



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

**Titel/
title:** »Geld, Schuld und Gewissen. Eine medienhistorische Dimension in Selma Lagerlöfs Erzählung *Herr Arnes penningar*«

**Autor(in)/
author:** Annegret Heitmann

In: Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjós (Hg.): *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005

ISBN: 3-932406-23-0
978-3-932406-23-2

**Reihe/
series:** Berliner Beiträge zur Skandinavistik Bd. 8

ISSN: 0933-4009

**Seiten/
pages:** 207–226

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

ANNEGRET HEITMANN:
Geld, Schuld und Gewissen.
Eine medienhistorische Dimension in Selma Lagerlöfs
Erzählung *Herr Arnes penningar*

Herr Arnes penningar (1904) [dt. *Herr Arnes Schatz*; 1904 und später] gehört zu den wohl bekanntesten Werken der schwedischen Erzählerin Selma Lagerlöf (1858–1940). Die Popularität des Textes geht nicht zuletzt auf die diversen intermedialen Transpositionen zurück, zu der die Erzählung herausgefordert hat;¹ in erster Linie sind die Illustrationen des finnischen Bildkünstlers Albert Edelfelt in der Originalausgabe sowie die Verfilmung durch Mauritz Stiller² (1919) hervorzuheben. Beiden gelingt es, den Konfliktstoff des Textes in Bilder umzusetzen, deren Wirkung aus ihrer zur Abstraktion tendierenden Schlichtheit erwächst. Edelfelts berühmtes Schlusstableau des Leichenzuges (s. Abbildung auf Seite 225), das von Stiller in den Film übernommen wurde,³ operiert mit Reduktion und Geometrisierung, die dem Dargestellten eine verallgemeinernde Qualität geben. So kann der Ausdruck des visuellen Mediums vielleicht – indirekt – zu einer Lesestrategie Anlass geben, die ebenfalls von der beschriebenen individualpsychologischen Ebene abstrahiert und dabei möglicherweise einige bislang unberücksichtigte Grundlinien aufdeckt. In diesem Sinne soll im folgenden ein *intermedialer* Ansatz verfolgt werden, der allerdings nicht die *interartielle* Relation von Text und Film bzw. Bild fokussiert.

Die Erzählung handelt von einem Gewaltverbrechen, bei dem drei schottische Söldner eine Kiste mit Silbergeld entwenden und die gesamte

1 Vgl. Gunnel WEIDEL: *Helgon och gengångare. Gestaltning av kärlek och rättvisa i Selma Lagerlöfs diktning*. Lund: Gleerup, 1964.

2 Vgl. Bo FLORIN: *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder*. Stockholm: Aura, 1997, 85–107; und die ältere Untersuchung von Gösta WERNER: *Herr Arnes pengar. En filmvetenskaplig studie och dokumentation av Mauritz Stillers film efter Selma Lagerlöfs berättelse*. Stockholm: Norstedt, 1979.

3 Im Grunde wird es ja auch von Lagerlöf übernommen, die die im Bild dargestellte ursprüngliche Version zugunsten eines anderen Schlusses revidiert hatte, dann aber so von der Darstellung Edelfelts überzeugt war, dass sie zu ihrem ersten Plan zurückkehrte. Vgl. dazu WEIDEL: *Helgon och gengångare*, 235–237, sowie Monica SETTERWALL: »Two Sides of an Ending in ›Herr Arnes Penningar‹«. In: *Scandinavian Studies* 55 (1983), 123–134.

Familie des Eigentümers Herr Arne töten. Nur die Pflgetochter Elsalill überlebt die Tat. Bei einem Wiedersehen erkennt sie die Mörder nicht, sondern verliebt sich in deren Anführer Sir Archie. Er wird zunehmend von seinem Gewissen geplagt und will über die Liebe der jungen Elsalill seinen Seelenfrieden wiedergewinnen. Denn im Auftrag von Herrn Arne kehrt seine Enkelin als Wiedergängerin zurück, verfolgt Sir Archie und gibt Elsalill Hinweise auf dessen Identität. Zunächst schwankt diese zwischen ihrer Liebe zu ihm und ihrer Pflicht und Zuneigung gegenüber der Pflegeschwester und deren Familie. Als sie ihn schließlich verrät und man ihn gefangen nehmen will, benutzt er sie als lebenden Schild. Indem sie sich einen Speer der Verfolger ins eigene Herz stößt, tötet Elsalill sich selbst. Die drei Mörder gelangen zwar auf das Schiff, mit dem sie nach Schottland fliehen wollen, aber das Eis bricht erst auf, als sie verhaftet worden sind und der Leichnam Elsalills zurückgeführt wurde.

I. Forschungsfragen

Lagerlöf-Forschungen der letzten 20 Jahre haben – seit Birgitta Holms innovativem Ansatz in *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*⁴ – gezeigt, dass unter dem fingiert-mündlichen Erzählton, unter Archaismen und Regionalismen sowie unter der Oberfläche der melodramatischen und sagenhaften Elemente komplexe, die Situation des modernen Menschen betreffende Spannungen verborgen sind.⁵ Die Konfliktmuster von Lagerlöfs Texten bündeln soziale mit tiefenpsychologischen und ethischen Problemstellungen. Formen der Legende, der Volkssage oder des Gleichnisses finden keine simple allegorisierende Auflösung, die übernatürlichen oder wunderbaren Ereignisse sind nicht bloßer Nervenkitzel: Wenn die Erzählungen in derartiger Weise Schichtenmodelle darstellen, die das Wichtigste verbergen, bildet die Autorin mit dieser Camouflage-Technik gleichzeitig jene Struktur der menschlichen Psyche ab, die ihre literarischen Szenarien zu ergründen suchen.

4 Birgitta HOLM: *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*. Stockholm: Norstedt, 1984.

5 Vgl. z.B. Maria KARLSSON: *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*. Stockholm/Stehag: Symposium, 2002; Sven Arne BERGMANN: *Getabock och gravlilja. Selma Lagerlöfs En herrgårdssägen som konstnärlig text*. Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, 1997 (= Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet; 30).

Die Forschungsbeiträge zu *Herr Arnes penningar* werden dieser Einschätzung nur ansatzweise gerecht. Quellen, Entstehungsgeschichte und intertextuelle Bezüge sind umfassend herausgearbeitet worden und haben zum Verständnis wichtige Beiträge geleistet.⁶ Die Mehrzahl der vorgelegten Studien versucht, ein psychologisches Verständnis der Handlungsträger zu erlangen, indem Elsalills Konflikt zwischen Liebe und Gewissen, Sir Archies Doppelnatur und die ethische Botschaft in den Mittelpunkt gestellt werden.⁷ Eine gewisse Abstraktion haben in jüngerer Zeit von *gender*-Theorien beeinflusste Lektüren geliefert, die das Figurenpersonal der Erzählung als Repräsentationen von dichotomisch verfasster Männlichkeit und Weiblichkeit gelesen und den Text entweder als einen frauensolidarischen Akt oder als Ausdruck weiblicher Schreibstrategien verstanden haben.⁸ Ein Problem dieser Lesarten ist indes, dass die textuell dargelegte Weiblichkeit durch den Selbstmord der Protagonistin wenig zukunftssträchtig erscheint und gegenüber dem phallogozentrisch gefassten Männlichen in der Position der Alterität verbleibt.⁹ Und die psychologisch argumentierenden Ansätze lassen – bei aller internen Stringenz der Argumentation – doch manche vom Text aufgeworfene Frage offen: So

6 Vgl. v.a. Erland LAGERROTH: *Selma Lagerlöf och Bohuslän. En studie i hennes 90-talsdiktning*. Lund: Gleerup, 1963; WEIDEL: *Helgon och gengångare*.

