997.

BECK, Heinrich: »Skandinavische Landnahme im atlantischen Bereich aus literaturhistorischer Sicht«. In: Michael MÜLLER-WILLE u. Reinhard SCHNEIDER (Hg.): *Ausgewählte Probleme europäischer Landnahmen des Früh- und Hochmittelalters*. Bd. 2. Sigmaringen: Thorbecke, 1994, 197–211.

BLIXEN, Karen: *Den afrikanske Farm*. Kopenhagen: Gyldendal, 1957.

- CORRADINI, Richard: »Landnahme«. In: BECK, Heinrich et al. (Hg.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*. 2. völlig neu bearb. und stark erw. Aufl. Bd. 17. Berlin: de Gruyter, 2001, 602–611.
- DINESEN, Isak: *Out of Africa*. London: Putnam, 1937.
- DINESEN, Isak: »The Blank Page«. In: *Last Tales*. New York: Random House, 1957, 125–131.
- EKMAN, Hans-Göran: *Karen Blixens paradoxer. Om ›Sju romantiska berättelser, ›Den afrikanska farm‹ och ›Vintersago‹*. Uppsala/Hedemora: Gidlund, 2002.
- FOSTER Jr., John Burt.: »Cultural Multiplicity in Two Modern Autobiographies: Friedländer's *When Memory Comes* and Dinesen's *Out of Africa*«. In: *Southern Humanities Review* 29 (1995), 205–218.
- GRAEVENITZ, Gerhart von: *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes ›West-östlichen Divan‹*. Stuttgart: Metzler, 1994.
- GRANQVIST, Raoul: *Stereotypes in Western Fiction on Africa: A Study of Joseph Conrad, Joyce Cary, Ernest Hemingway, Karen Blixen, Graham Greene and Alan Paton*. Umeå: Umeå universitetet, 1984 (= Umeå Papers in English; 7).
- GUHA, Abdulrazak: »Nomenclature Is an Uncertain Science in these Wild Parts«. In: Howard J. BOOTH u. Nigel RIGBY (Hg.): *Modernism and Empire*. Manchester: University Press, 2000, 275–291.
- HALL, Lezlie M.: »My Hearts's Land«. *The Significance of Topography and the Natural World in the Works of Olive Schreiner, Isak Dinesen, Beryl Markham, and Nadine Gordimer*. Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences; 61:9 (2001 Mar), 3580.
- HEITMANN, Annegret: »Arrival Scenes. Henrik Ibsen's *John Gabriel Borkman* and the Tradition of Modern European Drama«. In: *Ibsen Studies* 6 (2006:1), 22–44.
- HOBBSAWM, Eric u. Terence RANGER (Hg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press, 1983.
- JACOB, Joachim: »Ornament und Raum: Worringer, Jünger, Krakauer«. In: Sigrid LANGE (Hg.): *Raumkonstruktionen der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, 2001, 135–158.
- JANMOHAMED, Abdul R.: *Manichean Aesthetics. The Politics of Literature in Colonial Africa*. Amherst (Mass.): University Press, 1983.
- KENNEDY, Dane: *Islands of White. Settler Society and Culture in Kenya and Southern Rhodesia, 1890–1939*. Durham: Duke University Press, 1987.
- KNIPP, Thomas: »Kenya's Literary Ladies and the Mythologizing of the White Highlands«. In: *South Atlantic Review* 55 (1990:1), 1–16.
- KROLL, Frank-Lothar: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim: Olms, 1987.
- LEWIS, Simon: »Culture, Cultivation and Colonialism in *Out of Africa* and Beyond«. In: *Research in African Literatures* 31 (2000:1 Spring), 63–79.
- LEWIS, Simon: *White Woman Writers on Farms and their African Invention*. Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences; 57:10 (1997 Apr), 4366, Gainesville (Florida), 2003.
- LEWIS, Simon: »Graves with a View. Atavism and the European History of Africa«. In: *Ariel. A Review of International English Literature* 27 (1996), 40–60.

- MAGOWAN, Robin: *Narcissus and Orpheus. Pastoral in Sand, Fromentin, Jewett, Alain-Fournier and Dinesen*. New York/London: Garland, 1988.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia: *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*. München: Fink, 2005.
- SELBOE, Tone: *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*. Odense: Universitetsforlag, 1996.
- SIMMONS, Diane: »A Passion for Africans. Psychoanalyzing Karen Blixen's Neo-Feudal Kenya«. In: *scrutiny2: issues in english studies in southern africa* 7 (2002:2), 19–33.
- SMITH, Sidonie: »The Other woman and the Racial Politics of Gender. Isak Dinesen and Beryl Markham in Kenya«. In: Sidonie SMITH u. Julia WATSON (Hg.): *De/Colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, 410–35.
- THIONG'O, Ngugi wa: »A Tremendous Service in Rectifying the Harm Done to Africa«. In: *Bogens verden* (1980:10), 663–665.
- THISTED, Kirsten: »Dead Man Talking. Om tale og tavshed og repræsentationens ambivalens hos Karen Blixen og Thorkild Hansen«. In: *Spring* 22 (2004), 102–130.
- THURMAN, Judith: *Isak Dinesen. The Life of Karen Blixen*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- VISEL, Robin E.: »White Eve in the Petrified Garden«. *The Colonial African Heroine in the Writing of Olive Schreiner, Isak Dinesen, Doris Lessing and Nadine Gordimer*. Ph.D.-thesis, The University of British Columbia, 1988.
- WARD, David: »Karen Blixen (Isak Dinesen): Out of Africa«. In: David WARD: *Chronicles of Darkness*. London: Routledge, 1989, 47–51.
- WARNKE, Martin: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. München: Hanser, 1992.
- ZENGOS, Hariclea: »A World without Walls: Race, Politics and Gender in the African Works of Elspeth Huxley, Isak Dinesen, and Beryl Markham. Dissertation Abstracts International; 50:12 (1990 June), 3948A.

KRISTIN ØRJASÆTER
White Woman.
From Karen Blixen's Literature to Vibeke Tandberg's
Digital Photography

Major African civilizations were known in Europe since the Middle Ages. It was the early European travel literature in the seventeenth and eighteenth century though, that gave rise to the idea of Africa as the Dark Continent. According to Gunther Pakendorf, many of these authors described landscapes and people that they had only seen in paintings and read about in adventure stories.¹ This same phenomenon is also true for the descriptions of travels found in eighteenth century fiction.² As unreliable as we know they were, the early descriptions of Africa still made their readers believe in the idea of the Dark Continent: untouched by civilized man, like a virgin, wild and difficult to penetrate – with hidden treasures inside. The Africans themselves, who never slept under a roof and had no recognizable religion were also regarded as wild, exotic and dangerous animals.³ The Dark Continent and its inhabitants exerted a power of fascination in European literature.

The ideas that this early literature spawned were confirmed during the latter half of the nineteenth century, when missionaries like David Livingstone and Mary Slessor published their diaries. They were soon followed by journalists such as Henry Morton Stanley and even later by colonizers who returned to these literary images in their descriptions of Africa. It appears as though some of the books they may have read taught them what to see in Africa and how to describe it. To be sure, the increasing European knowledge of Africa was based on the paradigm of the Dark Continent: whereas Africa was seen as unmapped and uncivilized, Africans themselves were regarded as having no respectable culture of their own. The main movement in the discourse on Africa remained the journey, presented as the act of penetrating an unknown, wild and virginal

1 PAKENDORF: 2003, 32.

2 In Ann RADCLIFF'S *The Mysteries of Udolfo* (1794), for instance, a journey from England to Italia is described according to well-known paintings. Sørensen and Tøgeby have shown that as late as 1935 Karen Blixen described the roads around Pisa on the basis of paintings (SØRENSEN and TØGEBY: 2001).

3 PAKENDORF: 2003, 32.

landscape. This discourse is obviously highly sexualised, and many of the stories have a meta-fictional framework presenting the circumstances of the voyage. The narrative itself is thus presented as the result of a masculine exploration of unknown territory. According to tradition, Henry Rider Haggard's *King Solomon's Mines* (1885) insists on being a true story about a white man who penetrates the South African jungle and in doing so endangers his life. Inside the wilderness, he successfully faces all the challenges that befall him with a brave heart and an open mind. He survives, gets rich, and then writes this book. However, the main reason for this journey was to find a lost white man; a mission that was successful. Similarly, Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899) describes a white man's journey into the wilds of Africa in the footsteps of a lost white man – just like Stanley looking for Livingstone. Stanley seems to have added a new element to the old discourse of the adventurous male journeys. Conrad's narrator, Marlow, repeats the pattern of Stanley and Haggard: Along his journey through an increasingly wild landscape he encounters local black people who become more and more dangerous as the natural surroundings close in on him. Like Haggard, Conrad makes it clear that for whites, Africa means profit. Unlike Haggard, Conrad clearly warns of the consequences of exploiting Africa – less for the sake of the Africans than for the Europeans themselves. When Marlow finally meets up with the lost Kurtz, he discovers that Kurtz has adjusted to the wilderness. More clearly than his predecessors, Conrad presents a white man ›smitten‹ by darkness. Darkness is associated with chaos; it is not only an outer, but also an inner state of mind. Africa has, in Conrad's version, stripped the white man of his civilized manners – what is left of him is a greediness that is beyond civilization.

The literary descriptions of Africa increased during the early years of colonization and the old discourse of the Dark Continent may have reached its peak in the 1930s with publications such as Ernest Hemingway's novel *Green Hills of Africa* in 1931 and Graham Greene's travel account *Journey without Maps* in 1936. Both of these authors' works convey the same old image of Africa as a wild, not yet mapped landscape, a site for adventurous travels. Hemingway's protagonist is, typically, a hunter; Greene's protagonist – a traveller mapping Africa along his way. Whereas Greene deliberately uses the virgin metaphor for the land and people, Hemingway describes the conversations between men around an

open fire. Neither of them portrays the natives as trustworthy, nor gives women a central position in their descriptions of the continent.

In *Orientalism* (1978) Edward Said uses the term ›White Man‹ to depict a certain type of cultural arrogance developed by white settlers and rulers in the colonies. White Man though, is also a literary style known from pre-colonial literature. During colonialism the well-known literary style inspired the whites' way of defining themselves in real life, as superior compared to natives. The arrogance from the old discourse was transferred to the colonial state of affairs.⁴ Haggard, Conrad, Hemingway and Greene repeat and confirm this image of the White Man as superior to blacks, and by doing so they of course mirror the colonial point of view on blacks and whites.

The colonial fiction about Africa from the 1930s as well as images from fiction written during the 1880s and '90s can be seen as a remediation of early travel literature. According to Bolter and Grusin's *Remediation. Understanding New Media* (1999), remediation implies that the content in one medium is being transferred to another in such a way that it is obvious that the same content is repeated in a new manner.⁵ Remediation influences both the new and the old media in that the new medium that replaces the old one, brings to mind the old medium that it replaces. In this way a dialogue between old and new arises.⁶ Hemingway's and Greene's works have a closer relationship to the landscape they describe and the persons inhabiting it than Conrad's and Haggard's, not to mention the adventurous travel literature from the seventeenth and eighteenth centuries. Still, Hemingway and Greene convey the original images by transferring their discourse on Africa into the literature of their own time. It then becomes obvious that both this new discourse, as well as the old one, are not only masculine and sexualised but also racist and ethnocentric: Africa and Africans appear as a contrast to Europe and Europeans. The presentation of the foreign thus serves as an inverse presentation of the familiar white, European, male, narrative selves.

Even these ›late‹ works immediately become objects of remediation. Already in 1937, Karen Blixen rewrites the by now well-known tale of the White Man in Africa in *Den afrikanske farm* (literally, The African

4 SAID: 1978, 226–228.

5 BOLTER and GRUSIN: 1999, 45.

6 Ebd., 50.

Farm), as it is called in Danish, or *Out of Africa*, as it is titled in English. The English version was published under Blixen's pseudonym, Isak Dinesen. Blixen's remediation made White Woman appear on the literary scene, and the feminization of White Man into White Woman renewed the literary discourse on Africa. The travel metaphor became less dominant, the coupling of darkness and virginity weakened, and the conquest metaphor was highly questioned. In short: the masculine conquest is exchanged with a feminine discourse of caretaking. Although Blixen questions the ethnocentricity, the cultural arrogance persists. First and foremost however, it becomes obvious how gendered the old discourse was. Like those before her, Blixen wrote under the colonial paradigm (the racist element of the old discourse on Africa was not questioned until post-colonialism). Thus, when *Out of Africa* becomes an object of remediation, as in Vibeke Tandberg's digital photographic series *Aftermath* from 1994, we have an example of the final (?) deconstruction of the images used to constitute the discourse on Africa.

Here I will present Blixen's and Tandberg's contributions to the European tale of the White Man in Africa and discuss the cultural arrogance that Said tends to overlook, that of the White Woman.

