

Patrick Ledderose (München):

Parasitäres Text-Theater

Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

Zusammenfassung

Rejse ind i et mørkt hjerte ist wahrscheinlich eine der am häufigsten untersuchten Erzählungen von Peter Høeg. Neben postkolonialen Lesarten überwiegen dabei bisher intertextuelle Analysen. Dieser Aufsatz wählt einen neuen Ansatz und liest Høegs Text als poetologische Reflexion. Der Fokus liegt dabei auf einer Leitmetapher der Erzählung, die den metafictionalen Diskurs prägt: auf dem Theater. Es soll gezeigt werden, dass der Text das Theater parasitisch dazu benutzt, eine Poetologie zu entwerfen, die Høegs Schreiben bis heute prägt. Das Aufgreifen des dekonstruktivistischen Begriffs des »Parasiten« soll dabei helfen, den Grundgedanken jener Poetologie genauer zu beschreiben: die Versöhnung postmoderner Beliebigkeit und moderner, moralisierender Ideologiekritik.

Abstract

Rejse ind i et mørkt hjerte is probably one of Peter Høeg's most extensively analysed stories. In addition to post-colonial readings, intertextual analyses have so far predominated. This essay chooses a novel approach by reading Høeg's text as a poetological reflection. It focuses on a key metaphor of the story that shapes the metafictional discourse: the theatre. The aim is to show that the text »parasitically« uses the theatre to create a poetology that has impacted Høeg's writing to this day. Introducing the deconstructivist concept of the »parasite« helps to describe the basic idea of that poetology in more detail: the reconciliation between postmodern arbitrariness and modern, moralizing ideology critique.

Dr. Patrick Ledderose ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Nordische Philologie der LMU München. Er hat im Fach Nordische Philologie an der LMU München promoviert und war wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Skandinavistik an der FAU Erlangen-Nürnberg. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Theater und Dramatik in Skandinavien um 1900 und 2000 sowie ästhetische Zeitkonzepte der Moderne und Spätmoderne.

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

Es sind von Anfang an die großen Namen. Als im August 1988 der Roman *Forestilling om det tyvende århundrede* in Dänemark erscheint, ziehen die Kritiker_innen sofort den Vergleich zu weltliterarischen Größen wie Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Salman Rushdie und anderen, um die außergewöhnliche Qualität von Peter Høegs Debütroman hervorzuheben und ihn in eine bestimmte literarische Tradition einzuordnen.¹ Zwei Jahre später, im September 1990, legt der unjubeelte Autor mit *Fortællinger om natten* sein zweites literarisches Werk vor. Als wären sie eine Antwort auf all jene Stimmen, die bereits Høegs Debüt zahlreiche stilistische und inhaltliche Anspielungen auf Texte anderer Autor_innen zuschreiben, suchen die neun lose zusammenhängenden Erzählungen weitaus auffälliger noch als *Forestilling om det tyvende århundrede* den intertextuellen Dialog mit modernen Klassikern. Die Parallelen zu Karen Blixens *Syv fantastiske Fortællinger* (1935) sind ebenso wenig zu übersehen² wie zum Beispiel jene zu Franz Kafkas *Prozess* (1925), der Bibel oder Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni* (1787). Bereits die Auftakterzählung rückt mit ihrem an Joseph Conrads Kurzroman *Heart of Darkness* (1899) angelehnten Titel *Rejse ind i et mørkt hjerte* das intertextuelle Schreiben programmatisch ins Blickfeld.³ Und dies in besonderem Maße: Denn Høegs als Intertext im engeren Sinne⁴ aufzufassende Erzählung positioniert sich in nahe Verwandtschaft zu einem modernen Klassiker, der nicht nur wie kaum ein anderer im Fokus literaturwissenschaftlicher Forschung stand und steht,⁵ sondern auch außergewöhnlich oft literarisch aufgegriffen und bearbeitet wurde.⁶ Entsprechend kommt bisher fast keine Analyse von *Rejse ind i et mørkt hjerte* umhin, im Zuge eines *wide readings* diesen intertextuellen Spuren zu *Heart of Darkness* nachzuspüren. Auch der vorliegende Aufsatz wird an einigen Stellen auf diesen »schlecht versteckten Dialog«⁷ mit Conrads Klassiker eingehen. Jedoch sollen, anders als bisher geschehen, diese intertextuellen Verweise weniger im Lichte postkolonialer Theorien oder als (letztlich belangloses) postmodernes Zitatspiel untersucht werden, sondern in eine metafiktionale Lesart von *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion eingebunden werden.

¹ Vgl. Gylling 2005, S. 16.

² Vgl. zu einer eingehenden Analyse von Blixens *Syv fantastiske Fortællinger* und Høegs *Fortællinger om natten* Engberg 2005.

³ Neben *Heart of Darkness* ist wohl Karen Blixens Erzählung *Syndfloden over Norderney* (1935) die wichtigste Referenz für Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte*. Vgl. hierzu auch die Fußnoten 48, 58, 62 und 88.

⁴ Ich verwende den Begriff »Intertext« hier analog zu Genettes »Hypertext« bzw. dem Begriff »Posttext« von Manfred Pfister und Ulrich Broich: Intertext meint an dieser Stelle also einen konkreten Text, der sich auf einen konkreten früheren Text, einen »Prätext«, bezieht und nicht einen Raum zwischen Texten (Vgl. Pfister 1985, S. 1–30).

⁵ Wenig verwunderlich sind es vor allem (kritische) Analysen im Feld der *Postcolonial Studies*, die einen Großteil der Forschung zu Conrads kurzem Roman ausmachen. Am bis heute wirkmächtigsten ist wohl immer noch die von Chinua Achebe zunächst im Rahmen eines Vortrags und einem später veröffentlichten Aufsatz geäußerte und durchaus nachvollziehbare Kritik, Conrad sei ein »thoroughgoing racist« (Achebe 2006, S. 343, Anm. 9).

⁶ Regelind Farn nennt in ihrer Monografie *Colonial and Postcolonial Rewritings of »Heart of Darkness«* aus dem Jahr 2005 nicht weniger als 31 Intertexte, die sich direkt auf *Heart of Darkness* als Prätext beziehen (vgl. Farn 2005). Dass diese Auflistung bei weitem nicht lückenlos ist, zeigt nicht nur das Fehlen von Høegs Erzählung oder von Francis Coppolas Filmklassiker *Apocalypse Now*, sondern auch die Habilitationsschrift des Germanisten Matthias N. Lorenz *Distant Kinship – Entfernte Verwandte*, der Farns Sammlung um eine ganze Reihe von Bearbeitungen aus dem deutschsprachigen Raum ergänzt, von Kafka bis Kracht (vgl. Lorenz 2017). Kurz: »Neben *Don Quijote* und *Robinson Crusoe* dürfte wohl kaum ein weiteres Werk der Weltliteratur so fruchtbar geworden sein.« (Vgl. Schenkel 2007, S. 185).

⁷ »slet skjulte dialog« (Harsberg & Rösing 2005, S. 11).

Als Einfallswinkel bietet es sich dabei an, zunächst eine Metapher in den Vordergrund zu stellen, der in der bisherigen Forschung zu der Erzählung erstaunlicherweise keine besondere Beachtung geschenkt wurde: Die Rede ist vom Theater, dessen Begriffsfeld die gesamte Erzählung, gerade aber ihren zweiten Teil leitmotivisch durchzieht und dort sogar die Form des Textes selbst essenziell verändert. Überwiegt zu Beginn der Erzählung noch eine klassisch epische Erzählweise, findet nach etwa einem Drittel der Erzählung plötzlich eine Transformation zu einer dramatischen Erzählform statt. Dieser Bruch ist eng verknüpft mit dem Auftritt einer neuen Figur, die durch ihren Namen, Joseph Korzienowski, als Alter Ego von Joseph Conrad konzipiert ist.⁸ Diese Autorfigur führt die Erzählung strukturell und inhaltlich auf neue Pfade und übernimmt in dem folgenden Kammerspiel gleichzeitig die Rolle des Regisseurs und Hauptdarstellers.

Für eine eingehendere Untersuchung des metafikionalen und dekonstruktivistischen Diskurses, der sich viral über die Theatermetapher und Joseph K's Auftritt in den Text einnistet, soll im zweiten Teil dieses Aufsatzes die vom französischen Poststrukturalismus in den Literaturdiskurs eingebrachte Figur des Parasiten herangezogen werden. Es wird sich zeigen, dass gerade der in der dekonstruktivistischen Intertextualitätstheorie beheimatete literarische Parasitismus prädestiniert dazu ist, die Spannungen in Høegs Schreiben generell zu beleuchten ebenso wie das komplexe Verhältnis zwischen eindeutiger (moralisierender) Ideologiekritik und dem sich immer wieder über intertextuelle Verweise selbst dekonstruierenden Gestus des Textes.

Bisherige Forschung

Die bisherigen Analysen ordnen *Rejse ind i et mørkt hjerte* in verschiedene kulturwissenschaftliche Diskurse ein, wobei postkoloniale Lesarten überwiegen. So verfolgt Ulrich Schröder unter Zuhilfenahme von Edward Saïds kanonischer Studie *Culture and Imperialism* (1993) in seinem Aufsatz *Die Hybris der Erhellung des Tropendunkels* eine »kontrapunktische Lesestrategie«⁹. Der Aufsatz zeigt nicht nur, wie in Høegs (und auch Conrads) Text gängige binäre Oppositionen (wie z.B. Kolonisierte und Kolonisatoren) als Konstrukte entlarvt werden, sondern konzentriert sich zudem auf ökokritische Fragestellungen. Einen in Teilen ähnlichen Ansatz wählt Joachim Schiedermaier in einem Aufsatz, in dem er Homi Bhabhas *Mimikry*-Begriff aufgreift und eine vergleichende Analyse von Høegs Erzählung und Verner von Heidenstamms Roman *Endymion* (1889) vornimmt.¹⁰ Seine kurze, aber überzeugende Lektüre von *Rejse ind i et mørkt hjerte* gibt sich ähnlich wie Schröders Analyse nicht allein damit zufrieden, Høegs Text als literarische Dekonstruktion von binären, kolonialen Oppositionen zu deklarieren, sondern bezieht gendertheoretische Fragestellungen mit ein und stellt fest, »dass Høeg erkennt, dass sich in der binären Geschlechterkonstruktion dieselben diskursiven Mechanismen verwirklichen wie im imperialistischen Herrscherdiskurs«¹¹.

⁸ Der polnische Geburtsname von Joseph Conrad ist Józef Teodor Konrad Korzeniowski. Im weiteren Textverlauf wird diese Figur Joseph K genannt, also wie der Protagonist aus Kafkas *Prozess* (allerdings in leicht abgeänderter Schreibweise).

⁹ Schröder 2004, S. 106.

¹⁰ Vgl. Schiedermaier 2010.

¹¹ »at Høeg ser, at de samme diskursive mekanismene blir iverksatt i den binære kjønnskonstruksjonen som i den imperialistiske herskerdiskursen« (Schiedermaier 2010, S. 264).

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

In beiden Analysen werden so durch poststrukturalistische Verfahren und unter Einbezug postkolonialer Theorieansätze Høegs intertextuelle Verweise als Strategien der Kritik an scheinbar unabänderbaren Normen und Machtstrukturen erkannt.