7 Vgl. z.B. Louise VINGE: »Vad händer i Herr Arnes penningar?« In: *Lagerlöfstudier* 3 (1966), 110–125; Yvonne LEFFLER: *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*. Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, 1991 (= Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet; 21), Kap. 9; WEIDEL: *Helgon och gengångare*.

8 Vgl. Henrik WIVEL: *Snedronningen. En bog om Selma Lagerlöfs kærlighed*. København: Gad, 1988, sowie seinen feministischen Vorläufertext: Cheri REGISTER: »Herr Arnes penningar som feministisk myt«. In: *Ord och bild* 88 (1979:6), 27–37; weiterhin: Helena FORSÅS-SCOTT: »Beyond the Dead Body: Masculine Representation and the Feminine Project in Selma Lagerlöf's ›Herr Arnes penningar‹«. In: *Scandinavica* 36 (1997:2), 217–238.

9 Die sehr erhellende Lektüre von Helena FORSÅS-SCOTT, die an Elisabeth BRONFENS Thesen aus *Over her dead Body. Death, feminity and the aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992) orientiert ist, arbeitet sehr anschaulich die entgrenzende Funktion der Landschaft, die Gemeinsamkeiten der Protagonistin und ihrer Stiefschwester und die Thematik der weiblichen Leiche heraus. Dennoch überzeugt mich die von ihr intendierte Problematisierung von Identität und Geschlecht (228) nicht völlig: Die Geschlechter-Dichotomie bleibt bestehen; Weiblichkeit bleibt als ›Otherness‹ gefasst, wenn auch die »critique of the phallogocentrism« (235) und »the transgression of boundaries consistently represented« (234) in neuer und origineller Weise herausgearbeitet werden.

erscheint es psychologisch nicht unbedingt nachvollziehbar, dass Elsalill Sir Archie nicht wiedererkennt; die immer wieder hervorgehobene ethische und versöhnliche Botschaft scheint durch den Selbstmord Elsalills empfindlich gestört; die Funktion Torarins, der zunächst – im Wechsel mit Elsalill – als Fokalisierungsinstanz¹⁰ fungiert, dann aber über mehrere Kapitel aus der Erzählung verschwindet, um ganz am Schluss wieder einzugreifen, wird nicht hinreichend thematisiert;¹¹ und die Verbindung der von Selma Lagerlöf selbst auf den Plan gebrachten und von allen Interpreten attestierten zwei Komponenten der Geschichte wird nicht auf ihre Funktion hin befragt. Wie fügen sich die beiden Erzählebenen »om mord och hämnd, som äro historiska, och om en mängd spökerier, som äro af egen uppfinning« [»über Mord und Rache, die historisch sind, und über eine Menge Spuk, der der eigenen Phantasie entstammt«]¹² zu der Einheit, die die Autorin dazu veranlasste, *Herr Arnes penningar* als ihr gelungenstes, weil geschlossenstes Werk zu bezeichnen?¹³ Und warum wird dem Titel des Textes so wenig Aufmerksamkeit geschenkt?¹⁴ Er stellt weder die Doppelnatur Sir Archies noch die Seelenqualen Elsalills in das Zentrum, sondern die schnöde Materie des Mordanlasses: das Geld.

¹⁰ Zu dem narratologischen Konzept der Fokalisation vgl. Gérard GENETTE: *Die Erzählung*. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1998, 134–138. Genette vermag es, mit Hilfe dieser Kategorie den ›Modus‹ der Narration über eine genaue Analyse des ›point of view‹ (interne, externe, multiple und Nullfokalisation) zu differenzieren. Vgl. auch Mieke BAL: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2. Aufl. Toronto: University of Toronto Press, 1997, 142–160, und die Replik von Genette darauf in *Die Erzählung*, 241–245.

¹¹ Forsås-Scott argumentiert mit dem Konzept des wechselnden *focalizer* und wertet es als jeweilige Antithese zum phallogozentrischen Diskurs, sie betrachtet aber nicht Torarins vorübergehendes Verschwinden. Vgl. FORSÅS-SCOTT: »Beyond the Dead Body«, 232.

¹² Brief an Karl Warburg vom 17.II.1903, zitiert nach: WEIDEL: *Helgon och gengångare*, 210. – Die Übersetzungen stammen von mir, AH.

¹³ In einem Interview mit Daniel Berg vom 19.IO.1933, zitiert nach: WEIDEL: *Helgon och gengångare*, 208.

¹⁴ Henrik Wivel ist einer der wenigen Interpreten, die dem Geld Aufmerksamkeit widmen. Er sieht es jedoch lediglich als Symbol: Das Geld sei »romanens symboliske indedyrd som tegn på den uheldsvangre maskuline magt« [»der symbolische Inhalt des Romans als Zeichen der unheilswangeren maskulinen Macht«]. WIVEL: *Snedronningen*, 141. Nils Afzelius bezeichnet den Schatz zwar als Leitmotiv, kommentiert aber den Titel mit den Worten, er könne »få läsaren att tro att skatten [...] skall komma att spela en mera väsentlig roll än den gör« [»den Leser glauben machen, dass der Schatz [...] eine wesentlichere Rolle spielen werde, als es der Fall ist«]. Nils AFZELIUS: *Selma Lagerlöf – den förargelsesväckande*. Lund: Gleerup, 1969, 63.

2. Geld als Medium¹⁵

»Herr Arnes penningar« haben im Text ganz entscheidende Funktionen: Sie sind Ausgangs-, Wende und Kulminationspunkt des Plots. Dabei ist der Ausgangspunkt doppelt bestimmt, denn dem kriminellen Akt des Raubmordes,¹⁶ in dem sich die drei Schotten die Truhe mit dem Silbergeld aneignen, geht der unrechtmäßige Erwerb durch Herrn Arne voraus. Historisch wird das – in Chroniken in seinem Kern überlieferte – Ereignis¹⁷ in der Umbruchszeit der Reformation angesiedelt; der Repräsentant des siegreichen Protestantismus verbindet in seiner Position religiöse mit ökonomischer Autorität, für die die Schatzkiste ikonisches wie symbolisches Zeichen ist. Doch da die Machtposition an der Zeichenhaftigkeit des Geldes als durch Gewalt (die Plünderung der Klöster) erworben lesbar wird, ist es – in der Sprache des Volksmundes, derer sich der Text bedient – Träger eines Fluches. Medientheoretisch reformuliert hat hier die Speicherfunktion des Geldes Vorrang,¹⁸ seine Verpflichtung gegenüber der Idee des Kreislaufs wird stark eingeschränkt und seine kommunikative Funktion wird auf den Ausdruck der Macht beschränkt. Als prinzipiell amoralisches Medium – Luhmann spricht von seiner »Abartigkeit«¹⁹ – markiert der Silberschatz eine mangelnde Übereinstimmung mit Herrn Arnes religiöser Position als Pastor.

