



## BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/  
title: »Generativität und Kunst. Eine unsterbliche Geschichte in Karen Blixens Erzählung«

Autor(in)/  
author: Heinrich Anz

In: Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein und Kirsten Wechsel (Hg.): *Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2008

ISBN: 3-932406-27-3  
978-3-932406-27-0

Reihe/  
series: Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 12

ISSN: 0933-4009

Seiten/  
pages: 97-113

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen.

HEINRICH ANZ  
Generativität und Kunst.  
Eine unsterbliche Geschichte in Karen Blixens Erzählung<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

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.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Auch sie besitzt die transhistorische Qualität einer mythischen Figur und gehört nicht erst der Moderne, sondern allen Zeitaltern an.<sup>4</sup> 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 Forførserske selv som Sibylle og Mumie, – »... sort af Phoebus' Elskovsnap, og rynket dybt af Tiden ...« (Daguerreotypier, 34)<sup>5</sup>

[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.<sup>6</sup>

Der Begriff der Generativität<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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,<sup>10</sup> 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

---

<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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-

<sup>11</sup> Vgl. ebd., 207.

<sup>12</sup> 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*<sup>13</sup> [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),<sup>14</sup> die Demonstration von personaler Verantwortung,<sup>15</sup> die Einsicht in die menschliche Tragik,<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> KJÆR: 2004.

<sup>14</sup> Vgl. BLIXEN: 1987, 211–213.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., 213.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., 223.

<sup>17</sup> 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«<sup>18</sup> [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.

---

<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> wird zur Metapher der gemeinsamen sexuellen Ekstase.<sup>20</sup>

## 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-

---

<sup>19</sup> Vgl. BLIXEN: 1976, 177.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., 205.

tertextuellen Bezügen und den Metafiktionalisierungen nötig.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. dazu auch ANZ, 1997.

<sup>22</sup> 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.