

Wege in den Realismus

**Die ländliche Lebenswelt
in skandinavischen und deutschen Erzählungen
des 19. Jahrhunderts**

DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DES AKADEMISCHEN GRADES
DOKTORIN DER PHILOSOPHIE
IN DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER EBERHARD KARLS UNIVERSITÄT TÜBINGEN

VORGELEGT VON
DOROTHEA KUNZ
AUS FREIBURG

2014

GEDRUCKT MIT GENEHMIGUNG DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER EBERHARD KARLS UNIVERSITÄT TÜBINGEN

DEKAN: PROF. DR. JÜRGEN LEONHARDT

HAUPTBERICHTERSTATTERIN: PROF. DR. STEFANIE GROPPER
MITBERICHTERSTATTER: PROF. DR. KLAUS-DETLEF MÜLLER

TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 28.11.2012

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK TÜBINGEN, TOBIAS-LIB

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2012/2013 als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen angenommen und im Promotionskolloquium am 28.11.2012 verteidigt. Zu dem erfolgreichen Abschluss dieses Projekts haben meine Betreuer, meine Kollegen, meine Familie und meine Freunde wesentlich beigetragen, und so möchte ich ihnen an dieser Stelle herzlich danken.

Mein erster Dank gilt meiner Doktormutter, Prof. Dr. Stefanie Gropper, und meinem zweiten Betreuer, Prof. Dr. Klaus-Detlef Müller, für das Vertrauen, das sie in mich gesetzt haben, für ihren fachlichen und menschlichen Rat sowie für die stets konstruktive Kritik, mit der sie meine Arbeit begleitet haben. Danken möchte ich außerdem Prof. Dr. Antje Wischmann von der Universität Tübingen, Prof. Dr. Klaus Müller-Wille von der Universität Zürich und Liv Blikrud von der Universität Oslo für den kollegialen Austausch über die Rezeption der idealistischen Philosophie in Skandinavien und für wertvolle Hinweise zur Quellenlage. Prof. Dr. Albert Meier und Prof. Dr. Lutz Rühling von der Universität Kiel danke ich, dass sie mir bereits während meines Studiums wichtige Anregungen gegeben haben, mich mit dem Thema dieser Arbeit auseinanderzusetzen.

Den Mitarbeitern der Universitätsbibliothek Oslo und Daniel Solling von der Universität Uppsala danke ich für ihre engagierte Hilfe bei der Literaturrecherche. Für unverzichtbare technische Hilfe bedanke ich mich bei meinem Kollegen Kieran Tsitsiklis von der Universität Tübingen, bei Karoline Jäckh, Irene Karki, Florian Kunz, einmal mehr bei Daniel Solling, bei Julia Schmitz, Christa Wellner und ganz besonders bei Hanna Schubert. Mein größter Dank aber gilt meinem Mann, Klaus Haas, und meinen Eltern, Hanns-Friedrich und Margret Kunz, die mich über alle Höhen und Tiefen dieses Projekts hinweg unterstützt haben.

Dankbar erinnere ich mich auch an meinen Großvater, Prof. Dr. Werner Jetter, der mich bei Abschluss meines Studiums zu dem großen Vorhaben einer Dissertation ermutigt hat. Seinem Andenken möchte ich diese Arbeit widmen.

Tübingen, im März 2014

Dorothea Kunz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
2. Grundlagen einer realistischen Ästhetik in der skandinavischen und deutschen Literatur..	10
2.1. Philosophische und theoretische Grundlagen.....	10
2.1.1 Die Rezeption der idealistischen Philosophie in Skandinavien.....	10
2.1.2 Der Einfluss erkenntnistheoretischer Konzepte auf die Entwicklung einer realistischen Ästhetik.....	15
2.2. Grundzüge der ästhetischen Debatte.....	23
2.2.1 Der Realismusbegriff in den zeitgenössischen programmatischen Schriften.....	23
2.2.2 Realismus als literaturgeschichtliche Kategorie.....	41
2.3. Regionalismus als Bestandteil des realistischen Programms.....	45
2.3.1 Zum Phänomen des Regionalismus.....	45
2.3.2 Die ländlich-bäuerliche Lebenswelt als Gegenstand von Literatur: Stoffgeschichte und -bedeutung.....	51
3. Steen Steensen Blichers Erzählungen.....	61
3.1. Blichers ästhetische Position im Kontext der zeitgenössischen Literatur.....	61
3.2. „Meine Seele hatte die Farbe der Wüste angenommen“: Hosekræmmeren (Der Strumpfkrämer).....	77
3.3. „Trauer ist das Vorrecht des Menschen“: Skytten paa Aunsbjerg (Der Schütze auf Aunsbjerg).....	98
3.4. „Aber sie sang nicht, wie sie es sonst bei dieser Arbeit tat“: De tre Helligaftene (Die drei heiligen Abende).....	121
3.5. Blichers Konzept eines tragischen Realismus.....	143
4. Carl Jonas Love Almqvists Folklivsberättelser.....	146
4.1. Almqvists kunsttheoretische Schriften im Verhältnis zur schwedischen Nachromantik.....	146
4.2. „Über die Schären (...) weht ein lieblicher und milder Wind“: Kapellet (Die Kapelle).....	174
4.3. Almqvists Realismus als ironische Verklärung der Wirklichkeit.....	206

5. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten.....	210
5.1. Zur Problematik des Gattungsbegriffs.....	210
5.2. Auerbachs Dorfgeschichten vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Realismusdebatte.....	215
5.3. „...was ein freier Bürger von Amerika ist“: Der Tolpatsch.....	232
5.4. „...es sollte sein trauriges Schicksal erfüllen“: Des Schloßbauers Vefele.....	243
5.5. „...aber alle Menschen sind ja verwandt miteinander“: Sträflinge.....	256
5.6. Auerbachs Realismuskonzept als Verbindung kritischer und versöhnlicher Tendenzen	269
6. Bjørnstjerne Bjørnsons Bondefortellinger.....	273
6.1. Bjørnsons frühe Prosa vor dem Hintergrund des norwegischen „Nationenbaus“.....	273
6.2. „...denn sie hat die größte Macht über ihn“: Synnøve Solbakken.....	286
6.3. Bjørnsons Idealrealismus als Vorbereitung gesellschaftsbezogener Dichtung.....	300
7. Zusammenfassung und Ausblick.....	303
Literaturverzeichnis.....	312
Primärliteratur und Quellentexte.....	312
Sekundärliteratur.....	318

1. Einleitung

Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzieht die skandinavische Literatur einen grundlegenden Wandel, bei dem die konkret fassbare Wirklichkeit zum Gegenstand ästhetisch anspruchsvoller Kunst erhoben und mit den entsprechenden existenziellen Wertvorstellungen verknüpft wird. In dieser Hinsicht zeichnet sich die neu aufkommende realistische Strömung durch eine konträre Position zur Romantik aus, denn das romantische Kunstwerk bleibt noch ganz auf sich selbst bezogen und reflektiert Zusammenhänge, die jenseits der unmittelbaren Erfahrungswelt liegen. Im Realismus manifestiert sich die Hinwendung zur Wirklichkeit jedoch nicht allein in der Wahl des Gegenstandes, sondern auch in einer bestimmten Gestaltungsweise, wie der schwedische Literaturkritiker Johan Erik Rydqvist deutlich macht:

Men för ett äkta poetiskt öga är den yttre omgifningen aldrig död, tråkig och enformig (...). Har man ett öga för det karakteristiska i hvarje enskildt läge, och kan man återspegla detta, så att själen lifligt igenkänner hvad den förut sett i verkligheten, vinner ofta det mest betydelselösa ett högt värde. Det mesta är poetiskt blott genom den poetiska åskådningen (...).¹

Die Kunst soll zunächst einmal einen Wiedererkennungseffekt ermöglichen, indem sie die äußere Gestalt der menschlichen Lebenswelt widerspiegelt, und darüber hinaus durch ihre „poetische Anschauung“ eine verborgene Bedeutung des referierten Gegenstandes enthüllen. Da auf diese Weise selbst den vermeintlich banalen Dingen ein ästhetischer Wert abgewonnen werden kann, nimmt die realistische Dichtung eine grundsätzlich affirmative Haltung gegenüber der Wirklichkeit ein. So ergibt sich eine versöhnliche Perspektive, die laut Rydqvist auf die Zusammenführung gegensätzlicher Bereiche ausgerichtet ist:

Liksom i filosofien (...) tyckes äfven vitterheten tendera till en förening af det reala och ideala, af de gamles objektivitet och de nyares subjektivitet. Rigtningen åt det religiösa, nationala, historiska osv. är blott ett särskildt uttryck häraf.²

-
- 1 Rydqvist, Johan Erik: „Teckningar utur Hvardagslifvet, tredje häftet.“ [zweiter Teil einer Rezension über Fredrika Brehmer] In: *Heimdall*. Jahrgang 1831. Nr. 28. S. 111–112. Hier S. 111. („Aber für ein echtes poetisches Auge ist die äußere Umgebung nie tot, langweilig oder einförmig (...). Hat man ein Auge für das Charakteristische in jeder einzelnen Situation und kann man dieses widerspiegeln, so dass die Seele lebhaft wiedererkennt, was sie zuvor in der Wirklichkeit gesehen hat, so gewinnt oft das am wenigsten Bedeutungsvolle einen hohen Wert. Das meiste ist poetisch allein durch die poetische Anschauung.“ – Soweit nicht anders angegeben, basieren die deutschen Fassungen fremdsprachiger Zitate auf Übersetzungen der Verfasserin. Wenn zu einem besseren Verständnis sprachliche und grammatikalische Modifikationen notwendig waren, sind diese durch eckige Klammern und gegebenenfalls durch einen gesonderten Hinweis auf das Eingreifen der Verfasserin gekennzeichnet. Auslassungen innerhalb der Zitate werden durch runde Klammern kenntlich gemacht.)
 - 2 Rydqvist, Johan Erik: „Vitterhet.“ [Rezension über die Zeitschrift *Svea*. Jahrgang 1831. Nr. 14] In: *Heimdall*. Jahrgang 1831. Nr. 53. S. 211–212. Hier S. 211. („Wie die Philosophie scheint auch die schöne Literatur zu einer Vereinigung von Realem und Idealem zu tendieren, [zu einer Vereinigung] der Objektivität

Neben der skandinavischen Literatur entwickeln auch die französische, englische, deutsche und russische Literatur eine Tendenz zu wirklichkeitsbezogener Dichtung, so dass sich die realistische Strömung durchaus als ein gesamteuropäisches Phänomen des 19. Jahrhunderts bezeichnen lässt.³ Die programmatische Hinwendung zu realen Gegebenheiten eröffnet allerdings ein breites Spektrum kunsttheoretischer Überlegungen. Der französische Realismus beispielsweise erhebt gegenüber der konkret erfahrbaren Wirklichkeit einen wissenschaftlich anmutenden Totalitätsanspruch, demzufolge sämtliche Gesetzmäßigkeiten der Realität durch eine vorbehaltlose und empirisch genaue Darstellung erfasst werden können.⁴ In seinen Ausführungen zu einer alltagsbezogenen „demokratischen“ Dichtung definiert der Literat Louis-Émile Duranty die Aufgabe der Kunst als

la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où l'on vit, parce qu'une telle direction d'études est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public.⁵

Der Realismus soll also die Wirklichkeit „studieren“, um die Öffentlichkeit über die vorherrschenden sozialen, ökonomischen und politischen Zusammenhänge aufzuklären.⁶ Die realistische Ästhetik in Skandinavien dagegen unterscheidet sich von einem derart pragmatischen Konzept. Wie die zitierten poetologischen Äußerungen nahelegen, soll gerade die wirklichkeitsbezogene Kunst ein Ideal veranschaulichen, das bereits wieder über die dargestellten Gegebenheiten hinausweist. Hier deuten sich Parallelen zum deutschen Realismus an, der gleichfalls durch eine versöhnliche Haltung und einen spezifischen Vermittlungsanspruch bestimmt ist.⁷ Der Literaturhistoriker Julian Schmidt sieht den Zweck der Kunst vor allem darin

der Alten und der Subjektivität der Jüngeren. Die Ausrichtung auf das Religiöse, Nationale, Historische usw. ist bloß ein besonderer Ausdruck davon.“)

- 3 Lauer, Reinhard: „Der europäische Realismus.“ In: Ders. et al. (Hg.): *Europäischer Realismus*. Wiesbaden 1980. S. 7–28. Hier S. 7, S. 18, S. 22 f. – Vgl. auch: Müller, Klaus-Detlef: „Realismus als Provokation.“ In: Ders. (Hg.): *Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen*. Königstein 1981. S. 1–24. Hier S. 16.
- 4 Lauer: „Der europäische Realismus.“ S. 13; Heitmann, Klaus: „Der französische Roman im Zeitalter des Realismus (1830-1880).“ In: Lauer et al. (Hg.): *Europäischer Realismus*. S. 29–88. Hier S. 44, S. 47, S. 64, S. 79.
- 5 Zitiert nach: Crouzet, Marcel: „Duranty.“ In: Grente, Georges (Hg.): *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Dix-Neuvième Siècle. A-K*. Paris 1971. S. 351–352. Hier S. 351. („die exakte, vollständige, ehrliche Reproduktion des sozialen Milieus und der Epoche, in der man lebt, denn eine solche Studienrichtung ist durch die Vernunft gerechtfertigt, durch die Bedürfnisse der Intelligenz und das Interesse der Öffentlichkeit.“)
- 6 Heitmann: „Der französische Roman im Zeitalter des Realismus (1830-1880).“ S. 29, S. 58; Müller: „Realismus als Provokation.“ S. 11.
- 7 Vgl. Lauer: „Der europäische Realismus.“ S. 11 f., S. 23.

Ideale aufzustellen, d.h. Gestalten und Geschichten, deren Realität man wünschen muß, weil sie uns erheben (...); das Mittel der Kunst ist der Realismus, d.h., eine der Natur abgelauschte Wahrheit, die uns überzeugt, so daß wir an die künstlerischen Ideale glauben.⁸

Die Vorstellung, dass in der Wirklichkeit – der „Natur“ – eine Wahrheit enthalten sei, die es mit dem Medium der Kunst zu erfassen gelte, lässt sich auf die idealistische Philosophie zurückführen. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat nachgewiesen, dass diese identitätsphilosophischen Positionen eine wesentliche Voraussetzung für den deutschen Realismus bilden.⁹ Vor diesem Hintergrund erscheint es naheliegend, die Auswirkungen der idealistischen Philosophie auf den skandinavischen Realismus zu überprüfen und mit den Entwicklungen im deutschen Raum zu vergleichen. Bislang existiert noch keine systematische wissenschaftliche Darstellung, bei der die realistischen Strömungen in Dänemark, Schweden und Norwegen von ihren theoretischen Grundlagen ausgehend betrachtet werden. Die vorliegende Untersuchung wird zunächst die skandinavische Rezeption der idealistischen Philosophie beleuchten. Zudem soll ein epistemologischer Ansatz erläutert werden, der bereits in der deutschen Realismusforschung Anwendung gefunden hat und der nun auch mögliche erkenntnistheoretische Einflüsse auf die realistische Ästhetik in Skandinavien veranschaulichen soll. Ein anschließender Überblick über die programmatischen Debatten der skandinavischen und deutschen Nachromantik verfolgt das Ziel, die unterschiedlichen ästhetischen Positionen und ihren jeweiligen Realismusbegriff verständlich zu machen. Darüber hinaus soll er die Grundlage für eine kritische Reflexion der literaturgeschichtlichen Kategorie „Realismus“ liefern. Durch den weit gefassten Bezugsrahmen der Wirklichkeit erschließen sich dem Realismus neue Stoffbereiche und Gestaltungsmöglichkeiten. Die realistische Dichtung ist durch eine Vorliebe für individuell bestimmbare Gegebenheiten gekennzeichnet, die oftmals in einen ausgeprägten Regionalismus mündet. Zu den bedeutenden Vertretern des frühen skandinavischen und deutschen Realismus zählen Autoren wie Steen Steensen Blicher, Carl Jonas Love Almqvist, Berthold Auerbach und Bjørnstjerne Bjørnson.¹⁰ Sie alle erheben die ländlich-bäu-

8 Schmidt, Julian: „Neue Romane.“ (1860) [Auszug] In: Bucher, Max et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. Stuttgart 1975. S. 96–98. Hier S. 96.

9 Müller: „Realismus als Provokation.“ S. 6, S. 9, S. 11; Plumpe, Gerhard: „Das Reale und die Kunst. Ästhetische Theorie im 19. Jahrhundert.“ In: Ders. u. McInnes, Edward (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band 6. München 1996. S. 242–307. Hier S. 242.

10 Brøndsted, Mogens: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ In: Lauer et al.: *Europäischer Realismus*. S. 185–210. Hier S. 187 f., S. 189 ff., S. 192; Behschnitt, Wolfgang: *Wanderungen mit der Wünschelrute. Landesbeschreibende Literatur und die vorgestellte Geographie Deutschlands und Dänemarks im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2006. S. 15, 341, S. 343; Becker, Sabine: *Bürgerlicher Realismus*. Tübingen/ Basel 2003. S. 282 ff.; McFarlane, James: „Norwegian Literature 1860-1910.“ In: Naess, Harald: (Hg.): *A History of Norwegian Literature*. Lincoln/ London 1993. S. 107–199. Hier S. 133.

erliche Lebenswelt zum Gegenstand ihrer Dichtung, so dass sich die Frage nach dem spezifischen Stellenwert dieses Sujets ergibt. Ein Vergleich der unterschiedlichen regionalen Tendenzen und ein stoffgeschichtlicher Überblick sollen zeigen, welche ästhetischen und moralischen Vorstellungen sich aus literarhistorischer Perspektive mit dem ländlich-bäuerlichen Milieu verbinden und welche Bedeutung der Stoffbereich nun vor dem Hintergrund einer realistischen Ästhetik erlangt.

Um ein umfassendes Verständnis der realistischen Strömung in der skandinavischen und deutschen Literatur zu gewinnen, wird die vorliegende Untersuchung neben den philosophischen, theoretischen und historischen Grundlagen auch ausgewählte Erzählungen der genannten Autoren in den Blick nehmen. Zunächst sollen die entsprechenden poetologischen Konzepte im Kontext der zeitgenössischen ästhetischen Debatten erläutert werden. Dabei stellt sich die Frage, welche gestalterischen Möglichkeiten Blicher, Almqvist, Auerbach und Bjørnson der realistischen Dichtung zugestehen und ob sie tatsächlich einen bestimmten Vermittlungsanspruch an die Kunst formulieren. In diesem Zusammenhang ist auch von Bedeutung, inwiefern die Autoren jeweils eine spezifische Auffassung des ländlich-bäuerlichen Stoffbereichs entwickeln. Die Textanalysen sollen zeigen, auf welche Weise die Kriterien einer realistischen Ästhetik inhaltlich und erzählerisch umgesetzt werden, in welcher Form dabei der Gegenstand der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt in Erscheinung tritt und welche Rolle schließlich eine mögliche metapoetische Reflexionsebene spielen könnte, in der sich die Ansprüche der wirklichkeitsbezogenen Dichtung spiegeln.

2. Grundlagen einer realistischen Ästhetik in der skandinavischen und deutschen Literatur

2.1. Philosophische und theoretische Grundlagen

2.1.1 Die Rezeption der idealistischen Philosophie in Skandinavien

Die deutsche Romantik hat auf den skandinavischen Kulturraum einen nicht zu unterschätzenden Einfluss ausgeübt, dessen Wirkungsmacht bereits vielfach beschrieben worden ist. Er verleiht auch dem Feld der Literatur philosophische Aussagekraft und bereitet einer weitreichenden skandinavischen Rezeption der deutschen romantischen und idealistischen Philosophie den Weg. Insbesondere die zu Beginn der skandinavischen Romantik weit verbreitete Vorstellung, dass bestimmte existenzielle Zusammenhänge nur noch in der Kunst erfahrbar gemacht werden können – und nicht mehr allein durch theoretische Reflexion – lässt sich auf idealistische Positionen der deutschen Kunstepoche zurückführen.¹¹ So wird die dänische Romantik in erster Linie von dem durch Henrik Steffens bekannt gemachten philosophischen und ästhetischen Gedankengut Schellings und Fichtes bestimmt, das die Konzepte von Naturmystik und Transzendentalpoesie etabliert und sich zunächst in einer überwiegend universalromantischen literarischen Strömung niederschlägt. Dabei setzt sich immer stärker die Idee einer zielgerichteten historischen Entwicklung durch, während der sich die Lebensverhältnisse, insbesondere aber bildende Kunst, Musik und Literatur einer Nation ihrer Vollendung annähern. Diese nationalromantische Ausrichtung der dänischen Romantik zeigt sich von Anfang an auch mit einer klassizistischen Ästhetik verschränkt, deren Bestrebungen auf eine Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit abzielen und die somit den historischen Ansatz der nationalromantischen Strömung in sich aufnehmen kann.¹² Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Einfluss des Hegelschen Systemdenkens, dessen wesent-

11 Nolin, Bertil: „The Romantic Period.“ In: Warne, Lars G. (Hg.): *A History of Swedish Literature*. Lincoln/London 1996. S. 150 – 203. Hier S. 203; Paul, Fritz: „Romantik und Poetischer Realismus.“ In: Ders. (Hg.): *Gründzüge der neueren skandinavischen Literaturen*. Darmstadt 1991. S. 86–146. Hier S. 88, S. 119 f., S. 124; Müller-Wille, Klaus: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ In: Glauser, Jürg (Hg.): *Neue Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart 2006. S. 131–182. Hier S. 131 ff. Außerdem: Friis, Oluf: „Poetisk Realisme og Romantisme.“ In: Traustedt, P.H. (Hg.): *Dansk Litteraturhistorie*. Band 2. Kopenhagen 1976. S. 11–356. Hier S. 13.

12 Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 133 f. Vgl. auch: Stewart, Jon: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*. Band 1. Kopenhagen 2007. S. 72, S. 74.

liche Leistung Johan Ludvig Heiberg als eine Zusammenführung tatsächlich bestehender und ersehnter idealer Zustände beschreibt:

For med faa Ord at characterisere den hegelske Philosphie, kan man sige, at den (...) forsoner Idealet med Virkeligheden, vore Fordringer med Det som vi besidde, vore ænsker med Det som er opnaet.¹³

Heiberg, der sich intensiv mit der Hegelschen Philosophie auseinandersetzt und sie in seine eigenen literaturtheoretischen Überlegungen überträgt, führt die am klassizistischen Kunstbegriff orientierte Richtung weiter bis hin zu einer dezidierten Abkehr von der ursprünglichen romantischen Ästhetik. Dabei greift er vor allem Hegels Kritik an der romantischen Weltflucht auf und stellt den unbewusst schaffenden Kräften der Transzendentalpoesie ein reflektiertes ästhetisches Bewusstsein gegenüber, das sich in einem ausdifferenzierten Formsinn manifestieren soll.¹⁴ Ein wesentliches Kennzeichen seiner Kunstauffassung besteht in einer dialektischen Herangehensweise, die alle Phänomene einer komplexen gedanklichen Struktur unterordnet. Der bei Heiberg dominierende Hegelsche Grundgedanke lässt sich dahingehend beschreiben, dass die Welt eine von einer höheren Vernunft bestimmte Einheit darstellt, innerhalb derer sich verschiedene widerstreitende Gegensätze ausmachen lassen. Die Vernunft selbst bildet darin den Gegenpol zur Natur, die sie zwar bestimmt, in deren Erscheinungsformen sie sich zunächst jedoch nicht wiedererkennen kann. Erst in Form des absoluten Geistes, der in den jeweils wieder auf die Natur bezogenen Bereichen Kunst, Religion und Philosophie zum Ausdruck kommt, kann eine Spiegelung der Vernunft offenbar werden:

Kunst, Poesie, Religion, Philosophie, disse Former for Menneskehedens høieste Tanke (...) hvad de skjænke os, er vort Eget og det Allerældste; de forøge ikke vor Eiendom, men de aabne vore Øine for Det, som vi allerede besidde.¹⁵

-
- 13 Heiberg, Johan Ludvig: „Om Philosophiens Betydning for den nuværende tid.“ (1833) In: Ders.: *Prosaiske Skrifter*. Band 1. Kopenhagen 1861. S. 381–436. Hier S. 430. („Um mit wenigen Worten die Hegelsche Philosophie zu charakterisieren, kann man sagen, dass sie (...) das Ideal mit der Wirklichkeit, unsere Forderungen mit dem, was wir besitzen, unsere Wünsche mit dem, was erreicht ist, versöhnt.“)
- 14 Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 135; außerdem: Friis: „Poetisk Realisme og Romantisme.“ S. 22; Von Rubow, Paul: *Heiberg og hans Skole i Kritiken*. Kopenhagen. 1953. S. 19 f.; Michelsen, Knud: „Hegel og Heibergskolen.“ In: Mortensen, Klaus May und Schack, May (Hg.): *Dansk litteraturs historie*. Band 2. Kopenhagen 2008. S. 72–74. Hier S. 72; Stewart: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*. S. 50. – Ebenso richtet Heiberg sich allerdings gegen die betont subjektivistische Dichtung des Jungen Deutschland und nimmt somit zum ganzen Spektrum der vorherrschenden literarischen Strömungen Stellung.
- 15 Heiberg: „Om Philosophiens Betydning for den nuværende tid.“ S. 391. („Kunst, Poesie, Religion, Philosophie, diese Formen des höchsten Gedankens der Menschheit (...) was sie uns schenken, ist unser Eigenes und das Allerälteste; sie vermehren nicht unser Eigentum, sondern sie öffnen unsere Augen für das, was wir schon besitzen.“)

Die Aufgabe der Kunst ist es, diesen absoluten Geist oder eben die Wahrheit durch vollkommene Schönheit und Harmonie erkennen zu lassen; darin begründet sich auch Heibergs Ablehnung der gebrochenen romantischen Kunstvorstellung.¹⁶ In dieser Form wird nun das Hegelsche Gedankensystem von Heiberg übernommen und zu einer Ästhetik mit klar festgelegten, hierarchisch konzipierten Genreregeln weiterverarbeitet, die der Kritik eine fundierte Einschätzung von Kunst und Literatur ermöglichen sollen. Letztlich begründet die sogenannte „Heibergskole“ die Rezeption der idealistischen, insbesondere der Hegelschen Philosophie in Skandinavien und gibt der weiteren literarischen Entwicklung auf diese Weise wichtige Impulse.¹⁷

Ebenso wie die dänische ist auch die schwedische Romantik stark von deutschen Einflüssen geprägt, was sich vor allem zu Beginn der Strömung in einer intensiven Auseinandersetzung mit den entsprechenden ästhetischen Theorien niederschlägt.¹⁸ Ein wichtiger Anteil an der schwedischen Debatte kommt hier Per Daniel Atterbom zu, der Schellings spekulative Philosophie aufgreift. Er kann als ein Repräsentant der theoriebetonten, im Wesentlichen auf akademische Kreise beschränkten schwedischen Romantik verstanden werden. Zwar bezieht sich Atterbom in seinen Schriften noch kaum auf Hegel, den er überdies wegen seiner auf Reflexion hin ausgerichteten Ästhetik ablehnt.¹⁹ Dennoch begünstigt Hegels Einfluss die sich verstärkenden allgemeinen Tendenzen der schwedischen Dichtung hin zum Konkreten und Bildhaften,²⁰ wie sie vor allem in der spätrömantischen Schule der Åbo-Romantiker erkennbar werden: So vereint Johan Ludvig Runeberg in seinen Werken nicht nur aufklärerische, religiöse und nationale Denkmuster, sondern verbindet diese auch mit dem Hegelschen Gedan-

16 Michelsen: „Hegel og Heibergskolen.“ S. 72 ff. Siehe auch Auken, Sune: „Inspiration fra Frankrig og Tyskland.“ In: Mortensen und Schack (Hg.): *Dansk litteraturs historie*. Band 2. S. 267–269. Hier S. 267 f.

17 Paul: „Romantik und Poetischer Realismus.“ 102 f.

18 Nolin: „The Romantic Period.“ S. 203. Ebenso wie in Dänemark findet sich in Schweden eine nationalromantische Strömung, die sich mit einer möglichen nationalkulturellen Identität beschäftigt und dabei auch von Bedeutung für Almqvists literaturtheoretische und gesellschaftspolitische Schriften ist. Vgl. auch Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 173 ff.

19 Algulin, Ingemar und Olsson, Bernt: *Litteraturens Historia i Sverige*. Stockholm 1995. S. 206 f.; außerdem: Aspelin, Kurt: *Poesi och verklighet. Några huvudlinjer i 1830-talets svenska kritikerdebatt. Del I*. Göteborg 1967. S. 66, S. 68. – Atterbom folgt dem Prinzip einer historisch wie auch spekulativ ausgerichteten Ästhetik, die im Gegensatz zu dem neu aufkommenden Ansatz einer empirischen Literaturgeschichte steht. Er kritisiert Hegels Rationalismus zunächst, da dieser mit seiner Vorstellung einer persönlichen schöpferischen Gottheit unvereinbar scheint; später relativiert er jedoch sein Urteil. – Vgl. Gustafsson, Lars: *Estetik i förvandling. Estetik och litteraturhistoria i Uppsala från P.D.A. Atterbom till B.E. Malmström*. Uppsala 1986. Hier S. 11, S. 50, S. 58.

20 Von großer Bedeutung für die Hegel-Rezeption in Schweden sind Vorlesungen über Hegels Ästhetik, die Adolph Törneros und Carl Julius Lénström in den 1830er Jahren in Uppsala abhalten, sowie die späteren Übersetzungen der Hegelschen Schriften von Lénström und Bernhard Elis Malmström. – Vgl. Gustafsson: *Estetik i förvandling*. S. 10, S. 116 und Nordin, Svante: *Romantikens filosofi. Svensk idealism från Höjer till hegelianerna*. Lund 1987. S. 248 f., S. 294 f.

kensystem. Runebergs Versepen werden von Atterbom wiederum in die Debatte um einen möglichen „Idealrealismus“ oder auch „Poetischen Realismus“ einbezogen, wobei Aspelin darauf hinweist, dass sich Atterbom hier durchaus selbst der Hegelschen Begriffsdiagnostik bedient hat: „Metodiskt är det tydligen inspirerat av Hegels begreppsdiagnostik, vari motsatserna driver fram ständigt nya, strax åter övertunna synteser i riktning mot allt högre enheter.“²¹

Tatsächlich wird die zeitgenössische Kritik am romantischen Subjektivismus von Hegel wie auch von den englischen Realisten inspiriert. Das ästhetische Ideal besteht nun in einem harmonischen Bild der Wirklichkeit, das von Zufälligkeiten sowie hässlichen oder grotesken Details gereinigt und frei von Abstraktionen ist. Eben dieses Ideal soll die Kunst in einer konkret erfahrbaren Realität verankern, oder, wie es Aspelin formuliert, an das individuell Bestimmbare binden, um eine Erkenntnis des Ideellen überhaupt erst möglich zu machen.²² Letzten Endes manifestiert sich in Schweden der Übergang von der Schellingschen Kunst- und Naturphilosophie zum Systemdenken Hegels in einer dezidierten Forderung nach lebensnaher Kunst.²³ In Deutschland lassen sich die entsprechenden Tendenzen schon vor dem Aufkommen des eigentlichen Realismus ausmachen, der gemeinhin erst in der zweiten Jahrhunderthälfte verortet wird. Sie finden bereits zu diesem frühen Zeitpunkt Eingang in die schwedische Debatte der 1830er Jahre.²⁴ Der Wandel geistiger Strömungen in Schweden lässt sich also mit einer von der idealistischen Philosophie geprägten Ästhetik in Verbindung bringen und korrespondiert mit den Entwicklungen im deutschsprachigen Raum.

In Norwegen dagegen verschafft sich die Romantik erst später als in Dänemark und Schweden Geltung. Allerdings spielt dort nationalromantisches Gedankengut von Anfang an eine sehr viel größere Rolle als im übrigen skandinavischen Raum. Im Zuge der neu gewonnenen Unabhängigkeit ist man bestrebt, die eigene Nation nun auch in geistesgeschichtlicher Hinsicht von den Nachbarstaaten abzugrenzen und kulturell zu definieren. Die entsprechenden Bemühungen, die als „nasjonsbyggningsprosjekt“ („Projekt vom Aufbau einer Nation“) charakterisiert werden, sind vor allen Dingen von Herders Kulturphilosophie oder auch von einem ausgeprägten Interesse an volkstümlicher Dichtung beeinflusst, das sich die

21 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del I*. S. 103. („Methodisch ist [dieser Abschnitt] deutlich von Hegels Begriffsdiagnostik inspiriert, in der die Gegensätze ständig neue, sogleich wieder zu überwindende Synthesen hervorbringen und sich auf immer höhere Einheiten zubewegen.“)

22 A.a.O. S. 15, S. 18.

23 Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 135.

24 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del I*. S. 21. Außerdem: Ders.: *Poesi och verklighet. 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem. Del II*. Stockholm 1977. S. 199.

sprach- und literarhistorischen Leistungen der Gebrüder Grimm zum Vorbild nimmt.²⁵ Eine explizite Auseinandersetzung mit der idealistischen Philosophie und insbesondere mit dem Hegelschen Gedankengut findet erst später im Zeichen der Strömung des Modernen Durchbruchs statt, wobei sich der Fokus bereits auf eine kritische Stellungnahme zu gesellschaftspolitischen Fragen verschiebt.²⁶ Heibergs Ästhetik – nach Ellisiv Steen „Formkravene, hevdelsen av det hjemlige, lokale, samtidige, som brukbare emner til å uttrykke ideene bak virkeligheten (...)“²⁷ – wird jedoch schon vor der Jahrhundertmitte von dem norwegischen Literaturkritiker Peter Jonas Collett rezipiert und in die programmatische Debatte mit eingebracht. So werden die für Dänemark und Schweden charakteristischen Harmonisierungstendenzen auch in der norwegischen Literatur früh erkennbar, und zwar gerade in den Bestrebungen, eine eigene Nationalkultur zu etablieren: Die intensive Beschäftigung mit der Volksdichtung und das Bemühen um eine eigenständige Literatur zielen letzten Endes darauf ab, eine norwegische Kunst zu schaffen, die sich im spezifisch Nationalen nicht erschöpfen darf. Letztlich zeichnet sich auch hier der Konflikt zwischen einer dezidierten Realitätsbezogenheit und einer auf Abstraktion hin ausgelegten Überhöhung ab, der die ästhetische Debatte und damit die Rezeptionsbedingungen der neu entstehenden Literatur bestimmt.

Angesichts der beschriebenen Zusammenhänge lässt sich bereits eine Relevanz der idealistischen Philosophie für die Herausbildung neuer literarischer Strömungen im skandinavischen Raum konstatieren. Dabei stellt sich die Frage, welche Gestalt diese geistigen Grundlagen bei der Formulierung ästhetischer Konzepte annehmen können und wie sie von diesen möglicherweise auch modifiziert werden. Darüber kann ein Blick auf die Entwicklung in der deutschen nachromantischen Literatur Aufschluss geben. Sie lässt sich gleichfalls auf eine Auseinandersetzung mit der idealistischen Philosophie zurückführen, wobei die Forschung ihre ästhetische Positionen bereits umfangreich beschrieben hat. Die deutsche Literatur des fraglichen Zeitraums, die sich als „realistisch“ begreift und auch entsprechend wahrgenommen wird, suggeriert mit ihrem Selbstverständnis ein besonderes Engagement im Hinblick auf eine naturgetreue Wiedergabe der Welt, auf verlässliche Abbildungsverfahren und damit letztlich auf glaubwürdige Darstellungen real existierender Zusammenhänge. Das Prinzip der „Mimesis“,

25 Sørensen, Øystein: *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen*. Oslo 1997. S. 24. Außerdem: Andersen, Per Thomas: *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo 2001. S. 190 ff.

26 Andersen: *Norsk Litteraturhistorie*, S. 279; McFarlane: „Norwegian Literature 1860-1910.“ S. 162.

27 Steen, Ellisiv: *Diktning og Virkelighet. En studie i Camilla Colletts Forfatterskap*. Oslo 1947. S. 121. („Formale Vorgaben, die Betonung des Heimatlichen, Lokalen, Gegenwärtigen als brauchbare Stoffe, um die Idee hinter der Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen (...)“)

der Nachahmung der Welt durch die Kunst, verbindet sich hier jedoch bereits mit einem ganz bestimmten Erkenntnisinteresse.

Im Folgenden soll rekapituliert werden, inwiefern die Forschung diese Auseinandersetzung mit dem Mimesisbegriff als Grundlage für die Herausbildung einer realistischen Ästhetik verstanden hat. Davon ausgehend lässt sich Eiseles Konzept eines „Empiristischen Realismus“ erläutern, das die Zusammenhänge zwischen erkenntnistheoretischen Vorstellungen und den künstlerischen Verfahren des deutschen Realismus verdeutlicht. Dieser Ansatz soll schließlich auf mögliche Anknüpfungspunkte für die späteren Textanalysen überprüft werden und in einem weiteren Schritt als Kontrastfolie dienen, um die ästhetische Entwicklung in Skandinavien anschaulich zu machen.

2.1.2 Der Einfluss erkenntnistheoretischer Konzepte auf die Entwicklung einer realistischen Ästhetik

Folgen die klassisch-idealistische und die romantische Literatur noch einem von der tatsächlichen Erscheinungswelt unabhängigen Kunstbegriff, so besteht die ästhetische Legitimation der Realisten in der Absicht, gerade diese Erscheinungswelt in den Blick zu nehmen und eine Illusion von Wirklichkeit zu schaffen. Ein solcher ästhetischer Anspruch ist jedoch nicht allein in der Opposition zur wirklichkeitsfernen Literatur der Kunstepoche begründet. Ebenso folgt er dem Bedürfnis, in der als zunehmend verdinglicht und kunstfern erfahrenen realen Welt sinnstiftende Zusammenhänge ausfindig zu machen und diese zu vermitteln.²⁸ Somit stellt man das konkret Erfahrbare nicht etwa dar, um ein Abbild realer zwischenmenschlicher oder gesellschaftlicher Verhältnisse zu entwerfen, sondern um es als Abbild der besagten Zusammenhänge kenntlich zu machen.

Als ein wesentliches Merkmal realistischer Dichtung hat die Forschung daher einen spezifischen Anspruch auf Totalität beschrieben, der sich nicht nur darauf beschränkt, das Wesentliche der Wirklichkeit zu zeigen, sondern der auch darauf abzielt, über die literarische Darstellung eine absolut gültige, hinter den Dingen liegende Wahrheit zu vermitteln. In einem derartigen Totalitätsanspruch manifestiert sich einer der wichtigsten Unterschiede zur romantischen Ästhetik.²⁹ Dabei ist zu beachten, dass man sich nun von dem Gegenstand der Wirklichkeit einen Wahrheitsgehalt unbedingt erhofft und diesen nachgerade postuliert. Wird die

²⁸ Müller: „Realismus als Provokation.“ S. 16.

²⁹ Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 109; Aspelin: *Poesi och verklighet. Del II*. S. 194.

Verknüpfung von Wirklichkeit und Wahrheit als gegeben angenommen, so muss die realistische Ästhetik nicht nur einen Wirklichkeitsbegriff definieren. Notwendig wird auch die Auseinandersetzung mit der Wahrheitsproblematik – denn die Wirklichkeit lässt sich ohne Berücksichtigung der in ihr enthaltenen Wahrheit gar nicht mehr künstlerisch verarbeiten. Die angestrebte Illusion darf sich also nicht in der bloßen Nachahmung von Wirklichkeit erschöpfen. Vielmehr sollte sie auch dem unter der Oberfläche aufgespürten tieferen Sinn Rechnung tragen. Führt nun im Realismus die künstlerische Nachahmung von konkreten Gegebenheiten zu einer bestimmten Erkenntnis, so ergibt sich diese nach Aust gerade aus dem Bild einer

lebensecht anmutende[n] Wirklichkeit, an der verlässliche Wahrheiten abzulesen sind; diese Wahrheiten sind so verfasst, dass möglichst viele darüber staunen müssen, wie Tatsächliches eigentlich nur schön erfunden ist und Erfundenes haargenau den Tatsachen entspricht.³⁰

Dieses Prinzip einer mit epistemologischen Vorstellungen verknüpften Nachahmung oder auch „Mimesis“ entwickelt sich allerdings erst durch die Etablierung des entsprechenden aufklärerischen Gedankenguts im 18. Jahrhundert. Dabei werden die bislang gültigen Prinzipien einer umfassenden und im wörtlichen Sinn oberflächlichen Naturnachahmung für die Kunst revidiert.³¹ Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Mimesisbegriff, der nach Plumpe eine „Zentralkategorie der abendländischen Poetik“ bezeichnet, reicht allerdings bis weit in die Antike zurück.³² Platon sieht die empirische Welt als den bloßen Widerschein von Ideen, deren Wesen der Künstler zu erfassen sucht, wobei er sich aber doch immer nur auf Abbilder und nicht auf die Ideen selbst beziehen kann. Aristoteles wiederum formt die platonische Ideenlehre um, indem er die Idee nicht mehr einer außerweltlichen Realität zuordnet, sondern sie als ein den Dingen immanentes Prinzip begreift, die ihren idealen Zustand in sich tragen. Nach Plumpe knüpft der Realismusbegriff, der sich in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts etabliert, nun wieder an die platonische Vorstellung von Mimesis an. Nachahmung meint damit nicht mehr die künstlerische Repräsentation einer vorgegebenen Wirklichkeit, sondern den subjektiven künstlerischen Ausdruck, der die Wirklichkeit als Stoff gebraucht und auf diesem Weg das Wesen der ihr zugrundeliegenden Idee erfassen möchte.³³ Einerseits soll eine Illusion von Wirklichkeit vermittelt werden. Andererseits muss diese Illusion der

30 Aust, Hugo: *Literatur des Realismus*. Stuttgart 2000. S. 1.

31 Müller: „Realismus als Provokation.“ S. 1 f.

32 Plumpe, Gerhard: „Einleitung.“ In: Ders. u. McInnes, Edward (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band 6. S. 117–83. Hier S. 43.

33 A.a.O. S. 46.

konkreten Erscheinungsform der Wirklichkeit gar nicht mehr in jeder Hinsicht entsprechen. Eine Voraussetzung für das Kunstwerk ist stattdessen der angenommene Wahrheitsgehalt, durch den die ansonsten unsichtbare Verbindung zwischen Wirklichkeit und Idee nachvollziehbar wird.³⁴

Becker verweist auf den Status einer derartigen Wirklichkeitsillusion als Kunstprodukt und macht deutlich, dass der realistische Wirklichkeitsbezug weniger als Mimesis denn als „Poesis“ beziehungsweise als Kunstschaffen zu verstehen ist. Sie greift Plumpe's These auf, dass Realismus bloß ein ästhetisches Konstrukt sei, welches man den erfahrbaren Dingen andichten wolle. Insofern stellt sie den subjektiven literarischen Schaffensprozess heraus, der in die Wirklichkeit letztlich bestimmte Bedeutungen nur mehr hineinliest.³⁵ Die realistische Programmatik geht allerdings noch nicht davon aus, mit ihren Wirklichkeitsbildern ein Stück neue Realität zu schaffen. Vielmehr möchte sie durch die Kunst etwas tatsächlich Vorhandenes zeigen, ohne jedoch die Subjektivität des Künstlers gänzlich ausschalten zu wollen.

Sowohl Becker als auch Plumpe beziehen in ihre Einschätzung auch Eiseles Ansatz mit ein, der die deutsche Dichtung des Realismus als eine literarische Umformung der Hegelschen Identitätsphilosophie beschreibt. Eisele bezieht sich auf die Literatur der nachrevolutionären Periode ab 1848 und folgt damit der gängigen literaturgeschichtlichen Einordnung. Diese sieht in der Enttäuschung über verfehlte gesellschaftliche Veränderungen eine wichtige Voraussetzung dafür, dass sich die realistische Strömung im deutschsprachigen Raum überhaupt erst entfalten konnte. Die Hinwendung zur Realität stellt jedoch nicht die einzige Reaktion auf die Ästhetik der Kunstepoche dar. Auch das Vorhaben, Ideal und Wirklichkeit zur Übereinstimmung zu bringen und zumindest im Bereich der Kunst miteinander zu versöhnen, wird noch von der romantischen Vorstellung einer zielgerichteten historischen Entwicklung beeinflusst. Die Konsequenzen dieses romantischen Erbes manifestieren sich schließlich in dem besagten Erkenntnisanspruch gegenüber der Wirklichkeit, der eine epistemologische Herangehensweise an das literarische Phänomen des Realismus überhaupt erst interessant macht.

Nach Eisele lässt sich nun das philosophische Prinzip der Identität von Denken und Sein auf die Beziehung zwischen Literatur und außerliterarischer Realität übertragen, wobei beide Bereiche ineinander übergehen können.³⁶ Eine Anwendung der Identitätsphilosophie auf die Realität gestaltet sich zunächst jedoch schwierig, da nur mehr deren Oberfläche erfahrbar ist,

34 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del II*. S. 194.

35 Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 9, S. 98.

36 Eisele, Ulf: „Realismus-Theorie.“ In: Glaser, Horst Albrecht (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Band 7. Hamburg 1982. S. 36–46. Hier S. 38.

obwohl der philosophische Erkenntnisanspruch auf ihr Inneres abzielt. Der Literatur kommt nun die Aufgabe zu, diesen Widerspruch zu überdecken und zugleich den verborgenen Wesenskern sichtbar zu machen, denn die Wahrheit, die man zu erkennen hofft, ist in jedem Fall der empirischen Realität immanent:

Die Wirklichkeit kann, um wahrheitsfähig, und das heißt zugleich literaturfähig zu sein, nicht bleiben, wie sie ist. Um ‚wahr‘ sein zu können, muss der Realismus erst eine ‚wahre‘ Realität herstellen. Diese freilich ist nicht jenseits, sondern in der empirischen Realität zu suchen und zu finden. Die Wahrheit ist in den Dingen selbst enthalten, in ihrem Inneren, und deshalb muss die Literatur, die das Wahre darzustellen hat, in dieses Innere der Realität vordringen.³⁷

Damit kann die Arbeit des Künstlers als ein Akt der Enthüllung dessen bezeichnet werden, was in seinem Gegenstand ohnehin schon enthalten ist. Die Literatur wird der Wirklichkeit also nicht als ein weiterer Bestandteil hinzugefügt, sondern ist vielmehr als eine Substanz zu begreifen, die aus der Wirklichkeit herausgefiltert und so ans Licht gebracht wird. Die Grundlage des literarischen Realismus bleibt jedoch problematisch, da dieser die Widersprüche des Verhältnisses von Wirklichkeitsgehalt und Wahrheit nicht aufheben, sondern nur verschleiern kann:

Der realistische Rückzug auf die Wirklichkeit an sich ist alles andere als problemlos, er wird erkaufte mit der Notwendigkeit einer Modifizierung der Erkenntniskonzeption. Bei aller realistischen Emphase lässt sich nicht übersehen, dass (...) Wirklichkeit und Wahrheit nicht – wie es Voraussetzung einer reinen identitätsphilosophischen Erkenntnistheorie wäre – als kongruente Begriffe angesehen werden können.³⁸

Der Gegensatz real-ideal entspricht allerdings nicht zwangsläufig einem Gegensatz von These und Antithese. Vielmehr ist die Realität selbst essentiell, trägt sie doch das Prinzip ihres Idealzustands schon in sich. Dieses Prinzip gilt es nun zu ermitteln, wobei die Literatur der neu gewonnenen abstrakten Erkenntnis wieder eine konkret fassbare Gestalt verleihen und sie auf diese Weise anschaulich machen soll.³⁹

Eine solche epistemologische Perspektive, die dem Grundsatz der Wahrheitssuche folgt, erklärt nach Eisele auch die ablehnende Haltung der Realisten gegenüber übermäßig detailfreudigen Schilderungen und einer vorrangig naturalistischen Ästhetik. Daher besteht ein wichtiges Kriterium für den zu verarbeitenden Stoff nicht so sehr in einer pittoresken Anschauung oder einer Fülle an spezifischer Informationen, die er liefern könnte. Stattdessen muss der

37 Ders: „Empiristischer Realismus. Die epistemologische Problematik einer literarischen Konzeption.“ In: Müller (Hg.): *Bürgerlicher Realismus*. S. 74–95. Hier S. 77.

38 A.a.O. S. 76 f.

39 A.a.O. S. 83.

Gegenstand den besagten Prozess des Herausfilterns von übergreifenden Wahrheiten möglich machen. Die Forderung nach einer positiven, wiedererkennbaren Wirklichkeit in der Literatur bleibt dabei bestehen. Für den Gehalt eines dichterischen Werks spielt also der jeweils verarbeitete Stoff eine wichtige Rolle, wobei gerade dieser Aspekt bei der späteren Betrachtung des ländlich-bäuerlichen Stoffbereichs noch von Bedeutung sein wird. Zunächst einmal ist an dieser Stelle festzuhalten, dass die realistische Dichtung die Wirklichkeit als wesentlichen Bezugspunkt betrachtet, ohne jedoch eine vollständige Übereinstimmung anzustreben.⁴⁰ Ebenso wie Eisele führt auch Plumpe das realistische Kunstschaffen auf Hegels Ästhetik zurück:

Die epistemologische Pointe dieser philosophiegeschichtlichen Position lag in der Unterstellung, dass das Schöne der Kunst (...) die Schönheit des Seins nur kondensiere und zentriere, das Sein sich gewissermaßen als Kunst reflektiere. Von dieser spekulativen These der Identitätsphilosophie hat die „realistische“ Ästhetik gelebt, auch wenn sie sich spekulationsfern gab und von ihrer theoretischen Abkunft nichts mehr wissen wollte.⁴¹

Becker weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Realismus Hegels Urteil von der prosaischen, nicht literaturfähigen Moderne korrigiert, indem er dieselbe „Moderne“, die geteilte Lebenswirklichkeit, in den Status von Kunst erhebt. So soll der zumeist als fragmentarisiert erfahrenen Wirklichkeit über die Kunst eine verloren geglaubte Totalität entgegengesetzt werden.⁴² Hegels philosophisches System ist nach Cowen jedoch vor allem für das realistische Objekt-Subjekt-Verständnis bedeutsam. In diesem Verständnis manifestiert sich die Spannung zwischen allumfassender Wirklichkeit und Individualität oder, auf der Ebene des literarischen Schaffensprozesses, zwischen mimetischem Realismus und Subjektivismus. Cowen stellt hier die Bedeutung von Eiseles epistemologischem Realismusbegriff heraus, der den identitätsphilosophischen Erkenntnisgedanken als eine theoretische Brücke zu den positivistischen literarischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts verständlich gemacht hat. Vor diesem Hintergrund können nun auch die besagten Harmonisierungstendenzen auf einen von Hegel geprägten Idealismus zurückgeführt werden.⁴³ Zwar stellt Aust infrage, ob die Hegelsche Begrifflichkeit und insbesondere die Dichotomie subjektiv-objektiv ausreichend ist, um die vom Erzähler beziehungsweise von den Figuren ausgehende komplexe Bedeutungsverleihung für die realistische Literatur adäquat zu beschreiben. Dennoch hält er Eiseles Thesen für geeignet, um anhand der poetischen Praxis zu zeigen, in welchen Widersprüchen sich die Konzeption des Realismus bewegt. Denn mit Hilfe dieser Thesen ließen sich beispielsweise die Verbindungs-

40 Eisele: „Realismus-Theorie.“ S. 41, S. 44; Müller: „Realismus als Provokation.“ S. 18.

41 Plumpe „Das Reale und die Kunst. Ästhetische Theorie im 19. Jahrhundert.“ S. 242.

42 Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 107, S. 111.

43 Cowen, Roy C.: *Der Poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche*. München 1985. S. 49, S. 51.

linien zwischen Sprechen, Schreiben und der Poetisierung von Wirklichkeit durch Sprache auf der einen Seite sowie Mitteilen, Erkennen und Lernen auf der anderen Seite untersuchen. Trotz möglicher Vorbehalte gegen die Hegelsche Terminologie finden sich also auch bei Aust weitere Argumente für einen empiristischen Realismusbegriff.⁴⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich Eiseles epistemologischer Ansatz auf realistische Dichtung anwenden lässt, sofern man diese als einen Versuch begreift, die nur scheinbar kunstferne beziehungsweise inessentielle Wirklichkeit zu poetisieren und so ihren tatsächlich vorhandenen essentiellen Gehalt aufzuspüren. Ein Realismus in diesem Sinne zeichnet sich nicht allein durch ein ästhetisches Konzept mit erkenntnistheoretischen Grundlagen aus, sondern bedeutet letzten Endes die Anwendung der idealistischen Ästhetik auf die gesamte Lebenswelt, die in ihrer konkreten Gestalt unmittelbar erfahrbar bleibt.⁴⁵

Es stellt sich jedoch die Frage, warum der an die realistische Dichtung gestellte Erkenntnisanspruch eine derartige Dringlichkeit erlangt. Geppert entwickelt die These, dass das realistische Erzählen im 19. Jahrhundert auf eine fortdauernde Krisensituation reagiere, deren Kern eine tiefgreifende Verunsicherung über die Verlässlichkeit sinnstiftender Wertvorstellungen sei.⁴⁶ So erklärt sich auch das künstlerische Bestreben, eine Illusion von Wirklichkeit zu schaffen, in der die infrage gestellten Werte nach wie vor Gültigkeit haben. Vor diesem Hintergrund schreibt Geppert der realistischen Literatur eine für die Zeichentheorie relevante Aussagekraft zu, da sie den Versuch unternimmt, das Wesen der Wirklichkeit zu ergründen und dafür adäquate literarische beziehungsweise sprachliche Zeichen zu finden. Sobald diese Zeichen erzeugt werden, müssen sie zwar schon wieder unzulänglich erscheinen; dennoch vollzieht sich die literarische Produktion als ein Prozess der fortlaufenden Annäherung. Das Ziel realistischer Dichtung ist es also, für eine Wiedergabe der Wirklichkeit Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, die, wenn nicht als die absolut gültigen, so doch als die bestmöglichen Zeichen Anerkennung finden werden.⁴⁷ Auch Müller-Wille stellt im Hinblick auf die skandinavische Literatur die Forderung auf, weniger die weltanschauliche und geistesgeschichtliche Bedeutung nachromantischer Texte in den Blick zu nehmen. Vielmehr soll deren Funktionsweise, ihre sprachliche Verfasstheit und ihre Stellungnahme zu der strukturbildenden Bezie-

44 Aust: *Literatur des Realismus*. S. 39, S. 43.

45 Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 112.