Der Erkenntnisprozess Elsalills und der Aufklärungsprozess des Gewaltverbrechens durchlaufen mehrere Stufen, aber entscheidend sind

15 Wichtige Anregungen für die folgenden Überlegungen hat mir ein Aufsatz von Klaus Müller-Wille über C.J.L. Almqvists Text *Hvad är Penningen?* geliefert. Vgl. Klaus MÜLLER-WILLE: »En af världens största gåtor«. Zur Reflexion von monetärer und literarischer Repräsentation bei C.J.L. Almqvist«. In: Annegret HEITMANN u. Karin HOFF (Hg.): *Ästhetik der skandinavischen Moderne. Bernhard Glienke zum Gedenken*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1998 (= Beiträge zur Skandinavistik; 14), 35–61.

16 Als »[v]år första thriller« [»[u]nseren ersten Thriller«] bezeichnet auch Yvonne Leffler den Text. Vgl. LEFFLER: *I skräckens lustgård*, 153.

17 Vgl. Gunnel ABRAHAMSON: »Den muntliga traditionen om mordet på solbergprästen herr Arne och Selma Lagerlöfs ›Herr Arnes penningar‹«. In: *Svenska landsmål och svenskt folkliv* 84 (1961), 1–49; WEIDEL: *Helgon och gengångare*, 208–215.

18 Vgl. den popularisierenden Überblick über Medientheorien bei Jochen HÖRISCH: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt a.M.: Eichborn, 2001, bes. 61 und 207–219.

19 Die Amoralität des Geldes wird in der christlichen Auffassung vom Reichen, der nicht in den Himmel kommt, ebenso ausgedrückt wie in kritischen Positionen gegenüber Warenfetischismus und Käuflichkeit. Vgl. Niklas LUHMANN: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994 (= stw; 1152) [1988], 43 sowie 248.

zwei Momente, in denen das Geld zum Zeichen wird: Das erste Indiz, das zur Lösung des Kriminalfalles um »herr Arnes penningar« führen wird, ist die Münze, die Elsalill kurz nach der Textmitte vor die Füße rollt (78–82).²⁰ Da sie das Geldstück zweifelsfrei an seiner Form identifizieren kann, ist bewiesen, dass das Geld nicht versenkt und die Mörder nicht ertrunken sind. Damit ist gleichzeitig eine geldtheoretische Position aufgerufen, die den Wert nicht allein an die Funktion knüpft, wie das beim Papiergeld der Fall ist, sondern an die Substanz bzw. die Materialität bindet. Der entlarvende Ausspruch »Herr Arnes penningar vara ännu«²¹ [»Herr Arnes Geld war noch vorhanden«] (96) lässt Elsalill etwas später in der Rathauskeller-Szene die Schuld der drei Schotten klar erkennen, so dass sie einen goldenen Armreifen nicht als eine Liebesgabe Sir Archies auffasst, sondern als mit dem gestohlenen Geld erworbene Ware, die ihr ihre eigene Käuflichkeit bewusst macht. Hier sind »herr Arnes penningar« nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form oder Materialität vorhanden, sondern bereits in den Handel – um Bier in der einen und als Pfand für Liebe und Entlastung des eigenen Gewissens in der anderen Szene – eingebracht. Von einem Speicher- wird es zu einem Übertragungsmedium; die kommunikative Funktion des Mediums erweist sich als weitreichend und mehrfach codiert. In der letzten Szene schließlich ist es wiederum das titelgebende Geld, das eine Lösung herbeiführt und die Verbrecher ihrer Strafe zuführt. Denn nur indem die große Zahl der schottischen Söldner durch das gestohlene Geld abgelenkt und besänftigt wird, greifen sie nicht zur Verteidigung ihrer Anführer ein: »De komma ej. De hafva fått herr Arnes penningar att dela, och de hålla på att mäta upp silvermynt i sina hattar.« [»Sie kommen nicht. Sie haben Herr Arnes Geld zum Aufteilen bekommen und sind damit beschäftigt, Silbermünzen in ihren Hüten abzumessen.«] (148) Die Söldner, die mit Geld angeheuert worden waren, um dem schwedischen König zu dienen, werden ein weiteres Mal ihrem Ruf gerecht, käuflich zu sein.

Die entscheidenden Stationen im Aufbau der Erzählung sind also durch die unterschiedlichen Wirkungs- und Funktionsweisen des Me-

20 Die Seitenangaben beziehen sich auf die illustrierte Erstausgabe: Selma LAGERLÖF: *Herr Arnes penningar, illustrerat af Albert Edelfelt*. Stockholm: Bonnier, 1904 (= Nordiskt Familjebibliotek; 20).

21 Diesen Kernsatz hat Selma Lagerlöf aus ihren Textvorlagen wörtlich übernommen. Vgl. WEIDEL: *Helgon och gengångare*, 211.

diums Geld bestimmt. Die thematisch zentrale Frage nach Schuld und Entschuldung wird in ihrem doppelten Sinn auf den monetären wie den ethischen Diskurs bezogen. Während Geld heute als das Leitmedium unserer modernen Gesellschaft fungiert, das noch am ehesten für ein »homogenes, intersubjektiv verbindliches Weltbild«²² sorgen kann, macht schon der im 16. Jahrhundert spielende Text deutlich, wie nach den Religionskriegen des Reformationszeitalters die Verbindlichkeit und Sinn-generierende Funktion der Religion durch das neue Leitmedium ersetzt wird:²³ Der Pastor Herr Arne gewinnt seine gesellschaftliche Autorität nicht zuletzt durch seinen Reichtum. Das Geld übernimmt selbst ›religiöse‹ Funktion, und genau dies wird in Lagerlöfs Erzählung kritisch hinterfragt.

Etwa gleichzeitig mit dem literarischen Entwurf Selma Lagerlöfs konzipiert der deutsche Kulturkritiker Georg Simmel seine *Philosophie des Geldes*,²⁴ die erstmalig im Jahr 1900 erschien. Simmel analysiert die teleologische Entwicklung von ›Substanz‹ zu ›Funktion‹ des Geldes, die – wie eben gezeigt – auch in der hier behandelten Erzählung zu verfolgen ist. Während die Herrn Arne umgebende Gesellschaft noch weitgehend nach naturalwirtschaftlichen Prinzipien operiert – der Händler Torarin hat selten einmal Geld in der Tasche (vgl. 19) und Elsalill muss nach dem Verlust ihres Heims den Lebensunterhalt durch Mithilfe beim Fischreinigen verdienen (vgl. 34) – bildet der im Kriminalfall anekdotisch auf den Punkt gebrachte Übergang zur Geldwirtschaft einen Einbruch in das traditionelle Gefüge ab. Ebenfalls in Analogie zu den theoretischen Überlegungen Simmels führt der – in der Erzählung gewaltsam hervorgerufene – Umbruch eine Freisetzung mit sich. Simmel führt aus, wie das Geld »als das beweglichste unter allen Gütern« den Höhepunkt einer Tendenz darstellt, die »die Lösung des Individuums von den vereinheitlichenden Bindungen, wie sie von anderen Besitzobjekten ausstrahlen, am entschiede-

22 MÜLLER-WILLE: »›En af verdens största gåtor«, 35, mit Bezug auf Jochen HÖRISCH: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

23 In Luhmanns Verständnis ist auch die Religion ein Medium, was von Hörisch übernommen wird. Vgl. Niklas LUHMANN: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987 (= stw; 666) [1984], 222.