In their remediation, both Blixen and Tandberg quote the cultural arrogance of the White Man – but exchange man with woman. Quoting in this context means a meeting between art and literature, or more accurately a meeting between iconography and intertextuality according to Mieke Bal's definition in *Quoting Caravaggio. Contemporary Art. Preposterous History* (1999). In her definition, iconography is a re-employment of previously used forms, patterns and figures. Intertextuality she defines in agreement with Bakhtin as an active reference to a sign that has already been given its signification through older texts.⁷ The history

⁷ See BAL: 1999, 8. The definition of intertextuality is more disputed than Bal indicates. Kristeva introduced the term in 1966 (KRISTEVA: 1984a, 65) when she presented Bakhtin's ideas about the dialogic character of language and literature to the European literary scene. She defines intertextuality as a description of how literary texts enter into dialogue with each other. In her dissertation from 1974 (KRISTEVA: 1984b), however, Kristeva uses the term transposition instead of intertextuality. She defines transposition as a transfer of one or more systems of signs in relation to each other (ibid., 59–60). Genette develops the term transtextuality as a common denominator of the various forms that a literary text can assume in respect to another text. Intertextuality is only one of these forms, and it is defined as the explicit presence of a quotation from one text in another (GENETTE: 1997, 4).

painting is one example of quoting in that its visual motif could be a textual, Biblical parable. While Blixen quotes the Bible's myth about paradise in *Out of Africa*, Tandberg's photographic work quotes motifs from Blixen's text.⁸ In exchanging White Man with White Woman, new problems arise and old ones are given a new twist. Furthermore, both works reflect a consciousness about the fact that they remediate and quote something that has already been laid to rest.⁹ By a conscious remediation of a content that is no longer valid these works point to an ethical dimension which is connected to the old discourse.

What characterizes Tandberg's account is that it is presented through a new medium. *Aftermath* recreates content known from literary texts in such a manner that we recognize it as a recreation of old images in a new form. This effectively creates a fresh perspective on the interpretation. With *Aftermath* we have definitely entered the postcolonial paradigm; I shall therefore use *Aftermath* to discuss the significance of repetition inside various cultural paradigms. In quoting Blixen, Tandberg presents White Woman as an old-fashioned but still living phenomenon, thus paving the way for a new discussion on the relationship between feminism and racism.

The Lost Image of Africa

Out of Africa was written in English. According to Judith Thurman, Blixen's original intention was to call her book *Ex Africa*, but her editor persuaded her to choose the less pompous title *Out of Africa*.¹⁰ *Ex Africa* connotes something that has ended: ›Africa is no more‹. *Out of Africa* connotes someone or something leaving Africa. *Den afrikanske farm* (The African Farm) does not contain any of these aspects, but directs at-

8 Karen Blixen studied drawing in Copenhagen in 1902–03 and painting in 1903–06. In the spring of 1910 she took classes in Paris (ASMUSSEN: 2002, 6). While in Kenya she painted several pictures with an African motif. SØRENSEN and TOGEBY: 2001 discuss the influence of Italian art on »The Roads around Pisa« (1935). Charlotte ENGBERG: 2002 discusses traces of art in several of Blixen's works. ENGBERG: 2000 discusses Blixen's essay on the predecessor of photography, daguerreotypy.

9 ENGBERG: 2000 argues that in most of Blixen's works the past is very consciously recreated. For a close discussion of Blixen's concept of time see Tone Selboe's article in this volume.

10 THURMAN: 1982, 286.

tention toward the farm itself, the special place where the story is centred. The farm is thus given the honour of representing the entire continent.

The three titles offer different points of view for the interpretation. Furthermore, several structures can be traced throughout the text which might also lead the interpreter to read it in more than one way. It is an autobiography, a utopia, a dystopia and a documentary novel – but it is perhaps best known as an autobiography. As such, it is a poetical rewriting of how Karen Blixen transformed herself into an author by failing as a farmer. The utopia is best characterized as a pastoral. For although *Out of Africa* deals with lions instead of sheep, the narrator and her friends worship art and nature. Just as the shepherds in the pastorals, they idolize life close to nature. Nonetheless, there are serious cracks in this idyll. The narrator herself is in fact a farmer trying to earn her living from the land. And she fails. The dystopia is the breakdown of the ideal due to the rise of a monetary economy.

Blixen's documentary is based upon this dystopia. Her accounts of Africa are written from the farm's perspective and at the time of the narration, the farm is already a lost cause. This dystopian element also leads to the documentary description of how Africa is ill-treated by both capitalism and the colonial government. The ethical component, which is explicit in this work, is based upon the failed utopia: the farm was the ideal society, a model for how the colonial government should also have treated Africa and Africans.

Out of Africa however, begins at the point where this utopia is lost. Nevertheless, the ideal remains as an ethical reflection. Symbolized by the antelope Lulu, who is both wild and tame, the relationship between man and nature is ideal on the farm. Only on the farm does the relationship between whites and blacks balance effortlessly. The civilization on the farm works side by side with nature by respecting and partaking in its natural order rather than destructively interfering.

The idea is that Africa has a natural order and Africans a natural hierarchy. The Somali people are presented as being aristocrats in their mind thinking about themselves as superior to other blacks. The Masaiis are interpreted as warriors, and the Kikuyu people as slaves. Every group of people has their special sense of dignity and role. The whites are placed on top of the pyramid. The whites around the farm are aristocrats on a higher level than the Somalis. The complete system works like a natural

feudal society where everyone has their special task to do and everyone is of equal importance. Such is the utopia in *Out of Africa*.

This societal pattern is recognizable from the European Middle Ages however, with the emergence of capitalism and colonialism this old form of society dissolves. The white middle class does not adjust to the African society and does not relate to the African version of feudal hierarchical values. White middle class people thus, do not fit in. As opposed to the adventurous white aristocrats, who smoothly placed themselves on top of the pyramid, they have solely one intention – to earn money.

Blixen raises an ethical discussion within the colonial paradigm: The relationship between societies is presented as a contradiction between black and white. Black represents nature, primitivism, tolerance, history, a connection to the past and consciousness of roles. White represents technology, freedom, power, intolerance and civilization. Blacks and whites thus represent different centuries, and Africans exist in a century that for Europeans belongs in the past. The main crime of colonialism is that it brings European civilization into a society where it does not belong, because Africa has not undergone the different historical phases which serve as the basis for European civilization. Africa cannot be expected to shift from its natural phase into civilization as colonialism forces it to. This is one of the explicit main ideas in the book – an idea that was widely accepted in the 1930s when *Out of Africa* was written. However, the black and white dichotomy is not totally stable throughout the work. Some white people can move between the two: those who are in contact with the past, the same ones who rightly possess cultural arrogance i.e. White Man and White Woman. They belong on top of the African hierarchical pyramid, whereas the other white people in Africa harm Africans as well as White Man and Woman.

At the end of *Out of Africa*, the bankruptcy of the farm is described as the total breakdown of an era that is Africa: the coffee harvest is too small to carry the costs, the grasshoppers eat the squatters' corn crop, the farm is sold, and the ideal feudal society must come to an end. The land is parcelled out for bungalows and the squatters are forced to move. It is capitalism that overtakes the farm and it is the entry of the middle class in the colonial administration that overtakes Africa. After the farm is sold, Kinanjui, the chief of the Kikuyu dies, and then finally the English aristocrat Denys Finch-Hatton dies as well. When the farm, which along with chief Kikuyu represents Africa, dies, the aristocrats die too. According to

Blixen, pride, dignity, role consciousness and awareness of tradition are African traits that are shared by the European aristocrats. The farm, old Africa, and the White Man and Woman die for the same reason – time has overtaken them. Africa's true aristocratic era is now gone; the ideal feudal society where nature and civilization were in harmony is history. It turns out though, that just as the leader at the top of the pyramid is unable to remain in place due to the demands of European capitalism, the natives too are incapable of entering roles other than the ones they had in the well-organized, natural feudal society that the farm represented.

The Natives of the farm, in the stark realism of their souls, were conscious of the situation and of my state of mind, as fully as if I had been lecturing to them upon it, or had written it down for them in a book. All the same, they looked to me for help and support, and did not, in a single case, attempt to arrange their future for themselves. [...] There is a paradoxical moment in the relation between the leaders and the followers: that they should see every weakness and failing in him so clearly, and be capable of judging him with such unbiased accuracy, and yet should still inevitably turn to him, as if in life there were, physically, no way round him. A flock of sheep may be feeling the same towards the herd-boy, they will have infinitely better knowledge of the country and the weather than he, and still will be walking after him, if needs be, straight into the abyss.¹¹

The racist thoughts that are frequently visible in this work through the comparisons of natives and animals can be seen as part of the cultural arrogance of the White Man and Woman which constitutes the culture of colonialism. However, they are also interwoven in the feudal ideal that is part of the work's specific utopia and dystopia.

Just as the farm represents the continent, and the farm's demise represents Africa's demise, the narrator's story represents the continent's story. Karen Blixen thus, makes herself into Africa's author in a way which is slightly reminiscent of how T.E. Lawrence made himself the representative of Arabic history – at least according to Edward W. Said. Said emphasizes that Lawrence seemed to overlook the fact that he was just a participant in history, not history himself.¹² Blixen's narrator can be accused of the same.

According to Said's definition, White Man was originally a literary style. Blixen's remediation brings the stories about the Dark Continent back to mind: in the old narratives, White Man conquered the black

¹¹ DINESEN: 1938, 331.

¹² SAID: 1978, 243.

man's land and produced books about it. In Blixen's version, written at the end of the style's era, White Man is exchanged with White Woman. She takes care of the black man and produces a book about it. Actually, *Out of Africa* might be read as a response to Ernest Hemingway's *Green Hills of Africa*, which deals with a white hunter in the wilds of Africa. Whereas Hemingway describes the adventure and the long talks around the campfire – man to man – Blixen describes the farm, representing Africa, as a society. Whereas Hemingway describes the White Man as a travelling hunter, Blixen describes a woman staying at home, taking care of the farm's land and people. Whereas Hemingway reflects about how white people are exploiting the African earth to such a degree that it dries out, Blixen describes a female coffee farmer who builds a lake and puts fish in it, arranges a school for the native children, drives them to hospital when necessary or takes care of their wounds herself. When she has spare time she visits the Somali women because she enjoys being in their company so much. Karen Blixen's protagonist is a female counterpart to White Man. Like Hemingway and the Africans, she must give way to the capitalism of the white middle class. Unlike the Africans but analogous to Hemingway, this experience provides her with a reason to give voice to herself in a book about White Woman in Africa.

Some feminist readers want to save Blixen from the racist label, in particular Susan Hardy Aiken in *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative* (1990). Aiken argues that Blixen's authorship is a gendered discourse and that *Out of Africa* takes its place in the complete oeuvre as a convincing positioning of the feminine stance. She suggests that Blixen uncovers connections between the politics and poetics of colonialism and gender difference. Since the Western cultural definition of women is strikingly similar to the definition of Africans, both groups are subordinate and naturally rate second. Both therefore, can only be accepted when they remain in ›their place‹. *Out of Africa* writes itself into the European discourse on Africa by being based on racist tropes and figures. However, Aiken contends that it undermines the ethnocentric way of thinking about land, territories, people and gender.¹³ She thereby reasons that Blixen's contribution to the colonial discourse in fact actually destabilizes it.

This appears to be a serious simplification of the racism in *Out of Africa*. I find it more fruitful to consider the relationship between feminism

¹³ AIKEN: 1990, 39.

and racism, and thus will place my focus here in the following. I would now like to discuss a work of art which, by constituting a remediation of the image of White Woman, accentuates this disturbing relationship between feminism and racism.

Implementing Uneasiness

With Vibeke Tandberg's digital photographic work *Aftermath* (1994) we have moved into the postcolonial paradigm and changed medium. Nevertheless, the content and motifs stay the same – White Woman is definitely not dead. The artwork consists of a series of digital photographs which, at first glance, appear to document the White Woman in Africa.



Figure 1. Vibeke Tandberg: *Aftermath* #1, 1994. Printed with courtesy of c/o – Atle Gerhardsen/Berlin

Aftermath #1 shows an old-fashioned hospital ward with a big cross on the long, right-hand wall. There are only two patients, both children, one of them possibly in his early teens, the other a young child with his back to the spectator. At the centre of the picture, we see a young white nurse standing with her hands gathered in front of her stomach – in short, in a classic position for a female portrait. *Aftermath* #2 depicts the same woman ›off duty‹, sitting on the ground with some African women and their children, eagerly engaged in a friendly conversation in front of a hut with a straw roof. *Aftermath* #3 shows her in front of a slightly bigger

house (a school perhaps?), talking to two teenage boys and a young mother carrying one child in her arm and holding another by the hand. Four men are standing just beyond the main group. The white woman is still dressed in the same frock, but in this picture it might function as a teacher's frock rather than a nurse's uniform. She is the only one facing the photographer frontally.



Figure 2: Vibeke Tandberg: *Aftermath #4*, 1994. Printed with courtesy of c/o – Atle Gerhardsen/Berlin

Aftermath #4 depicts the same woman squatting in a coffee field with a man her own age (Is she teaching him about farming?).

In *Aftermath #5* she is definitely depicted as a schoolmistress – turning the school boys' attention to the letters on the blackboard with a pointer. They are all seated on the ground; she is the authority – not only because she is the teacher, but also because she is standing up and taking up so much more space. However, in *Aftermath #6* she is squatting in a green landscape again, bending down in front of an African, as if his leg preoccupies her. Her eyes though are turned upward, towards his face as if she is listening to him. *Aftermath #7* depicts her with a woman with a child in her right arm and even though she is halfway hidden behind the mother, she is the one to which we direct our attention. We see how happy she makes the mother by admiring her child.



