



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/
title: »Wa(h)re Identität. Karen Blixens/Isak Dinesens Autorschaft im
Zeichen der Kulturindustrie«

Autor(in)/
author: Kirsten Wechsel

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

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

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

ISSN: 0933-4009

Seiten/
pages: 151-170

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen.

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

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

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

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

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

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

4 Ebd., 17.

5 THURMAN: 1984.

6 HEEDE: 2001, 19, Anm. 22.

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

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

7 Filmtitel sind in diesem Beitrag durch Kapitälchen markiert.

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

9 TISCHLEDER: 2001, 93, Anm. 5.

Autorschaft und Anorexie: Judith Thurmans Biographie über Karen Blixen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² THURMAN: 1984, 24, Anm. 7.

¹³ Ebd., 339–340.

währenden finanziellen Abhängigkeit und dem ständig drohenden Konkurs der Plantage.

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

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

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

14 Ebd., 301.

15 Ebd., 303.

16 Ebd., 301.

17 Ebd., 302.

18 Ebd., 298. Hervorhebung im Original.

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

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

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

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

19 Ebd., 161–162.

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

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

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

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

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

21 THURMAN: 1984, 497, Anm. 7.

22 HEEDE: 2001, 19, Anm. 22.

23 BORDO: 1995, 5.

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

Identität als Ware: Blixen auf Leinwand und Laufsteg

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

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

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

²⁵ TISCHLEDER: 2001, 19.

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

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

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

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

Die Aufnahmen von Meryl Streep im extravaganten Stil der 1910er und 1920er Jahre oder im sportlichen Safaridress bedienen sich in ästhetischer Hinsicht bei internationalen Modemagazinen wie *Cosmopolitan* oder *Vogue*. In einer Nebenrolle, elegant im Ethnolook gekleidet, ist zudem die aus Somalia stammende Iman zu sehen, eines der ersten in den 1980er Jahren international erfolgreichen afrikanischen Models. Die großartigen Aufnahmen der afrikanischen Landschaft und der wilden Tiere sowie die exotischen Darstellungen der Kikuyu oder der kriegerisch anmutenden Masai präsentieren Afrika als touristische Idylle; die erwähnte Haarwäsche erinnert an eine Shampoowerbung. Der Film inszeniert Wünsche nach Unabhängigkeit, romantischer Liebe und einem Leben in der Natur, die am eigenen Leib erfahren werden wollen. Seine Bilder versprechen die Erfüllung dieser Wünsche durch den Konsum bestimmter Produkte, sie richten das Begehren eines Weißen Publikums auf eine exotische Warenwelt aus.

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

26 Vgl. dazu: ADDISON: 2000.

27 Ebd., 9.

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

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

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

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

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

30 KIPNIS: 1989, 48–49, Anm. 33.

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

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

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

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

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

³³ Vgl. ebd., 45.

³⁴ Vgl. dazu ebd., 45 u. 49.

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

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

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

Autorschaft und Kulturindustrie: Blixens exotische Selbstinszenierungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Vgl. dazu KRÜTZEN: 1992.

42 THURMAN: 1984, 234.

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

44 BERRY: 2000, Anm. 35.

45 Ebd., 126.

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

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

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

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

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

46 Ebd., 130.

47 ADDISON: 2000, II.

48 Vgl. KRÜTZEN: 1992, 71, Anm. 50.

49 BERRY: 2000, II9.

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

51 Ebd.

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

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

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

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

54 SCHERGER: 2000, 235.

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

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

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

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

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

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

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

LITERATUR

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

57 Ebd., 69.

58 Ebd., 14.

59 Vgl. ADDISON: 2000, 22.

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