24 Vgl. Georg SIMMEL: *Philosophie des Geldes*. Hg. von David P. FRISBY u. Klaus Christian KÖHNKE. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. [Diese Ausgabe ist zuerst erschienen als: Georg SIMMEL: *Gesamtausgabe*. Bd. 6 (1989).]

densten bewirkt«.²⁵ Anstelle des Erbprinzips tritt das Individualprinzip;²⁶ anstelle der mittelalterlichen Kooperationen, die den »ganzen Menschen« einschlossen und »eine Lebensgemeinschaft in fachlicher, geselliger, religiöser, politischer und sonstigen Hinsichten«²⁷ ausmachten, hat die Geldwirtschaft reine Zweckverbände hervorgebracht und »dem Individuum eine früher ungekannte Freiheit gestatte[t]«.²⁸ Diese Freisetzung nun ist Gegenstand seiner Kritik, denn sie impliziert den Verlust des Wertes persönlicher Beziehungen und Verankerungen. Der Mensch verliert einen »richtunggebenden Lebensinhalt [...], sobald er statt des Bodens nur seinen Wert in Geld besaß. Er gewann die Freiheit von etwas, aber nicht die Freiheit zu etwas«,²⁹ heißt es in der vom Autor verfassten Selbstanzeige des Buches.

Eine vergleichbare Freisetzung stellt der Verlust des Geldes für die Protagonistin von Lagerlöfs *Herr Arnes penningar* dar. Ihre Ausgangssituation ist durch einen Platz in der festgefühten Hierarchie im Hause des Pastors geprägt; besonders eindringlich hat Henrik Wivel die »rigoristische og patriarkalske inertie« [»die rigoristische und patriarchalische Inertie«]³⁰ des Solberga-Pfarrhofes herausgestellt, in der schweigende Unterordnung unter die Autorität des Hausvaters herrscht. Mit dem Verlust von Geld, Macht und Heim erfährt Elsalill eine fundamentale Freisetzung aus diesen Bindungen, die allerdings einen hohen Preis hat: den der »Entwurzelung«.³¹ Wie der bei Simmel beschriebene Mensch der Moderne erfährt sie gleichzeitig mit der Freisetzung aus der Abhängigkeit des geduldeten Waisenkindes eine Situation der Entfremdung und Richtungslosigkeit: Nicht einmal die Sehnsucht ist ihr geblieben (vgl. 68). Form und mediale Funktion³² des Geldes haben demnach weitreichende Konse-

25 Ebd., 48f.

26 Vgl. ebd., 48o.

27 Ebd., 72f.

28 Ebd.

29 Ebd., 72o.

30 WIVEL: *Snedronningen*, 140–141.

31 SIMMEL: *Philosophie des Geldes*, 723.

32 Luhmann unterscheidet bekanntermaßen zwischen Form und Medium, indem ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium (= Geld) als lose Koppelung von Elementen verstanden wird, das die Ausbildung fester Koppelungen (= Zahlungen, wohl auch Münzen oder Scheine) ermöglicht. Was Medium und was Form ist, kann – so Luhmann – je nach Beobachterperspektive allerdings wechseln, so dass – vergleichbar der

quenzen für die Subjektkonstitution: Das »geheimnisvolle Prestige [...], das Edelmetalle ausstrahlen«,³³ kann Macht verleihen sowie soziale Unterschiede zeichenhaft abbilden und zementieren, woraus sich Herrn Arnes Position in der Gesellschaft ergibt; es kann aber auch die Gesellschaft dynamisieren und überkommene Strukturen aufbrechen: So verändert der Diebstahl durch die drei Schotten das Gefüge von arm und reich, Macht und Ohnmacht.³⁴ Die Rückführung der Münzen in die Zirkulation³⁵ wird unmittelbar gefolgt vom Aufbrechen des Eises, das in der Diktion des Textes für Gottes Sanktionierung der Bestrafung der Täter steht. Es signalisiert aber auch den Anbruch einer neuen Zeit, den »Wandel [...] von einer geschlossenen zu einer offenen Gesellschaft, [...] zum offenen Marktideal des Freihandels«,³⁶ das durch den wieder einsetzenden Schiffsverkehr angemessen repräsentiert ist.

Selma Lagerlöf, die als Zeitgenossin von Georg Simmel eine geldtheoretische Entwicklung hin zu immer größerer »Abstraktion und Distan-

arbiträren Beziehung von Signifikant und Signifikat in der Saussureschen Zeichentheorie – dem materiellen Zeichenträger keine determinierende Bedeutung beigemessen wird. Die Medientheorie McLuhans hingegen führt zu einer mediendeterministischen Sicht, indem die meist technisch verstandene Materialität des Mediums als Ausweitung des menschlichen Körpers die Subjekte und die moderne Welt als »Botschaft« bestimmt, »weil eben das Medium Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens gestaltet und steuert« (Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995 [1964], 23). Die von Sybille Krämer luzide herausgearbeitete Unvereinbarkeit der beiden Ansätze (vgl. Sybille KRÄMER: »Das Medium als Spur und als Apparat«. In: Dies. (Hg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998, 73–94) hat in Bezug auf das hier thematisierte Medium Geld keine der beiden Ansätze ausschließende Funktion, wenn man sich darauf versteht, dass Luhmann Geld als Medium analysiert, während McLuhans Überlegungen auf den Status der Form (in Luhmanns Sinne) abheben. Krämers Aufsatz macht aber gleichzeitig klar, dass weder die mediendeterministische Gleichsetzung McLuhans noch die These der Arbitrarität den Funktionen der Medien Genüge tun. Denn das Medium als Zeichen produziert einen »nichtintendierten Überschuss an Sinn« (79), eine unbeabsichtigte Spur, wie sie vor allem von Freuds Theorie aufgezeigt wurde.

33 McLuhan: *Die magischen Kanäle*, 208. McLuhan bezieht sich hier auf Samuel Butler.

34 Vgl. ebd., 214.

35 In diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass in dem Text nicht – wie der traditionelle deutsche Übersetzungstitel der Erzählung nahelegt – von einem ›Schatz‹, sondern stets – mit dem moderneren Wort – von ›Geld‹ gesprochen wird. Dass es sich bei »penningar« im Schwedischen um ein Pluralwort handelt, unterstützt sprachlich die Entwicklung hin zu einer Freigabe in die Zirkulation.