Das moralisierende Ablehnen und Verdammen von einfachen ideologischen Lösungen und das Ausleuchten der dunklen Stellen des aufklärerischen Denkens, die in beiden Analysen als Kennzeichen der Erzählung herausgearbeitet werden, hat Høeg häufig Kritik eingebracht.¹² Sein hoher ethischer und moralischer Anspruch zeuge, so ein gängiger Vorwurf, von einer »drückenden politischen Korrektheit«¹³ und mache es schwer, seine Romane inhaltlich zu kritisieren.¹⁴ Zudem führe er mitunter zu handwerklichen Schwächen, wie zum Beispiel einer »comichaften Figurendarstellung«¹⁵. Auch in der Rezeption von *Rejse ind i et mørkt hjerte* finden sich ähnliche Stimmen. Beispielhaft kann hier Johan Hages Untersuchung *Mellem Oplysning og Opløsning* erwähnt werden.¹⁶ Hage, der sich auf seiner »Detektivjagt«¹⁷ lediglich auf Ähnlichkeiten und Unterschiede zu Conrads *Heart of Darkness* konzentriert und damit, anders als die bereits genannten Analysen, einen größeren diskursiven Rahmen außenvorlässt,¹⁸ empfindet Høegs Text (gerade im Vergleich zum Prätext) als zu plakativ:

Seine Erzählung stellt die europäische Dunkelheit aus, indem er sie im Lichte der Erzählung badet. Und vielleicht ist genau dieser Zugang zum Dunkel die Schwäche der Novelle. Es liegt in der Natur der Sache, dass es unmöglich ist, die Dunkelheit zu sehen, wenn man das Licht auf sie richtet.¹⁹

Gerade Høegs in Form von plakativer Uneindeutigkeit geäußerte Kritik an jeglicher Vereinfachung wird hier selbst wiederum als zu eindeutig kritisiert.

¹² Vgl. zu einer ausführlichen Darstellung der Rezeptionsgeschichte Gylling 2005.

¹³ »kvalm politisk korrekthed« (Harsberg & Rösing 2005, S. 9).

¹⁴ Vgl. hierzu z.B. vor allem die Rezeption von *Kvinden og aben*: »Von den kritischsten Stimmen wurde dem Buch vorgeworfen, es habe nur »richtige« Meinungen. Nicht weil man notwendigerweise mit Høegs gutgemeinter Verteidigung von globaler Verantwortung nicht übereinstimmte. Vielmehr bestand das Problem darin, dass diese Ansichten so breite Akzeptanz genossen, dass man gegen sie nichts einwenden kann.« (»Bogen blev af de mest kritiske røster beskyldt for at have alle de »rigtige« meninger. Ikke fordi man nødvendigvis var uenig med Høegs velmente forsvar for global ansvarlighed. Problemet har snarere været, at disse holdninger er så bredt accepterede, at man ikke kan indvende noget videre mod dem.«; Gylling 2005, S. 25).

¹⁵ »tegnserieagtige personskildring« (Gylling 2005, S. 18).

¹⁶ Vgl. Hage 2005.

¹⁷ »detektivjagt« (Ebd., S. 135).

¹⁸ Ebenso wie andere deutlich sichtbare intertextuelle Verweise, z.B. zu Blixens *Syndfloden over Norderney*.

¹⁹ »Hans [Høegs] fortælling udstiller det europæiske mørke, ved at bade det i fortællingens lys. Og måske er netop denne tilgang til det dunkle novellens svaghed. I sagens natur er det umuligt virkelig at se mørket, når man retter lyset mod det.« (Hage 2005, S. 141).

Høeg als postmoderner Ideologiekritiker

Høegs ideologiekritische »Empörung im Namen der Marginalisierten«²⁰, paradoxerweise vorgebracht in postmodernem Gewand,²¹ lässt sich bis zu seinem jüngsten Roman *Gennem dine øjne* (2018) als Besonderheit und Konstante seines Schreibens erkennen. Programmatisch entwickelt und poetologisch reflektiert hat er sie jedoch wohl nirgendwo so deutlich wie in *Rejse ind i et mørkt hjerte*. Folgt man den dort im Dialog mit *Heart of Darkness* (und auch anderen literarischen Texten) ausgelegten Spuren zu den Grundpfeilern des modernen europäischen Denkens, kann man feststellen, dass Høeg, anders als zum Beispiel der Postmoderne-Theoretiker Jean-François Lyotard, den Glauben an einen gemeinsamen sinnstiftenden Rahmen und »die Sehnsucht nach der verlorenen Erzählung«²² noch nicht gänzlich aufgegeben hat. Die postmodernen Sprachspiele, in denen sich Høegs Erzählung gerade über ihre unterschiedlichen intertextuellen Strategien ergeht, wirken einerseits zwar relativierend auf vormals geltende Sinnzusammenhänge und lösen sie auf. Andererseits tun sie dies aber (auch) deswegen, um in der Tiefe jenes dadurch entstandenen »riesige[n] schwarze[n] Lochs«²³, das nach einem anderen der großen Postmoderne-Denker jeden Sinn und jede Kritik verpuffen lässt, nach etwas neuem Festem, Sinn- und Haltstiftenden zu suchen. Vielleicht nicht nach neuen ontologischen Gewissheiten, aber doch nach etwas, das allen Menschen gemein ist, etwas, das sich hinter einer in Sprachspiele zerfallenen Welt befinden und als gemeinsame (und vielleicht moralische) Grundlage dienen kann.

In seinem jüngsten Roman *Gennem dine øjne*, der motivisch in mancher Hinsicht an *Rejse ind i et mørkt hjerte* anknüpft, erläutert eine ebenso unorthodoxe wie geniale Wissenschaftlerin dem Erzähler Peter (!), wie man sich diese vom rationalen Denken nur überschriebene Gemeinsamkeit aller Menschen vorstellen könne, also jenen Teil des Bewusstseins, in dem (kollektive) Traumata und Träume sitzen, jenen unerforschten »großen, dunklen Kontinent«²⁴:

Wir wissen es nicht. Niemand weiß es. Bisher war es nicht möglich, es zu untersuchen. Bis jetzt. [...]. Wir haben keine empirischen Grundlagen. Keine Erklärungen. Eine mögliche Theorie lautet, dass jeder einzelne Mensch, jeder einzelne von uns, eine Ausstülpung eines einzigen kollektiven Bewusstseins ist. Von dem wir durch eine Schutzmauer getrennt sind, durch eine Art *firewall*. Die tiefen Traumata sprengen diese *firewall*, woraufhin das, was dahinter liegt, sichtbar wird.²⁵

²⁰ »indignation på de marginaliseredes vegne« (Harsberg & Rösing 2005, S. 9).

²¹ Agnete Bay Harsberg und Lilian Munk Rösing beginnen ihre Einleitung zu einem Sammelband zu Høegs Texten mit der Feststellung: Høeg sei ein »Hybrid: ein postmoderner Ideologiekritiker« (»en postmoderne ideologikritiker«, Harsberg & Rösing 2005, S. 9). Zum gespaltenen Verhältnis von Postmoderne und Ideologiekritik vgl. auch einen Aufsatz von Gerhard Hauck: *Zur Ideologiekritik der Postmoderne* (Hauck 1995).

²² Lyotard 1986, S. 122.

²³ Baudrillard 1979, S. 19.

²⁴ »mørkt kontinent« (Høeg 2018, S. 28).

²⁵ »Vi véd det ikke. Ingen véd det. Det har ikke været muligt at undersøge det. Før nu. [...]. Vi har næsten ingen empiri. Ingen forklaringer. Én mulig teori er at hvert enkelt menneske, hver enkelt af os, er en udspaltning fra en kollektiv bevidsthed. Fru hvilken vi er

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

Dieses kollektive Bewusstsein, das in *Gennem dine øjne* durch physikalische Experimente tatsächlich sichtbar gemacht wird, bleibt in *Rejse ind i et mørkt hjerte* nicht mehr als eine – bei näherem Hinsehen durchaus skeptisch reflektierte – Idee. Hier verliert sich die fast romantisch zu nennende Sehnsucht nach einem Kern alles Menschlichen in einem meta- und intertextuellen Text-Theater, das sich zwar immer weiter in die (Un)Tiefen des europäischen Denkens schraubt und schreibt, aber genau dort nicht mehr weiterkommt, wo in *Gennem dine øjne* die Wissenschaft Licht ins Dunkel bringt. Die »firewall« zum Unbewussten kann mit Sprache allein eben nicht überwunden werden, sonst wäre es nicht länger unbewusst.

Literarisches Spielen und Vorspielen, das Maskieren und Demaskieren, die intradiegetisch exzessiv betriebene Suche nach »Aufrichtigkeit«²⁶ und die trotzdem stets sichtbare Erkenntnis, dass sich hinter den gleichen Worten und Bildern unterschiedliche und ins Unendliche verweisende Bedeutungen verbergen, lassen im Prozess des Erzählens die letztlich nicht auflösbare Grundparadoxie des postmodernen Ideologiekritikers Høeg in *Rejse ind i et mørkt hjerte* hervortreten: Da ist einerseits eine tiefe Einsicht in die eklektische postmoderne Gedankenwelt, die jedes Zentrum leugnet, und andererseits der (fast mystische) Glaube daran, dass es trotzdem das Erzählen und Schreiben ist, das zumindest eine Idee davon vermittelt, was sich hinter der »unerforschten Landschaft« und »den weißen Flecken«²⁷ unseres Inneren verbirgt und so zu einem neuen Verständnis der Welt beitragen kann. Abseits aller modernen Sprachskepsis und postmodernen nur mehr auf sich selbst verweisenden Zitationsspiralen zeichnet so ein unbedingter Glaube an die verändernde Macht der Sprache Høegs Texte aus.

Bevor die hier angerissenen Gedanken durch einen genaueren Blick auf die Theatermetapher *Rejse ind i et mørkt hjerte* und das parasitäre Verhältnis zwischen Prä- und Posttext(en) weiter spezifiziert werden, folgt zur besseren Nachvollziehbarkeit an dieser Stelle eine kurze Inhaltsangabe.

Inhalt

Vor sich selbst geflohen, um sich selbst zu finden – so könnte man die Lebensgeschichte des jungen Mathematikers und Protagonisten David Rehn in einem Satz zusammenfassen. Nach einer Begegnung mit seinem Kommilitonen Kurt Gödel,²⁸ so steht es am Anfang von Høegs Erzählung, sieht sich David hinausgeworfen in eine »Wildnis von Unsicherheit«²⁹. Als Konsequenz bricht er mit seiner großen Liebe, der Mathematik, heuert bei einer Handelsge-

afgrænset med en beskyttelse, en form for firewall. De dybe traumer sprænger denne firewall. Hvorefter det der er udenfor kommer til syne.« (Høeg 2018, S. 174).

²⁶ »oprigtighed« (Høeg 1990, S. 20). Ich folge in den deutschen Zitaten weitgehend der bei Rowohlt erschienenen Übersetzung von Monika Wesemann.

²⁷ »uudforskede landskab« und »hvide pletter« (Høeg 2018, S. 53).

²⁸ Diese Tatsache legt nahe, dass die Figur des jungen David inspiriert ist vom deutschen Mathematiker David Hilbert (1862–1943), der einer der wichtigsten Vertreter und Begründer einer streng formalistischen Mathematik ist. Das sogenannte Hilbertprogramm, das (ganz im Geiste von Høegs Protagonist David) darauf abzielt, die Widerspruchsfreiheit der Axiomsysteme der Mathematik nachzuweisen, wurde u.a. vom Logiker Kurt Gödel (1906–1978) widerlegt.

²⁹ »vildnis af usikkerhed« (Høeg 1990, S. 12).

Patrick Ledderose

sellschaft an und reist im März 1929 zur Einweihung der Katanga-Eisenbahn in den Kongo. Auf der an eine überwältigende Einweihungsfeier folgenden Jungfernfahrt findet sich David, man muss tatsächlich sagen plötzlich, in merkwürdiger Gesellschaft wieder. Zusammen mit ihm in einem Waggon sitzen der Autor Joseph Korzeniowski, genannt Joseph K, außerdem der General Paul von Lettow Voerbeck³⁰, im ersten Weltkrieg für die Deutschen in Ostafrika im Einsatz und Verfasser einiger kriegsverherrlichender Bücher, und eine zunächst stumme schwarze Sklavin, die sich später als die Rebellenanführerin Lueni herausstellt. Während sich im Salonwagen unter Joseph K's Anleitung zwischen den Europäern ein Gespräch über Aufrichtigkeit, Lebensträume und Afrikaklischees entspannt, rast der Zug, wie Lueni ihren Reisegefährten schließlich eröffnet, auf einen Abgrund zu. Diese Ankündigung bleibt zwar merkwürdig folgenlos, das Gespräch dreht sich nur kurz um die drohende Gefahr, führt allerdings dazu, dass die Zugreise (ebenso wie die Erzählung?) vorzeitig abbricht, als die vier Reisegefährten relativ problemlos aus dem fahrenden Zug springen, sich den Staub von den Kleidern klopfen und ihrer Wege gehen – die zumeist dorthin führen, wo sie hergekommen sind.