Figure 3: Vibeke Tandberg: *Aftermath* #7, 1994. Printed with courtesy of c/o – Atle Gerhardsen/Berlin



Figure 4: Vibeke Tandberg: *Aftermath* #8, 1994. Printed with courtesy of c/o – Atle Gerhardsen/Berlin

In *Aftermath* #8 she is standing on the seashore with some boys admiring a fish in the same way. The children (who perhaps caught the fish?) are obviously equally happy and proud. *Aftermath* #9 depicts the white woman squatting again, this time at the centre of a group of smaller children, mostly girls. It looks as if she is teaching them something (perhaps what kind of branches they should bring home to the fire?). Finally, in *After-*

math #10 she is standing in front of a helicopter with a box in her hands – probably containing medicine.

As the above presentation of *Aftermath* should have demonstrated, these tableaux invite the spectator to interpret and draw conclusions. We add what is not there to construct a meaning, and we ›hear‹ what the protagonist says – like ›Oh, what a beautiful baby‹, and ›How clever of you guys to catch such a big fish all on your own!‹ At first these installations seem to invite a discussion on the discourse of ›the good Samaritan‹. As Lars Einar Sørli writes, the pictures are tableaux of different noble deeds such as nursing sick people, teaching children to read and their fathers modern agriculture, giving out medicine to the needy, and instructing mothers how best to nurse their babies. Pretty soon though, we notice the protagonist's white socks with red and blue stripes. They might be interpreted as ironically connoting ›Norwegian-ness‹, which leads us to conclude that this artwork also invites us to discuss the official Norwegian image as a peace and humanitarian aid in the world.¹⁴

After a while it becomes slightly uncomfortable to look at this artwork. It insists on transferring the colonial discourse, which we are taught to regard as old-fashioned, into our post-colonial era. Therefore it makes us slightly uneasy and it is this feeling of uneasiness that I would now like to explore. What is it about? How is it implemented in the artwork and what consequences does the uneasiness arouse? The answers, I will argue, concern our own attitude towards Africa and ourselves.

In these photographs a number of people are visible, but the White Woman is undoubtedly the protagonist. She is the only one who stands out as remarkably different and she is the only one present in every photograph. She might be a nurse or a missionary, but she is also a schoolteacher and an expert in agronomy. In every picture she appears in a new role; all of which might be characterized as helpful and caring. Furthermore, we notice how happy everyone is – the White Woman is happy to help and the natives are happy to receive her contributions. What is most striking however, is the white frock that she wears in every picture. It serves at least two different functions. First, it underlines her skin by doubling what we already see: she is white, and she is the only one who is white. Moreover, as described above, she has a different, but distinguished role to play in every scene. The white frock might therefore be a

¹⁴ SØRLI: 2004, 100.

nursing uniform or a doctor's frock, or it might be a schoolmistress's work uniform or that of the advising agronomist. It seems to be an emblem for help, assistance, and support, which brings us to the frock's other function: it teaches us that the white woman does not belong in Africa but that she is no tourist either. Whereas Blixen's protagonist stayed in Africa as a colonial farmer, Tandberg's white woman ›solely‹ assists the blacks. The frock turns her into the white woman helping the natives, doubling the skin that represents her essence. The White Woman is essentially a helping hand. The distance between her and those who receive her help is what this artwork is about. The White Woman is totally superior to them all.

Aftermath presents a message we perceive as out of date. It tells us something we do not accept and therefore we easily perceive it as an ironic statement or, more accurately, as several theatrically staged tableaux. The protagonist's staged attitude is marked; thus the White Woman's identity does not seem to be authentic. Compared with the authentic Africans, she must be characterized as explicitly theatrical.¹⁵ Her theatrical identity is realized against their ›ethnic‹ authenticity. This alone makes her more modern than they are: Whereas, she stages her own performance, they do not stage anything – they ›are‹.

The White Woman has only one property, which works in different ways depending on the context. The frock makes her into a missionary or an agricultural advisor or something else depending on the environment. So it is our interpretation of the environment that gives the frock its status and the protagonist her identity. We create her according to our interpretation of the Africans that constitute her environment. It is our gaze that creates her as White Woman, not the gazes of the other people in the photos. We take them into account, but only as part of the backdrop; our gaze is entirely focused on her. Such is the quality of visual art; a big part of it serves as the setting and background against which the protagonist appears. Here, the Africans serve as a stage set for the protagonist, making up motifs that are iconographic and intertextual quota-

15 In *Vår teatrale tid* Anne Britt Gran categorizes postmodern identity in three ways: The term non-theatrical identity presupposes the possibility of authentic identity; explicit theatrical identity presupposes the opposite. This term considers identity to be staged, therefore it is possible to change roles and create different identities. Not explicit theatrical identity is quite similar but has a stronger element of self-reflexivity (GRAN: 2004, 43).

tions from colonial presentations of Africa. Therefore, the spectator identifies the protagonist as White Woman by bringing old-fashioned images of Africa into account. The theatrical scene in front of us is displayed inside the paradigm that makes the white race superior to the black. When we are drawn into this game, which is unavoidable when trying to deduce what the white woman in the pictures is doing, we practice racism ourselves. When we interpret, we are activated as practitioners of attitudes that we regard as totally out of date. Still we do it; we recreate the old attitudes that we thought we did not share ourselves, and this makes us quite ill at ease.

This uneasy feeling is reinforced by the pictures themselves. Something is wrong. It has to do with the staged attitude of the model, her body language. This White Woman tries to be Queen Sonja in action: professionally pleasant and friendly, interested in whatever she is invited to look at, utterly empathetic, like Princess Märtha Louise at work, or the Swedish singer Carola visiting her nursery orphanage in Brazil, or Julia Roberts as the UNICEF ambassador. The protagonist is staged as though she is consciously acting a part: »Look at me – I'm kind!« she clearly says. »I'm a good person because I help the natives.« Since her attitude is so obviously staged it carries a self-reflexive element: She needs the Africans in order to become this nice person. We can thus conclude that *Aftermath* paves the way for an ethical consideration about the implications of the play. The pictures arouse uneasiness because we, the spectators, become involved in biased preconceptions that we do not accept. When the protagonist is acting out the recognizable role of being good, we are given the opportunity to realize that in this play, the Africans are necessary to confirm White Woman's self-defined image as a nice lady.

Finally, the artwork encourages our sense of uneasiness because the photographs are faked. They are digital works consisting of a certain combination of two different kinds of photographs. The press photographer Trygve Bølstad has covered his own travels in Kenya by means of documentary photographs. Vibeke Tandberg has manipulated his pictures and installed studio portraits of herself in them. Traces of the mounting are clearly visible when we study the way the light falls on her and on the other people in the pictures. The visible seam, demonstrating the construction of two different pictures mounted together, adds an element of self-reflexivity to *Aftermath*. By carrying traces of its production it tells us that we have to relate to the construction. What we see when

we watch Vibeke Tandberg's digitalized version of Trygve Bølstad's documentary is the White Woman as she is constructed, or rather, as we construct her.

In classical photography what we see is regarded as real. The photograph documents what has once been.¹⁶ However, digital photography has challenged the trustworthiness of the photograph. A digital photograph is presented as a photograph and intended to be read as one, but technically speaking it is a combination of digital graphics and conventional photography.¹⁷ However, as Bolter and Grusin point out, every new medium enters into dialogue with the old medium that it replaces.¹⁸ The digital documentary photograph experiments with the border between art photography and documentary photography. It is both documentary and fiction and it is not at all trustworthy. The interpreter is the one creating meaning from the pictures, making up an idea of what ›really‹ was. With respect to *Aftermath*, the spectators tend to overlook the obvious: that the staged protagonist was not really there. Instead we tend to activate the images from the old discourse on Africa and interpret the studio portraits as ›on-location portraits‹ against the background of the documentary photographs.

In the meeting between the digital photograph and its spectators, the spectators are given a highly active part. We activate the content and make the work ›speak‹. With respect to *Aftermath*, we make it talk like the Western colonial discourse on Africa is not dead yet, and that the old-fashioned point of view on women and race is still valid. So we activate the aftermath of colonialism. But *Aftermath* also initiates a certain kind of self-reflection about how we give significance to pictures and what kind of significance we produce. To activate a picture, to make it speak, is like participating in a play that challenges our self-awareness in respect to what kind of meaning we produce. Here, we recreate a discourse we regard as out of date.

¹⁶ In *La chambre claire. Note sur la photographie* Roland Barthes writes that unlike literature, photography is a documentary genre. Words are fit to create stories; words create fiction. Photography however, carries traces of the person once present for the picture to be taken (BARTHES: 2001 [1980], 105). What Barthes seems to forget is that art photography has traditionally followed the same aesthetic rules for creating mimesis as classical painting.

¹⁷ BOLTER and GRUSIN: 1999, 105.

¹⁸ See *ibid.*, 50.

In contrast to Karen Blixen, Vibeke Tandberg has not been to Kenya. Nevertheless we let *Aftermath*'s protagonist tell us about her own experience of being a White Woman. Her experience is postulated as if it is timeless and independent of space. However, the model in the pictures is not present in the universe that we create in our imagination. We interpret her as if she is photographed in Africa even though we can observe that she is inserted in the pictures of Kenya, Africa. The documentary photographs are stage sets. In *Out of Africa* the natives are the background on which the protagonist stands out, as in a relief. In *Aftermath* the Africans are part of the stage too, they happen to be used as background for the studio portraits. The White Woman does not share the references of any of the other people shown in *Aftermath* because she is not in the same room, much less the same continent. She is talking about herself, not the Africans. They are just the background on which she can perform different identities.

Posthumous Reputation and Aftermath

In *Out of Africa* as well as in *Aftermath* the protagonist's name is the same as the artist's, which makes both autobiographical. In *Aftermath*, the photographer of the studio portraits is the same as the model in the studio, thus *Aftermath* may be regarded as a series of self-portraits. The original Norwegian title, *Ettermæle*, means posthumous reputation, the story about the life of someone now dead. The English title, *Aftermath*, is less personal. Aftermath is the crop that grows after the harvest is done. The narrative that the pictures create demonstrates the afterlife of the former colonial paradigm. This post-colonial discourse uncontrollably carries yesterday's racism into our own time.

The first exhibition of *Aftermath* included an installation with a portrait of Vibeke Tandberg, a mourning band, a death announcement and an obituary.¹⁹ The installation and portrait stated that Vibeke Tandberg is dead, and that the work documents her life as an aid worker in Kenya, Africa. The spectators are thus invited to interpret *Aftermath* in accordance with the life stories of deceased missionaries who sacrificed the luxury of Europe to live among the godless blacks in the Dark Continent

19 Some of the spectators found the false obituary offensive. It is now deleted from the work. The Norwegian title of the work indicates that the protagonist is dead anyway. However, in English, the death of the protagonist is less obvious in the revised edition.

(the kind of story that contributed to the traditional discourse on Africa). But Vibeke Tandberg is not dead and therefore the artwork is given another layer of meaning. Vibeke Tandberg stages herself in the images that created the colonial discourse.

The staging of the protagonist as a deceased aid-giver is, in aesthetic terms, a quotation from missionary discourse. In this case it is intertwined with the discourse of royalty and the famous. Together they underline the feminine element of the discourse on Africa that is lacking in the works of Stanley, Haggard, Conrad, Hemingway and Greene. Tandberg clarifies what Blixen brought into the tradition: the part of the White Woman.

Blixen's protagonist grows coffee; in *Aftermath* #4 Tandberg is portrayed in a coffee field. The baroness, as Blixen's protagonist is called in *Out of Africa*, builds a lake and puts fish in it; in *Aftermath* #8 Tandberg's protagonist admires the young boys' freshly caught fish. The baroness sets up a school at her farm; in *Aftermath* #5 the protagonist is a schoolteacher. The baroness used to nurse the wounds of her squatters; in *Aftermath* #6 it looks as if the protagonist is doing the same. The baroness's lover used to take her above the savannah in a small airplane; in *Aftermath* #10 the protagonist has just exited a helicopter. The baroness makes a point of enjoying some spare time with the Somali women; in *Aftermath* #2 Tandberg seems to enjoy being part of the black women's circle of conversation. *Aftermath* quotes *Out of Africa* as well as other written tales about colonial Africa by presenting images and motifs that were already given significance in colonial discourse. However, when the same content is exposed to post-colonial remediation, the original signification becomes slightly displaced. I would argue that what *Aftermath* does is to reveal that in the discourse on Africa the feminism of the White Woman is part of an imperial racist project. White Woman's caring approach to black people underlines White Man's conquest of the wilderness. Culturally speaking, it too is equally arrogant.

Aftermath takes our interpreting gaze and makes it a focus of discussion. As spectators we construct the meaning we glean from the pictures.²⁰ Moreover, the meaning we invest them with is taken from the out-

20 Tone Selboe rightfully argues for the importance of the gaze in *Out of Africa* (see especially SELBOE: 1995, 118–119). My point is nevertheless that Tandberg's digital photography is a remediation of Blixen's text in such a way that the interpreting gaze is transferred to the spectator.

dated colonial paradigm. We thus make these pictures talk about the White Woman as a culturally arrogant, still active part of an old-fashioned style that ought to be part of history. We make the pictures initiate an ethical reflection about whether it is time to replace the black-and-white and male-female dichotomies. This ethical reflection works retroactively and affects the reading of *Out of Africa* too. It is no longer possible to pretend that the feminist potential in *Out of Africa* compensates for the racism in the book.