46 Geppert, Hans-Vilmar: *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 1994. S. 4, S. 6.

47 A.a.O. S. 8.

hung zwischen Sprache und Denken untersucht werden.⁴⁸ Aust konstatiert gleichfalls, dass der Wirklichkeitsbezug realistischer Literatur kein unmittelbarer, sondern ein durch Erlebnisindividualität gebrochener bleiben muss und dass das Wesen des Realismus daher letztlich nicht im Abbilden besteht, sondern tatsächlich im „Zweifel, [in] der Probe, Suche und Zeichendeutung.“⁴⁹

Wenn man von einer aus Zeichen bestehenden Wirklichkeit ausgeht, so ist es sicherlich naheliegend, den Erkenntnisanspruch realistischer Dichtung zu semiotischen Ansätzen in Bezug zu setzen. Daraus ergibt sich jedoch keine gegenläufige Bewegung zu einer möglichen Betrachtungsweise nach epistemologischen Gesichtspunkten. Geppert selbst betont unter Verweis auf Eiseles Konzept eines empiristischen Realismus, dass der Zusammenhang zwischen pragmatischer Philosophie, Semiotik und Erkenntnistheorie für alle weiteren zeichentheoretischen Ansätze von Bedeutung ist.⁵⁰ Und gerade die Vorstellung, die ästhetischen Konzepte des Realismus wollten eine nur schwierig zu erfassende Wirklichkeit deuten, lässt einen epistemologischen Ansatz nach wie vor legitim erscheinen.

Wie der Überblick über die Rezeption des Idealismus in Skandinavien bereits gezeigt hat, findet insbesondere die Identitätsphilosophie Eingang in die dortige ästhetische Diskussion, wobei die entsprechenden Entwicklungen sogar noch zu einem früheren Zeitpunkt als im deutschsprachigen Raum ihren Anfang nehmen. Es erscheint also sinnvoll, auch hier das Konzept eines empiristischen Realismus auf seine Anwendbarkeit zu überprüfen. Vor diesem Hintergrund ist vor allen Dingen von Interesse, ob die skandinavische Dichtung des fraglichen Zeitraums von dem besagten Erkenntnisanspruch gekennzeichnet ist, der die Grundgedanken der idealistischen Philosophie ästhetisch fruchtbar macht, und welche Konsequenzen sich daraus für Erzählweise und inhaltliche Gewichtung ergeben können. In diesem Zusammenhang stellt sich überdies die Frage, ob die Erzähltexte eine für die Kunst postulierte mögliche Erkenntnisfunktion auch auf metapoetischer Ebene thematisieren und welche Rolle dabei Gestaltungselemente wie beispielsweise unterschiedliche Handlungsebenen oder selbstreflexive Erzählverfahren spielen können. Um jedoch die ausgewählten Primärtexte mithilfe dieser Fragestellungen analysieren und die Entwicklungen im skandinavischen und deutschen Raum miteinander vergleichen zu können, muss auch berücksichtigt werden, welche künstlerischen

48 Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 137.

49 Aust: *Literatur des Realismus*. S. 3.

50 Geppert: *Der realistische Weg*. S. 11.

Verfahren zur Entstehungszeit der Texte programmatisch diskutiert werden. Der Blick auf diese Debatte gewährt nicht nur einen Einblick in ästhetische Voraussetzungen, sondern kann zudem Aufschluss darüber geben, mit welchen Problemen sich die bestehende Forschung auseinandersetzen hatte, die bislang noch zu keiner einheitlichen Beurteilung der betreffenden literarischen Strömungen gefunden hat. Im Folgenden sollen nun die verschiedenen Positionen einer zeitgenössischen Ästhetik herausgearbeitet und zueinander in Beziehung gesetzt werden, um anschließend zu verdeutlichen, welche Möglichkeiten einer begrifflichen und literarhistorischen Einordnung aus heutiger Sicht zur Verfügung stehen.

2.2. Grundzüge der ästhetischen Debatte

2.2.1 Der Realismusbegriff in den zeitgenössischen programmatischen Schriften

In der skandinavischen Forschung finden sich bislang nur wenige Ansätze, die die Problematik der als „realistisch“ bezeichneten Dichtung beleuchten, indem sie von deren theoretischen Voraussetzungen ausgehen und dabei auch die Wechselbeziehungen der skandinavischen Nationalliteraturen betrachten. Aspelin weist zwar darauf hin, dass die nachromantische skandinavische Literatur mit dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit ein allgemeines ästhetisches Problem explizit zur Diskussion stellt.⁵¹ Dennoch vertritt Andersen später die These, dass auch eine solche realistische Strömung keine privilegierte Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit herstellen könne, da letztere keine ihr innewohnende „natürliche“ Art und Weise habe, sich in Form von Kunst zu offenbaren. Die sogenannte wirklichkeitsnahe Dichtung gehe demnach ebenso auf einen künstlerischen Schaffensprozess zurück wie jede andere Art von Literatur auch; sie sei bewusst komponiert, bleibe artifiziell und nehme von ihrem Wesen her eine absolut gegensätzliche Position zur Wirklichkeit ein.⁵²

Eben diese Künstlichkeit wird jedoch in den theoretischen Überlegungen der zeitgenössischen Debatte wie auch in den entsprechenden literarischen Zeugnissen vielfach reflektiert. Denn die Dichtung soll sich nun gerade durch ihre scheinbare Natürlichkeit und Lebensnähe legitimieren, wobei sich dieses Prinzip der Natürlichkeit nach Göran Hägg schlicht auf die Intention zurückführen lässt, dass realistisch konzipierte Dichtung „avbildar eller *vill* avbilda en igenkännbar realitet.“⁵³ Die Zielsetzung, ein wiedererkennbares Abbild der Realität zu schaffen, wird hier jedoch sofort mit der Wendung modifiziert, dies sei zumindest der erklärte Wille realistischer Literatur. Darin deutet sich nicht nur ein Totalitätsanspruch an, wie ihn die Realismusforschung bereits für die deutsche Dichtung beschrieben hat, sondern zugleich eine Distanz zu dem Gegenstand, der verarbeitet werden soll. Letztlich äußert sich hier die Ungewissheit, ob das Unterfangen einer realistisch motivierten Darstellung tatsächlich gelingen kann. Der innere Widerspruch einer solchen Ästhetik besteht demnach in der Absicht, ein mit der Wirklichkeit augenscheinlich übereinstimmendes Bild zu präsentieren, das mithilfe litera-

51 Aspelin, Kurt: *Poesi i sak. Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede. Studier i C.J.L. Almqvists författarskap kring 1840. Del 2.* Lund 1980. S. 7.

52 Andersen: *Norsk Litteraturhistorie.* S. 209 f.

53 Hägg, Göran: *Den svenska litteraturhistorien.* Stockholm 1996. S. 200. („[Der Realismus] bildet eine wiedererkennbare Realität ab oder *vill* diese zumindest abbilden.“ (Hervorhebung d. Verf.))

rischer Konventionen als bloße Illusion geschaffen worden ist.⁵⁴ Aus dieser Problematik ergibt sich nun eine Reihe von Fragen, die die Autoren nachromantischer Dichtung in Skandinavien intensiv diskutiert haben.

Wie bereits angemerkt wurde, orientiert sich die ästhetische Debatte in Dänemark an Heibergs poetologischen Vorgaben, die dieser in der Auseinandersetzung mit Hegelschem Gedankengut entwickelt und die eine über die Kunst erfahrbare Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit fordern. Nach Hegel hebt sich die Differenz von Denken und Sein in dem Moment sichtbar auf, in dem das Sein – und damit die Wirklichkeit – zu Kunst erhoben wird.⁵⁵ Heiberg verschreibt sich zwar dieser Hinwendung zur endlichen Wirklichkeit, in der letzten Endes auch das Unendliche enthalten ist: „(...) ved den hegelske Philosophie havde [jeg] lært at indsee det Endelige Forhold til det Uendelige, og derved faaet en Respect for de endelige Ting, som jeg forhen ikke havde (...)“.⁵⁶ Dennoch lässt sich sein Wirklichkeitsbegriff nicht in jeder Hinsicht mit Hegels identitätsphilosophischem Konzept gleichsetzen. Wie Hegel begreift auch Heiberg die Vernunft zunächst als einen Gegenpol zur Natur. Er stellt jedoch in seiner Schrift „Om Skjønhed i Naturen“ die These auf, dass der absolute Geist nicht ausschließlich in der Kunst erfahrbar sei, sondern unter Umständen sogar schon in der Wirklichkeit und damit eben doch in der Natur manifest werden könne: „[N]etop af samme Grund, Naturen følger den in Tanken indeholdte Bevægelse, hvorved den fremskyndes til at hæve sig til selvbevidst Fornuft, Frihed, aandelig Existenz.“⁵⁷ Zudem geht Hegel von einer Übereinstimmung von Denken und Sein aus, da er das Denken als ein dem Sein immanentes System fasst. Heiberg jedoch betont die Souveränität des menschlichen Geistes, indem er das Denken indirekt mit einem schöpferischen Akt vergleicht und damit bereits wieder auf eine gewisse Distanz zur Wirklichkeit bringt: „En udvortes Gjenstand kan existere, uafhængig af vor Kundskab om den. (...) Men Tanken er ikke til, førend den tænker; den er ikke Gjenstand for Andet end sig

54 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del II*. S. 19.

55 Plumpe: „Das Reale und die Kunst. Ästhetische Theorie im 19. Jahrhundert.“ S. 242.

56 Heiberg, Ludvig: *Prosaiske Skrifter*. Band 11. Kopenhagen 1861. S. 501 f. („ (...) durch die Hegelsche Philosophie habe ich gelernt, das Verhältnis des Endlichen zum Unendlichen zu begreifen, und dabei einen Respekt vor dem Endlichen gewonnen, den ich zuvor noch nicht hatte.“)

57 Heiberg, Ludvig: „Om Skjønhed i Naturen.“ In: Ders.: *Prosaiske Skrifter*. Band 2. Kopenhagen 1861. S. 229–248. Hier S. 232. („Aus dem gleichen Grund folgt die Natur der im Gedanken enthaltenen Bewegung, wobei sie sich zu einer sich selbst bewussten Vernunft, Freiheit und geistigen Existenz erheben kann.“) Vgl. auch Stewart, Jon: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*. Kopenhagen 2007. Band 1. S. 302.

selv (...).⁵⁸ Da Heiberg dem künstlerischen Schaffensprozess besondere Bedeutung zumisst und diesen letztlich als technischen Vorgang begreift, scheint es nur folgerichtig, dass er das Hegelsche Gedankengut in praktische Formen überführt.⁵⁹ Deren Rezeption wiederum beeinflusst nun die Herausbildung einer wirklichkeitsbezogenen dänischen Literatur.

Die Durchdringung aller Erscheinungsformen des Lebens von der einen, als absolute Wahrheit bezeichneten „speculativen Idee“ kann sich Heiberg zufolge auf künstlerischer Ebene in unterschiedlichster Weise äußern, wobei alle

forskjellige kunstværker indeholde den samme Skjønhed i vxlende Former, eller de forskjellige Digterarter den samme Poesie under forandrede Betingelser. Alle Forskjelligheder ere grundede i Eenhed (...).⁶⁰

Die vielfältigen Ausdrucksformen der Kunst, die letzten Endes auf einen einzigen verbindlichen Schönheitsbegriff von sinnstiftender Qualität zurückzuführen sind („Kunst, Poesie og Religion ere Realisationer af det Uendelige“⁶¹), sollen eine Vorstellung dieses grundlegenden Prinzips ermöglichen und damit über ihre zeitlich bestimmbaren Voraussetzungen hinausweisen. Nach Heiberg besteht das Ziel künstlerischen Schaffens jedoch nicht im Erreichen der Vollkommenheit; vielmehr muss durch eine beständige Annäherung an die gedachte absolute Form der besagte Schönheitsbegriff erkennbar werden: „Herved sættes Kunst- eller Digterværket ind under Categorien af den uendelige Nærmelse til et Ideal (...).“⁶² Eine derartige ideale Ausrichtung macht die vermittelnde Funktion deutlich, die Heiberg der Kunst zuschreibt, und verweist bereits auf die Aufgaben, die der Künstler selbst in seinem Schaffensprozess zu erfüllen hat. Um diesen Anforderungen aber gerecht zu werden, muss sich ein Künstler in jedem Fall bewusst machen, dass er stets auf reale und damit beschränkte Gegebenheiten zurückgeworfen bleibt und dass er durch seine Darstellung der „Dinge“ automatisch auf die darin sich verbergende, unbeschränkt gültige Idee Bezug nimmt:

Thi vel er al sand Poesie (...) altid idealistisk, eftersom den lader det Endelige tabe sig i det Uendelige (...) men heraf følger ikke, at det Samme gjælder om Poeterne; this disse ere ikke saa fornuftige som poesien, men ere mangengang realister, der ikke selv vide, at deres Poesie er

58 Heiberg: *Prosaiske Skrifter*. Band 1. S. 476. („Ein Gegenstand kann existieren, unabhängig davon, ob wir von ihm Kenntnis haben. (...) Aber der Gedanke existiert nicht, bevor er denkt, er ist für nichts Anderes als für sich selbst Gegenstand (...).“)

59 Von Rubow: *Heiberg og hans Skole i Kritiken*. S. 40.

60 Heiberg: „Om Philosophiens Betydning for den nuværende tid.“ S. 386. („Alle Kunstwerke enthalten dieselbe Schönheit in wechselnder Form, oder alle Dichtarten enthalten dieselbe Poesie unter veränderten Bedingungen. Alle Unterschiede sind in Einheit begründet (...).“)

61 A.a.O. S. 405. („Kunst, Poesie und Religion sind Realisationen des Unendlichen“)

62 A.a.O. S. 414. („Damit werden Kunst und Poesie unter die Kategorie einer beständigen Annäherung an ein Ideal eingeordnet.“)

idealistisk (Realisme er nemlig den Anskuelse, som bliver staaende ved Tingene, som endelige; Idealisme er derimod Overbeviisningen om deres Ophvelse i Ideen, i det Uendelige).⁶³

Heibergs Realismusbegriff bezeichnet also noch eine Haltung, die die Wirklichkeit in den Blick nimmt, ohne deren Wahrheitsgehalt zu erkennen. Ein künstlerisches Abbild der Wirklichkeit übernimmt jedoch auch dann diesen Wahrheitsgehalt, wenn dies gar nicht intendiert ist. Wirklichkeitsbezogene Kunst hingegen, die im Bewusstsein ihrer absoluten Aussagekraft geschaffen worden ist, bezeichnet Heiberg als „idealistisch“ und bereitet damit schon den Begriff eines „Idealrealismus“ vor, der im Verlauf der späteren Realismusdebatte in Skandinavien noch an Bedeutung gewinnen wird.

Die vermittelnde Funktion der Kunst zeigt sich nun besonders deutlich am Beispiel der Dichtung oder „Poesie“, deren höchste Form Heiberg als „lehrhaftes dichterisches Werk“ bezeichnet. Sie ermöglicht dem Rezipienten eine Erkenntnis eben der Wahrheit, die nicht nur der Dichtung selbst, sondern auch seiner eigenen Lebenswelt zugrunde liegt: „(...) et sandt Læredigt er derfor kun det, som har Erkjendelsen af det Uendelige, den filosofiske Erkjendelse, til sin Gjenstand, (...) [det] betegner Poesiens høieste Udvikling.“⁶⁴ In Heibergs Formulierungen zeichnet sich bereits ab, welches Gewicht die besagten charakteristischen Harmonisierungstendenzen in der dänischen Literatur annehmen werden. Müller-Wille hat diese Tendenzen als eine idealisierende Wiedergabe von Wirklichkeit bezeichnet, die noch den überlieferten ästhetischen Kriterien der Kunstepoche geschuldet sei und letztlich dem sich bereits abzeichnenden gesellschaftskritischen Potenzial realitätsbezogener Dichtung entgegenstehe.⁶⁵ Angesichts Heibergs poetologischer Überlegungen wird jedoch deutlich, dass die Verbindung von Wirklichkeitsbezug und Erkenntnisfunktion der Kunst nun in einem ursächlichen Zusammenhang steht. Seine Vorgaben prägen die kulturellen Entwicklungen entscheidend mit, die in die Forderung nach einem über Wirklichkeitsschilderungen erfahrbar gemachten Schönheitssinn einmünden.⁶⁶ Dieser für die Kunst postulierte Versöhnungsaspekt wirkt stilbildend und bestimmt auch die zeitgenössische Rezeption der Blicherschen Erzähltexte, die sich mit der vorherrschenden Tendenz zur Harmonisierung auseinandersetzen. Die

63 A.a.O. S. 419. („Denn wohl ist alle wahre Poesie (...) immer idealistisch, weil sie das Endliche im Unendlichen aufgehen lässt (...) aber daraus folgt nicht, dass das Gleiche für die Poeten gilt; denn diese sind nicht so vernünftig wie die Poesie, sondern sind oftmals Realisten, die nicht selbst wissen, dass ihre Poesie idealistisch ist (Realismus ist nämlich die Anschauung, die bei den Dingen als endlich verbleibt; Idealismus ist dagegen die Überzeugung von deren Aufhebung in der Idee, im Unendlichen.)“)

64 A.a.O. S. 421. („Ein wahres Lehrgedicht ist deshalb nur dasjenige, das die Erkenntnis des Unendlichen, die philosophische Erkenntnis, zum Gegenstand hat, (...) [es] bezeichnet die höchste Entwicklung der Poesie.“)

65 Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 137.

66 Paul: „Romantik und Poetischer Realismus“, S. 102; außerdem Friis: „Poetisk Realisme og Romantisme“, S. 11.

Hinwendung zur Wirklichkeit betrifft letzten Endes alle Bereiche des geistigen Lebens und wird als das Signum des „Guldalder“, einer neuen Blütezeit von Literatur, bildender Kunst und Kultur verstanden. Dabei ist anzumerken, dass sich der Begriff eines „Poetischen Realismus“ in den zeitgenössischen dänischen Zeugnissen noch gar nicht findet. Dennoch betrachtet die Forschung diese Periodenbezeichnung als adäquat, indem sie sich auf die ästhetischen Positionen der literarischen Strömung beruft.

Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang Henrik Hertz, der dem Dichter die Funktion zuschreibt, die menschliche Vorstellung der Welt um diejenigen Bereiche („Wahrheit“) zu ergänzen, die mit dem Instrument des Verstandes allein nicht mehr erfasst werden können:

Men eet er Tankens Rigtighed, et andet/ Dens Sandhed, mener jeg; (...) En Sats kan være tvivlsom, falsk endog;/ En Moralist, en Philosoph kan gjerne/ Saa godt som reent fordømme den – og dog/ Forhøies den af en poetisk Hjerne.⁶⁷

Der Schaffensprozess bringt jedoch keine fantastische Gegenwelt hervor, sondern vielmehr ein Bild dessen, was der Wirklichkeit als ein grundlegendes Prinzip immanent ist und nun im „Reich der Kunst“ sichtbar gemacht wird, wo „Idee og Form er der et fuldendt Hele.“⁶⁸

Stärker als Hertz modifiziert Poul Martin Møller die Heibergschen Kriterien für eine idealistische und zugleich wirklichkeitsbezogene Kunst. Er stellt nun weniger das in allen Erscheinungsformen erkennbare Ideal als den künstlerisch gestaltbaren Gegenstand in den Vordergrund. Dabei ist jedoch nicht die Wirklichkeit als solche entscheidend, sondern die Reaktion des Künstlers auf die in ihr enthaltenen ultimativen Werte.⁶⁹ Møller tritt hier für eine an der Lebenswelt orientierte Kunst ein, in der sich die schöpferische Kraft der Natur widerspiegelt:

Ei blot Kunst i ængere Betydning, men Livets Kunst fortjener Priis. – Er Befindigheden ei Enthusiasme, da er der ingen Enthusiasme i Naturens rolige fornuftige Skaben, og det er jo dog just den, der skal efterlignes.⁷⁰

67 Hertz, Henrik: „Fire poetiske epistler fra Knud Sjællandsfar.“ In: Ders.: *Anonym Nytaarsgave for 1832*. Kopenhagen 1832. S. 223–280. Hier S. 262. („Aber die Richtigkeit eines Gedanken ist eines, ein anderes/ Seine Wahrheit, meine ich; (...) Ein Satz kann zweifelhaft sein, sogar falsch;/ Ein Moralist, ein Philosoph kann ihn gerne verurteilen – und doch/ Wird er von einem poetischen Gehirn erhöht.“)

68 A.a.O. S. 272. („Idee und Form sind dort ein vollkommenes Ganzes.“)

69 Bernd, Clifford A.: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe*. Columbia 1995. S. 15. – Stewart weist darauf hin, dass sich Møller sogar noch früher als Heiberg mit der Hegelschen Philosophie auseinandersetzt, aber aufgrund seiner eingeschränkten publizistischen Tätigkeit keine vergleichbare Resonanz findet. Vgl. Stewart: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*. S. 206 ff., S. 209.

70 Møller, Poul Martin: „Forberedelser til en Afhandling om Affectation.“ (1837) In: Ders.: *Efterladte Skrifter*. Band 3. Kopenhagen 1856. S. 163–188. Hier S. 182. („Nicht bloß Kunst im engeren Sinn, sondern die Kunst des Lebens verdient Lob. Wenn die Befindlichkeit nicht Enthusiasmus ist, dann gibt es auch keinen Enthusiasmus im vernünftigen ruhigen Schaffen der Natur, und genau das ist es doch, was nachgeahmt werden soll.“)

Mit seiner Forderung nach einer derartigen affirmativen Naturnachahmung spricht Møller dem Kunstwerk wie zuvor schon Heiberg sinnstiftende Qualität zu, da es den göttlichen Schaffensprozess erfahrbar macht; darüber hinaus etabliert er auch einen Mimesisbegriff, der gerade über den Wirklichkeitsbezug den Wahrheitsgehalt von Kunst und damit ihre vermittelnde Funktion garantiert:

Løgn er den Poesie, som ei kommer af Livet. Jo nærmere den kommer Livet, jo mere sand; jo fjerner, jo mere Løgn. Den moralske Phantast mangler Phantasie; thi hans Phantasmer ere abstracte.⁷¹

Dieses Prinzip einer Kunst, die „vom Leben kommt“ und den Anspruch auf ihre Aussagekraft durch konkrete Bildhaftigkeit legitimiert, überführt Heibergs Vorgaben nun in eine ästhetische Maxime von weitreichendem Einfluss. So gewinnt die sogenannte „Heibergschule“ in Nordskandinavien zunächst von Dänemark aus und später auch über Finnlandschweden an Bedeutung und stellt insbesondere für die schwedische Literatur eine Herausforderung dar.⁷² Denn wie Aspelin später in seiner Untersuchung der nachromantischen Tendenzen deutlich macht, liefert das in Schweden immer noch vorherrschende Gedankengut der romantischen Philosophie die ideologischen Voraussetzungen für die Entwicklung einer neuen Ästhetik. In Auseinandersetzung mit der aufkommenden Tendenz einer realitätsnahen Dichtung entsteht so letzten Endes eine Kompromissbewegung, die sich gegen eine bloße Reproduktion tatsächlich bestehender Verhältnisse richtet, die jedoch ebenso eine realitätsferne „Fantasiekunst“ im romantischen Sinn ablehnt.⁷³ Auffällig ist, dass sich nun auch in Schweden die Forderung nach einer Kunst herausbildet, die hinter der von ihr geschilderten Wirklichkeit eine ideelle Ebene sichtbar werden lässt.

Der Begriff „Realismus“ taucht hier jedoch wie schon in der dänischen Debatte nur vereinzelt auf und repräsentiert noch keine Bezeichnung für eine in sich zusammenhängende Strömung, sondern eher einen nicht näher definierten Ausdruck, der in einer Reihe mit ähnlich vage umrissenen Begriffen wie Wahrheit und Natur steht. Er soll schlicht ein neu gewonnenes Verständnis von wirklichkeitsbezogener Kunst und insbesondere Dichtung markieren. Johan Erik Rydqvist schreibt der Literatur sogar eine mit der idealistischen Philosophie vergleichbare Ausrichtung zu, die über die rationalistische Haltung der Aufklärung („Objektivität“) und den

71 Ebd. („Lüge ist alle Poesie, die nicht vom Leben kommt. Je näher sie dem Leben kommt, desto wahrer, je ferner, desto mehr Lüge. Dem moralischen Fantasten mangelt es an Fantasie, denn seine Fantasmen sind abstrakt.“)

72 Steene, Birgitta: „Liberalism, Realism and the Modern Breakthrough: 1830-1890.“ In: Warne (Hg.): *A History of Swedish Literature*. S. 204–272. Hier S. 227.

73 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del II*. 199 ff.

Subjektivismus der Romantik hinausweisen kann und die auch die aufkommende Vorliebe für zeitlich und lokal konkret bestimmbar Stoffe verständlich macht:

Oss synes, som om [vår tids vitterhet, Anm. d. Verf.] röjde en syftning i likhet med filosofiens. Liksom i filosofien (...) tyckes äfven vitterheten tendera till en förening af det reala och ideala, af de gamles objektivitet och de nyares subjektivitet. Rigtningen åt det religiösa, nationala, historiska osv. är blott ett särskildt uttryck häraf.⁷⁴

Von Bedeutung ist vor allen Dingen Rydqvists Beschreibung des Kunstwerks als ein Bild, das in der Fantasie des Künstlers beim Anblick der Wirklichkeit entsteht. Diese dient somit als Inspirationsquelle, wobei an ihrer Oberfläche zunächst gar nicht wahrnehmbar ist, was der Künstler als ihr wahres Wesen begreift und schließlich darstellt: „Fantasiens sjelfskapande urbilder tyckas allt mer antaga väsendet af en ädlare verklighet (...); de behålla qvar det himmelska tycke, hvilket är den sanna skönhetens födselmärke.“⁷⁵

Wenn das Kunstwerk also den Status einer „edleren Wirklichkeit“ innehat, dann bleibt es zwar auf die Realität bezogen, unterscheidet sich jedoch grundlegend von seiner Substanz her, da es wie ein Substrat der vorgestellten „himmlischen“ Anteile konzipiert ist. Mit dieser Vorstellung geht dem Schaffensprozess ein Akt der Erkenntnis voraus, wobei das fertige Kunstwerk seinen Rezipienten wiederum zum Erkennen einer höheren Wahrheit animieren soll. Ein solches Verfahren kommt nun einer künstlerischen Vervollständigung und Harmonisierung der scheinbar unvollkommenen Wirklichkeit gleich, bei der nach Bernd der Künstler poetisch das entdeckt und sichtbar macht, was ohne seinen Blick verborgen bleiben würde.⁷⁶ Aufgrund der vermittelnden Funktion, die hier einer wirklichkeitsbezogenen Kunst wieder zugesprochen wird, ist deren Anschaulichkeit in besonderer Weise bedeutsam. Um die gewünschte Wirkung zu erzielen, muss sie überzeugen, und umso überzeugender erscheint sie, je eindeutiger ihr Gegenstand mit Elementen des wirklichen Lebens übereinstimmt und einen gewissen Wiedererkennungseffekt hervorruft. Die an sich als prosaisch verstandene Wirklichkeit wird poetisiert, zur Kunst erhoben, und kann nun in nahezu jeder noch so kunstfernen Gestalt auf-

74 Rydqvist: „Vitterhet.“ S. 211. („Uns scheint, dass [die schöne Literatur unserer Zeit, Anm. d. Verf.] die gleichen Absichten wie die Philosophie erkennen lässt. Wie die Philosophie scheint auch die schöne Literatur zu einer Vereinigung von Realem und Idealem zu tendieren, [zu einer Vereinigung] der Objektivität der Alten und der Subjektivität der Jüngeren. Die Ausrichtung auf das Religiöse, Nationale, Historische usw. ist bloß ein besonderer Ausdruck davon.“)

75 Ders.: *Framfarna dagars vittra idrotter i jemförelse med samtidens. En tafla i tvenne afdelningar*. Stockholm 1828. S. 237. („Die sich selbst schaffenden Urbilder der Fantasie scheinen immer mehr das Wesen einer edleren Wirklichkeit anzunehmen (...) sie behalten den himmlischen Anschein, der das Kennzeichen wahrer Schönheit ist.“)

76 Bernd: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe*. S. 79.

gegriffen und weiterverarbeitet werden. Rydqvist weist in diesem Zusammenhang wieder auf die Ausnahmerolle hin, die dabei dem Künstler durch seine Begabung zukommt:

Men för ett äkta poetiskt öga är den yttre omgifningen aldrig död, tråkig och enformig (...). Den lyckligt utrustade fantasien ger själ åt det skenbart själlösa (...). Den förändrar icke föremålen, men den uppsöker deras intressanta sida, och nästan allt har en sådan. Har man öga för det karakteristiska i hvarje enskildt läge, och kan man återspegla detta, så att själen lifligt igenkänner hvad den förut sett i verkligheten, vinner ofta det mest betydelselösa ett högt värde. Det mesta är poetiskt blott genom den poetiska åskådningen (...).⁷⁷

Das Interessante im Alltäglichen wird hervorgehoben, wobei nicht notwendigerweise das im Alltäglichen verborgene Schöne, sondern zunächst nur die tatsächliche Aussagekraft vermeintlich belangloser Dinge benannt ist. Zum einen wird der Gegenstand legitimiert, zum anderen verweist die Formulierung, die künstlerische Verarbeitung dieses Gegenstandes sei allein durch seine „poetische Anschauung“ möglich, auf die Exklusivität eines solchen Schaffensprozesses. Der Vorgang, bei dem der seelenlosen Umwelt Leben eingehaucht und ihre Erscheinungsformen für das Zustandekommen eines Kunstwerks fruchtbar gemacht werden, bleibt denjenigen vorbehalten, die zu der besagten Erkenntnisleistung in der Lage sind und ihre Einsicht bildhaft darstellen können.

Diese Zusammenführung von Realitätswahrnehmung, Abstraktion und neuerlicher Konkretisierung lässt sich letztlich mit der Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit umschreiben, wie sie auch Atterbom für die Kunst fordert. Insbesondere von der Dichtung verlangt er eine vorbildhafte Überwindung der Gegensätze, die im alltäglichen Leben nicht miteinander vereinbar scheinen. Atterbom richtet jedoch stärker noch als Rydqvist seinen Blick auf die hinter den Dingen liegende Ideenwelt und stellt theoretische Überlegungen zu einer wirklichkeitsbezogenen Literatur an.⁷⁸ Vor allen Dingen setzt er sich auch mit dem Erbe einer romantischen Ästhetik auseinander, die er selbst in Schweden entscheidend geprägt hat. Den entsprechenden Subjektivismus lehnt er ebenso wie Rydqvist ab und richtet sich dabei insbesondere gegen das Moment der romantischen Ironie, das der gewünschten Harmonisierung entgegenstehen muss.⁷⁹ Atterboms ablehnende Haltung gegenüber jeglicher Ironie wird nicht zuletzt in

77 Rydqvist: „Teckningar utur Hvardagslifvet, tredje häftet.“ S. 111. („Aber für ein echtes poetisches Auge ist die äußere Umgebung nie tot, langweilig oder einförmig (...). Die glücklich ausgestattete Fantasie verleiht dem scheinbar Seelenlosen eine Seele (...). Sie verändert nicht die Gegenstände, aber sie sucht deren interessante Seite auf, und beinahe alles hat eine solche. Hat man ein Auge für das Charakteristische in jeder einzelnen Situation und kann man dieses widerspiegeln, so dass die Seele lebhaft wiedererkennt, was sie zuvor in der Wirklichkeit gesehen hat, so gewinnt oft das am wenigsten Bedeutungsvolle einen hohen Wert. Das meiste ist poetisch allein durch die poetische Anschauung.“)

78 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del I.* S. 70.

79 Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 144.

seiner Kritik an Almqvists Essay „Även om humor och stil deri“ deutlich, wobei er an sich gerade Almqvists dichterisches Werk als eine gelungene Synthese von subjektivistisch gebrochener Darstellung der Welt und detailgetreuer Nachahmung betrachtet. Almqvist gesteht dem Stilmittel der Ironie jedoch durchaus die Möglichkeit zu, die Darstellung vermeintlich hochstehender Stoffe und der entsprechenden Werte mit indirekter Kritik an den thematisierten Verhältnissen zu verbinden:

En av de toner, som genomgå stycken med humor, är den sensation av världen, vari ett stort antal föremål och ämnen, som till följd av gängse fördomar, överbildning, inskränkta tänkesätt eller laster kommit att anses värdiga och höga för människan, senteras i själva verket ej förtjäna en sådan rang, utan i grunden vara lumpna. Tydligt finner man, att här ej lever någon opposition emot det egentligen och rätt höga utan allenast en apostasi ifrån det inbillade.⁸⁰

Eine solchermaßen dem „Humor“ verpflichtete, wirklichkeitsbezogene Dichtung kommt also einer Art Bestandsaufnahme gleich, die gängige Urteilmuster und Hierarchien hinterfragt, wenn nicht sogar entlarvt. Diese Wirkung steht durchaus im Dienst einer vermittelnden Funktion von Kunst, wie sie letztlich auch die von Rydqvist und Atterbom formulierte Ästhetik der Harmonisierung fordert. Um den gewünschten Erkenntniseffekt zu erzielen, zieht Almqvist allerdings den Kunstgriff einer doppelbödigen, nicht eindeutigen Darstellung in Betracht. Denn die höhere Wahrheit, die hinter den tatsächlich wahrnehmbaren Verhältnissen verborgen liegt, erschließt sich möglicherweise gerade auch über die Negation bereits geltender Wertvorstellungen:

Genom denna ständiga milda ironi vid vår sida se vi oss i en spegel, vi kunna ej förneka vår bild (...) och det faller oss kanske nu in, att vi skulle vilja vara annorlunda, om någon toge vår hand. Åter hava vi ledsagaren vid vår sida, och i hans tonart ligger, vad vi i början knappt anade, en vink åt högre håll, den, som vi just behöva. (261)⁸¹

Diese positive Bewertung ironischer Momente weckt in Atterbom Zweifel daran, ob eine nur indirekt erfasste Wahrheit überhaupt noch eindeutig verstanden werden kann und ob die vermittelnde Funktion von Kunst hier noch verlässlich greift.⁸² Almqvists Betrachtungen zum

80 Almqvist, Carl Jonas Love: „Även om humor och stil deri.“(1834-35) In: Ders.: *Samlade Skrifter*. Band 4. Hg. Fredrik Böök. Stockholm 1923. S. 253–267. Hier S. 255 f. („Einer der Töne, die Werke mit Humor durchwehen, ist die Sensation der Welt, in welcher eine große Anzahl Gegenstände und Stoffe, die aufgrund gängiger Vorurteile, Überbildung, eingeschränkter Denkweise oder Laster vom Menschen als würdig und hochstehend angesehen werden, tatsächlich so eingeschätzt werden, dass sie diesen Rang nicht verdienen, sondern gemein sind. Deutlich findet man, dass hier keine Opposition gegenüber dem eigentlich und richtig Hochstehenden besteht, sondern allein eine Abkehr vom Eingebildeten.“)

81 („Durch diese ständige milde Ironie an unserer Seite sehen wir uns in einem Spiegel, wir können unser Bild nicht verleugnen (...) und es fällt uns vielleicht ein, dass wir gerne anders wären, wenn uns jemand an der Hand nähme. Wieder haben wir den Führer [die Ironie, Anm. d. Verf.] an unserer Seite, und in seiner Tonart liegt, was wir am Anfang kaum ahnten, ein Wink hin zur höheren Richtung, der Wink, den wir brauchen.“)

82 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del I*. S. 80.

Stilmittel der Ironie verweisen jedoch auf einen wesentlichen Aspekt innerhalb der ästhetischen Debatte. Denn tatsächlich bleibt offen, ob allein durch die Forderung einer wirklichkeitsbezogenen und zugleich versöhnlichen Kunst das Bewusstsein fortbestehender Widersprüche vollständig überwunden und das Erbe der romantischen Ästhetik ohne weiteres abgelegt werden kann. Es stellt sich die Frage, ob die einmal vollzogene reflexive Brechung überhaupt rückgängig zu machen ist. Vor allen Dingen ist zu überlegen, ob eine Dichtung, die mit der neu entwickelten Ästhetik der Harmonisierung konform geht, sich nicht gerade aufgrund deren Ablehnung romantischer Konzepte mit dem Moment der Ironie auseinandersetzen muss. An dieser Stelle sei nochmals auf die bereits angesprochene Ungewissheit verwiesen, ob das Unterfangen einer auf Versöhnung hin ausgelegten wirklichkeitsbezogenen Dichtung überhaupt gelingen kann. Wenn auch die Intention besteht, über eine Bezugnahme auf die Realität deren Wahrheitsgehalt zu ermitteln und in poetischer Form zugänglich zu machen, so kann die Umsetzung dieses Konzeptes immer noch misslingen; zumindest muss ein solches Scheitern im Schaffensprozess mitgedacht und nach Möglichkeit verhindert werden. Dies macht jedoch auch ein künstlerisches Verfahren notwendig, mit dem sich gegebenenfalls das Scheitern selbst darstellen lässt.

Wie Berendes nachgewiesen hat, muss eine realistisch motivierte Dichtung nicht notwendigerweise die Abwesenheit ironischer Stilmittel bedeuten. Beispielsweise kann eine bestimmte Ordnung einerseits postuliert, andererseits aber auch im Moment ihrer Darstellung infrage gestellt werden. Dies könnte in einer augenscheinlichen Bestätigung moralischer Konzepte resultieren, die zunächst etabliert und dann durch die Entwicklung verschiedener Konflikte unterlaufen werden. Sobald sich also ein Text als lehrhaft versteht und dennoch ein fragwürdiges Wertesystem präsentiert, steht er im Zeichen der Ironie – selbst wenn auf erzählerischer Ebene eine scheinbar ernst gemeinte Ausdrucksweise vorherrscht.⁸³ Die Auseinandersetzung mit bestimmten Wertvorstellungen vollzieht sich notwendigerweise, da die Instanz eines Erzählers immer in gewisser Weise an den Gegenstand seiner Darstellung und dessen Voraussetzungen gebunden bleibt. Ein solcher Wirklichkeitsbezug modifiziert nun zwar das Konzept einer Ironie im romantischen Sinn, dennoch kann das ironische Moment auch bei einer bewusst realitätsnah gestalteten Dichtung noch eine gewisse Distanz zu dem Erzählten schaffen und so auf diejenigen Möglichkeiten verweisen, die sich auf der Handlungsebene unter Umständen gar nicht mehr erfüllen.⁸⁴ Die Bedeutung der Ironie liegt hier vor allem darin, dass

83 Berendes, Jochen: *Ironie – Komik – Skepsis. Studien zum Werk Adalbert Stifters*. Tübingen 2009. S. 3, S. 5 f.

84 A.a.O. S. 11 ff.

sie auf künstlerischer Ebene ein Defizit des Gesamtzusammenhangs spürbar werden lässt, in den sich auch der Rezipient des Kunstwerks eingebunden sieht. Die hinter den Dingen liegende höhere Wahrheit mag zwar noch vorhanden sein, der Erkenntnisprozess, den die Erfahrung der Wirklichkeit auf Seiten des Künstlers in Gang setzt und den schließlich auch das fertige Kunstwerk selbst hervorrufen will, ist jedoch unsicher geworden.⁸⁵ So kann das Stilmittel der Ironie, wie es von Almqvist präsentiert wird, letztlich dazu dienen, den Widerspruch zwischen dem von der Dichtung erwarteten Wirklichkeitsgehalt und der notwendigen ideellen Grundlage deutlich zu machen. Genau in diesem Widerspruch drückt sich nun aber die von Eisele beschriebene Problematik realistischer Dichtung aus, Wirklichkeit und Wahrheit ästhetisch zur Übereinstimmung bringen zu wollen.

Atterbom sieht jedoch die vermittelnde Funktion der Kunst vor allen Dingen durch eine idealisierende Gestaltung erfüllt. Um die in der Wirklichkeit unversöhnlich erscheinenden Elemente vorbildhaft miteinander zu vereinen, ist ihre künstlerische Überhöhung zu einem Bild notwendig, dessen schöne sinnliche Form als Ausdruck des Guten verstanden wird.⁸⁶ Demnach kann nur eine schöne und harmonische Form das in der Wirklichkeit enthaltene Ideal sichtbar machen. Die große Bedeutung des Schönheitsaspektes für Atterbom zeigt sich beispielsweise in seiner Einschätzung von Johan Ludvig Runebergs Werk, dessen in Versen gefasste Schilderungen des einfachen Landlebens sich nach Atterboms Ansicht über die Veredelung ihres Stoffes legitimieren:

Och i denna mening är Runebergs poesi en naturpoesi. I allmänhet är hon det genom sitt naiva, sitt i föremålets omedelbara skådning och återspeglning helst levande friska lynne (...) genom sin benägenhet att poetiskt uppfatta det allra närmaste närvarande, de allra enklaste mänskliga värv, (...) det i ringheten förborgade stora (...). Det är denna benägenhet, detta lynne, som utgör hennes realism: i en betydelse alltså, som, långtifrån att utesluta någon fullhaltig och fullgiltig idealism, förhjälp det idealistiska elementet att rätt till en sådan utbildas: genom rening, sund näring och ömsesidig sammansmältning.⁸⁷

Das angesprochene idealistische Element, das in allen Lebensäußerungen und gerade auch in der Gegenwart aufgespürt werden kann, wird also nicht allein durch die unmittelbare Betrachtung

85 A.a.O. S. 23.

86 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del I*. S. 94 f.

87 Atterbom, Per Daniel: „Om Runebergs Dikter.“ (1838) In: Ders.: *Valda Skrifter*. Band 5. Hg. Fredrik Böök. Stockholm 1928. S. 230–244. Hier S. 243 f. („Und in diesem Sinn ist Runebergs Poesie eine Naturpoesie. Im Allgemeinen ist sie das durch ihre naive, im unmittelbaren Betrachten und Widerspiegeln der Dinge lebendige gesunde Stimmung (...), durch ihre Neigung, das nächstliegende Gegenwärtige poetisch zu begreifen, die allereinfachsten menschlichen Angelegenheiten, (...) das im Geringen verborgene Große (...). Es ist diese Neigung, diese Stimmung, die ihren Realismus ausmacht: in einer Bedeutung also, die, weit entfernt davon, einen vollgültigen Idealismus auszuschließen, dem idealistischen Element dazu verhilft, richtig zu einem solchen ausgebildet zu werden: durch Reinigung, gesunde Nahrung und wechselseitiges Verschmelzen.“)

tung der Verhältnisse offenbar, sondern vielmehr durch deren Läuterung überhaupt erst in seiner „vollgültigen“ Form ausgebildet. Dieses Verfahren bezeichnet Atterbom nun als „Realismus“ und versteht darunter eine künstlerische Haltung, die in ihrer poetischen Hinwendung zur Wirklichkeit einem letztlich über die Wirklichkeit hinausweisenden Idealismus verpflichtet bleibt. Die Einheit, die der Künstler dabei visionär schaffen kann, unterscheidet ihn auch von den romantischen Dichtern, die ihre Wahrnehmung der bestehenden Verhältnisse bewusst gebrochen inszenieren:

Runeberg är, sådan han nu i sina senare dikter – och särdeles de idylliskt-episka – utvecklats sig, lika avgjort en poetisk realist, som t.ex. Stagnelius och många av Sveriges yngre skaldar äro poetiska idealister.⁸⁸

Ein „poetischer Realist“ zeichnet sich demzufolge durch eine zukunftsgerichtete Perspektive aus, die ein für sich stehendes, selbstreferenzielles Gedankensystem nicht mehr als fruchtbar erachtet, sondern ihre schöpferische Kraft aus der Konfrontation mit real greifbaren Dingen bezieht. Auf diese Weise misst Atterbom zwar dem realen Objekt einen größeren Stellenwert zu als der subjektiven Reflexion, die Subjektivität des Künstlers bleibt aber durch den selektiven Akt der „Reinigung“ nach wie vor präsent.⁸⁹ Atterbom selbst hat diese poetologischen Überlegungen in seinem Werk nicht mehr umgesetzt; dennoch liefert er mit seiner Umschreibung eines realistischen Verfahrens einen wichtigen Beitrag zur zeitgenössischen programmatischen Debatte.

Die bislang aufgeführten Positionen machen bereits deutlich, dass die dänischen und schwedischen Autoren der Nachromantik tatsächlich einen Erkenntnisanspruch für ihre Dichtung formulieren, der mit den Grundgedanken der idealistischen Philosophie übereinstimmt. Wie schon in Dänemark haben auch in Schweden die Begriffe „Realismus“ und „Poetischer Realismus“ noch keine Verbindlichkeit im Sinne einer Periodenbezeichnung. Sie weisen jedoch auf entscheidende literarische Neuerungen hin und finden über die verstärkte Rezeption skandinavischer Schriftsteller im deutschsprachigen Raum Eingang in die dortige Diskussion. Bernd hat darauf hingewiesen, dass Atterboms Ausführungen zu einem poetischen Realismus von Carl August Hagberg teilweise übersetzt und 1838 in den *Blättern für literarische Unterhaltung* zugänglich gemacht werden.⁹⁰ Es bleibt jedoch fraglich, ob Otto Ludwig bei

88 A.a.O. S. 231. („Runeberg ist, so wie er sich nun in seinen späteren Gedichten – und hier besonders in den idyllisch-epischen – entwickelt hat, genauso entschieden ein poetischer Realist, wie beispielsweise Stagnelius und viele der jüngeren Dichter Schwedens poetische Idealisten sind.“)

89 Vgl. Bernd: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe*. S. 80.

90 A.a.O. S. 111, S. 118. Vgl. Atterbom, Per Daniel: „Literarische Notizen aus Schweden.“ Deutsche Übersetzung von Carl August Hagberg. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*. Jahrgang 1838. Nr. 261.

seiner späteren maßgeblichen Verwendung des Begriffs „Poetischer Realismus“ diesen von Atterbom übernimmt oder nicht doch unabhängig von der skandinavischen Debatte einführt. Angesichts der besagten mangelnden Verbindlichkeit, die solchen poetologischen Umschreibungen im skandinavischen Raum zukommt, ist Ludwigs Orientierung an der dortigen Debatte nicht wahrscheinlich. Bernd geht außerdem davon aus, dass Julian Schmidt bei seinen bedeutsamen Ausführungen zu einer realistischen Ästhetik wichtige Anregungen von skandinavischen Autoren empfangen habe.⁹¹ Auch wenn Schmidts Kenntnis der entsprechenden Schriften zwar nicht ausgeschlossen werden kann, lässt sich ein Einfluss der skandinavischen Beiträge auf sein Schaffen nicht eindeutig nachweisen. Um einiges plausibler erscheint letzten Endes die Möglichkeit, die Parallelen innerhalb der deutschen und skandinavischen Entwicklungen auf eine Auseinandersetzung mit denselben philosophischen und theoretischen Grundlagen zurückzuführen.

Die Auswirkungen der idealistischen Philosophie auf die Entwicklung einer realistischen Ästhetik im deutschsprachigen Raum sind bereits im Zusammenhang mit Eiseles Ansatz erläutert worden. Die häufige Verbindung der Bezeichnung „Realismus“ mit Attributen wie „wahr“ oder eben „poetisch“ erklärt Plumpe nun mit dem zunächst noch als kunstfern verstandenen Mimesisbegriff, gegenüber dem eine Thematisierung des alltäglichen Lebens durch die Kunst ästhetisch legitimiert werden muss.⁹² Daher betont Otto Ludwig auch den schöpferischen Aspekt einer wirklichkeitsbezogenen Dichtung:

Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zusammen (...). Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen (...). [E]ine [Welt], in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene (...). Eine Welt, die in der Mitte steht zwischen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Gesetze, das unser Geist hineinzulegen gedungen ist, eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Gesetz wiedergeboren.⁹³

S. 1059–1060.

- 91 Bernd: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe*. S. 123. Der auf Seite 29 dieser Untersuchung zitierte und in Anmerkung 87 übersetzte Abschnitt aus Atterboms Runeberg-Essay wird von Hagberg sinngemäß wiedergegeben: „Runeberg’s Poesie ist, wenn man will, Naturpoesie in dem Sinne, dass in ihr die Kunstpoesie durch die Kunst selbst, durch eine frischere, echtere, sich selbst besser verstehende Kunst zur klaren Anschauung der Natur und der lebendigen Wirklichkeit zurückgeführt wird.“ In: „Literarische Notizen aus Schweden.“ S. 1060.
- 92 Plumpe: „Einleitung.“ S. 49. – Anders als Schelling, der den Begriff des poetischen Realismus noch auf Platons Polemik bezieht, verwendet Ludwig ihn als Formel für einen Mittelweg zwischen detailgetreuer, oberflächlicher Wirklichkeitsbeschreibung einerseits und abstrahierender Idealisierung andererseits. Vgl. Aust: *Literatur des Realismus*. S. 24.
- 93 Ludwig, Otto: „Shakespearestudien.“ (1858–60) In: Bucher Max et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. Stuttgart 1975. S. 101–104. Hier S. 102.

In diesen Ausführungen schlägt sich wieder das Bewusstsein einer nicht mehr als kohärent erfahrbaren Lebenswelt nieder. Die Dichtung hat nun die Aufgabe, mögliche Zusammenhänge abzubilden, wobei die wesentliche Voraussetzung dafür einerseits in der Annahme besteht, solche Zusammenhänge seien den Dingen nach wie vor immanent. Andererseits ist auch die Fähigkeit unabdingbar, die nur mehr bruchstückhaft wahrnehmbare Realität überhaupt sinnvoll weiterzudenken und in einer stimmigen künstlerischen Form zu präsentieren. Diesen Vorgang einer künstlerischen „Wiedergeburt“ der Realität als „ganze, geschlossene“ Welt fasst die Realismusforschung mit der Formel der „Verklärung“, die – in Abgrenzung von einer reinen Naturnachahmung – die Differenz zwischen Kunst und Wirklichkeit betont.⁹⁴ Die Technik der Verklärung geht dabei von einer Erkenntnisleistung im doppelten Sinn aus, wie auch Julian Schmidts Ausführungen über den Realismusbegriff nahe legen:

Der Zweck der Kunst, namentlich der Dichtkunst, ist, Ideale aufzustellen, d.h. Gestalten und Geschichten, deren Realität man wünschen muß, weil sie uns erheben, begeistern, ergötzen, belustigen usw.; das Mittel der Kunst ist der Realismus, d.h., eine der Natur abgelauschte Wahrheit, die uns überzeugt, so daß wir an die künstlerischen Ideale glauben.⁹⁵

„Realismus“ steht also auch bei Ludwig für ein künstlerisches Verfahren, das zunächst eine bestimmte Erkenntnis für den Schaffensprozess voraussetzt und das mit seinem Endprodukt wiederum zu einer solchen Erkenntnis animieren will. Hier wird deutlich, dass das deutsche Realismusverständnis und insbesondere das besagte Instrument der Verklärung mit den bereits zitierten Umschreibungen aus der skandinavischen Debatte wie „poetischer Anschauung“, „Vereinigung von Realem und Idealem“ oder „Läuterung“ weitgehend übereinstimmen. Letztlich hat die Kunst also auch aus Sicht der deutschen Theoretiker eine „unendliche Annäherung an ein Ideal“ zu leisten, wie sie bereits Heiberg gefordert hat. Im Hinblick auf die Literatur lässt sich die Verklärungsstrategie nun auf verschiedenen Ebenen untersuchen, da sie sowohl für die formale als auch für die inhaltliche Gestaltung der betreffenden Texte bedeutsam werden kann. Aufgrund der besagten Idealisierung einer an sich als prosaisch erfahrenen Welt entwickelt die Dichtung eine sinnstiftende Qualität, die wiederum Konsequenzen für die Auswahl von Stoffen und Motiven hat. Um ihre vermittelnde Funktion wahren zu können, darf die Literatur nichts thematisieren, was der angestrebten Einheit von Ideal und Realität entgegenwirken und die Existenz eines sinnhaften Gesamtzusammenhangs infrage stellen könnte.⁹⁶ Umgekehrt muss sie Gegenstände bevorzugen, die in einem besonderen Maße über

94 Plumpe: „Einleitung.“ S. 52 f.

95 Schmidt: „Neue Romane.“ S. 96.

96 Plumpe: „Einleitung.“ S. 76.

den postulierten Wahrheitsgehalt verfügen und die auch die Leser dazu anregen, ebendiese Wahrheit zu suchen und zu erfassen. Die Strategie der Verklärung bleibt dabei im Grunde ambivalent, da sie trotz ihrer eigenen idealisierenden Ausrichtung die romantische Sehnsucht nach einer Fantasiewelt ebenso ablehnt wie einen desillusionierenden Wirklichkeitsbezug. Dieser Ambivalenz ist man sich durchaus bewusst und reflektiert entsprechend die literarischen Zeugnisse; so begrüßt beispielsweise Julian Schmidt die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* von Berthold Auerbach als vorbildlich gelungene Verbindung von alltagsnaher Thematik und verklärender Darstellung.⁹⁷

Becker bezeichnet den Vorgang der Verklärung als den Versuch einer „subjektiven Schilderung eines objektiven Geschehens.“⁹⁸ Mit der Betonung des subjektiven Elements möchte man den hohen Stellenwert bewahren, den die Kunst in der Romantik noch innehatte; allerdings setzt man nun auf eine versöhnliche Grundhaltung, die – anders als noch die romantische Weltsicht – bestehende Brüche nicht als unaufhebbar begreift. Die Kunst gewinnt ihre ausgleichende Wirkung nun über eine humoristische Perspektive, die jedoch keinesfalls mit romantischer Ironie gleichzusetzen ist. Denn das Moment der Ironie würde schließlich die beschriebenen Brüche festschreiben und somit eine Abkehr von der Verklärungsstrategie bedeuten, wie Julian Schmidt deutlich macht:

Die positiven Wirkungen der [romantischen] Schule konnten nicht beträchtlich sein, wohl aber ihre negativen. Wenn ein solches Labyrinth von Gedanken und Empfindungen ein volles Menschalter hindurch unermüdlich umgewühlt wird, so entsteht nothwendig daraus bei der Masse der Leute, die doch gern der neuen Bildung theilhaftig sein wollen, und die nicht fest auf ihren Füßen stehn, eine große Verwirrung. Was ist eigentlich schön und was hässlich? Was gut und was böse? Was ist ideal und was nicht? Ja: was ist wirklich?⁹⁹

Demnach hat die Romantik mit ihrer bewusst uneindeutigen Haltung genau das nicht geleistet, was die realistische Ästhetik als die wichtigste Aufgabe von Kunst betrachtet, nämlich die Vermittlung allgemein gültiger Werte und die Einordnung von Realität und Kunst in ein klar definiertes Beziehungssystem. Die besagte humoristische Perspektive des Realismus manifestiert sich aber nicht etwa in einer Reihe komischer Effekte, sondern eben in der versöhnlichen Wirkung der Verklärungsstrategie.¹⁰⁰ Auf diese Weise kann das subjektive Element künstlerischen Schaffens ebenso gewahrt bleiben, wie sich auch Antworten auf die Frage nach verlässlichen Wahrheiten formulieren lassen. In einer derartigen Abgrenzung zur romantischen

97 A.a.O. S. 74.

98 Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 103.