Postmodernes Text-Theater

In seiner 1979 veröffentlichten und längst zum Klassiker avancierten Studie *Das postmoderne Wissen* sieht Jean-François Lyotard den Erosionsprozess, der bereits Anfang des 20. Jahrhunderts die Meta-Erzählungen der Emanzipation bzw. Freiheit des Menschen (Liberalismus; Marxismus) und der unbegrenzten Erkenntnis (Idealismus) bröckeln ließ, an sein Ende gekommen.³¹ Mit dem Legitimitätsverlust dieser Erzählungen verlieren auch jene pragmatischen Normen und Regeln, die jedem Mitglied der Gemeinschaft seine soziale Position zuweisen, als Kitt der Gesellschaft ihre Wirkmächtigkeit. Im Kontext dieses existenziellen Erosionsprozesses, man könnte ihn auch als Desillusionierung der Welt bezeichnen, lässt sich auch Høegs 1990 erschienene Erzählung verstehen. Denn auch in dieser gerät das moderne, rationale Denken und das auf wissenschaftlicher Logik aufbauende Selbst- und Weltverständnis des Westens – bei Høeg heißt es »das europäische, naturwissenschaftliche unerschütterliche Selbstbewusstsein«³² – unter Druck. Dass »das Ganze dabei ist zu versinken«³³, wird in *Rejse ind i et mørk hjerte* durch einen ähnlichen wissenschaftlichen Unterbau begründet wie in Lyotards Thesen. Entdeckungen und Erkenntnisse wie Einsteins Relativitätstheorie, Heisenbergs Unschärferelation und Gödels Unvollständigkeitstheorem mit seiner Widerlegung des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten³⁴ dienen Lyotard dazu, den Legitimationsanspruch der großen Metaerzählungen in Frage zu stellen. In Høegs Erzählung wiederum entlarven sie den Traum von der großen,

³⁰ Auch hier gibt es ein reales Vorbild, dessen Namen sich nur unwesentlich anders schreibt: Paul von Lettow Vorbeck (1870-1964), deutscher Kommandeur der Schutztruppe für Ostafrika, beteiligt an dem Massaker an den Herero und Nama, und Autor von propagandistischen Büchern wie *Heia Safari! – Deutschlands Kampf in Ostafrika* oder *Meine Erinnerungen aus Ostafrika*. Er ist zudem eine Person, die auch in Karen Blixens Buch *Den afrikanske Farm* auftritt.

³¹ Vgl. Lyotard 2009.

³² »den europæiske naturvidenskabs urokkelige selvtilid« (Høeg 1990, S. 36).

³³ »at det hele er ved at synke« (ebd., S. 36).

³⁴ »Der Satz vom ausgeschlossenen Dritten behauptet, daß einem Sachverhalt entweder gewisse Eigenschaften zukommen oder nicht zukommen. Es kann kein Drittes geben, welches zwischen dem Bestehen oder Nichtbestehen in der Lage wäre, derart zu vermitteln, daß beides – Vorhandensein wie nicht Vorhandensein der Eigenschaften – zuträfe.« (König 2000, S. 393).

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

auf einer binären Logik aufgebauten Einfachheit als Illusion. Zurück bleiben nicht nur die Einsicht, dass weder Zeit (Einstein) noch Ort (Heisenberg) verlässliche Größen sind und der Satz vom ausgeschlossenen Dritten selbst in der vermeintlich logischsten Wissenschaft, der Mathematik, nicht gilt (Gödel), sondern ein gänzlich neues Verständnis von Realität. Die Welt ist nicht so, wie wir sie sehen und wahrnehmen, und das, was wir sehen und wie wir es wahrnehmen, ist nur konstruiert. Die Welt ist eine (sprachliche) Illusion.

Høegs Text-Reise folgt am Beispiel des von binären Oppositionen geprägten Kolonialdiskurses (Europa/Afrika; hell/dunkel, eigen/fremd; rational/empfindsam; modern/traditionell, Kultur/Natur etc.) diesem postmodernen Desillusionierungsprozess, dem schmerzhaften Erwachen aus »dem Traum der großen Einfachheit«³⁵. Es ist bemerkenswert, dass Høeg in seinem Text dabei mit dem Theater auf eine Metapher zurückgreift, die man fast schon traditionell nennen könnte.

Der Theatermetapher lassen sich mit Blick auf die Literaturgeschichte zwei Hauptfunktionen zuweisen. Während sie zum Beispiel im Barock, am prominentesten sicherlich bei Calderon (z.B. in *El gran teatro del mundo* von 1634), als ein Erklärungsmodell für die Welt und ihre Ordnung zum Einsatz kommt und dazu dient, den Menschen als Schauspieler in einer von Gott konzipierten Welt bzw. Theateraufführung darzustellen (*teatrum mundi*), dient sie anderen Texten und Epochen häufig dazu, in den literarischen Text ein selbstreflexives Element einzuflechten.³⁶ Als *Spiel im Spiel* kommt dem Theater im Text dann die Funktion einer »immanenten Poetik« zu. Die Theatermetapher wird, so Markus Raith in seiner Dissertation *Erzähltes Theater*, als Verfahren eingesetzt, um »die eigene Illusionsprozedur offenzulegen und somit zu thematisieren«³⁷; und das nicht nur in Theatertexten (von Shakespeare über Ibsen bis in hin zu postdramatischen Theatertexten), sondern auch in allen epischen Erzählformen.³⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint die Wahl der Theatermetapher als Einfallswinkel für die hier angestrebte Lesart verständlicher, lassen sich doch mit ihrer Hilfe sowohl die von der Erzählung ausgeübte dekonstruktivistische Kritik an einem vereinfachten und vereinfachenden Weltverständnis, wie sie die Vorstellung von der Welt als Theater provoziert, als auch die selbstreflexiven Züge des Textes näher untersuchen.

***Teatrum mundi*: Die Einweihung der Katanga-Eisenbahn**

Die Bildwelt des Theaters gewinnt vor allem im zweiten Teil der Erzählung an Relevanz und fungiert dort als immer gegenwärtiges Stilmittel, um die europäische, imperialistische Weltsicht als konstruktivistische Illusion zu

³⁵ »drømme om den store enkelhed« (Høeg 1990, S. 35). Man kann daher in der Erzählung eine Bewegung ausmachen, die auch andere Texte von Høeg prägt: Von der Moderne in die Postmoderne (vgl. stellvertretend für viele andere Bo Janssons Analyse von Høegs Welterfolg *Froken Smillas fornemmelse for sne* (Jansson 1994, bes. S. 143)).

³⁶ Vgl. Raith 2004, S. 196.

³⁷ Ebd., S. 6.

³⁸ In der dänischen Literaturgeschichte wäre hier natürlich vor allem an Herman Bangs großen Theaterroman *Stuk* (1887) zu denken, aber auch an einige Erzählungen von Blixen, in denen die Verdoppelung der Erzählsituation virtuos betrieben wird, z.B. in *Syndfloden over Norderney*. Diese stark mit der Maskenmetapher arbeitende Erzählung stellt für *Rejse ind i et mørkt hjerte* im Besonderen und für Høegs Erzählband im Allgemeinen gut erkennbar eine wichtige Referenzgröße dar (vgl. zu einer genaueren Analyse zum Einfluss dieses Blixen-Textes auch Christine Glensteds Analyse von Høegs Erzählung *Medlidenhed med børnene i Våden By*; Glensted 2005, S. 116–134).

entlarven. Diese Entzauberung der Welt funktioniert aber natürlich nur nachgeordnet. Erst im Kontrast zum Beginn der Erzählung, wo die prachtvolle Inszenierung der Eröffnungsfeier für die Eisenbahn jeden Zweifel und jede Uneindeutigkeit verdeckt hatte, zeigt sich die ganze desillusionierende oder demaskierende Kraft des daran anschließenden metafictionalen Salongesprächs. Um also zu zeigen, wie der Desillusionierungsprozess genau vor sich geht, ist es sinnvoll, zunächst einen kurzen Blick auf den Anfang der Erzählung zu werfen, wo die Masken noch nicht gefallen sind und der Protagonist David meint, einen fast epiphanischen Moment der Klarsicht zu erleben. Hier ist die Welt sprichwörtlich noch in Ordnung.

David, der Zweifler, lässt sich am Beginn der Erzählung von dem, was um ihn herum geschieht, verzaubern. Angenehm berauscht vom Champagner folgt er auf der Einweihungsfeier den pathetischen Worten des belgischen Königs, der die Katanga-Eisenbahn ohne Hemmungen mit den »aufrichtigen« antiken Griechen und deren Weltwundern in Verbindung bringt, und sieht »zum ersten Mal seit langer, langer Zeit«³⁹ klar. Diese wiedergewonnene Klarsicht ist der Höhepunkt eines Akklimatisierungsprozesses, den David seit seiner Ankunft in Afrika durchlaufen hat. Verursachten die helle Tropensonne, das ungewohnte Essen »und die dunklen und nicht zu fassenden Gesichter«⁴⁰ zunächst einige Kopfschmerzen, lichtet sich der Nebel der Verwirrung mit dem Auftritt der imperialistischen Europäer, deren rationale Denkweise keine Zweifel duldet und die es verstehen, Welt und Menschen »durchsichtig« zu machen. Selbst ein so ein gewaltiges Projekt wie die Katanga-Eisenbahn mit ihren tausenden menschlichen Opfern lässt sich mit diesem Weltverständnis auf ein paar Zahlen herunterbrechen.⁴¹

Davids anfängliche Verwirrung wird abgelöst »von einem Gefühl, wenn nicht der Sicherheit so doch der Stabilität, und bei der Einweihung der Eisenbahn überkam ihn das erste Mal das jubelnde Gefühl der Klarheit, von dem er niemals geglaubt hatte, er sollte es wieder erleben.«⁴² Diese Gefühle kommen nicht von ungefähr, ist David doch in ein Umfeld voll eindeutiger Symbole und Kontraste hineingeraten. Die weißen Paradeuniformen der Männer, die Ballkleider der Frauen, der hell erleuchtete koloniale Festsaal mit seiner gewaltigen, weiß gedeckten, mit einem Miniaturmodell der Eisenbahn geschmückten Tafel, an der jedem je nach Rang und Name ein bestimmter Platz zugewiesen ist, auf der einen Seite und die dunkle Tropennacht, die schwarzen, stummen Diener auf der anderen. »[...] hier haben wir«, dachte er [d.h. David], »alle einen selbstverständlichen Platz und eine Bedeutung im Gefüge, keiner von uns muss als undefinierbare Größe in einer Ecke stehen.«⁴³ Doch lange hält diese Verzauberung nicht an. Am nächsten Tag, die Feier ist vorbei und die Jungfernfahrt steht an, verliert die Selbstverständlichkeit, mit der

³⁹ »for første gang i lang, lang tid« (Høeg 1990, S. 12).

⁴⁰ »og de mørke og ufattelige ansigter« (ebd., S. 14).

⁴¹ Die Eisenbahn selbst wird so (zumindest im ersten Teil der Erzählung) selbst zu einer Metapher für »europäische Rationalität und Aufklärung, die den dunklen Kontinent bezwingt« (»europæisk rasjonalitet og opplysning som betvinger det mørke kontinent«, Schiedermaier 2010, S. 263).

⁴² »af en fornemmelse af om ikke tryghed så dog stabilitet, og ved indvielsen af jernbanen fik han den første, jublende fornemmelse af at se med en klarhed, han aldrig havde troet, han igen skulle opleve.« (Høeg 1990, S. 14).

⁴³ »[...] her har vi, tænkte han [d.v.s. David], »alle en selvfølgelig plads og en betydning i strukturen, ingen af os må i en krog henstå som indefinable størrelser« (ebd., S. 16).