36 McLuhan: *Die magischen Kanäle*, 214.

zierung«³⁷ miterlebte, benutzt das Szenario des 16. Jahrhunderts also nicht nur, weil sie es aus den historischen Quellen über den Mord übernimmt. Anhand von einer Kiste gestohlener Silbermünzen, die dem ökonomischen Kreislauf wieder zugeführt werden, kann sie ein Fallbeispiel für die Etablierung des Geldes als gesellschaftliches Leitmedium geben. Die damit einhergehende amoralische wie auch entfremdende Wirkung wird in ihrer eigenen Zeit und Erfahrung durch eine weitergehende Abstraktion hin zum Kreditwesen gesteigert, »die Industrie des Westens« erhielt im 19. Jahrhundert »die Möglichkeit, die Erde zu zähmen« und gleichzeitig »die ethischen Normen« zu entwerten.³⁸ Die Bedeutung von Krediten, Schulden, Entwertung, dem Verlust von Landbesitz und den damit verbundenen Wurzeln war Selma Lagerlöf durch den Ruin des elterlichen Hofes Mårbacka nur zu vertraut. Wenn sie den Familiensitz nach Gewinn des Nobelpreises zurückerwirbt, geht es dabei aber um mehr als nur eine finanzielle Genugtuung. Schuld und Entschuldung haben nämlich, neben pekuniären, juristischen und religiösen Implikationen, auch psychische Komponenten, die in *Herr Arnes penningar* über das bisher Gesagte hinaus eine große Rolle spielen. Wenn für Elsalill z.B. das Medium Geld ein Glücksversprechen³⁹ impliziert, dessen Pfandwert in dem geschenkten Armreifen anschaulich wird, muss dieser Traum vom besseren Leben durch die Übernahme von Schuld bezahlt werden. Und in diesem Schisma liegt der Grund dafür, dass die von der Autorin selbst genannten Komponenten – die überlieferte Mord- und Rachegeschichte sowie die hinzu erfundenen »spökhistorier«⁴⁰ – miteinander verbunden werden.

3. Medien der Psyche: Wiedergänger und Traumata

Das Auftreten der übernatürlichen Elemente, die Wiedergänger, visionären Warnungen und mahnenden Stimmen, stellen – so ist der Konsens der Interpreten – Sinnbilder der Gewissensqualen dar, die Sir Archie den Mord und Elsalill den Verlust ihrer Pflegefamilie nicht vergessen lassen.

37 Ebd., 212.

38 Ebd., 218.

39 Ebd., 209.

40 Brief an Karl Warburg vom 17.II.1903, zitiert nach: WEIDEL: *Helgon och gengångare*, 210.

Entsprechend der Situierung des Geschehens im 16. Jahrhundert und passend zu den Volksüberlieferungen der Mordgeschichte gestaltet Lagerlöf die psychische Entwicklung ihrer Protagonisten anhand von aus Aberglauben und Volksüberlieferungen bekannten Repräsentationen der Psyche: Auf Sir Archie lastet der sprichwörtliche Schatten der Ermordeten (64), seine ›innere Stimme‹ ist als ihm ins Ohr flüsternde Wiedergängerin repräsentiert (95), Elsalills Trauer durch die Wahrnehmung der weinenden Pflegeschwester und ihrer blutigen Fußspuren ausgedrückt (III und II3). Die Botschaften aus dem Jenseits sind durch die gängigen Repräsentationsmodi codiert: die eiskalten Hände (89), der kalte Windhauch (87, 91), die gebrochenen, leblosen Augen (94), die Sichtbarkeit nur für bestimmte Personen (94) u.ä. Damit sind auch sie Medien⁴¹ – in einer älteren Bedeutungsvariante des Wortes, wie es in spiritistischen Zusammenhängen gebraucht wurde. Medien in diesem Sinne – als Mittler zwischen dieser und der jenseitigen Welt, zwischen den Lebenden und den Toten – bekommen im Kontext der tiefenpsychologischen Interessen der Jahrhundertwende neue Relevanz. Um rational nicht zugängliche und die nicht-sichtbaren Phänomene der menschlichen Psyche fassen zu können, interessierten sich etliche Schriftsteller der Zeit für Spiritismus, Theosophie, Telepathie oder Okkultismus. Ola Hansson verteidigte in seiner Programmschrift *Materialismen i skönlitteraturen* (1892) [dt. *Der Materialismus in der Litteratur*; 1892] den Auftritt von Gespenstern in der Literatur der Moderne:

[D]et [är] ett allfartsvägsfaktum, att en fysisk förnimmelse och en sjäslig rörelse kunna taga kroppslig form. Detta vederfares var människa i drömmen; och fenomenet är heller icke i vakna tillståndet ett abnormt. Den tanke, som vi gå och bära på, kan bli en konkret syn inför oss; samvetskvalet kan bli en konkret syn; ångesten sammalunda.

[[E]s [ist] ein Allgemeinplatz, dass eine physische Wahrnehmung und eine seelische Bewegung körperliche Form annehmen können. Dies widerfährt jedem Menschen im Traum; und das Phänomen ist auch im wachen Zustand kein abnormes. Der Gedanke, den wir mit uns herumtragen, kann zu einem kon-

41 Vgl. zu der Verbindung von technischen und ›menschlichen‹ Medien auch die Untersuchung von Jeffrey SCONCE: *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham/London: Duke University Press, 2000, bes. Kap. 1.

kreten Bild in unserem Inneren werden; die Gewissensqual kann zu einem konkreten Bild werden; die Angst ebenso.]⁴²

Wie von ihren Zeitgenossen Ola Hansson und August Strindberg ist auch von Selma Lagerlöf bekannt, dass und in welcher Form sie sich mit Strömungen auseinandergesetzt hat, die Äußerungsformen des Unterbewusstes zu fassen und ggf. zu erklären versuchen.⁴³ Die hier behandelte Erzählung fügt so der Thematik über Schuld und Entschuldung eine tiefenpsychologische Verständnisdimension hinzu.

Die unterschiedlichen Reaktionsmuster der Psyche, die der Text anhand des Täters, der Überlebenden und der nur indirekt beteiligten Mittlerfigur Torarin beschreibt, lassen sich alle rückführen auf das von Charcot, Freud, Breuer und Ferenczi um die Jahrhundertwende intensiv diskutierte Phänomen des Traumas.⁴⁴ Während die spätere Entwicklung der Freudschen Psychoanalyse die Theoretisierung des traumatischen Ereignisses gegenüber der Konzentration auf intrinsisch-psychische Vorgänge zurückstellte, erlebte das individualpsychologische Phänomen im Zusammenhang mit den ersten Eisenbahnunfällen, dem Ersten Weltkrieg und wiederum nach dem Vietnamkrieg eine Verallgemeinerung des psychischen Leidens auf ein kulturelles und soziales Phänomen.⁴⁵ In der aktuellen Diskussion, die – wiewohl in beschämender Weise verspätet – mit Bezug auf den Holocaust geführt wird, stehen die Verknüpfung von Trauma und Erinnerung, das Verhältnis der Täter- und der Opferperspektive und die Reformulierung von Geschichte als Trauma im Mittelpunkt.⁴⁶ In der Entstehungsphase der Konzeptualisierung ging es vor allem um die zentralen Bestandteile einer durch große Intensität gekennzeichneten Erschütterung, die auf eine Latenzphase folgende verspätete Reaktion, die sich körperlich Ausdruck gibt, aber keinen unmittelbaren und bewussten

42 Ola HANSSON: »Materialismen i skönlitteraturen«. In: Ders.: *Samlade Skrifter*. Bd. 2. Stockholm: Tiden, 1920, 317.

43 Vgl. Sigvard LINDQVIST: »Selma Lagerlöfs förhållande till spiritism och teosofi«. In: *Samlaren* 81 (1960), 36–75.

44 Vgl. zur Krankheits- und Begriffsgeschichte: Esther FISCHER-HOMBERGER: *Die traumatische Neurose. Vom somatischen zum sozialen Leiden*. Bern u.a.: Huber, 1975.