99 Schmidt: „Neue Romane.“ S. 97.

100 Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 140.

Ironie ist allerdings bereits ein gewisses Zugeständnis enthalten. Denn auch die realistische Ästhetik geht von den besagten Brüchen aus und möchte ihnen in einer adäquaten Form begegnen. Die von ihr bevorzugte humoristische Grundhaltung mag zwar nicht deckungsgleich mit dem Moment der Ironie sein, ist diesem jedoch in gewisser Weise benachbart. Wie aus den zitierten Überlegungen hervorgeht, betrachtet Almqvist beispielsweise die Ironie als ein Stilmittel humoristischer Dichtung und somit als eine veritable Möglichkeit, die vermittelnde Funktion von Kunst aufrecht zu erhalten. In jedem Fall aber lässt sich mit der überwiegenden Abkehr von den ästhetischen Konzepten der Romantik eine weitere Parallele zwischen der deutschen sowie der dänischen und der schwedischen Debatte feststellen.

Ein Blick auf die Entwicklungen in Norwegen macht jedoch deutlich, dass sich die Herausbildung einer realistischen Ästhetik durchaus noch mit romantischen Ideen verschränken kann. Auf die besondere Bedeutung nationalromantischer Konzepte für das Streben nach kultureller Unabhängigkeit in Norwegen wurde bereits hingewiesen. In dem Bedürfnis, sich von dem vormaligen geistigen Zentrum zu distanzieren, werden die von Dänemark ausgehenden Strömungen zwar rezipiert, jedoch nicht derart intensiv, wie dies etwa in Schweden der Fall ist. Daher spricht die Forschung oftmals erst bei der norwegischen Literatur der 1850er und 1860er Jahre von einer realistischen Ausrichtung. Diese umfasst nun eine Vielzahl von Tendenzen, die alle im Spannungsfeld der ausklingenden Romantik und des bereits aufkommenden Naturalismus stehen und die zum Teil bereits Anregungen der deutschen realistischen Dichtung in sich aufnehmen.¹⁰¹ Eine wichtige Rolle spielt zudem die Niederschrift mündlich tradiertter Sagen und Märchen, die die Entwicklung einer eigenständigen norwegischen Prosaliteratur mitbegründen. Die Bedeutung dieser Sammlungen resultiert nicht zuletzt aus ihrer Betonung des spezifisch Norwegischen und damit aus einer stilbildenden Aufwertung des Lokalen, das nun als ein Zusammenspiel konkret erfahrbarer Umstände und überlieferter märchenhafter oder fantastischer Elemente verstanden werden kann. Der Märchensammler Jørgen Moe beispielsweise betont, dass sich Camilla Colletts Erzählung *Eventyrsara og hendes Datter*, die als eines der ersten Zeugnisse norwegischer realistischer Prosa gilt, durch „ekte Norskhed“ und zugleich „en viss feeagtig Landskabernes Duft“ auszeichne.¹⁰² Die Milieuschilderung soll also die charakteristischen Details einheimischer Verhältnisse ebenso herausarbeiten wie auch das schöpferische Element deutlich machen, das die identitäts-

101 Andersen: *Norsk litteraturhistorie*. S. 199.

102 Zitiert nach Steen: *Diktning og Virkelighet*. S. 191; unter Berufung auf Krogvig, Anders: *Fra det nationale Gjennembruds tid*. Kristiania 1916. („echtes Norwegertum“) („einen gewissen Duft feenhafter Landschaften“)

stiftende Volksdichtung hervorgebracht hat. Diese Vorstellung korrespondiert wiederum mit dem Wahrheitsgehalt, den die realistische Ästhetik der Wirklichkeit zuspricht und den auch Peter Jonas Collett voraussetzt, denn „den ægte Digter veed at give det almindeligste Stof noget Eiendommeligt.“¹⁰³ Die Aufgabe des Dichters besteht allerdings weniger in der ästhetischen Aufwertung allgemeiner, scheinbar belangloser Motive als in einer fundamentalen Erkenntnisleistung und deren künstlerischen Vermittlung, wobei diese Aspekte bei Peter Jonas Collett eindeutig der bereits dargestellten Verklärungstechnik entsprechen: „Digterens Hverv bestaaer ligesom Malerens i at udhæve Tilstandens inderste Charakter og i at gjøre denne Charakter beskuelig ved at botfjerne alle forstyrrende Elementer.“¹⁰⁴

Der poetische Stoff, der auf diese Weise der Realität abgewonnen wird, lässt sich hier jedoch nicht allein über den postulierten Wahrheitsgehalt charakterisieren. Tatsächlich enthält er auch ein magisches Moment, das sich nur dem Künstler erschließt und das dieser möglicherweise selbst nicht mehr ganz begreifen, aber doch für sein Werk fruchtbar machen kann. Der Schaffensprozess, bei dem die Wirklichkeit durch die Kunst belebt wird, gleicht somit einem Akt der Kommunikation, die nicht in jedem Fall in einer umfassenden Erkenntnis resultieren muss, wie Camilla Collett selbst andeutet: „Er det aldrig faldt nogen ind, at selv livløse Ting – jeg mener de os daglig omgivende, tjenende Redskaber – sætter sig i en uforklarlig Rapport til os (...)“¹⁰⁵ Letztlich wird die Ästhetisierung der alltäglichen Lebenswelt also mit einer romantischen Vorstellung begründet. Programmatisch für den frühen norwegischen Realismus wirkt außerdem die religiös fundierte Idee, über die, wenn nicht beschönigende, so doch verklärende Darstellung der Wirklichkeit einen pädagogischen Effekt zu erzielen.¹⁰⁶ Eine der-

103 Collett, Peter Jonas: „Recension af Schwachs samlede Digte.“ In: *Den Constitutionelle*. Jahrgang 1837. Nr. 332. Spalten 3–6; Nr. 333. Spalten 3–6; Nr. 334. Spalten 4–6. Hier Nr. 333. Spalte 3. („der echte Dichter weiß auch dem allgemeinsten Stoff etwas Eigentümliches zu verleihen.“)

104 Ders.: „Om Henrik Wergeland og Campbellerne.“ In: *Den Constitutionelle*. Jahrgang 1838. Nr. 124. Spalten 1–5. Hier Spalte 4. („Die Aufgabe des Dichters besteht wie die des Malers darin, den innersten Charakter der Zustände hervorzuheben und eben diesen Charakter anschaulich zu machen, indem alle störenden Elemente entfernt werden.“) – Zur Bedeutung der Verklärung in der norwegischen Debatte siehe auch Jørgen Moe: „[D]et er Digterens Sag at løse Menneske- og Alnaturens Liv (...) fra det det Tilfældiges Tryk, og lade hvert livsbilledes Grundidee udtræde med den Magt, at den fjerner alt uvedkommende Tilfældigt.“ – Zitiert nach Steen: *Diktning og Virkelighet*. S. 125; unter Berufung auf Krovig: *Fra det nationale Gjennembruds Tid*. („[E]s ist Sache des Dichters, das Leben des Menschen und der Allnatur vom Druck des Zufälligen zu erlösen und die Grundidee eines jeden Lebensbildes mit solcher Macht hervortreten zu lassen, dass diese alles unangebrachte Zufällige entfernt.“)

105 Zitiert nach Bliksrud, Liv: „Forord.“ In: Dies. (Hg.): *Camilla Collett. Fortællinger i udvalg*. Oslo 1996. S. 7–16. Hier S. 12. [ohne Quellenangabe] („Ist es noch nie jemandem eingefallen, dass selbst leblose Dinge – ich meine die, die uns täglich umgeben, nützliche Gegenstände – sich in eine unerklärliche Beziehung zu uns setzen (...)“)

106 Andersen: *Norsk litteraturhistorie*. S. 205.

artige pädagogische Motivation wird später noch für die Betrachtung von Bjørnsons Erzählungen, ebenso aber auch für die Analyse der deutschen Primärtexte von Bedeutung sein.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle sagen, dass die realistische Strömung im skandinavischen wie auch im deutschsprachigen Raum nicht mehr als eine in sich zusammenhängende geschlossene Epoche bezeichnet werden kann, wie dies etwa noch bei der Romantik der Fall ist. Die nun auftretenden Tendenzen haben jedoch eine Ästhetik gemeinsam, die auf der Grundlage der idealistischen Philosophie eine Hinwendung zur Wirklichkeit vollzieht und dieser mit einem ganz bestimmten Erkenntnisanspruch begegnet.

Im Hinblick auf eine Textanalyse stellt sich nicht nur die Frage, inwiefern dieser Erkenntnisanspruch inhaltlich wie auch erzählerisch zum Ausdruck kommt und ob er möglicherweise sogar auf einer metapoetischen Ebene reflektiert wird. Von Interesse ist nun auch, zu welchen Gestaltungsformen insbesondere das künstlerische Verfahren der Verklärung findet, das ja mit unterschiedlichen Umschreibungen in jeder der benannten programmatischen Debatten diskutiert wird.

Eine weitere Gemeinsamkeit der skandinavischen wie auch der deutschen realistischen Strömung liegt in einer Problematik, die notwendigerweise aus dem besagten ästhetischen Konzept einer wirklichkeitsbezogenen Kunst resultiert und die sich Brøndsted zufolge auch indirekt mitteilen kann:

Die Beschränkung auf das Endliche aber kann auch zur Konfrontation mit dem Groben, Falschen und Hässlichen führen. Deren künstlerischer Darstellung setzt der idealistische Realismus zwar eine Grenze, aber schon die Erkenntnis dieser Phänomene enthält dessen latenten Konflikt.¹⁰⁷

Die realistische Ästhetik stellt zwar ganz bestimmte Forderungen an den Gegenstand dichterischer Darstellung, da diese erklärtermaßen zu der Vorstellung einer in sich geschlossenen harmonischen Welt führen soll. Bei der Thematisierung tatsächlich bestehender Verhältnisse können vorhandene Brüche und Spannungen jedoch ebenso wenig vollständig negiert werden, wie ihre Auflösung durch die Kunst gesichert ist. Vor diesem Hintergrund sollen die ausgewählten Primärtexte auch auf ihren Umgang mit den entsprechenden Konflikten untersucht und ihre Gestaltungsmittel in ein Spektrum von versöhnlicher Grundhaltung bis hin zu ironisierenden Elementen eingeordnet werden. Dabei ist auch das bereits geschilderte Dilemma der realistischen Ästhetik von Bedeutung, die einerseits den fundamentalen Unterschied

¹⁰⁷ Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 185.

zwischen Realität und Kunst betont, die andererseits aber doch darauf abzielt, die Wirklichkeit und ein von der Kunst nachzubildendes imaginiertes Ideal miteinander zu vereinen. Bei der Analyse stellt sich also auch die Frage, inwiefern die Texte einen solchen inneren Widerspruch thematisieren.

2.2.2 Realismus als literaturgeschichtliche Kategorie

Wegen der skizzierten grundlegenden Problematik bleibt das literarische Phänomen Realismus im deutschsprachigen und skandinavischen Raum schwer zu fassen. Von Seiten der Forschung wird es häufig mit verschiedenen Attributen belegt, um den jeweils gewählten Blickwinkel beziehungsweise den Zusammenhang deutlich zu machen, aus dem heraus eine nähere Bestimmung durchgeführt werden soll. So hat sich beispielsweise die Bezeichnung „Bürgerlicher Realismus“ etabliert, die davon ausgeht, dass die entsprechende Literatur ein Wirklichkeitsbild aus der Perspektive einer gesellschaftlichen Schicht entwerfen und dabei die bürgerliche Welt selbst als schön und harmonisch zeigen will.¹⁰⁸ Aust vermeidet eine solche soziokulturelle Zuordnung, indem er unter Bezug auf die theoretischen Überlegungen der Realismus-Debatte des 19. Jahrhunderts nur mehr von „Programmatischem Realismus“ spricht; allerdings gibt er hier bereits Hinweise auf weitere Auslegungen des Realismusbegriffs:

[Man] gewinnt schließlich ein Konzept, das – losgelöst von seiner historischen Vermittlung – unter Umständen sogar das Gegenteil von dem bedeutet, z.B. >Verklärung< oder gar >Idealismus<, was die ursprüngliche Wortbedeutung [Wirklichkeitsnähe, Anm. d. Verf.] in Aussicht stellte.¹⁰⁹

An diese Vorgänge knüpft nun der erkenntnistheoretisch fundierte Ansatz an, den Eisele auf den Begriff „Empiristischer Realismus“ hinführt.¹¹⁰ Den besagten idealisierenden Tendenzen ist es geschuldet, wenn Becker die der Realismus-Debatte des 19. Jahrhunderts entlehnte Bezeichnung „Idealrealismus“ aufgreift und als angestrebten Mittelweg zwischen spekulativem Idealismus im Geiste der Romantik und detailverliebtem Naturalismus erläutert.¹¹¹ Auch Aspelin verwendet diesen Begriff für seine Forschung zur schwedischen Literatur der Nachromantik. Er führt aus, dass „Idealrealismus“ letztlich nichts anderes bedeute als die realistische Anreicherung einer bereits bestehenden, von den Einflüssen deutscher Philosophie ge-

108 Vgl. Müller: *Bürgerlicher Realismus*. S. 1 ff.; Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 10.

109 Aust: *Literatur des Realismus*. S. 8.

110 Vgl. Eisele: „Empiristischer Realismus.“ S. 1 ff.

111 Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 10.

prägten idealistischen Ästhetik. Gustafsson zufolge „borde kanske ‚idealrealismen‘ (...) estetikhistoriskt snarare uppfattas som en egen period, med sin egen idéstruktur och sitt eget värdesystem (...).“¹¹² Die Bezeichnung wäre demnach anzuwenden, sobald es um eine Zusammenfassung der programmatischen Debatte und deren philosophische Anteile geht. In literarischem Zusammenhang spricht Aspelin ihr jedoch nur eine geringe Reichweite zu und bevorzugt die Formel „Poetischer Realismus“, weil darin die Abkehr oder auch die Modifizierung von romantischen Positionen ebenso erkennbar werde wie die Opposition zu einem bloßen Detailrealismus. Diese Bezeichnung wird von der Forschung zumeist aufgegriffen, um die Wirklichkeitswiedergabe der nachromantischen Autoren zu umschreiben. Sie bleibt in ihrer Verwendung aber oftmals ebenso vage wie noch in zeitgenössischen theoretischen Äußerungen.¹¹³ Bei den verschiedenen Begriffsdefinitionen sieht Aspelin in jedem Fall die Gefahr einer einseitigen Betrachtungsweise des Phänomens Realismus:

Kanske är det till och med olämpligt att söka efter en enda preciserad term, eftersom en sådan lätt skulle ge sken av att skapa en systematik i debatten som inte existerar i verkligheten.¹¹⁴

Tatsächlich sind die Grenzen der vorhandenen Bezeichnungen verschiedentlich diskutiert worden. So erscheinen auch Aspelins Vorbehalte berechtigt, wobei jedoch anzumerken ist, dass jeder der genannten Begriffe einen bestimmten Aspekt hervorhebt, der für die Betrachtung realistischer Literatur von Bedeutung sein kann. Das Attribut „poetisch“ beispielsweise verweist auf eine dem Idealrealismus verwandte angestrebte Synthese zwischen dem detailgetreuen Abbild von Wirklichkeit und deren Überhöhung.¹¹⁵ Die Bezeichnung „Poetischer Realismus“ schließt überdies in besonderer Weise den bereits angesprochenen Vorgang der Poetisierung von Wirklichkeit und damit letztlich den literarischen Schaffensprozess mit ein. Wie aus den zitierten Zeugnissen hervorgeht, ist diese Umschreibung ohnehin ein nicht zu leugnender Bestandteil der theoretischen Überlegungen, mit denen sich die Entwicklung einer realistischen Strömung im 19. Jahrhundert in Deutschland und Skandinavien verbindet.¹¹⁶ Preisendanz führt den Begriff weiter, indem er ihn nicht mehr in erster Linie im Sinn der Rea-

112 Gustafsson: *Estetik i förvandling*. S. 42. („sollte der ‚Idealrealismus‘ (...) innerhalb der Geschichte der Ästhetik eher als eine eigene Periode verstanden werden, mit eigener Ideenstruktur und eigenem Wertesystem (...).“)

113 Aspelin: *Poesi och verklighet*. Del I. S. 20 f. Außerdem: Ders.: *Poesi och verklighet*. Del II. S. 206.

114 Aspelin: *Poesi och verklighet*. Del I. S. 20. („Vielleicht ist es sogar unpassend, nach einem einzigen bestimmten Begriff zu suchen, da ein solcher den Anschein geben könnte, der Debatte sei eine Systematik zu unterlegen, die tatsächlich nicht existiert.“)

115 Aust: *Literatur des Realismus*. S. 2.

116 Andersen: *Norsk Litteraturhistorie*. S. 205; Aspelin: *Poesi och verklighet*. Del I. S. 21. Vgl. außerdem: Cowen: *Der Poetische Realismus* sowie Friis: „Poetisk Realisme og Romantisme.“

lismusdebatte verwendet, sondern vor allen Dingen als eine Formel versteht, welche die Besonderheiten der deutschen Literatur des fraglichen Zeitraums besonders gut erfassen kann.¹¹⁷

Auch nach Martini ist die Bezeichnung „Poetischer Realismus“ gerechtfertigt, wenn man sie auf die spezifischen dichterischen Ausdrucksmöglichkeiten bezieht, die eine humoristische und damit versöhnliche Grundhaltung vermitteln sollen.¹¹⁸

Aus Sicht der skandinavischen Literaturgeschichtsschreibung macht die Bezeichnung „Poetischer Realismus“ vor allem die fließenden Übergänge zwischen der romantischen Weltsicht und einer stärker an der Wirklichkeit orientierten Haltung deutlich, die zunächst eher kompromisshaften Charakter tragen und die letztlich in die Strömung des Modernen Durchbruchs und seine naturalistische Kunstauffassung einmünden.¹¹⁹ Bliksrud berücksichtigt zudem den gesellschaftlichen Ursprung der neuen Tendenzen, wenn sie die im Zeichen des Poetischen Realismus entstandene Dichtung als „intelligenskreitsens ideologi uttrykt som litterær norm“ charakterisiert.¹²⁰ Brøndsted schließlich fasst diese Bewertungen in der These zusammen, dass die Periodenbezeichnung als ein Fachbegriff für ein ganz bestimmtes Programm zu verstehen sei. Es liege beispielsweise der idealistisch beeinflussten Dichtung Runebergs zugrunde und finde auch in den anderen skandinavischen Literaturen wie überdies in der deutschen Literatur seine Entsprechung.¹²¹ Ebenso wie die Begriffsbildungen „Idealrealismus“ und „Empirischer Realismus“ markiert also der Poetische Realismus formal und inhaltlich das besagte Spannungsverhältnis zwischen Alltagsbezug und zu vermittelnder Idee, zwischen Erfahrung und Erkenntnis, Wirklichkeitsgehalt und durch künstlerische Überhöhung anschaulich gemachten Bedingungen des menschlichen Daseins. Vor diesem Hintergrund soll die Bezeichnung nun auch in der vorliegenden Untersuchung angewendet werden.

117 „Denn der Begriff ‚poetischer Realismus‘ deutet aufs bündigste das Spannungsverhältnis an, das diese Erzähler allesamt, wiewohl auf jeweils sehr eigene Weise, in ihren Werken zu bewältigen suchten (...) und zugleich verweist uns der Begriff auf die Tradition zurück, in der die poetischen Realisten gesehen werden müssen, wenn man ihrer eigentlichen Leistung gerecht werden will.“ In: Preisendanz, Wolfgang: *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*. München 1977. S. 190.

118 „Zwar wurde neuerdings die Formel eines ‚bürgerlichen Realismus‘ durch Wiederaufnahme der von O. Ludwig verbreiteten, lange gängigen Formel eines ‚poetischen Realismus‘ kritisch in Frage gestellt. Dies erscheint berechtigt, soweit man ihn ausschließlich poetologisch auf die Struktur der dichterischen Gestaltungsformen bezieht, die sich durch die Spannung zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, zwischen poetischer Reflexion und abständiger Wirklichkeit ergibt und im Humor als ‚angewandter Phantasie‘ Ausdruck findet.“ In: Martini, Fritz: *Deutsche Literatur des bürgerlichen Realismus 1848-1898*. Stuttgart 1981. S. VI.

119 Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 137. Außerdem: Andersen: *Norsk litteraturhistorie*, S. 99; Steen: *Diktning og Virkelighet*, S. 122.

120 Bliksrud: „Forord“. S. 11. („die Ideologie der gebildeten Schicht ausgedrückt als literarische Norm“)

121 Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 185.

Wie sich bei der Betrachtung der philosophischen Grundlagen und auch im Hinblick auf die ästhetische Debatte gezeigt hat, sind jedoch nicht nur eine ganz bestimmte künstlerische Intention und das damit verbundene Verfahren für den Poetischen Realismus von Bedeutung, sondern auch der Gegenstand, der zur Kunst erhoben wird. Der postulierte Wahrheitsgehalt muss bestätigt werden und soll außerdem eine zukunftsgerichtete Darstellung ermöglichen, die den Sonderstatus der Kunst einerseits legitimiert und andererseits über ihre Grenzen hinausweist, indem sie eine absolute Aussage trifft. Im Folgenden soll nun untersucht werden, auf welche Weise die skandinavische und deutsche Literatur des Poetischen Realismus die Wirklichkeit zu ihrem Gegenstand macht und wie sich die beschriebenen ästhetischen Grundsätze in Stoff- und Motivwahl niederschlagen.

2.3. Regionalismus als Bestandteil des realistischen Programms

2.3.1 Zum Phänomen des Regionalismus

Auch wenn die Realismusdebatte die Wirklichkeit als den Gegenstand von Literatur hervorhebt, sind die Umriss dieses Bezugsfeldes damit noch keineswegs eindeutig definiert. Daher ist auch nicht vorgegeben, wie der gewünschte Anschein von Lebensnähe im Einzelfall erzeugt werden soll. Es stellt sich die Frage, ob zu diesem Zweck bestimmte Bereiche der Wirklichkeit für die Darstellung bevorzugt werden und welche Konsequenzen sich aus einer derartigen selektiven Haltung ergeben könnten. Aust hat in diesem Zusammenhang davor gewarnt, den Begriff „Realismus“ im Sinne der vertrauten Wortbedeutung von Wirklichkeitsnähe auf die Kunst anzuwenden; stattdessen sei Realismus ein beziehungsstiftender und nicht klar einzugrenzender Vorgang, indem er eine Eigenschaft von Darstellungen bestimmter Gegenstände bezeichne. Nach Aust gibt es also Gegenstände, die sich nicht für eine realistische Darstellung eignen, wohingegen nicht jede Darstellung eines realen Gegenstandes realistisch ausfallen muss.¹²²

Eine entscheidende Neuerung des Realismus besteht nun darin, dass er mit der traditionellen hierarchischen Zuordnung bestimmter Lebensbereiche zu den entsprechenden literarischen Stilebenen bricht. Auf diese Weise kann nun auch die alltägliche Wirklichkeit niederer Gesellschaftsschichten zum Gegenstand ambitionierter literarischer Schilderungen erhoben und künstlerisch aufgewertet werden.¹²³ Dieser Kernpunkt der realistischen Kunst ist sicherlich dem besagten Erkenntnisanspruch geschuldet, der die gesamte menschliche Erfahrungswelt mit einbeziehen und sich nicht mehr nur auf bestimmte Stoffkreise beschränken will; zugleich etabliert sich hier eine Erzählweise, die unabhängig vom Kontext ihrer Entstehungszeit das Attribut „realistisch“ dauerhaft für sich in Anspruch nehmen wird.

Der Überblick über die ästhetische Debatte im skandinavischen und deutschsprachigen Raum hat deutlich gemacht, welche Anforderungen das neu entwickelte realistische Programm an die nachromantische Dichtung stellt. Dabei sehen die zeitgenössische Literaturkritik wie auch die spätere Forschung diese poetologischen Vorgaben insbesondere bei denjenigen Autoren

¹²² Aust: *Literatur des Realismus*. S. 8.

¹²³ Auf diese Abkehr von althergebrachten Stilebenen hat bereits Erich Auerbach hingewiesen und damit einen entscheidenden Impuls für die nachfolgende Realismusforschung gegeben: „In der modernen Literatur kann jede Person, gleichviel welchen Charakters und welcher sozialen Stellung, jedes Ereignis, gleichviel ob sagenhaft, hochpolitisch oder beschränkt häuslich, durch die nachahmende Kunst ernsthaft, problematisch und tragisch gefasst werden, und wird es zumeist.“ In: Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. München 1946. S. 35.

umgesetzt, die gegenwärtige, lokal genau bestimmbare Verhältnisse in den Mittelpunkt ihrer Darstellung rücken. Die Forderung nach einem bestimmten Maß an Lokalkolorit geht zwar ursprünglich auf eine romantische Idee zurück, zielt nun jedoch nicht mehr auf eine in ihrer Fremdheit exotische ferne Welt ab, sondern auf dem heimatlichen Lebensraum entlehnte vertraute Gegenstände, die auch über ihren Gehalt an konkreten Details den gewünschten Wiedererkennungseffekt ermöglichen.¹²⁴

Steen Steensen Blicher nimmt hier eine herausragende Position ein, da seine Erzählungen die Schilderung eines eindeutig benannten Milieus mit einer nuanciert psychologisierenden Schreibweise verbinden und somit auch im Hinblick auf seine Figuren einen nachvollziehbaren Wirklichkeitsbezug leisten. Zudem betrachtet er als erster dänischer Autor die Provinz Jütland nicht mehr nur aus einer Außenperspektive und bezieht landschaftliche Charakteristika wie auch sprachliche Besonderheiten funktional in seine Darstellung mit ein. Aus Sicht des geistigen und kulturellen Zentrums Kopenhagen hat die entlegene Lebenswelt der jütischen Heidebewohner durchaus einen exotischen Reiz. Blicher selbst sieht jedoch diese Betonung regionaler Besonderheiten als Beitrag zu einem vollständigen Gesamtbild der dänischen Nationalkultur, in der das verbindende Moment die gemeinsame Sprache ist. Heiberg schreibt dem Lokalkolorit im Sinne einer gegenwarts- und alltagsbezogenen Dichtung gleichfalls eine große Bedeutung zu. Die entsprechenden Regionalismen beurteilt er dagegen eher negativ, da er den Begriff „Nation“ über vom Zentrum aus vorgegebene einheitliche Werte definiert sehen will und auch die Kunst die bestehenden Gegensätze nicht durch eine Hervorhebung bestätigen, sondern vielmehr einer kulturellen Zersplitterung entgegenwirken soll. Entscheidend ist für Heiberg dabei das Kriterium der historischen Gültigkeit, das über eine zeitliche und kulturelle Verortung erfüllt werden kann.¹²⁵ Anders als diese kritische Haltung nahelegt, kann jedoch der Regionalismus in den Blicherschen Erzählungen nicht mit einer Forcierung des Exotischen gleichgesetzt werden. Blichers kenntnisreiche Innensicht des ländlichen Milieus verleiht diesem vielmehr den Rang einer eigenständigen Lebenswelt, deren Darstellung nicht mehr einer Kontrastfolie bedarf, um als „Dichtung vom Leben“ aussagekräftig zu erscheinen. Gerade diese Fokussierung der vormals marginalisierten Provinz und der gesellschaftlich zum

124 Friis: „Poetisk Realisme og Romantisme.“ S. 14.

125 Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute*. S. 347. Außerdem: Von Rubow: *Heiberg og hans Skole i Kritiken*. S. 109 ff.

größten Teil niedrig stehenden Landbevölkerung hat nun entscheidend dazu beigetragen, dass Blicher der Status des „ersten Realisten in Skandinavien“ zugeschrieben wird.¹²⁶

Eine ähnliche Entwicklung vollzieht sich im schwedischsprachigen Raum im Zusammenhang mit der Dichtung Johan Ludvig Runebergs, der in seinen Versepen detailfreudige Darstellungen des Lebens finnlandswedischer Bauern liefert. Damit schafft er Atterbom zufolge die besagte „Naturpoesie“, die sich durch eine unmittelbare Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand auszeichnet und die „därför ock gärna sluter sig till den nationella folkdikten och folksången.“¹²⁷ Diese assoziative Verbindung von Runebergs Regionalismus mit der Volksdichtung geht sicherlich noch auf ein romantisches Interesse an überlieferter heimatlicher und damit authentischer Kultur zurück. Dennoch markiert das 1832 entstandene Epos *Elgskyttarne* den Beginn einer neuartigen Strömung und wird deshalb von Seiten der Forschung – trotz der zur Entstehungszeit noch nicht allzu weit reichenden Wirkung – häufig als das erste Zeugnis eines literarischen Realismus in schwedischer Sprache aufgefasst. Brøndsted weist auf den Einfluss von *Elgskyttarne* auf Carl Jonas Love Almqvist hin, der Ende der 1830er Jahre mit seinen „Folkklivsberättelser“ („Erzählungen aus dem Volksleben“) den Alltag schwedischer Dorf- und Schärenbewohner thematisiert und ebenso wie Runeberg auch volkssprachliche Elemente in seine Schilderungen mit aufnimmt.¹²⁸ Zugleich setzt sich Almqvist aber auch theoretisch mit dem ländlich-bäuerlichen Stoffkreis auseinander und spricht diesem eine Vorbildfunktion zu. Seiner Ansicht nach lässt die prosaische Lebenswelt der Landbewohner eher noch als die kulturtragenden höheren Gesellschaftsschichten das Wesen einer unverbildeten Menschlichkeit erkennen.¹²⁹ Tatsächlich gewinnt die Figur des Bauern zu dieser Zeit an Bedeutung, da man seit der Romantik bestrebt ist, regionale Besonderheiten wie Dialekte und alltägliche Gebräuche zu erfassen und als Kulturzeugnisse einzuordnen. Diese Tendenz begünstigt nun auch die Entwicklung einer realistischen Prosa. Almqvists Erzählungen geben hier einen entscheidenden Impuls, wobei wie zuvor schon bei Blicher wieder die in Sach- und Ortskenntnis zum Ausdruck kommende Innenperspektive

126 Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 187; Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute*. S. 341, S. 343; Friis: „Poetisk Realisme og Romantisme.“ S. 188; Auken, Sune: „Den moderne Tragiker – Steen Steensen Blicher.“ In: Mortensen und Schack (Hg.): *Dansk litteraturs historie*. Band 2. S. 312–331. Hier S. 319. Vgl. auch Bernd: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe*. S. 23.

127 Atterbom: „Om Runebergs Dikter.“ S. 243. („sich deshalb auch gerne an das nationale Volksgedicht und das Volkslied anschließt“)

128 Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 189 ff.

129 Aspelin: *Poesi i sak*. S. 80, S. 82.

eine wichtige Rolle spielt.¹³⁰ Aus Sicht der schwedischen Literaturgeschichtsschreibung sind außerdem die Parallelen zwischen literarischen und gesellschaftlichen Veränderungen bedeutsam. Demnach spiegelt sich die schrittweise vollzogene Abkehr von einer Ständegesellschaft in einer stärker an sozialen Motiven orientierten Literatur wider, die einen kritischen Blick auf bestehende Verhältnisse erlaubt. Vor diesem Hintergrund werden Almqvists „Folkklivsberättelser“ nun auch als Ausdruck der Sympathie für die unteren Gesellschaftsschichten beurteilt.¹³¹

In der Forschung zum deutschen Realismus findet sich eine ähnliche Bewertung des ländlich-bäuerlichen Stoffkreises, für dessen Verarbeitung sich hier die Bezeichnung „Dorfgeschichtenliteratur“ etabliert hat. Der Begriff „Dorfgeschichte“ etabliert sich im Zusammenhang mit Berthold Auerbachs populären Erzählungen, welche die Gattung bereits vor dem Einsetzen der programmatischen Debatte bekannt machen.¹³² Becker zufolge resultiert die Bedeutung der Dorfgeschichtenliteratur im Wesentlichen aus ihrer Thematik und einer entsprechenden sozialkritischen Darstellung.¹³³ Der tatsächliche kritische Gehalt dieser Erzählungen muss zwar ebenso überprüft werden wie eine entsprechende Tendenz in den bereits genannten skandinavischen Textbeispielen. Dennoch wird bereits an dieser Stelle deutlich, dass die Fokussierung eines vormals noch überwiegend für kulturfremd erachteten Milieus auch als gesellschaftlich relevant wahrgenommen werden kann. Die zeitgenössische Kritik konstatiert vor allen Dingen, dass Auerbachs Dorfgeschichten den Kriterien einer alltagsnahen und zugleich idealisierenden Literatur entsprechen und sie somit die Überwindung einer romantischen oder auch im Sinn des Jungen Deutschlands subjektivistischen Weltansicht leisten. Das pointiert herausgearbeitete Lokalkolorit sorgt für eine Bindung an konkret fassbare Gegebenheiten; da diese jedoch für die Rezeption durch ein breites Publikum gedacht sind und entsprechend gestaltet werden, weist die Darstellung bereits wieder über den durch die Thematik vorgegebenen festen Rahmen hinaus. Becker beschreibt dies als einen wichtigen Beitrag, den das Genre Dorfgeschichte zu der realistischen Verklärungspoetik geleistet habe.¹³⁴ Tatsächlich bewertet beispielsweise Julian Schmidt die Gattung als vorbildhaft für einen neuen literari-

130 Hägg: *Den svenska litteraturhistorien*. S. 200, S. 245; Olsson, Berndt: *Törnrosdiktaren och andra porträtt*. Stockholm 1995. S. 161; Steene: „Liberalism, Realism and the Modern Breakthrough: 1830-1890.“ S. 183.

131 Algulin et al.: *Litteraturens Historia i Sverige*. S. 228 f., Steene: „Liberalism, Realism and the Modern Breakthrough: 1830-1890.“ S. 207, S. 215.

132 Hein, Jürgen: *Dorfgeschichte*. Stuttgart 1976. S. 67 f.; Hahl, Werner: „Gesellschaftlicher Konservatismus und literarischer Realismus. Das Modell einer deutschen Sozialverfassung in den Dorfgeschichten.“ In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 1. S. 48–93. Hier S. 51.

133 Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 282.

134 A.a.O. S. 283 f.

schen Realismus und begründet dies vor allen Dingen mit dem Gegenstand der bäuerlichen Lebenswelt, der ebenso unterhält wie er auch die gewünschten klaren Vorstellungen allgemeingültiger Werte vermitteln kann. Die Kritik setzt sich mit einem regional derart spezifischen Sujet durchaus auch im Hinblick auf dessen kulturelle Aussagekraft auseinander. Die Vorstellung, die volkstümlichen Bräuche und Traditionen könnten Charakteristika einer Art Volksseele offenbaren, wird hier ebenso mitgedacht, wie das etwa schon in Dänemark oder Schweden der Fall war. Die positive Bewertung der ländlich-bäuerlichen Thematik im deutschsprachigen Raum gewichtet sich jedoch anders als in Skandinavien und geschieht im Bewusstsein einer politisch wie gesellschaftlich als problematisch erfahrenen Gegenwart. Vor dem Hintergrund der fortschreitenden Industrialisierung bevorzugt man eher überschaubare und durch althergebrachte Traditionen zeitlos erscheinende Handlungsräume, die eine Verlagerung der Konflikte ins allgemein Menschliche ermöglichen.¹³⁵

Auch in Norwegen geht die Auseinandersetzung mit dem ländlich-bäuerlichen Stoffkreis auf ein Interesse an Traditionen und überzeitlichen Wertmustern zurück, wobei jedoch dieses Interesse im Zeichen eines neu erwachten kulturellen Selbstbewusstseins steht. Bezeichnend hierfür ist Rolf Olsens Einschätzung in seiner Rezension zu Asbjørnsens und Moes *Norske Folkeeventyr*:

Imidlertid er det vist, at der neppe gives noget Land, hvori denne Indblanding af nationale Elementer maa behandles med større Fiinhed og Smag, end netop her. Folkemassens Ubetydelighed, Landets Armod og den deraf følgende nødvendige Hængen i det Materielle, det umiddelbart Nærende tililgemed Forholdenes eiendommelige Natur idetheletaget, fordrer hos os en langt mere udholdende Energie og et stærkere Talent end i andre af Naturen og Omstændighederne mere begunstige Lande.¹³⁶

Auf die große Bedeutung dieser Märchensammlungen für eine Weiterentwicklung der norwegischen Erzählliteratur wurde bereits hingewiesen. Dabei liefern diese Verschriftlichungen der mündlich überlieferten Dichtung nicht nur wichtiges Sprachmaterial für eine realistische Prosa. Die Motivation für diese Textsammlungen und die entsprechenden ausgedehnten Studienreisen besteht in einem ausgemacht empiristischen Erkenntnisinteresse und auch in dem Wunsch, die eigenen Darstellungen durch eine Innensicht legitimieren zu können. Insbe-

135 Plumpe: „Einleitung.“ S. 41.

136 Olsen, Rolf: [Rezension zu Peter Christen Asbjørnsens und Jørgen Moes *Norske Folkeeventyr*.] In: *Den Constitutionelle*. Jahrgang 1848. Nr. 81. Spalten 2–6. Hier Spalte 3. („Indessen ist es gewiss, dass es kaum ein Land gibt, in dem diese Beimischung nationaler Elemente mit größerer Feinheit und Geschmack behandelt werden muss als hier. Die geringe Bedeutung der Volksmassen, die Armut des Landes und der daraus resultierende Hang zum Materiellen, zum unmittelbar Nährenden im Zusammenhang mit der Eigentümlichkeit der Verhältnisse überhaupt, fordern bei uns weit mehr an ausdauernder Energie und ein stärkeres Talent als in anderen von Natur und Umständen mehr begünstigten Ländern.“)

sondere Asbjørnsen empfängt von Blicher und Auerbach wichtige Anregungen für seine Schreibweise. So zeigt sich die Entwicklung der neuen Strömung in Norwegen von Beginn an mit den entsprechenden Tendenzen in Deutschland und dem übrigen Skandinavien verbunden.¹³⁷ Bjørnstjerne Bjørnsons „Bondefortællinger“ („Bauern Erzählungen“) gelten als prominente Zeugnisse des aufkommenden literarischen Realismus. Vor dem Hintergrund der neu gewonnenen nationalen Unabhängigkeit kommt nun die Thematisierung des bäuerlichen Alltags durch die Kunst schon fast einer Rehabilitation gleich. Die „Bondefortællinger“ streben jedoch nicht nur die Aufwertung einer bis dahin literarisch kaum präsenten Schicht an, sondern auch deren differenzierte und ästhetisch anspruchsvolle Schilderung. Ihre Wirkung wird durch den Bekanntheitsgrad der Texte Blichers und Auerbachs begünstigt. Die entsprechenden realistischen Strömungen stellt Brøndsted wie später auch McFarlane in einen Zusammenhang und weist darauf hin, dass die neu ausgerichtete ländlich-bäuerliche Prosa in ganz Skandinavien den Durchbruch des literarischen Realismus markiert:

In jenem vorindustriellen Zeitalter waren die Länder Skandinaviens vorwiegend Agrarstaaten. Das Volk bestand aus Bauern, und die Dichter der Romantik, die in den Städten wohnten, schwärmten aus der Entfernung für sie. Kam nun aber ein solcher Dichter mit dem wirklichen Volk in Berührung, etwa – wie ausgeführt – als Volkskundler, so begegnete er einer unbekanntem Wirklichkeit, die seinen Lesern zu schildern er sich verpflichtet fühlte. So wurde er zum Realisten.¹³⁸

Anders als Brøndsted hier suggeriert, vollzieht sich der Übergang von einer romantischen Kunstauffassung zu einer realistischen Ästhetik nicht allein aus der unmittelbaren Konfrontation mit der tatsächlichen Lebenswelt. Dennoch verweist seine Position einmal mehr darauf, wie bedeutsam die geistigen Konstellationen der Romantik für die Herausbildung einer realistischen Strömung in Skandinavien sind. Brøndsted zufolge wählt sich die realistische Dichtung ihre Gegenstände nach Kriterien aus, die mit den idealistischen Grundlagen ihrer Ästhetik vereinbar sind und die auch eine entsprechende Modifikation der Darstellung zulassen.¹³⁹ Diese Annahme lässt sich sicherlich auch für die Prosa des deutschen Realismus geltend machen.

Wie nun die Anfänge der Strömung zeigen, äußert sich der erkenntnistheoretisch beeinflusste Poetische Realismus im deutschsprachigen und skandinavischen Raum zunächst in einer Erzählliteratur, die den geforderten Wirklichkeitsbezug vor allen Dingen über eine Thematisierung der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt herstellt. Eine wichtige Neuerung besteht in der

137 Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 187, S. 192.

138 A.a.O. S. 188, S. 194 sowie McFarlane: „Norwegian Literature 1860-1910.“ S. 133. Vgl. außerdem: Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute*. S. 15.

139 Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 185.

ästhetisch anspruchsvollen und zugleich lebensnah konzipierten Darstellung eines Milieus, das in dieser Form bislang noch kaum Eingang in die hochstehende Literatur gefunden hat. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Kontrastwirkung, die der Stoff im Hinblick auf die kulturtragenden adeligen und bürgerlichen Gesellschaftsschichten hat und die für das gebildete literarische Publikum einen exotischen Reiz ausmacht. In diesem Zusammenhang eröffnet sich nun die Möglichkeit, die bestehenden Verhältnisse auch aus einer kritischen Perspektive zu schildern. Der Erkenntnisanspruch, den der Poetische Realismus an die Wirklichkeit stellt, zielt jedoch nicht auf eine tendenziöse Literatur ab. Vielmehr soll über den postulierten Wahrheitsgehalt eine überzeitliche Aussage getroffen werden, deren Gültigkeit letztlich unabhängig von den dargestellten historischen Gegebenheiten ist. So ergibt sich die Frage, aus welchen Gründen man sich gerade vom Gegenstand des ländlich-bäuerlichen Milieus die Erkenntnis eines solchen Wahrheitsgehalts verspricht. Denn der Stoffkreis ist keinesfalls voraussetzungslos zu betrachten, sondern bereits mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen, die ihm schon die vorausgehenden literarischen Strömungen und Epochen verliehen haben. Im Folgenden soll daher seine literarhistorische Entwicklung und der Wandel ihm zugemessener Werte näher in den Blick genommen werden, um davon ausgehend seine Bedeutung für die realistische Ästhetik zu ermitteln.

2.3.2 Die ländlich-bäuerliche Lebenswelt als Gegenstand von Literatur: Stoffgeschichte und -bedeutung

Die mittelalterliche Dichtung ab dem 13. Jahrhundert zeigt in der Regel eine Darstellung des Landlebens, die den Bauern und sein Umfeld in bereits vorgeprägte literarische Wertschemata einpasst und somit auch keine alltagsbezogene Wiedergabe ihres Gegenstandes intendiert. Nach Baur kommt dem Stoff des ländlichen Milieus hier nur eine mittelbare Funktion zu: Er liefert einen „durch Fremdbeobachtung und ständisch orientierte Interessen und Bedürfnisse geprägte[n] Figuren- und Motivkreis, der den Schriftstellern als Ausdrucksmittel dient.“¹⁴⁰ Auf satirische Weise wird der Bauer dabei als unkultivierter triebhafter Tölpel dem gebildeten Adligen gegenübergestellt. Diese Typisierung gründet ebenso auf dem Bewusstsein der als Bildungsgefälle empfundenen Standesunterschiede wie sie auch die Landarbeit als niedrige Tätigkeit abwertet – denn Dichter und Publikum rekrutieren sich ausschließlich aus den höhe-

¹⁴⁰ Baur, Uwe: *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*. München 1978. S. 65.

ren Gesellschaftsschichten, die das Privileg der Bildung haben.¹⁴¹ Dennoch findet hier nicht nur die statische soziale Rangordnung einer Ständegesellschaft ihren Ausdruck; vielmehr eröffnet die dichterische Darstellung des Bauerntums auch die Möglichkeit, auf Bereiche der Volksdichtung zurückzugreifen und damit den Kanon der zur Verfügung stehenden literarischen Formen zu erweitern. Die Überbetonung des *Derb-Obszönen* reagiert dabei auf die Bedürfnisse eines Publikums, das seinem Selbstverständnis nach den Aspekt des Triebhaften überwiegend ausklammern muss und ihn dennoch – durch die Projektion auf einen anderen Stand entschärft – zumindest dichterisch artikuliert sehen will. Beispielhaft sind hier die Narrenszenen der mittelalterlichen Mysterienspiele sowie Moritate und Balladen, die zu Beginn der Neuzeit zu gereimten Dialogen weiterentwickelt werden und die neben den satirischen Zuspitzungen nun auch erste regionale Bezüge enthalten können.¹⁴² Eine vergleichbare Konstellation zeigt sich auch bei der Figur des komischen Bauern in den populären Schuldramen, die zwar vorrangig eine unterhaltende Funktion erfüllen soll. Ihre nach wie vor stark typisierte Darstellung verbindet man nun jedoch auch mit stärker differenzierten Milieubeschreibungen, die über die gewünschten komischen Effekte des Groben und Gewaltvollen legitimiert werden. Dabei entwickelt sich eine charakteristische Spannung zwischen Überzeichnung und alltagsnaher Schilderung der bäuerlichen Figuren, die bis in die Wirkungszeit der nachromantischen Literatur bestehen bleibt.¹⁴³ Im Zuge der Reformation findet zwar eine vorübergehende sittliche Aufwertung des Bauern in der Literatur statt, die mit der Anerkennung körperlicher Arbeit als einer gottgefälligen Tätigkeit einhergeht. Die literarischen Konventionen des Barock lassen jedoch wieder eine deutliche Hierarchisierung erkennen. Diese poetologischen Vorgaben wurzeln in den mittelalterlichen Wertschemata, indem sie deren typisiertes Bauernbild in Schwank und Komödie transportieren und verbindlich festschreiben. Die dem gesellschaftlichen Rang folgende Zuordnung der Stände zu den unterschiedlichen Gattungen wird unter Berufung auf die Aristotelische Poetik zur Norm. Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) etabliert für die deutsche Dichtung die Ständeklausel, fordert damit die Entsprechung der ästhetischer Form zum gesellschaftlichen Rang des dargestellten Gegenstandes und gewinnt auch im skandinavischen Raum eine wich-

141 Die adelige Sichtweise dieser Standesgrenze als Trennlinie zwischen Gebildeten und Ungebildeten wird später von dem sich im Absolutismus etablierenden Bürgertum weitgehend übernommen. – Vgl. Hein: *Dorfgeschichte*. S. 50 f.

142 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 67; Friis, Oluf: *Jylland i Dansk Litteratur indtil Blicher*. Kopenhagen 1929. S. 55 f.

143 Friis: *Jylland i Dansk Litteratur indtil Blicher*. S. 60, S. 63; Lindroth, Sten: „Reformation och Humanism.“ In: Tigerstedt, E. N. (Hg.): *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*. Band 1. Stockholm 1955. S. 281–370. Hier S. 330.

tige Vorbildfunktion.¹⁴⁴ Wird die Figur des Bauern auf diese Weise wieder in den Bereich der sogenannten niederen Gattungen wie eben der Komödie oder der satirischen Gedichte verwiesen, so steigt sein Umfeld in extrem stilisierter Form zum hoffähigen Milieu auf. Indem sie an die Schäferdichtung der italienischen Renaissance anknüpft, entwirft die barocke Dichtung das Bild des idealen Hirten als Projektionsfläche für ein überwiegend adeliges Publikum. Dessen Selbstinszenierung vollzieht sich neben dem strengen Zeremoniell des absolutistischen Hofes wie auch in dem naturbezogen konzipierten, letztlich jedoch ebenfalls stark ritualisierten Schäferspiel. Das Hirtenmilieu fungiert nun als eine oberflächliche Kulisse, vor der auch erotische Themen in stilisierter Form aufgegriffen werden können. Ebenso greift bereits die Vorstellung vom idyllischen Landleben und einer heilsamen Ruhe der Natur, die angesichts verheerender Kriege und eines stark reglementierten höfischen Lebens Ausdruck einer kaum eingestandenen Zivilisationsmüdigkeit ist.¹⁴⁵ Der positiv besetzte Stoff des Ländlichen erfüllt hier wiederum nur eine mittelbare Funktion. Eine Darstellung des Landlebens, die sich an tatsächlichen Gegebenheiten orientiert, entspricht nicht dem vorhandenen Bedarf an literarischen Themen und wird darüber hinaus von keiner der ästhetischen Konventionen gedeckt. Erst in der Dichtung des 18. Jahrhunderts vollzieht sich ein nachhaltiger Wandel hin zur Intention einer wirklichkeits- und damit alltagsbezogenen Darstellung des ländlichen Milieus und damit auch ein Wandel des literarischen Bauernbildes.

So weist in Skandinavien Ludvig Holberg in seinen Komödien den dänischen und insbesondere den jütischen Bauern zwar wieder die schablonenhaften Charakterzüge einfältiger Landbewohner zu und knüpft somit an die typisierte Figur des komischen Bauern an. Dennoch erkennt er die Bedeutung der Komödie als einer Gattung, die über ihre Bezugnahme auf konkrete Details und lokale Gebräuche ein historisch aussagekräftiges Bild der Lebensverhältnisse ermöglicht.¹⁴⁶ Darin kündigen sich bereits physiokratische Tendenzen an, die sich vor dem Hintergrund politischer Reformen auch in Gestalt des sogenannten Trachtenbauern niederschlagen, denn dieser kann durch seine Kostümierung einem bestimmten Landstrich zu-

144 Niefanger, Dirk: *Barock*. Stuttgart 2000. S. 83 f., S. 133. – Dieses verbindliche Kriterium der Angemessenheit geht jedoch auf eine Fehlinterpretation der Aristotelischen Poetik zurück, da eine Zuordnung von Ständen und Gattungen dort nur in dem jeweils gewählten Stoff, nicht aber in einer entsprechenden Wertung des gesellschaftlichen Ranges begründet ist. – Vgl. Guthke, Karl: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart 1984. S. 8; Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1973. S. 33 ff. Außerdem: Glauser, Jürg: „Frühe Neuzeit.“ In: Ders. (Hg.): *Neue skandinavische Literaturgeschichte*. S. 51–78. Hier S. 67; Friese, Wilhelm: „Von der Reformation zum Barock.“ In: Paul (Hg.): *Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen*. S. 1–38. Hier S. 26.

145 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 103; Friis: *Jylland i Dansk Litteratur indtil Blicher*. S. 92, S. 94 f.