Out of Africa might very well be interpreted as a gendered project, but there is no reason to keep on denying that the gendered project is subordinate to imperialism. We have been able to overlook the racism in Blixen by considering it a product of the 1930s. However, Tandberg's digital photography triggers an ethical reflection which points to our own role in activating the old ideas. To change the colonial paradigm we must take notice of what it is about, even in the old works. *Out of Africa* does not lose its value by being read more consciously. Instead, it serves to remind us of how important it is to notice what kind of attitudes art transfers, as well as to study the roots of our own ideas and images. Instead of overlooking racism, we can identify it and notice how the colonial discourse gives us images that we keep on reproducing when interpreting new works.

ARTWORK

TANDBERG, Vibeke: *Aftermath* # 2, 4, 7, 8. C-print, computer montage, 30 x 40 cm, edition of 5. Reproduced with permission from the artist and courtesy of c/o – Atle Gerhardsen. Berlin, 1994.

REFERENCES

- AIKEN, Susan Hardy: *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1990.
- ASMUSSEN, Marianne Wirefeldt: »Karen Blixens kunst«. In: *The Art of Karen Blixen. Drawings and Paintings*. Rungsted Kyst: Karen Blixen Museet, 2002.
- BAL, Mieke: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art. Preposterous History*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1999.
- BARTHES, Roland: *Det lyse kammer*. Translated by Knut Stene Johansen. Oslo: Spartacus, [1980] 2001.

- Blixen, Karen: *Den afrikanske farm*. Copenhagen: Gyldendal, [1937] 1987.
- Bolter, Jay David and Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 1999.
- Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*. London: Dent. Everyman's Library, [1899] 1982.
- Dinesen, Isak: *Out of Africa*. New York: Random House, [1937] 1938.
- Engberg, Charlotte: *Billedets ekko. Om Karen Blixens fortællinger*. Copenhagen: Gyldendal, 2000.
- Engberg, Charlotte: »Når ord bliver til billeder«. In: *The Art of Karen Blixen. Drawings and Paintings*. Rungsted Kyst: Karen Blixen Museet, 2002.
- Genette, Gerard: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, [1982] 1997.
- Gran, Anne Britt: *Vår teatral tid*. Oslo: Spartacus, 2004.
- Greene, Graham: *Journey without Maps*. London: William Heinemann, 1936.
- Haggard, Henry Rider: *King Solomon's Mines*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, [1885] 1886.
- Hemingway, Ernest: *Green Hills of Africa*. New York: Charles Scribner's Sons, [1931] 1935.
- Kristeva, Julia: »Word, Dialogue, and Novel«. In: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell, [1966] 1984a, 64–91.
- Kristeva, Julia: *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, [1974] 1984b.
- Pakendorf, Gunther: »Travellers at the Cape and what they saw«. In: Carlotta von Maltzan (ed.): *Africa and Europe: En/Countering Myths. Essays on Literature and Politics*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2003, 29–40.
- Said, Edward W.: *Orientalism*. London: Routledge & Kegan, 1978.
- Selboe, Tone: *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*. Dissertation. University of Oslo, 1995.
- Sørensen, Ivan Z. and Ole Tøgeby: *Omvejene til Pisa. En fortolkning af Karen Blixen's ›Vejene omkring Pisa‹*. Copenhagen: Gyldendal, 2001.
- Sørli, Lars Einar: *Digitalt fotografi 1990–2000 fra ›det som har vært‹ til fiksjon?* Dissertation. University of Oslo, 2004.
- Thurman, Judith: *Isak Dinesen. The Life of Karen Blixen*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1982.

LILL-ANN KÖRBER
Die Frau und der Affe.
Primatologie bei Karen Blixen und Peter Høeg

*Wissenschaftler zeigten, dass wir ungefähr 98 Prozent
unserer Gene mit dem Schimpansen teilen.
Ist der Mensch nur ein nackter Affe?
Wo liegt der kleine, aber so folgenreiche Unterschied?*¹



In der wohl berühmtesten Darstellung der Schöpfung des Menschen zeigt Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle diesen Moment als Berührung der Hände Gottes und des ersten Menschen und Manns, Adam.

Der Mensch als Krone der Schöpfung wird nach der Genesis am siebten und letzten Tag der Schöpfung erschaffen. Die Renaissance, aus der das Bild stammt, kann als Gründungsperiode der Anthropologie verstanden werden. Michelangelos *Schöpfung* steht dabei paradigmatisch für die Selbsterkenntnis des Menschen und die beginnende Erforschung und damit Ermächtigung seiner selbst: Gott wird hier als Ebenbild des Menschen dargestellt, und die Berührung erscheint als die zweier gleichgestellter Wesen. Dies ist auf der Fotografie von der Website des ›Great Ape Project‹ nicht der Fall. Hier berühren sich die Hände eines Menschen und eines Menschenaffen. Mensch und Affe sind durch Gitterstäbe voneinander getrennt.

Der Mensch hat das wilde Tier gefangen genommen, das nun in einem Käfig lebt. Die Organisation ›Great Ape Project‹ hat sich zum Ziel gesetzt, für Menschenaffen Menschenrechte zu erwirken und argumentiert mit der oben zitierten wissenschaftlichen Erkenntnis, dass den Menschen nur zwei Prozent seiner Gene



¹ Deutsches Hygienemuseum Dresden (Hg.): 2002, 120.

vom nächsten Verwandten, dem Schimpansen, trennen. Auch hier ist die Ermächtigung des Menschen angesprochen, dessen Aufgabe es laut dem Buch Mose ist, Herr über die Lebewesen der Erde zu sein.

Mit dem Hinweis auf die biologische Verwandtschaft von Mensch und Affe liegt der Fotografie eine andere Ursprungsgeschichte zugrunde als Michelangelos Illustration des biblischen Schöpfungsmythos. Die biblische Schöpfungsgeschichte beruht auf einer kategorischen Unterscheidung zwischen Mensch und Tier, die im 19. Jahrhundert von Darwins Evolutionslehre radikal in Frage gestellt wird.² Seit Darwin gilt der Affe aufgrund seiner nahen Verwandtschaft zum Menschen als vorzügliches Untersuchungsobjekt zur Erforschung von Geschichte und Wesen der Menschheit. Carl von Linné ordnete Menschen und Affen den Primaten zu. Seitdem entwickelte sich die Primatologie, die Lehre von Affen und Menschenaffen, als wissenschaftliche Disziplin.

Meines Erachtens beziehen sich sowohl Karen Blixens Erzählung »Aben« aus den *Syv fantastiske fortællinger* (1935) [Sieben fantastische Erzählungen] sowie Peter Høegs Roman *Kvinden og Aben* [Die Frau und der Affe] (1996), der sich wiederum auf Blixens Text bezieht, auf den Diskurs der Primatologie.³ Ich gehe davon aus, dass kein anderes Tier die Funktion des Affen in »Aben« übernehmen und einen ähnlichen Effekt erzielen könnte. Die Spezies der Affen als Hauptfiguren in »Aben« und *Kvinden og Aben* ist mit anderen Worten als wesentlich zu erachten.

Laut Donna Haraway, auf die ich später zurückkommen werde, ist Primatologie eine »Praxis des Geschichtenerzählens«.⁴ Dabei geht es vor allen Dingen um die Geschichte der Menschheit, um Ursprungsgeschichten. »Die narrative Qualität der Wissenschaften von den Affen und Menschenaffen« ist Haraway zufolge »nicht irgendeine Verunreinigung, die durch bessere Methoden, etwa genauere quantitative Messungen oder genauere Feldstandards, behoben werden könnte«. Sie meint vielmehr, »daß das Bemühen, gute Geschichten zu konstruieren, ein wesentlicher Teil des Handwerks selbst ist«.⁵ Sie geht soweit zu sagen, Primatenfor-

2 Siehe auch BÖHME: 2002, 182.

3 BLIXEN: 1964. HØEG: 1996 (im Folgenden KoA). Zu Peter Høegs intertextuellen Bezügen auf Karen Blixen siehe ENGBERG: 2005. Zu *Kvinden og Aben* und Anthropologie auch HYLDGAARD: 2005.

4 HARAWAY: 1995, 148.

5 Ebd., 139.

schung sei »auch eine hinreißende Soap Opera«. ⁶ Ich gehe soweit zu sagen, dass, wenn auch einer anderen Gattung angehörend, »Aben« und *Kvinden og Aben* als primatologische Texte gelesen werden können. Beides sind ›gute Geschichten‹ und tragen Züge trivialer Genres. Beide haben Affen als Protagonisten und erzählen vom Verhältnis zwischen Menschen und Affen, das in beiden Fällen äußerst komplex, verwirrend bis unlösbar erscheint. Die Grenze zwischen Mensch und Tier, die festzulegen und damit die Identität des Menschen zu bestimmen die Primatenforschung ursprünglich angetreten war, ist der Ort, an dem sich beide Geschichten abspielen. Die Grenze allerdings ist am Ende eher beseitigt denn bestätigt, die Identität des Menschen ungeklärter denn je.

»Aben« erzählt die Geschichte des jungen Adligen und Leutnants Boris. Dieser steht unter erheblichem Druck, da er in der Hauptstadt des homosexuellen Umgangs mit anderen Offizieren bezichtigt wird. Er sucht Rat bei seiner Tante, der Äbtissin oder Priorin des säkularen Seven-Klosters. Die Priorin schlägt die Heirat mit Athene, der exzentrischen und androgynen Nachbarstochter von Schloss Hopballehus und, wie Aussagen im Text nahe legen, Halbschwester Boris', vor und setzt in der Folge alles daran, diesen Plan in die Tat umzusetzen. Athene, allen Heiratsgedanken abgeneigt, kann selbst während eines von der Tante veranstalteten ›Verführungssessens‹ nicht überredet werden. Daraufhin verabreicht die Priorin dem passiven Boris einen Liebestrank, von welchem gestärkt Boris das Schlafzimmer Athenes aufsucht. Es kommt zu einer Kampfszene, während der Athene Boris zwei Vorderzähne ausschlägt und fast erwürgt und Boris Athene küsst, woraufhin sie in Ohnmacht fällt. Unklar bleibt, ob der Geschlechtsakt vollzogen wird, also eine Vergewaltigung stattfindet. Athene kann dennoch am nächsten Tag mit dem Argument, sie könne ein uneheliches Kind bekommen, zur Heirat überredet werden. Allerdings verspricht sie, Boris unmittelbar nach der Hochzeit umzubringen. In der letzten Szene werden Boris und Athene Zeugen einer Metamorphose, der Verwandlung der Priorin in ihr Haustier, einen Affen aus Sansibar, oder umgekehrt. Es bleibt offen, wer die ›wirkliche‹ Priorin ist, wer also die Ehe angebahnt hat. Immerhin scheint das Schockerlebnis die beiden in ungeklärter Form einander näher gebracht zu haben.

6 Ebd., 144.

Protagonist von Peter Høegs Roman *Kvinden og Aben* ist der Affe Erasmus. Erasmus gehört einer seltenen Art an, die auf einer Ostseeinsel beheimatet ist und in der Evolution die Menschheitsstufe übersprungen hat. Schwer verletzt gelangt Erasmus in London in die Hände von Adam und Andrea Burden, einem skrupellosen Geschwisterpaar, das sich mit Hilfe dieser biologischen Sensation und der Eröffnung eines Megazoos Ruhm, Reichtum und nicht zuletzt ein Stück Weltherrschaft sichern will. Adams dänische Frau Madelene, die von der Welt bis dahin hauptsächlich über ihr sorgfältig geschminktes Äußeres definiert wird, entwickelt trotz (oder wegen) ihres recht weit fortgeschrittenen Alkoholismus und ihrer Depression die Energie, den Affen zu befreien. Nach einigen Verwicklungen gelingt es den beiden, nach St. Francis Forest, eine Art Tierreservat, zu fliehen, wo sie sich in paradiesischer Umgebung ihrer Liebe widmen, Madelene Erasmus das Sprechen und vor allem das Ausdrücken von Gefühlen beibringt und Madelene äußerlich einem Affen immer ähnlicher wird. Zurück in London sabotieren Erasmus und seine sich ›outenden‹ Artgenossen die feierliche Eröffnung des Zoos und lösen einen Ausnahmezustand aus. Die Affen verlassen die menschliche Gesellschaft, die noch nicht reif zu sein scheint, die Existenz solcher Wesen zu verkraften, mit Madelene, die ein Kind von Erasmus erwartet.

Mit ihren Texten schreiben sich Blixen und Høeg in eine Tradition von Affenerzählungen ein. Im Folgenden möchte ich die Funktion der Affen und das Verhältnis von Affen und Menschen in den Texten herausarbeiten.