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

Gesellschaft und Welt geordnet sind, an Durchschlagskraft. Der Zweifel kehrt zurück.⁴⁴ Und schuld daran ist in erster Linie der plötzliche Auftritt des Autors (!) Joseph K, der nun die Kontrolle über das Geschehen übernimmt, zum Reise- und Gesprächsführer avanciert, die Erzählung auf ungewohnte theatrale Pfade führt und das Maskenspiel als solches sichtbar werden lässt.

Der Eisenbahnwagen als Bühne

Die unmissverständliche Einführung der Theatermetapher in Høegs Erzählung fällt damit bezeichnenderweise sowohl mit dem Beginn des Desillusionierungsprozesses als auch mit dem eigentlichen Beginn der titelgebenden Reise (in ein dunkles Herz) zusammen. Als David den Salonwagen besteigt, der, obwohl er sich in Afrika befindet, ausgestattet ist »im extremsten und dennoch klassischen europäischen Komfort«⁴⁵, und sein Blick auf zwei seiner Reisegefährten fällt, »auf die Uniform und auf den Herren in Tweed«⁴⁶, kommt ihm nur ein Wort in den Sinn: »und das Wort, das ihm einfiel, war ›Theater‹. ›Das hier ist eine Kulisse‹, dachte er, ›deshalb rüttelt und schlingert das Ganze, wir werden gerade vom Schürboden auf die Bühne hinuntergelassen.«⁴⁷

Während David, der General und Lueni in dem folgenden Kammerspiel, das in mancher Hinsicht an das Gespräch auf dem Heuboden in Blixens *Syndfloden over Norderney* erinnert,⁴⁸ nicht mehr als Nebendarsteller sind, übernimmt die Rolle des Regisseurs und Hauptdarstellers in Personalunion Joseph K. Er gibt das Thema des Gesprächs (Aufrichtigkeit) vor, ihm gehören das erste und das letzte Wort, er dirigiert seine Fahrtgenossen auf ihre Plätze⁴⁹, weist ihnen ihre Rollen⁵⁰ zu und ermuntert sie immer wieder zum Reden. Er steuert den Gesprächsverlauf ebenso wie die Beleuchtung der Salonbühne durch das Zuziehen der Vorhänge und das Anzünden des Lichts⁵¹ und weiß stets auch sich selbst effektiv in Szene zu setzen.⁵² Der junge David sieht sich von Joseph K dazu gezwungen,

⁴⁴ »Am Nachmittag des folgenden Tages, als die Eisenbahn mit der ersten Fahrt von Cabinda nach Katanga eingeweiht wurde [...] entstand auf dem Bahnsteig, unbemerkt von allen, außer ein paar Dienern und Stewarts, im Übergang von dem Schatten des Schutzdaches und der weißen Sonne, ein Augenblick des Zweifels.« (»Den følgende dags eftermiddag, da jernbanen indviedes officielt med den første togafgang nogensinde fra Cabinda mod Katanga [...] opstod der på perronen, ubemærket af andre end nogle få tjenere og steward, på overgangen mellem halvtages skygge og den hvide sol, et øjeblik tvivl«, ebd., S. 17).

⁴⁵ »i den mest ekstreme og alligevel klassiske, europæiske komfort« (ebd., S. 19).

⁴⁶ »på uniformen og på herren i tweed« (ebd.).

⁴⁷ »og det ord der faldt ham ind, var ›teater‹. ›Det er en kulisse‹, tænkte han, ›det er derfor det hele ryster og slinger, vi er ved at blive hejst fra snoreloftet og ned på scenen.« (Ebd.)

⁴⁸ Das gilt sowohl auf inhaltlicher wie struktureller Ebene. So drehen sich beide Gespräche um ähnliche Themen. Um »Aufrichtigkeit« bei Høeg und »Wahrheit« bei Blixen. In beiden Gesprächen spielt das Spielen und Täuschen, spielen Masken und Theater eine entscheidende Rolle, in beiden Erzählungen tragen die Figuren Namen, die einen intertextuellen Resonanzraum eröffnen (z.B. Joseph Conrad bei Høeg oder Calypso bei Blixen), im Verlauf beider Gespräche zeigt sich, dass nicht alle Figuren diejenigen sind, die sie vorgeben zu sein (die Sklavin bei Høeg und Kardinal Hamilcar bei Blixen) und schließlich finden beide Gespräche unter ähnlichen lebensbedrohlichen Umständen statt: Während in Blixens Text das Wasser steigt, rast der Zug bei Conrad auf den Abgrund zu.

⁴⁹ Vgl. Høeg 1990, S. 20.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 23/24.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 25/26.

⁵² Vgl. ebd., S. 24: »Während er von sich sprach, verschwand die Ironie aus seiner Stimme, an ihre Stelle trat ein mächtiges Selbstgefühl, mit dem er sich erhob und in den Raum hinaustrat, wo die Lampen auf dem Tisch sein blasses Gesicht von unten her erleuchteten und seinen Schatten hinter ihm an die Wand warfen, als hätte er einen Zeugen gerufen, der sein Format bestätigen konnte.« (»Idet

seine durch die pompöse Eröffnungsfeier der Eisenbahn gerade erst wiedergewonnene Überzeugung oder glückliche Hoffnung, dass sich hinter dem politischen Spiel doch »die vollkommenste Ordnung«⁵³ verbirgt, zu überdenken.

Das kontraststarke und geordnete Weltbild, wie es das koloniale, inszenierte Machtspektakel des Festessens mit dem belgischen König heraufbeschworen hat, verliert im Laufe des jede Illusion deutlich ausstellenden Gesprächs über Masken und ihre Funktion bald seinen Zauber und wird von einem mäandernden, manchmal ziellos und beliebig wirkenden Dialog verdrängt, in dessen Verlauf sich herausstellt, dass sowohl die Wissenschaft (David), die Politik (Lettow Voerbeck) als auch die Kunst (Joseph K)⁵⁴ ebenso verkrampft wie vergeblich versuchen, alle Zufälle und Uneindeutigkeiten durch die Einführung binärer Oppositionen und klarer Machtverhältnisse zu vernichten.⁵⁵ Der durch die Nacht rasende Waggon wird paradoxerweise (wie das Schiff in *Heart of Darkness* und der Heuboden in *Syndfloden over Norderney*) so zu einem Ort der Ruhe, außerhalb von Zeit und Raum, zu einem Diskurs-Ort, an dem sich bisher fest Fixiertes lösen kann und neue Muster sichtbar werden.

Die Suche nach Aufrichtigkeit – Das Kammerstück im Salonwagen

Müsste man dieses Gespräch im Salonwagen charakterisieren, ließe es sich mit seinem philosophischen Gestus gut als klassisch Sokratisches Gespräch etikettieren, das unter dem Schlagwort »Aufrichtigkeit« verschiedene Positionen von Wissenschaft, Kunst und Politik zum Kolonialdiskurs zu Wort kommen lässt. Der Salonwagen wird so weniger für die Figuren selbst als für die Leserin zur Lehranstalt, und die Botschaft ist nicht schwierig zu verstehen. Die moderne westliche Art des Denkens und Handelns beruht auf klassischen Fehlschlüssen und Irrtümern: auf falschen wissenschaftlichen Annahmen (David), einer falschen Wahrnehmung (Joseph K) und im Hinblick auf die imperialistische Kolonisierung Afrikas sogar auf absichtlichen und propagandistischen Lügen (Lettow Voerbeck). Die Mechanismen hinter diesen Fehlschlüssen und moralischen Fehlleistungen werden im Laufe des Dialogs ausbuchstabiert, gegeneinandergesetzt und in eine komplexe Reflexion über das bewusste und unbewusste, freiwillige und unfreiwillige Spielen von Rollen und Tragen von Masken eingebettet. Die Pointe liegt dabei nicht in der ambivalenten Erkenntnis, dass jeder der drei Männer (!) mit seiner Maske bzw. seinen Masken zugleich etwas zu verbergen wie auszustellen sucht,⁵⁶ und nicht darin, wie es an einer Stelle heißt, dass »der Mensch durch die Wahl

han talte om sig selv, forsvandt ironien fra hans stemme, og i dens sted trådte en mægtig selvfølelse, i hvilken han rejste sig og trådte ud på gulvet, hvor lamperne på bordet oplyste hans blege ansigt nedefra, og kastede hans skygge op bag ham, som havde han påkaldt et vidne der kunne bekræfte hans format.«).

⁵³ »den mest fuldkomne justits« (ebd., S. 15).

⁵⁴ Vgl. zu dieser allegorischen Deutung der Figuren auch Schiedermaier 2010, S. 263.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 286.

⁵⁶ Vgl. zu dieser ambivalenten Nutzung von Masken auch Klaus Tams' Ausführungen über den Begriff der Maske im modernen Theater in seinem Artikel *Maskens genfødelse i det moderne Teater*: »Sowohl Freud wie Jung betonten die oberflächliche Natur von Masken, hinter der sich das authentischere Individuum verberge. [...] Im Gegensatz dazu, wie die Maske von Autoren wie Nietzsche, Freud und Jung definiert und verstanden wurde, griffen [antirealistische Kunstbewegungen] die Maske exakt aus dem gegenteiligen Grund auf. Für diese Künstler*innen repräsentierte die Maske nicht das äußere Wesen des Menschen, sondern sein innerstes.« (»Såvel Freud som Jung fremhævede maskens overfladiske natur, bag hvilken det mere autentiske individ skjulte sig. [...] Men i modsætning til den

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

seiner Maske die Wahrheit über seine Strategie verrät⁵⁷. Sondern vielmehr darin, dass die Demaskierung als zentrale Strategie, um Aufrichtigkeit zu erreichen, deswegen scheitert, weil sie genau mit jenen rationalistischen Vorstellungen, symbolischen und binären sprachlichen Ordnungen und mit jener dichotomischen Weltsicht arbeitet, die überhaupt erst nahelegt, dass es so etwas wie eine oberflächliche Maske und ein authentischeres Innen gibt, das enthüllt werden kann.⁵⁸ Der »Traum von der großen Einfachheit«, von der die Wissenschaft, die Politik und die Kunst auf je ihre eigene Weise schwärmen, kann nicht Wirklichkeit werden, weil die Werkzeuge, die den Traum hervorgebracht haben, ihn zugleich selbst von innen auflösen. Deutlich wird dies gerade dann, wenn sich das Gespräch um Afrika dreht.

Joseph K greift begeistert, ohne jedoch näher auf Davids Zweifel einzugehen, den Traum von einer logisch strukturierten und durchdringbaren Welt und Natur auf und überträgt ihn auf den inneren, »dunklen Kontinent« des Menschen:

Dem visionären Dichter ist das klar. Am Menschen ist etwas ... Vorhersehbares. Wenn man seinen Hintergrund aufdeckt, seine ... dunklen Triebe, wenn man seine innere Schattenlandschaft kartiert, dann tritt alles zuletzt so unendlich einfach zutage.⁵⁹

Die Einfachheit, das Natürliche, das Ursprüngliche, das, was allen Menschen gemein ist, verknüpft Joseph K explizit und einer langen Tradition folgend mit Afrika und der schwarzen Frau, die an dem Gespräch der Europäer nicht teilnimmt. In ihr sieht er, wie auch kurz darauf David in folgendem Zitat, beispielhaft die gesuchte maskenlose Authentizität verwirklicht:

[Joseph K:] »Und es erstaunt mich auch, dass wir [...] heute Nacht gleichsam mehrere Masken übereinander getragen haben, während Afrika, das nach meinem Gefühl durch Ihr Dienstmädchen repräsentiert ist, kein Wort sagt und dennoch bleibt, wofür es sich die ganze Zeit über ausgegeben hat.« »Ich fange an«, sagte David, und

måde masken blev defineret og forstået hos skribenter som Nietzsche, Freud og Jung, optog [antirealistiske bevægelse i kunstarterne] masken af præcist modsatte grunde. For disse kunstnere repræsenterede masken ikke menneskets ydre væsen, men dets indre væsen.« (Tams 1994, S. 58).

⁵⁷ »at ved sit valg af maske røber mennesket sandheden om sin strategi« (Høeg 1990, S. 29).