146 Friis: *Jylland i Dansk Litteratur indtil Blicher*. S. 114; Von Rubow: *Heiberg og hans skole i kritiken*. S. 111.

geordnet werden, setzt sich von anderen Regionen ab und erfüllt damit auch eine patriotische Funktion. Nach wie vor spielt die Betonung des Provinziellen eine wichtige Rolle für den literarischen Stellenwert des ländlich-bäuerlichen Stoffkreises.¹⁴⁷ Das Bild kulturferner, abgeschiedener Lebensbereiche und deren naiver Bewohner, die sprachlich auch durch dialektale Einschläge gekennzeichnet werden, ist von komischer Wirkung und bestätigt die Überlegenheit der städtisch-höfischen Kultur. Diese komischen Effekte macht sich auch Carl Michael Bellman zunutze, der in seinen Balladen volkstümliche Stoffe aufgreift und dabei die niederen gesellschaftlichen Schichten ausgesprochen drastisch schildert. Er knüpft jedoch auch an die barocke Schäfer- und Hirtendichtung an und verarbeitet zugleich Elemente aus Volksliedern, die auf diese Weise zur Kunstform erhoben werden. So steht seine Dichtung bereits für eine Verschiebung der überlieferten Wertschemata – eine positive Einschätzung der ländlichen Lebenswelt verbindet sich nun mit deren lebensnah konzipierter Darstellung.¹⁴⁸

Die Entwicklungen im deutschsprachigen Raum korrelieren mit dieser Umwertung und finden ihren Ausdruck in der Form der Idylle, die nicht nur auf die Schäferdichtung zurückgeht, sondern sich auch auf antike Gedichtformen beruft und die sich damit als Trägerin klassischer literarischer Tradition legitimiert. Ihr Wesensmerkmal ist die heitere Darstellung einer in sich abgeschlossenen ländlichen Umgebung, in der die Menschen im Einklang mit einer idealisiert freundlichen Natur leben.¹⁴⁹ Das Beispiel der Idyllendichtung Salomon Gessners zeigt jedoch, dass sich mit dem Motivkomplex des ländlichen Milieus nun auch Elemente konkreter Alltagsschilderungen verbinden. Die Harmonie einfacher Charaktere und glücklicher Lebensverhältnisse sowie die eher statische Konzeption einer ausschnitthaften Darstellung entfalten zunächst keinen handlungsträchtigen Konfliktstoff. Baur weist allerdings darauf hin, dass die späteren Idyllen, wie bei Maler Müller und Johann Heinrich Voss, durchaus lehrhafte Züge enthalten und damit bereits sozialkritische Anklänge verbinden.¹⁵⁰ Ein prominentes Gegenstück zur deutschsprachigen Idyllendichtung findet sich in Skandinavien erst mit den bereits erwähnten Versepen Runebergs. Sie zielen unter dem Einfluss der Vorbilder von Homer, Goethe und Voss auf ein ethnografisch exaktes Bild der ländlich-bäuerlichen Lebensweise ab

147 Friis: *Jylland i Dansk Litteratur indtil Blicher*. S. 138 f.

148 Afzelius, Nils: „Bellman och Wallenberg.“ In: Tigerstedt, E.N. (Hg.): *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*. Band 2. Stockholm 1956/1957. S. 252–303. Hier S. 256.

149 Merker, Erna: „Idylle.“ In: Kohlschmidt, Werner und Mohr, Wolfgang (Hg.): *Reallexikon der Literaturgeschichte*. Band 1. Berlin 1958. S. 742–749. Hier S. 742.

150 Vgl. Baur: *Dorfgeschichte*. S. 103 f.

und stellen daher auch die Entwicklung von Handlungssträngen hinter eine breit angelegte Schilderung von Figuren und Milieu zurück.¹⁵¹

Ihre stilbildende Wirkung entfaltet die Gattung der Idylle jedoch vor allem durch eine poetische Überhöhung des Landlebens, die ihre Entsprechung schließlich im sentimentalisierten Naturerlebnis bei Rousseau findet. Jean Jacques Rousseau kritisiert die bislang überwiegend negative Bauerndarstellung in der Literatur, da er dem ländlich-bäuerlichen Stoff einen philosophischen und pädagogischen Gehalt zumisst. Dem rationalistischen Menschenbild des Absolutismus, das er als dem ursprünglichen menschlichen Wesen entfremdet betrachtet, setzt Rousseau die Auffassung entgegen, nur in seiner natürlichen – und damit ländlichen – Umgebung könne sich der Mensch ganz entfalten und entwickeln.¹⁵² Damit verbindet sich die Vorstellung einer der Natur innewohnenden anthropologischen Wahrheit, die sich dem Menschen weniger über den Verstand als über seine Gefühle vermittelt und aus der sich ein moralischer Anspruch an seine Lebensweise ergibt. Die Verkörperung dieses Anspruches ist nun das Bild eines mit seiner Umwelt harmonisierenden und damit idealen Landbewohners.¹⁵³ Der Bauer kann also zum ersten Mal eine Vorbildfunktion erfüllen, soweit seine Darstellung nur die sittliche Kraft der Natur anschaulich macht. Unter dem Einfluss Rousseaus erwacht im 18. Jahrhundert nicht nur ein philosophisch begründetes Interesse der höheren Gesellschaftsschichten an primitiven Kulturen, es entsteht nun auch ein neues Interesse an der literarischen Darstellung bäuerlicher Lebensweise. In der Entwicklung des Stoffbereiches bereitet sich also eine wesentliche Veränderung vor. So weist die Idyllendichtung neben einer idealisierenden Darstellung des Landlebens zumindest ansatzweise auch alltägliche Bezüge auf. Ihr ästhetischer Anspruch steht damit bereits in einem latenten Spannungsverhältnis zu dem Anspruch einer korrekten Wiedergabe gesellschaftlicher Wirklichkeit. Nach Rousseau wird einer Darstellung des ländlich-natürlichen Umfeldes und seiner Bewohner zudem ein bestimmter Bildungswert zugemessen: Der ideale Bauer wird zum Prototyp des wahren, ursprünglichen Menschen. Damit findet nun eine Umwertung des Gegensatzes von Natur und Zivilisation statt – das Landleben steht nicht mehr für den Inbegriff der Unkultur, sondern für eine Fluchtmöglichkeit aus dem städtischen Raum, der dem Wesen des Menschen entfremdet ist.¹⁵⁴ Wie zuvor schon

151 Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 190.

152 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 62, S. 70.

153 Röd, Wolfgang: „Das Zeitalter der Aufklärung.“ In: Ders.: *Der Weg der Philosophie*. Band 2. München 2000. S. 80–136. Hier S. 123 f. – Wolfgang Röd legt dar, dass die zentrale Bedeutung menschlicher Bildung bei Rousseau zwar noch auf aufklärerische Traditionen zurückgeht, sein Sensualismus jedoch bereits am Beginn gegenaufklärerischer Tendenzen steht, indem er gegen den Primat der Vernunft opponiert.

154 Sengle, Friedrich: „Formen des idyllischen Menschenbildes.“ In: Ders.: *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750-1850*. Stuttgart 1965. S. 212–231. Hier S. 215.

in der Idyllendichtung ergibt sich dieses Bild auch bei Rousseau aus einer Außensicht, die bestimmte Wunschvorstellungen in ihr Objekt projiziert. Produzenten und Rezipienten von Literatur gehören nach wie vor allein den gebildeten adeligen und bürgerlichen Gesellschaftsschichten an.

Für die Umwertung des ländlich-bäuerlichen Stoffes in der Literatur des 18. Jahrhunderts ist, neben der Idyllendichtung und dem Einfluss Rousseaus, die Aufklärung von ganz entscheidender Bedeutung. Sie bezeichnet die Verbindung von Vernunftoptimismus mit einem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse, das die Welt und die ihr zugrundeliegende Ordnung ganz erfassen will.¹⁵⁵ Gegenüber dem statischen Menschenbild des Barock wird der Einzelne nun unabhängig von seinem gesellschaftlichen Stand als bildungsfähiges Individuum verstanden. Die Literatur kann also als Medium von Bildungsgut ein viel breiteres Publikum ansprechen. Sie dokumentiert das besagte Erkenntnisinteresse, dessen Gegenstand – die menschliche Erfahrungswelt – nun in breitem Umfang zum Gegenstand von Dichtung erhoben wird.

Die aufklärerische Vorstellung von menschlicher Bildungsfähigkeit begründet ein liberales Gedankengut, das von dem nach wirtschaftlicher und politischer Emanzipation strebenden Bürgertum befördert wird. Aus dieser gesellschaftlichen Schicht rekrutiert sich nun auch der überwiegende Teil des literarischen Publikums. Da zunächst einmal nur die wirtschaftliche Unabhängigkeit erreichbar scheint, verstärkt sich das Interesse an einer gesteigerten Effizienz von Handel und Landwirtschaft. Die beginnende Bauernbefreiung, die einen großen Teil der Landbevölkerung aus feudalherrschaftlichen, aber auch aus sozial schützenden Bindungen löst, steht somit im Zeichen einer Kapitalisierung der Landwirtschaft.¹⁵⁶ Vor diesem Hintergrund rückt die Bedeutung der Agrarwissenschaft ebenso ins Bewusstsein wie der ökonomische Nutzen einer verbesserten allgemeinen Bildung. Insbesondere im skandinavischen Raum entstehen zahlreiche topografische Schriften, die die entlegenen ländlichen Regionen den kulturellen und geistigen Zentren in der Stadt vertraut machen und ein staatsbürgerliches Bewusstsein schaffen sollen.¹⁵⁷ Daneben entwickelt sich unter dem Einfluss der Physiokratie ein volksaufklärerisches Schrifttum, das für die Zielgruppe der bäuerlichen Gesellschaftsschicht bestimmt ist und ebenso unterhalten wie belehren will. Das populärste Medium bilden

155 Röd: „Das Zeitalter der Aufklärung.“ S. 80 ff. Zunächst erklärt der Rationalismus die Kategorie des Verstandes zum allein gültigen Erkenntnisinstrument; die spätere Aufklärung setzt jedoch im Zuge des Empirismus auch auf Erfahrung und die menschliche Beobachtungsgabe, da sie den Grenzen des Verstandes skeptisch gegenüber steht.

156 Stein, Peter: „Sozialgeschichtliche Signatur 1815-1848.“ In: Sautermeister, Gerd und Schmid, Ulrich (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Band 5. München 1998. S. 16–37. Hier S. 18 f.

157 Auring, Steffen et al.: *Dansk litteraturhistorie*. Band 5. Kopenhagen 1984. S. 32.

hier Zeitschriften, Journale sowie die sogenannten Volks- und Bauernkalender, aus denen sich im deutschsprachigen Raum schließlich die Gattung der Kalendergeschichte entwickelt, die – wie das Beispiel der Texte Johann Peter Hebels zeigt – neben ihrem Status als literarischer Kunstform einen moralisierenden Aspekt bewahrt.¹⁵⁸ Das neu erwachte Interesse an der Landwirtschaft begründet zudem eine entsprechende Sachliteratur für das bürgerliche Publikum, das sich in empiristischem Erkenntnisdrang über das Landleben informieren will. Der Stoff des Ländlich-Bäuerlichen wird somit vor wissenschaftlichem Hintergrund literaturfähig und insbesondere unter dem Einfluss Rousseaus schließlich auch mit philosophischem und pädagogischem Gedankengut besetzt. Die Suche nach dem natürlichen Wesen des Menschen verknüpft sich hier mit der sachlichen Frage nach einer idealen Lebens- und Wirtschaftsweise. Sie geht damit auch auf diejenigen aufklärerischen Traditionen zurück, deren Rationalismus Rousseau an sich kritisiert. Bedeutsame Vertreter dieser philosophisch bestimmten Darstellungen des Landlebens sind Johann Caspar Hirzels *Die Wirthschaft eines philosophischen Bauern* (1761) sowie Johann Heinrich Pestalozzis *Lienhard und Gertrud* (1781) und Christian Gotthilfs Roman *Ausführliche Erzählung wie Ernst Habersfeld aus einem Bauern ein Freiherr geworden ist* (1805). Letzterer wird 1806 in dänischer Übersetzung auch einem skandinavischen Publikum zugänglich gemacht.¹⁵⁹

Für die weitere Betrachtung ist vor allem bedeutsam, dass dem ländlich-bäuerlichen Stoffbereich in der Literatur der Aufklärung neben dem unterhaltenden nun auch ein belehrender Wert zugemessen wird. Die Erweiterung des Publikums um eine bäuerliche Zielgruppe bedingt das Entstehen unterschiedlicher literarischer Formen. Erfordern die auf die Praxis der Landwirtschaft bezogenen volksaufklärerischen Schriften eine fachkompetente und damit auch im Detail sachlich richtige Schilderung, so propagiert die eher für den bürgerlichen Leser bestimmte Literatur den Bauern als menschlichen Idealtypus und seine ländliche Umgebung als idyllischen Fluchtraum. Diese Vorstellung bäuerlicher Schlichtheit und Unmittelbarkeit speist sich also aus einer Kontrastwirkung, die – trotz des Interesses an Informationen über die ländliche Lebenswelt – letztlich einen exotischen Reiz und damit ein gewisses Maß an Fremdheit voraussetzt.¹⁶⁰ Nach wie vor bleibt die Außensicht in der Darstellung des Land-

158 Hein: *Dorfgeschichte*. S. 59 ff; Böning, Holger: „Volkserzählungen und Dorfgeschichten.“ In: Sautermeister und Schmid (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Band. 5. S. 281–312. Hier S. 282 f. Vgl. auch: Auring: *Dansk litteraturhistorie*. S. 30, S. 39.

159 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 75 f. Vgl. auch Böning: „Volkserzählungen und Dorfgeschichte.“ S. 383 f.; Auring: *Dansk litteraturhistorie*. S. 43, S. 44.

160 Sengle: „Formen des idyllischen Menschenbildes.“ S. 219; Auring: *Dansk litteraturhistorie*. S. 25, S. 27.

lebens erhalten, da auch die Produktion volksaufklärerischer Schriften Sache der höheren, insbesondere der bürgerlichen Gesellschaftsschichten ist.

Eine neuerliche Aufwertung erfährt der ländlich-bäuerliche Stoffbereich in der skandinavischen und deutschsprachigen Literatur der Romantik, die mit ihrem geschichtlich begründeten Interesse an nationalem Kulturgut den Begriff „volkstümlich“ zur ästhetischen Kategorie erhebt. Nach dem Vorbild der historischen Romane von Walter Scott folgen Schilderungen des Landlebens zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht so sehr dem Bedürfnis nach wissenschaftlicher Bildung. Vielmehr erheben sie den Anspruch, das national Verbindende im Regional-Spezifischen – dem Volksleben – erkennbar zu machen.¹⁶¹ Letzen Endes kommt hier die Sehnsucht nach einer Identität zum Ausdruck, die sich über eine reiche Kulturgeschichte definiert. Die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, die diese Entwicklung begünstigen, unterscheiden sich in den einzelnen Ländern jedoch sehr stark voneinander. Der politischen Zersplitterung des deutschen Sprachraumes entspricht in Dänemark und Schweden die traumatische Erfahrung der Napoleonischen Kriege, die für die beiden mächtigsten skandinavischen Nationen mit einschneidenden Gebietsverlusten und schwindendem politischen Einfluss einhergehen. In Norwegen schließlich führt das Erlangen der Autonomie zu einer Neudefinition des kulturellen Selbstverständnisses, bei dem das einheimische Bauerntum eine wichtige Rolle spielt. Von akademischer Seite aus soll die norwegische Volksseele sichtbar gemacht werden, und zwar über eine Beschäftigung mit der bäuerlichen Lebenswelt und ihren genuinen Dichtungsformen. Der Bauer selbst nimmt hier die Rolle eines Hüters althergebrachter Werte ein, die sich nur in seinem Lebensbereich bewahrt haben und die man nun in eine zukunftsgerichtete Kunst übertragen will.¹⁶²

Das romantische Interesse an der Vergangenheit sowie an entlegenen ländlichen Gebieten geht auf die Vorstellung zurück, der fokussierte Ausschnitt könne Aufschluss über eine imaginierte Gesamtheit geben. In der vermeintlichen Ursprünglichkeit abgeschiedener Räume und mündlicher Überlieferungen glaubt man die eigene Kultur noch in unverfälschter Form anzutreffen. Behschnitt zufolge wird hier ein „Projektionsraum für kollektive Identitätsentwürfe“ eröffnet.¹⁶³ Die Volkspoese, Gegenstand einer Vielfalt von Sammlungen und zugleich ein wichtiger Stoff- und Motivlieferant für die romantische Dichtung, wird als künstlerisches

161 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 151, S. 195. Vgl. auch Hein: *Dorfgeschichte*. S. 59; Kim, Du Gyu: *Volkstümlichkeit und Realismus*. Bielefeld 1991. S. 12 f.

162 Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 194; Andersen: *Norsk Litteraturhistorie*. S. 191; McFarlane: „Norwegian Literature 1860-1910.“ S. 132.

163 Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute*. S. 47, S. 51, S. 55.

Erbe der Vergangenheit und damit auch als Zeugnis der nationalen Geschichte betrachtet. Zugleich dient sie der poetischen Überhöhung eben dieser Geschichte, da ihr ästhetischer Wert nunmehr ideologisch aufgeladen ist.¹⁶⁴

Wie bereits dargelegt wurde, liefert das romantische Interesse an volkstümlicher Dichtung, an Volks- und Umgangssprache sowie an Dialekten wichtige Impulse für die spätere Herausbildung einer realistischen Ästhetik. Entscheidend ist jedoch, dass die Romantik unter dem Einfluss Rousseaus den Subjektivismus der Aufklärung radikalisiert und das Streben nach empirisch fundierter Information in die Sehnsucht nach einem sensuellen Erfassen der Welt überführt. Die in dem romantischen Begriff der Universalpoesie enthaltene Vorstellung, dass das Medium einer solchen Erkenntnis nur die Kunst sein könne, erhebt diese als alleinige Trägerin von Wahrheit über die Wirklichkeit. Der Überblick über die Realismusdebatte hat deutlich gemacht, dass diese programmatisch angelegte Distanz zwischen Kunst und tatsächlicher Erfahrungswelt schließlich das allgemeine Bedürfnis nach einer Literatur entstehen lässt, die sich über einen stärkeren Wirklichkeitsbezug legitimiert.¹⁶⁵ Auf diese Weise verändern sich jedoch die Prämissen, unter denen der ländlich-bäuerliche Stoff verarbeitet wird und sein ästhetischer Wert Eingang in ein poetologisches Konzept finden kann.

Wie die literarhistorische Entwicklung zeigt, erfährt der Stoffbereich einen umfassenden Bedeutungswandel vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen und geistesgeschichtlicher Strömungen. Sobald sich der besagte Wunsch nach einer verstärkt realitätsbezogenen Dichtung artikuliert, stellt sich auch die Frage, wie nun eine Thematisierung des ländlich-bäuerlichen Stoffkreises einem entsprechenden Bedarf Rechnung tragen will. Dabei ist auch von Interesse, in welcher Weise sie die ihr vorgängigen Traditionen in der Behandlung des Stoffes fortführt oder sich aber gegen diese richtet. Innerhalb dieser Traditionen stehen sich eine idealisierende Tendenz im Sinne der Idylldichtung und der romantischen Überhöhung des Volkstümlichen sowie eine zweckorientierte Tendenz im Sinne der Aufklärung gegenüber. Diese Opposition weist bereits Parallelen zu der skizzierten grundlegenden Problematik des Poetischen Realismus auf. Im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und pädagogischer Verwertbarkeit des Stoffes finden sich zudem Ansatzmöglichkeiten zur Sozialkritik, denn die Thematisierung einer niederen Gesellschaftsschicht erfordert die Stellungnahme zu entsprechenden literarischen Konventionen. Die Bedeutung des Stoffbereichs für die realistische

164 Andersen: *Norsk Litteraturhistorie*. S. 191; Mc Farlane: „Norwegian Literature 1860-1910.“ S. 132; Hägg: *Den svenska litteraturhistorien*. S. 200.

165 Müller: „Realismus als Provokation.“ S. 16.

Ästhetik lässt sich jedoch vor allen Dingen mit der Vorbildfunktion erklären, die ihm bereits seit Rousseau zugesprochen wird. Denn wird nun die ländlich-bäuerliche Lebenswelt als der Hort ursprünglicher Menschlichkeit verstanden, so bestätigt sich auch der Wahrheitsgehalt, den die realistische Dichtung von ihrem Gegenstand einfordert und den sie mithilfe der Verklärung vermitteln will. Auf diese Weise wird eine zukunftsgerichtete Darstellung möglich, die ihre Wirkung sowohl über unverfälschte und damit glaubwürdige Inhalte als auch über den unterhaltenden binnenexotischen Aspekt erzielen möchte. Somit erscheint schließlich auch die Erkenntnisfunktion gesichert, welche die Kunst im Sinne des Poetischen Realismus erfüllen soll. In den literarischen Zeugnissen gestaltet sich die Auseinandersetzung mit diesen Kriterien jedoch äußerst komplex. Hier ist zu beachten, dass die jeweilige spezifische Form bereits wieder als ein Beitrag und somit als eine mögliche Weiterentwicklung der realistischen Ästhetik verstanden werden kann. Die nun folgenden Analysen sollen zum einen die entsprechenden Positionen der ausgewählten Autoren deutlich machen und sie in die besagte programmatische Debatte einordnen. Zum anderen sollen, wie bereits angekündigt, die Texte selbst auf ihren Umgang mit dem paradigmatischen Erkenntnisanspruch, mit der Verklärungsstrategie und dem daraus resultierenden Spannungsverhältnis zwischen versöhnlicher und ironischer Grundhaltung untersucht werden.

3. Steen Steensen Blichers Erzählungen

3.1. Blichers ästhetische Position im Kontext der zeitgenössischen Literatur

Blichers umfangreiches lyrisches und erzählerisches Werk, das in den Jahren 1810 bis 1847 entsteht, erscheint überwiegend noch während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ist damit in einem Zeitraum zu verorten, der in Dänemark von tiefgreifenden politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen bestimmt wird. Vor allem wirken die Erfahrung des Bombardements von Kopenhagen während der napoleonischen Kriege sowie die darauf folgende außenpolitische Schwächung fort und erschüttern auf lange Sicht hin das nationale Selbstverständnis.¹⁶⁶ Die bereits angesprochene Kapitalisierung der landwirtschaftlichen Strukturen vollzieht sich in Dänemark mit dem Übergang von einem festgefügtten Pachtsystem hin zu einem liberalen, am marktwirtschaftlichen Erfolg orientierten Zusammenwirken von Landbesitz und Lohnarbeit. Dadurch verschieben sich die bisher gültigen Grenzen gesellschaftlicher Schichten, indem sich auf der einen Seite Teile von Bürgertum und Bauernstand einander annähern, auf der anderen Seite soziale Gegensätze sich jedoch weiter verschärfen. Die als Bauernbefreiung bezeichnete Aufhebung des Pachtsystems korrespondiert mit den Bemühungen um eine verbesserte allgemeine Schulbildung, die sich vor allem auf die Landbevölkerung konzentrieren. Hier wirken die besagten humanistischen und physiokratischen Einflüsse der Aufklärung nach, die überdies den neuen marktwirtschaftlichen Anforderungen Rechnung tragen. Das neue Bildungsbewusstsein begünstigt schließlich eine aufkommende liberale Bewegung, die eine konstitutionelle Monarchie und damit einen größeren Einfluss der nichtadeligen Gesellschaftsschichten anstrebt. Ebenso entwickeln sich verschiedene Volksbewegungen, die weniger politisch ausgerichtet sind als vielmehr zu Etablierung einer nationalkulturellen Identität beitragen und damit die traumatischen Verusterfahrungen kompensieren wollen.¹⁶⁷

Blicher selbst nimmt gegenüber der liberalen Bewegung eine überwiegend konservative Stellung ein, da er Royalist bleibt und sich möglichen politischen Neuerungen verweigert. Vor allen Dingen setzt er sich für die Entwicklung eines panskandinavischen kulturellen Bewusstseins und für eine jütische Volksbewegung ein, die alle gesellschaftlichen Schichten der spezi-

¹⁶⁶ Auring: *Dansk litteraturhistorie*. S. 14 f.

¹⁶⁷ A.a.O. s. 16 f., S. 27 ff.

fischen Region über ein gegenseitiges Verständnis und die Akzeptanz des geltenden Systems miteinander verbinden soll. Seine Bemühungen bleiben jedoch weitgehend folgenlos, da sie über die Bestätigung bestehender Verhältnisse hinaus keine Perspektive bieten und auch den populären Bildungsgedanken nicht entsprechend weiterentwickeln – im Gegensatz etwa zu Nicolai Severin Grundtvig, der das nationalliberale Gedankengut für seine Vorstellung von christlicher Bildung fruchtbar macht. Dennoch spielen physiokratische und pädagogische Tendenzen in Blichers publizistischem Werk eine wichtige Rolle, da sie zum einen die topographische Tradition von Henrik Pontoppidans *Danske Atlas* (1766) oder Niels Blichers *Topographie over Vium Præstekald* (1795) aufnehmen und dem Bestreben folgen, fundierte Kenntnisse der lokalen Verhältnisse zu vermitteln und zu deren dauerhafter Verbesserung beizutragen.¹⁶⁸ Zum anderen demonstrieren Blichers topographische Schriften wie *Viborg Amt* (1839) und *Vestlig Profil af den cimbriske Halvøe* (1839) eine große Vertrautheit des Autors mit dem Alltag der Landbevölkerung und insbesondere mit der bäuerlichen Lebenswelt, so dass auch seine literarische Darstellung dieses Milieus augenscheinliche Authentizität für sich in Anspruch nehmen kann und legitimiert wird. Auf diese Weise wird der gewünschte pädagogische Effekt verstärkt, der in seiner dezidiert humanistischen Ausrichtung auf die englischen Vorbilder Alexander Pope und Oliver Goldsmith verweist.¹⁶⁹ Die große Bedeutung, die dem ländlichen Stoffbereich in Blichers Werk zukommt, geht jedoch auch zu einem beträchtlichen Anteil auf Anregungen durch die Romane von Walter Scott zurück. Diese verbinden historische und geografische Interessen, indem sie regionale kulturelle Traditionen als essentiellen Wert darstellen, der anerkannt und bewahrt werden muss und der entscheidend zu dem Bewusstsein nationaler Einheit beitragen kann. In Verbindung mit den Einflüssen Ossians, dessen Texte Blicher vor allen Dingen aufgrund ihrer literarischen Aufwertung der kargen Heidelandschaft schätzt, gewinnen die ländlichen Gegenden und ihre Bewohner den Status einer stets verfügbaren Inspirationsquelle für erzählende Dichtung.¹⁷⁰ Damit wird ein vielfach als prosaisch empfundener Handlungsraum zum Träger anthropologischer Wahrheit erhoben,

168 Albøge, Gordon: *Blicher og samfundet*. Odense 2003. S. 115; Chraska, Wilhelm: *Steen Steensen Blicher zwischen Dichtung und Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1986. S. 29 ff.; Olwig, Kenneth: „Place, Society and the Individual in the Authorship of St. St. Blicher.“ In: Nørgaard, Felix (Hg.): *Omkring Blicher 1974*. Kopenhagen 1974. S. 69–114. Hier S. 71.

169 Chraska: *Steen Steensen Blicher zwischen Dichtung und Wirklichkeit*. S. 47; Langballe, Jesper: *Anlangendes et menneske. Blichers forfatterskab – selvopgør og tidsopgør*. Odense 2004. S. 80, 82, 86.

170 Langballe, Jesper: *Anlangendes et menneske*. S. 387; Olwig: „Place, Society and the Individual in the Authorship of St. St. Blicher.“ S. 70, S. 74, S. 77. – Olwig weist darauf hin, dass Blicher nicht über James McPhersons Autorschaft der Ossian zugeschriebenen Texte unterrichtet war, obgleich er diese zu einem Großteil selbst ins Dänische übertragen hat.

die nun über das Medium der Literatur kommuniziert werden soll. Blicher reflektiert die poetische Aussagekraft alltäglicher Handlungsorte in seinem Essay „Mine Konstvenner“, das in ironischer Absage an die eigenen Grundsätze deren Gehalt überhaupt erst veranschaulicht: „Vil I vise os hvorledes Menneskene være, ere, ville blive, da sparer Uleiligheden; thi saadan see vi dem paa Gaden. – I Daarer! Som troe at Konsten er en Efterligning af Naturen (...).“¹⁷¹ Hier deutet sich bereits eine Kunstauffassung an, die über ein Abbild der als „Natur“ bezeichneten Gegebenheiten nicht nur Vergangenheit und Gegenwart erfassen, sondern auch in die Zukunft weisen und so die Grundbedingungen menschlicher Existenz offenlegen möchte. Die Bedeutung der Landbevölkerung resultiert somit aus ihrem unverstellten Wesen, das in seiner Natürlichkeit noch nicht in gleichem Maße wie das städtische Bürgertum von moralischen Konventionen verbildet worden ist. So weist Langballe darauf hin, dass sich bei Blicher die Liebe der bäuerlichen Figuren weniger als ein sittliches Ideal, sondern eher als ein Bestandteil des Alltagslebens fassen lässt, in dem Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit ebenso ihren Ausdruck finden wie Hingabe an die Pflichterfüllung.¹⁷² Auch wenn Blicher der einfachen Landbevölkerung somit ein hohes Maß an Menschlichkeit zuspricht, bestimmt diese Wertschätzung nur zu einem Teil die Rezeption seiner Erzählungen. Wie der zeitgenössische Literaturkritiker Johan Nicolas Madvig konstatiert, beachtet man vor allen Dingen die Konzentration auf einen provinziellen Handlungsort, der weit entfernt vom hauptstädtischen Zentrum liegt:

Da den [blicherske Muse] derfor med en Samling af dens Gaver fremtraadte i den større Kreds, vakte den hidtil uændede Landsbyskjønhed just ved dens afvigende, men friske og behagelige Physiognomie og naive Væsen en ikke ringe Interesse.¹⁷³

Madvig folgt hier der tradierten Vorstellung einer unverfälscht menschlichen und daher „gesunden“ und „naiven“ Lebenswelt auf dem Land. Tatsächlich greift Blicher das zu seiner Zeit vorherrschende Jütlandbild auf und schreibt einerseits durch seine literarische Aufwertung des Gegenstands dagegen an. Andererseits prägt er es auch entscheidend mit, indem er

171 Blicher, Steen Steensen: *Mine Konstvenner*. (1827) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 10. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1922. S. 40–44. Hier S. 41. („Wolltet Ihr uns zeigen, wie die Menschen waren, sind, oder in Zukunft sein werden, so spart Euch die Umstände; denn so sehen wir sie schon auf der Straße. – Ihr Narren! Die ihr glaubt, dass die Kunst eine Nachbildung der Natur ist (...).“)

172 Vgl. Langballe: *Anlangendes et menneske*. S. 234.

173 Madvig, Johan Nicolas: „Samlede noveller, af S. S. Blicher.“ In: *Maanedsskrift for litteratur*. Jahrgang 1835. Nr. 13. S. 401–418. Hier S. 402. („Als die [Blicherske Muse] daher mit einer Sammlung ihrer Gaben in einem größeren Kreis auftrat, weckte die bis dahin unbeachtete ländliche Schönheit gerade durch ihre abweichende, aber gesunde und angenehme Physiognomie und ihr naives Wesen ein nicht geringes Interesse.“)

die Erwähnung bestimmter Lokalitäten, Gebräuche und Traditionen gezielt als Belege dafür einsetzt, dass seine Texte stets an eine konkrete Wirklichkeit gebunden bleiben.¹⁷⁴ Dies führt nicht nur zu verhältnismäßig hohen Anteilen topographischer Passagen in einzelnen Erzählungen wie *Røverstuen* oder auch *Hosekræmmeren*; ebenso verstärkt sich dadurch der bereits erwähnte exotische Reiz einer unbekannteren Welt innerhalb des heimatlichen Raumes, die dem literarischen Publikum fremd bleibt und deshalb eine ambivalente Beziehung stiftet. Gerade der Gegensatz zwischen der Möglichkeit zur Identifikation einerseits und der Anziehungskraft des Fremdartigen andererseits macht das poetische Potenzial des Stoffbereiches aus:

Hjemlige Farver udstraale nu først fra selve den Localitet, der danner Grunden for disse Fortællinger, den jydsk Natur, opfattet og skildret i dens eiendommelige, fra de danske Øer saa afvigende Character. Den digteriske Naturbeskrivelse fordrer (...) et paa en vis Maade ved Modsætninger marqueret Physiognomie. Dette har af de danske Lande kun Jylland i nogen betydelig Grad.¹⁷⁵

So entfaltet die wilde jütische Natur eine faszinierende und zugleich bedrohliche Wirkung, sobald sie als Kulisse für Handlungen fungiert, die seelische Abgründe offenbaren und damit auf die dunkle Seite allgemein menschlicher Wesenszüge verweisen.¹⁷⁶ Die Vertrautheit mit dem geschilderten Milieu, die Blicher in Abgrenzung zum hauptstädtischen Publikum für sich selbst in Anspruch nimmt, geht allerdings auch mit einer gewissen erzählerischen Distanz einher, wie sie beispielsweise in einer rückblickenden, historisierenden Perspektive zum Ausdruck kommen kann. Auch der empirische Erkenntnisdrang hinsichtlich sprachlicher Gegebenheiten spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle, da gerade die Volkssprache als wichtiges Zeugnis sozialer Verhältnisse angesehen wird und somit auch von wissenschaftlichem Interesse ist. Blicher schreibt der Dialekterzählung große kulturelle Bedeutung zu, indem er Johann Peter Hebels Werk als Vorbild für jede Art von Nationaldichtung anführt:

Hebels schwabische Almuesange (altsaa i samme Dialect) er et fortjenstligt Værk, som og har fundet retfærdig Paaskjønnelse. Lignende borde ethvert Fok eje. Hvor Almuen har, som her i Norden, sine egne Digtninger i Skriftsproget, der skulde Digtere skrive ogsaa i deres Mundart.¹⁷⁷

174 Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute*. S. 349.

175 Madvig: „Samlede Noveller, af S. S. Blicher.“ S. 404. („Heimatliche Farben erstrahlen nun an selbiger Lokalität, die die Grundlage für diese Erzählungen bildet, die jütische Natur, aufgefasst und geschildert in ihrem eigentümlichen, von den dänischen Inseln so abweichenden Charakter. Die dichterische Naturbeschreibung erfordert (...) eine in gewisser Weise durch Gegensätze gekennzeichnete Physiognomie. Dies hat in dänischen Landen nur Jütland in einem bedeutenden Maß aufzuweisen.“)

176 Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute*. S. 372 f.

177 Blicher, Steen Steensen: „Min Tidsalder.“ (1842) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 26. Hg. Jeppe Aakjær und Johannes Nørvig. Kopenhagen 1930. S. 153–265. Hier S. 255 f. („Hebels schwäbische Volksgesänge (also in demselben Dialekt) sind ein verdienstvolles Werk, das auch zu recht Lob geerntet hat. Etwas Vergleichbares

In erster Linie sind jedoch die mundartlichen Elemente in Blichers Erzählungen als Kunstgriffe einer wirklichkeitsnah konzipierten Dichtung zu verstehen. Wie diese ihre Glaubwürdigkeit über alltägliche Bezüge sichert, lässt Blichers poetologischer Exkurs in *Røverstuen* erkennen. Dort bezeichnet er seine eigenen Texte als „rimelige, troværdige og dagligdags“ bezeichnet und sieht folglich eine nachvollziehbare und überzeugende Darstellung am ehesten über diejenigen Gegenstände ermöglicht, die einen gewissen Wiedererkennungseffekt garantieren.¹⁷⁸ Noch deutlicher wird diese Haltung jedoch in der Rechtfertigung in *Peer Spillemands afskedsord til Nordlysets Læsere*, mit der Blicher die Aufgabe seiner eigenen Literaturzeitschrift nach mehrjährigem Erscheinen kommentiert:

Weinerliche Historier (...) ere ikke efter Mængdens Smag. De ere altfor simple, eenfoldige, trolige og naturlige. „Det kan gjerne være!“ siger Publicum, naar det har læst dem, „Sligt opleve vi jo hver Dag (...).“¹⁷⁹

Hier wird zum einen der Erfahrungshorizont des Publikums als bedeutsame Instanz für das Fortwirken künstlerischen Schaffens wahrnehmbar. Zum anderen ist die Verknüpfung der Begriffe „simpel“ und „natürlich“ auffällig, da sie die Frage aufwirft, wie der gewünschte Anschein von Natürlichkeit erweckt werden kann. Die angesprochene Einfachheit ließe sich nun ebenso auf eine bewusst durchschaubar konzipierte Handlung wie auch auf eine stringente Erzählweise oder aber auf einen als „einfach“ bewerteten Gegenstand beziehen. Zudem werden auch die Begriffe „natürlich“ und „glaubwürdig“ miteinander in Verbindung gebracht, so dass sich schließlich ein kausaler Zusammenhang zwischen den Qualitäten „einfach“, „natürlich“ im Sinne von „wirklichkeitsnah“ beziehungsweise „authentisch“ und zuguterletzt „glaubwürdig“ ergibt. In welcher Hinsicht nun Blichers Erzählungen auf einen möglichen Effekt der Einfachheit abzielen, soll bei den folgenden Textanalysen ermittelt werden. An dieser Stelle ist zunächst festzuhalten, dass die angestrebte Glaubwürdigkeit zur Vermittlung eben jener anthropologischen Wahrheiten beitragen soll, die in dem alltäglichen Gegenstand

sollte jedes Volk besitzen. Wo das Volk, so wie hier im Norden, über eigene Dichtungen in Schriftsprache verfügt, da sollten die Dichter umgekehrt auch in der Mundart des Volkes schreiben.“) Vgl. auch Auring: *Dansk litteraturhistorie*. S. 421; Olwig: „Place, Society and the Individual in the Authorship of St. St. Blicher.“ S. 71; Larsen, Per: *Steen Steensen Blicher – en socialdemokrat. En bidrag til nyvurdering af Steen Steensen Blichers noveller*. Odense 1983. S. 45.

178 Blicher, Steen Steensen: *Røverstuen*. (1827) In: Ders. *Samlede Skrifter*. Band 10. S. 52–112. Hier S. 65. („folgerichtig, glaubwürdig und alltäglich“)

179 Blicher, Steen Steensen: *Peer Spillemands Afskedsord til Nordlysets Læsere*. (1829) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 15. Hg. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1925. S. 213–220. Hier S. 216. („Weinerliche Historien (...) sind nicht nach dem Geschmack der Menge. Sie sind allzu simpel, einfältig, glaubhaft und natürlich. ‚Das kann ja gerne sein!‘, sagt das Publikum, wenn es sie gelesen hat. ‚So etwas erleben wir aber jeden Tag!‘“)

enthalten sind. Wie sich jedoch in der Wendung „weinerliche Historier“ bereits andeutet, herrscht dabei nicht unbedingt ein versöhnlicher Gestus vor, der die bestehenden Verhältnisse bestätigt. Offensichtlich muss die Darstellung auch von tragischen Bedingungen ausgehen, so dass sich die Frage stellt, inwiefern der Gegenstand eine Handlung mit möglicherweise unglücklichem Ausgang motiviert. Zudem erfordern die thematisierten Gegebenheiten aufgrund ihrer besonderen Aussagekraft ein symbolisches Verständnis dafür, welche Zusammenhänge sie repräsentieren sollen. Wie aber kann die für ein solches Verständnis notwendige Deutungssicherheit geschaffen werden? Zunächst spielt hier die Erzählebene eine entscheidende Rolle, da sie die Form der Darstellung und somit deren Verlässlichkeit bestimmt und gegebenenfalls auch reflektieren kann. Weiterhin sind bis zu einem gewissen Grad die Instanzen von Autor und Leser zu berücksichtigen, auf die ja der Schaffensprozess und die vermittelnde Funktion des Kunstwerks bezogen bleiben. Baggesen hebt in seiner Monografie zu Blichers erzählerischem Werk hervor, dass bereits die Wahl eines alltäglichen Gegenstandes den Anschein von Deutungssicherheit erzeugen kann.¹⁸⁰ Indem Baggesen die Präsentation alltäglicher Kleidung im Kontrast zu festlicher Maskerade mit dem Akt einer „Entschleierung“ vergleicht, deutet er sowohl die Erkenntnisfunktion des Gegenstandes wie auch die verklärende Funktion dessen literarischer Verarbeitung an. In *Mine Konstvenner* beschreibt Blicher seine künstlerische Intention jedoch mit dem Vorsatz „[at] vise (...) det menneskelige Hjertes hemmelige Folder“ und weist in dem Vorwort seiner Übersetzung von Goldsmiths *The vicar of Wakefield* darauf hin, dass dies nur mit einem „klart Blick i det menneskelige Hjerte, tro og sanddru Skildring af Samme“ möglich sei.¹⁸¹ Dem „klaren Blick“ des Dichters zeigen sich also auch diejenigen menschlichen Wesenszüge, die sich hinter der oberflächlichen Erscheinungsform der Dinge verbergen und die weniger eine detailgetreue als eine „wahrhaftige“ Wiedergabe fordern. Demzufolge muss die Darstellung konkreter Gegebenheiten auf eine Abstraktion abzielen, wobei dieses Konzept nun unverkennbare Entsprechungen zu dem bereits erläuterten künstlerischen Verfahren der Verklärung aufweist. Dennoch lassen sich in Blichers poetologischen Überlegungen Zweifel ausmachen, ob ein solches künstlerisches Unterfangen überhaupt gelingen kann. Letzten Endes bleibt gegenüber der Erkenntnishoffnung eine deutliche Skepsis bestehen, wie sie beispielsweise in dem

180 Baggesen, Søren: *Den Blicherske Novelle*. Århus 1965. S. 84

181 Blicher, Steen Steensen: *Mine Konstvenner*. S. 41; Ders.: „Præsten af Wakefield. Forerindring til den danske Oversættelse.“ (1827) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 9. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1921. S. 1–2. Hier S. 1 f. („die heimlichen Winkel des menschlichen Herzens zu zeigen“; „klaren Blick in das menschliche Herz und einer treuen und wahrhaftigen Schilderung desselben“)

Gedicht *Til B.S. Ingemann* formuliert wird, das Blicher einem Dichterkollegen zueignet: „Her skue vi kun dunkelt i et speil – / Et Gienskin af Lysstraalen i det Høie;/ Om du seer ret, seer jeg da derfor feil?/ Eer Taagen ganske veget fra dit Öie?“¹⁸² Auf der Suche nach den höheren Prinzipien menschlichen Lebens, die der Blick des Dichters angesichts der „dunklen“ Wirklichkeit entschlüsseln soll, wird nur mehr deren Widerschein sichtbar und keine substanziell greifbare Form von Wahrheit. Diese scheint vielmehr über die Metapher „Lichtstrahlen in der Höhe“ dem menschlichen Fassungsvermögen gänzlich entrückt zu sein. So wird die Existenz grundlegender Zusammenhänge zwar nicht negiert, sondern durchaus bestätigt. Auch der Wunsch nach Erkenntnis der vom „Nebel“ verhüllten Verbindungslinien bleibt ungebrochen. Ob das notwendigerweise von einem subjektiven Standpunkt aus geschaffene Kunstwerk die besagten Zusammenhänge jedoch mit absoluter Gültigkeit deutlich machen kann, scheint fraglich – denn offenbar schließen noch nicht einmal gegensätzliche künstlerische Positionen einander vollkommen aus, sondern können stattdessen nebeneinander bestehen. Damit wird die Erkenntnisleistung des Künstlers ebenso wie die vermittelnde Funktion seines Werks zwar nicht geleugnet, aber doch beträchtlich relativiert. Larsen betont, dass Blicher trotz dieser Skepsis von einer universellen Einheit ausgeht; er weist aber auch auf Blichers häufige metaphorischen Anleihen aus dem Ersten Korintherbrief hin, der im 13. Kapitel gleichfalls über die menschliche Erkenntnishoffnung und die für die Zukunft ersehnte Vollkommenheit reflektiert.¹⁸³ Berücksichtigt man nun diesen Bedeutungshorizont bei der Interpretation der zitierten Gedichtstrophe, so wird dem schöpferischen Menschen dort tatsächlich nur noch eine unvollkommene Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten zugestanden, die seine Erfahrungswelt bestimmen. Wenn aber eine derart bruchstückhafte Erkenntnis die Grundlage menschlichen Wissens bildet, so kann auch dieses Wissen nicht mehr als gesichert gelten. Dabei ist anzumerken, dass Blichers Reflexionen über die Fähigkeiten des Künstlers und die Funktion seines Werks zumeist auf eine klare Trennung zwischen erfahrbarer Realität einerseits, künstlerischem Schaffen andererseits und damit auch auf die Eigenständigkeit von Kunst verweisen. In der Erzählung *Fjorten dage i Jylland* findet sich eine entsprechende Passage über erzählende Dichtung:

182 Blicher, Steen Steensen: *Til B. S. Ingemann*. (1815) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 3. Hg. Jeppe Aakjær und Hendrik Ussing. Kopenhagen 1920. S. 185–187. Hier S. 187. („Hier erblicken wir nur dunkel in einem Spiegel – / Einen Widerschein der Lichtstrahlen in der Höhe;/ Wenn Du recht siehst, sehe ich deshalb falsch?/ Ist der Nebel von Deinem Auge gewichen?“)

183 Larsen: *Steen Steensen Blicher – en socialdemokrat*. S. 25 f.

„Vil det sige“, faldt hun ind, „at De overhovedet bandlyser alle romaner – “ „- Nej, min frøken!“ svarte jeg, ikke andre end de falske.“ „Er det dem“, spurgte hun, „der fremstiller verden som den burde være?“ „Ja – ogsaa dem – enhver der afbilder den enten som et paradys eller som et helvede, eller som en blandning af begge. (...) Jeg elsker virkelig romanen, naar den er historie, naar dens begivenheder og karakterskildringer ere sande, eller kunne være det.“¹⁸⁴

Neben der deutlichen Absage an tendenziöse Literatur ist hier vor allen Dingen das Bekenntnis zu einem illusionistischen Wirklichkeitsbezug von Bedeutung, dessen Künstlichkeit betont und einmal mehr mit dem an sich abstrakten Wahrheitsbegriff in Verbindung gebracht wird. Demnach soll erzählende Dichtung fiktive, aber dennoch glaubwürdige Entwicklungen schildern, deren Verlauf verborgene Wahrheiten zumindest teilweise sichtbar machen kann. Die durch geografische und historische Verweise suggerierte Übereinstimmung von Kunstwerk und Wirklichkeit geht also nur auf Ähnlichkeiten zurück. Allerdings machen diese Ähnlichkeiten eine Diskussion der realen Verhältnisse durch das Medium der Kunst überhaupt erst möglich.¹⁸⁵ Dabei bleibt der schöpferische Akt an die Person des Künstlers und an seine begrenzte Erkenntnisfähigkeit gebunden, so dass auch die Vermittlung der besagten Wahrheiten durch das Kunstwerk stets einem subjektiven Erfahrungshorizont verhaftet ist. Eine solche Problematik kann nicht ohne Folgen für die erzählerische Gestaltung bleiben. Die Blicherforschung hat in diesem Zusammenhang vielfach auf den Einfluss von Lawrence Sterne hingewiesen, der über die Technik der Digression und eine beständig sich selbst kommentierende Darstellung eine komplexe Erzählersubjektivität schafft und zugleich reflektiert.¹⁸⁶ In einem poetologischen Kommentar, der die Handlung der Erzählung *Røverstuen* unterbricht und direkt an den Leser gerichtet ist, spricht sich Blicher gleichfalls für die Möglichkeiten einer uneinheitlichen Erzählweise aus:

Men – det er nu ikke anderledes – jeg gaaer min ege skjæve og ujevne Gang – (...) snart staaer jeg, snart gaaer jeg, snart løber jeg, og snart tager jeg Rend til og gjør et gevaltigt Spring (...).¹⁸⁷

184 Blicher, Steen Steensen: *Fjorten Dage i Jylland*. (1836) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 20. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1928. S. 1–157. Hier S. 26 f. („Soll das heißen“, fiel sie ein, „dass Sie überhaupt alle Romane verdammen –“, – Nein, mein Fräulein!“ antwortete ich, „keine anderen als die falschen.“ „Sind das diejenigen“, fragte sie, „die die Welt so darstellen, wie sie sein sollte?“ „Ja – auch die – jeder, der sie entweder als Paradies oder als Hölle abbildet, oder als eine Mischung aus beiden. (...) Ich liebe den Roman wirklich, wenn er Geschichte ist, wenn seine Begebenheiten und Charakterschilderungen wahr sind, oder wahr sein könnten.“)

185 A.a. O. S. 49, S. 53. Vgl. auch: Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 86, S. 92.

186 Vgl. u.a.: Larsen: *Steen Steensen Blicher – en socialdemokrat*. S. 63; Auken: „Den moderne Tragiker.“ S. 314, S. 318; Chraska: *Steen Steensen Blicher*, S. 52; Baggesen, Søren: *Fire Veje til Blichers Novellekunst*. Odense 2004. S. 38.

187 Blicher: *Røverstuen*. S. 66 f. („Aber – das ist nun einmal nicht anders – ich gehe meinen eigenen schiefen und unebenen Gang – (...) bald stehe ich, bald gehe ich, bald laufe ich, und bald renne ich los und vollführe einen gewaltigen Sprung (...).“)

Der „schiefe und unebene Gang“ bezeichnet somit einen Erzählverlauf, der nicht nur mit der Einheit von Ort und Zeit bricht, sondern der auch Raum für reflexive Einschübe jenseits der dargestellten Ereigniskette gibt. Eine wichtige Funktion für die Umsetzung dieses Konzeptes in Blichers Erzählungen kommt der Figur Peer Spillemand zu, die in zahlreichen Texten entweder als fiktiver Verfasser, als Dialogpartner des Autors oder aber als dessen Stellvertreter und Kritiker auftritt. Dieses Spiel mit unterschiedlichen erzählerischen Ebenen bezieht notwendigerweise auch die Leserinstanz mit ein, trägt der Skepsis gegenüber der besagten Erkenntnishoffnung Rechnung und problematisiert letztlich den Akt des Erzählens selbst.¹⁸⁸ Es erscheint allerdings fraglich, ob sich die von Blicher bevorzugte Erzählweise tatsächlich mit Sternes komplexer Digressionstechnik vergleichen lässt, denn Blicher zufolge schließt eine formal komplexe Darstellung weder einen stimmigen Handlungsverlauf aus, noch das bereits angesprochene Kriterium der Natürlichkeit beziehungsweise Einfachheit, das er in seinem Vorwort zu *The vicar of Wakefield* auch auf die sprachliche Gestaltung anwendet. Kennzeichen eines „guten Romanes“ seien

[en] stedse velmotiveret Følge af Begivenheder; stedse stigende Interesse i Fortællingen; en bestandig stærkere og stærkere sammendraget Knude, der omsider, ligesaa let og naturligt, som overraskende og glædeligt, opløses – og endelig Alt dette i et Sprog, der er lige langt fra svulstig ordbram, fremkunstlet Følerie og vidtløftig, langtrukken Snaksomhed.¹⁸⁹

Hier deutet sich bereits eine Abkehr von ausführlichen Milieuschilderungen an, die mittels einer Fülle an konkreten Informationen einen besonders fundierten Wirklichkeitsbezug leisten sollen. Damit laufen diese Milieuschilderungen jedoch Gefahr, über einem bloßen Detailrealismus die Erkenntnisproblematik wirklichkeitsbezogener Dichtung zu vernachlässigen. In dieser Hinsicht grenzt sich Blicher auch von Walter Scott ab, dessen vermeintlichen Totalitätsanspruch er in *Røverstuen* ironisch als „Scottsche Manier“ kommentiert: „Havde jeg været en S...., vare vi vist i dette Øjeblik meget behageligen sysselsatte med at tælle de brune Pletter paa Niels Skyttes forresten hvide Høsehund (...).“¹⁹⁰

188 Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute*. S. 382; Chraska: *Steen Steensen Blicher zwischen Dichtung und Wirklichkeit*. S. 49.

189 Blicher: „Præsten af Wakefield. Forerindring til den danske Oversættelse.“ S. 2. („[eine] stets wohlmotivierte Folge von Begebenheiten, stets wachsendes Interesse an der Erzählung; ein immer stärker und stärker zusammengezogener Knoten, der sich ebenso leicht und natürlich wie auch überraschend und glücklich auflöst – und all dies in einer Sprache, die von schwülstigen Worten, gekünstelter Empfindsamkeit und weitschweifiger, langatmiger Geschwätzigkeit weit entfernt ist.“)

190 Blicher: *Røverstuen*. S. 66. Inger und Walter Methlagl weisen in ihren Anmerkungen zur deutschen Übersetzung daraufhin, dass sich – entgegen der Erwartung, die die Argumentation bis zu dieser Stelle nahe legt – hinter der Andeutung „S.....“ auch der englische Romanautor Thomas Smollet verbergen könnte; in jedem Fall wird hier aber ein Beispiel für den von Scott etablierten breiten Detailrealismus angeführt. Vgl. Blicher: *Der Himmelberg. Erzählungen*. Hg. und Übersetzung von Inger und Walter Methlagl. Zürich 2007.