Affen und Metamorphosen

Bei der Lektüre von »Aben« verwirrt der Titel zunächst, kommt der Affe doch nach seiner Einführung auf der ersten Seite selten vor und scheint auch keine herausragende Bedeutung zu haben. Als einzige Eigenschaft wird neben seiner Herkunft aus Sansibar seine Vorliebe für Spiele erwähnt. Der Affe ist der Priorin sehr ans Herz gewachsen und sie macht jedes Jahr einen sehr unruhigen Eindruck, wenn der Affe im Herbst für einige Wochen in den Wald verschwindet. In einer solchen Phase spielt sich die Geschichte ab. Auf Boris' Fahrt nach Hause, nachdem er um Athenes Hand angehalten hat, ist ihm, als sehe er den Affen zwischen den Bäumen verschwinden. Athene erwähnt ebenfalls, den Affen gesehen zu haben, wie er zu Füßen einer Venusskulptur saß. Der Schockeffekt ist

nach diesen eher beiläufigen Erwähnungen umso größer, als am Ende der Erzählung der Affe gegen das Fenster klopft und es durchbricht, um die Priorin in einer Kampf-, Verfolgungs- oder Sexszene über Schränke zu jagen und sich schließlich in sie zu verwandeln (und umgekehrt). Boris und seine Tante haben ein Geräusch am Fenster zunächst gar nicht beachtet: »Nu tiltrak den sig hendes Opmærksomhed, og den slog hende i samme Øjeblik med en dødelig Rædsel. Hun skævede til Vinduet og blev ligbleg.« (Aben, 245) [Jetzt zog es ihre Aufmerksamkeit auf sich und sie wurde im gleichen Augenblick von einer tödlichen Angst erfasst. Sie schaute zum Fenster und wurde leichenblass.]⁷ Der Affe durchschlägt mit einem Gegenstand das Fenster und beginnt die Priorin zu verfolgen:

Med den mest overraskende, mest forunderlige Lethed og Hurtighed svang hun sig tilvejs langs Dørkarmen og sad nu sammenkrøben paa den udskaaene Karnis, hvorfra hun, skælvende i et frygteligt Raseri, skar Tænder ad dem nede paa Gulvet. [...] Men stadig for Aben efter hende, og den var hurtigere end hun. Den sprang op paa hende, fik fat i hendes Kniplingskappe og rev hende den af Hovedet. Det Ansigt, hun vendte imod de to Unge var allerede forvandlet, indskrumpet og rynket og af en underlig mørkebrun Kulør. Der opstod en kortvarig, vild Kamp. [...] Hvor hun havde ligget, sad nu en Abe og krøb pibende sammen, grundig slaaet ud og mestret, medens den ledte efter en Krog at krybe ind i. Og hvor Aben havde hoppet omkring, der rejste sig, lidt forpustet af sine Anstrengelser og med høj Farve i Kinderne, den virkelige Priorinde for Seven-Kloster. (Aben, 246–247)

[Mit einer überraschenden und erstaunlichen Leichtigkeit und Geschwindigkeit schwang sie sich am Türrahmen entlang nach oben und saß nun zusammengekauert auf dem auskragenden Gesims, wo sie, vor fürchterlicher Wut bebend, die Zähne bleckte. [...] Aber der Affe verfolgte sie immer noch und er war schneller als sie. Er sprang auf sie, bekam ihre geklöppelte Kappe zu fassen und riss sie ihr vom Kopf. Das Gesicht, das sie den zwei Jungen zuwandte, war bereits verwandelt, verschrumpelt und runzlig und von merkwürdiger dunkelbrauner Farbe. Es kam zu einem kurzen, wilden Kampf. [...] Wo sie gelegen hatte, saß jetzt ein Affe und kauerte sich piepsend zusammen, geschlagen und besiegt, während er nach einer Ecke suchte, wo er hineinkriechen könnte. Und wo der Affe herumgehüpft war, erhob sich, etwas außer Atem vor Anstrengung und mit Farbe auf den Wangen, die echte Priorin des Seven-Klosters].

Eine zyklische Struktur ist im Text dadurch angelegt, dass man veranlasst wird, die Lektüre von neuem zu beginnen, um im Text nach früheren Hinweisen auf die Metamorphose zu suchen. Vor allem die merkwürdigen Angewohnheiten (die Priorin pflegt sich mit dem spitz gefeilten Fin-

7 Alle Übersetzungen aus dem Dänischen: LAK.

gernagel des kleinen Fingers zu kratzen) und die glänzenden Augen sowohl der Priorin als auch des Affen können als Hinweise auf eine fantastische Entwicklung der Handlung gelesen werden. Als Athene die Priorin beispielsweise fragt, woher Gewürznelken stammen, antwortet sie: »Fra Zanzibar [...] En blid Melankoli sænkede sig over hende« (Aben, 227) [»Aus Sansibar. [...] Eine leichte Melancholie senkte sich über sie«]. Man könnte also vermuten, dass ›in Wahrheit‹ schon immer der Affe im Körper der Priorin agiert. Es wird freilich klar, dass die Identität der Priorin keinesfalls gesichert und von der Figur des Affen abgegrenzt ist, auch wenn nach der Verwandlung von der ›echten Priorin‹ die Rede ist. Die Verwandlung ist als mehrdeutiges Ereignis zu betrachten und nicht als ein linearer Verlauf innerhalb eines kausalen Zusammenhangs: Es bleibt offen, ob die Priorin sich in der Szene in einen Affen verwandelt, der Affe über die gesamte Handlung hinweg die Stelle der Priorin eingenommen hat und sich nun in einen Affen zurückverwandelt, ständige kleine oder vollständige Metamorphosen vor sich gehen oder sich aber beide Wesen dauerhaft in einem Körper befinden, in einer Art Janusfigur. So wie die Frage nach einer ›Identität‹ des Affen bleibt auch die Frage nach seiner Einflussnahme auf die Handlung offen: Es entspräche nicht der offenen Struktur des Textes, die Verkuppelung des homo- oder bisexuellen Boris mit seiner eventuellen Schwester eindeutig dem dämonischen Affen im Körper der unbescholtenen, jungfräulichen Priorin zuzuschreiben. Die Mehrdeutigkeit des Affen kulminiert im Motiv des ›wendischen Götterbilds‹, einer Skulptur der Göttin der Liebe, die »var af Ansigt og Forside en skøn Kvinde, men naar man vendte hende om, var hun paa Bagsiden en grinende Abe« (Aben, 207) [»im Gesicht und auf der Vorderseite eine schöne Frau war, aber wenn man sie umdrehte, war sie auf der Rückseite ein grinsender Affe«]. Noch komplizierter wird die Sache, wenn Athene zu Recht fragt, »Men hvordan [...] kunde de paa den Kærlighedsgudinde se, hvad der var for, og hvad der var bag?« (Aben, 207) [»Aber wie [...] konnten sie der Liebesgöttin ansehen, wo vorn und wo hinten war?«] So wie es unklar bleibt, ob eine schöne Frau oder ein grinsender Affe die Allegorie der Liebe darstellen, bleibt auch die Bedeutung des Affen der Priorin offen, der sich an die Stelle des abgebrochenen Cupido auf eine Venusstatue setzt. Der Affe steht in der Heiratsantragsszene gleichzeitig für die Ahnung des Untergangs,⁸ für die unterschiedlichen Gesichter der

8 Vgl. BLIXEN: 1964, 210.

Liebe und für die Hoffnung, denn es ist sicher kein Zufall, wie Athene erzählt, dass »hendes Faders polske Sagfører havde en Abe af samme Slags, ogsaa fra Zanzibar« (Aben, 207) [»der polnische Anwalt des Vaters einen Affen derselben Art, auch aus Sansibar hatte«], dass also ein (vielleicht derselbe) Affe auch für den glücklichen Ausgang des Prozesses verantwortlich ist, den Athenes (und vielleicht Boris') Vater seit Jahrzehnten führt. Der Affe verkörpert die Möglichkeit, einen Wendepunkt mit unvorhersehbarer Zukunft.

Kvinden og Aben könnte, der engen (körperlichen) Verwobenheit des Affen und einer Frau in »Aben« zufolge, auch der Titel von Blixens Erzählung sein. Allerdings sind bei Høeg die Identitäten zumindest vorläufig geklärt und voneinander trennbar. Verwandlungen finden auch hier statt, jedoch nicht in einem ein- oder mehrmaligen Ereignis. Über den ganzen Roman hinweg zieht sich – in den Augen der Menschen, die ihn fangen, untersuchen und in den Zoo stecken wollen – die Metamorphose Erasmus' von einem Affen, also einer dem Menschen in der Entwicklung untergeordneten Spezies, hin zu einem Wesen, das den Menschen in der Evolution überholt hat. Die Metamorphose ist am Körper des Affen nur an seinen temporären »menschlichen Maskeraden« und an seiner immer weiter fortschreitenden Beherrschung der menschlichen Sprache erkennbar. Auf ihrer Befreiungsmision findet Madelene von Anfang an Hinweise darauf, dass der Affe keiner Spezies zuzuordnen sei. Der Arzt, dem sie eine Zeichnung von Erasmus' Zahnreihen zeigt, reagiert wie alle Wissenschaftler in *Kvinden og Aben*, die keine Existenz jenseits der von ihnen entworfenen, als natürlich wahrgenommenen Kategorien akzeptieren können: »Den krumning er utænkelig hos en abe, den er humanoid. Jeg skal sige Dem én ting: De er blevet holdt for nar. Man har benyttet sig af Deres uvidenhed. De har fået sendt et tanddiagram over et ikke-eksisterede væsen.« (KoA, 51) [»Diese Krümmung ist undenkbar bei einem Affen, sie ist humanoid. [...] Sie sind zum Narren gehalten worden. [...] Sie haben ein Zahndiagramm eines nicht-existierenden Wesens zugeschickt bekommen.«]

Wie auch in »Aben« funktioniert die Erkenntnis, dass etwas Ungeöhnliches im Begriff ist sich zu ereignen, über die visuelle Wahrnehmung und die Betonung der Augen und des Blicks. Tatsächlich entpuppt sich der Blick Erasmus', wie auch der Blick der Priorin/des Affen in »Aben«, als der Ort, wo sich die Grenze zwischen Mensch und Tier in Auflösung befindet. Erasmus erwidert die Blicke, die ihm zugeworfen

werden und wirft den Blick der Menschen auf sie zurück, erinnert sie an sie selbst und steht deshalb nicht mehr als Objekt, als ›Anderes‹ zur Verfügung. Die von den Menschen konstruierte Bezeichnung ›Tier‹ greift bei diesem Exemplar nicht mehr:

Men hvad vi ikke kan bortforklare, det er det blik. End ikke den mest mentalt sammenkrøllede cirkusabe kann udholde et direkte blik. Det er dyreverdens endegyldige kampsignal. Vi adskiller os ikke fra dyrene ved sproget eller intelligensen. Vi adskiller os fordi vi kann se hinanden direkte ind i øjnene. (KoA, 126)

[Aber den Blick, den können wir nicht wegdeuten. Nicht einmal der psychisch verknautschteste Zirkusaffe kann einen direkten Blick aushalten. Er ist das endgültige Kampfsignal der Tierwelt. Wir unterscheiden uns von den Tieren nicht durch die Sprache oder die Intelligenz. Wir unterscheiden uns, weil wir uns direkt in die Augen sehen können.]

Die Begegnung der Menschen mit Erasmus verwandelt nicht nur ihn von einem Affen in einen Zukunftsmenschen, sondern bewirkt eine Metamorphose der Menschen, die tierische Züge annehmen und tierische Verhaltensweisen aufzeigen. Am deutlichsten tritt das bei Madelene zutage, die sich beginnt, in einen Affen zu verwandeln:

Madelene ligner en abe [...] som hun nu sidder på grenen, krummer hun tæerne om den, som er hun ved at udvikle hænder på fødderne [...] hendes hår er bleget hvidt af solen, og det er plysset for at gøre det nemmere at få fat i hovedlusene. (KoA, 178–179)

[Madelene sieht aus wie ein Affe. [...] wie sie jetzt so auf dem Ast sitzt, umklammert sie ihn mit den Zehen, als entwickelte sie allmählich Finger an den Füßen. [...] ihre Haare sind von der Sonne gebleicht und kurz geschoren, damit die Läuse leichter zu erwischen sind.]

Am Ende ist keine Identität mehr gesichert. Die Problematik kulminiert in der Zooeröffnungsszene, im ›coming out‹ von Erasmus' Artgenossen, die ihre Menschen-Maskerade ablegen. Dahinter verbergen sich aber keine ›Tiere‹, sondern wissenschaftlichen Erkenntnissen zufolge Wesen aus der Zukunft. Der Ausnahmezustand, der daraufhin ganz London lahm legt, beruht nicht auf der Entlarvung der ›Tiere‹, sondern auf der existenziellen Ungewissheit, die Erasmus in seiner Rede benennt, »hvor sværet det er at vide hvor, i enhver af os, det I kalder mennesket holder op, og det I kalder dyret begynder« (KoA, 214) [wie schwer es ist, mit Sicherheit zu sagen, wo in jedem von uns das aufhört, was ihr Mensch nennt, und das anfängt, was ihr Tier nennt]. Ganz London wird von einer »psykotisk

identitetskrise« heimgesucht, die Menschen »indså [...] at de ingen sikkerhed havde for at det ikke var en abe der var deres dronning« (KoA, 216) [Ganz London wird von einer ›psychotischen Identitätskrise‹ heimgesucht, die Menschen ›sahen ein, [...] dass man sich nicht sicher sein konnte, dass ihre Königin kein Affe war‹].