⁵⁸ Auch auf einem metafikionalen Niveau findet sich dieses (vergebliche) Bemühen um Wahrheit bzw. Aufrichtigkeit wieder. Denn, so könnte man es nennen, Høegs Text trägt hier selbst wiederum eine Maske. Das Gespräch über Aufrichtigkeit erinnert, wie bereits weiter oben angedeutet, stark an Blixens Masken-Reflexion in *Syndfloden over Norderney*, die auch noch in dem berühmten Zitat-Ausruf »Paa din Maske skal jeg kjende dig« (»An deiner Maske werde ich dich erkennen«; Blixen 1935, S. 162) gipfelt. Verfolgt man diese intertextuelle Spur noch weiter, verstrickt sich Høegs Erzählung in ein Maskeradenspiel, das kaum noch aufzulösen ist und jede Hoffnung auf Eindeutigkeit bzw. Aufrichtigkeit bereits an dieser Stelle konterkariert. Denn der überdeutliche Verweis auf *Heart of Darkness* durch Zeit, Ort und vor allem die Figur Joseph K verbirgt den Blick darauf, dass Joseph K weniger an Joseph Conrad erinnert als an Kardinal Hamilcar, den Gesprächsleiter aus Blixens Erzählung, und damit auch an eine Figur, die selbst wiederum vorgibt, jemand zu sein, der sie nicht ist. Der dekonstruktivistische bzw. enthüllende Anspruch von Protagonist wie von Text (und auch Autor) entpuppen sich im intertextuellen Verwirrspiel selbst nur als »Maske einer Maske«.

⁵⁹ »For den visionære digter er det klart. Der er noget ... forudsigeligt over mennesket. Hvis man afdækker dets baggrund, dets ... dunkle drifter, hvis man kortlægger det indre skyggelandskab, så fremstår alt til sidst så uendelig enkelt.« (Høeg 1990, S. 36).

Patrick Ledderose

er bemerkte, wie er sonderbar bewegt wurde und seine Stimme wuchs, »zu glauben, dass dieser Kontinent, im Gegensatz zu Europa, nichts zu verbergen hat.«⁶⁰

Die Suche nach Aufrichtigkeit und die angestrebte Ergebnisoffenheit des Gesprächs lässt seine Grundlage, das Denken in binären Oppositionen, letztlich unberührt. Für die Europäer scheint es nicht möglich, von Afrika anders denn als Negativ von Europa zu denken⁶¹ – und darin liegt der Grund für ihr Scheitern. Denn gerade das schwarze Dienstmädchen entpuppt sich als Meisterin aller Verstellungen, wenn sie (ähnlich wie Kardinal Hamilcar in Blixens *Syndfloden over Norderney*)⁶² ihre Maske fallen lässt und sich als Rebellenanführerin Lueni zu erkennen gibt. Und auch danach entzieht sie sich mit spöttischer Ironie naiven Zuschreibungen, lässt die europäische Vorstellungswelt implodieren und untergräbt alle Versuche, die eingefahrenen Oppositionen aufrecht zu erhalten:

»Es ist«, sagte David langsam, »trotzdem merkwürdig, dass wir Europäer heute Nacht auf Abwegen sind. Wir haben alle unsere Heimatländer verlassen. Sie, Joseph K, haben sich von ihrer Schriftstellerei entfernt, und der General von seinen Soldaten, und ich von der Mathematik. Es scheint, als wären wir alle auf falschem Terrain. Sie dagegen, Fräulein, sind« – David suchte nach einer passenden Formulierung – »gleichsam auf Ihrem Platz.«

»Idiot«, sagte das Mädchen beinahe freundlich, »ich bin 4000 Kilometer weg von zu Hause.«

»Aber vielleicht nur im Augenblick«, schlug David vor.

»Ich habe meine Ausbildung in England gemacht«, sagte das Mädchen.⁶³

Der Blick der männlichen Europäer auf die afrikanische Frau verrät mehr über sie selbst als über jene. Als passive Projektionsflächen werden sie und Afrika zum irrationalen Gegenbild Europas, zum unbeschriebenen Blatt, das

⁶⁰ »»Og det undrer mig også, at vi – eller i hvert fald De, mine herrer – i nat har haft ligesom flere masker udenpå hinanden, mens Afrika, som jeg føler Deres tjenestepige repræsenterer, ikke mæler et ord, og alligevel forbliver, hvad hun hele tiden har givet sig ud for at være«. [>]Jeg begynder«, sagde David, og han mærkede, at han blev underligt bevæget og grødet i mælet, »at tro, at dette kontinent, i modsætning til Europa, ikke har noget at skjule.« (Ebd., S. 30/31).

⁶¹ Der Text schließt damit an Ideen an, die Edward Saïd in seiner wegweisenden Studie *Orientalism* (1978) entwickelt hat. Unter dem Begriff des »Orientalismus« fasst Saïd einen imperialistisch-westlichen Diskurs über den Orient, der sich durch klares oppositionelles Denken abgrenzt von einem negatierten Anderen. Saïd weist so auf die wesentliche Bedeutung von festen Grenzziehungen für die kulturelle Identitätskonstruktion hin (vgl. Saïd 1979).

⁶² Vgl. Blixen 1935, S. 203. Dieser intertextuelle Verweis deutet bereits auf den Schluss von Høegs Erzählung voraus, der das Ende der Vormachtstellung westlicher Denkmuster proklamiert. Denn das Blixen-Zitat kündigt auch auf struktureller Ebene Machtverschiebung im kolonialen Diskurs an und lässt sich als Versuch lesen, bisher geltende (patriarchale, kolonialistische und vielleicht auch erzählerische) Normen auf den Kopf zu stellen. Høegs Demaskierungsszene ist dabei kein einfaches Blixen-Zitat, sondern eine Spiegelung oder Inversion. Es ist hier eben nicht der autoritäre Protagonist Joseph K, der seine Identität ändert, sondern eine bis dahin schweigende Nebenfigur. In Blixens Text entpuppt sich der weiße, männliche Protagonist Kardinal Hamilcar als Kasparsen und damit als Mörder und Kammerdiener des Kardinals, während sich in Høegs Text die weibliche, schwarze Dienerin als Rebellenanführerin zu erkennen gibt.

⁶³ »»Det er«, sagde David langsomt, »alligevel underligt, at i nat er det os europæere, der er på afveje. Vi har alle forladt vores fædreland. De, Joseph K, er borte fra Deres forfattergerning, og generalen fra sine soldater, og jeg fra matematikken. Det er som om vi er på galt spor. De, frøken, derimod, er« – David søgte efter en rimelig formulering – »ligesom på Deres plads.«

»Idiot«, sagde pigen næsten venligt, »jeg er 4000 kilometer hjemmefra.«

»Men det er måske bare lige i øjeblikket«, foreslog David.

»Jeg har fået min uddannelse i England«, sagde pigen.« (Høeg 1990, S. 39).

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

Politik, Wissenschaft und Kunst nach ihrem Gusto beschreiben und in ihre Wirklichkeitserzählung einfügen. Lettow greift in seinen Propagandawerken das Bild des »edlen Wilden« auf, während David trotz seiner Zweifel an der Erzählung »des Traumdeuters«⁶⁴ Joseph K vom »dunklen Afrika«, seinen Wunsch nach einer Theorie, die »widerspruchsfrei, erschöpfend und so einfach wie möglich ist«⁶⁵, beibehält und auch deswegen sich dazu hinreißen lässt, absolute und nicht überprüfte Aussagen über Afrika und Lueni zu treffen. Das unter dem Schlagwort »Aufrichtigkeit« stehende Gespräch wird so ungewollt und unbewusst zu einem Selbstbespiegelungsprozess, der Blick nach außen auf das Unbekannte wirft einen – wie wiederum der Einsatz der Theatermetapher zeigt – immer wieder auf sich selbst zurück:

Joseph K erhob sich langsam und trat ans Fenster. Einen Augenblick blieb er stehen und blickte in die schwarze Glasfläche, in der sich der Salon, die Lampen und die Orden des Generals als blinkende Goldreflexe verdoppelten. Dann zog er die Gardinen vor und wandte sich dem Tisch zu.⁶⁶

Wie das Außen, wie Afrika tatsächlich aussieht, scheint, so impliziert es diese theatrale Szene, für das Afrikabild der Europäer keine Rolle zu spielen. Denn der Blick aus einem hellerleuchtenden Waggon fördert wenig mehr zu Tage als das, was ohnehin schon zu sehen ist, während das, was man betrachten will, im Dunkeln verbleibt.

Doch diese Szene erzählt noch von mehr als von einem Europa, das in aller Annehmlichkeit sich selbst genügt, während der Rest der Welt höchstens als Kontrastmittel eine Funktion hat. Denn mit dem Ausblenden des Außen liegt die Deutungshoheit endgültig im Inneren, alle Störungen und Irritationen sind wie weggewischt. Im Fall von *Rejse ind i et mørkt hjerte* bedeutet dies, dass sie zunächst einmal bei demjenigen liegt, der das Gespräch steuert, der die Situation beherrscht und schnell mit Zuweisungen bei der Hand ist, bei demjenigen, der den Vorhang zugezogen hat: bei Joseph K und damit, folgt man der allegorischen Deutung der Figuren, bei der Literatur. Es muss nun allerdings eine Einschränkung gemacht oder eine Spezifizierung vorgenommen werden. Denn Joseph K (Orzizenowski) steht in erster Linie nicht nur für die Literatur oder Kunst im Allgemeinen, sondern ist lesbar als die spezifische Verkörperung eines ganz bestimmten Textes: *Heart of Darkness*.

Wenn im Folgenden über das poetologische Potenzial der Erzählung nachgedacht wird, ist es daher notwendig, auch den intertextuellen Verweisen nachzugehen, die das Gespräch fortlaufend unterwandern und von denen Joseph K nur der Auffälligste ist, und das Verhältnis von Prä- und Posttext(en) näher zu bestimmen. Dafür ist es nützlich, an dieser Stelle einen vielleicht zunächst überraschenden Begriff einzuführen, nämlich den des »Parasiten«.

⁶⁴ »drømmetyderen« (ebd., S. 24).

⁶⁵ »modsigelsesfri, udtømmende og den simplest mulige« (ebd.).

⁶⁶ »Langsomt rejste Joseph K sig og gik hen til vinduet, og et øjeblik blev han stående og så ind i den sorte glasflade, hvori salonen, lamperne og generalens medaljer fordobledes som blinkende, gyldne reflekser. Så trak han gardinerne for og vendte sig mod bordet.« (Ebd., S. 26).

Der Parasit als Störfaktor und »Erreger« einer poetologischen Reflexion

Die intertextuellen Beziehungen zwischen zwei Texten können sich graduell stark unterscheiden⁶⁷ und sind nicht unbedingt als parasitär zu bezeichnen.⁶⁸ Im dekonstruktivistischen bzw. poststrukturalistischen Fahrwasser, in dem sich auch Høegs diskursive Erzählung bewegt, bietet es sich jedoch an, auf die Figur des Parasiten zurückzugreifen.⁶⁹ Bei der Verwendung des Begriffs ist aber darauf zu achten, das Verhältnis von Prä- und Posttext, nicht vorschnell im alltäglichen Sinne einer klaren (ausbeuterischen) Opposition zu simplifizieren.⁷⁰ Denn je nach Perspektive kann mal der Post- und mal der Prätext die Funktion des Wirtes oder des Parasiten einnehmen. Gerade die intertextuelle (dekonstruktivistische) Lektüre, die auch die nicht intentional mitgedachten und eher subkutan mitlaufenden Beziehungen aufdeckt, kann dabei grundsätzlich störend auf ein zunächst scheinbar eindeutiges (Macht-)Verhältnis zwischen Post- und Prätext wirken und die Autonomie beider Texte untergraben.⁷¹ Denn einerseits ist nicht kontrollierbar, inwiefern die Debatten um den Prätext auch den Posttext kontaminieren,⁷² und andererseits zwingt der Posttext allein durch die Auswahl der intertextuellen Verweise dem Prätext seine ganz spezifische Interpretation auf. Jeder intertextuelle Verweis wirkt in zwei Richtungen und hat das Potenzial, die Zeichengefüge sowohl des Prä- als auch des Posttextes wieder in Bewegung zu versetzen. Die intertextuelle Lektüre rührt so an den Grundfesten beider Texte, wenn sie dem (zer-)störenden Potenzial der intertextuellen Verweise in Bezug auf die Informationsübertragung nachspürt. Diese Verweise, ob bewusst oder unbewusst herangezogen, zersetzen in dem Moment, wo sie entdeckt werden, den Text parasitär von innen und können (unbemerkt) die Kontrolle über die Botschaften im an den Leser gerichteten äußeren Kommunikationssystem übernehmen. Als Parasit ist damit weniger der Post- oder Prätext im Speziellen zu bezeichnen, sondern der Parasit ist eher in der (intertextuellen) Beziehung zwischen den beiden zu suchen. Mit Michel Serres, der in seiner assoziativ geschriebenen Studie *Le parasite* (1980) eine Epistemologie des Parasiten vorlegt, rückt er damit weniger in seiner Funktion als reiner

⁶⁷ Die beiden Strukturalisten Manfred Pfister und Ulrich Broich haben zum Beispiel sechs qualitative Kriterien entwickelt, mit denen das Ausmaß an intertextuellen Beziehungen quantitativ bestimmt werden kann: Referenzialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität, Dialogizität (vgl. Pfister 1985, S. 26–30).