45 Vgl. z.B. Elisabeth BRONFEN, Birgit R. ERDLE u. Sigrid WEIGEL (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1999; Inka MÜLDER-BACH (Hg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*. Wien: WUV, 2000.

46 Vgl. Sigrid WEIGEL: »Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur«. In: BRONFEN, ERDLE u. WEIGEL (Hg.): *Trauma*, 51–76.

Zugang zum nicht erinnerten Ereignis bietet. Es geht also um eine Blockade des Bewusstseins, die zu einem ›Wiederholungszwang‹ führen kann: »Nun zeigt das Traumleben der traumatischen Neurose den Charakter, daß es den Kranken immer wieder in die Situation seines Unfalles zurückführt, aus der er mit neuem Schrecken erwacht.«⁴⁷ Solche psychischen Wiederholungsstrukturen sind vielfach mit der »veritable[n] Gedächtnismetapher«⁴⁸ des Gespenstes belegt worden.

Dass Lagerlöfs Text als ein Beitrag zu diesem Themenkomplex verstanden werden kann, liegt auf der Hand. Die Beobachtung des Mordes, verbunden mit der Todesangst auslösenden eigenen Bedrohung, führen bei Elsalill zu den anschließend auftretenden typischen Symptomen: Unmittelbar nach dem Überfall kann sie weder »tala eller svara« [»sprechen oder antworten«] (32), in den folgenden Tagen weint sie unablässig (34), im Laufe der Bewusstmachung tritt dann später das charakteristische Zittern auf (123). Das Auftreten der Pflegeschwester als Gespenst würde die Traumatheorie nicht nur als mangelndes Bewusstsein von deren Tod, sondern als Sinnbild von Schuldgefühlen und der Spaltung des Subjekts verstehen; die psychologisch eher ungläubwürdige Liebe zu dem Mörder macht tiefenpsychologisch Sinn als zwanghafte Rückkehr zum verdrängten Ereignis, als Form des Wiederholungszwangs.⁴⁹ Die nun als psychoanalytisches Phänomen gefasste Schuld ist die einer Überlebenden, die – wie wir aus den Berichten von Holocaust-Überlebenden wissen – schwer an dem Trauma der Zeugenschaft trägt. Elsalills Selbstmord ergibt sich als eine verständliche Konsequenz aus dieser psychoanalytisch orientierten Lesart.

Dass auch die Täterperspektive mit Traumata zu kämpfen hat, wird an der Figur des Sir Archie einsichtig. In seinem Fall ist die Depression, die ihn verschlossen, schwermütig und verstört werden lässt (vgl. 72, 75f, 94f), durch Schuldgefühle verursacht, deren körperliche Symptomatik sich z.B. in Krämpfen in seiner Hand Ausdruck gibt (72). Das Schmerzgefühl

47 Sigmund FREUD: *Jenseits des Lustprinzips*. In: Ders.: *Studienausgabe*. Hg. v. Alexander MITSCHERLICH. Bd. 3. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1981, 223.

48 Manfred WEINBERG: »Trauma – Geschichte, Gespenst, Literatur – und Gedächtnis«. In: BRONFEN, ERDLE u. WEIGEL (Hg.): *Trauma*, 181 (mit Bezug auf Derridas *Marx' Gespenster*).

49 Erland Lagerroth hat in der Fixierung auf den Mörder ihrer Pflegeschwester eine erotische Bindung an den Gewalttäter gesehen. Vgl. LAGERROTH: *Selma Lagerlöf och Bohuslän*, 292.

wird als Erscheinung einer Haarlocke des ermordeten Mädchens imaginiert, die die Grausamkeit der Tat in Erinnerung ruft, zunächst ohne Schuld oder Reue bewusst werden zu lassen. Die mangelnde Totenruhe der Mordopfer stellt ein Sinnbild für die im Unterbewussten weiterwirkende Schuld dar, die Sir Archie zu besiegen versucht, indem er die unschuldige Elsalill als Versöhnungshandlung lieben und heiraten will (vgl. 102–103). Auch in seinem Fall kann man die (für ihn tendenziell gefährliche) Suche nach Nähe zum Mordopfer als eine Form der Wiederholungshandlung verstehen, die aus unverarbeiteten Erfahrungen resultieren mag.

Doch es gibt noch eine dritte Perspektive auf das traumatische Erlebnis. Der Fischhändler Torarin war zwar weder als Opfer noch als Täter direkt beteiligt, hatte aber mehrere Warnungen vor dem Ereignis verdrängt (vgl. 12, 25–27), handelte nicht sofort, als ihm die Täterschaft bekannt wurde (vgl. 144) und trägt insofern eine Mitschuld. Seine Perspektive ist es, aus der die Ereignisse vor und unmittelbar nach dem Mord zunächst geschildert werden. Dann jedoch verschwindet er aus der Erzählung, um zum Ende für die Aufklärung und Verhaftung der Schuldigen zu sorgen. Diese erzählerische Präsentation müsste als Ungeschicklichkeit der Autorin gewertet werden, wenn man sie nicht ebenfalls als Ausdruck des Traumas – diesmal erzähltechnisch gewendet – versteht. Denn die Abwesenheit Torarins vom eigentlichen Geschehen führt zur Aussparung des Mordes in der Erzählung, die der Unrepräsentierbarkeit des traumatischen Ereignisses gleichkommt. Torarins zeitweiliges Verschwinden kann als Analogie zur Latenzphase verstanden werden, sein Eingreifen am Schluss als Bewusstmachung und Entschuldung. Der Händler tritt nun als Mittlerfigur zwischen Täter und Opfer, zwischen Schuld und Strafe.