Deres velbefindende og verdensbillede var baseret på forvisningen om at det grufulde kan identificeres, lokaliseres og begrænses. Men dyret foran dem talte et perfekt, mørkt engelsk, og med dette sprog rykkede det dem pludselig ind på livet. (KoA, 211)

[Ihr Wohlbefinden und Weltbild gründeten sich auf die Gewißheit, daß sich das Grauenhafte identifizieren, lokalisieren und begrenzen läßt. Aber das Tier vor ihnen sprach ein perfektes, dunkles Englisch, und mit dieser Sprache rückte es ihnen plötzlich ganz nah.]

Das Subjekt-Objekt-Verhältnis ist genauso zerrüttet wie die Machtverhältnisse, worüber ein Gespräch zwischen Madelene und Erasmus Aufschluss gibt, das den gesamten Bezeichnungsprozess als arbiträr entlarvt:

– Hva kalder I Jer, spurgte hun. – For I siger vel ikke ›aber‹?
 Aben tænkte sig om, forsøgte forgæves at forlige to uforenelige sprogverdner, og fandt så et acceptabelt kompromis.
 – ›Mennesker‹, sagte den. – Vi kalder os ›mennesker‹.
 – Og os? Hvad kalder I os?
 – ›Dyr‹, sagde aben. – Det kalder vi Jer. (KoA, 170)

[– Wie nennt ihr euch, fragte sie. – Denn ihr sagt ja wohl nicht ›Affen‹?
 Der Affe überlegte, versuchte vergeblich, zwei unvereinbare Sprachwelten miteinander in Einklang zu bringen, und fand schließlich einen annehmbaren Kompromiss.
 – ›Menschen‹, sagte er. – Wir nennen uns ›Menschen‹.
 – Und uns? Wie nennt ihr uns?
 – ›Tiere‹, sagte der Affe. – So nennen wir euch].

In beiden Texten, »Aben« und *Kvinden og Aben*, findet also kurz vor dem Ende eine Katastrophe statt, die sich in mehrdeutigen Metamorphosen von Affen und Menschen manifestiert. Die symbolische Ordnung, die bis dahin noch mit Mühe aufrecht erhalten werden konnte, hat keinen Bestand mehr, da die Sprache kollabiert: Finden auf der metaphorischen Ebene der Texte von Anfang an Vergleiche und Identifikationen mit Tieren statt, wird am Ende, nach den Verwandlungen auf der Handlungsebene, der Begriff der Metapher selbst hinfällig, weil er auf eine binäre Struktur von Subjekt und Objekt, Original und Kopie, Mensch und Tier verweist, die aufgelöst worden ist. Die Metamorphosen von Menschen zu

Affen und umgekehrt sind deshalb – auf der Handlungsebene und auf der Ebene der Sujetwahl – so wirkungsmächtig, weil sie genau die Grenze überschreiten, die die Identitätsbildung und Subjektkonstitution des Menschen durch Ausschluss des Tieres als das Andere schlechthin markiert.

Primatologie als Wissenschaft vom unheimlichen Nächsten

Die Biologin und Wissenschaftshistorikerin Donna Haraway unternimmt in ihrem Text »Primatologie ist Politik mit anderen Mitteln«, eine Analyse und Dekonstruktion der Primatologie.⁹ Ihr zufolge ist die Primatenforschung

eine komplexe wissenschaftliche Konstruktion des Selbst und des anderen, von Kultur und Natur, von biologischem und sozialem Geschlecht, von menschlich und tierisch, Zweck und Ressource, Handelndem und Behandeltem. Dieses Wissenschaftsfeld legt fest, wer als ›wir‹ gelten kann.¹⁰

Haraway liest die Primatologie als »auf Affen bezogene(n) Orientalismus«.¹¹ Sie bezieht sich damit auf einen der Gründungstexte der postkolonialen Theorie, Edward Saids *Orientalism* von 1978, dessen Grundaussage darin besteht, dass Orientalismus als eine Konstruktion des Westens verstanden werden muss und damit mehr über die Forscher im Westen und die Prämissen westlicher Wissenschaft aussagt als über den eigentlichen Untersuchungsgegenstand.¹² Bezogen auf die Primatologie bedeutet das, dass Primatologen in erster Linie Anthropologen sind, deren Aussagen darauf hinauslaufen, den Ursprung und das Wesen des Menschen im Unterschied zum Tier zu erklären: »[D]ie soziale Konstruktion des Tierischen« ist damit »Teil der sozialen Konstruktion des Menschlichen«.¹³ Seit Carl von Linné die Menschen als Primaten klassifiziert hat,

stehen die anderen Primaten in einer spezifischen Beziehung zu den Menschen. Sie sind besonders geeignet, um ›Natur‹ und ›Kultur‹ zu verstehen – grundlegende analytische Kategorien, die die Menschen des Abendlandes benutzt haben, um ihre Geschichte und ihre Erfahrungen zu theoretisieren. [...]

9 HARAWAY: 1995. Originalausgabe: HARAWAY: 1986.

10 HARAWAY: 1995, 144.

11 Ebd., 174.

12 SAID: 1978.

13 HARAWAY: 1995, 137.

Sie sind dazu da, uns zu sagen, was ›unterhalb‹, ›im innersten Kern‹ oder ›außerhalb‹ von sprachbegabten Tieren, d.h. uns selbst, existiert.¹⁴

Ein weiterer wichtiger Aspekt, auf den ich hier nur kurz eingehen kann, ist die Einbettung der Primatologie in den kolonialen Diskurs, der die ›wilden Tiere‹ ja erst konstruiert. Affen und Menschenaffen leben, so Haraway, in »einer Art fernem Traumland«, das erst durch die Kolonisation für die Weißen zugänglich wird.¹⁵ Beweis dieser Eroberung sind unter anderem die wilden Tiere, die ausgestopft Wohnungen dekorieren oder in Zoos ausgestellt werden. Gerade der Zoo wird von Maurizia Boscagli als Teil der kolonialen Kultur beschrieben: Dort konnte die Wildheit der Tiere mit Sicherheitsabstand zur Schau gestellt werden, diente dem urbanen Menschen als »lebendes Museum« und trug zur kulturellen Konstruktion von »Natur« und »Wildheit« bei.¹⁶ Der Kolonialismus stellt offensichtlich auch den Hintergrund für »Aben« dar, kommt ebendieser doch aus Sansibar, das bis heute nach dem Handel mit exotischen Gewürzen, bunten Stoffen und Elfenbein klingt. All dies wird in »Aben« aufgerufen und besonders die Wildheit der afrikanischen Elefanten betont – ein Hinweis auf die Wildheit und Rätselhaftigkeit des ebenso exotischen Affen, der die Grenzen dessen, wie sich ein domestiziertes Haus- oder Nutztier zu verhalten hat, überschreitet.

Der Kolonialismus wird auch in *Kvinden og Aben* verhandelt, wo ein Zoo und die damit verbundene Konstruktion oder Wiederauferstehung von Natur im Zentrum der Erzählung stehen. Statt aus einem tropischen mystischen Traumland kommt Erasmus allerdings von einer dänischen Ostseeinsel, und genau das bringt das Blut der Wissenschaftler in Wallung: ein Menschenaffe aus gemäßigtem Klima! Die Logik des Kolonialismus wird durchbrochen, der zufolge das europäische gemäßigte Klima einen rationalen Geist und damit die Zivilisation befördere, wohingegen das Primitive unter der gleißenden Äquatorsonne vegetiere. Das Verhältnis von Rationalität und dem Primitiven wird auch in »Aben« ironisiert, wo sich der Affe/die Priorin nach der Metamorphose ausgerechnet auf der Büste Immanuel Kants niederlässt und von dort die Menschen beäugt.

Wie schon zu Anfang erwähnt, betont Haraway die Verschmelzung von Wissenschaft, Mythos und Erzählen in der Primatenforschung. Dar-

¹⁴ Ebd., 136.

¹⁵ Ebd., 137.

¹⁶ BOSCAGLI: 1996, 102.

auf weist auch der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme in seinem Artikel zum 2002 erschienenen Ausstellungskatalog *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung* im Hygienemuseum Dresden hin. Böhme untersucht die Literaturgeschichte der Hybride und Metamorphosen zwischen Mensch und Tier und stellt fest, dass auch die Verwissenschaftlichung den Fabelwesen und Tiermonstern nichts anhaben konnte:

dazu gehören, neben den fabelhaften Vampiren und Werwölfen, die gerade im 19. Jahrhundert eine unerhörte Hausse erlebten – zuvörderst die Affen, welche aus fernster Ferne, den Tropen, kamen und zum unheimlich Nächsten wurden: Sie stellten auf irritierende Weise die Frage nach der spezifischen Differenz des Menschen neu und lösten eine ungeahnte wissenschaftliche, literarische und künstlerische Konjunktur aus.¹⁷

Diese Konjunktur reicht über das 20. Jahrhundert mit Tarzan und Blixen bis zu Høeg und der neuesten KING KONG-Verfilmung aus dem Jahr 2005. Auch Blixen und Høeg inszenieren die Affen als Fabelwesen oder gar Monster, die, so Böhme, »neue Wunder und Schrecken, irritierende Provokationen, rätselhafte Erscheinungen, unbekannte Ängste« erzeugen.¹⁸ Im Folgenden werde ich noch kurz auf zwei miteinander verbundene Aspekte eingehen, die primatologische Geschichten im Sinne Haraways im Allgemeinen und die Affengeschichten von Blixen und Høeg im Besonderen kennzeichnen: erstens der Affe und der Ursprung des Menschen und zweitens Primatologie und Geschlecht.

Der Affe und der Ursprung des Menschen

»Aben« und *Kvinden og Aben* lassen sich in den Reigen von Ursprungsgeschichten einordnen, als die Haraway primatologische Texte beschreibt. Dabei werden beide derzeit um die Schulbücher in den USA konkurrierende Modelle aufgerufen, Darwin versus Adam und Eva. Nicht zuletzt geht es hier auch um das, was Heinrich Anz im Hinblick auf Blixen »Generativität« genannt hat, also um den kulturellen Aspekt der Fortpflanzung.¹⁹ Haraway zufolge trägt die Primatologie dazu bei, »die obligatorische heterosexuelle Fortpflanzungspolitik« zu normalisieren, und damit dazu, wie sie es nennt, den »Menschen-Mann« als weiß und heterosexu-

¹⁷ BÖHME: 2002, 179.

¹⁸ Ebd., 179.

¹⁹ Vgl. den Beitrag von Heinrich Anz in diesem Band.

ell zu konstruieren, beides laut Haraway grundlegende Akte der westlichen Geschichtsschreibung.²⁰

In *Kvinden og Aben* geht es sowohl um wissenschaftliche als auch um biblische Evolutionsmodelle. Es ist kein Zufall, dass Madelenes Ehemann Adam und das Schiff, mit dem Erasmus nach London gebracht werden soll, Arche heißt. Der gemeinsame Ursprung von Menschen und Affen, aus dem die Menschen als sprachbegabte, gesellschaftsfähige Wesen und Subjekte hervorgingen, die Affen als das Andere schlechthin und als Untersuchungsobjekte zur Bewältigung eigener Identitätskrisen brauchen, stellt sich völlig anders dar. Die Affen haben in der Evolution den Menschen überholt und bezeichnen sich selbst als Menschen. (Fast) alle Attribute des (in den Augen der Wissenschaftler) Wilden und Primitiven sind abgelegt, so sind sie mindestens gleich sprachbegabt, entwickeln eine fortgeschrittenere Gesellschaftsform, die auf Lügen, Gewalt und Korruption verzichtet und sind zu sehr differenzierter Wahrnehmung bis hin zu raffiniertem Sex in der Lage. Gleichzeitig ist wieder ein Paradies möglich, das die Wissenschaft lange abgeschafft hatte, wenn auch in abgewandelter Form; das Reservat St. Francis. Definitiv ist es kein Garten der Unschuld mehr, als welcher er imaginiert worden ist, sondern ein Garten der Lüste und auch der Gewalt und des Chaos:

Ikke et hyggeparadis, men den dyrepark som Adam og Eva må have set, med dens blandning af det betagende, det tankevækkende, det forfærdelige og det aldeles katastrofale som dyreverdenen udvikler sig til når den overlades til sig selv. (KoA, 158)

[Kein Kuschelparadies, sondern das Wildreservat, das Adam und Eva erblickt haben müssen, mit seiner Mischung aus Faszination, aus nachdenklich Stimmemdem, Grässlichem und ganz und gar Katastrophalem, zu der sich die Tierwelt entwickelt, wenn sie sich selbst überlassen bleibt.]