Ohnehin macht Blichers Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Dichtung einen wichtigen Bestandteil seiner poetologischen Reflexionen aus. In der Forschung wurde bereits verschiedentlich darauf hingewiesen, dass Blicher über A.F. Elmquists Journal *Læsefrugter* – in dem er zunächst auch selbst veröffentlicht – Erzählungen von Ludwig Tieck, Jean Paul oder etwa E.T.A. Hoffmann rezipiert und auf diese Weise Zugang zur europäischen Novellistik gewinnt.¹⁹¹ Auken zählt Blicher neben Thomasine Gyllembourg und Bernhard Ingemann zu denjenigen Autoren, die in Orientierung an ausländischen, insbesondere französischen und deutschen Vorbildern die Novellenform für die dänische Literatur des 19. Jahrhunderts erneuern, und auch Baggesen stellt Blichers Werk bei seiner vergleichenden Analyse in den Kontext einer europäischen Gattungsgeschichte.¹⁹² Dabei ist anzumerken, dass gerade Baggesen die Novelle als Textform bezeichnet, die am Beispiel eines singulären dramatischen Ereignisses – der nach Goethe vielzitierten „unerhörten Begebenheit“¹⁹³ – die Grundbedingungen des menschlichen Daseins veranschaulichen möchte. Die historische Dimension dieser Begebenheit, über die zumeist als belegbare Tatsache berichtet wird, verleiht der Erzählebene nun ausschlaggebendes Gewicht hinsichtlich der Kriterien Authentizität und Glaubwürdigkeit und macht die Gattung für eine bewusst wirklichkeitsnah konzipierte Dichtung interessant. Baggesen zufolge ist diese Begebenheit jedoch aufgrund der konzentrierten Form der Novelle in der Regel nicht psychologisch, sondern durch äußere Bedingungen motiviert – ein Umstand, der sich nur schwerlich mit Blichers Intention in Übereinstimmung bringen lässt „die heimlichen Winkel des menschlichen Herzens zu zeigen.“¹⁹⁴ Ohnehin erscheint fraglich, ob Blichers Erzählungen in diesem engeren Sinn als Novellen zu bezeichnen sind, da sich der im 19. Jahrhundert diskutierte Gattungsbegriff aufgrund seiner Offenheit kaum einheitlich definieren lässt, unscharf bleibt und insofern problematisch ist.¹⁹⁵ Obwohl

S. 338 („Wäre ich ein S....., so wären wir sicherlich in diesem Augenblick damit beschäftigt, die braunen Flecken auf Niels Skyttes übrigens weißem Hühnerhund zu zählen (...).“)

191 Auring: *Dansk litteraturhistorie*. S. 427; Auken: „Den moderne Tragiker.“ S. 318. Baggesen: *Fire Veje til Blichers Novellekunst*. S. 36. – Von dem möglichen Vorbild E.T.A. Hoffmann wie von einer Reihe weiterer populärer Schriftsteller grenzt sich Blicher gleichfalls in *Røverstuen* ab, indem er auf die fantastischen und spukhaften Elemente in Hoffmanns Dichtung verweist: „dertil har han alt for liden Commerce med Gjengangere, Nisser, Trolde, Varulver, Vampyrer og Djævla.“ (S. 65) („dazu hat er [Blicher, Anm. d. Verf.] allzu wenig Commerce mit Wiedergängern, Nissen, Trollen, Werwölfen, Vampiren und Teufeln.“)

192 Auken: „Den moderne Tragiker.“ S. 328.

193 Goethe, Johann Wolfgang: [Aus dem Gespräch zwischen Goethe und Eckermann vom 29.1.1827] In: Ders.: *Werke*. Band 6. Hg. Erich Trunz. Hamburg 1960. S. 721.

194 Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 41, Baggesen: *Fire Veje til Blichers Novellekunst*. S. 46.

195 Vgl. Wehles und Thomés Darstellung der Entwicklungen im deutschsprachigen Raum, die im dänischen Literaturbetrieb ihre Entsprechung finden: „Die Orientierung am historischen Beispiel [Boccaccios *Decamerone*, Anm. d. Verf.] hat zur Konsequenz, dass sich die Bezeichnung Novelle für die aktuelle Produktion nur zögernd durchsetzt (...) oder dass sie willkürlich (...) gebraucht wird. In der Biedermeierzeit

noch zu seinen Lebzeiten verschiedene seiner Texte unter diesem Oberbegriff gesammelt und veröffentlicht werden, äußert sich Blicher selbst nur zögerlich zu einer entsprechenden Zuordnung. In seinem poetologischen Exkurs in *Røverstuen* stellt er sie letzten Endes dem Belieben des Lesers anheim: „(...) der som ogsaa mine Smaafortællinger, eller – om du hellere vil – Noveller, have vundet dit Behag (...).“¹⁹⁶

Die neutrale Umschreibung „kleine Erzählungen“ verweist überdies auf eine Besonderheit der Blicherschen Prosa im Vergleich zu den übrigen hier behandelten Texten, die bereits zu ihrer Entstehungszeit unter Begriffen zusammengefasst worden sind, in denen sich Stoff und darstellerische Form andeuten. Anders als bei Amqvists „Folkklivsberättelser“, Auerbachs Dorfgeschichten und Bjørnsons „Bondefortællinger“ hat sich für Blichers Erzählungen also keine vereinheitlichende Bezeichnung herausgebildet. Die thematische Konzentration auf das Leben in der Provinz wird vor allen Dingen als Fokussierung auf den Handlungsraum Jütland wahrgenommen und erst in zweiter Linie als Auseinandersetzung mit bestimmten gesellschaftlichen Schichten. Tatsächlich nimmt Blicher neben der bäuerlichen Bevölkerung auch Kleinbürger, Landlose und Vagabunden in seine Figurenkonstellationen mit auf und räumt besonders Vertretern des Landadels sowie der Klasse der Gutsbesitzer eine wichtige Position ein, da diese in enger sozialer Verbindung mit der bäuerlichen Schicht stehen. Allerdings wird auch bei einer breiter angelegten Schilderung der gesellschaftlichen Verhältnisse dem Bauerntum das größte literarische Potenzial zugesprochen, während in *Røverstuen* die Kritik an ausländischen Autoren vorwiegend am Beispiel adeliger literarischer Figuren veranschaulicht und diese also mit überkommenen Erzählweisen in Verbindung gebracht werden.¹⁹⁷ In Blichers Sammlung *E Bindstouw* [sic!] fungiert eine Spinnstube als Ort der mündlichen Überlieferung von Liedern und Geschichten und wird damit zum Kristallisationspunkt volkstümlicher Kultur. So zeigt sich – symbolisiert durch den beständig fortgesponnenen Faden – die zukunftsweisende schöpferische Kraft der bäuerlichen Bevölkerung. Dieser hohe Stellenwert volkstümlicher Dichtung und regional spezifischer kultureller Traditionen trägt Blicher seitens der zeitgenössischen Kritik Zustimmung ein, da man hier die Konzentration auf das heimlich Private und Alltägliche mit einem national bedeutsamen Aspekt verbunden sieht, wie

kommt der Terminus in Mode, meint aber noch ganz unspezifisch eine strukturell nicht weiter festgelegte Erzählung aus der (fiktiven) Wirklichkeit im niedern Stil und mit didaktischer Intention (...).“ Wehle, Winfried und Thomé, Horst: „Novelle.“ In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 2. Berlin/ New York 2000. S. 725–731. Hier S. 727; außerdem: Aust, Hugo: *Novelle*. Stuttgart 1999. S. 7, S. 45, S. 37 ff.

196 Blicher: *Røverstuen*. S. 65. („(...) da auch meine kleinen Erzählungen oder – wenn du lieber willst – Novellen, deine Zustimmung gefunden haben (...).“)

197 Olwig: „Place, Society and the Individual in the Authorship of St. St. Blicher.“ S. 93.

Madvig hervorhebt: „[alt det] faaer et bestemtere, mere individuelt og derved mere kraftig Præg, i det den ikke blot i Almindelighed er dansk, men er særegen provindsiel.“¹⁹⁸ Ausschlaggebend für sein positives Urteil ist jedoch vor allen Dingen Blichers Vermögen, regionalspezifische Elemente anschaulich darzustellen und zugleich mit einer allgemein verbindlichen Bedeutungsebene zu verknüpfen: „Det er lykkedes Hr. Blicher at oplive sine jydsk Egne med naturtroe og dog til poetisk Almindelighed hævede Billeder (...).“¹⁹⁹ Die oftmals komplexen erzählerischen Formen werden allerdings skeptisch aufgenommen, da sie die harmonische Zusammenführung von konkreten Details und davon abstrahierenden Werten unterlaufen und den illusionistischen Effekt durch metapoetische Reflexionen unter Umständen sogar ironisch brechen können:

Dennes naive, lette, ofte muntere Tone afbrydes hyppigen ved fremmede Reflexioner (...), hvorved Læseren maa finde sig at være snart i, snart udenfor Fortællingen (...); Virkningen er altsaa blot forstyrrende, og blive det saameget mere, som disse Reflexioner ikke sjelden dreje sig om Forf.s Arbejder (...).²⁰⁰

Auch Blichers Ausgestaltung des an sich erwünschten Wirklichkeitsbezuges stößt auf Kritik, da sie vermeintlich unmoralische Inhalte mit einschließt, ohne diese eindeutig zu verurteilen und damit wieder ein moralisches Gleichgewicht herzustellen. So wendet sich Madvig gegen Blichers Schilderung eines doppelten Ehebruchs in der Erzählung *Sildig Opvaagnen*:

Men fremfor Alt burde en ubetinget Forkastelsesdom have truffet den indtil det smudsigste Detail udførte, aldeles uæsthetiske Skildring af et dobbelt Ægteskabsbrud og Ohoreliv, der fører Navnet „Sildig Opvaagnen.“²⁰¹

Nicht allein die Wahl des Gegenstandes, auch die Art und Weise seiner Darstellung wird hier als Tabubruch verstanden, wobei Madvig die einem Maskeradenspiel ähnliche Intrige und damit die reflexive Ebene von Schein und Wahrheit außer Acht lässt. Insofern ließe sich die oft zwiespältige Haltung von Publikum und Kritik gegenüber Blichers Erzählungen mit den zu dieser Zeit gültigen ästhetischen Kriterien erklären. Diese fordern von einer Wirklichkeits-

198 Madvig: „Samlede Noveller, af S. S. Blicher.“ S. 404. („[All das] bekommt eine bestimmtere, individuellere und dadurch kräftigere Prägung, indem es nicht bloß im Allgemeinen dänisch, sondern im Besonderen provinziell ist.“)

199 A.a.O. S. 405.

200 A.a.O. S. 415. („Ihr naiver, leichter, oft munterer Ton wird häufig durch fremde Reflexionen unterbrochen, wodurch der Erzähler sich bald innerhalb, bald außerhalb der Erzählung wiederfindet (...); die Wirkung ist also bloß störend, und wird das umso mehr, als diese Reflexionen sich nicht selten um die Arbeit des Verfassers drehen (...).“)

201 A.a.O. S. 417. („Aber vor allem hätte eine unbedingte Ablehnung die bis in das schmutzigste Detail ausgeführte, absolut unästhetische Schilderung eines doppelten Ehebruchs und Hurenlebens treffen sollen, die den Namen „Sildig Opvaagnen“ führt.“)

schilderung die Bestätigung höherer Werte und damit die bereits ausführlich diskutierte Harmonisierung. Tatsächlich lässt sich an der Oberfläche vieler zeitgenössischer Texte wie etwa von Bernhard Ingemann, Ludvig Heiberg oder beispielhaft in Thomasine Gyllembourgs 1828 erschienener *Hverdagshistorie* eindeutig die Tendenz wahrnehmen, familiäre und gesellschaftliche Verhältnisse in ihrer künstlerischen Darstellung zu beschönigen. Die vorherrschende Konzentration auf den privaten Raum zieht jedoch die Thematisierung von Aspekten wie Ehe, Liebe, Sexualität und die Bedeutung der Geschlechterrollen innerhalb der Gesellschaft nach sich, bei der sich Brüche und Spannungsverhältnisse, wenn auch oftmals nur in indirekter Form, notwendigerweise abbilden. So kann bei Gyllembourg eine augenscheinliche Harmonie durch eine genau kalkulierte Konzeption, die unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zulässt, erzählerisch ironisiert und letztlich in ihrer Gültigkeit in Frage gestellt werden.²⁰² Dass sich eine vergleichbare Ausrichtung auch in Blichers Erzählungen findet, wurde bereits im Zusammenhang mit den möglichen Einflüssen Sternes erwähnt und soll später noch anhand der einzelnen Textanalysen untersucht werden. An dieser Stelle ist zunächst festzuhalten, dass eine ironisierende erzählerische Konzeption also nicht der ausschlaggebende Grund dafür sein kann, dass Blichers Werk als Bruch mit der vorherrschenden Kunstauffassung verstanden wird. Besonders stark muss dagegen seine Skepsis gegenüber einer umfassenden Erkenntnis ins Gewicht fallen. Denn die Annahme, dass der Künstler zu einer solchen Erkenntnis in jedem Fall in der Lage sei und diese dann auch über das Kunstwerk vermittelt werden könne, bildet schließlich das Fundament der von Heiberg maßgeblich geprägten Ästhetik des dänischen Poetischen Realismus. Blicher zufolge berücksichtigen diese Vorgaben jedoch zu stark die zeitgebundenen geschmacklichen Tendenzen des Publikums und bieten keinen Raum für weiterführende künstlerische Entwicklungen. In der Erzählung *Peer Spillemands Rejse til Parnas* findet ein ausführlicher Dialog zwischen der Dichtersfigur Peer Spillemand („Jeg“) und einem nicht näher benannten Gegenüber („Han“) über den zeitgenössischen Literaturbetrieb statt:

Jeg. Publicums Smag? Jeg troede at Digteren skulde danne Publicums Smag; men ikke danne sig efter den. (...) Digteren synger vel, som Lærken, af et dunkelt Instinct. Han synger, fordi Tonerne trænge sig frem fra hans Bryst; fordi han maa give Luft for de Følelser, der finde det for trangt i hans egen Barm. (...)

Han. En fornuftig Digter maa altsaa synge, 1) enten for de Enkelte, som kunne betale med penge eller Ære (...) eller 2) for Publicum en masse. (...) For at bringe Dig selv i Anseelse, skaffe dine

202 Friis: „Poetisk Realisme og Romantisme.“ S. 153, S. 156.

Poesier Aftræk og derved Penge i din Kasse, maa Du stedse ophøje Dig selv, og nedtrykke Andre.
(...)

Jeg. Dette Blændværk vil dog snart forsvinde; Verden vil faa Øjnene op, om ikke før, saa efter den uforkammede Gjøgs Død. (...) Digterens egen Selvbevisthed; det søde Haab, at en skønsom Efterslægt vil erkjende hans Værd; at Udødelighedens Glands –

Han. Plidder, Pladder! En Runesteen, en obelisk, en Forestilling paa Theatret, en Buste i en Have, eller paa en Divan – kan det fornøje dem efter Døden?²⁰³

Die pädagogische Absicht, den Geschmack des Publikums weiter auszubilden, erhebt die Leserschaft zu einer Instanz, bei der sich die Wirkungsmacht des dichterischen Werkes überhaupt erst entfalten kann. Von noch größerer Bedeutung ist jedoch die Aussage, der Dichter folge nur mehr instinktiv einem schöpferischem Drang. Damit wird nicht nur seine besondere Begabung hervorgehoben, sondern auch sein Werk als naturgegeben legitimiert. Wenn auch nicht die Erkenntnis einer universellen Einheit in Aussicht gestellt wird – stattdessen liegt die Betonung auf dem irrationalen, „dunklen“ Aspekt des Schaffensprozesses – so fordert das Werk jedoch die Erkenntnis eines hohen künstlerischen Wertes. Dieser ist per se absolut und kann möglicherweise sogar das nicht mehr erreichbare Wissen über grundlegende existenzielle Zusammenhänge ersetzen. Sobald jedoch der künstlerische Wert eine derartige Bedeutung erlangt, stellen der kommerzielle Erfolg sowie die Anerkennung durch die Literaturkritik keine ernstzunehmenden Kriterien mehr dar. Insofern lässt sich dieser Dialog durchaus als eine Rechtfertigung gegenüber negativen Reaktionen auf bisher veröffentlichte Texte interpretieren. Die Hoffnung auf Anerkennung durch eine „verständige“ Nachwelt eröffnet zudem eine zukunftsweisende Perspektive. So findet nicht nur die schwer fassbare Erkenntnis grund-

203 Blicher, Steen Steensen: *Peer Spillemands Rejse til Parnas*. (1827)) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 11. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1922. S. 8593. Hier S. 86 ff., S. 90 ff. („Ich. Der Geschmack des Publikums? Ich glaubte, dass der Dichter den Geschmack des Publikums bilden sollte, anstatt sich selbst danach zu richten. (...) Der Dichter singt wohl, wie die Lerche, aus einem dunklen Instinkt heraus. Er singt, weil die Töne sich aus seiner Brust hervordrängen; weil er den Gefühlen Luft verschaffen muss, denen sein Busen zu eng ist. (...) Er. Ein vernünftiger Dichter muss also 1) für die Wenigen singen, die mit Geld oder Ehre bezahlen können (...) oder 2) für die Masse des Publikums. (...) Um dir selbst Ansehen zu verschaffen, um deine Werke vervielfältigen zu lassen und Geld in deine Kasse zu schaffen, musst du dich selbst stets erhöhen und andere abwerten.
Ich. Dieses Blendwerk wird doch bald verschwinden, der Welt werden die Augen aufgehen, wenn nicht vor, so doch nach dem Tod des unverschämten Gecks. (...) Das Selbstbewusstsein des Dichters, die süße Hoffnung, dass einst verständige Generationen seinen Wert erkennen werden, dass der Glanz der Unsterblichkeit –
Er. Geschwätz! Ein Runenstein, ein Obelisk, eine Vorstellung im Theater, eine Büste in einem Garten, oder auf einem Diwan – kann sie das nach dem Tod noch erfreuen?“)

legender Zusammenhänge einen adäquaten Ersatz, sondern auch die Hoffnung auf eine Verbesserung der Verhältnisse, die ja auch durch den versöhnlichen Gestus der Heibergschen Harmonieästhetik in Aussicht gestellt wird. Blichers spezifische Aufwertung der Wirkungsmacht von Kunst erfordert nun aber für die einzelnen Werke eine umso eingehendere Analyse möglicher metapoetischer Reflexionen. Dabei ist anzumerken, dass Blichers Erzählungen zu seinen Lebzeiten durchaus auch große Wertschätzung erfahren. P. L. Møller, der Blicher bei verschiedenen Publikationen unterstützt, erkennt Blichers Leistung für einen literarischen Realismus:²⁰⁴

Derfor var der Noget saa magisk gribende ved Blichers Poesi, Noget paa een Gang nyt og dog hjemligt, nytt ved Behandlingen og Anskuelsen, hjemligt ved den velbekjendte Virkelighed, hvorfra han gik ud, og den folkelige Tone, hvori den fremtrylledes til et poetisk Liv.²⁰⁵

Nach Møller besteht Blichers Leistung vor allen Dingen in der Verbindung eines vertrauten, „heimatlichen“ Gegenstandes – der synonym mit einer „wohlbekannten Wirklichkeit“ gesetzt ist – und dessen spezifischer künstlerischer Verarbeitung. Søren Kierkegaard lobt Blicher in *Af en endnu Lefendes Papirer* (1838) sogar ausdrücklich im Kontrast zu den populären Werken zeitgenössischer Autoren:

[M]en dog finder ogsaa her en vis Begynden forfra Sted, foretaget, medens den negative Side er aldeles latent (...). Istedet for den i Hverdagshistoriens Forfatters Noveller indeholdte Livs-Anskuelse, der er Individets, som har fuldendt Løbet og bevaret Troen, fremtræder her som eenheden af en for Sjælens indre gjenlydende individuel-folkelig poetisk Grundtone, og et for Phantasien udslagen folkelig-idyllisk af mægtige Kornmod gennemlynet Billede – en dyb poetisk Stemning, indhyllet i Umiddelbarhedens Taageslør.²⁰⁶

204 Auring: *Dansk litteraturhistorie*. S. 432; Baggesen: *Fire Veje til Blichers Novellekunst*. S. 56 f.

205 Møller, Peder Ludvig: „Steen Steensen Blicher“ (1845): In: Rohde, H.P.: „P.L. Møller om Steen Steensen Blicher.“ In: Nørgaard (Hg.): *Omkring Blicher 1974*. S. 33–56. Hier S. 51. („Deshalb war etwas so magisch Ergreifendes an Blichers Poesie, etwas zugleich Neues und doch heimatlich Vertrautes, neu durch die Behandlung und Anschauung, heimatlich durch die wohlbekannte Wirklichkeit, von welcher er ausging, und durch den volkstümlichen Ton, in welchem sie zu einem poetischen Leben hervorgezaubert wurde.“)

206 Kierkegaard, Søren: *Af en endnu Lefendes Papirer*. In: Ders.: *Samlede Værker*. Band 1. Hg. Johan Ludvig Heiberg und H.O. Lange. Neue, von Peter P. Rohde durchgesehene Ausgabe. Kopenhagen 1962. S. 11–57. Hier S. 28. („Dennoch findet auch hier ein gewisses Beginnen von vorne statt, vorgetragen, während die negative Seite durchaus latent ist (...). In den Novellen des Verfassers der *Alltagsgeschichten* [Thomasine Gyllembourg, Anm. d. Verf.] herrscht eine Lebensanschauung – die des Individuums, das den Lauf vollendet und den Glauben bewahrt hat; an deren Stelle tritt [bei Blicher] als Einheit eines im Gehör der Seele widerhallenden, individuell-volkstümlichen Grundtons und eines für die Phantasie entworfenen volkstümlich-idyllischen, von mächtigem Wetterleuchten durchzuckten Bildes – eine tief poetische Stimmung, eingehüllt in den Nebelschleier der Unmittelbarkeit.“ – Übersetzung zitiert nach Methlagl, Inge und Walter: „Bemerkungen zu Blichers Sprachkunst.“ In: Blicher: *Der Himmelberg*. S. 374–396. Hier S. 380.)

Kierkegaard gesteht Blichers erzählerischem Werk eine große innovative Kraft zu, die nicht etwa einer in sich abgeschlossenen Lebens- und Kunstauffassung verpflichtet ist, wie sie in Gyllembourgs *Hverdagshistorie* zum Ausdruck kommt, sondern die ihr kreatives Potenzial aus dem ländlich-bäuerlichen Stoffbereich schöpft und damit eine „poetische Stimmung“ hervorruft, die Brüche und Spannungen zulässt – versinnbildlicht im Paradoxon des „Nebelschleiers der Unmittelbarkeit.“

Die nun folgenden Textanalysen sollen zum einen die dargestellten Konflikte sowie Blichers Inszenierung der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt erläutern, zum anderen aber auch die erzählerische Konzeption sowie die bereits genannten Aspekte der „Einfachheit“, der Deutungsicherheit und der metapoetischen Reflexionen in den Blick nehmen. Ebenso ist die Problematisierung der Erkenntnishoffnung zu untersuchen, die sich bereits in Blichers poetologischen Überlegungen abgezeichnet hat. Um ein möglichst umfassendes Bild zu gewinnen, richtet sich die Textauswahl dabei nicht nur nach der Fokussierung des dargestellten Milieus, sondern auch nach der unterschiedlichen Gewichtung erzählerischer Gestaltungsmittel.

3.2. „Meine Seele hatte die Farbe der Wüste angenommen“: Hosekræmmeren (Der Strumpfkrämer)

Blichers Erzählung *Hosekræmmeren* weist die Besonderheit auf, dass ihr zwei Verszeilen vorangestellt sind und somit der Gedanke an eine Vorausdeutung der Handlung durch ein Motto nahe liegt. Tatsächlich tragen die auch später noch mehrfach zitierten Verse „Den største Sorg i Verden her/ Er dog at miste den, Man har kjer“ mahnenden Charakter und kündigen mit dem Thema der Vergänglichkeit bereits einen tragischen Verlauf an. Auch innerhalb der Verszeilen erlangen die Motive Leid und Verlust besonderes Gewicht. Sie werden den jeweiligen Gegenpolen Welt und Liebe vorangestellt und negieren diese in gewisser Weise bereits – denn das Leben in einer leidvollen Welt kann ebenso wenig glückbringend sein wie eine vom Verlust bedrohte Liebe.²⁰⁷ Diesem Auftakt schließt sich nun der eigentliche Erzähleingang an, indem der unbenannte Ich-Erzähler seine Eindrücke von einer Heidelandschaft schildert, mit der er sich auf verschiedenen Wanderungen vertraut gemacht hat, und so den späteren Handlungsort einführt. Die wohlthuende Weite und Einsamkeit der Heide stellt er in Kontrast zu jedem Zeugnis menschlichen Lebens, das für ihn notwendigerweise mit Mühe und Zwietracht verbunden ist: „der boer ogsaa Møje og Kummer; der trættes, der kives ogsaa om Mit og Dit!“ (33)²⁰⁸ Hier deuten sich bereits die fatalen Auswirkungen eines Besitzdenkens an, das offensichtlich jedem Menschen zueigen ist und das angesichts der zuvor noch beschworenen Vergänglichkeit umso sinnloser erscheint. So wird eine tragische Grundkonstellation entworfen, die die Voraussetzungen für die folgenden Ereignisse liefert und deren Charakter zugleich wieder vorwegnimmt.

Ein weiterer tragischer Aspekt verbirgt sich zudem hinter der ambivalenten Haltung des Ich-Erzählers, der sich aufgrund seiner misanthropischen Gedanken fern von allen Menschen halten möchte, mit seinen Bedürfnissen nach Nahrung, Schutz und menschlicher Nähe jedoch seine eigene Menschlichkeit nicht verleugnen kann.²⁰⁹ Als ein Beispiel für die Konsequenzen

207 Sven Rossel hat die Verse auf Übereinstimmungen mit Volksliedern untersucht und zwei mögliche Quellen festgestellt; die weite Verbreitung ähnlicher Wendungen im skandinavischen Raum lässt ihn jedoch schlussfolgern, dass es sich eher um die Verarbeitung eines allgemein gültigen Themas als um die Variation eines bestimmten Textmaterials handelt. – Vgl. Rossel, Sven H.: „Es ist auf Erden kein schwerer Leiden, denn wann zwei Herzlieb müssen scheiden.“ Die Geschichte eines Blichermottos.“ In: *Nerthus. Nordisch-deutsche Beiträge*. Jahrgang 1979. Band 4. S. 75–86.

208 Blicher, Steen Steensen: *Hosekræmmeren*. (1829) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 14. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1924. S. 33–53. Hier S. 33. („Da wohnen ja auch Mühe und Kummer, da wird gezankt, da wird um Mein und Dein gekeift!“ Deutsche Übersetzung von Inger und Walter Methlagl: *Der Strumpfkrämer*. In: Blicher: *Der Himmelberg*. S. 94–113. Hier S. 95.)

209 Vgl. Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 221.

dieser Bedürfnisse schildert er nun eine ganz bestimmte Heidewanderung, auf der er bei der Familie eines Strumpfkramers einkehrt und dort hinter dem Anschein von Armut sofort größeren Wohlstand zu erkennen glaubt. Neben den materiellen Besitztümern fällt ihm vor allen Dingen die schöne Tochter Cecil ins Auge, die seiner Wahrnehmung nach einem „fra grusomme Forældre og et modbydeligt Ægteskab bortflygtet, forklædt frøken“ gleichsieht und die er daher als besonders kostbares Gut der Eltern einschätzt: „Hende beholde I vist ikke længe.“⁽³⁶⁾²¹⁰ Dass aber auch die Tochter als Teil des elterlichen Eigentums angesehen wird, ist eine entscheidende Bedingung für die weiteren Entwicklungen, deren Verlauf die Fantasien des Erzählers – „grausame Eltern“, „widerwärtige Ehe“ – bereits angedeutet haben. Dieser verfolgt nun als Zuschauer die Szene, die sich zwischen dem weiteren Besucher Esben und der Familie entspinnt. In Opposition zu den Sachzwängen, mit denen der Vater argumentiert, fordert Esben für sich und Cecil das Recht auf eine Liebesheirat ein, wobei der Ich-Erzähler den jungen Mann angesichts seines schönen und vornehmen Äußeren als „ingen uværdig Tilbeder“ (38) der Tochter bezeichnet, der er zwar nicht nach Vermögen, aber doch seinem Wesen nach ebenbürtig zu sein scheint.²¹¹ Da sich der Vater gegen die Verbindung der beiden augenscheinlich füreinander bestimmten Menschen stellt, spricht Esben eine nahezu biblisch anmutende Schuldzuweisung aus, die einen weiteren Vorgriff auf die tragische Entwicklung enthält: „Saa er det eder Skyld, Michel Krænsen! (...) Men det siger jeg Eder: dersom I tvinger Cecil til nogen Anden, gjør I stor Synd baade mod hende og mig.“ (40)²¹² Während der Erzähler den aufbrechenden Konflikt in einer Art innerem Monolog überdenkt, reflektiert er zunächst die Möglichkeit, für das Paar Partei zu ergreifen: „Jeg kunde havde erindret dem om, at (...) see mere paa Retskaffenhed, Flid og Dygtighed, end paa penge“ (40).²¹³ Daraufhin kapituliert er jedoch mit seinen Überlegungen vor der vermeintlichen Unnachgiebigkeit des Vaters („Men jeg kjendte Almuen for godt til at spilde unyttige Ord paa denne Materie“ (41)²¹⁴) und übernimmt zuguterletzt dessen Argumentation als vernünftig und den Gegebenheiten angemessen („Er Armoden ikke den Klippe, hvorpaa baade Venskab og selve

210 („ein[em] vor grausamen Eltern und einer widerwärtigen Ehe geflüchtete[n], verkleidete[n] Fräulein“ (97), „Die behaltet ihr bestimmt nicht lang.“ (97))

211 („kein[en] unwürdige[n] Verehrer“ (99))

212 („Dann ist es Eure Schuld, Mikkel Krænsen! (...) Aber das sage ich Euch: Wenn Ihr Cecil zu einem anderen zwingt, begeht Ihr eine große Sünde – gegen sie und gegen mich!“ (100)) Vgl. auch: Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 226 ff.

213 („Ich hätte sie daran erinnern können, (...) mehr auf Rechtschaffenheit, Fleiß und Tüchtigkeit zu sehen als aufs Geld“ (101))

214 („Aber ich kannte die einfachen Leute zu gut, um unnütze Worte auf diese Materie zu verschwenden“ (101))

Kjerlighed ofte monne strande?“ (41)²¹⁵). Diese Zustimmung gipfelt in der ergebenen Formulierung, dies sei nun einmal ein Beispiel für „*Verden som den er*.“ (41)²¹⁶ Damit unterdrückt der Ich-Erzähler seinen ersten Impuls mit dem Gedanken daran, dass jegliches Aufbegehren gegen die bestehenden Regeln – und damit gegen die Verhältnisse, die durch die Verteilung materieller Güter bestimmt sind – vergebens sein müsse. Diesen Fatalismus rechtfertigt er schließlich noch durch einen plötzlichen Zweifel an Esbens Gefühlen: „Langt borte til Siden saae jeg endnu Esben og Røghvirvlerne af hans Pibe: saaledes – tænkte jeg – uddamper hans Sorg og hans Kjerlighed (...)?“ (42)²¹⁷ Auffällig ist, dass der Ich-Erzähler die Idee einer glücklichen Lösung zu diesem Zeitpunkt gar nicht in Betracht zieht. Letztlich könnte sein Verhalten auf eine Bestätigung der eingangs geschilderten Ansichten abzielen, die er nicht in Frage gestellt sehen möchte, um seine misanthropische Haltung und damit auch eine gewisse Distanz wahren zu können: „Jeg kastede endnu et Blick tilbage paa den rige Hosekræmmers Gaard og sagde ved mig selv, havde denne ikke lagt der, randt saa mange færre taarer i Verden.“²¹⁸

Dennoch ist er nachhaltig am Fortgang der Ereignisse interessiert, da er nach sechs Jahren scheinbar zufällig zurückkehrt und sogar auf einen versöhnlichen Ausgang des Konfliktes hofft, obwohl er zuvor noch in jedem Fall die Eltern in der stärkeren Position gesehen hatte. Der zweite Besuch bei der Krämersfamilie offenbart allerdings, dass sich in der Zwischenzeit sämtliche Vorausdeutungen einer tragischen Entwicklung bewahrheitet haben. Cecil ist nicht nur kurz vor einer Zwangsheirat dem Wahnsinn verfallen, sondern hat auch den heimgekehrten Esben getötet, worauf, wie die Krämersfrau berichtet, der Vater aus Gram gestorben sei. Insofern hat die Konfrontation der gegensätzlichen Absichten und Wünsche für alle Beteiligten eine zerstörerische Wirkung entfaltet, die nun auch auf den Erzähler übergreift, indem seine jüngsten Hoffnungen zunichte gemacht und seine anfänglichen pessimistischen Gedanken bestätigt werden.²¹⁹ Cecils Mutter berichtet zwar, dass der Vater vor seinem Tod noch versucht habe, das Unglück als gottgewollt zu begreifen („Det er Guds Gjerning“, sagte han „hans Villie kann Ingen modstaae““ (48)²²⁰); laut Baggesen lässt sich die tragische Handlung jedoch vor allen Dingen aus den gesellschaftlichen Verhältnissen heraus erklären, deren

215 („Ist Armut nicht die Klippe, an der Freundschaft und selbst Liebe oftmals kentern mussten?“ (102))

216 („*die Welt wie sie ist*“ (102))

217 („Weit drüben sah ich noch Esben und sogar die Rauchwirbel aus seiner Pfeife: So – dachte ich – verdampft also der seinen Kummer und seine Liebe (...)?“ (102 f.))

218 („Ich warf einen Blick zurück auf den Hof des reichen Strumpfkrämers und sagte zu mir selbst: Läge er nicht dort, so viel Tränen weniger rannen in der Welt.“ (103))

219 Vgl. Auken: „Den moderne Tragiker.“ S. 328.

220 („Das ist Gottes Werk“, sagte er, „seinem Willen kann keiner widerstehen.““ (108))

Zwänge für die Selbstentfremdung der Figuren verantwortlich sind.²²¹ So hat auch die Mutter den Vater in seinen Bemühungen um einen reichen Bewerber unterstützt und damit zu dem Druck beigetragen, gegen den Cecil schließlich rebelliert, indem sie sich in die Gegenwelt ihrer Wahnvorstellungen flüchtet. Da ihre individuellen Wünsche und Bedürfnisse unvereinbar mit den vorherrschenden Konventionen sind, entzieht sie sich um den Preis ihrer Zugehörigkeit zur menschlichen Gemeinschaft. Auf diese Weise hat sie zwar die Pläne ihres Vaters durchkreuzt, wird jedoch auch für Esben unerreichbar und fügt den erlittenen Schmerz schließlich derjenigen Person zu, die nach wie vor Gegenstand ihrer Wünsche und Hoffnungen ist. Die Sinnlosigkeit dieser Handlung wird umso deutlicher, da Esben inzwischen zu Reichtum gekommen ist und bereits die Zustimmung von Cecils Vater erhalten hat. Der Mord an Esben lässt sich in diesem Zusammenhang jedoch auch als eine unbewusste Rache an ihren Eltern interpretieren, die nun selbst der gesellschaftlichen Schande und damit dem Unglück anheimfallen. Auffällig ist, dass Cecil in dem Moment vorübergehend gesundet, in dem ihr Vater stirbt und somit diejenige Instanz verschwindet, die sie zuvor noch daran gehindert hat, ihren Gefühlen nachzugeben und sich selbst zu entfalten. Sobald sie der verschmähte reiche Freier Mads Egelund jedoch mit ihrer Tat konfrontiert, zerbricht auch sie endgültig am tragischen Verlauf der Ereignisse und kehrt wieder in die Welt ihrer Wahnvorstellungen zurück. Dort setzt sich die Erinnerung an das Erlebte in Form des Liedes fort, das sie selbst erfindet und dessen Refrain auch das bereits bekannte Motto der Erzählung formuliert. Diese Verszeilen kommentieren nun nicht nur die vorangegangenen Ereignisse, sondern fassen auch das Schicksal aller Beteiligten zusammen, von denen keiner den Verlust eines geliebten Menschen hat vermeiden können.²²²

Es würde aber zu kurz greifen, die verhängnisvolle Entwicklung einzig mit dem hohen gesellschaftlichen Stellenwert materieller Güter und damit auch mit der verhinderten Liebesheirat zu begründen. Ljungberg betont zwar, dass es der Besitz ist, der die handelnden Figuren in Leid verstrickt. Er macht jedoch gleichfalls deutlich, dass sich dieses Besitzdenken auch auf die junge Frau erstreckt, über die die Männer zeitweise wie über eine Ware verhandeln („Hende beholde I vist ikke længe“ (36); „dum Hund! frier til vor Datter med to Stude og halvtredie Koe“ (37)²²³). Demnach werden Cecils erotische Anziehungskraft ebenso wie ihre

221 Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 230, S. 235. Vgl. auch Brask, Peter: „Den fremmedgjorte Eros. En Blicherstudie.“ In: Brandt, Per Aage et al. (Hg.): *Poetik. Tidsskrift for Æstetik og litteraturvidenskab*. Jahrgang 1969. Nr. 2. S. 13–37. Hier S. 33.

222 A.a.O.; S. 16, vgl. außerdem Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 237.

223 („Die behaltet ihr bestimmt nicht lang“ (97); „dummer Hund! Bewirbt sich um unsere Tochter mit zwei Stuten und einem Drittel Kuh“ (98))

unbedingte Forderung an die Liebe zu weiteren zentralen Faktoren innerhalb der Handlung.²²⁴ Ihre Schönheit lässt sie als einen erstrebenswerten Besitz erscheinen und macht die männlichen Figuren überhaupt erst zu Kontrahenten. Auch aus der Schilderung des Ich-Erzählers lässt sich ein verdrängtes Begehren herauslesen, das seine passive Haltung bei der Auseinandersetzung sowie sein plötzliches Misstrauen gegenüber Esben mit unterdrückter Eifersucht erklären könnte. Als er Cecil zum ersten Mal sieht, hält er selbst sich ihr gegenüber zurück, während sein Hund ihr Zuneigung bekundet und sie dabei so stark bedrängt, dass die Szene wie eine Versinnbildlichung eines gewaltsamen männlichen Zugriffs auf ihre Person erscheint, dessen sie sich kaum erwehren kann:

Jeg takkede for hendes Opmærksomhed; men denne var ganske henvendt til den store Hund, hvis Graadighed snart gjorde tomt Fad, og som nu paa sin Viis takkede Giverinden ved at stryge sig ind til hende; og da hun lidt ængstelig løftede Armen i Vejret, misforstod Chasseur denne Bevægelse, gjorde adroit, og trængte den skrigende pige baglænds hen mod Alkoven – jeg kaldte Hunden af, og udtødede hende hans gode Mening. (36)²²⁵

Cecils Furcht vor einer unrechtmäßigen Inbesitznahme ihres Körpers verstärkt auch ihre Ablehnung gegenüber dem von den Eltern bevorzugten Freier, wobei anzumerken ist, dass sich Esben wiederum durch seine Jugendlichkeit und noch kaum als männlich zu bezeichnende Erscheinung („hvis fiintdunede Hage Ragekniven endnu ikke havde berørt“ (38)) unterscheidet und überdies durch seine lange Abwesenheit ohne Schwierigkeiten zu einem unberührbaren Idealbild erhoben werden kann.²²⁶ Die Schilderung der Figur Cecil vermittelt jedoch durchaus auch den Eindruck natürlicher Sinnlichkeit:

[T]hi virkelig fremviste denne Bondepige, i alt hvad hun sagde og foretog sig, en vis naturlig Ande, som ingenlunde kunde skrives paa Coquetteriets Regning, undtagen Man saaledes vil benævne en medfødt, uvitterligt Instinct. (36)²²⁷

Indem der Erzähler Cecils Anmut einem „unbewussten Instinkt“ zuordnet, suggeriert er, sie selbst sei sich ihrer erotischen Bedürfnisse noch gar nicht gewahr geworden und weist ihr damit die passive Rolle zu, die auch ihr Vater und ihre „Bewerber“ von ihr erwarten. Tatsäch-

224 Ljungberg, Henrik: *Dødens fortællere. Om Blichers bedste Noveller*. Kopenhagen 1989. S. 55, S. 58, S. 72.

225 („Ich danke ihr für die Aufmerksamkeit; aber diese war ganz und gar auf den großen Hund gerichtet; dessen Gefräßigkeit wurde mit der Schüssel bald fertig, und nun dankte er der Geberin auf seine Weise und schmiegte sich an sie; und als sie ein bisschen ängstlich den Arm hob, missverstand Chasseur diese Bewegung, machte „adroit“ und drängte das aufschreiende Mädchen rücklings gegen den Alkoven – ich rief den Hund zurück und versicherte, das sei nur gut gemeint gewesen.“ (97)) – Vgl. Brask: „Den fremmedgjorte Eros. En Blicherstudie.“ S. 18.

226 („sein fein umflaumtes Kinn hatte das Rasiermesser noch nicht berührt“ (99))

227 („[D]enn dieses Bauernmädchen zeigte wirklich in allem, was es sagte und tat, eine natürliche Anmut, die man auf keinen Fall auf die Rechnung der Koketterie schreiben konnte, außer man möchte damit einen angeborenen, unbewussten Instinkt bezeichnen.“ (97))

lich hat Cecil unter diesen Bedingungen keine Möglichkeit, ihren Gefühlen nachzugeben und ihre Sexualität auszuleben, da sie ihren Partner nicht eigenständig wählen und also auch nicht selbst über ihren Körper verfügen kann. Der Zwangsheirat entgeht sie durch ihre seelische Krankheit, wobei sie sich mit diesem Rückzug in eine Scheinwelt jedoch auch ihrem Körper vollständig entfremdet und die ersehnte Vereinigung mit Esben nicht mehr im Diesseits, sondern nur körperlos im Paradies fantasieren kann: „Ligesaa snart som I have begravet hans Legeme, bære Englene hans Sjæl til Paradis, og der skal saa vort Bryllup staae med stor Herlighed og Glæde.“²²⁸ Die Tatsache, dass sie Esben mit dem Rasiermesser die Kehle durchschneidet, lässt die bereits zitierte Erwähnung seiner jugendlichen Bartlosigkeit als weitere Vorausdeutung erscheinen und erlaubt zudem die Schlussfolgerung, dass Cecil Esbens Entwicklung zum Mann ebenso verhindern möchte wie den Verlust ihrer eigenen Jungfräulichkeit.²²⁹ Baggesen hat darauf hingewiesen, dass Cecil durch diese Tat ihr Recht auf Selbstbestimmung über ihren Körper durchsetzt. Sie könne als beispielhaft für die Blicherschen Frauenfiguren gesehen werden, die oftmals durch die Kraft ihrer Sinnlichkeit die Dynamik der Handlung bestimmen.²³⁰ Die Problematik eines nicht eingestandenen Begehrens zeichnet sich in *Hosekræmmeren* allerdings auch im Hinblick auf andere Figuren wie den Ich-Erzähler ab. Hier findet sich ein Verweis auf die allgemein menschliche Thematik verdrängter Sexualität, die die dänische Guldalderliteratur immer wieder aufgegriffen und dann häufig auch mit katastrophalen Entwicklungen in Zusammenhang gebracht hat.²³¹

So erscheint es legitim, den tragischen Ausgang in *Hosekræmmeren* auch in letzter Konsequenz auf diese patriarchalischen Gesellschafts- und Familienstrukturen zurückzuführen. Allerdings vollzieht sich die Katastrophe erst im Zusammenhang mit Cecils Erkrankung, deren plötzliches Auftreten trotz des bereits geschilderten familiären Drucks kaum erklärbar ist.²³² Die seelischen Abgründe, die sich hier auftun, legen vielmehr die Annahme nahe, dass Cecil als ein labiler Charakter konzipiert ist, dessen Schwächen schon bei ihrem ersten Auf-

228 („Sobald ihr seinen Leib begraben habt, tragen die Engel seine Seele ins Paradies, und da soll unsere Hochzeit sein mit großer Herrlichkeit und Freude.“ (110))

229 Vgl. Baggesen: *Fire Veje til Blichers Novellekunst*. S. 68; Brask: „Den fremmedgjorte Eros.“ S. 19, S. 21.

230 Baggesen: *Fire Veje til Blichers Novellekunst*. S. 68.

231 Jørgensen, Aage: *Bøgens Fædreland – og andre Guldalderstudier*. Maarslet 1999. S. 63; Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 161.

232 Sander zufolge wirkt die Schilderung von Cecils Wahn stilisiert und hat somit Verweischarakter: Cecili erscheint als Genie, das sein absolutes Ideal letztlich nur im Tod realisieren kann. Diese These lässt jedoch ebenso eine mögliche innere Entwicklung der Figur Cecil wie auch die sozialen Rahmenbedingungen weitgehend außer Acht. – Vgl. Sander, Ulrike-Christine: „Den lykkelige Ørken.“ Spuren narrativer Aporetik in St. St. Blichers Novelle *Hosekræmmeren*.“ In: Marold, Edith und Rühling, Lutz (Hg.): *Skandinavistik*. Jahrgang 2002. Nr 1. S. 119 – 132. Hier S. 125.

tritt spürbar werden – beispielsweise durch ihre übergroße Furcht vor dem Hund oder auch durch ihre Schüchternheit dem Ich-Erzähler gegenüber. Cecils Labilität macht im weiteren Verlauf nicht nur die negativen Auswirkungen starrer gesellschaftlicher Konventionen anschaulich, sondern auch die möglichen fatalen Folgen einer psychischen Störung.²³³ Da jedoch zu keinem Zeitpunkt eine Innensicht der weiblichen Hauptfigur unternommen wird, bleibt die Bedeutungsebene ihrer inneren Entwicklung weitgehend rätselhaft. Übernimmt man nun Olwigs Definition von Tragik – „tragedy emphasizes what is not (comedy what could be)“ – lässt sich Cecils verhängnisvolle Veränderung mit mangelnder seelischer Stabilität erklären und ebenso auch mit der fehlenden Möglichkeit zur Aussprache dieser inneren Konflikte.²³⁴ Tatsächlich entfalten die nur über Mimik und Gestik ausgedrückten und ansonsten verschwiegenen Gefühle in *Hosekræmmeren* immer wieder eine besonders zerstörerische Wirkung.²³⁵ Ein weiterer Mangel mit tragischen Folgen besteht in den fehlenden Möglichkeiten zur Selbstentfaltung sowie in dem kaum vorhandenen gesellschaftlichen Respekt vor individueller menschlicher Schwäche.

Auf diese Defizite lässt sich nun auch das eingangs beschworene Leid zurückführen, das sich dem Erzähler zufolge untrennbar mit dem menschlichen Leben verbindet und das er selbst am Beispiel eines ganz bestimmten Gegenstandes veranschaulicht. Die Natur als menschenleerer Raum übernimmt in der Eingangsszene zunächst die Funktion einer Kontrastfolie, vor der der Ich-Erzähler seine Gedanken entwickeln kann und die er einerseits als Wüste und damit als unwirtliche, lebensfeindliche Gegend schildert. Andererseits ermöglicht die Heidelandschaft gerade durch ihre Einöde das Gefühl von Freiheit und Bindungslosigkeit und damit auch die Vorstellung einer vollständigen Selbstentgrenzung, wie sie in den weit umherschweifenden Fantasien des Ich-Erzählers zum Ausdruck kommt: „Stundom, naar jeg har vandret ret ude i den store Alhede (...) naar jeg vankede fjernt fra Menneskene (...) naar jeg svævede hjertelet, frihedstolt (...).“ (33)²³⁶ Die karge Landschaft wird zu einer Projektionsfläche persönlicher Wünsche erhoben, da sie als ein Ort in Erscheinung tritt, an dem die Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Zusammenlebens wie etwa das besagte fatale Besitzdenken keine Gültigkeit

233 Vgl. Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 224.

234 Olwig, Kenneth: „Place, Society and the Individual in the Authorship of St. St. Blicher.“ In: Nørgaard (Hg.): *Omkring Blicher 1974*. S. 69–114. Hier S. 100.

235 Vgl. Høgh, Jon: *Kommentarer til Steen Steensen Blichers Noveller HOSEKRÆMMEREN og DE TRE HELIGAFTENE*. Herning 1979. S. 31.

236 („Manchmal, wenn ich recht weit in die große Alhede hinausgewandert war (...) wenn ich herumirrte, fern den Menschen (...) wenn ich schwebte – herzensleicht, freiheitsstolz (...).“ (94)) – Vgl. auch Baggesen. *Den Blicherske Novelle*. S. 220.

mehr haben („Ak! Den lykkelige Ørken er baade min og din, er Alles, er Ingens.“ (33)²³⁷). Zugleich bezeichnet diese Wüstenhaftigkeit bereits ein charakteristisches landschaftliches Merkmal und verweist mit der Bezeichnung „Alheide“ auf einen konkreten geografischen Raum und ein spezifisches Milieu, das nun sogar gegenständlich mit der Heidelandschaft verbunden wird: „[D]a takkede jeg Gud, at et lyngtækt Huus – om end milelaangt borte – forjettede mig Skygge og Vederqvægelse.“ (34)²³⁸ Sobald der Erzähler diesen Hof betritt, gewinnt er einen konkreten Einblick in die Verhältnisse, über die er zuvor noch auf allgemeiner Ebene sinniert hat. Nahezu alle Beobachtungen verknüpft er mit seinem Vorwissen, das ihn als fundierten Kenner der Lebensumstände der Heidebauern, besonders der Strumpfkrämer, ausweist und auf das er seine entsprechenden Interpretationen stützt:

Deres Klæddragt var fattig, deres Huusgeraad tarvligt; men jeg vidste, at Hedeboeren tit gjemmer ædelt Metal, i et umalte Skriin eller i et usselt Hængeskab (...) da derfor mit Blick ved Indtrædelsen faldt paa en alkove fuldstoppet med Strømper, formodede jeg ganske rigtigt, at jeg befandt mig hos en velhavende Hosekræmmer. (I Parenthes være det sagt, at jeg ingen fattige kjender.) (35)²³⁹

Der Erzähler legitimiert sich nicht nur über diese Kenntnisse, sondern liefert auch Hintergrundinformationen für ein Publikum, dem das dargestellte Milieu offensichtlich unbekannt ist und das zu einem besseren Verständnis der Handlung zunächst genauer unterrichtet werden muss. Doch obwohl die Schilderungen auf diese Weise den Anschein einer gewissen Fremdartigkeit aufrecht erhalten, knüpft der Hinweis auf den Wohlstand der Krämersfamilie wieder an die zuvor noch reflektierte allgemein menschliche Tragik an.²⁴⁰ Die Heidebauern, die der Ich-Erzähler auf dem Hof antrifft, dienen also im doppelten Sinn der beispielhaften Anschauung; zum einen im Hinblick auf das unglückselige menschliche Streben nach immer größerem Reichtum, und zum anderen als Repräsentanten einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht: „Hedebonden er ligesaa gjæstfrie, men lidt mere nysgjerrig, end de skotske Lairder (...).“²⁴¹ Die Erwähnung der „schottischen Lairds“ spielt auf die Romane Walter Scotts an und verknüpft die Erzählung mit Intertexten, die als historisch genaue Milieuschilderungen gelten

237 („Ach! Die glückliche Wüste – sie ist mein und dein, sie gehört allen, keinem.“ (95))

238 („Denn (...) da dankte ich Gott, dass ein heidekrautgedecktes Haus, wenn auch noch meilenweit entfernt, mir Schatten und Erquickung versprach.“ (96))

239 („Ihre Kleidung war ärmlich, ihr Hausgerät dürrig; aber ich wusste, dass der Heidebewohner oft edles Metall in einem unbemalten Kasten oder in einem schäbigen Hängeschrank aufbewahrt (...) da also mein Blick beim Eintreten auf einen Alkoven fiel, voll gestopft mit Strümpfen, vermutete ich ganz richtig, dass ich mich bei einem wohlhabenden Strumpfkrämer befand. (In Parenthese gesagt: Ich kenne keinen armen.)“ (96))

240 Vgl.: Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 211, S. 222, S. 225.

241 („Der Heidebauer ist genauso gastfreundlich wie die schottischen Lairds (...).“ (96))

und somit gleichfalls einem bestimmten realistischen Anspruch folgen. An dieser Stelle wertet der Ich-Erzähler seine Darstellung nicht nur auf, indem er seinen Bildungshorizont demonstriert, sondern gibt einen weiteren Hinweis auf die repräsentative Bedeutung von Regionalkultur.