Nicht als Applikation einer Traumatheorie auf fiktive Figuren ist diese Parallelsetzung zu verstehen – es gibt ja manche mangelnde Übereinstimmung, wie z.B. die wichtige Tatsache, dass auf der Inhaltsebene keine Verdrängung des Verbrechens thematisiert wird –, sondern ich begreife den Text als ungefähr zeitgleiche literarische Erkundung eines Phänomens, das auch die sich soeben etablierende Psychoanalyse beschäftigt hat. Von Interesse ist für mich nicht nur der – bereits erbrachte – Nachweis, dass sich Selma Lagerlöf für Phänomene des Unbewussten interessiert hat, sondern die Spezifik der *literarischen* Erkundung dieser Phänomene, die *narrative* Form der Traumastudie. Sowohl strukturell durch

die Leerstelle des Mordes, erzählerisch durch den Wechsel der Fokalisation und die damit einhergehende Verzögerung der Lösung, als auch natürlich motivisch durch den Rückgriff auf die sagenhaften Auftritte der Wiedergänger und visionären Warnungen werden Funktionsweisen der menschlichen Psyche nach traumatischen Erfahrungen wiedergegeben. Auch die bereits mehrfach herausgearbeitete Tier- und ›Werwolf‹-Metaphorik, mit der Sir Archie und die Schotten belegt werden, ist in diesem Zusammenhang des gespaltenen Subjekts, des Schichtenmodells der Psyche zu verstehen.⁵⁰ Unter der naivistischen Oberfläche des Plots von Krimi-, Liebes- und Gespenstergeschichte bleibt möglicherweise das Eigentliche gänzlich ungesagt. So erfahren wir wenig über die Gründe für die Verrohung der Söldner, nichts über den Ursprung der körperlichen Versehrtheit Torarins und kein Wort über das ursprüngliche Verlusterlebnis Elsalills: den Tod ihrer eigenen Familie. Nur vermutet werden kann, dass das traumatische Erlebnis selbst schon eine Wiederholung war,⁵¹ die Reaktion weniger ereignisgebunden als vielmehr konstitutiv für die Psyche. Sicher ist aber, dass am Beispiel des historischen Erzählkerns keine harmlose Folklore aktualisiert wird, sondern es zeigt sich immer deutlicher, dass *Herr Arnes penningar* die Problematik des modernen Menschen reflektiert, und zwar in ihren ökonomisch-gesellschaftlichen, psychoanalytischen und ethischen Zusammenhängen.

4. »Das Fremde in uns«

Dazu gehört auch die aus der Sicht der Traumatheorie vorgebrachte Hinterfragung der Opfer-Täter-Dichotomie. In den beiden Hauptfiguren stehen sich antagonistisch aber nicht nur Verbrecher und Überlebende und zwei (eigennützig) Liebende, sondern auch zwei gleichermaßen Fremde gegenüber. Beide werden von Schuldgefühlen und ihrem Gewissen geplagt und sind daher sich selbst entfremdet. Sie sind aber darüber hinaus

⁵⁰ Vgl. z.B. WEIDEL: *Helgon och gengångare*, 238f; LAGERROTH: *Lagerlöf och Bohuslän*, 287f; LEFFLER: *I skräckens lustgård*, 160f.

⁵¹ Wolfgang Schäffner beobachtet eine Entwicklung in Freuds Traumatheorie hin zur »Entschärfung des Ereignischarakters der Urszene«. »Das psychische Trauma«, so schreibt er, »ist ebenso real wie fiktiv, es simuliert einen Schaden und ereignet sich nie, sondern ist ursprünglich Wiederholung und damit Element in einer Serie.« Wolfgang SCHÄFFNER: »Das Trauma der Versicherung. Das Ereignis im Zeitalter der Wahrscheinlichkeit«. In: MÜLDER-BACH (Hg.): *Modernität und Trauma*, 104–120, hier: 109.

von ihrer Herkunft entfernt (Sir Archie hat seine schottische Heimat vor zehn Jahren verlassen, und Elsalill hat Eltern und Heimstatt verloren), sie haben ihre Ursprünge eingebüßt und gleichen sich in ihrer Wurzellosigkeit. Die drei Schotten werden im Text auffallend häufig als »Fremde« bezeichnet (z.B. 26, 36, 37, 39, 40); Elsalill ist fremd sowohl als Waisenkind im Pastorat bei Herrn Arne, als aufgenommener Flüchtling bei Torarins Mutter, als armes Fischermädchen gegenüber dem reichen Sir Archie und im Milieu des Rathauskellers, wohin sie die tote Pflegeschwester geführt hat: »Elsalill stod där, som skulle hon vara kommen från en främmande värld.« [»Elsalill stand dort, als ob sie aus einer fremden Welt gekommen wäre.«] (92) Als fahrender Händler ist auch die Mittlerfigur Torarin überall und nirgends zuhause, seine Lebensweise ist symptomatisch für die Entwurzelung, die den Fremden kennzeichnet.

Julia Kristeva hat in ihren Überlegungen zur modernen Alterität auf »[e]ine verborgene Verletzung, von der er selbst häufig nichts weiß«,⁵² hingewiesen, die den Fremden vorwärtstriebe, und damit als Beweggrund das Trauma benannt, das dem Zustand zugrunde liegt. Ihre Bestimmungen der Entwurzelung, für die der Waisenstatus,⁵³ der Verlust der Eltern, paradigmatisch ist und die durch den Zustand des Transit, durch Einsamkeit, Melancholie und Unterwerfung gekennzeichnet ist, erinnert an die Fremdheit der Lagerlöfschen Figuren: »Keinem Ort zugehörig, keiner Zeit, keiner Liebe. Der Ursprung ist verloren, die Verwurzelung unmöglich, eine Erinnerung, die sich immer tiefer gräbt, eine Gegenwart mit offenem Horizont.«⁵⁴ Sie beschreibt damit eine Befindlichkeit des modernen Menschen, in dem das Fremde nicht äußerlich und die Alterität nicht komplementär zum Eigenen ist. Identität ist vielmehr immer eine doppelte, die eine »verborgene Seite«⁵⁵ aufweist, einen Status innerer Spaltung, eine »Entfremdung zu mir selbst«.⁵⁶ Doch wenn das Fremde in uns ist, wenn wir uns selbst Fremde sind, stellt sich nicht nur die bei Kristeva behandelte Frage nach Akzeptanz der Alterität, nach Möglichkeiten des Zusammenlebens der Menschen, sondern auch die nach der Handlungs-

52 Julia KRISTEVA: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990 (= es; 1604) [1988], 14.

53 Ebd., 30–32.

54 Ebd., 17.

55 Ebd., II.

56 Ebd., 23.

fähigkeit der Subjekte auf neue Weise, die in Lagerlöfs Erzählung eine zentrale Rolle spielt.

Die Schatten, Stimmen und Erscheinungen der Toten in Lagerlöfs Erzählung deuten auf eine psychische Spaltung und eine gestörte Subjektivität der Protagonisten hin. Elsalills Dilemma, ihre Liebe im Widerstreit mit ihrer Trauer, ihr Auftrag zur Rache gegenüber ihrem Wunsch nach Vergebung (97), eröffnet das Problem des verantwortlichen Handelns, der ethischen Dimension der Schuld und Entschuldung. Dabei ist zu beachten, dass der Auftrag von dem verstorbenen Herrn Arne ausgeht, also die Wertvorstellungen einer patriarchalen Ordnung repräsentiert und sich bezeichnenderweise auch der ›fylgja‹-Vorstellung und des Vergeltungsgedankens der altisländischen Überlieferung bedient.⁵⁷ Sowohl Elsalill als auch ihre ruhelos umgehende Stiefschwester sind lediglich Handlangerinnen und zunächst unwillig, bei diesem geplanten Rachezug mitzuwirken (52), der explizit und nachdrücklich als »hämnd« [»Rache«] (50–53)⁵⁸ bezeichnet wird. Elsalills Selbstentfremdung lässt sie zum willenlosen Werkzeug eines Racheplans werden, und die unterwürfige Liebe zu Sir Archie zeigt sie als innerlich zerrissenen Menschen. Das moralische Dilemma, das zu ihrem Selbstmord führt, lässt dann mit ihr ein Frauenbild der Unselbstständigkeit und Passivität sterben. Ihr angeblicher Versöhnungstod⁵⁹ entspricht in meiner Lesart einer sowohl psychoanalytisch glaubwürdigen als auch *gender*-theoretisch folgerichtigen Opferung einer überkommenen Weiblichkeitskonzeption: Als Schutzschild für Gewalt und Gewissen männlicher Gewalttätigkeit hat die Frau ausgedient. Der Text thematisiert und verabschiedet gleichzeitig das Phantasma der schönen weiblichen Leiche, und der als ›frauensolidarisch‹ gelesene Akt der Schlusszene kann nur als Totengeleit für ein überlebtes Verständnis von Weiblichkeit gelten.⁶⁰ Insofern hat die Revision des Schlusses durch