Ähnlich wie in *Kvinden og Aben* sieht auch Boris' Vorstellung des Paradieses in »Aben« aus:

Det er helt fejlagtigt, tænkte han, naar vi forestiller os Paradiset som en uomskiftelig Salighedstilstand. Det vil uden Tvivl vise sig at være det stik modsatte, et ustandseligt Op og Ned, en Malstrøm af Omskiftelighed i Guds egen Aand. (Aben, 195-196)

[Es ist ganz falsch, dachte er, wenn wir uns das Paradies wie einen unveränderlichen Glückszustand vorstellen. Ohne Zweifel wird es sich als das Gegen-

²⁰ HARAWAY: 1995, 144-145.

teil erweisen, ein unaufhörliches Auf und Nieder, ein Mahlstrom von Veränderlichkeit in Gottes eigenem Geist.]

Boris selbst ist mit dem Geschmack Gottes in dieser Hinsicht, mit dessen Rastlosigkeit oder Wechselhaftigkeit, gar nicht einverstanden: »Aldrig saa snart var man en ung Mand og godt tilfreds dermed, før Verdensordenen slyngede En ind i Ægteskabet, Døden eller Alderdommen.« (Aben, 195) [Kaum ist man ein junger Mann und damit zufrieden, da wird man von der Weltordnung in die Ehe, den Tod oder das Alter geschmissen.] Das Paradies ist Ort von Möglichkeiten und fantastischen Entwicklungen, kulminierend in einer Entgrenzung zwischen Mensch und Affe. In *Kvinden og Aben* heißt es in der Paradiesszene dazu: »umærkeligt ophævedes grænsen mellem dem« (KoA, 163) [unmerklich hob sich die Grenze zwischen ihnen auf].

Die Verwandlungsszene in »Aben« ist psychoanalytisch als ›Urszene‹ gedeutet worden und kann als Geburt oder Geschlechtsakt gelesen werden. Dazu William Mishler: »[W]hat the children witness in the cloister parlor is a kind of primal scene. The sexual overtones are pronounced [...] the children have shared a vision of the parents as animals, a fantasy of otherwise unimaginable copulation.«²¹ Nachdem Athene die Metamorphose miterlebt hat, »she is directly privy to the secret of things which society inveterately ›misrecognizes‹; indeed society maintains itself by means of this misrecognition.«²² Die Ur- und Ursprungsszene in »Aben« ist damit das ›Andere‹ oder Verworfenen der gesellschaftlich akzeptierten Erzählungen über den Ursprung der Menschen und der Gesellschaft. Die Tabus, durch die sich nach Mishler beziehungsweise Freud eine Gesellschaft aufrechterhält, Inzest und Sodomie, werden hier konsequent gebrochen. Dass sich Athene und Boris angesichts des Schocks dieser Urszene gegenseitig und sich selbst als Individuen ›erkennen‹, ist ebenfalls ein Verweis auf den Garten Eden, auf den biblischen Sündenfall, auf Adams und Evas Erkenntnis ihrer Nacktheit. Dabei bleibt unklar, ob für Athene und Boris das Paradies endet oder gerade erst beginnt.

»Aben« und *Kvinden og Aben* können als Erzählungen von der Einheit von Mensch und Tier als einer paradiesischen oder utopischen Einheit gelesen werden. Die Texte sind selbst Orte, wo diese Einheit vollzogen wird. Dabei werden die wissenschaftlichen und christlichen Vorstellun-

21 MISHLER: 1985, 445–446.

22 Ebd., 446.

gen von Evolution und dem Ursprung der Menschen, die auch Voraussetzungen für die Primatologie sind, radikal umgedeutet. Das Paradies im Sinn der Texte muss dabei nichts Positives oder selig Machendes sein, sondern steht für eine Grenzüberschreitung, ein Eröffnen von Möglichkeiten, oder aber für einen Urzustand, in dem keine Hierarchie zwischen Mensch und Tier existiert.

Primatologie und Geschlecht

Auf die Suche nach einem Ursprung, nach dem Ursprung oder der Natur des Weiblichen begaben sich auch die Primatologinnen, die ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts das Feld übernahmen. Haraway zufolge waren es, nicht zufällig in der Zeit der Zweiten Frauenbewegung, vor allem Frauen, die sich der Primatologie widmeten und dabei eine andere, empathischere Wissenschaft anstrebten. Die *Berliner Zeitung* schrieb zur Verleihung eines UNESCO-Preises an die wohl berühmteste Primatologin, Jane Goodall:

Eine zierliche Frau mit grauem Pferdeschwanz steht auf dem Podium und soll einen Vortrag halten. Sie schaut in die Runde – und stößt schallende Schimpansenrufe aus. [...] ›Ich bringe Ihnen eine Stimme aus den Wäldern Afrikas mit‹, sagt sie dann gern – und warnt eindringlich davor, dass diese Stimme demnächst verstummen könnte.²³

Laut Haraway ist den primatologischen Publikationen von Frauen von der Mitte der 1960er bis zum Zeitpunkt des Erscheinens von Haraways Aufsatz Mitte der 1980er Jahre zu entnehmen, dass sich die Wissenschaftlerinnen mit ihren Untersuchungsobjekten im afrikanischen Dschungel in besonderem Maße verbünden und identifizieren. Vor allem Publikationen über weibliche Affen seien »ein explizites Feiern weiblicher Primaten, Menschen wie Tiere«, und indem sie die Sicht auf das Sexualverhalten von Affenweibchen veränderten, trugen sie zum Anspruch der Frauenbewegung bei, die ›Natur‹ der Frau selbst zu definieren.²⁴ Haraway zufolge ist dieses Bündnis im Rahmen des primatologischen Diskurses kein Zufall:

Ein Mitglied einer uneindeutigen Kategorie kann einem Mitglied einer anderen uneindeutigen Kategorie näher kommen und epistemologisch sind in der ver-

²³ VIERING: 2006, I.

²⁴ HARAWAY: 1995, 173.

schlungenen Logik von Natur und Kultur Frau und Tier einander näher als Mann und Tier.²⁵

Filme von und über Primatologinnen in ihrem Feld sind nach Haraway »als wahre Berührungsorgien konstruiert [...] Die Berührung wird ausdrücklich als heilende Berührung [...] mit den Ursprüngen hingestellt – als eine natürliche Verbindung vor den Überschreitungen der Zivilisation und der atomaren Zerstörung«.²⁶

Aktuelle Beispiele belegen Haraways Thesen. Ein Artikel in der Kapstadt-Ausgabe der Zeitschrift *mare* vom Herbst 2005 erzählt von den – nicht wirklich beliebten – Pavianen auf der Kaphalbinsel, von einem Pavianschutzverein und dessen Vorsitzender Jenny, die

ganz ruhig bleibt, wenn eine Affendame mit einem schmust, wie es sonst nur eine Katze kann. Die sich freut, wenn die Baboonlady mit ihren runzeligen Fingern das Gesicht einer Menschenfrau streichelt, ganz zart. Und die triumphiert, als sie den Blickkontakt zwischen mir und der Äffin sieht und genau weiß, was ich in dem Moment denke: Good girl, uns trennt weiß Gott nicht viel! [...] Jenny wurde von der Regierung angehalten, den Affen keine Namen mehr zu geben. Damit sich die Leute nicht mit ihnen identifizieren. Jeder Baboon hat von Jenny sofort einen Namen erhalten.²⁷

Das besondere Bündnis von Frauen und Affen hört offensichtlich nicht mit dem von Haraway untersuchten Zeitraum auf. In einem Artikel in *Politiken* vom 19. November 2006 wird Lone Dröscher-Nielsen, Leiterin einer Orangutan-Auswilderungsstation auf Borneo, gefragt, was es mit der engen Beziehung von Frauen und Menschenaffen auf sich habe. Ihrer Ansicht nach ist der Mutterinstinkt dafür verantwortlich, dass Frauen Affen nicht nur, wie ihre männlichen Kollegen, aus Karrieregründen untersuchen. Laut Dröscher-Nielsen seien bei Frauen »flere følelser involveret, vi er mere vedholdende, giver mere af os selv« [mehr Gefühle involviert, wir sind beständiger, geben mehr von uns selbst]. In dem Artikel heißt es weiter, Dröscher-Nielsens Ehe sei genau daran zugrunde gegangen, dass Männer weniger bereit seien, sich aufzuopfern. Ihr Ehemann wollte demnach sehr gern »rigtige menneskebørn« [richtige Menschenkinder] haben und habe nicht verstanden,

at Lone Nielsen fik sit moderinstinkt dækket med orangutangerne. Han var også imod, at ungerne kom helt ind i parrets soveværelse. »Det med soveværel-

25 Ebd., 160.

26 Ebd., 159–160.

27 DEL BUONO: 2005, 69.

set kunne jeg sådan set godt forstå, også fordi orangutanger ikke ligefrem lugter af parfume. Men på den anden side har ungerne brug for at mærke dig helt tæt på kroppen. Det forøger deres chancer for overlevelse«, forklarer Lone Nielsen, der begyndte at sove på gulvet med orangutangerne igen efter skilsmissen.²⁸

[dass Lone Nielsen ihren Mutterinstinkt mit den Orangutans erfüllen konnte. Er war auch dagegen, dass die Jungen in das Schlafzimmer des Paares kamen. »Das mit dem Schlafzimmer konnte ich so gesehen gut verstehen, auch deshalb, weil Orangutans nicht gerade nach Parfum riechen. Aber andererseits müssen die Jungen dich nah an ihrem Körper spüren. Das erhöht ihre Überlebenschancen«, erklärt Lone Nielsen, die nach der Scheidung wieder mit den Orangutans auf dem Boden zu schlafen begann.]

Auch in der Frage nach Sexualität und Geschlecht kann der primatologische Diskurs als ein Intertext zu »Aben« und *Kvinden og Aben* gelesen werden. In beiden Texten stellen Frauen und Affen die im wahrsten Sinne des Wortes wandelbaren Kategorien dar, während heterosexuelle Männer in ihrem Begehren und ihrer gesellschaftlichen Rolle in *Kvinden og Aben* statisch bleiben und in »Aben« gar nicht vorkommen. Boris' Rolle als heterosexueller Mann, Verführer oder Liebhaber, in der er nicht gerade eine gute Figur macht, läuft im Grunde genommen nur auf Vergewaltigung hinaus. Die ›Berührung‹ von Frau und Affe ist in beiden Fällen auf die Spitze getrieben: Die Körper von Frau und Affe vereinigen sich in »Aben« in der Metamorphose, die wie erwähnt Merkmale von Geburt und Sexualakt trägt, in *Kvinden og Aben* im heterosexuellen Geschlechtsakt. Wenn, so Haraway, »für die Primatologie [...] Sex und seine Kontrolle allemal das (sind), was es zu wissen und zu erklären gilt«,²⁹ sind die Vorgänge in den beiden Texten der wissenschaftlichen Beobachtung, Deutung und damit einhergehend Kontrolle, völlig entglitten. Adam ist deshalb vollkommen vom Donner gerührt, als sich ihm die Vorstellung einer potenziellen Liebesbeziehung zwischen seiner Frau und seinem Forschungsobjekt – das gleichzeitig als asexuell und animalisch sexuell imaginiert wird – aufdrängt. Später fällt es ihm allerdings nicht schwer, Madelene abzuschreiben, als er an seine »uendelige muligheder, faglige og erotiske« (KoA, 129) [unendlichen Möglichkeiten, die fachlichen wie die erotischen], denkt, sollte seine Ehefrau, von einem Affen entführt, verschollen bleiben. Das Ende der Geschichte wird jedoch zeigen, dass Adams ›unendliche Möglichkeiten‹ nicht im Erfolg münden und er sich von einem Rivalen geschlagen geben muss, der vormalig sein Untersu-

28 ROTHENBORG: 2006, 6.

29 HARAWAY: 1995, 157.

chungsobjekt und die Basis seines Ruhms dargestellt hat. Aus den ›unendlichen Möglichkeiten‹ aber, die sich bei der Berührung der Frau mit dem Affen ergeben und die paradiesischen und utopischen Charakter haben, bleibt Adam ausgeschlossen.

Auch in »Aben« ist es die Verbindung einer Frau mit einem Affen im Körper der Priorin, die fantastische Entwicklungen ermöglicht. Womöglich ist es genau diese Vereinigung, die einen Sinneswandel der Priorin bewirkt und die ›extravagante‹ Ehe zwischen Boris und Athene herbeiführt.³⁰ Haben nämlich früher Boris' »Tante och hans Moder [...] forenet deres Kræfter for at holde ham og Athene fra hinanden« (Aben, 190) [Tante und seine Mutter [...] ihre Kräfte vereint, um ihn und Athene voneinander fern zu halten], bekommt er nun, da die Priorin den Entschluss gefasst hat, die beiden mithilfe aller Mächte, die ihr zu Verfügung stehen, zu verkuppeln,

et saa frygteligt Indtryk af Styrke og Snille, at det var, som om det ikke var et Menneske men en Naturkraft, som havde rørt ham. Kvinder, tænkte han, naar de bliver gamle nok til at kunde slutte af med den tunge Opgave at være Kvinder og kann give deres Kræfter frit Spil, maa da vistnok være de stærkeste Skabninger i Verden. (Aben, 191–192)

[einen so fürchterlichen Eindruck von Stärke und Weisheit, dass es ihm war, als sei es kein Mensch, sondern eine Naturkraft, die ihn berührt habe. Wenn Frauen, dachte er, alt genug sind, um mit der schweren Aufgabe abschließen zu können, Frauen zu sein, und ihren Kräften freie Bahn lassen können, müssen sie wohl die stärksten Wesen der Welt sein.]