Auch im Folgenden werden die Schilderungen mit konkreten Details ausgestattet, die die Lebenswelt der Krämersfamilie charakterisieren. So gibt sich Cecil durch ihre abgearbeiteten Hände und ihre mundartliche Ausdrucksweise („uforfalskede Bondemaal“ (36)) als Bauernmädchen zu erkennen,²⁴² und Esben sticht durch seine ausführlich beschriebene Tracht hervor, deren Farben („rødstribet Vest og blaablommet Bomuldshalsklæde“ (38)) mit der Schilderung seines Gesichts korrespondieren („lyshaaret, blaaøjet, rødkindet“ (38)).²⁴³ Die Erscheinung des jungen Mannes deutet der Ich-Erzähler nun sogar als beispielhaft für die Vorzüge eines Nordeuropäers und insbesondere eines Jütländers:

Den Fremmede var en meget smuk Karl, en ægte Søn af vor nordiske natur, der driver langsomt, men kraftigt og varigt (...). Mig behagede han ydermere ved et blidt og aabent Ansigt, der vidnede om Ærlighed, Taalmod og Udholdenhed – et Hovedtræk i den cimbriske Nationalcaracter. (38)²⁴⁴

Aus dem Äußeren des Heidebewohners liest der Ich-Erzähler Eigenschaften eines jütischen „Nationalcharakters“ ab, wobei die Verbindung der regionalen Bezeichnung „cimbrisch“ mit dem übergreifenden Attribut „national“ bereits die Allgemeingültigkeit der spezifischen regionalen Traditionen und Werte bestätigt. Der Vater wiederum wird als ein Prototyp des Strumpfkrämers und Heidebauern geschildert:

Jeg kjendte ydermere Bondens Fasthed, der gaaer lige til Haardnakkenhed, i denne punkt, og at han i Controverser af denne Art med sine Overmænd ofte firer af, og lader som han gik over til deres Mening; saa Man fristes til at troe ham overbeviist og overvunden, naar han just er urokkeligt bestemt paa at følge sit eget Hoved. (41)²⁴⁵

Mit dem Hinweis auf die Sturheit und Verschlagenheit der Bauern rechtfertigt der Erzähler nicht nur seine eigene Zurückhaltung, sondern entwirft auch ein Charakterbild, das er mit seinen Vorkenntnissen untermauert und das – besonders hervorgehoben durch die titelgebende

242 („unverfälschte Bauernmundart“ (97))

243 („mit rot gestreifter Weste und blau geblütem Baumwollhalstuch“, „blondhaarig, blauäugig, rotwangig“ (99))

244 („Der Fremde sah gut aus, ein echter Sohn unserer nordischen Natur, die langsam treibt, dafür aber kräftig und nachhaltig (...). mir gefiel er außerdem wegen seines milden und offenen Gesichts, das von Ehrlichkeit, Geduld und Ausdauer zeugte – einem Hauptzug im cimbrischen Nationalcharakter.“ (99))

245 („Zudem kannte ich die Festigkeit des Bauern in diesem Punkt, die gleich in Halsstarrigkeit übergeht, und dass er in Kontroversen dieser Art mit Leuten, die ihm Meister zeigen wollen, oft einlenkt und so tut, als sei er zu deren Ansicht übergegangen; man ist dann versucht, ihn gerade dann für überzeugt und überwunden zu halten, wenn er am unerschütterlichsten entschlossen ist, seinem eigenen Schädel zu folgen.“ (101))

Berufsbezeichnung „Hosekræmmeren“ – Auskunft über die Befindlichkeit eines kompletten Berufsstandes gibt. Wichtige Kennzeichen dieses Milieus sind die Gerätschaften, mit denen die alltägliche Arbeit ausgeführt wird: das Spinnrad, an dem beim ersten Besuch des Erzählers noch die Mutter sitzt, und das Strickzeug, das zunächst Cecil zur Hand nimmt. Beide Gegenstände weisen jedoch bereits in dieser Szene über ihre alltägliche Funktion hinaus, indem ihr Einsatz als symbolhaft für die im Entstehen begriffene Erzählung verstanden werden kann. Auch hinter den ökonomischen Zwängen und dem typisch bäuerlichen Besitzdenken verbirgt sich ein Dilemma, das unabhängig von den konkreten Umständen betrachtet werden kann: „[J]eg vidste, at Formue gaaer for Alt i denne Stand – og – mon det er stort anderledes hos de andre Stænder?“ (41)²⁴⁶ Die jütische Heide mitsamt ihren Bewohnern wird damit zu einer Art Mikrokosmos stilisiert, der auch für die Gesellschaft in größerem Rahmen relevant ist und zu dem der Leser aufgrund der „wüstenhaften“ Entlegenheit dennoch eine gewisse Distanz wahrnehmen kann.²⁴⁷ So bekommt auch das Haus der Krämersfamilie die Funktion eines Schaukastens zugewiesen, in dem eine existenzielle Problematik erfahrbar wird. Die Szenen, die der Ich-Erzähler verfolgt, sind handlungs- und dialogarm, wobei ihm die langen Gesprächspausen bei seinem ersten Besuch die Gelegenheit geben, eine Reihe von Details zu beschreiben und mit einer abstrakten Ebene zu verknüpfen. Seine Gedanken zur Bedeutung des Geldes für den Stand der Strumpfkrämer führen ihn beispielsweise zu einer akademisch anmutenden allgemeinen Betrachtung, bei der er sich ebenso auf Epiktet beruft wie auch auf ein überliefertes bäuerliches Sprichwort:

[M]on ikke Riigdom alligevel er det reelleste af alle jordiske Goder? dem NB: som efter Epictets Inddeling „ere ikke i vor Magt.“ (...) „Naar Krybben er tom, bides Hestene“ siger Bonden (...). (41)²⁴⁸

Beim zweiten Besuch des Ich-Erzählers wird die vorgefundene Szenerie einmal mehr mit einem Intertext in Verbindung gebracht, und zwar rufen die sinnlosen Handbewegungen der nun mehr wahnsinnigen Cecil eine Assoziation mit Macbeths Dolch hervor: „Ogsaa bemærkede jeg, at hun ingen Rok havde for sig; men at den, hun indbildte sig at træde, maatte være af samme Stof som Macbeths Dolk.“ (44)²⁴⁹ Durch diesen Verweis greift der Ich-Erzähler

246 („[I]ch wusste, dass in diesem Stand Vermögen über alles geht – und – ob es bei anderen Ständen sehr viel anders ist?“ (101))

247 Vgl. Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 102., S. 237.

248 („Ob Reichtum nicht ohnehin der realste aller irdischen Götter ist? – der notabene nach Epiktets Einteilung ‚nicht in unserer Macht‘ ist. (...). Wenn die Krippe leer ist, beißen einander die Pferde“, sagt der Bauer (...).“ (101 f.))

249 („Auch bemerkte ich, dass sie gar kein Spinnrad vor sich hatte; was sie da sich einbildete zu treten, musste aus demselben Stoff sein wie Macbeths Dolch.“ (104))

ler nicht nur dem Bericht der Mutter über Cecils unheilvolle Tat vor, sondern er hebt das Ausmaß der Tragik sowie indirekt auch die Bedeutsamkeit seiner eigenen Darstellung auf Shakespearesches Niveau. Sobald die Mutter Nadeln und Wollknäuel und damit auch den Faden der Erzählung aufgenommen hat, wird ihr Sprechen konsequent mit dem Vorgang des Strickens verbunden, während Cecil, die ihren Wahnvorstellungen nachhängt, an einem imaginären Spinnrad sitzt und keiner realen Arbeit mehr nachgeht.²⁵⁰

Nach diesem zweiten Besuch hat sich also für den Ich-Erzähler endgültig bestätigt, was er schon zu Anfang als zeitlose Wahrheit formuliert hat und was die persönliche Konfrontation mit dem Schicksal einzelner Menschen nur noch untermauern konnte. Als er die Familie ein weiteres Mal verlässt, schildert er die ihn umgebende Natur wieder entsprechend zu seiner seelischen Stimmung, die sich in der Wahrnehmung der Landschaft ebenso wie im Eindruck verschiedener Geräusche spiegelt:

I tungsendige Tanker vandrede jeg tilbage; min Sjæl havde antaget Ørkens Farve. (...) I hvert et fjernt Luftbillede troede jeg at see Hosekræmmerdatteren, hvorlunde hun sad og spandt, og rokkede og slog ud med Armene. I Hjej lens sørgmodige Fløjten, i den eenlige Hedelærkes eensformige Klagetriller hørte jeg kun de sørgeligsande, af saamange tusinde saarede Hjerter dybtfölte Ord (...). (55)²⁵¹

Indem die Seele des trauernden Menschen „die Farbe der Wüste“ annimmt, verschwindet auch die Kontrastwirkung der einsamen Natur zum Getriebe des menschlichen Lebens; zudem wird die weite Ebene nun mit Bildern und Erinnerungen an leidvolle Erfahrungen besetzt. Die Heidelandschaft stellt also nach wie vor eine Projektionsfläche dar, repräsentiert nun aber nicht mehr einen unbegrenzten und damit positiv konnotierten Raum, sondern steht in ihrer Ödnis tatsächlich für einen lebensfeindlichen Ort, an dem sich die zuvor erträumte Freiheit als Trugbild erweist und der Mensch auf sein hoffnungsloses Dasein zurückgeworfen bleibt.²⁵²

Eine solche Inszenierung der Heidelandschaft und ihrer Bewohner macht nun aber deutlich, wie entscheidend die Perspektive des Ich-Erzählers für die Darstellung und Interpretation einzelner Aspekte wie Natur, gesellschaftliches Milieu oder Figurenzeichnung in

250 Der nicht mehr vorhandene Spinnfaden kann hier mit Esbens Lebensfaden gleichgesetzt werden, den sie selbst durchtrennt hat. Siehe: Brix, Hans: *Blicher-Studier*. Kopenhagen 1916. S. 82.

251 („In schwermütigen Gedanken wanderte ich zurück; meine Seele hatte die Farbe der Wüste angenommen. (...) In jedem fernen Luftbild glaubte ich die Tochter des Strumpfkramers zu sehen, wie sie saß und spann und schaukelte und mit den Armen ausschlug. Im trauervollen Flöten des Regenpfeifers, im einförmigen Klagetriller der einsamen Heidelerche hörte ich nur die traurig-wahren, von so vielen tausend verwundeten Herzen tief empfundenen Worte (...).“ (113))

252 Nach Auken ist diese Interpretation der Landschaftsbilder durch den Menschen ein typisches Merkmal nachromantischer Literatur, die nicht mehr, wie noch in der Romantik üblich, davon ausgeht, dass die Natur von einem ihr innewohnenden eigenen Geist belebt werde. – Auken: „Den moderne Tragiker.“ S. 319. Außerdem: Bagesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 237.

Hosekræmmeren ist. Er bestimmt die Auswahl der Details sowie deren Ausdeutung und er ist auch für die Verbindung zur Lebenswelt eines imaginierten Publikums verantwortlich. Gleich zu Beginn der Erzählung definiert er den Raum, in dem sich die Handlung abspielen wird („Stundom, naar jeg har vandret ret ude i den store Alhede, hvor jeg kun har havt den brune Lyng omkring mig og den blaae himmel over mig“ (33)) und stellt dabei auch Bezugspunkte zu einer außerliterarischen und bis zu einem gewissen Grad überprüfaren Wirklichkeit her.²⁵³ Dabei nimmt der Ich-Erzähler einerseits die Position eines Außenstehenden ein, dessen Blickwinkel dem des Lesers ähnlich ist, andererseits bietet er die Möglichkeit zur Identifikation, da er als Augenzeuge berichtet und so seine Darstellung als selbsterlebt beglaubigen kann. Baggesen zufolge wird auf diese Weise auch die Frage nach der Wahrscheinlichkeit entschärft, der sich die Literatur des Realismus in besonderem Maße stellen muss.²⁵⁴ Allerdings wird die Instanz eines Ich-Erzählers notwendigerweise durch eine subjektive Perspektive eingeschränkt. Dies wird in *Hosekræmmeren* bereits deutlich, als sich der Ich-Erzähler zum ersten Mal der Behausung des Strumpfkramers nähert und dabei den Wert des unmittelbaren Einblicks und auch die Problematik der visuellen Wahrnehmung demonstriert:

[J]eg optagede snart en virkelig Gaard uden Spiir og Taarne, hvis Omrids bleve tydeligere og skarpere, jo nærmere jeg kom den, og som flankeret af Tørvestakke, saae langt større ud, end den virkelig var. (35)²⁵⁵

Der Ich-Erzähler unterscheidet also genau zwischen den Gebilden seiner Fantasie und dem „wirklichen“ Hof, den er nur zufällig entdeckt hat und den er immer deutlicher sehen und beschreiben kann, je weiter er sich ihm nähert. Dennoch ist er sich dessen bewusst, dass das äußere Erscheinungsbild dieses Gegenstandes möglicherweise trügt und er auf sein Reflexionsvermögen zurückgreifen muss, um beispielsweise die tatsächliche Größe des Gehöftes einschätzen zu können. Wie schon seine Überlegungen zum Charakter der Heidelandschaft und insbesondere zur leidvollen menschlichen Existenz gezeigt haben, wird die Wahrnehmung des Ich-Erzählers immer auch durch Vorerfahrungen gesteuert und die Ausdeutung der beschriebenen Details durch bereits feststehende Ansichten bestimmt. Ebenso souverän gibt er sich, wenn er neben den Äußerungen der Figuren auch noch Mimik und Gestik auslegt: „Gud

253 („Manchmal, wenn ich recht weit in die große Alheide hinausgewandert war, nur das braune Heidekraut um mich und den blauen Himmel über mir (...).“ (94). Vgl. hierzu Brask: „Den fremmedgjorte Eros.“ S. 15; Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute*. S. 364.

254 Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 87 f. Baggesen weist überdies daraufhin, dass der Erzähler als Augenzeuge noch stärker den Eindruck erwecken kann, die Handlung erwachse direkt aus dem jeweils geschilderten Milieu.

255 („Bald näherte ich mich einem wirklichen Hof ohne Spitzen und Türme, sein Umriss wurde deutlicher und schärfer, je näher ich kam, und flankiert von Torfstapeln sah er viel größer aus, als er wirklich war.“ (96))

bevare os! Hvorledes mender De det?‘ spurgte Faderen; men et selvbehageligt Smil viste, at han nok forstod min Mening.“ (37)²⁵⁶ Sobald er über die Liebe zwischen Esben und Cecil unterrichtet worden ist, kommentiert er zunächst Cecils Mienenspiel – „[H]endes bekymrede Blick, der vexelviis deelte sig imellem faderen og Vandreren derude, lod mig gjætte, at hun ikke deelte den Gamles Anskuelse af Sagen.“ (37) – und bewertet später auch Esbens Haltung in ähnlicher Weise:

[D]en unge Kræmmer nikkede ad dem med en saa fuldkommen rolig og uforandret Mine, at jeg skulde have troet den skønne Cecilia var ham aldeles ligegyldig, hvis jeg ikke havde vidst, at Kjæreligheden i et saadant Bryst kann være stærk, hvor stille den end lader (...). (39)²⁵⁷

Ohnehin muss der Leser zu jedem Zeitpunkt die eingeschränkte Sicht des Ich-Erzählers übernehmen und ihm dabei in all seinen Bewegungen folgen. So weiß dieser nichts über die Vorgeschichte einer abgelehnten Werbung. Cecils Vater teilt ihm jedoch bei einem Blick aus dem Fenster mit, dass sich ein weiterer Gast ankündigt und was es denn nun mit diesem auf sich habe. Auch bei seinem zweiten Besuch bei der Krämersfamilie ist der Ich-Erzähler vor allem auf die Erzählung der Mutter angewiesen, um Gewissheit über die Gültigkeit seiner Wahrnehmungen zu erlangen, die bis dahin nur auf oberflächliche Eindrücke gegründet waren:

Idet jeg traadte ind i Forstuen, hørte jeg en blød kvindelig Stemme synge, hvad jeg i Førstningen antog for en inddyssende Vuggesang; dog var Tonen saa tungsindig (...). Med mørke Ahnelser aabnede jeg Stuedøren. Et middelaldrende stort og ført Bondekvindfolk (...) faldt mig først i Øjnene; men det var ikke hende, der sang. Den Syngende vendte Ryggen til (...) men jeg gik frem for at see den Anden i Ansigtet. – Det var Cecilia, bleg, dog smuk endnu; indtil hun hævede sit Blick til mig: ak! Da lyste Vanviddet ud af de matglimtende Øjne (...)²⁵⁸

Hier wird in besonderem Maße deutlich, dass der Ich-Erzähler auch die eigenen Vermutungen immer wieder korrigiert. Indem ihn seine Überlegungen zeitweise zu irrigen Annahmen verleiten, werden die Grenzen seiner Wahrnehmung und seines analytischen Verstandes demonstriert, so dass er letztlich an Autorität verliert. Umso mehr begibt er sich auf Augenhöhe mit

256 („Gott bewahre uns, wie meint Ihr das?“, fragte der Vater; aber ein selbstgefälliges Lächeln zeigte, dass er mich ganz gut verstand.“ (97))

257 („[I]hr bekümmertes Blick, der sich abwechselnd auf ihren Vater und auf den Wanderer da draußen richtete, ließ mich vermuten, dass sie die Anschauung des Alten in dieser Sache ganz und gar nicht teilte.“ (98) – „[D]er junge Krämer nickte ihnen mit einer so vollkommen ruhigen und unveränderten Miene zu, dass ich hätte meinen können, die schöne Cecilia sei ihm ganz und gar gleichgültig, hätte ich nicht gewusst, dass in einer solchen Brust die Liebe stark sein kann, wie still sie auch scheine (...).“ (99 f.))

258 („Beim Eintreten ins Vorhaus hörte ich eine weiche weibliche Stimme singen; zuerst hielt ich es für ein einschläferndes Wiegenlied; doch war der Ton so schwermütig (...). Mit dunklen Ahnungen öffnete ich die Stubentür. Ein älteres, großes und starkes Bauernweib (...) fiel mir zuerst auf; aber nicht sie war es, die sang. Die Singende wandte mir den Rücken zu (...) ich trat vor, um der andern ins Gesicht zu sehen. Es war Cecilia, bleich, doch immer noch schön, bis sie den Blick zu mir hob: Ach! Da schaute der Wahnsinn aus den Augen (...).“ (103 f.))

dem Leser, den er bei einigen Gelegenheiten sogar direkt anspricht und als kritischen Beobachter mit einbezieht: „Ikke skulde jeg have hendraget Læserens Opmærksomhed til et saa trivielt Optrin, undtagen for at anbringe den Bemærkning (...).“ (36)²⁵⁹ Bereits zu Beginn entsteht der Eindruck, dass die einzelnen Schilderungen nicht unbedingt zuverlässig sind, denn immerhin berichtet der Ich-Erzähler aus einer rückblickenden, selektierenden Perspektive („Og befandt jeg mig saaledes for en Deel Aar siden en stille, varm Septembredag langt ude i denne samme Hede“ (34)) und greift nur mehr auf Erinnerungen zurück.²⁶⁰ Der gleichfalls retrospektive Bericht der Mutter nimmt dabei schon fast den Status einer Binnenerzählung ein, wobei hier die Unzuverlässigkeit der Schilderungen nochmals hervorgehoben wird, indem der Ich-Erzähler nicht mehr seine eigenen Erlebnisse wiedergibt, sondern nur Angaben aus zweiter Hand erinnert und diese zugleich auch modifiziert.²⁶¹

Hun føjede mig villig i min Begjering, og gav mig en Beretning, som jeg – med Udeladelse af uvedkommende indblandinger – vil levere saa godt jeg formaaer i Fortællerindens egen simple og enfoldige Stil. (46)²⁶²

Diese „einfältige“ Erzählung schafft eine weitere Stilebene, die weniger aufgrund ihrer Wortwahl als durch einen anderen Referenzrahmen bedeutsam ist, da die Mutter ja nicht an den Bildungshorizont des Ich-Erzählers anknüpfen kann. Stattdessen liefert sie die entscheidenden Informationen zum Verständnis der Katastrophe und nimmt daher eine dem Ich-Erzähler nahezu gleichberechtigte Position ein.²⁶³

Es stellt sich nun die Frage, auf welche Weise die Erzählung den Effekt der „Einfachheit“ im Sinn einer ungekünstelt natürlichen und zugleich glaubwürdig wirklichkeitsbezogenen Darstellung erzielen soll. Angesichts der Perspektive des Ich-Erzählers mit ihrer Neigung zu Fehlinterpretationen kann man sicherlich nicht mehr von einer bewusst durchschaubar konzipierten Erzählhaltung ausgehen. Zwar kommen auch die Heidebauern selbst zur Sprache, wobei verschiedene Sprichworte zitiert werden und überdies der Hinweis auf eine einfache mundartliche Ausdrucksweise nicht fehlt; zudem macht der als „simpl“ gekennzeichnete Bericht der Mutter einen Großteil der Erzählung aus. Diese Elemente einfachen Sprechens werden jedoch durch zahlreiche Einschübe und Reflexionen des Ich-Erzählers kontrastiert. Auch die Hand-

259 („Ich hätte den Leser auf einen so unbedeutenden Vorfall nicht aufmerksam gemacht, wollte ich nicht die Bemerkung anbringen (...).“ (97))

260 („Und so befand ich mich vor ein paar Jahren an einem stillen, warmen Septembertag weit draußen in eben der Heide (...).“ (95)) – Siehe: Sander: „Den lykkelige Ørken.“ S. 120, S. 122.

261 Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 219, S. 222.

262 („Sie fügte sich willig in mein Begehren und gab mir einen Bericht, den ich hier – alles Unnötige lasse ich beiseite – so gut ich es vermag, in dem simplen und einfältigen Stil der Erzählerin wiedergeben will.“ (106))

263 Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 233; Høgh: *Kommentarer til Steen Steensen Blichers Noveller*. S. 35.

lung geht zunächst noch von dem konventionellen Muster der unmöglichen Liebesheirat aus, wobei diese Alltagstragik durch die Bluttat einer Wahnsinnigen bereits wieder durchbrochen wird. In diesem Zusammenhang fällt nun auf, wie stark die Erzählweise und auch die Ereigniskette vom Gegenstand – dem Milieu einfacher Krämer und Landbewohner – konterkariert werden. Die Lebenswelt der Heidebauern präsentiert sich als ein Bereich, in dem sich Grundprobleme der menschlichen Existenz offenbaren. Die bäuerlichen Figuren sind jedoch keinen äußeren Einflüssen ausgesetzt, sondern bleiben ihrem eingeschränkten Dasein verhaftet und tragen die Handlung als Hauptbeteiligte. Dabei machen die zahlreichen Details nicht nur den Gegenstand authentisch, sondern leisten auch einen Wirklichkeitsbezug, der von den Brüchen in Handlung und Erzählweise zumindest ein Stück weit unberührt bleiben kann. Insofern folgt Blichers Erzählung durchaus dem Kriterium einer „natürlich“ erscheinenden und aussagekräftigen Darstellung, da sie mit der Heidelandschaft und dem Haus der Krämerfamilie konkrete Orte aus der ländlichen Lebenswelt zu ihrem Gegenstand erhebt.

Obwohl die Deutungssicherheit der Schilderungen stets von der Sicht eines Ich-Erzählers abhängig bleibt, baut die tragische Grundkonstellation darauf auf, dass seine Wahrnehmungen und somit auch die gesamte Darstellung auf Sachverhalte bezogen sind, die allgemein menschliche Wahrheiten enthalten. Deutlich wird dies gleich zu Beginn angesichts der vorangestellten Liedstrophe und auch angesichts seiner Reflexionen über den Charakter der Landschaft und ihrer Bewohner. Je näher der Ich-Erzähler die Gegebenheiten persönlich in Augenschein nimmt, desto mehr schwindet allerdings seine Gewissheit über die richtige Auslegung. Sobald er das Anwesen der Krämerfamilie betreten hat, bewegt er sich zudem in einer Wirklichkeit, die dem Leser nicht mehr ohne weiteres zugänglich ist. Beim Anblick des Hauses stellt er noch Überlegungen zum Unterschied zwischen dem äußeren Anschein und der tatsächlichen Größe des Gehöfts an und ist sich also der Spannung zwischen Schein und Sein durchaus bewusst. Cecils Anblick verleitet ihn jedoch beinahe schon zu einer irrigen Annahme über ihre Herkunft, und vor seinem zweiten Besuch fantasiert er den glücklichen Ausgang ihrer Liebesgeschichte, ohne dabei seine vorherigen Eindrücke zu berücksichtigen. Offenbar lenkt der Gedanke an Cecil seine Interpretationen stets in eine bestimmte Richtung, wodurch die distanzierte Haltung, die er zunächst noch für sich in Anspruch nimmt, deutlich ironisiert wird. Wie widersprüchlich die Ansichten des Ich-Erzählers sind, zeigt sich bereits in seinen anfänglichen misanthropischen Gedanken, die in dem Wunsch gipfeln, jegliches Zeug-

nis menschlicher Kultur aus der Natur entfernen zu können, wobei er gerade diese Vision in ihrer Schärfe sofort wieder relativiert und dann sogar zurücknimmt:

[M]ig har stundom den langt umenneskeligere Tanke paatrængt sig: hvad om her endnu havde været lynggroet Hede, den Samme, som for Aartusinder siden, uforstyrret, uomrodet af Menneskehænder! Men, som sagt, jeg meente det ikke alvorligt. (34) ²⁶⁴

Es scheint fraglich, welche dauerhaft gültige Erkenntnis ein Text vermitteln kann, dessen Bedeutungsebenen derart unscharf voneinander abgegrenzt sind. Ein möglicher Zugewinn an Wissen, etwa über die Lebenswelt der Heidebewohner oder auch über Cecils Schicksal, wird stets durch die Ausdeutungen des Ich-Erzählers bestimmt. Diese demonstrieren vor allem, dass die menschliche Vorstellungskraft oftmals nicht zu einem tieferen Verständnis der Zusammenhänge ausreicht und sich die Gedankengänge durch einzelne Ereignisse oder Fakten widerlegen lassen.²⁶⁵ Daneben lässt die Erzählung auch Erkenntnisse zu, die unabhängig von der Haltung des Ich-Erzählers bestehen und daher schon eher als absolut begriffen werden können. So ist einerseits die Einsicht in die Grenzen des menschlichen Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögens möglich und andererseits auch die Erkenntnis, welchen Einschränkungen die menschlichen Glückshoffnungen unterworfen sind. Ein Blick auf die Zusammenhänge, die über diese Grenzen hinausweisen könnten, wird allerdings konsequent verweigert.

Beständig wiederholt die Darstellung einen Prozess, bei dem zunächst eine Konfrontation mit der Wirklichkeit gesucht wird, um daraufhin die neu gewonnenen Eindrücke zu filtern und mit Bedeutung zu versehen. Diese Vorstellungen werden nun aber Fiktion, da sie sich zwar auf reale Gegebenheiten beziehen, aber vor allen Dingen zurückgehen auf die Suche nach einer idealen Wahrheit beziehungsweise nach der denkbar besten Möglichkeit, wie sich die Verhältnisse entwickeln könnten. Letztlich stellt diese Fiktion die einzige Instanz dar, die ein solches Ideal vollgültig sichtbar machen kann. Als beispielsweise der Ich-Erzähler nach sechsjähriger Abwesenheit zu der Krämerfamilie zurückkehrt, entwickelt er die besagte glückliche Fantasie, in der die zuvor noch unvereinbar scheinenden widerstreitenden Kräfte perfekt miteinander harmonieren:

264 („[M]ir hat sich der noch viel unmenschlichere Gedanke aufgedrängt: Was, wenn hier noch dicht bewachsene Heide wäre, dieselbe wie seit Jahrtausenden, ungestört, ungerodet von Menschenhand! Aber, wie gesagt, ich meinte das nicht ernst.“ (95))

265 Sander interpretiert das Ende der Erzählung als einen Zustand der Vereinigung von Innen und Außen, die in der Vorstellungswelt bereits gelungen ist. Die Naturschilderung entspricht an dieser Stelle jedoch wie bereits zu Anfang der Erzählung der Gemütslage des Ich-Erzählers und ist meiner Ansicht nach eher als ein Spiegelbild seiner Stimmung gestaltet denn als Beispiel für eine gedachte Versöhnung von Idee und Wirklichkeit. Vgl. Sander: „Den lykkelige Ørken.“ S. 131.

Jeg tænkte mig Esben og Cecilia som Mand og Kone; hun med en Gut ved Brystet, Bedstefaderen med en eller to større paa sit Knæe, den unge Kræmmer selv som en drivtig og lykkelig Bestyrer af den udvidede Strømpehandel – men, det kom ganske anderledes. (43)²⁶⁶

So entwirft er das Bild einer Versöhnung, die in der Lebenswelt der Heidebauern gar nicht mehr realisiert werden konnte. Da eine solche Auflösung aber nur noch gedacht und damit tatsächlich zum „Roman“ wird, ist umso bedeutsamer, dass die Dichtung immerhin auf die Defizite der realen Verhältnisse verweisen und das ersehnte Ideal gewissermaßen in Abwesenheit vorstellbar machen kann. Ein weiteres Beispiel für diese Vervollkommnung der Wirklichkeit durch die Kunst stellt die Entwicklung der Figur Cecil dar. Durch den Mord an Esben schafft sie ein zusätzliches Defizit, das ihre Lebenswirklichkeit noch unmenschlicher werden lässt. Dieser Realität entzieht sie sich sogleich wieder, indem sie alle tragischen Ereignisse verdrängt und sich in einen Zustand jenseits der bereits vollendeten Tatsachen zurückversetzt. Der verschmähte Freier Mads Egelund kritisiert die Mutter, weil diese ihrer Tochter die Wahrheit vorenthält, und konfrontiert Cecil mit ihrer Tat: „[J]eg siger jo ikke Andet, end hvad sandt er; det er bedre, hun faaer det at vide, end at holde hende for Nar, og lade hende gaae og vente efter en død Mand hendes hele Livstid.“ (54)²⁶⁷ Cecil zerbricht daraufhin vollständig an der Wirklichkeit und ergibt sich wieder der irrigen Hoffnung auf Esbens Rückkehr, wobei ihre beständige Einforderung des verlorenen Glücks umso deutlicher das Unrecht der verweigeren Liebesheirat konturiert. Das Ideal der Vereinigung zweier Liebender, die sich „overmaade dejlig“ (36) und „meget smuk“ (38) von ihren Mitmenschen abheben, ist demnach in der Wirklichkeit angelegt, wird jedoch von Kräften wie der gesellschaftlichen und elterlichen Autorität und auch von Cecils Krankheit zunichte gemacht.²⁶⁸ Da ein solches Ideal aber nur noch in Cecils Träumen und Wahnvorstellungen fortbestehen kann, bekommen diese nun den Charakter von Fantasien, die die realen Gegebenheiten verwandeln und poetische Bilder produzieren: „[J]eg sov saa sødt; jeg drømte saa dejligt; Esben kom hver Nat og besøgte mig i skinnende hvide Klæder og med en rød Perlekrands om hans Hals!“ (53)²⁶⁹ Der Vorgang des Träumens kann durchaus mit dem Entstehen von Dichtung gleichgesetzt werden, wobei die gesamte Erzählung von Hinweisen auf den schöpferischen Prozess durchzogen ist. Bereits

266 („Ich dachte mir Esben und Cecilia als Mann und Frau, sie mit einem Kindlein an der Brust, den Großvater mit ein, zwei größeren auf seinen Knien, den jungen Krämer als einen betriebsamen und glücklichen Verwalter des nunmehr ausgeweiteten Strumpfhandels – aber es kam ganz anders.“ (103))

267 („Ich sage ja nichts anderes als was wahr ist; es ist besser, sie bekommt es zu wissen, als man hält sie zum Narren und lässt sie ihr Leben lang auf einen toten Mann warten.“ (112))

268 („außerordentlich hübsch“ (97); „sah gut aus“ (99) [wörtlich: „sehr schön“, Anm. d. Verf.]

269 („Ich habe so süß geschlafen; ich träumte so schön; Esben kam jede Nacht und besuchte mich in leuchtenden weißen Kleidern und mit einer roten Perlenkette um den Hals.“ (111))

ganz zu Anfang wird die Heidelandschaft als ein Bereich der Wirklichkeit eingeführt, der philosophisch relevant ist und entsprechende Vergleiche möglich macht:

Stundom, naar jeg har vandret ret ude i den store Alhede (...); naar jeg svævede hjertelet, frihedstolt som Beduinen, hvem intet Hus, ingen snævert begrændset Mark fængsler til Pletten, men som ejer, besidder *Alt hvad han seer*, som – ikke boer – men lysterer *hvor han vil* (...). (33)²⁷⁰

Diese Beschreibung ist nun auch als Huldigung an die dichterische Freiheit zu verstehen, die sich in dem Moment voll entfalten kann, in dem die Markierungen gesellschaftlicher Regelwerke wie der schützende Zaun unkenntlich werden und in dem also auch identitätsstiftende Grenzlinien verblassen. Auf diese Weise erlangt das erlebende Ich eine übergeordnete Position, von der aus nahezu uneingeschränkt über Naturerscheinungen fantasiert und Sinneseindrücke schließlich in Fiktion verwandelt werden können:

De fjerne Bakker, som begrændsede Synskredsen syntes at svømme, lig Skyer, omkring den uhyre Slette, og antog mange vidunderlige Skikkelser af Huse, Taarne, Slotte, Mennesker og Dyr; men alle af dunkle uformede Omrids, ustadige vextende som Drømmebilleder: snart forvandlede en Hytte til en Kirke, denne igjen til en Pyramide; hist hævede sig et Spiir, her sank et andet; et Menneske blev til en Hest, og denne igjen til en Elephant; her gængede en Baad, og der et Skib med udspændte Sejl. (34)²⁷¹

Der Ich-Erzähler demonstriert seine schöpferische Macht, indem er Hügel mit schwimmenden Wolken vergleicht und diese auch weiterhin als veränderliche Wolkenbilder beschreibt, deren „wunderliche Gestalt“ erst in Verbindung mit seinen eigenen Assoziationen konkret wird. Dabei ist auffällig, dass er seinen Einfluss auf diesen Vorgang ein Stück weit verschleiert, indem er den Gegenständen, die bestimmte Formen „annehmen“, „wechseln“ und „sich verändern“, eine eigenständige Dynamik zuspricht. Gerade diese Veränderbarkeit macht nun deutlich, wie vage der Wirklichkeitsgehalt der mit „Traumbildern“ verglichenen Eindrücke tatsächlich ist.

Zudem reicht die unbewohnte Natur offenbar nicht aus, um einen fortdauernden Prozess des Erzählens in Gang zu setzen, denn dieser nimmt erst seinen Anfang, sobald der Ich-Erzähler wieder mit der menschlichen Lebenswelt in Berührung kommt und dort das eigentlich Erzäh-

270 („Manchmal, wenn ich recht weit in die große Alheide hinausgewandert war (...); wenn ich schwebte – herzensleicht, freiheitsstolz wie der Beduine, den kein Haus, kein eng umgrenztes Feld an seinen Fleck bindet, sondern dem *alles* gehört, der *alles* besitzt, *was er sieht*, der – nicht wohnt, nein, der sich ergeht, *wo er will* (...).“ (94))

271 („Die fernen Hügel, die den Gesichtskreis begrenzten, schienen wie Wolken um die ungeheure Ebene zu schwimmen und nahmen manche wunderliche Gestalt an von Häusern, Türmen, Schlössern, Menschen und Tieren; aber alle von dunklem, ungeformtem Umriss, unstill, wechselnd wie Traumbilder: rasch verwandelte sich eine Hütte in eine Kirche, diese in eine Pyramide; hier hob sich eine Turmspitze, dort sank eine andere; ein Mensch wurde ein Pferd, dieses ein Elefant; hier schaukelte ein Boot, dort zog ein Schiff mit ausgespannten Segeln.“ (95))

lenswerte erlebt. So ist es vor allen Dingen die Erfahrung des familiären Konfliktes, die seine Gedanken über „die Welt wie sie ist“ und das in ihr enthaltene poetische Potenzial anregt:

Efter saadan Anskuelse af *Verden som den er* – meer fornuftig maaskee, end Nogle vente og Andre ønske hos en Romanforfatter – vil Man finde det consequent, at jeg ikke indblandede mig i Esbens og Cecilias Roman, saameget mindre, som Samme fra den Førstes Side torde være en ret fornuftig Speculation, beregnet mindre paa Datterens Skjønhed og Hjerte, end paa Faderens fuldproppede Alkove og tunge Hængeskab. (42)²⁷²

An dieser Stelle bezeichnet der Ich-Erzähler sich selbst zum ersten und einzigen Mal als Romanverfasser, der die Erwartungshaltung eines Publikums reflektiert und der für seine erzählerische Gestaltung ebenso wie für sein Verhalten als Figur das Verständnis einfordert. Indem er die Liebesbeziehung zwischen Esben und Cecil als Roman bezeichnet, weist er seine Erlebnisse bereits als Fiktion und seine eigene Rolle innerhalb der Gesamtkonstellation als doppelbödig aus, da er einerseits an der geschilderten Handlung beteiligt ist und andererseits als Vermittler gegenüber einer imaginierten Leserschaft auftritt. Die ausführlichen Überlegungen zu einer möglichen Stellungnahme gegenüber Cecils Eltern machen zudem seine Macht als Autor deutlich, der zu jedem Zeitpunkt den Fortgang der Handlung unterbrechen und die Darstellung ganz nach seinem Belieben gestalten kann. Diese Haltung wird jedoch sogleich ironisiert, da das Erlebte nach Meinung des Ich-Erzählers nur zu „vernünftigen Spekulationen“ verleiten kann und daher keinen geeigneten literarischen Stoff darstellt. Denn es ist die Gefühlsebene, die sein Interesse am weiteren Verlauf der Ereignisse wach hält und die ihn auch vor seinem zweiten Besuch zu weiteren Gedankenspielen anregt, so dass der Gegenstand letzten Endes doch für eine poetische Überformung geeignet erscheint:²⁷³

Under slige Omstændigheder er jeg meget tilbøjelig til at anticipere den virkelige Historie; jeg gjørmine Gissinger, jeg forestiller mig hvorledes det kunde og borde være, og prøver hvorvidt mit Bestik vil stemme overeens med Skjæbnens Styrelse. Ak! Som oftest ere mine Gjetnigers Afdrift fra Begivenhedernes rette cours saare stor! (43)²⁷⁴

272 („Bei einer solchen Anschauung der Welt, wie sie ist – vernünftiger vielleicht, als es von einem Romanautor die einen erwarten, die anderen wünschen – , wird man es konsequent finden, dass ich mich in Esbens und Cecilias Roman nicht einmischte, umso weniger, als derselbe wohl von Anfang an eine recht vernünftige Spekulation geworden wäre, weniger auf die Schönheit und das Herz der Tochter berechnet als auf die voll gepfropften Alkoven und den schweren Hängeschrank des Vaters.“ (102))

273 Ljungberg: *Dødens forættlere. Om Blichers bedste Noveller*. S. 55 f.; Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 230.

274 („Unter solchen Umständen bin ich immer sehr geneigt, die wirkliche Geschichte zu antizipieren; ich stelle meine Vermutungen an, ich führe mir vor Augen, wie es sein könnte und sollte, und ich prüfe, wie weit meine Berechnung mit der Lenkung des Schicksals übereinstimmt. Ach! Fast immer ist die Abweichung meiner Mutmaßungen vom wahren Kurs der Begebenheiten ungemein groß!“ (103))

Entgegen seiner vorherigen Aussage sieht sich der Ich-Erzähler nun also geneigt, den „Roman“ um Esben und Cecil fortzuschreiben und damit die „wirkliche Geschichte“ in Dichtung umzuwandeln. Für diese gedankliche Weiterentwicklung der Ereignisse wird sowohl das Kriterium der Wahrscheinlichkeit bemüht als auch das Kriterium einer visionären Darstellung, die die Gegebenheiten so schildert, wie sie „sein *sollten*.“²⁷⁵ Der schöpferischen Freiheit tritt sogleich die Macht des Schicksals entgegen, vor der der Dichter seine Glückshoffnung nicht behaupten kann und die seine Vermutungen als unhaltbar entlarvt. Auch die Wiedergabe des mütterlichen Berichts über den tatsächlichen Ablauf der Ereignisse dient dazu, den Erzählvorgang als solchen zu problematisieren. Denn nimmt die Dichtung einen bestimmten Wirklichkeitsgehalt für sich in Anspruch, so muss sie als Grundlage ihrer Darstellung stets die unsichere menschliche Wahrnehmung und deren subjektiv beschränkte Interpretationen akzeptieren. Das Dilemma einer der Wahrheit verpflichteten und zugleich unzuverlässigen Erzählhaltung lässt sich jedoch nicht vermeiden, da jede Konfrontation mit der Wirklichkeit die Notwendigkeit einer Deutung schafft und immer auch die Sehnsucht nach verlässlicher Erkenntnis weckt. So kehrt die Erzählung letztlich wieder zu der Ausgangssituation zurück, in der sich der Ich-Erzähler von seiner Umgebung zu poetischen Bildern inspirieren lässt und diese zu einem überzeitlich gültigen Prinzip hinführt:

I hvert et fjernt Luftbillede troede jeg at see Hosekræmmerdatteren, hvorlunde hun sad og spandt, og rokkede og slog ud med Armene. I Hjejls sørgmodige Fløjten (...) hørte jeg kun de sørgeligsande, af saamange tusinde saarede Hjerter dybtføjte Ord: „Den største Sorg udi Verden her./ Er dog at skilles fra den, Man har kjær.“ (55)²⁷⁶

Mit dem Trugbild einer Luftspiegelung werden nun also die Bewegungen der Krämerstochter assoziiert, die an ihrem imaginären Spinnrad sitzt und aus der Bewegung des Spinnens heraus ein Lied und damit auch das Motto der gesamten Erzählung hervorbringt. Die Tatsache, dass gerade Cecil trotz ihres Wahnsinns in poetischer Form eine Erkenntnis zum Ausdruck bringen kann, die all den vorausgegangenen tragischen Ereignissen zugrunde liegt, lässt zum einen auf die Wahrhaftigkeit ihres Gefühls schließen und rückt zum anderen auch den dichterischen Schaffensprozess als solchen weitab von rational kalkulierenden Überlegungen. Unkommentiert bleibt schließlich die letzte Verszeile, die der Ich-Erzähler in seiner Erinnerung entscheidend verändert – er verwandelt den „Verlust“ eines geliebten Menschen in ein „Geschieden-

275 Hervorhebung d. Verf.

276 („In jedem fernen Luftbild glaubte ich die Tochter des Strumpfkramers zu sehen, wie sie saß und spann und schaukelte und mit den Armen ausschlug. Im trauervollen Flöten des Regenpfeifers (...) hörte ich nur die traurig-wahren, von so vielen tausend verwundeten Herzen tief empfundenen Worte: „Das größte Leid auf dieser Welt:/ von dem geschieden, den man liebt.“ (113))

werden“ und trägt auf diese Weise nicht nur der Gewalt Rechnung, die während der Handlung ständig präsent ist, sondern demonstriert ein letztes Mal auch seine künstlerische Souveränität.

3.3. „Trauer ist das Vorrecht des Menschen“: Skytten paa Aunsbjerg (Der Schütze auf Aunsbjerg)

Bereits der Erzähleingang von *Skytten paa Aunsbjerg* macht deutlich, dass der Ich-Erzähler einen Rückblick auf seine Kindheit unternimmt, der durch die Erwähnung der Familiennamen „de Steensen“ und „Schinckel“ sowie durch die später zitierten Ortsnamen „Aunsbjerg“, „Them“ und „Vium“ überdies mit autobiografischen Merkmalen ausgestattet wird. Auffallend ist vor allen Dingen, dass sich die Kindheitserinnerung sogleich mit einer Zwangserfahrung verbindet, da der Ich-Erzähler seine verschiedenen Aufenthalte bei der mütterlichen Verwandtschaft geradezu als Gefangenschaft empfindet: „I min Opvæxt maatte jeg oftere og længere end jeg ønskede opholde mig, eller rettere: indspærres paa denne Gaard.“²⁷⁷ Die Hilflosigkeit des Kindes, das über seinen Umgang und Aufenthaltsort nicht frei entscheiden kann, verweist auf die übermächtige elterliche Autorität, die die Wünsche des Kindes negiert und seinen Willen zu brechen versucht. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn der Ich-Erzähler ausführlich die Launen seiner herrschsüchtigen Tante schildert, die den Jungen wie eine willenslose „Puppe“ dazu zwingt, durch bestimmte Verhaltensweisen seine Unterlegenheit zu demonstrieren, und die ihn so wiederholt vor den Augen von Fremden demütigt:

[H]un vilde herske; intet videre. „Hvor er din Villie, lille Steen?“ sagde hun ofte til mig – men ikke uden naar Fremmede vare tilstede. Jeg var ein Dukke, en Automat; og hun havde lært mig at svare: „I Bedstemoders Lomme.“ (45)²⁷⁸

Hier offenbart sich ein System von Machtstrukturen, die – wie die Verweise auf den Adelsnamen der Familie zeigen – auch durch die gesellschaftliche Hierarchie legitimiert sind und die in ihrer Unverrückbarkeit eine konfliktträchtige Grundkonstellation etablieren. Der fatale Aspekt besteht jedoch nicht allein in der Ohnmacht des ausgelieferten Kindes, sondern auch in deren Konsequenzen. Denn da der Ich-Erzähler keine Möglichkeit sieht, sich dem familiären Druck zu entziehen oder dagegen aufzubegehren, gibt er die erlittene Gewalt an Schwächere weiter und nimmt auf diesem Weg Rache an seiner Peinigerin:

277 Blicher, Steen Steensen: *Skytten paa Aunsbjerg*. (1839) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 24. Hg. Jeppe Aakjær S. 44–66. Hier S. 44. („Öfter und länger, als ich wünschte, musste ich mich in meiner Kindheit auf diesem Hof aufhalten oder richtiger: einsperren lassen.“ Deutsche Übersetzung von Inger und Walter Methlagl: *Der Schütze auf Aunsbjerg*. In: Blicher: *Der Himmelberg*. S. 218–237. Hier S. 218.)

278 („[S]ie wollte herrschen; sonst nichts. ‚Wo ist dein Wille, kleiner Steen?‘, sagte sie oft zu mir – aber nicht ohne dass Fremde zugegen waren. Ich war eine Puppe, ein Automat; und sie hatte mir beigebracht zu antworten: ‚In Großmutterns Tasche.‘ (218 f.))

Den stakkels Dreng sædvanlige Trøst var, i hendes Fraværelse at drille hendes Yndlingshund „Manille“ (...). Jeg fik, henad Vejen sagt, den Satisfaction: at den engang uforvarende kom ind i Tøjreslaget til en Ørn, der ogsaa var fængslet, men til en Grønplet i Hangen, hvor da denne Fuglenes Konge myrdede Favoriten, og aad ham til Frokost. (45)²⁷⁹

Sobald der Ich-Erzähler die verbotene Handlung der Tierquälerei bewusst außerhalb der Reichweite jeglicher Autorität begeht, arrangiert er sich mit den bestehenden Machtstrukturen. Deren Gültigkeit wird nun weiter bestätigt, sobald die Gutsherrin den „standrechtlichen“ Befehl zur Erschießung des angeketteten Adlers gibt und damit die herrschaftliche Willkür ihrer Entschlüsse demonstriert: „Det forstaaer sig: paa den regierende Dronnings Befaling blev der holdt Standret over ham, og Dommen, at skydes, strax fuldbyrdet af Skytten Vilhelm.“ (45)²⁸⁰ Dabei ist anzumerken, dass die Darstellung zwischen der machthabenden und der ausführenden Instanz unterscheidet und die Verantwortung für das „Todesurteil“ eindeutig der Entscheidungsträgerin zuordnet. So zitiert die Episode um den Adler auch das Motiv der Todesstrafe und kann damit bereits als eine Andeutung der nachfolgenden Entwicklungen verstanden werden.²⁸¹ Der Schütze, der hier als Haupt- und Titelfigur eingeführt wird, steht als Zugereister ein Stück weit außerhalb der festgefügtten gesellschaftlichen Strukturen. Der Ich-Erzähler betrachtet ihn vor allem deshalb als guten Freund, weil er ihn wie sich selbst als einen Außenseiter wahrnimmt und zudem fasziniert ist von seinem edlem Äußeren, seinem merkwürdigen Ernst und dem Geheimnis seiner unverbrüchlichen Verschwiegenheit: „Mod almindelig fransk Natur var han saa alvorlig, at jeg aldrig mindes at have seet ham lee (...). – Han var derhos ordknap, og sagde ikke mere, end netop behøvedes.“ (46)²⁸² Als Emigrant verbindet Vilhelm keine gemeinsame Geschichte mit den anderen Figuren, so dass ihm einzig die Anerkennung des Gutsherren einen Platz in der Hofgemeinschaft sichert. Auf die Zustimmung der übrigen Bediensteten scheint er keinen großen Wert zu legen und bringt nur dem Stubenmädchen Mette Sympathien entgegen, die sich gleichfalls durch ihre Schönheit und ihre Zurückhaltung von den anderen Hausgenossen unterscheidet.²⁸³

279 („Der übliche Trost des armen Buben war es dann, in ihrer Abwesenheit ihren Lieblingshund „Manille“ zu necken (...). Ich bekam, ohne Schmach gesagt, die Satsifikation, dass er einmal unversehens einem Verschlag zu nahe kam, an dem ein Adler angebunden war, auch eingesperrt, aber auf einem grünen Rasenstück im Garten, wo dann dieser König der Vögel den Favoriten ermordete und zum Frühstück verspeiste.“ (219))

280 („Es versteht sich: Auf Befehl der regierenden Königin wurde über ihn Standrecht gehalten, und das Urteil – Tod durch Erschießen – von dem Schützen Vilhelm sofort vollstreckt.“ (219))

281 Larsen: *Steen Steensen Blicher – en Socialdemokrat*. S. 95.

282 („Entgegen der allgemeinen französischen Natur war er so ernst, dass ich mich nicht daran erinnerte, ihn je lachen gesehen zu haben (...). – Zudem war er wortkarg und sagte nicht mehr, als es eben brauchte (...).“ (220))

283 Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 64.

Hun var stedse mild og munter; dog derhos saa anstændig i sin hele Opførsel, at Tjeneren, som ikke kunde undvære (...) lidt Kjeresterie (...) kaldte hende – naar hun eller Vilhelm ikke hørte det – „Sipsippenip.“ Forvalteren, Gartneren og Ladefogden betitlede hende ligesaa pent; men, det forstaaer sig, ikke i Herskabets Nærværelse. (47)²⁸⁴

Einmal mehr wird hier ein spezifisches Verhaltensmuster von Untergebenen erkennbar, die aus Furcht vor Bestrafung die Aufmerksamkeit der übergeordneten Instanzen umgehen und ihre Häme nur versteckt zeigen. Mette wird zudem wie schon Cecil in *Hosekræmmeren* aufgrund ihrer weiblichen Schönheit zum Objekt männlicher Begierde und muss sich offenbar entsprechender Annäherungsversuche erwehren. Die Zurückgewiesenen verspotten die junge Frau gerade wegen ihres Anstands und legen damit Zeugnis einer gesellschaftlichen Doppelmoral ab, die einerseits den männlichen Zugriff auf den weiblichen Körper gestattet, andererseits aber diejenigen Frauen ächtet, die tatsächlich Opfer dieses Zugriffs werden oder sogar erotisch selbstbestimmt über ihren Körper verfügen. Denn wie sich im weiteren Handlungsverlauf herausstellt, hat Mette tatsächlich eine Liebesbeziehung zu einem Bauern unterhalten und gerät angesichts der drohenden Schande in Bedrängnis. Zunächst wird jedoch nur eine augenfällige Verbundenheit zwischen Vilhelm und Mette beschrieben, die aus Sicht des Ich-Erzählers ebenso rätselhaft bleibt wie die besagte Ernsthaftigkeit, und die beide Figuren zu Trägern einer verborgenen Entwicklung macht:

Jeg undrede mig tidt og kunde ikke begribe, hvoraf det kom: at, naar Vilhelm og Mette vare sammen, saae Han mere mild, og Hun mere alvorlig ud end ellers; og ligesaa lidt, hvorfor begge efter en Tids Forløb saae alvorlige ud, og det enten de vare hos hinanden eller fra hinanden. (47)²⁸⁵

Vorbereitet durch die Schilderung der allseits repressiven Atmosphäre scheint sich nun also eine Katastrophe anzubahnen. Während Mette dabei eine durchweg passive Rolle einnimmt, greift der Schütze immer wieder in das Leben der anderen Figuren ein und gibt ihrem Schicksal dabei oft die entscheidende Wendung.²⁸⁶ Als er in einem Wirtshaus unbemerkt der Erzählung eines Bauern lauscht, der über den tödlichen Unfall des jungen Mädchens Karen berichtet und sich dabei in Widersprüche verstrickt, tritt Vilhelm plötzlich „saa spøgelseagtigt, som en Hevners Engel“ in Erscheinung und ringt dem Überraschten das Geständnis einer Mord-

284 („Sie war stets mild und heiter; und dazu so anständig in ihrem ganzen Benehmen, dass jener Diener, der ein bisschen Liebelei (...) nicht entbehren konnte (...) sie, wenn sie oder Vilhelm es nicht hörten, „Sipsippenip“ nannte. Der Verwalter, der Gärtner und der Scheunenvogt betitelten sie ebenso liebenswürdig, aber nicht in Gegenwart der Herrschaft, versteht sich.“ (220))

285 („Ich wunderte mich oft und konnte nicht begreifen, woher es kam, dass, wenn Vilhelm und Mette beisammen waren, er milder und sie ernster aussah als sonst; und ebenso wenig, warum nach einiger Zeit beide ernst ausschauten, ob sie nun beieinander waren oder jeder für sich.“ (220))

286 Harrits, Flemming: „Desuden. Steen Steensen Blichers ‚Skytten paa Aunsbjerg.‘“ In: Schmidt, Povl und Lehrmann, Ulrik (Hg.): *Læsninger i dansk Litteratur*. Band 2. Odense 1998. S. 52–68. Hier S. 59.

tat ab:²⁸⁷ „I dette Øjeblik springer Vilhelm frem fra sit Skjul, slaer et Dommedagsslag i Bordet foran Karlen, og udtordner: „Du har myrdet hende – det skal jeg bevise.““ (49)²⁸⁸ In dem er den Mörder entlarvt und schließlich seiner Bestrafung zuführt, tut Vilhelm also der Gerechtigkeit genüge und bringt eine aus den Fugen geratene Ordnung wieder ins Gleichgewicht. Auch als die Gutsherrin Mette wegen einer möglichen Schwangerschaft zur Rede stellt und schließlich so stark bedrängt, dass diese in eine verzweifelte Lage gerät, übernimmt Vilhelm die Rolle eines Retters:

„Jeg har længe haft Mistanke til den Taske, at det ikke var rigtigt med hende, og saa targer jeg hende for mig nu inde i Fadeburet, og gaaer hende paa Klingen, og saa bekjender hun ogsaa; men hun vil paa ingen Maade udlægge den Sandskyldige. (...) Som jeg nu klemmer paa hende af alle Kræfter, saa gaaer Fadeburdøren op, og Hvem staaer i Døren? Vilhelm, min Hjerte! Og saa siger han (...) laver Mette til Varsel, saa bliver jeg Fader til Barnet.“ (51)²⁸⁹

Während dieser Textpassage werden noch einmal die herablassende Haltung der Herrin und ihre Neigung zu sadistischer Grausamkeit offenkundig. Ihr Bericht über das Gespräch mit der Dienstmagd schafft durch Redewendungen wie „die Klinge ansetzen“ oder „mit aller Kraft in die Klemme nehmen“ weniger den Eindruck einer Auseinandersetzung als vielmehr den einer Folterszene, während der einem Schuldigen ein Geständnis abgepresst werden soll. Vilhelm erlöst Mette also nicht nur mit seinem Bekenntnis zur Vaterschaft, sondern befreit sie überdies aus der ausweglosen Situation in der Vorratskammer, in der sie wie in einer Falle gefangen scheint. Hier bildet sich die Notlage einer Abhängigkeit von herrschaftlicher Willkür ebenso deutlich ab wie auch die Notlage einer ungewollten Schwangerschaft, die für alle Beteiligten fatale Folgen nach sich ziehen kann. So wird sich der besagte Mörder später noch als Mettes Geliebter und als der eigentliche Kindsvater entpuppen, der nur deshalb ein Verbrechen begeht, weil Karen, gleichfalls von ihm schwanger, ihre Rettung durch eine Heirat einfordert und er neben seinem Glück auch Mettes gesellschaftliches Ansehen bedroht sieht. Beide Frauen müssen also mit einer Bestrafung rechnen und unter Umständen sogar mit ihrem Leben dafür bezahlen, dass sie ihre Sexualität ausgelebt haben.