57 Vgl. zu den Elementen altnordischer Überlieferung in *Herr Arnes penningar*: VINGE: »Vad händer i Herr Arnes penningar?«, III, sowie die dortigen weiteren Hinweise. Ob man die weiblichen Folgegeister der altnordischen Mythologie als ›fylgjur‹ bezeichnen kann oder ob die Figur der ›fylgja‹ ausschließlich an eine Tiervorstellung geknüpft ist, ist in der Forschung umstritten.

58 In der betreffenden Szene wird das Wort »hämnd« sechs Mal benutzt.

59 Vgl. z.B. WEIDEL: *Helgon och gengångare*, 243.

60 Teilweise überschneiden sich meine Thesen hier mit den Überlegungen von Helena FORSÅS-SCOTT, allerdings mit unterschiedlichen Nuancierungen. Vgl. FORSÅS-SCOTT: »Beyond the Dead Body«, 235.

Selma Lagerlöf ihren guten Grund gehabt: In der zweiten Version geht Elsalill in das Totenreich ein; die viel gelobte Illustration Edelfelts (s. Abbildung) lässt allerdings beide Interpretationsmöglichkeiten zu und hat Lagerlöf wohl wegen ihrer Ambivalenz beeindruckt.⁶¹

Das allgemein als versöhnlich und gerecht gedeutete Ende der Erzählung enthält also durchaus problematische Elemente: Neben dem Tod der Protagonistin dürfen die verzögerte Stellungnahme Torarins und die Verteilung des Geldes an die Söldner nicht vergessen werden. Dass die Überwältigung der Raubmörder als notwendiger Schlusspunkt und verantwortungsvoller Akt gegenüber der Gemeinschaft zu werten ist, wird zwar durch den von einer höheren Macht herbeigeführten Wetterumschwung zweifelsfrei beglaubigt. Die kosmischen Kräfte, Wind, Wetter und Meer, spielen durchgehend mit in der Liebes- und Kriminalhandlung,⁶² jedoch nur als unterstützendes, nicht aber als die Handlung initiiierendes Moment. Die personalen Akteure andererseits sind entweder von niederen Motiven der Geldgier und des Machthungers oder von inneren Stimmen des Hasses, des Traumas oder des Zweifels getrieben und damit nicht eigentlich zu verantwortlichem Handeln fähig. Es bleibt wieder einmal der Fischhändler Torarin, der auch bei diesem letzten Akt der Mittelsmann ist. Er gibt dem von seiner christlichen Überzeugung getragenen Kapitän die entscheidenden Hinweise auf die Mörder und das Geld. Die Handlungskompetenz fällt dann dem am traumatischen Geschehen gänzlich unbeteiligten Schiffseigner zu, der – wie bereits eingangs gezeigt – auf die Wirkkraft des Mediums Geld zurückgreift. Damit wird ein entscheidendes Signum der modernen Zeit als handlungsmächtig vorgeführt. In diesem Sinne ist der Schluss von *Herr Arnes penningar* trotz aller sagenhaften und übernatürlichen Elemente von Realismus, nicht aber von Optimismus oder Versöhnlichkeit geprägt. Schließlich wird die Gerechtigkeit auf der Grundlage von Bestechung und einem Selbstmord erreicht.

61 Nach Erscheinen des Buches schrieb Selma Lagerlöf an Albert Edelfelt: »Det är tack vare Er, som jag tror, att den kommer att bli en riktig lockande bok, framför allt den sista illustrationen är det svårt att slita ögonen ifrån. Det är det bästa, som finns i det lilla arbetet.« [»Es ist Ihnen zu danken, dass ich glaube, dass es ein richtig verlockendes Buch werden wird, vor allem von der letzten Illustration kann man kaum die Augen losreißen. Das ist das Beste, was die kleine Arbeit aufweist.«] Brief vom 22.12.1904, zitiert nach: Gunnel WEIDEL: »Kring Herr Arnes penningar«. In: *Lagerlöfstudier* 2 (1960), 69–96, hier: 83.

62 Vgl. LAGERROTH: *Lagerlöf och Bohuslän*, 281f; LEFFLER: *I skräckens lustgård*, 162; WEIDEL: *Helgon och gengångare*, 244–246.

Aus Urheberrechtsgründen
kann die Grafik nur in der
gedruckten Fassung
erscheinen.

Due to restricted copyright
the picture can only appear
in the printed version.

Albert Edelfelt: *Den döda Elsalill bärs över isen* (Gouache)
Mit freundlicher Genehmigung der Mårbackastiftelsen

Lagerlöfs im *setting* und Kostüm des 16. Jahrhunderts agierende Figuren werden durch ihre Selbstentfremdung als moderne Menschen lesbar. Der Anteil der Medien an der Subjektbildung wird vorgeführt, indem Ausdrucksformen eines überkommenen Medienkonzepts – des Spiritismus und des Gespensterglaubens – aktualisiert und mit einem neuen Verbreitungsmedium verschränkt werden. Bei beiden handelt es sich um symbolisch generierte Kommunikationssysteme, die alte Medien in aktuellen Zusammenhängen funktionalisieren. Der Text macht am historischen Beispiel und im Gewand der Gespenstergeschichte ihre Aktualität und spezifische Ausprägung um 1900 deutlich.

Die medienhistorische Dimension des Textes, die durch den Nachweis der Prägung der erzählten Welt und der in ihr agierenden Subjekte durch das Medium Geld und das psychisch Fremde erörtert wurde, bleibt allerdings – so hat es den Anschein – merkwürdig folgenlos für das Schreibverfahren. Eine *intermediale* Rückwirkung, also eine Dependenz der formalen Gestaltung der dargestellten Welt durch die mediale Determination, ist nicht erkennbar – im Gegenteil: Das Medium des Erzählens stellt sich der Determinierung entgegen. Sprache und Struktur bilden nicht die Kennzeichnung der modernen Welt durch Materialismus und Entfremdung ab, sondern widersetzen sich durch die archaisierende Erzählform und den naivistischen Ton. Ohne seinen modernen Kontext ist jedoch dieser formale Kunstgriff nicht zu denken, er ist ein Akt des Widerstandes.