⁶⁸ David Cowart zum Beispiel fasst das Verhältnis zwischen zwei Texten eher als Symbiose auf (vgl. Cowart 1994).

⁶⁹ Der »Parasitismus« als philosophisches Konzept ist eng mit dem französischen Poststrukturalismus und Autoren wie Jaques Derrida oder Michel Serres verbunden. Derrida entwirft zwar nie eine konsistente Theorie des Parasitismus, schreibt auch – anders als Serres – nie einen längeren Text darüber, kommt aber über sein gesamtes Wirken hinweg immer wieder auf den Begriff des Parasiten zurück. Dekonstruktivistisches Denken und Lesen von Texten kann man an sich als parasitär bezeichnen, denn es zerstört, wie Derrida an einer Stelle in *Of Grammatology* ausführt, die Strukturen »not [...] from the outside«, sondern »necessarily from the inside, borrowing all the strategic and economic resources of subversion from the old structure« (Derrida 1976, S. 24).

⁷⁰ Schon die Herkunft des Wortes verweist weniger auf ein Machtgefälle oder eine klare Trennung als auf ein ambivalentes Verhältnis. »Parasitos« ist der »Nebenspeiser«, der ungebetene Gast, der an der Tafel des Wirtes sitzt und mitisst (Michel Serres bezeichnet als Parasit jemanden, der »bei jemandem speist« (Serres 2019, S. 17; vgl. auch Weingart 1999, S. 207)). Gerade (antike) Komödien zeigen jedoch, dass der Parasit nicht nur als Schmarotzer auftritt, sondern die Tischgesellschaft, an der er teilnimmt, und mit ihr seinen Wirt, durch Witz und Intelligenz unterhält, ja mitunter sogar opportunistisch agiert und eine Führungsrolle im Gespräch einnimmt (vgl. Gullestad 2014, S. 3/4 und S. 47–59).

⁷¹ Vgl. Lorenz 2017, S. 111/112.

⁷² Siehe zum Beispiel die von Achebe angestoßene Rassismusdebatte zu *Heart of Darkness*. Vgl. hierzu die Fußnote 5.

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

Schmarotzer in den Blickpunkt, denn als »thermischer Erreger«⁷³ und »Unruhestifter«⁷⁴, der irritiert, stört und Unordnung in ein vormals stabiles System bringt.⁷⁵

Wie gezeigt, liegt es nahe, den Auftritt Joseph K's (und des Textes *Heart of Darkness*) als Irritations- und Störfaktor oder, um wie Serres einer besonderen Facette der französischen Wortbedeutung des Parasiten zu folgen, als »Störgeräusch«⁷⁶ im Übermittlungsprozess jener klar gezogenen Binaritäten zu begreifen, die zu Beginn der Erzählung als Teil des europäischen Kolonial- und Imperialismuskurses etabliert werden. Doch befeuert dieses durch die Theatermetapher immer gut wahrnehmbare Störgeräusch nicht nur den Desillusionierungsprozess, sondern irritiert auch auf einer narratologischen Ebene, indem Joseph K die eigentliche Handlung und Reise durch sein diskursives *Spiel im Spiel* ersetzt.⁷⁷ Allerdings hat dieses parasitäre Verhalten einen für Joseph K unbemerkten Nebeneffekt: es bewirkt einen ausschließlich auf das äußere Kommunikationssystem des Textes abzielenden poetologischen Metadiskurs, in dem er selbst wiederum als Demonstrationsobjekt herangezogen wird.

Dieser Metadiskurs, den Joseph K (stellvertretend für *Heart of Darkness*) der Erzählung, überspitzt formuliert, (von ihm natürlich unbemerkt) aufdrängt, führt zu einer notwendigen Neuinterpretation der parasitären Beziehungen zwischen Prä- und Posttext und der Frage, wer hier überhaupt wessen Parasit ist – wie könnte es in einem Text, der sich an der Auflösung klarer Binaritäten zu schaffen macht, auch anders sein. Das als *Spiel im Spiel* gekennzeichnete Gespräch der allegorischen Figuren im Salonwagen fordert nämlich von der Leser_in, nicht nur zusammen mit den Figuren immer wieder einen Blick hinter das Prinzip des binären europäischen Denkens, sondern auch explizit hinter die Kulissen der Erzählung zu werfen. Joseph K und der Text *Heart of Darkness*, die in die Erzählung selbst wie Parasiten eingedrungen sind, sie auf neue Gleise gelenkt und nahezu in ein Theater verwandelt haben, werden auf einem metafictionalen Niveau selbst wiederum parasitär ausgenutzt und benutzt, um eine postmoderne, man könnte auch sagen parasitäre Poetologie zu entwerfen, die die während des Gesprächs explizit geäußerten Erkenntnisse zum Wesen der Literatur in Frage stellt.

Joseph K und seine symbiotische Poetologie

Der von Joseph K intradiegetisch angetriebene Demaskierungsprozess etabliert nicht nur die Maske als die einzige wahre und sichtbare Wahrheit und die Welt selbst als Bühne, sondern kommt auch immer wieder auf die Rolle der

⁷³ Serres 2019, S. 292.

⁷⁴ Ebd., S. 303.

⁷⁵ Unter »parasite« kann man der französischen Wortbedeutung nach nicht nur biologische und soziale Schmarotzer-Beziehungen verstehen, sondern auch »das Rauschen« oder die Nebengeräusche, also eine Störung oder Irritation im Kommunikationsfluss (»bruits parasites«).

⁷⁶ Serres 2019, S. 20.

⁷⁷ Die Intrige, die Verschwörung der Aufständischen, die Enttarnung Luenis und die Tatsache, dass der Zug unweigerlich auf einen Abgrund zurast, all das wird kaum weiterverfolgt und hinterlässt in der Erzählung keine tieferen Spuren. Es gibt keine Gegenreaktion der drei Männer, kaum einen Versuch, das drohende Unglück zu verhindern. Niemand bricht in Panik aus oder versucht, sich aus der Situation zu befreien. Die tatsächliche Auflösung der Situation ist ebenfalls äußerst unspektakulär. Der Abprung aus dem fahrenden Zug ähnelt eher dem Aussteigen an einem Bahnsteig (vgl. Høeg 1990, S. 42).

Patrick Ledderose

Literatur bei der Suche nach Aufrichtigkeit zurück. Joseph K sieht die Literatur paradoxer- oder eben eher logischerweise in der Pflicht, dieses Nichts, das sich hinter allen Masken als Gemeinsamkeit versteckt, zu »kartieren«. Bereits in dieser Wahl der Landkartenmetapher⁷⁸ wird deutlich, wie diese letzten unbekannt Gebiete erschlossen werden sollen, nämlich in der Symbiose von Wissenschaft und Literatur.⁷⁹ Joseph K, der sich im inneren Kommunikationssystem parasitär in die Erzählung einschreibt, entwirft so eine fast romantisch zu nennende Poetologie, deren Kern eben nicht postmodern parasitär, sondern symbiotisch ist. An einer Stelle, die man vielleicht entscheidend, aber auf jeden Fall exzeptionell nennen muss, liefern er und der Mathematiker David gemeinsam eine Vision davon, was dies konkret bedeutet:

Er erhob sich mit einem Ruck, von einer heftigen inneren Erregung aus dem Sessel getrieben, und begann auf und ab zu hinken. »Als Junge habe ich mir Landkarten angeschaut, ich war ... besessen von Landkarten, am meisten von den weißen Gebieten. Sie sind die Orte, die man nicht kennt, sie sind die dunklen Stellen im Universum, von denen eine ... animalische Anziehung ausstrahlt. Deshalb zog ich zur See. Ich musste dorthin. Man reist und reist, in Asien, in Südamerika, die Fluten des Kongo hinauf, und es ist ... es ist ... eine Reise hinein in das eigene Selbst, es ist eine gigantische Kartierung, man ist ein ... psychischer Landvermesser. Es taucht eine Landschaft auf, erschreckend und dunkel, es braucht, es braucht ... schon Mumm, sie zu betreten, und man versteht etwas, irgendetwas. Und es kommt ein Tag, an dem man alles gesehen hat, an dem man im Universum an ... eine Mauer stößt, man kommt nicht weiter, es gibt nichts Neues, die Karte hat keine weißen Flecken mehr. Aber noch immer ist da etwas, was man nicht versteht, im Inneren des Menschen gibt es immer noch weiße Flecken, und man ...«

Hier blieb er stecken und starrte mit tränenden Augen, die nichts sahen, durch den Kneifer vor sich hin.

»Hier muss dann« sagte er, als er seine Stimme wieder unter Kontrolle hatte, »die Wissenschaft einspringen. Wenn wir Künstler und Entdeckungsreisenden dem Publikum gezeigt haben, was es dort zu sehen gibt, dann muss die Wissenschaft beweisen, dass die letzten weißen Flecken, die Schuld und die Religion und die Moral und ... die Liebe, ein – wie hieß das noch gleich ...?«

»Logisches Kalkül«, sagte David.

»Richtig, ja, ein logisches Kalkül sind, dass wir alle, Sie, Herr General, und ich und dieser junge Mann, in Wirklichkeit eins sind.«⁸⁰

⁷⁸ Sie stammt natürlich von Joseph K (vgl. ebd., S. 36).

⁷⁹ Diese Verknüpfung lässt sich auch allgemein als ein Kennzeichen von Høegs Schreiben insgesamt bezeichnen (vgl. hierzu auch die kurzen Ausführungen zu *Gennem dine øjne* zu Beginn dieses Aufsatzes).

⁸⁰ »Han rejste sig med et ryk, drevet op fra stolen af en voldsom indre bevægelse, og begyndte at halte op og ned ad gulvet. »Som dreng så jeg på landkort, jeg var ... besat af landkort, men mest af de hvide områder. Det er de steder man ikke kender, det er de mørke steder i universet, hvorfra der udgår en ... dyrisk tiltrækning. Derfor tog jeg ud at sejle. Jeg måtte derhen. Og man rejser, og man rejser, i Asien, Sydamerika, op ad Congofloden, og det er ... det er ... en rejse ind i én selv, det er en gigantisk kortlægning, man er en ... psykisk geodæt. Og der dukker et landskab frem, forfærdende og mørkt, det kræver, det kræver ... sin mand at gå derind, og man forstår noget, et eller andet. Og der kommer en dag, hvor man har set alt, hvor man er nået til ... en væg i universet, man kan

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

Joseph K's von David ergänzter Monolog über Sinn, Zweck und Grenzen der Literatur ist ein seltener Moment der Eintracht und Authentizität, ein Moment, in dem Joseph K zum ersten und einzigen Mal aufrichtig und scheinbar ohne »Maske« spricht und in dem »der alte Mann sich selbst vergessen«⁸¹ hat. Widerstreitende Mächte (Literatur/Mathematik; Kultur/Natur; Gefühl/Rationalität etc.) scheinen hier in den Worten eines kurzzeitig erblindeten (!) Visionärs zusammenzukommen und beschwören eine allumfassende Einheit. Doch angesichts des doppelten Bodens, der die Erzählung durchzieht und sie immer wieder in einen selbstreflexiven Diskurs zwingt, sind Zweifel an der Ernst- und Wahrhaftigkeit dieser »Vision« angebracht. Berechtigte Zweifel, wie ein genauere Blick auf die Stelle offenbart.