Wie Madelene, die zu neuer Tatkraft und Lebendigkeit erwacht und die Selbstzerstörung durch Alkohol überwindet, als sie aus ihrer Ehe ausbricht um den Affen zu retten, gelangt auch die jungfräuliche Priorin zu übernatürlichen Kräften, weil sie statt eines Ehemanns einen Affen zur Seite (oder in sich) hat. Auch Athene hat außerordentliche Kräfte und auch sie ist als asexuelle oder androgyne Figur charakterisiert. Ihre erste Begegnung mit (Hetero-)Sexualität, Boris' Kuss, lässt mit sofortiger Konsequenz jegliches Leben aus ihrem Körper schwinden. In beiden Texten ist die Begegnung mit dem Affen als Errettung aus oder Alternative zur Ehe konstruiert, die, wie ich gezeigt habe, mit Stillstand bis hin zum Tod konnotiert ist. Die »obligatorische heterosexuelle Fortpflanzungspolitik«, die laut Haraway durch die Primatologie normalisiert wird,³¹ setzt sich in

³⁰ Vgl. BLIXEN: 1964, 190.

³¹ HARAWAY: 1995, 144.

»Aben« und *Kvinden og Aben* zwar letztendlich durch, allerdings finden die Zeugungen unter Umständen statt, die die Primatologie keineswegs für ›normal‹ halten würde.

Zusammenfassung

In beiden Texten werden Identitäten nicht als Substanz verstanden, sondern, um mit Judith Butler zu sprechen, als Effekte von Bezeichnungsprozessen. In *Kvinden og Aben* wird dies explizit thematisiert: Was ein ›Affe‹ und ein ›Mensch‹ oder ›Mann‹ sei, ist demnach abhängig von der Sprache derjenigen, die die Deutungsmacht besitzen, im Fall der Primatologie die Wissenschaftler, deren Denken vom Dualismus zwischen Mensch und Tier strukturiert ist. Im Gegensatz zu Blixen sind bei Høeg unter Umständen doch ›wahre‹ Identitäten hinter der Maskerade verborgen. In seinem Beitrag zum Sammelband *Abens poetik [Die Poetik des Affen]* weist Dag Heede darauf hin, dass am Ende eine heteronormative Ordnung wiederhergestellt sei.³² Was das Happy End mit angekündigtem Nachwuchs dennoch von einem gewöhnlichen unterscheidet, ist die Tatsache, dass der Vater der Kernfamilie ein Affe ist. »Aben« stellt geradezu eine Parodie der Primatologie dar. Weder das Inzest-Tabu, homoerotisches Begehren noch die Grenze zwischen Mensch und Tier bleiben unangetastet, alles grundlegende Prämissen für das Selbstverständnis des Menschen in der westlichen Geschichte und somit für die Primatologie. Meines Erachtens ist die Koalition von Affen und Frauen zur Überwindung des Menschen-Mannes als parodistischer Kommentar zur Essentialisierung zu verstehen, die sich in der ›Nähe‹ von Frau und Affe in der Primatologie manifestiert. Die Koalition ist nämlich vielleicht nicht als ›Identitätspolitik‹ zu verstehen, sondern als ›Bündnispolitik‹ im Hinblick darauf, den Wissenschaftler-Mann von der Macht abzulösen, den ›Menschen-Mann‹ zu dekonstruieren, wie Haraway es fordert, als eine ›Politik mit anderen Mitteln‹. Auf der Suche nach einer anderen, utopischen Wirklichkeit tun sich die ›Anderen‹ der westlichen Geschichte und Epistemologie – Affen, Frauen, Homosexuelle und Androgyne – zusammen. Die Beziehungen zwischen ihnen sind explosiv, hitzig, gewalttätig oder tödlich, aber bis Athene Boris umbringt und bis Adam und Konsorten die dänische Ostseeinsel zum Zoo erklären, außerordentlich fruchtbar, zumindest künstlerisch.

³² HEEDE: 2005.

BILDER

MICHELANGELO: *Die Erschaffung des Adam*. Ausschnitt aus dem Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle, 1502–1512 (Vatikanische Museen, Rom).

Logo des ›Great Ape Project‹. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des ›Great Ape Project‹ (<http://www.greatapeproject.org>).

LITERATUR

- BLIXEN, Karen: »Aben«. In: *Syv Fantastiske Fortællinger*. Mindeudgave, Bd. 1. København: Gyldendal, 1964, 179–248.
- BÖHME, Hartmut: »Monster im Schatten der Aufklärung. Literarische Experimente im Grenzbereich«. In: Deutsches Hygienemuseum Dresden (Hg.): *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*. Ausstellungskatalog. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002, 171–191.
- BOSCAGLI, Maurizia: *Eye on the Flesh. Fashions of Masculinity in the Early Twentieth Century*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1996.
- DEL BUONO, Zora: »Kap-Rocker«. In: *mare* 52 (2005), 68–69.
- Deutsches Hygienemuseum Dresden (Hg.): *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*. Ausstellungskatalog. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.
- ENGBERG, Charlotte: »Peter Høeg mellem djævlblændt pastiche og pegefingertøftende moralsk fabel«. In: Agnete Bay HARSBERG u. Lilian Munk RÖSING (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Hellerup: Spring, 2005, 241–254.
- HARAWAY, Donna: »Primateology is Politics by Other Means. The Woman's Place is in the Jungle«. In: Peter ASQUITH u. Philip KITCHER (Hg.): *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association* 1984. Bd. 2: *Symposia and Invited Papers*. East Lansing, MI: PSA, 1986, 489–524.
- HARAWAY, Donna: »Primatologie ist Politik mit anderen Mitteln«. In: Barbara ORLAND u. Elvira SCHEICH (Hg.): *Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, 136–198.
- HEEDE, Dag: »Fra klitorale penetreringer til lesbiske lus. Om et tema hos Peter Høeg«. In: Agnete Bay HARSBERG u. Lilian Munk RÖSING (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Hellerup: Spring, 2005, 255–270.
- HØEG, Peter: *Kvinden og Aben*. København: Munksgaard/Rosinante, 1996.
- HYLDGAARD, Kirsten: »Kvinden og aben. Antropologi og videnskabskritik hos Peter Høeg«. In: Agnete Bay HARSBERG u. Lilian Munk RÖSING (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Hellerup: Spring, 2005, 207–222.
- MISHLER, William: »Parents and Children, Brothers and Sisters in Isak Dinesen's *The Monkey*«. In: *Scandinavian Studies* 57 (1985), 412–451.
- ROTHENBORG, Michael: »Mennesket, der gik tilbage til skoven«. In: *Politiken*, 19. November 2006, 6.
- SAID, Edward: *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- VIERING, Kerstin: »Unesco-Preis. Anwältin der Schimpansen«. In: *Berliner Zeitung*, 17. Januar 2006, 1.

Autorinnen und Autoren

HEINRICH ANZ: Professor für Neuere Skandinavische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Freiburg, seit 2008 Honorarprofessor am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. Frühere Lehrtätigkeiten in Heidelberg, Kopenhagen (DK) und Tromsø (N). Veröffentlichungen: *Die Bedeutung poetischer Rede. Studien zur hermeneutischen Begründung und Kritik von Poetologie* (1979), (mit K. Löhner) *Det tredje riges litteratur i den tyske tradition* (1983). Herausgaben: *Kierkegaard und die deutsche Philosophie seiner Zeit* (1980), *Die Rezeption Søren Kierkegaards in der deutschen und dänischen Philosophie und Theologie* (1983). Aufsätze zu Fragen der Poetologie, der philosophischen, literarischen und interkulturellen Hermeneutik, der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung, der Alteritätsforschung.

RICHARD FABER: Apl. Professor, Privatdozent für Soziologie an der Freien Universität Berlin. Schwerpunkte in der Kultur-, Literatur- und Religionssoziologie. Buchpublikationen u. a.: *Das ewige Rom oder: die Stadt und der Erdkreis* (2000), *Lateinischer Faschismus* (2001), *Avancierte Ästhetin und politische Moralistin. Die universelle Intellektuelle Susan Sontag* (2006).

ANNEGRET HEITMANN: Seit 1994 Professorin für Nordische Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Frühere Lehrtätigkeiten in Norwich (GB) und Kiel; Gastprofessuren in Basel, Zürich und Kopenhagen. Forschungsgebiete: skandinavische Literaturen des 18.–20. Jahrhunderts, Text-Bild-Bezüge, Intermedialität, Frauen- und Gender-Studien, Autobiographik, Aphorismen, Literaturgeschichtsschreibung. Buchpublikationen u. a.: *Intermedialität im Durchbruch. Bildkunstreferenzen in der skandinavischen Literatur der frühen Moderne* (2003). Herausgaben: (mit H. Eglinger) *BildDurchSchrift. Zum visuellen Diskurs in der skandinavischen Gegenwartsliteratur* (2002), (mit W. Heizmann und O. Rehm) *Tiere in der skandinavischen Literatur und Kulturgeschichte* (2007).

LILL-ANN KÖRBER: Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Neuere skandinavische Literaturen am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu

Berlin seit 2008. Humboldt-Preis 2004 für die Magisterarbeit *Männlichkeit, Arbeit und Nation bei Edvard Munch*. Promotionsstipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung mit dem Dissertationsprojekt *Nacktheit, Begehren und Künstlerschaft. Männliche Badende in bildender Kunst und Literatur in Schweden, Norwegen und Dänemark 1900-1920*. Preis für schwedische Literatur, Kultur und Sprache von SWEA International (Swedish Women's Educational Association) 2006.

GERHARD NEUMANN: Professuren an den Universitäten Bonn, Erlangen, Freiburg; zuletzt Ordinarius für neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München; seit 2005 Honorarprofessor an der Freien Universität Berlin. Hauptarbeitsgebiete: Literatur des 18.–20. Jahrhunderts, vergleichende Literaturwissenschaft, Gattungspoetik, Editions-wissenschaft, Kulturwissenschaft. Publikationen zu Goethe, Kleist, Kafka, Canetti; zur deutschen Romantik; zur Methode der Literaturwissenschaft; zu Theorie und Geschichte des Aphorismus, des Epigramms, der Novelle, des Romans, der Lyrik unter komparatistischer Perspektive. Mitherausgeber der Kritischen Kafka-Ausgabe und des Hofmannsthal-Jahrbuchs; Kurator der Stiftung für Romantikforschung; Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

KRISTIN ØRJASÆTER: Director of the Norwegian Institute for Children's Books; until 2007 Assistant Professor in Norwegian language and literature at the University of Aarhus. Publications include *Selviakttakelsens poetikk. En lesning av Camilla Wergelands dagbok fra 1830-årene* (2002), *Camilla. Norges første feminist* (2003), »Mother, wife and role model. A contextual perspective on feminism in *A Doll's house*« (*Ibsen Studies* 2005:1) and »Å fortelle og bli fortalt. Selvfremstilling, du-fremstilling, og vitnesbyrd« (*Edda* 2007:1). Co-edited with S. Kjerkegaard and H. Skov Nielsen: *Selvskreven – om litterær selvfremstilling* (2006), and with Elin Andersen, Erik Exe Christoffersen and Lis Møller: *Peripeti* (2006:1) on Henrik Ibsen.

HEIKE PEETZ: Lektorin und Übersetzerin in Berlin, bis 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Neuere skandinavische Literaturen am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Dokumentarliteratur, Geschichte im Film, Erzähltheorie.

STEFANIE V. SCHNURBEIN: Professorin für Neuere skandinavische Literaturen am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin und Wigeland-Gastprofessorin an der University of Chicago. Arbeitet zu den skandinavischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts und auf den Gebieten Gender- und Queerforschung, Intersektionalität, Neuheidentum, Ideologie- und Mentalitätsgeschichte. Buchpublikationen u. a.: *Religion als Kulturkritik. Neugermanisches Heidentum im 20. Jahrhundert* (1992), *Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890* (2001).

TONE SELBOE: Professor of contemporary literature at the University of Oslo. Publications include *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskab* (1996), *Karen Blixen* (1999), *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (2003), and (with Jon Haarberg og Hans Erik Aarset) *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen* (2007).

KIRSTEN WECHSEL: Bis 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Neuere skandinavische Literaturen am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. 2000 Dissertation *Grenzüberschreitungen zwischen Realität und Fiktion. Engagierte Ästhetik bei Inger Christensen und Kjartan Fløgstad*. Weitere Forschungsschwerpunkte: skandinavisches Theater des 19. und 20. Jahrhunderts, Medienpraxen und Geschlechterstudien. Publikationen u. a. zu H.C. Andersen, Jon Fosse, Johan Ludvig Heiberg und Henrik Ibsen.

ANTJE WISCHMANN: Privatdozentin; 1991 Dissertation *Ästheteten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J.P. Jacobsen, R.M. Rilke und H. v. Hofmannsthal*; 2002 Habilitation *Verdichtete Stadtwahrnehmung. Untersuchungen zum literarischen und urbanistischen Diskurs in Skandinavien 1955–95*; Lehr- und Forschungstätigkeiten in Flensburg, Kiel und Södertörn (S); 2006–2008 Vertretungsprofessuren für Kultur- und Literaturwissenschaft am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin.