



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/
title: »Genuss und Gefahr. Essen und Körper in ›Babettes Gæstebud‹«

Autor(in)/
author: Stefanie von Schnurbein

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: 135-150

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen.

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 Gemeindemitgliedern, 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 Philipphas, 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.