Parasitäre Poetologie

Frederic Jameson, der den Begriff der Zitatkultur als Charakteristikum der Postmoderne an sich diagnostiziert und damit das »Pastiche als eine der zentralen stilistischen Verfahrensweisen hervorgehoben«⁸² hat, bezeichnet das Zitat – und auch hier muss man sofort an Høegs Erzählung denken – als Sprechen »through the masks«⁸³. Dieses inauthentische Sprechen in und das Collagieren von Zitaten lässt sich wiederum als parasitäre Praktik beschreiben, da sich der Posttext über die Neukontextualisierung der Zitate in den Wirtstext einnistet, ihn verändert und dekonstruiert. Es liegt nahe, wie es auch die bisherige Forschung getan hat, dieses zerstörerische »Parazitieren«⁸⁴ des für den westlichen Imperialismuskurs kaum zu überschätzenden Text *Heart of Darkness* als Hauptzweck von *Rejse ind i et mørkt hjerte* zu verstehen. Gleichzeitig aber erscheint das parasitäre Schreiben, das Schreiben durch Masken und in Zitaten, mit seinem dekonstruktivistischen Potenzial auf einem metafiktionalem Niveau als eine postmoderne Poetologie, die die von Joseph K intradiegetisch entworfene modern-romantische Poetologie unterläuft.

Den Figuren in der Erzählung bleibt eine Besonderheit der oben zitierten poetologischen Stelle verborgen, der aufmerksamen Leser_in sticht sie ins Auge. Denn Joseph K beginnt seine Rede mit einem fast wörtlichen Zitat aus Joseph Conrads *Heart of Darkness*⁸⁵ und folgt im Anschluss nicht nur all den gängigen Interpretationen des Romans, die in Marlow's Reise in das »Herz der Finsternis« eine Reise in die dunklen Tiefen des eigenen Selbsts und

ikke komme længere, der findes intet nyt, der er ikke flere blanke steder på kortet. Men stadig er der noget tilbage, man ikke forstår, i menneskets indre er der stadig blanke steder, og man ...« Her gik han i stå, og stirrede frem for sig gennem lognetterne med rindende øjne, der intet så. »Her er det«, sagde han, da han igen havde fået sin stemme under kontrol, »at videnskaben må træde til. Når vi kunstnere og opdagelsesrejsende har vist publikum, hvad der er at se, så må videnskaben bevise, at de sidste blanke steder, skylden og religionen og moralen og ... kærligheden, er en ... hvad var det det hed?«

»Logisk kalkyle«, sagde David.

»Rigtig ja, en logisk kalkyle, at vi alle, De og jeg, Hr General, og denne unge mand, i virkeligheden er ét.« (Høeg 1990, S. 36/37). Man beachte auch die Ähnlichkeit zu der einleitend zitierten Stelle aus *Gjennem dine øjne!*

⁸¹ »den gamle mand forglemt sig selv« (ebd. S. 36).

⁸² Weingart 1999, S. 211.

⁸³ Jameson 1983, S. 115.

⁸⁴ Weingart 1999, S. 207.

⁸⁵ »Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked

die Abgründe der europäischen Zivilisation sehen,⁸⁶ sondern greift mit dem Vergleich zwischen dem Unbewussten und einer unkartierten/unkartierbaren Landschaft, konkret mit Afrika, eine bereits seit der Romantik vielfach benutzte und dementsprechend wenig originelle Metapher auf.⁸⁷

Mit diesem weit über *Heart of Darkness* hinausweisenden intertextuellen Verweis, mit diesem Zitat eines Zitats, untergraben Joseph K und auch der Text selbst⁸⁸ ihre eigene Originalität, führen den modernen und von Joseph K angestrebten Versuch, auf den Grund der Dinge zu kommen, *ad absurdum* und dekonstruieren ihn durch eine post-moderne »Zitatkultur«, die kaum mehr zwischen Original und Kopie unterscheiden lässt.

Joseph K's auf den ersten Blick so authentische Forderung an die Literatur erweist sich im Lichte der intertextuellen Lektüre als aufklärerisch-romantische Maske, die nur Altbekanntes wiederholt und sich in ihrem Lösungsansatz, der Symbiose von Kunst und Wissenschaft, selbst den Boden unter den Füßen wegzieht. Sein pathetischer, inszenierter Monolog wird auf einem metafiktionalem Niveau zum Demonstrationsobjekt, um das zwangsläufige Scheitern seiner Forderungen vor Augen zu führen. Der Kerngedanke dieses poetologischen Metadiskurses: Alle Versuche, ob literarische oder wissenschaftliche, verlieren sich in Zitationsspiralen und müssen immer wieder in neue/alte (Sprach-)Bilder münden. Längst ist auch die angeblich logischste aller Wissenschaften, die Mathematik, in einen Bereich vorgedrungen, der nur noch metaphorisch zu erfassen ist. Sie ist, wie Davids Analogien vom schiefen Turm von Pisa oder dem versinkenden Venedig verdeutlichen, selbst zu etwas geworden, was nur mithilfe von sprachlichen Bildern ausgedrückt werden kann.⁸⁹ Sie ist selbst zu Sprache geworden und fällt deshalb als kontrastives und

particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, ›When I grow up I will go there.« (Conrad 2006, S. 7/8).

⁸⁶ Vgl. zu einer kurzen Diskussion dieser Deutung Lorenz 2017, S. 155/156.

⁸⁷ Es war wohl Jean Paul, der in seinem erst posthum erschienen *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele* (1827) als einer der ersten das Unbewusste mit Afrika verglichen hat: »Wir machen aber von dem Länderreichtum des Ich viel zu kleine und enge Messungen, wenn wir das ungeheure Reich des Unbewußten, dieses wahre innere Afrika, auslassen.« (Paul 1989, S. 77). Matthias Lorenz verweist in diesem Zusammenhang in seiner Monographie zu *Heart of Darkness* auf einen von Ludger Lütkehaus herausgegebenen Sammelband zur Geschichte des Unbewussten vor Freud mit dem Jean Paul zitierenden Titel *Dieses wahre innere Afrika* (Lütkehaus 1989). Lorenz schreibt: »Wie Lütkehaus dokumentiert hat, findet sich diese Metapher »in der Entdeckungsgeschichte des Unbewußten mitsamt dem zugehörigen Metaphernfeld des Dunklen, Heißen, Gefährlichen und Vielversprechenden bemerkenswert oft« und war offenbar durchaus wörtlich als Exploration dunkler Gefilde gemeint, deren Pioniere sich – wie später Sigmund Freud selbst – als Kolonisatoren des eigenen Unbewussten verstanden.« (Lorenz 2017, S. 156).

⁸⁸ Diese selbstreflexive Tendenz rückt noch stärker ins Blickfeld, wenn man sich noch einmal die enge, vor allem strukturelle Verwandtschaft des Salonwagengesprächs zu Blixens *Syndfloden over Norderney* ins Gedächtnis ruft, die sich nicht zuletzt auch in der exzessiven Verwendung von intertextuellen Verweisen zeigt. Blixens Texte, und dies gilt auch für *Syndfloden over Norderney*, spannen, so Annegret Heitmann, »ein Netzwerk an Referenzen auf, dessen Dichte und Grenzüberschreitung seinesgleichen sucht.« (Heitmann 2021, S. 68; vgl. zu einem ausführlichen Überblick über verschiedene intertextuelle Verweise bei Blixen auch Glienke 1986). Wenn Høeg hier also über eine weit in die Vergangenheit reichende intertextuelle Motivspur die Autorität seines Protagonisten unterläuft, so greift er selbst auf ein narratologisches Verfahren zurück, das auch in dem Prätext *Syndfloden over Norderney* exzessiv genutzt wird. Das zitierende Verfahren der Intertextualität wird so selbst wiederum zum Zitat, und Høegs These von der Unmöglichkeit der Originalität findet sich so in der Kopie eines Verfahrens wieder, dass diese Unmöglichkeit zeigen soll.

⁸⁹ Dasselbe gilt im Übrigen auch für die Sprache der beiden anderen Figuren. Während Voerbeck sich einem antiquierten und vereinfachten Weltbild von gut/böse, schwarz/weiß, deutsch/nicht-deutsch usw. mit Goethe als wichtigstem Gewährsmann verschrieben hat, spricht auch Lueni ausschließlich in ebenso klischierten wie rätselhaften Bildern, deren Sinn sich weder den Figuren innerhalb der Diegese noch dem Rezipierenden eindeutig erschließt, etwas Unüberbrückbares, Unverständliches bleibt zurück.

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

ergänzendes Weltdeutungsvehikel weg. Das, was sich hinter diesen Bildern (oder Masken) befindet, bleibt für Literatur letztlich unbestimmbar.

Wenn aber der Signifikationsprozess die sprachliche Ebene nicht mehr verlässt, sondern immer wieder nur auf neue sprachliche Bilder, Symbole und Metaphern verweist, es hinter den Masken tatsächlich nichts gibt, was enthüllt werden könnte, alles nur noch parasitäres Zitat ist und die Grenzen zwischen einzelnen Bedeutungen sowie zwischen Original und Kopie verschwimmen, dann stellt sich Frage, welchen Sinn literarisches Schreiben überhaupt hat. Høegs Erzählung gibt, wie abschließend noch gezeigt werden soll, auf diese Frage eine erstaunlich eindeutige Antwort: Sprache und Literatur können die Welt vielleicht nicht erklären, aber die Perspektiven ein wenig verändern. In der dekonstruktivistischen Kraft der Sprache lauert ein parasitäres Potenzial, das gerade durch das Aufzeigen ihrer eigenen Unvollkommenheit unbemerkt einen Raum der Freiheit und Kritik eröffnet.

Und am Ende die Moral

Die titelgebende Reise in ein »dunkles Herz« scheint zunächst einmal gescheitert, die Erzählung bricht ab, bevor der Zug sein Ziel erreicht (aber auch, bevor er in den Abgrund stürzt). Das im Salonwagen von Joseph K initiierte theatrale Gespräch mit seinem Ansinnen, zur großen Einfachheit vorzudringen, ist für den Moment missglückt. Intradiegetisch ist es im Status einer romantischen, aber (noch) unerreichbaren Vision stecken geblieben. Auf einem metafiktionalem Niveau ist es von einer postmodernen Poetologie unterlaufen worden, die zwar Joseph K's Sehnsüchte destruieren, aber zugleich keine bessere Lösung vorschlagen konnte, wie man tatsächlich in das »dunkle Herz« gelangen könnte. Die Erzählung und mit ihr der poetologische Metadiskurs scheinen sich im Niemandsland der Relativität verloren zu haben. Was bleibt, ist nur der Weg zurück.

Das unvermittelte Ende von Zugfahrt und Gespräch setzt der Suche nach Aufrichtigkeit und der poetologischen Reflexion ein plötzliches Ende, alles wird auf Anfang zurückgedreht. Mit dem Ausstieg aus dem Theaterwagen und dem Abgang von Joseph K entledigt sich die Erzählung ihres Parasiten. Sie wird ihren Irritations- und Störfaktor wieder los, der sich an den Trennstrichen der binären Oppositionen zu schaffen gemacht und jede Art von Wahrheit als relativ entlarvt hat. Daher ist es nur konsequent, wenn nun eine traditionell epische Erzählweise zurückkehrt und die Erzählung zudem ein harmonisches Bild wiederaufgreift, das bereits ihren ersten Teil abschließt: das »Sternbild der Waage, das große, himmlische Quadrat«⁹⁰. Mit der Wiederholung dieses Symbolbilds in den letzten Sätzen des Textes scheint der Zustand der »großen Einfachheit«, der die Welt und Erzählung vor der Zugfahrt prägte, wiederhergestellt. Das Gespräch über Aufrichtigkeit im Salonwagen scheint die Ordnung der Welt nicht nachhaltig gestört zu haben.⁹¹ Ebenso wenig wie der poetologische Diskurs die Erzählung und die Erzählweise beeinflusst zu haben scheinen. Doch bei genauerem Hinsehen zeigen sich Unterschiede zwischen Anfang und Ende.

⁹⁰ »stjembilledet Vægten, det store, himmelske kvadrat« (Høeg 1999, S. 17).

⁹¹ Auch die Konfliktlinien lassen sich wieder klar ziehen: Hier Afrika, dort Europa, hier die Kolonisatoren, dort die Kolonisierten, hier weiß, dort schwarz, hier das postmoderne Texttheater und dort die klassische Erzählung, hier der Traum von der großen Einfachheit,

Denn das Bild der Waage, das für David in seiner Symmetrie im ersten Teil noch idealer Fixpunkt seiner Sehnsucht nach der großen Einfachheit gewesen ist, hat am Ende der Erzählung eine andere Position eingenommen: »Über ihm [d.h. David] überschritt die Waage den Zenit der Nacht, und fiel Richtung Horizont.« Das gleichmäßige Quadrat ist nun nur noch eine Randfigur am weiten Himmel. Und noch etwas ist anders: Während das Bild das erste Mal intradiegetisch explizit von David gedeutet und als Hinweis auf eine hinter allem liegende Logik gelesen wird, wird dieses Bild nun von der auktorialen Erzählinstanz ausgelegt: »Die Europäische Gerechtigkeit über dem tropischen Afrika«,⁹² lautet der letzte elliptische, direkt an die Leser_in gerichtete Satz der Erzählung.

Die gesamte Erzählung und vor allem das Gespräch im Salonwagen verläuft widersprüchlich und abwägend, Metaphern und Bilder bleiben stets als nicht eindeutig zu lösende Rätsel bestehen und nie zeigt sich ein gerader Weg durch den Zeichenschwung. Im letzten Satz der Erzählung jedoch fällt die Erzählinstanz trotzdem ein absolutes Urteil, das zumindest innerhalb der Diegese unwidersprochen bleibt. Man kann in diesem erzählerischen Kniff den Versuch sehen, einen dritten Weg einzuschlagen, der auch über die Erzählung hinausweist. Nicht den romantisch-modern inspirierten Weg von Joseph K., nicht den dekonstruktivistischen Weg der postmodernen Beliebigkeit, sondern einen Weg, der es am Ende erlaubt oder dazu zwingt, trotz oder gerade wegen aller Zweifel, Uneindeutigkeiten und Masken, moralische und aufrichtige Urteile zu fällen. Die sterndeutende Erzählinstanz erobert mit dem elliptisch-pointierten Schlusssatz die Kontrolle über ihre eigenen Bilder zurück, die sie durch das parasitäre Texttheater verloren hatte.

In diesem letzten Satz der Erzählung, mit dem das Ende der europäischen Gerechtigkeit über Afrika proklamiert wird, kann man den moralisierenden Gestus des Ideologiekritikers Høeg erahnen, der der postmodernen Selbstreflexivität und Beliebigkeit Grenzen setzt. Das Verweisspiel wird jäh mit einem Urteil unterbrochen, das für einen Moment alle selbstreflexiven, relativierenden Vorhänge beiseite zieht und direkt nach außen an die Lesenden gerichtet ist. Dass man sich mit dieser Selbstermächtigung angesichts der Komplexität der Wirklichkeit selbst wiederum auf dünnes Eis begibt, weil man sich eine Autorität zuspricht, die man anderen (Erzählungen) abspricht, gilt es genauso auszuhalten wie die daraus folgende Kritik.

Vor diesem Hintergrund wird der Zweck des parasitären Erzähltheaters im Salonwagen trotz der letztlich erfolglos verlaufenden Suche nach Aufrichtigkeit sichtbar. Es ist nicht sinn- und wirkungslos gewesen. Im Gegenteil, es schafft erst die Freiräume, die am Ende neu besetzt werden können. Erst durch den andauernden Reflexionsprozess konnten überhaupt jene neuen Perspektivierungen entstehen, die in eine am Ende erstaunlich autoritäre Proklamation einer neuen, relativistischen Weltordnung münden. Sprache im Allgemeinen und Literatur im Speziellen, so legen es Høegs poetologische Überlegungen im Salonwagen nahe, haben damit einen parasitären Charakter, sie

dort die komplexe, undurchdringliche Realität. Und auch die vier Reisenden trennen sich wieder sauber voneinander. Lueni und K gehen zu den wartenden Aufständischen, während Lettow Voerbeck sich zurück zu »Seiner Majestät« begibt und David, wie zu Beginn seinen Zweifeln und sich selbst überlassen, irgendwo im Dazwischen verharrt, auf dem Boden sitzend und das Gesicht in den Händen verbergend (vgl. ebd., S. 43).

⁹² »Over ham [dvs. David] passerede Vægten nattens zenith, og faldt mod horisonten. Den europæiske retfærdighed over det tropiske Afrika.« (Ebd.)

Parasitäres Text-Theater – Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion

können »irritieren« und Konfliktfelder »entzünden«, die wiederum neue Ordnungen möglich machen. Und mitunter ruft solch eine (sprachlich formulierte) »Energieverteilung«, um noch einmal an Serres Gedanken zu parasitieren, auch außerhalb von Erzählungen Wirkungen hervor – »und durch Verkettung oder Reproduktion sogar gewaltige«⁹³.

Literaturverzeichnis

Achebe, Chinua (2006) [1975/1988]: An Image of Africa. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts, criticism: a Norton critical edition*, W.W. Norton & Company, New York & London, S. 336–349.

Baudrillard, Jean (1979): Im Schatten der schweigenden Mehrheiten, *Freibeuter. Vierteljahresschrift für Kultur und Politik* 1:1, S. 17–33.

Blixen, Karen (2012) [1935]: Syndfloden over Norderney. In: *Karen Blixen Værker. Syv fantastiske Fortællinger*, Gyldendal & Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København, S. 139–210.

Conrad, Joseph (2006) [1899]: Heart of Darkness. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts, criticism: a Norton critical edition*, W.W. Norton & Company, New York & London, S. 3–77.

Cowart, David (1993): *Literary Symbiosis: The Reconfigured Text in Twentieth-Century Writing*, University of Georgia Press, Athens & London.

Derrida, Jacques (1976): *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.

Engberg, Charlotte (2005): Peter Høeg mellem djævlblændt pastiche og pegefingerløftende moralsk fabel. In: Agnete Bay Harsberg & Lilian Munk Rösing (Hgg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*, Forlaget Spring, Hellerup, S. 241–254.

Farn, Regelind (2005): *Colonial and Postcolonial Rewritings of »Heart of Darkness«. A Century of Dialogue with Joseph Conrad*, Dissertation.com, Boca Raton (Florida).

Glensted, Christine (2005): »I nat var jeg dårligere end den gamle idiot«. Nattefortællingen som forførende fiktion eller metalitterær inscenesættelse. In: Agnete Bay Harsberg & Lilian Munk Rösing (Hgg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*, Forlaget Spring, Hellerup, S. 116–134.

Glienke, Bernhard (1986): *Fatale Präzedenz. Karen Blixens Mythologie*, Wachholtz, Neumünster.

⁹³ Serres 2019, S. 294.

Patrick Ledderose

- Gullestad, Anders Marcussen (2014): *Herman Melville and the Fruits of Parasitism. Feeding on Others in Type, »Bartleby«, and The Confidence-Man*, Dissertation, Bergen.
- Gylling, Martin (2005): Modtagelsen af Peter Høegs bøger 1988–1996. In: Agnete Bay Harsberg & Lilian Munk Rösing (Hgg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*, Forlaget Spring, Hellerup, S. 15–28.
- Hage, Johan (2005): Mellem Oplysning og Opløsning. Rejse ind i et mørkt hjerte og »Mjorkets hjerte«. In: Agnete Bay Harsberg & Lilian Munk Rösing (Hgg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*, Forlaget Spring, Hellerup, S. 135–144.
- Harsberg, Agnete Bay & Lilian Munk Rösing (2005): Indledning. Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab. In: Agnete Bay Harsberg & Lilian Munk Rösing (Hgg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*, Forlaget Spring, Hellerup, S. 9–13.
- Hauck, Gerhard (1995): Zur Ideologiekritik der Postmoderne. In: Hansjörg Bay & Christof Hamann (Hgg.): *Ideologie nach ihrem »Ende«. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne*, Westdeutscher Verlag, Opladen, S. 97–114.
- Heitmann, Annegret (2021): *»The Whole World«. Globalität und Weltbezug im Werk Karen Blixens / Isak Dinesens*, Rombach Wissenschaft, Baden-Baden.
- Høeg, Peter (1990): Rejse ind i et mørkt hjerte. In: *Fortællinger om natten*, Rosinante, København, S. 11–43.
- Høeg, Peter (2018): *Gennem dine øjne*, Rosinante, København.
- Jameson, Frederic: Postmodernism and Consumer Society. In: Hal Foster (Hg.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, S. 111–126.
- Jansson, Bo (1994): En Postmoderne Undergangsvision. Eller: fra moderne detektivroman til postmoderne science fiction. Om Peter Høegs »Frøken Smillas fornemmelse for sne«, *Spring 7*, S. 136–148.
- König, Martin (2000): *Kritischer Realismus und Systemtheorie. Die moderne Begründung des realistischen Weltbildes und dessen systemtheoretische Voraussetzungen*, Libri Books, Wien.
- Lorenz, Matthias N. (2017): *Distant Kinship – Entfernte Verwandte. Joseph Conrads »Heart of Darkness« in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*, Metzler, Stuttgart.
- Lütkehaus, Ludger (Hg.) (1989): *»Dieses wahre innere Afrika«. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*, Psychosozial-Verlag, Frankfurt am Main.
- Lyotard, Jean-François (2009) [1979]: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, übers. v. Otto Pfersmann, Passagen Verlag, Wien.
- Paul, Jean (1989) [1827]: Selina: IV. Mars [Auszug]. In: Ludger Lütkehaus (Hg.): *»Dieses wahre innere Afrika«. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*, Psychosozial-Verlag, Frankfurt am Main, S. 76–83.

**Parasitäres Text-Theater –
Peter Høegs *Rejse ind i et mørkt hjerte* als poetologische Reflexion**

- Pfister, Manfred (1985): Konzepte der Intertextualität, in: Ders. & Ulrich Broich (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Tübingen, S. 1–30.
- Raith, Markus (2004): *Erzähltes Theater. Szenische Illusionen im europäischen Roman des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Said, Edward (1979): *Orientalism*, Penguin, London.
- Schenkel, Elmar (2007): *Fahrt ins Geheimnis. Joseph Conrad. Eine Biographie*, Fischer, Frankfurt am Main.
- Serres, Michel (2019) [1980]: *Der Parasit*, übers. v. Michael Bischoff, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Schiedermaier, Joachim (2010): Opprør på det mørke kontinentet. Kjønn, mimikry og kolonial motstand hos Verner von Heidenstam og Peter Høeg, *Edda* 97:3, S. 260–269.
- Schröder, Ulrich (2004): Die Hybris der Erhellung des Tropendunkels. Peter Høegs »Rejse ind i et mørkt hjerte« und Joseph Conrads »Heart of Darkness«, *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 25:2, S. 105–131.
- Tams, Klaus (1994): Maskens genfødsel i det moderne teater. In: Jørgen Østergård Andersen & Charlotte Engberg (Hgg): *Masken som repræsentation*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, S. 53–81.
- Weingart, Brigitte (1999): Parasitäre Praktiken. Zur Topik des Viralen. In: Claudia Benthien & Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hgg): *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Metzler, Stuttgart.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).