287 („wie ein Gespenst, wie ein rächender Engel“ (222)) Vgl. Baggesen: *Den Blicherske Novelle*. S. 75.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der sprechende Familienname des Schützen, „Marteau“ („Hammer“), der Vilhelms Rolle eines unvermittelt zuschlagenden Rächers untermalt. Vgl.: Larsen: *Steen Steensen Blicher. En Socialdemokrat*. S. 80.

288 („In diesem Augenblick springt Vilhelm aus seinem Versteck, schlägt wie das Jüngste Gericht vor dem Burschen auf den Tisch und donnert ihn an: „Du hast sie ermordet – das werde ich beweisen.““ (222))

289 („Ich habe lange schon Verdacht gegen die Tasche da, es sei nicht richtig mit ihr, und so nehm ich sie mir jetzt vor, in der Vorratskammer drin, und setz ihr richtig die Klinge an und dann gesteht sie auch, aber sie will um keinen Preis den wahrhaft Schuldigen angeben. (...) Wie ich sie jetzt mit aller Kraft in die Klemme nehme, da geht die Tür zur Vorratskammer auf und wer steht in der Tür? Vilhelm, mein Herz! Und dann sagt er (...): „Kommt Mette nieder, dann werde ich der Vater des Kindes.““ (224))

Zwar bietet sich für Mette zunächst eine Lösung an. Der Ich-Erzähler selbst vermerkt die Zeremonie der Eheschließung jedoch erst nach einer längeren Betrachtung über den Standort der Kirche und den dazugehörigen Friedhof. Dabei bezeichnet er ein besonderes Grabmal als die letzte Ruhestätte noch lebender und ungeborener Nachkommen seiner eigenen Familie und hebt damit die Überzeitlichkeit des Todes hervor:

Her hvile de jordiske Levninger af mine to yngste Sødskende – døde i spæde Barndom – af Naadigherren og hans Frue, med Flere af samme Slægt. De to Første vare endnu ufødte, de to Andre endnu baade levende og livlige, da jeg bivaanede Guillaume Marteaus og Mette Kjeldsdatters Bryllupshøjtid i Sørslev Kirke. (54)²⁹⁰

Eine nähere Schilderung der Hochzeit unterbleibt ganz, so dass Vilhelms und Mettes Heirat nur mehr unter dem Vorzeichen der allgegenwärtigen Vergänglichkeit Erwähnung findet. Vor diesem Hintergrund erscheint es folgerichtig, dass sich eine gerechte Ordnung, wie sie Wilhelm durch Mettes Rettung wieder hergestellt hat, letzten Endes als zerbrechlich erweist. Nachdem der Schütze bei einem Reitunfall verunglückt ist, bleiben die übrigen Figuren der zerstörerischen Kraft seines Todes ausgesetzt. Denn wie schon in *Hosekræmmeren* wirkt auch in *Skytten paa Aunsbjerg* der Schmerz über den Verlust eines geliebten Menschen so stark nach, dass die Betroffenen schließlich daran zugrunde gehen:

Barnet leed under Moderens Smerte. Det hentæredes – tre uger efter Faderens Død blev det gjemt ved hans Side. (...) Der gik neppe en Maaned, før Moderen laae ved Mandens anden Side. (59)²⁹¹

Sobald der Ich-Erzähler diese tragische Entwicklung in seinen Kindheitserinnerungen nachvollzogen hat, unternimmt er einen Zeitsprung von neun Jahren und schildert, wie er als Heranwachsender von den tatsächlichen Hintergründen der Ereignisse erfährt. Der alte Etatsrat berichtet von den Schuldgefühlen des Schützen, der sich für den Tod des eigentlichen Kindsvaters verantwortlich fühlen musste und auf dessen Bitten hin er das ungeborene Kind legitimiert hat. Da zum Zeitpunkt des Gesprächs zwischen Etatsrat und Ich-Erzähler die

290 („Hier ruhen die irdischen Überreste meiner beiden jüngsten Geschwister – verstorben im zarten Kindesalter -, des gnädigen Herrn und seiner Frau mit mehreren anderen aus demselben Geschlecht. Die beiden ersten waren noch ungeboren, die beiden andern noch lebendig und lebhaft, als ich Guillaume Marteaus und Mette Kjeldsdatters Hochzeit in der Kirche von Sørslev beiwohnte.“ (226)) – In der deutschen Fassung von Inger und Walter Methlagl ist an dieser Stelle fälschlicherweise auch von Kindern des Gutsherrenpaares – „die des gnädigen Herrn und seiner Frau“ – die Rede, obwohl diese bereits zu Beginn der Erzählung als kinderlos bezeichnet werden; die Wendung „af Naadigherren og hans Frue“ bezieht sich auf „de jordiske Leverer“ („die irdischen Überreste“) und nicht auf „Sydskende“ („Geschwister“). Die Übersetzung wird hier korrigiert wiedergegeben.

291 („Das Kind litt unter dem Schmerz der Mutter. Es siechte dahin – drei Wochen nach dem Tod des Vaters wurde es an seiner Seite beigesetzt. (...) Es verging kaum ein Monat, und die Mutter lag an der anderen Seite des Mannes.“ (230))

anderen Beteiligten bereits alle verstorben sind, tritt der alte Mann als letzter Träger eines Geheimnisses auf, das er nun an den Jüngeren weitergibt und das diesem seine leidvollen Kindheitserfahrungen verständlich machen soll. Dabei ist anzumerken, dass dieses Gespräch bei weitem nicht alle Zusammenhänge erläutert, die in der Schilderung des Kindes rätselhaft geblieben sind. So hat Vilhelm seinen Herrn zwar über seine Beweggründe zu Mettes Rettung in Kenntnis gesetzt, dabei jedoch ein sonderbares Gebaren an den Tag gelegt, das bedeutungsvoll beschrieben und ansonsten nicht näher erläutert wird:

„[J]eg er skyldig at gjengive hende, hvad jeg formaaer. Desuden“ – her blev hans Ansigt saa skummelt, som jeg aldrig før eller siden saae det – „desuden“ – men her foer der som en Gysen over ham – han gik hurtig til vinduet, som før at trække Luft, vendte sig derpaa rask om, og sagde: „er Etatsraaden tilfreds med min Bestemmelse?“ (62)²⁹²

Der rasche Wechsel im Mienenspiel des Schützen und das abrupte Ende des Gesprächs lassen darauf schließen, dass er dem Etatsrat einen Teil seiner Beweggründe vorenthält und somit weitere Zusammenhänge außer den genannten im Dunkeln lässt. Zudem betont der alte Mann im Hinblick auf Vilhelms Unfall nochmals die Ungereimtheiten der Todesumstände und wiederholt seinen Verdacht, dem Schützen könnte sein eigener Gerechtigkeitsinn zum Verhängnis geworden sein:

„Jeg fattede strax Mistanke om, at han var taget voldelig afdage, og ligesaa om Gjerningsmanden, som i saa Fald ikke kunde være Nogen anden end Broderen til den andern Morder. Og det ikke saameget fordi Vilhelm havde røbet denne, som for det at Han en Tid iforvejen havde attraperet Knægten paa Krybeskytterie, og taget Geværret fra ham.“ (63)²⁹³

Damit spricht er die Vermutung aus, das beständige Eingreifen des Schützen in die Handlungsweise anderer Menschen habe letztlich Gegengewalt erzeugt und ihn selbst zu Fall gebracht. Diese Annahme wird allerdings weder bestätigt noch widerlegt, da sich keine Spuren nachweisen lassen und alle Untersuchungen vergeblich bleiben. Ebenso rätselhaft erscheint im Bericht des Etatsrats, dass Vilhelm bei seiner letzten Begegnung mit dem Herrn offenbar von Todesahnungen verfolgt war („[D]ersom der idag eller en anden Dag skulde tilstøde mig Noget, og jeg ikke skulde tale mere med Dem, sa vil jeg bede Dem (...) at De vil

292 („[I]ch bin es schuldig, ihr zurückzugeben, was ich vermag. Außerdem“ – hier wurde sein Angesicht so finster, wie ich es nie zuvor oder seither sah – ‚außerdem‘ – doch hier fuhr es wie ein Schauer über ihn, er ging schnell zum Fenster, wie um Luft zu holen; dann wandte er sich rasch um und sagte: ‚Ist der Etatsrat mit meiner Bestimmung zufrieden?‘“(233))

293 („Ich schöpfte sofort Verdacht, dass er gewaltsam zu Tode gebracht worden sei und ebenso, dass der Täter kein anderer sein könne als der Bruder des anderen Mörders. Und dies nicht so sehr, weil Vilhelm diesen entlarvt hatte, sondern weil er einige Zeit zuvor den Kerl beim Wildern erwischt und ihm das Gewehr abgenommen hatte.“ (234))

opfyldte den Begjæring (...).““ (63))²⁹⁴ und diesen um die Erfüllung seines letzten Willens gebeten hat. Die Inszenierung dieser unklaren Zusammenhänge gipfelt darin, dass Vilhelm in seinem Testament auf weitere – allerdings unauffindbare – Dokumente verweist und mit dem französischen Adelsnamen „Guillaume de Martonnière“ unterzeichnet, so dass der vormals gebrauchte Name „Guillaume Marteau“ möglicherweise nur als Tarnung zu verstehen ist.²⁹⁵ Die nachträgliche Auflösung der Ereignisse um Vilhelm und Mette wird also durch das Geheimnis um Guillaume und durch einen dementsprechend verrästelten Erzählausgang konterkariert.

An dieser Stelle ist ein näherer Blick auf das thematisierte Milieu lohnend, denn gleich zu Beginn der Erzählung wird deutlich, dass die Darstellung auf eine feudale Gesellschaft Bezug nimmt, in der die Rollen von Befehlenden und Befehlsempfängern klar verteilt sind und einem bestimmten Ständesystem zugeordnet werden. Auch wenn die Ortsnamen erst im späteren Handlungsverlauf erwähnt werden, implizieren die autobiographischen Verweise des Erzähleingangs bereits eine spezifische Lokalität und führen damit die Provinz Jütland als Kulisse der Handlung ein. Sobald die Figur Vilhelm ins Spiel kommt, wird die Darstellung um historische Hintergrundinformationen ergänzt, so dass nun auch eine zeitliche Einordnung möglich ist und überdies die Verbindung eines französischen Schützen mit einem dänischen Gutshof nachvollziehbar wird:

General Numsen, som engang, endnu i Mands Minde, var Chef for daværende Rytterregiment i Randers, havde (...) tjent i den franske Armee. Her havde han faaet Rytteren Guillaume til Oppasser, og da de Begge vare blevne kede af Kehrausen ved Rosbach (...) sagde [de] Farvel til Skjørteregimentet, og fulgtes ad herind til Danmark. (46)²⁹⁶

Der Ich-Erzähler gibt hier nicht nur eine Kostprobe seiner fundierten geschichtlichen Kenntnisse, sondern beglaubigt überdies die Darstellung, indem er eine Figur seiner Erzählung mit

294 („[S]ollte mir heute oder an einem andern Tag etwas zustoßen und ich mit Ihnen nicht mehr reden können, so möchte ich Sie (...) bitten, dass Sie das Begehren erfüllen werden (...).““ (233 f.))

295 Larsen weist darauf hin, dass sich Blichers spätere Erzählung *Guillaume de Martonnière* (1844) als Vorgeschichte zu der Handlung in *Skytten paa Aunsbjerg* lesen lässt: Der französische Titelheld schwängert dort ein armes Mädchen, das sich später als seine Halbschwester entpuppt, und brüskiert dadurch die Familie seiner reichen Verlobten. Er tötet den Bruder seiner Braut im Duell, muss daraufhin Frankreich verlassen und folgt schließlich dänischen Soldaten bis in ihre Heimat. – Larsen geht davon aus, dass keine der beiden Erzählungen ohne die andere vollständig interpretiert werden kann. Da es sich jedoch um eigenständige, in sich abgeschlossene Texte handelt, soll hier nur *Skytten paa Aunsbjerg* behandelt werden; zudem würde die Wirkung des bewusst rätselhaft konzipierten Erzählausgangs durch eine nachträgliche Auflösung mithilfe anderer Texte verfälscht. – Vgl. Larsen: *Steen Steensen Blicher – en Socialdemokrat*. S. 69.

296 („General Numsen, der einmal, noch in Menschengedenken, Chef des damaligen Reiterregimentes in Randers war, hatte (...) in der französischen Armee gedient. Hier hatte er den Reiter Guillaume als Burschen, und als die beiden vom Kehraus bei Rosbach genug hatten (...) [sagten] sie dem Unterrockregiment Lebwohl und [gingen] miteinander nach Dänemark.“ (219))

einer historischen Person biografisch verknüpft und auf diese Weise auch einen Zusammenhang mit der Lebenswirklichkeit eines imaginierten Publikums schafft.²⁹⁷ Ebenso werden die weiteren Schilderungen mit den konkreten Bildern vertrauter Gebrauchsgegenstände und alltäglicher Arbeitsgänge illustriert und folgen damit einem Anspruch an Authentizität, der dem beschriebenen Handlungsraum besondere Aussagekraft verleiht:

Paa Hjemvejen kommer han mod Aftenridende til Them Kro, en Miilsvej der vesten for Himmelbjerget. Meden Hesten nu skal bede et par Timerstid, sætter han sig i Krostuen mellen Sengen og en stor Bilæggerkakeovn, for der ved Varmen at lure lidt. Strax efter kommer saa een saa enanden Bonde derind, og de sætte sig ved Bordet og faae sig et Kruus og en Pibe Tobak; men Ingen af dem lægger Mærke til Skytten. (48)²⁹⁸

In dieser Szene werden die Herrschaftsgebäude kontrastiert durch den Lebensbereich der Bauern, in dem sich Vilhelm zwar mit Selbstverständlichkeit und nahezu unbemerkt bewegt, in dem er zugleich aber nur eine Außenseiterposition einnimmt, da er als privilegierter Bediensteter des Gutsherrn und gebürtiger Franzose ohnehin nicht in das bestehende soziale Geflecht der einfachen Landbewohner eingebunden ist. Dabei fällt auf, dass sich die tragische Entwicklung in *Skytten paa Aunsbjerg* eben nicht in der Sphäre des Landadels vollzieht, die ja als ein von Intrigen und herrschaftlicher Willkür durchsetzter Lebensbereich beschrieben wird, sondern im Milieu der einfachen Bauern. Die Bluttat ereignet sich während der alltäglichen Arbeit des Holzfahrens, wobei sich der Mörder die landschaftlichen Gegebenheiten zunutze macht und im Schutz eines Waldstücks die ehemalige Geliebte mit seiner Axt erschlägt:

Paa et Sted i Skoven, hvor Vejen drejede sig af, saa hans og hendes vogn for nogle Minutter blev skjult af Træer og Buske for de Efterkommende, sprang han af , og gav hende med Bagen af sin Buløxe et dræbende Slag i Nakken, hug Hestene med Pidsken, og disse, som fornam at ingen styrede dem, løb nu rigtig afsted over Stok og Steen. (50)²⁹⁹

Zunächst wird das Vorgefallene noch durch die Natur gedeckt; dann jedoch kann der Täter angesichts der überwältigenden Vorwürfe die Fassade seiner Unschuldsbeteuerungen nicht länger aufrechterhalten und gesteht. So wird die bäuerliche Welt nicht nur als Ort einer

297 Vgl. Harrits: „Desuden. Steen Steensen Blichers ‚Skytten paa Aunsbjerg.‘“ S. 59.

298 („Während sich das Pferd ein paar Stunden ausruhen sollte, setzte er sich in der Wirtsstube zwischen das Bett und einen großen, von außen befeuerten Kachelofen, um dort in der Wärme ein bisschen zu schlafen. Gleich darauf kam zuerst ein, dann noch ein Bauer hinein, und sie setzten sich an den Tisch zu einem Krug und einer Pfeife Tabak; aber keiner von ihnen bemerkte den Schützen.“ (221))

299 („An einer Stelle im Wald, wo der Weg abbog, sodass sein und ihr Wagen für einige Minuten durch Bäume und Büsche vor den Nachkommenden verdeckt waren, sprang er ab und gab ihr mit der Flachseite seiner Axt einen tödlichen Schlag auf den Nacken, schlug auf die Pferde ein, und als diese merkten, dass sie nicht mehr gelenkt wurden, liefen sie über Stock und Stein davon.“ (223))

archaisch anmutenden tragischen Handlung um Liebe, Eifersucht und Mord präsentiert, sondern auch als ein Bereich, in dem sich die elementaren Kräfte von Gut und Böse wie auch die Begriffe Schuld und Unschuld noch klar erfassen und scheinbar ohne größere Schwierigkeiten voneinander trennen lassen. Vilhelm gewinnt durch sein Eingreifen den Respekt der Bauern, die ihm nun mit geradezu abergläubischer Ehrfurcht begegnen: „[M]en Vilhelm blev almindeligen anseet som Een ‚der kunde meer end sit Fadervor‘, det vil sige: for en Hexemester.“ (50)³⁰⁰ Dieser Hinweis auf den Hexenglauben ist gleichfalls von historischer Dimension, da er den Horizont lokaler mündlicher Überlieferungen und Legenden miteinbezieht.

Noch größere Bedeutung kommt jedoch der Verknüpfung einzelner Gebäude mit tatsächlich verbürgten, lange zurückliegenden Ereignissen zu, die den dargestellten Raum mit Geschichte aufladen und ihm auf diese Weise ein politisches Gewicht verleihen, das über die Beschränkung provinzieller Gegebenheiten hinausweist:

Kirken har den historiske Mærkværdighed: at den jydsk Adel – saa vil Sagnet – forsamlede sig i samme, da den lagde Raad op om at opsigte Christian den Anden Huldskab og Troskab (...) . Men Kirkegaarden har for mig een endnu mere levende Interesse – den tilhører ogsaa de Døde. (54)³⁰¹

Der Bericht über die Emanzipationsbestrebungen des Adels greift erneut eine mögliche Rebellion gegen „königliche“ Willkür auf, die eingangs mit der Erwähnung der „permanenten Guillotine“ bereits angedeutet worden ist. Allerdings lässt der Erzähler den Faden einer wie auch immer gearteten Handlung des Aufbegehrens rasch wieder fallen, bekundet umso größeres „lebendiges“ Interesse für die Zeugnisse seiner eigenen Vorfahren auf dem Friedhof und kehrt damit in den privaten Raum der Familiengeschichte zurück. Gerade der Friedhof verweist nun aber auf eine jenseitige Perspektive, die alle Standesunterschiede aufhebt und bedeutungslos werden lässt. Überdies vervollständigt die Schilderung der Grabstätten einen Handlungsraum, in dem mit Herrenhaus, Dorf, Heide, Wald und Kirche die wichtigsten Bezugspunkte abgesteckt sind und der nun zum Schauplatz der eigentlichen Tragödie um die Hauptfigur werden kann. Vilhelms unglücklicher Tod kündigt sich bereits in den ausgedehnten Nachforschungen über seinen Verbleib an, die von dunklen Vorahnungen begleitet werden. Die Heidelandschaft präsentiert sich als düstere Kulisse:

300 („Vilhelm jedoch wurde allgemein als einer angesehen, ‚der mehr konnte als sein Vaterunser‘, das heißt: für einen Hexenmeister.“ (223))

301 („Die Kirche hat die historische Merkwürdigkeit, dass der jütländische Adel – so will es die Sage – sich darin versammelte, um Christian dem Zweiten den Gehorsam aufzusagen (...) Doch der Friedhof hat für mich ein noch lebendigeres Interesse – *das* gehört auch den Toten.“ (226))

Her var det at stakkels Vilhelm omsider fandtes, efter lang Leden i den vidtløftige, og heromkring bakkede Hede. (...) De ilede did – der laae inde mellem Hulleerne i den paabegyndte Plantage Jæger og Hest, den Første lidt foran den Sidstes Hoved, og Hunden ved hans Side. (56)³⁰²

Da die unübersichtlichen Hügel und Täler lange Zeit die Suche erschweren und die Menschen Vilhelms Leichnam letztlich nur mit Hilfe des Jagdhundes entdecken, gewinnt die Natur – die hier möglicherweise sogar ein weiteres Verbrechen deckt – geradezu feindlichen Charakter.³⁰³ Die aufgegrabenen Löcher, zwischen denen man den Schützen mitsamt seinem toten Pferd findet, erinnern an ausgehobene Gräber und nehmen das Schicksal vorweg, das Vilhelms gesamter Familie widerfahren wird. Der bereits fortgeschrittene Zustand der Verwesung der Leichen versinnbildlicht überdies die Auslöschung der vergänglichen Körper durch die Natur, die sich über kurz oder lang alle Lebewesen gleich macht. Erst als sich die Erde auch über Mette und ihrem Kind geschlossen hat und nach dem Ablauf vieler Jahre die letzten Spuren ihrer physischen Existenz verschwunden sein müssen, weicht der Etatsrat den Ich-Erzähler in die Vorgeschichte zu Vilhelms Heirat mit dem Dienstmädchen ein. Auffällig ist nun, dass nicht nur Vilhelm, dem Vertreter der Gerechtigkeit, moralisch hochstehende Werte zugesprochen werden, sondern dass auch der geständige Mörder bereut und in seiner Rührung positive Eigenschaften zeigt:

I det sidste, før Dommen skulde fældes, formanede Herredsfogden ham til at bekjende, om, og hvad, han ellers kunde have paa Samvittigheden. Da brast han første Gang i Graad, og kunde en Stund ikke komme tilorde, saa hæftig bevæget var han. (...) „Du er den, som bringer mig paa Retterstedet – men det klager jeg ikke over – det takker jeg Dig for – men jeg beder Dig for Jesu Skyld, at Du vil gjøre hvad der staaer i din Magt, for at trøste Mette, og lindre hendes store Nød og Elendighed!“ (61 f.)³⁰⁴

Die heftige Gemütsbewegung, mit der der Bauer sein Gewissen hier erleichtert, kommt einer Katharsis gleich und lässt ihn trotz der zurückliegenden Bluttat menschlicher erscheinen als

302 („Hier war es, dass der arme Vilhelm schließlich gefunden wurde, nachdem man in der weitläufigen, hierherum hügeligen Heide lange gesucht hatte. (...) Sie eilten hin – da lagen zwischen den aufgegrabenen Löchern der angefangenen Plantage Jäger und Pferd, jener etwas vor dessen Kopf, und der Hund ihm zur Seite.“ (228))

303 Auch der Gutsherr bezieht bei seinen späteren Mutmaßungen über ein Verbrechen die landschaftlichen Gegebenheiten mit ein, um einen möglichen Tatverlauf zu rekonstruieren: „Jeg formodede nu: at Vilhelm, da han reed fra Haverdal – thi hans Vej gik langt uden om den gamle Plantage – har faaet Øje paa Krybeskytten derhenne – for der var et godt Sted at lure paa Kronvildtet, naar det trak hen for at vande I Aaresvad (...)“ (63 f.) („Ich vermutete jetzt, dass Vilhelm, als er von Haverdal wegritt – sein Weg ging ja weit außen um die alte Plantage –, dort den Wildschützen zu Gesicht bekommen hatte, denn dort war ein guter Platz, um auf Kronwild zu lauern, wenn es hinzog um in der Aaras-Furt zu wassern (...)“ (234))

304 („Zum Schluss, ehe das Urteil gefällt werden sollte, ermahnte ihn der Landrichter zu gestehen, ob und was er sonst noch auf dem Gewissen haben könnte. Da brach er erstmals in Tränen aus und konnte eine Zeit lang nicht zu Worte kommen, so heftig bewegt war er. (...) ‚[D]u bist der, der mich auf die Richtstatt bringt – doch darüber klage ich nicht – dafür danke ich dir –, aber ich bitte dich um Jesu willen, dass du tun wirst, was in deiner Macht steht, um Mette zu trösten und ihre große Not und ihr Elend zu lindern.‘“ (233))

beispielsweise die hartherzige Gutsherrin. Zudem ist er die erste Figur der Erzählung, die die Folgen menschlichen Handelns und damit auch die Ambivalenz von Vilhelms Eingreifen zur Sprache bringt und die ein uneigennütziges Verantwortungsbewusstsein als edlen Charakterzug etabliert. Aus diesem Verantwortungsbewusstsein heraus appelliert auch Vilhelm an das Mitgefühl des Gutsbesitzers („Da Herren igjen kom du fra de hemmelige Forhandlinger med sin Tjener bag efter sig, vidskede han Nasen – mig tyktes ogsaa Øjnene“ (53)), das diesen gleichfalls als hochherzigen Menschen auszeichnet und das in seiner späteren Trauer um den verunglückten Schützen manifest wird: „Bedstefader græd ogsaa over ham.“³⁰⁵

Ebenso wie nur die menschenleere Natur Zeuge Vilhelms letzter Stunde ist und nichts über die näheren Umstände seines Todes preisgibt, so bleiben auch das von Vilhelm erwähnte Geheimfach seines Sekretärs und die darin verschlossenen Briefe unauffindbar. Das Ende der Erzählung ist von Resignation bestimmt und spiegelt die Trauer über den Verlust geliebter Menschen in der abschließenden Naturwahrnehmung des Ich-Erzählers wider:

Jeg stod mange Gange i mine unge Drengaar paa Vium Kirkegaard (...). Jeg har siddet der, naar Solen skred ned i Nordvest bag Lyshøj, og hørt paa Rørdrummens Sørgesang histnede i Bastrup Søe. (66)³⁰⁶

Wie schon in *Hosekræmmeren* ist auch hier die Ich-Perspektive eines Augenzeugen maßgeblich, wobei es sich in *Skytten paa Aunshjerg* allerdings nicht um die Figur eines Reisenden handelt, der nur vorübergehend Einblick in die geschilderten Verhältnisse nimmt, sondern um einen Ich-Erzähler, der als Erwachsener verschiedene Kindheitserinnerungen als Teil seiner eigenen Lebensgeschichte rekapituliert. Die weiteren handelnden Figuren sind also überwiegend Verwandte und Freunde, so dass sich für seine Schilderungen eine gewisse Befangenheit voraussetzen lässt, wie sie beispielsweise in der abwertenden Charakterisierung der ungeliebten Tante offenkundig wird: „[H]un var ‚fulblods‘, som det nu hedder; og man veed, at denne Race ikke er fri for Nykker (...).“ (45)³⁰⁷ Da er die Personen und Ereignisse rückblickend beschreibt, ergibt sich nicht nur eine selektive Sicht, sondern mit dem Abstand vieler Jahre auch die Wahrscheinlichkeit einer Interpretation, die durch das inzwischen erworbene Wissen („man veed“) bestimmt ist und den unmittelbaren Eindruck des Kindes gar

305 („Als der Herr wieder von den heimlichen Verhandlungen herauskam, seinen Diener hinter sich her, wischte er sich mit seinem Taschentuch die Nase – auch die Augen, schien mir.“ (225); „Großvater weinte auch über ihn.“ (229))

306 („Viele Male stand ich in meinen jungen Knabenjahren auf dem Friedhof von Vium (...). Ich bin dort gesessen, wenn die Sonne im Nordwesten hinter Lyshøj unterging, und habe den Trauergesang der Rohrdommel drunten im Bastrup-See gehört.“ (237))

307 („sie war ‚vollblütig‘, wie es jetzt heißt; und man weiß, dass diese Rasse nicht frei ist von Mucken“ (218))

nicht mehr wiedergeben kann.³⁰⁸ Zudem haben sich die Gegebenheiten im Lauf der Zeit gewandelt („Der hvor Alhedens Kongeskov nu staaer, var paa hiin Tid ikke andet end Lyng.“ (56)). Dabei macht der Ich-Erzähler deutlich, dass er gar nicht über alle möglichen Veränderungen unterrichtet ist und sich mittlerweile also auch in geografischer Distanz zu dem Schauplatz seiner Kindheitserinnerungen befindet: „Der er – jeg vil haabe den er der endnu – en temmelig stor Jordhøj (...).“ (54)³⁰⁹ Den besagten historischen Ausführungen schickt er eine allgemeine Betrachtung über die Überzeugungskraft seiner Darstellung voraus:

Jeg veed nok: jeg er kommen i Ord for at løve; og nu kunde maaskee Een og Anden ogsaa her ville beskyldte mig for et Falsum. Men jeg er ikke bange; jeg kan legitimere mig – og jeg holder af Legitimiteten. (45 f.)³¹⁰

Hier wird ein Publikum angesprochen, vor dem der Ich-Erzähler offensichtlich schon bei anderen Gelegenheiten in Erscheinung getreten ist und das seine Glaubwürdigkeit bereits in Frage gestellt hat, so dass er nun um jeden Preis die Authentizität seiner Schilderungen belegen will. Auch im Folgenden wendet er sich immer wieder an eine Leser-Instanz, die bis zu einem gewissen Grad in den Erzählvorgang mit einbezogen wird: „Nu skal jeg foreløbig bede om Tilladelse, at fortælle Noget, som tildrog sig paa den Tid, da Stuepigen begyndte at faae Ondt i Tænderne.“ (48)³¹¹ So legt er nicht nur Wert darauf, sein Erzählverhalten zu begründen und außerdem Verständnis für die gewählte Reihenfolge einzelner Episoden zu wecken, sondern er hebt überdies hervor, dass er die Darstellung bewusst steuert und die Ausgestaltung einzelner Szenen stets seinem persönlichen Urteil unterworfen bleibt:

Det er ej alene for at characterisere Hovedpersonen i denne min sandfærdige Fortælling,*) at jeg har fortalt Mordhistorien hisset, tilligemed Opdagelsesscenen; men fordi jeg næsten troer, at den sidste staaer i Sammenhæng med et andet Dødsfald, hvorom snart vil mældes. Men nu ville vi med Skytten tilbage til Aunsbjerg. (...) *) Den er det virkelig. (50)³¹²

308 Harrits: „Desuden. Steen Steensen Blichers ‚Skytten paa Aunsbjerg.‘“ S. 66.

309 („Dort, wo jetzt der Alheide Königswald steht, war zu jener Zeit nichts anderes als Heide.“ (228); „Es gibt dort – ich will hoffen, dass es ihn noch gibt – einen ziemlich großen Erdhügel (...).“ (226))

310 („Ich weiß schon: Ich bin in den Ruf gekommen zu lügen; und jetzt könnte vielleicht der eine oder andere auch hier mich wegen eines Falsums beschuldigen. Aber keine Angst; ich kann mich legitimieren – und ich schätze die Legitimität.“ (219)) – Vgl. hierzu Larsen: *Steen Steensen Blicher – en Socialdemokrat*. S. 71.

311 („Jetzt muss ich vorläufig um Erlaubnis bitten, etwas zu erzählen, das sich zu der Zeit zutrug, als das Stubenmädchen begann, Zahnweh zu haben.“ (221))

312 („Nicht nur um die Hauptperson in dieser meiner wahrheitsgetreuen Erzählung 1) zu charakterisieren, habe ich die obige Mordgeschichte und mit ihr die Entdeckungsszene berichtet, sondern weil ich fast glaube, dass diese letzte in Zusammenhang mit einem anderen Todesfall steht, über den gleich berichtet wird. Doch wollen wir jetzt mit dem Schützen zurück nach Aunsbjerg. (...) 1) Sie ist es wirklich.“ (223))

Die nachgeschobene Bemerkung „Den er det virkelig“ gibt sich den Anschein eines wissenschaftlichen Kommentars und versichert in überdeutlichem Gestus, dass die Erzählung „wirklich“ – im Sinne eines unstrittigen Faktums – einen bestimmten Wahrheitsgehalt für sich in Anspruch nehmen könne und daher als „wahrhaftig“ – im Sinne einer absolut gültigen und somit abstrakten Aussage – zu verstehen sei. Darin manifestiert sich wieder das Rechtfertigungsbedürfnis des Ich-Erzählers, dessen steigende emotionale Beteiligung in den folgenden Kommentaren zum Ablauf der Erzählung erkennbar wird. So liefert er eine Vorausdeutung des Unglücksfalls, der ihn selbst in Mitleidenschaft ziehen wird – „Men jeg maa ile med min Historie; saameget mere, som jeg higer efter at have det, som nu kommer, bag ved mig“ (55)³¹³ – und nimmt schließlich mögliche Vorwürfe einer allzu sentimental oder auch „kindischen“ Darstellung vorweg, um sich in direkter Anrede an den Leser für seine Betroffenheit zu rechtfertigen:

[K]jære Læser! hvor Du end er, stød Dig ikke over en gammel fattig Poets Kjællingvornhed! Lee heller ikke ad ham! Saa maa Du forresten gjerne troe, at han gaaer lidt i Barndom (...). (57)³¹⁴

Doch trotz seiner souveränen Position, von der aus der Erzähler die Ereigniskette überblicken und eigenständig präsentieren kann, ist seine Sichtweise von bestimmten Einschränkungen gekennzeichnet, die sich nicht allein mit der problematischen Ich-Perspektive oder auch mit dem Unterfangen einer rückblickenden Schilderung erklären lassen. Bezeichnend dafür ist die Formel „det kom mig for, som om“, mit der sich oftmals die Beschreibung äußerer Wahrnehmungen verbindet: „Naadigfruen‘ leed ham ikke synderligt; og det kom mig for, som om hun med Forsæt undgik at tale med ham (...).“ (46 f.)³¹⁵ Eine spätere Szene demonstriert noch deutlicher die Begrenztheit der kindlichen Perspektive, da hier nicht nur das Unverständnis des kleinen Jungen betont wird, sondern auch das entscheidende Gespräch zwischen Vilhelm und dem Etatsrat hinter verschlossenen Türen stattfindet:

Imedens den hemmelige Forhandling varede (...) herskede fuldkommen Taushed i Stuen. (...) Jeg sad paa mit eget lille Tabouret, saae i min Bog, og grundede paa, hvad der dog skulde komme ud af alt dette, der var mig ligesaa uforstaaeligt som Hieroglypherne nu ere for de Lærde. (53)³¹⁶

313 („Doch muss ich mich mit meiner Geschichte beeilen, umso mehr, als ich das, was jetzt kommt, gern hinter mich bringen möchte.“ (227))

314 („[L]ieber Leser! Wer immer du bist, stoße Dich nicht am weibischen Gehaben eines alten, armen Poeten! Lache auch nicht über ihn! Dann magst du im Übrigen gern glauben, dass er langsam ein bisschen kindisch wird (...).“ (229))

315 („Die ‚gnädige Frau‘ konnte ihn nicht besonders leiden, und es kam mir vor, als würde sie es vorsätzlich vermeiden, mit ihm zu sprechen (...).“ (220))

316 („Solange diese heimliche Verhandlung dauerte (...) herrschte in der Stube völliges Schweigen. (...) Ich saß auf meinem eigenen kleinen Tabouret, schaute in mein Buch und grübelte darüber nach, was aus alledem

Ebenso wie schon bei der Enttarnung des Mörders kann der Ich-Erzähler auch in der Szene vor der Kabinettstür nicht mehr den Status eines Augenzeugen für sich in Anspruch nehmen, da er von den Ereignissen und somit auch von wesentlichen Informationen räumlich abgeschnitten bleibt und später auf Überlieferungen aus zweiter Hand angewiesen ist.³¹⁷ Tatsächlich haben die Berichte anderer Figuren in *Skytten paa Aunsbjerg* entscheidende Bedeutung, da die Ereigniskette ohne sie lückenhaft und bis zum Ende der Erzählung hin unverständlich bleiben würde. Wer dem Ich-Erzähler die „Mordhistorie“ hinterbracht hat, wird zwar nicht erwähnt; kurz darauf tritt jedoch die Gutsherrin auf, um dem Etatsrat ihre Auseinandersetzung mit Mette und Vilhelm in der Vorratskammer zu schildern; etwas später fasst der Ich-Erzähler – offenbar gestützt auf Informationen der Beteiligten – die Suche nach Vilhelms Leichnam zusammen und gibt schließlich den Bericht des alten Etatsrates wieder, der seinerseits nur mehr dank Vilhelm über den letzten Willen des Mörders unterrichtet ist – „Da var det, han gjorde Rede for sig og gav mig god og klar Beskeed, som jeg nu vil fortælle Dig.“ (61) – und der den Schützen schließlich noch in Form seines Testamentes – „et sammenlagt Papir“ (64) – zur Sprache kommen lässt.³¹⁸

Eine deutliche Parallele zu *Hosekræmmeren* besteht nun darin, dass auch der zweite Teil von *Skytten paa Aunsbjerg* im Wesentlichen einer Art Binnenerzählung entspricht. Der herangewachsene Ich-Erzähler tritt seine Souveränität mit dem Hinweis auf das Bedürfnis ab, endlich Klarheit über die Vorkommnisse in seiner Kindheit zu erlangen, und erteilt dem alten Mann das Wort:

Saa var det ej heller sært, at tænke paa disse Begivenheder, som Læseren nu kjender. – Jeg bragde dem da paa Bane, og yttrede mit Ønske, om mulige Oplysninger i dette, der endnu stedse var mig saa dunkelt, ja ret egentlig skummelt. (...) „I Guds Navn! jeg vil aabenbare Dig, hvad jeg veed (...).“ (59)³¹⁹

Wird in *Hosekræmmeren* die Binnenerzählung mit dem Vorgang des Strickens verknüpft, so setzt nun hier der Konsum des Schnupftabaks die Erzählung in Gang. Die Verschachtelungen von Informationen aus zweiter, dritter oder gar vierter Hand – etwa im Hinblick auf Vilhelms

herauskommen solle, das mir ebenso unverständlich war wie die Hieroglyphen heute noch für die Gelehrten.“ (225))

317 Harrits: „Desuden. Steen Steensen Blichers ‚Skytten paa Aunsbjerg.‘“ S. 60, S. 62; Larsen: *Steen Steensen Blicher. En Socialdemokrat*. S. 76.

318 („Da war es, dass er sich rechtfertigte und mir guten und klaren Bescheid gab, wie ich dir jetzt erzählen werde“ (232); „zusammengefaltetes Papier“ (235))

319 („So war es auch nichts Sonderliches, dass ich an diese Begebenheiten zu denken kam, die der Leser jetzt kennt. – Ich brachte sie zur Sprache und äußerte den Wunsch nach möglichen Erklärungen für das, was mir noch immer dunkel, ja recht eigentlich verdächtig war. (...) ‚In Gottes Namen! ich will dir offenbaren, was ich weiß (...).‘“ (231))

letztes Gespräch mit dem Mörder – lassen den eingangs formulierten Anspruch einer glaubhaften Darstellung zwar fragwürdig erscheinen. Der Ich-Erzähler versucht jedoch nicht etwa, die aufgrund der zahlreichen unterschiedlichen Bezugspunkte so deutlich erkennbaren Unsicherheiten zu verschleiern, sondern weist vielmehr selbst auf mutmaßliche und tatsächlich bestehende Lücken wie das unleserlich gewordene Testament oder die verschollenen Briefe hin und bittet zuguterletzt sogar den Leser um Hilfe:

Saaleedes endte han; og jeg maa ligeledes ende. Da han døde, og hans Efterladenskaber bleve solgte, var jeg langtfra værende, og veed ikke hvor dette Skatol blev af; ligesaa lidt, om det er til endnu. Men skulde dette være Tilfældet, at Nogen, som læser disse Blade, er vidende derom, da kunde det skee mig – og maaskee Flere – en Tjeneste ved Underretning herom (...). (65 f.)³²⁰

Mit diesem Wunsch wird nun zum ersten Mal die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass das Publikum unter Umständen über ein umfassenderes Wissen als der Erzähler selbst verfügen könnte. Der scheinbar so offene Umgang mit den eigenen Wissenslücken könnte nun der weiteren Legitimation des Ich-Erzählers dienen. Vollständig unkommentiert bleiben jedoch verschiedene widersprüchliche Angaben, mit denen sich tatsächlich der Vorwurf der Lüge rechtfertigen ließe, der anfangs noch so vehement abgestritten wurde. Beispielsweise ist dem Bericht des Mörders zufolge Mette erst an Pfingsten schwanger geworden; tatsächlich wird ihr Zustand jedoch kurz darauf schon von der Gutsherrin entdeckt und ihr Kind bereits im Herbst geboren.³²¹ Der Ich-Erzähler, der als Erwachsener nun auch auf den weit zurück liegenden letzten Besuch bei dem alten Etatsrat zurückblickt, wendet sich kurz vor dem Ende seiner Ausführungen ein weiteres Mal an das Publikum und bittet um Nachsicht für seine unvollständige und kaum durchschaubare Darstellung: „Højstærede Læsere og Læserinder! Harmes ikke paa mig! fordi denne lille Historie, der vel neppe kan anslaaes højere end til en stor Anecdote, er saa stykkeviis, dunkel og sørgelig.“ (66)³²² Die Bezeichnung „Anekdote“ verweist entschuldigend auf den hohen Anteil an mündlicher Überlieferung, aus dem sich der dunkle Charakter der „Historie“ erklärt. Mit der nachfolgenden Anspielung auf den ersten Korintherbrief nimmt der Ich-Erzähler jedoch auf einen biblischen Intertext Bezug, der nun kraft seiner Autorität von den geschilderten Ereignissen abstrahiert, der die nur mehr

320 („So schloss er, und ich muss auch schließen. Als er starb und seine Hinterlassenschaft verkauft wurde, war ich weit fort, und ich weiß nicht, wo dieser Sekretär hingekommen ist, ebenso wenig, ob es ihn noch gibt. Sollte dies aber der Fall sein und jemand, der diese Blätter liest, weiß davon, dann wäre mir – und vielleicht mehreren – durch Unterrichtung hierüber sehr gedient (...).“ (236))

321 Vgl. hierzu Larsen: *Steen Steensen Blicher – en Socialdemokrat*. S. 71 f.

322 („Höchstgeehrte Leser und Leserinnen! Ärgert Euch nicht über mich, weil diese kleine Geschichte, die wohl kaum höher veranschlagt werden kann als eine große Anekdote, so bruchstückhaft ist, so dunkel und traurig.“ (236))

beschränkte menschliche Einsicht als eine unverrückbare Gegebenheit hinnimmt und somit auch die „bruchstückhafte“ Erzählweise als die einzige überhaupt noch mögliche Darstellungsform präsentiert.³²³

Die Perspektive des Ich-Erzählers und seine Konkurrenz mit verschiedenen weiteren Erzählerstimmen begünstigen also eine mehrschichtige erzählerische Konzeption und laufen einer „einfachen“ beziehungsweise „natürlichen“ formalen Gestaltung zuwider. Auch die Struktur der Handlung entpuppt sich als ein uneinheitliches Gebilde, da nahezu alle Figuren ein doppeltes Spiel spielen und die tatsächlichen Beweggründe für ihr Verhalten zunächst verschleiern. So legt nicht nur der Mörder anfangs ein falsches Zeugnis ab; auch Mette offenbart ihre Schwangerschaft erst unter äußerem Druck und selbst Vilhelm lässt Teile seiner eigenen Vergangenheit im Dunkeln, indem er den Etatsrat nur bis zu einem gewissen Grad einweihet, wobei dieser wiederum sein Wissen dem Ich-Erzähler erst viele Jahre später preisgibt. Dagegen findet sich in der kindlichen Sichtweise auf die Dinge ein Moment der unverbildeten und unvoreingenommenen Wahrnehmung, die einzig in der Erinnerung präsent ist und folglich nicht mehr authentisch wiedergegeben kann. Doch obwohl die Denkweise des kleinen Jungen von dem mittlerweile erwachsenen Erzähler nur mehr zitiert und zugleich modifiziert wird, strahlt sie immer noch die Autorität der absichtslosen und daher glaubhaften Erzählhaltung eines „stakkels Dreng“ (45) oder „Smaadreng“ (47) aus.³²⁴ Ebenso vermitteln die Gefühlsregungen des Stubenmädchens den Eindruck aufrichtiger, unverstellter Empfindungen, da es kaum an den Handlungen der anderen Figuren und damit auch nicht an deren verschiedenen Intrigen beteiligt ist. Stattdessen wartet es ergeben die Entscheidung ab, die Vilhelm und der Etatsrat in ihren „geheimen Verhandlungen“ über sein weiteres Ergehen fällen – „Mette stod som et Billedstøtte (...) medens Taarene trillede ned ad hendes meer og meer bleggende Kinder“ (52) – und zeigt seine innere Erschütterung in wortlosen Gesten: „Denne fløj hulkende hen til Herren, og nejede først for ham, saa for Fruen, og vaklede derpaa ud af Stuen.“ (53)³²⁵ Anders als die übrigen Figuren äußert Mette sich zumeist nur über ihre

323 Møllehave, Johannes: *Læsehest med Æselsører. Oplevelser med danske bøger fra H.C. Andersen og Blicher til Benny Andersen og Lola Baidel*. Viborg 1979. Hier S. 55; außerdem: Harrits: „Desuden. Steen Steensen Blichers „Skytten paa Aunsbjerg.““ S. 64.

324 („des armen Buben“ (219), „der kleine Bub“ (221)) – Harrits weist zwar daraufhin, dass der Sprachgebrauch des Kindes und der des Erwachsenen unterschiedliche Stilebenen etablieren, die Verflechtung der kindlichen Eindrücke mit später hinzugewonnenem Wissen und entsprechenden reflexiven Einschüben entkräftet diese Argumentation jedoch. – Vgl. Harrits: „Desuden. Steen Steensen Blichers „Skytten paa Aunsbjerg.““ S. 66.

325 („Mette stand wie eine Bildsäule (...) während die Tränen über ihre mehr und mehr erlebenden Wangen hinunterrollten.“ (225); „Diese flog schluchzend auf den Herrn zu und fiel zuerst vor ihm, dann vor der Frau auf die Knie und wankte dann aus der Stube.“ (226))

Tränen, die noch eher als die Rede etwa der Gutsherrin oder auch des Schützen selbst überzeugen. Umso tragischer erscheint daher, dass sich Mette durch Vilhelms Tod offenbar auch dieser Möglichkeit der Gefühlsäußerung beraubt sieht und in ihrer Trauer keine Erleichterung mehr finden kann: „Baade mens han stod i aaben Grav, og længe efter (...), gik Enken hver aften derop for at sørge – græde kunde hun ikke mere; hun havde ingen flere Taarer tilbage.“³²⁶ Auch der Mörder lässt bei seiner Aussage aufrichtige Reue erkennen; und so zählen die Gemütsbewegungen des einfachen Dienstmädchens und des Bauern zu den wenigen Äußerungen, die einen Anschein von Authentizität vermitteln. Der geständige Mörder beruft sich außerdem auf eine göttliche Autorität, die die irdische Gerichtsbarkeit letztlich sogar in Frage stellt, da diese ja ebenso wie die Herrschaft von Menschen eingesetzt und nicht unbedingt gerecht ist: „hvad jeg har at bekjende, er Noget, som kun den barmhjertig Gud kann straffe mig for (...).“ (61)³²⁷ Wie bereits in *Hosekræmmeren* garantieren auch in *Skytten paa Aunsbjerg* vorwiegend diejenigen Figuren Natürlichkeit und Glaubwürdigkeit, die am wenigsten Einflüssen außerhalb des ländlichen Milieus ausgesetzt sind. Vilhelm dagegen fasziniert wegen seiner Aura des Geheimnisvollen, die ihn aus Sicht des Ich-Erzählers zu einem rätselhaften Zentrum von großer Anziehungskraft macht und die zeitweise sogar Unbehagen einflößt: „enddog kun et Smil af ham var en Sjeldenhed; og endda laa der i samme Noget, som ikke huede mig.“³²⁸ So kann Vilhelm auch die anderen Figuren durchschauen und zwischen Schein und Sein unterscheiden. Die Konzeption dieser rätselhaften Figur legt nun die Vermutung nahe, dass sich die Zusammenhänge hinter den Ereignissen in *Skytten paa Aunsbjerg* mit vernünftigen Überlegungen allein gar nicht mehr zufriedenstellend deuten lassen. Aus diesem Grund kommt auch der Etatsrat mit seinen Spekulationen über Vilhelms Tod zu keinem sicheren Ergebnis. Denn wenn sich auch mit Vilhelms Leichnam und dem Kadaver des Pferdes Spuren erhalten haben, so können diese kaum noch gelesen werden und verweisen auf einen Bereich der Vergangenheit, auf den die verbleibenden Figuren keinen Zugriff mehr haben. Zwar will der Etatsrat durch ein Hinauszögern der Beerdigung die Möglichkeit einer Deutung offen halten, doch sobald das Grab des Schützen geschlossen und sein

326 („Schon als er im offenen Grab lag (...) ging die Witwe jeden Abend hinauf, um zu trauern – weinen konnte sie nicht mehr; sie hatte keine Tränen mehr übrig.“ (230)) – Mit dieser Erstarrung, in der sie permanent gefangen bleibt, lässt sich auch die wachsende Gleichgültigkeit gegenüber ihrem eigenen Kind erklären, das sie nach seinem Tod nicht einmal mehr betrauern kann.

327 („Was ich zu bekennen habe, ist etwas, wofür mich nur der barmherzige Gott strafen kann (...).“ (232))

328 („nur ein Lächeln war bei ihm eine Seltenheit; und auch in diesem lag etwas, das mir nicht gefiel.“ (220)) – Vgl. Harrits: „Desuden. Steen Steensen Blichers ‚Skytten paa Aunsbjerg.‘“ S. 55 f.

Leichnam unsichtbar ist, bleibt auch das Rätsel um seinen Tod einer endgültigen Auflösung entzogen:

Begge vare allerede begyndte at gaa i Forraadnelse. Men Etatsraaden (...) lod ved Rettens Hjælp anstille Undersøgelser, af hvilke der dog slet Intet kom ud. (...) desuden blev Stanken jo længere jo værre, og Ingen kunde eller vilde paatage sig Obductionen paa nogen af dem. (57)³²⁹

Bedeutsam ist hier, dass die verwesenden Körper eine Art Bannkreis um sich schaffen und Anblick und Geruch des Verfalls die Menschen von vorneherein zurückschrecken lassen. Damit wird eine Furcht vor der Enträtselung angedeutet, die auch in den späteren Erklärungen des Etatsrates anklingt und die im Hinblick auf Vilhelms Testament sogar in einem wenig glaubhaften Zufall ihre Entsprechung findet:

„[E]ndelig findes i et hemmeligt Gjemme en liden Pakke Breve, som Etatsraaden for det første ville tage til sig, og hvad med Samme videre skal foretages, derom findes Oplysning i selve Pakken. For at finde det hemmelige Rum, behøves kun at trykke med en spids Syl“ –længere var intet læseligt, da var det overflaet med Blæk. – „Det gjorde Katten“ sagde den Gamle (...).³³⁰

Die Schrift wird an entscheidender Stelle nach dem Prinzip eines Deus ex machina unkenntlich gemacht, so dass nun auch ein Auffinden derjenigen Dokumente unmöglich ist, die „Erklärung“ versprechen. Tatsächlich steigern sich die Verwicklungen in *Skytten paa Aunsbjerg* bis zu einem Punkt, an dem einzig die Vergangenheit des Schützen noch Lösungsmöglichkeiten zu bieten scheint. Genau in diesem Moment wird sie jedoch unzugänglich gemacht, so dass zwar alle Überlegungen um die Tatsache kreisen, dass ein unbekannter Sachverhalt besteht – was sich hinter diesem Geheimnis verbirgt, bleibt allerdings offen.³³¹ Weder der Etatsrat noch der Ich-Erzähler als sein späterer Erbe unternehmen einen ernsthaften Versuch, diese Wissenslücke zu schließen:

„Men har de Skatollet?“ spurgte jeg. – „Ja vel har jeg det, for jeg købte det paa auctionen, jeg lod holde efter ham. Jeg har ikke kunnet beslutte mig til at hugge det istykker, saa meget mindre, som der slet ikke er Tegn til noget hemmeligt Gjemme (...). Har han ejet de omtalte Documenter, maae han have havt dem et andet Sted“ (65)³³²

329 („Beide waren schon in Verwesung übergegangen. Doch der Etatsrat (...) ließ mithilfe des Gerichts Untersuchungen anstellen, bei denen jedoch nichts herauskam. (...) außerdem wurde der Gestank je länger, desto ärger, und keiner konnte und wollte an den beiden eine Obduktion durchführen.“ (228 f.))

330 („[S]chließlich gibt es in einem geheimen Fach ein kleines Päckchen Briefe, die der Etatsrat fürs Erste an sich nehmen möge, und was mit ihnen weiter getan werden soll, darüber gibt es Erklärung im Päckchen selbst. Um den geheimen Raum zu finden, braucht man nur mit einer spitzen Ahle zu drücken – weiter war nichts mehr zu lesen, weil es mit Tinte überdeckt war. – ‚Das tat die Katze‘, sagte der Alte (...).“ (235))

331 Harrits: „Desuden. Steen Steensen Blichers ‚Skytten paa Aunsbjerg.‘“ S. 58.

332 („Aber haben Sie denn den Sekretär?“, fragte ich. – „Den habe ich wohl (...). Ich konnte mich nicht dazu entschließen, ihn zu zerschlagen, umso weniger, als es überhaupt keine Anzeichen für ein Geheimfach gibt. (...) Waren die erwähnten Dokumente in seinem Besitz, so musste er sie an einem andern Platz aufgehoben

Es wird nicht recht erklärlich, weshalb der Etatsrat zögert, mit dem Sekretär die Hülle um die versteckten Briefe aufzubrechen und warum ihn auch der Ich-Erzähler nicht weiter dazu anhält. Denn die Vermutung, es gäbe gar kein Geheimfach, steht schließlich im Widerspruch zu Vilhelms Testament. Ebenso wird jedoch auch die Glaubwürdigkeit von Vilhelms Angaben in Frage gestellt. Steht in *Hosekræmmeren* noch der unsichere Vorgang der Interpretation mit all seinen Zweideutigkeiten im Fokus, so thematisiert *Skytten paa Aunsbjerg* vor allen Dingen die Dynamik des zu interpretierenden Gegenstandes, der unter Umständen sogar verschwinden und zur Leerstelle werden kann.³³³

Umso größere Bedeutung erlangt nun der Prozess des Sichtbarmachens, der in der Erzählung verschiedentlich zur Sprache gebracht wird und stets auf einen bestimmten Erkenntnisgewinn abzielt. Als beispielsweise Vilhelm seine Anschuldigungen gegen den Mörder ausspricht, wird dessen innere Bewegung mit dem Aufbrechen einer verhärteten Schicht verglichen, die das Wissen um den tatsächlichen Sachverhalt freigibt:

Da han nu kom frem saa pludseligt, saa spøgelseagtigt, som en Hevnens Engel, og rystede den brødetunge Samvittighed, da opløste sig Synderens Forhærdelse – hans tiltvungne Mod var knuset, hans Frækhed tilintetgjort. (49 f.)³³⁴

Harrits zufolge verleiht Blichers Darstellung diesen Sinnbildern für das Sichtbarmachen von Wahrheit ein noch größeres Gewicht als den Milieubeschreibungen selbst.³³⁵ So enthält auch die Szene vor der Kabinettstür nur wenige charakteristische Details des herrschaftlichen Zimmers, während das Hauptinteresse auf dem hinter verschlossenen Türen stattfindenden Gespräch liegt:

Herren (...) gik foran ind i et Sideværelse, Vilhelm efter ham – Døren blev lukket. Ingen kunde høre hvad de talede med hverandre derinde (...). Da Herren igjen kom ud fra de hemmelige Forhandlinger med sin Tjener bag efter sig (...) [viiste sig i] hans Aasyn et lysere Skjær, end forhen. (53)³³⁶

haben.“(236))

333 Vgl. Larsen: *Steen Steensen Blicher – en Socialdemokrat*. S. 88.

334 („Wie er nun so plötzlich hervorkam, wie ein Gespenst, wie ein Racheengel, und das schuldbeladene Gewissen erschütterte, da löste sich die Verhärtung des Sünders, sein erzwungener Mut war gebrochen, seine Frechheit vernichtet.“ (222))

335 Harrits: „Desuden. Steen Steensen Blichers ‚Skytten paa Aunsbjerg.‘“ S. 63.

336 („Der Herr (...) ging voran in ein kleines Seitenzimmer, Vilhelm ihm nach – die Tür wurde geschlossen. Keiner konnte hören, was die da drinnen miteinander redeten (...). Als der Herr wieder von den heimlichen Verhandlungen herauskam, seinen Diener hinter sich her (...) [zeigte sich] in seinem Gesicht ein hellerer Schein als vorher.“ (225))

Der Inhalt dieser „Verhandlungen“ wird bekanntermaßen erst später offenbart; dass Vilhelms Aussage seinem Dienstherrn jedoch zu einer entscheidenden Einsicht verholfen hat, deutet sich bereits in dem „helleren Schein“ auf dem Gesicht des Etatsrates an. Aus diesem Grund wünscht auch der Ich-Erzähler mehr über das besagte Gespräch zu erfahren und hofft noch viele Jahre später auf eine grundlegende Erkenntnis, die ihm nun tatsächlich in Aussicht gestellt wird: „[J]eg vil aabenbare Dig, hvad jeg veed; brug saa selv din Forstand! Og træk en god Lærdom ud af denne miserable Historie!“ (59)³³⁷ Die Informationen über Vilhelm und Mette markieren an dieser Stelle einen Wendepunkt, da der Heranwachsende seine Kindheits-erinnerungen nicht mehr in ihrer ursprünglichen „dunklen“ Form bewahren kann, sondern sie in vieler Hinsicht überdenken und neu bewerten muss und nun auch gezwungen ist, die Perspektive eines Erwachsenen einzunehmen. Zu diesem Zeitpunkt hat sich allerdings schon längst eine tiefgehende Skepsis gegenüber nachträglich erworbenem analytischen Wissen angekündigt – und zwar in der zuvor schon zitierten Metapher für den kindlichen Unverstand, dem die Wirklichkeit „som Hieroglypherne for de Lærde“ erscheint. Auch eine rationalisierende wissenschaftliche Reflexion garantiert nun keinen objektiven Standpunkt mehr, da sich die Wirklichkeit ohnehin als ein System von zumeist unverständlichen Zeichen präsentiert.³³⁸ Die Vergangenheit bleibt somit ein Rätsel, dessen Bestandteile sich im Lauf der Zeit den toten Körpern gleich verwandeln oder, wie etwa der Sekretär, ganz verloren gehen. Da die Darstellung des Ich-Erzählers beständig um diese „wirklich“ stattgefundenen Ereignisse kreist, ließe sich von der geschilderten Problematik möglicherweise eine Parallele zum Anspruch wirklichkeitsbezogener Kunst ziehen. Wenn sich aber wie in *Skytten paa Aunsbjerg* genau der Bereich der Wirklichkeit entzieht, der die entscheidende Wahrheit enthält, so stellt sich die Frage, wie realistische Dichtung überhaupt noch den Anspruch erheben kann, gerade über ihren programmatischen Wirklichkeitsbezug eine bestimmte Erkenntnis zu vermitteln. Dazu ist allerdings anzumerken, dass der Wunsch nach Erkenntnis in *Skytten paa Aunsbjerg* vor allen Dingen in der Suche nach einer kriminologischen, nicht aber poetischen Wahrheit besteht. Die Übertragung auf die menschliche Sehnsucht nach einer überzeitlich gültigen Wahrheit erscheint also problematisch. Dennoch geht der Ich-Erzähler von dem vermeintlichen Verbrechen aus, wenn er das Wesen der menschlichen Existenz reflektiert. Die Diskre-

337 („[I]ch will dir offenbaren, was ich weiß; brauch‘ dann selbst deinen Verstand! Und ziehe eine gute Lehre aus dieser miserablen Geschichte!“ (231))

338 Larsen: *Steen Steensen Blicher – en Socialdemokrat*. S. 77.

panz zwischen der künstlich verrätselten Handlung und diesen bedeutungsschweren Schlussfolgerungen lässt nun eine ironische erzählerische Grundhaltung vermuten.

Tatsächlich weist *Skytten paa Aunsbjerg* noch weitere ironisierende Gestaltungselemente auf. Ein offenkundig uneigentliches Sprechen findet zwar nur bei den Schilderungen der Guts-herrin statt, deren Grausamkeiten der Ich-Erzähler als Beweise von Zuneigung einführt – „Hun – ja, hun holdt virkelig af mig (...): hun vilde herske; intet videre“ (45) – und auf die er scheinbar mit Zuneigung reagiert, indem er von der „süßen Großmutter“ spricht.³³⁹

Jeg fik nu Plads bagved Bedstefader, hvergang med Formaning: ikke at røre mig! Dene Befaling adlød jeg med bedre Villie, end naar „søde Bedstemoder“ klinede mit til Tabourettet derhjemme. (55)³⁴⁰

Von noch größerer Bedeutung als diese einzelnen ironischen Wendungen ist jedoch eine weniger eindeutige Ironie, die in den besagten unkommentierten falschen Angaben und inneren Widersprüchen der Darstellung zum Ausdruck kommt und die auch im Kontrast zu der ansonsten vorherrschenden Sentimentalität verschiedenster Gefühlsbekundungen steht. Allzu forciert erscheint schließlich der Vorgang, mit dem Vilhelms letzter Wille unleserlich gemacht wird. So vermittelt sich der Eindruck, die Unerreichbarkeit einer spezifischen Wahrheit – symbolisiert durch den Gehalt der unauffindbaren Briefe – lasse sich gar nicht ohne das Eingreifen eines Verfassers erklären und demzufolge auch nicht allein über die zeichenhafte Wirklichkeit, die durch das Testament symbolisiert wird.

Dennoch finden sich in der Erzählung immer wieder in sich geschlossene Momente, in denen die menschliche Erkenntnishoffnung vor einer solchen ironisierenden Skepsis bewahrt bleibt. Zwar wird der Edelmut, den Vilhelm und auch der geständige Mörder an den Tag legen, ein Stück weit negiert, sobald sie als Träger positiver Werte ausgelöscht werden und ihr Tod neues Leid hervorruft. Schon bei Vilhelms Beerdigung kommt jedoch das Motiv der Auferstehung ins Spiel, so dass das Aufgehen in der Erde auch symbolisch für eine Läuterung hin zu einer höheren Daseinsform verstanden werden kann: „Jeg var med i Følget, da min salig Fader kastede de tre første Spadeslag paa Kisten, og udtalte den til Forkrænelighed og til Forklarelsen indviende Formular (...).“ (57)³⁴¹ Hier deutet sich nur mehr spurhaft ein höherer Sinn der geschilderten Vorgänge an, der hinter die weitere Entwicklung zunächst zurücktritt,

339 („Sie – ja, doch, sie hatte mich wirklich gern (...): Sie wollte herrschen, sonst nichts.“ (218))

340 („Ich erhielt jetzt meinen Platz hinter Großvater, jedes Mal mit der Ermahnung, mich ja nicht zu rühren! Diesem Befehl gehorchte ich williger, als wenn die ‚süße Großmutter‘ mich daheim aufs Tabourett klebte.“ (227))

341 („Ich war mit im Gefolge, als mein seliger Vater die ersten drei Spaten Erde auf den Sarg warf und die der Vergänglichkeit und Verklärung gewidmete Formel sprach.“ (229))

gegen Ende der Erzählung allerdings wieder Kontur gewinnt und durch seine Anbindung an christlich-religiöse Vorstellungen über rationale Zweifel erhaben scheint. Der letzte Abschnitt der Erzählung greift das Thema der leidvollen menschlichen Existenz und ihrer Vergänglichkeit auf und lehnt sich dabei an einen religiösen Intertext an, der bereits über diese Vergänglichkeit hinausweist. Anders als in dem Gedicht *Mine Konstvenner* findet sich zwar nicht mehr das Bild eines Spiegels, das die Selbsterkenntnis des Menschen angesichts der Wirklichkeit deutlich machen könnte.³⁴² Die abschließende Formel „Sorg er Menneskets Forrettighed“ gibt jedoch einen Hinweis darauf, dass die durchlittenen Verlusterfahrungen dem Ich-Erzähler eine Essenz des menschlichen Wesens anschaulich gemacht haben und entsprechend interpretiert werden können:

Jeg sørgede ogsaa; men der var ikke Græmmelse, mindre Tvivl eller Frygt i min sorg. Der var Noget – der var Meget, som lignede Glæde, som var Glæde. – Dyret sørger ikke, undtagen maaskee i menneskeligt Samkvem – Sorg er Menneskets Forrettighed. (66)³⁴³

Wenn sich der Mensch durch seine Fähigkeit zu trauern auszeichnet, so deutet dies auf seine grundlegende Einsicht in die Tragik seines eigenen Daseins hin, die ihn von allen anderen Lebewesen unterscheidet. Das Leid, das zu Beginn und Ende der Erzählung *Hosekræmmeren* beschworen wird, ist zwar auch in *Skytten paa Aunsbjerg* präsent, eröffnet nun aber eine versöhnliche Perspektive. Denn die aus der Trauer erwachsene Freude erweist sich letzten Endes als Dankbarkeit für die von Zweifeln und Furcht befreite menschliche Existenz und kommt somit einer Verklärung der Wirklichkeit gleich.

Diese Empfindungen können als die eigentliche Motivation für den Bericht des Ich-Erzählers interpretiert werden, da er sie gegen Ende seiner Ausführungen beschreibt und ihnen somit noch größere Bedeutung zumisst als etwa dem Gespräch mit dem gealterten Etatsrat. Das Erzählen selbst führt also auf eine grundlegende Erkenntnis hin, steht zugleich aber für eine Tätigkeit, die dem Ich-Erzähler zufolge mit dem Vorgang des Lügens gleichgesetzt werden kann. Mit der anfänglichen Bemerkung „jeg veed at jeg er kommet i ord for at løve“ gibt er zu erkennen, dass seine Schilderungen trotz aller eingeschobenen Kommentare und historischen Belege bereits die Wirklichkeit fiktonalisieren. Dieser kreative Vorgang bildet sich in den bereits zitierten Erzählerkommentaren ab, die die Reihenfolge der erinnerten Episoden erläutern, verschiedenste Hintergrundinformationen einflechten und Vorausdeutungen des

342 Møllehave: *Læsehest med Æselsører*. S. 55; Auring: *Dansk litteraturhistorie*. S. 441.

343 („Auch ich trauerte; aber es war kein Gram, noch weniger Zweifel oder Furcht in meiner Trauer. Da war etwas – da war vieles, das der Freude glich, das Freude war. – Das Tier trauert nicht, ausgenommen vielleicht in menschlichem Umgang – Trauer ist das Vorrecht des Menschen.“ (237))

Geschehens liefern. Tauchen in *Hosekræmmeren* eine Reihe von Metaphern auf, die sich – wie etwa Cecils Träume oder die Fantasien des Wanderers – auf das Entstehen von Dichtung beziehen lassen, so thematisiert *Skytten paa Aunsbjerg* diesen Prozess, indem der Vorgang des Erzählens durch den Mörder, Vilhelm, den Etatsrat und dessen Frau beständig wiederholt wird und sich die entsprechenden Textanteile als wesentlich für den Zusammenhang der gesamten Erzählung erweisen. Die Dichtung, die beim Erzählen notwendigerweise entsteht, geht immer auch ein Stück weit auf Distanz zur Wirklichkeit und entfernt sich so von ihrem alltäglichen, konkret fassbaren Gegenstand, wie sich beispielsweise in der Beschreibung von Vilhelms Verhalten andeutet: „Han var derhos ordknap (...); undtagen naar han engang imellem fik isinde at fortælle mig Noget; og da tyktes mig, at han saae langt anderledes ud end til daglig Brug.“ (46)³⁴⁴ Es erscheint daher nur folgerichtig, dass sich der Ich-Erzähler schließlich selbst als „Poet“ bezeichnet. Allerdings wird eine Verschriftlichung seiner Erinnerungen zu keinem Zeitpunkt erwähnt, wohingegen Vilhelms niedergeschriebenes Testament ebenso wie die geheimnisvollen unauffindbaren Briefe die einzigen Schriftstücke darstellen, deren Zustand und Lesbarkeit ausführlich thematisiert werden. Die Schrift wird auf diese Weise zu einem Schatz, der aus dem Verborgenen geholt und ausgedeutet werden muss. Da dies nicht gelingt, wendet sich der Ich-Erzähler am Ende an den Leser, um die gescheiterten Lösungsversuche zu rechtfertigen und trotz seiner Resignation noch eine Aussage zu formulieren, die auch unabhängig von den geschilderten Ereignissen Gültigkeit hat: „Er ikke al vor Kunskab hernelen stykkeviis? er ikke al vor Viisdom dunkel? og Størstedelen af vor Erfaring – jo lad det kun staae her – sørgelig?“ (66)³⁴⁵ Erst dieser abschließende Erzählerkommentar macht nun vollständig deutlich, dass die wirklichkeitsbezogene Literatur ihren Gegenstand gar nicht mehr kohärent erfassen kann. Insofern muss auch jegliches Wissen, das sich auf einen solchen Wirklichkeitsbezug stützt, „dunkel“ und in seinen Grenzen unscharf bleiben. Da aber der Vorgang des Erzählens stets an eine Subjektivität gebunden ist, geht er immer von einem individuellen Erfahrungshorizont aus. Diese Erfahrungen wiederum ermöglichen gerade durch ihren traurigen Charakter eine Einsicht, die nicht nur die Tragik der menschlichen Existenz verklärt, sondern die ebenso die Fiktionalisierung von Wirklichkeit notwendig macht und somit auch das Dichten als ein Vorrecht des Menschen präsentiert.

344 („Zudem war er wortkarg (...) außer es kam ihm einmal in den Sinn, mir etwas zu erzählen; und da kam es mir vor, als sehe er ganz anders aus als sonst (...).“ (220))

345 („Ist nicht alle unsere Erkenntnis hienieden bruchstückhaft? Ist nicht alle unsere Weisheit dunkel? Und der größte Teil unserer Erfahrung – ja, lass es nur hier stehen – traurig?“ (236 f.))

3.4. „Aber sie sang nicht, wie sie es sonst bei dieser Arbeit tat“: De tre Helligaftene (Die drei heiligen Abende)

Zu Beginn der Erzählung *De tre Helligaftene* wird der Schauplatz der Handlung nicht nur mit konkreten geografischen Angaben eingegrenzt („Dersom Du, min Læser! Nogensinde har været paa „Snabeshøj“ (...), da har Du derfra lidt du mod Syden kunnet see en liden adspredt Torp, som hedder Uannet“ (1) ³⁴⁶) sondern ebenso als ein Ort beschrieben, der, reich an Vergangenheit, für das Fortdauern althergebrachter Siedlungstradition steht und daher Zeitlosigkeit verkörpert: „Her boer, og har vel aldrig boet andet end Bønder.“ (1)³⁴⁷ Indem das Geschehen von einem tatsächlich existierenden Ort ausgeht, entsteht einerseits Nähe zu einem möglichen Publikum. Die Verlagerung der Handlung in eine zeitlich gar nicht mehr genau bestimmbare Vergangenheit („for et Par hundrede Aar siden“ (1))³⁴⁸ schafft andererseits auch wieder Distanz und weckt Neugier auf die in unerreichbare Ferne gerückten Ereignisse, die sich außerhalb des Erzähltextes nicht mehr nachvollziehen lassen. Der Titel gibt dem Leser mit dem Zusatz „en jydsk Røverhistorie“³⁴⁹ bereits eine gewisse Erwartungshaltung vor, ohne dass diese aber schon mit dem Erzähleingang bedient würde. Stattdessen werden der Lokalität zunächst die wichtigsten Handlungsträger zugeordnet, deren Konstellation im Übrigen deutliche Parallelen zu dem Beziehungsgefüge in *Hosekræmmeren* aufweist. Im Vordergrund steht die Familie des Heidebauern Ib, deren junge und schöne Tochter Maren bei potenziellen Freiern vielbegehrt ist, die sich aber einzig dem von ihr selbst gewählten Sohn eines Nachbarn zuwendet und damit ihre moralische Festigkeit unter Beweis stellt:

Hun skal have været knøv og snøg, *) dette her Kvindfolk; og hvor hun færdedes, der skottede de unge Karle efter hende; men hun skottede ikke efter Anden, end efter Sejer. (...) *) net og peen, meest med Hensyn til Paaklædning.³⁵⁰

346 Blicher, Steen Steensen: *De tre Helligaftene*. (1841). In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 26. S. 1–15. Hier S. 1. („Wenn Du, mein Leser, irgendwann auf Snabeshøj gewesen bist (...), dann hast Du von dort ein wenig nach Süden hin einen kleinen, verstreuten Weiler sehen können, der Uannet heißt.“) Deutsche Übersetzung von Inger und Walter Methlagl: *Die drei heiligen Abende*. In: Blicher: *Der Himmelberg*. S. 238–250. Hier S. 238. – Blicher verarbeitet in der späten Erzählung *De tre Helligaftene* Teile der bereits 1824 entstandenen *Jydske Røverhistorier*, die als Vorbild für den letzten Abschnitt „Juleaften“ dienen. – Vgl. Langballe: *Anlangendes et Menneske*. S. 439.

347 („Hier wohnen und haben wohl niemals andere gewohnt als Bauern.“ (238))

348 („vor ein paar hundert Jahren“ (238))

349 („eine jütländische Räubergeschichte“ (238))

350 („Sie soll knøv und snøg 1) gewesen sein, dieses Frauenzimmer; und wo sie gerade war, das schauten die jungen Burschen hinter ihr her; sie aber schaute nach keinem anderen, nur nach Sejer. (...)1) nett und hübsch, meist im Hinblick auf Kleidung“ (239)) Dialektale Ausdrücke und Wendungen werden in der Erzählung mit Anmerkungen am jeweiligen Seitenende erläutert; die entsprechenden Kennzeichnungen werden hier wie auch im Folgenden aus der dänischen Ausgabe und der deutschen Übersetzung übernommen, wobei die Anmerkungen jeweils dem Zitat aus dem Fließtext nachgestellt werden.

Ihre Zuneigung erscheint als ein wertvolles Gut; umso mehr, als sich ein reicher Freier einfindet, der sich nicht nur als Bauer, sondern auch als Kaufmann ausgibt und dessen augenscheinlicher Wohlstand auf die große Bedeutung materieller Güter in der bäuerlichen Lebenswelt schließen lässt:

[A]t han fornyssen havde faaet Faderens Gaard i Fæste; og at han nu vilde nordpaa, for at tinge Kul ud. Sølvknapper havde han i Kjole og Vest, saa det var let at see, at han var ingen Stodderkumpen. (2)³⁵¹

Anders als Maren steht der Vater diesem Bewerber nicht von vorneherein ablehnend gegenüber, wobei das Gespräch der beiden Männer den Charakter einer Verhandlung über Warenwerte annimmt und Maren damit den Status eines kostbaren Besitztums zuweist:

„Det kunde give ligemeget med Penge, for det komme vi nok ud af; men hun skulde have et Par ,godtskaftede**‘ Hænder – og gammel maatte hun da heller ikke være.“ – Ib var ,sløv‘,***) han kløede sig bag Øret, og sagde: „Hm! Saadan Een voxer ikke op af Lyngtoppene hver Dag“ – han skottede hen til Datteren og log saa smaaligt. (...) **) rappe og dygtige ***)forstilt enfoldig, men snu. (2)³⁵²

Im Hinblick auf ihre Verheiratung werden der jungen Frau also keine selbstbestimmten Entscheidungen zugestanden; vielmehr betrachtet man sie als das Eigentum ihrer Eltern, so dass sie sich mit der Diskrepanz ihrer persönlichen Wünsche und den tatsächlichen Gegebenheiten auseinandersetzen muss. Anders als Cecil in *Hosekræmmeren* steht Maren zwar nicht unter dem Druck eines gänzlich unnachgiebigen Vaters; dennoch repräsentiert der reiche Bewerber eine Bedrohung, da er trotz ihrer ablehnenden Haltung hartnäckig bleibt („Til Pintse [sic!] kommer jeg igjen“(3))³⁵³ und Sejer aus Ibs Sicht überdies kaum als ernstzunehmender Anwärter in Frage kommt: „Kan det aldrig blive til Noget, at jeg og Sejer kan komme sammen?“ – „Ja hvad paa?“ (3)³⁵⁴ Dabei ist anzumerken, dass das größte Hindernis für die Heirat der jungen Leute nicht etwa in der Haltung der Eltern oder in Sejers bescheidenem Vermögen besteht, sondern in seiner Abhängigkeit von dem Gutsherrn, der über die Vergabe der Pacht-

351 („[E]r habe neulich den Hof des Vaters in Pacht genommen und wolle nun nach Norden, um mit Holzkohle zu handeln. Silberknöpfe hatte er an Rock und Weste, so war leicht zu sehen, er war kein Bettlerlump.“ (239))

352 („Mit Geld wäre es gleich, weil da kommen wir sicher leicht aus; aber sie sollte ein Paar ‚gutgeschaffte‘ 4) Hände haben – und zu alt dürfte sie auch nicht sein‘. – Ib war ‚sløv‘ 5); er kratzte sich hinterm Ohr und sagte: ‚Hm! So eine wächst nicht alle Tage aus dem Heidekraut heraus.‘ Er schaute zur Tochter hinüber und lachte ein bisschen. (...) 4) flinke und tüchtige 5) verstellt einfältig, aber schlau“ (239))

353 („Zu Pfingsten komme ich wieder“ (240))

354 („Kann denn nie etwas daraus werden, dass ich und Sejer zusammenkommen können?“ – „Ja, auf was denn?“, sagte der Alte.“ (240))

briefe entscheidet. Dieses Abhängigkeitsverhältnis mit all seinen möglichen Konsequenzen ist den Heidebauern wohl bewusst, wie Ibs Reaktion auf Sejers Pläne zeigt:

„Nu gaaer jeg op til Gaarden,“**) siger han, „og snakker med Manden,* **) for det kan ikke hjælpe at kjellinges længere om.“ – „Det bliver Eet og Eet,“ – siger Ib, – „Manden er vred paa Dig, og Du kommer til at springe Soldat.“ (... **)Herregaarden ***)Herremanden³⁵⁵

Der Gutsherr, der zu einem späteren Zeitpunkt als Graf und damit nominell als Adliger tituliert wird, nimmt nicht nur Einfluss auf das private Glück seiner Untergebenen. Er kann diese auch – falls sie seinen Unmut erregt haben – ihrer Heimat berauben und tödlicher Gefahr aussetzen, indem er sie zum Kriegsdienst zwingt. Neben Marens Stellung als rechtloser junger Frau, die zum Objekt des männlichen Besitzdenkens wird, sind also auch die feudalen Machtverhältnisse durchaus konflikträftig. Denn Sejer ist ganz der Willkür seines Herrn ausgeliefert und muss sich, anstatt die Bedingungen einer menschenwürdigen Existenz einfordern zu können, mit der Rolle eines Bittstellers zufriedengeben:

„Kommer du nu igjen om dit Fæste?“ – siger han – „det kan ikke nytte Dig – det har jeg sagt Dig saa tidt.“ – „Aajo! Hosbond!“ siger Sejer, „jeg beder sa almindelig.“*) (... *)inderligt og indstændigt (3 f.)³⁵⁶

Die Unnachgiebigkeit des Gutsherrn und sein Zorn über das zum wiederholten Mal vorgebrachte Anliegen lassen ihn als einen Despoten erscheinen, der keinen Widerspruch duldet und unfähig eines Mitgefühls mit seinen Untergebenen ist. Gegenüber dieser Machtinstanz, die durch die gesellschaftliche Ordnung vorgegeben wird, können sich die Bauern nicht einmal durch persönliche Leistung behaupten, da sie sich von vorneherein in untergeordneter Stellung befinden. Auch die Tatsache, dass der Gutsherr schließlich Bedingungen stellt, zu denen er möglicherweise doch einen Pachtbrief gewähren könnte, ist nicht als ein Einlenken zu werten, denn er konfrontiert Sejer mit einer kaum erfüllbaren Aufgabe:

„[D]er er disse Røvere, der nu saalænge har baade plyndret og slaet Folk ihjel (...). Kan Du finde mig dem, og binde mig dem, sa skal Du ikke give en Skilling for Fæstebrevet, og Du skal faae Ma-Ibs (...).“ „Saa Gud naade mig!“ sagde Sejer, og luskede af nok saa sloten.“ ***) (... ***)meget nedslaaet og forknyttet (4)³⁵⁷

355 („Jetzt geh ich zum Hof 3) hinauf“, sagt er, „und rede mit dem Mann, 4) es hilft nichts, länger herumzuschwatzen.“ – „Das wird ein und dasselbe“, sagt Ib, „der Mann ist böse auf dich und du wirst als Soldat springen müssen.“ (...) 3) Herrenhof 4) Gutsherrn“ (240))

356 („Kommst du jetzt wieder um deine Pacht?“, – sagt er. – „Das nützt dir nichts – das hab ich dir schon oft gesagt.“ – „Ach doch! Hausherr“, sagt Sejer, „ich bitte so gemeiniglich.“ 1) (...) 1) innig und inständig (240)“)

357 („Da gibt es diese Räuber, die jetzt schon so lang die Leute plündern und töten (...). Kannst du mir die finden und binden, dann wirst du mir für den Pachtbrief keinen Schilling geben, und du wirst Ma-Ibs bekommen (...).“ „So sei mir Gott gnädig!“, sagte Sejer und schlich sich ganz ‚sloten‘ 3) davon. (...) 3) sehr niedergeschlagen und verzagt“ (241))

Die Lebenswelt einer ländlichen Gesellschaft, die mit dem Machtgefüge von Gutsherrn und Bauern bereits umrissen worden ist, vervollständigt sich durch die Erwähnung einer feindlichen äußeren Macht, die die Heidebewohner existenziell bedroht und ihre Gemeinschaft durch die nun erkennbare Trennlinie zwischen Innen und Außen als ein Ganzes konturiert. Aus Sejers Niedergeschlagenheit aber kann die Einsicht in seine schwierige Lage herausgelesen werden. Zum ersten Mal ruft er eine göttliche Autorität an, ohne dass hieraus gleich die Gewissheit einer glücklichen Lösung erwachsen würde; denn die gestellte Aufgabe bleibt nach wie vor den Bedingungen einer irdischen Macht unterworfen.

Der nachfolgende Abschnitt, der mit der Überschrift „Pintseften“ [sic!] (4) („Pfungstabend“) bereits eine Weiterentwicklung der Geschehnisse ankündigt, greift dieses Verhältnis zwischen Ergebenheit in diesseitige Zwänge und dem Glauben an eine göttliche Autorität wieder auf. Überdies führt er mit den Festlichkeiten zum Pfungstsonntag überdies eine Tradition ein („Det var nemlig et gammelt Skik deromkring (...) at de paa Festens første Dag forsamle sig der i det Grønne, og forlyste sig med Dans.“ (5)),³⁵⁸ die bereits in *Skytten paa Aunsbjerg* Erwähnung findet. Dort bietet sie die Gelegenheit, bei der sich das Dienstmädchen Mette von ihrem Liebsten verführen lässt und schwanger wird. Auch in *De tre Helligaftene* soll die Festlichkeit „im Grünen“, und zwar im Annsbjergwald stattfinden, wobei an diesem Ort außerhalb der Hofgemeinschaft die gesellschaftlichen Konventionen und insbesondere die herrschaftlichen Verbote möglicherweise nicht mehr als ganz so zwingend empfunden werden.³⁵⁹ In jedem Fall verbinden Maren und Sejer mit dem geplanten Besuch dieses Festes die Hoffnung auf ihre baldige Vereinigung, so dass Maren am Vortag die Gutsherrin aufsucht, um wie zuvor schon Sejer um Zustimmung zu ihrer Heirat und um Hilfe beim Erlangen des Pachtbriefes zu bitten. Sejer, der sie bei diesem Bittgang sich selbst überlassen muss, wird unterdessen Zeuge einer Szene, die die Abhängigkeit der Bauern von ihrem Herrn erneut demonstriert und die die Ungerechtigkeit der bestehenden Machtverhältnisse entlarvt:

Manden – det var en Bonde som havde faaet dette Stykke Hovarbejde – han pidskede paa Helmisserne; men de kunde ikke tage Vognen. Saa kom Skovfogden til, og han skjældte, og Ridefogden, og tilsidst den ærlige og velbyrdige Jørgen Marsviin. Og de gave allesammen ondt af sig paa Bonden, for det han var kommen til Hove med saadanne Ralliker (...). (5)³⁶⁰

358 („Es war nämlich dortherum alter Brauch (...), dass man sich am ersten Festtag im Grünen versammelt und mit Tanz belustigt“ (242))

359 Die in mehreren Blicherschen Erzählungen auftauchenden Ortsnamen wie „Aunsbjerg“, „Annsbjergwald“ oder „Alheide“ schaffen ein Geflecht an geografischen Verweisen, die eine bestimmte Lokalität noch stärker als Handlungsort der erzählenswerten Ereignisse – und damit als Ursprungsort des Erzählvorgangs selbst – etablieren, als dies ohne derartige intertextuelle Bezüge der Fall sein könnte.

Der Bauer ist dem Hohn der Angestellten und dem Unwillen des Herrn selbst ausgeliefert, wobei die Unzulänglichkeit seiner Frondienste auf die unzumutbare Arbeitslast schließen lässt. Die ausgezehrten Pferde veranschaulichen die Ausbeutung der Pächter durch den Gutsherrn, der jedoch alle Schuld an der nicht erbrachten Leistung seinem Untergebenen gibt. Er bezeugt damit eine Doppelmoral, die auf der Rechtmäßigkeit von Regeln beharrt und deren Einhaltung zugleich unmöglich macht. Sejer, der „al den Staahej, de der gjorte“ (5 f.)³⁶¹ belächelt und seine Erheiterung schließlich mit einer Ausflucht begründet („læset er ikke tungere, end at jeg kunde trække det allene“ (6)),³⁶² wird daraufhin vom Gutsherrn wieder mit einer Aufgabe konfrontiert, die unerfüllbar scheint: „Tag *Du* nu fat! Og kann Du trække Vognen, saa giver jeg Dig, hvad der ligger paa den, men kann Du ikke, saa skal Du op og have Dig et Ridt paa Træhesten.“ (6)³⁶³ Indem der Herr von dem jungen Bauern Unmenschliches verlangt und mit der Folter droht, demonstriert er neben seiner unerbittlichen Befehlsgewalt einmal mehr auch die Macht über Wohl und Wehe seiner Untergebenen zu bestimmen. Zudem muss Sejers belustigte Miene den Verdacht nahelegen, er könne sich über seine Herrschaft und deren nächste Bedienstete mokieren, so dass der Gutsherr von vorneherein jede Regung des Bauern unterdrücken möchte, die seine eigene Autorität in Frage stellen könnte: „Men Hosbonden sagde til ham: at han ville vænne ham af med at spøge i hans Nærværelse, og een af Delene *skulde* han. ‚Jaja!‘ sagde Sejer, ‚skal jeg, saa *skal* jeg.‘“ (6)³⁶⁴ Angesichts der übermenschlichen Stärke, mit der Sejer tatsächlich die Holzfuhr in Bewegung setzt, erscheint es nun denkbar, dass es ihm letzten Endes doch gelingen könnte, sich aus den gesellschaftlichen Zwängen zu befreien. Zugleich hat ihm gerade diese Bewährungsprobe überhaupt erst die Chance gegeben, seine außergewöhnlichen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen und sich auch die Anerkennung des Gutsherrn zu erwerben, der daraufhin nicht mehr so unnachgiebig wie zuvor zu sein scheint. Hier klingt bereits ein Zusammenspiel der beiden Kräfte von Obrigkeit und Untertanen an, die sich eben noch im Widerstreit befunden haben, die aber

360 („Der Mann – er war ein Bauer, der dieses Stück Fronarbeit bekommen hatte – , er peitschte auf die Schindergäule ein; doch die brachten den Wagen nicht weiter. Dann kam der Waldhüter dazu, und er schimpfte, und der Reitvogt und zuletzt der ehrbare und wohlgeborene Jörgen Marsviin. Und sie alle miteinander ließen alles Schlechte über den Bauern herunter, weil er mit solchen Mähren zur Fron gekommen sei (...).“ (242))

361 („all den Wirbel, den sie da machten“ (242))

362 („die Fuhr ist nicht schwerer, als dass ich sie allein ziehen könnte“ (242))

363 „‚Jetzt greif *du* zu! Und kannst du den Wagen ziehen, dann geb ich dir, was darauf liegt, aber kannst du es nicht, dann kommst du hinauf zu einem Ritt auf dem Holzpferd.‘“ (242))

364 („Aber der Hausherr sagte zu ihm, er werde es ihm abgewöhnen, in seiner Gegenwart zu scherzen, und eins von beiden *müsse* er. ‚Jaja!‘, sagte Sejer. ‚Muss ich, dann *muss* ich.‘“ (242 f.))

doch aufeinander angewiesen und letzten Endes für den Fortbestand der ländlichen Gesellschaft unverzichtbar sind.

Sejers Freude wird allerdings wieder zunichte, sobald Maren von ihrem Bittgang zurückkehrt: „Gud naade os elendige Mennesker!“ sagde hun – det var knap hun kunde for at græde – „Vi kan aldrig faae hverandre.““ (6 f.)³⁶⁵ Wie zuvor schon Sejer gerät die junge Frau bei ihrer Begegnung mit den Machthabenden in Bedrängnis und sieht sich den Angriffen eben jener Doppelmoral ausgesetzt, die auch das Verhalten der Herrschaft gegenüber den schwer arbeitenden Bauern kennzeichnet. Der unbekannte Mann, auf den sie im Gutshaus trifft, wird als erste Figur explizit mit einem Titel versehen und meldet sogleich Ansprüche auf erotische Gefälligkeiten an:

„Hør!“ vil Du holde af mig?“ – „Nej,“ siger jeg, „det maa jeg ikke.“ – „Naar Du vil,“ siger han, „saa maa Du ogsaa. – Jeg er Baron“ (...), „Nej,“ siger jeg, „det er Synd – og jeg har ogsaa en Kjereste, og ham maa jeg ikke narre.“ – Saa tog han en Haandfuld penge frem, og viste mig; men jeg smuttede om ved ham og ind til Fruen. (7)³⁶⁶

Hier offenbart sich die Willkür des Adligen, der sich des einfachen Mädchens bedienen und sie kaufen will, ohne ihre Gefühle und Wertvorstellungen zu respektieren. Aufgrund seines Standes hält er es für sein angestammtes Recht, seine Begehrligkeiten anderen Menschen als eine Art Gesetz aufzwingen, dem sich diese ohne Rücksicht auf bestehende moralische Konventionen unterzuordnen haben. Aus Sicht des feudalen Herrschers kann der Wille die gesellschaftliche Regel notfalls ersetzen („Wenn du willst (...), dann *darfst* du auch“).

Maren wird zum Objekt männlicher Begierde degradiert und muss ihre Verweigerung mit dem Verlust ihres guten Rufes bezahlen. Der Baron verleumdet sie aus Wut über ihre Abfuhr und bringt damit die an sich gnädig gestimmte Herrschaft zum Umdenken:

„Er det en skikkelig Karl, hun vil have, saa bør han ikke tage hende, for hun er en liderlig Tingest; jeg saae, hvordan hun stod og leflede med en af Tjenere herude i Gangen.“ Da det Skarn havde saaledes beløjet mig, saa skjældte Greven og Fruen mig ud og befalede mig: at jeg skulde pakke mig og aldrig meer komme for deres Øjne. (7 f.)³⁶⁷

365 („Gott gnade uns elenden Menschen“, sagte sie – kaum konnte sie reden vor Weinen, „wir können einander nie bekommen.““ (243))

366 („– Höre! Willst du mich gern haben?“ – „Nein“, sage ich, „das darf ich nicht.“ – „Wenn du willst“, sagt er, „dann darfst du auch. – Ich bin Baron.“ (...), „Nein“, sage ich, „das ist Sünde – und ich habe auch einen Liebsten, und ihn möchte ich nicht narren.“ – Da zog er eine Hand voll Geld heraus und zeigte es mir, doch ich schlüpfte an ihm vorbei und zur Frau hinein.““ (243 f.))

367 („Ist es ein anständiger Bursche, den sie haben will, dann braucht er sie nicht nehmen, denn sie ist ein liederliches Ding; ich sah, wie sie stand, draußen im Gang, und einem der Diener schöntat.“ Als der Lump mich so verleumdet hatte, schalten der Graf und die Frau mich aus und befahlen mir, ich solle mich packen und nie mehr vor ihre Augen kommen.““ (244))

Tatsächlich führt der Baron nun die gleichen Werte ins Feld, mit denen Maren zuvor ihre Ablehnung begründet hat, ohne dass er sich aber ernsthaft auf sie berufen würde. So klagt er Maren einer Ehrlosigkeit an, derer sie sich erst dann schuldig gemacht hätte, wenn sie auf sein Angebot eingegangen wäre. Ihre untergeordnete gesellschaftliche Stellung nimmt ihr aus Sicht des Grafen und seiner Frau jede Glaubwürdigkeit, so dass die Aussichten auf eine baldige Heirat schwinden und Sejer unter den gegebenen Umständen kaum noch Hoffnung für sie beide sieht: „Du har ondt nok af min Skyld. Jeg er bange, jeg aldrig kann gjælde Dig det igjen (...)!“ (8)³⁶⁸ Hier zeigt sich Trauer über die verhinderte Hochzeit und somit, wie schon in *Hosekræmmeren*, das Unglück zweier Menschen, die offenbar füreinander bestimmt sind, aber dennoch nicht zusammen kommen können. Zudem gerät Maren in doppelte Bedrängnis, da der reiche Bewerber Ole Brødløs zurückkehrt und sie mit seiner fast gewaltsam vorgebrachten Werbung unter Druck setzt:

„[S]aa vil jeg give Dig disse her i Fæstengave;“ – han fremlagde herved en vægtig Sølvhalskjde (...). „Nej,“ fremstammede Pigen, og vilde ud (...); men den frygtelige Bejler greb hende om Armen med den ene Haand, (...) og sagde han: „Kommer jeg tredie Gang, vil jeg ikke have Nej.“ (9)³⁶⁹

Auch der nichtadelige Freier tritt ihr zu nahe und will sie kaufen, wobei ihn gerade die Demonstration seiner Reichtümer in die Nähe des skrupellosen Barons rückt. Marens und Sejers Schicksal scheint sich zum Schlechten zu wenden. Nach dem großen Zeitsprung zu den Weihnachtstagen, der den nächsten Abschnitt der Erzählung einleitet, ist ihre Situation weiterhin unverändert.

Die Handlung gliedert sich in drei Episoden, die jedes Mal mit dem Vorabend eines bestimmten Festtages verknüpft werden und im Zusammenhang mit Oster- und Pfingsttag jeweils Situationen darstellen, in denen die Protagonisten herausgefordert werden und sich bewähren müssen. Diese Aufteilung lässt nun aber für den „Juleaften“ (10) („Weihnachtsabend“) eine neuerliche Steigerung, wenn nicht sogar einen dramatischen Höhepunkt erwarten. So schleicht sich einer der bereits erwähnten Räuber als Bettler bei Ibs Familie ein und nutzt in einer Verkehrung der Weihnachtsgeschichte („[D]a en gammel Stodder kom (...) til Uannet, for at bede om lidt i Gudsnavn“ (10))³⁷⁰ die Gutmütigkeit der Bauern aus. Sie

368 („Du hast es meinetwegen schlecht genug. Ich fürchte, ich kann es dir niemals vergelten.“ (244))

369 („[S]o will ich dir dies hier als Brautgeschenk geben.“ – Er legte dabei eine schwere silberne Halskette heraus (...). „Nein“, stieß das Mädchen hervor und wollte hinaus (...); doch der fürchterliche Werber fasste sie mit der einen Hand um den Arm (...) und sagte: „Komme ich zum dritten Mal, so will ich kein Nein haben!“ (245))

370 („da kam ein armer Bettler (...) nach Uannet, um in Gottes Namen um ein wenig zu bitten“ (246))

gewähren dem schutzsuchenden Alten Nahrung und Obdach und lassen damit die äußere Bedrohung des Lebensraumes von Bauernkaten und Gutshof bis in das Innere ihrer festgefügtten Gemeinschaft vordringen. Der vermeintliche Bettler öffnet den übrigen Räubern die Tür und lässt Ibs Familie in ihrem eigenen Haus gefangen setzen. Dabei entpuppt sich gerade der Anführer als der vormalige Ole Brødløs, der sogleich für sich und auch für seine Spießgesellen Ansprüche auf Maren erhebt, so dass sich die junge Frau wieder von einem unrechtmäßigen Zugriff auf ihren Körper bedroht sieht und sogar eine Vergewaltigung fürchten muss:

„[O]g vi skulde dog „have lidt lige af dig“ og „skaate“**) en Korn, naar vi har ædt og drukken.“
Pigen segnede ned paa en Stol og var ikke langt fra at daane af Forfærdelse. (...) **) sysge og gantes (11)³⁷¹

Die Ankündigung, dass die Männer „ein bisschen von [ihr] haben“ wollen, deutet auf die Absicht hin, mit der Tochter zugleich den kostbarsten Besitz der Familie zu vereinnahmen und die Ehre der Bauern zu beflecken. Anders als der hilflose Ib schmiedet Sejer sofort Pläne zur Gegenwehr und ergreift damit die Gelegenheit, sich in einer weiteren Kraftprobe auch vor dem Vater zu bewähren. So überwältigt er die Räuber und hält sie in einer Vorausdeutung der später erfolgenden Folter in Schach:

Men han var dem for snar og grev fat i Skiven, og væltede Egebordet over paa dem og klemte dem in mod Væggen med Kanten. (...) og mens han holdt dem fast med den eene Haand, svingede han Slagvullen og lovede dem, at han vilde knække enhver Arm, der rørte sig. (12)³⁷²

Sejers Brutalität, die an die maßlosen Drohungen des Gutsherrn gegenüber seinen Untergebenen erinnert, ist offenbar dadurch gerechtfertigt, dass er Marens Familie beschützen möchte und überdies auf der Seite des Gesetzes steht. Sobald der Gutsherr eingetroffen ist und die Verantwortung übernommen hat, kann er die Untäter kraft seiner Vormachtsstellung zur Aussage zwingen, der Gerichtsbarkeit überantworten und schließlich zu Tode bringen:

[T]hi at de Helligdagene vare forbi, lod Jørgen Marsviin dem lægge paa Pinebnken (...). De holdt alle Persen ud, undtagen den Yngste. Han bekjendte alle deres Misgjerninger, saavelsom hvor Hulen var. (...) og grebe de der Røverkonen og de To hendes Sønner, hvilke og bleve hængte tilligemed de andre Sex. (14)³⁷³

371 („[U]nd wir möchten doch ‚ein bisschen von dir haben,‘ und ein Weilchen skaate 1), wenn wir gegessen und getrunken haben.“ Das Mädchen sank auf einen Stuhl nieder und war nahe daran, vor Schreck in Ohnmacht zu fallen.“ (...) 1) scherzen und schäkern (247))

372 („[D]och er war zu schnell für sie und fasste die Tischplatte und wälzte den Eichentisch über sie und klemmte sie mit der Kante an die Wand. (...) mit der einen Hand hielt er sie fest, mit der andern schwang er den Dreschflegel und versprach ihnen, er werde jeden Arm brechen, der sich rührte.“)

373 („[D]enn als die Feiertage vorbei waren, ließ Jørgen Marsviin sie auf die Folterbank legen (...). Alle hielten sie der Bedrängnis stand, ausgenommen der Jüngste. Er gestand alle Missetaten und verriet auch, wo die Höhle lag. (...) [S]ie ergriffen dort die Räubersfrau und ihre beiden Söhne, welche zugleich mit den andern

Damit haben Sejer und sein Herr gemeinsam die äußere Bedrohung ihrer Lebenswelt abgewehrt, wobei der Gutsherr Sejers Stärke ebenso in Anspruch genommen hat, wie sich dieser auf die Macht des Grafen und seine Befehlsgewalt verlassen konnte. Dieser Pakt soll Baggesen zufolge die Macht des Volkes anschaulich machen, die sich immer dann entfalten kann, wenn hohe und niedrige Schichten zusammenhalten und als ein Ganzes agieren.³⁷⁴ Dabei ist anzumerken, dass eine anfangs noch mögliche revolutionäre Perspektive, die etwa in ein Aufbegehren des starken Sejer gegen die Willkür der Adligen hätte münden können, gegen Ende der Erzählung vollständig negiert und die geltende Ordnung stattdessen bestätigt wird. Letztlich wird die Autorität des Gutsherrn positiv dargestellt, da er nicht nur die Räubersippe auslöscht und seine Untergebenen auf diese Weise schützt, sondern auch bessere Existenzbedingungen für die Bauern schafft.³⁷⁵ So macht er sein Versprechen an Sejer wahr, der ja nun die zuerst gestellte Aufgabe gemeistert und die Räuber tatsächlich ausfindig gemacht und gebunden hat, und lässt auf diesem Weg auch Maren rehabilitieren:

Nu fik hun bedre for det. Herren gjorde selv hendes og Sejers Bryllup, og gjorde imod dem Alt, som han forhen havde lovet, og gav dem endda ikke saa lidt af de gode Sager, der bleve fundne i Røverboen. (14 f.)³⁷⁶

Alles, was sich Maren und Sejer zuvor ersehnt haben, erfüllt sich über ihre Erwartungen hinaus. Zu dem Pachtbrief, der ihnen die Heirat ermöglicht, gesellt sich Reichtum als Lohn für die gute Tat, so dass sie über materiellen Besitz ihren gesellschaftlichen Status so weit verbessern können, wie das innerhalb ihrer Standesgrenzen überhaupt möglich ist. Es wird deutlich, dass in der ländlichen Gesellschaft auch persönliche Verdienste den Menschen bis zu einem gewissen Grad adeln können. Sejer, dessen im Anklang an „Sejr“ („Sieg“) sprechender Name sich bei dem Sieg über die Räuber bestätigt hat, erhält im Lauf der Zeit noch den Zunamen Stark-Sejer („som han siden fik til Øgenavn“ (15)³⁷⁷), der sich auf seine Kinder und Kindeskinde vererbt und somit für die Neugründung eines ganzen Geschlechtes steht. Marens und Sejers zahlreiche Nachkommenschaft versinnbildlicht überdies Schutz, Versorgung und weiteren Fortbestand, wohingegen die Familie der Räuber vernichtet wird. Die rechtmäßige Gewalt hat sich also gegenüber der unrechtmäßigen durchgesetzt. Langballe

sechs ebenfalls gehängt wurden.“ (250))

374 Baggesen: *Fire Veje til Blichers Novellekunst*. S. 73.

375 Langballe: *Anlangendes et Menneske*. S. 443.

376 („Jetzt bekam sie Besseres dafür: Der Herr richtete selbst ihre und Sejers Hochzeit aus und erfüllte ihnen alles, was er zuvor versprochen hatte, und gab ihnen noch dazu gar nicht so wenig von den guten Sachen, die man in der Räuberwohnung gefunden hatte.“ (250))

377 („was er später als Spitznamen bekam“ (250))

spricht nun der Handlung in *De tre Helligaftene* mythischen Gehalt zu, da sich an die Schilderung des glücklichen Ausgangs sogleich ein Verweis auf das spätere Verlöschen der bäuerlichen und adligen Geschlechter anschließt und gerade das Verschwinden des Familiennamens „Stark-Sejer“ hervorgehoben wird:³⁷⁸

„Stærke-Sejer (...) levede med sin Kone i mange mange Aar. Og alle deres Børn, og deres igjen, beholdt Øgenavnet. Men nu er det sagtens uddød, saavel som den stærke Herremands adelige Navn og hele Slægt. (15)³⁷⁹

Nachdem die Schilderung der lange zurückliegenden Ereignisse um Maren und Sejer bereits abgeschlossen ist, beschwört der Erzähler auf diese Weise tatsächlich eine allgegenwärtige Vergänglichkeit, vor der sämtliche gesellschaftlichen Schichten gleich sind und die auch die zuvor dargestellte versöhnliche Auflösung relativiert. Die Nichtigkeit dessen, was im irdischen Leben erreichbar ist, wird somit als ein tragisches Moment offenbar, das innerhalb der Handlung allerdings noch keine Rolle spielt und erst in den besagten Reflexionen des Erzählers aufscheint. So findet abschließend nochmals der glückliche Ausgang der Geschehnisse um Maren und Sejer Erwähnung, und das im Kontrast zu den Bewohnern des Gutshofes, auf dem schließlich keine Hochzeit stattfindet: „Men denne Helligaftene, jeg her har fortalt om, endtes dog glædeligt saavel paa Aunsbjerg, som meest i Uannet.“ (15)³⁸⁰ Damit wird neben dem Erstarren der bäuerlichen Schicht vor allem die Bedeutung des Privaten hervorgehoben. Das Ende der Erzählung knüpft wieder an ihren Beginn an, der den Bauernstand zwar als zeitlos eingeführt, mit einer großen zeitlichen Distanz zu der konkreten Handlung jedoch auch die Thematik der Vergänglichkeit individuellen Glücks vorbereitet hat.

So zeichnet sich ab, dass die zentralen Aspekte, die in *De tre Helligaftene* verhandelt werden, eng mit dem Gegenstand der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt verbunden sind. Die Bauern werden gleich zu Beginn als diejenigen benannt, die seit jeher den Weiler Uannet bewohnen und somit tief in dem Handlungsort verwurzelt sind. Ihre Lebenswelt trägt in besonderem Maße den Charakter des Echten, Unverbildeten, da sie in direkter Verbindung mit der bewirtschafteten Erde steht und somit auf den Ursprung menschlicher Existenz verweist. Die überzeitliche Gültigkeit, die diese Lebensweise innehat, wird noch betont durch den Verweis auf das in vorchristlicher Zeit abgehaltene Landsting. Dem literarischen Publikum werden die

378 Langballe: *Anlangendes et Menneske*. S. 441.

379 („Stark-Sejer (...) lebte mit seiner Frau viele, viele Jahre. Und alle ihre Kinder, und deren Kinder ebenfalls, behielten den Spitznamen. Doch ist er jetzt wohl ausgestorben, ebenso wie der adelige Name und das ganze Geschlecht des starken Gutsherrn.“ (250))

380 („Aber der Heilige Abend, von dem ich hier erzählt habe, endete doch glücklich, auf Annsbjerg, aber am allermeisten in Uannet.“ (250))

heidnische Vergangenheit und damit das gemeinsame nationale Erbe in Erinnerung gerufen, durch das die scheinbar öde Heidelandschaft, „hvor Landstthinget holdtes i gamle Dage“ (1)³⁸¹, mit Geschichte aufgeladen ist. Auf diese Weise lassen sich Erwartungen an das nun einsetzende Geschehen wecken, das sich ja an einem bedeutungsvollen Ort abspielt und demnach von besonderer Aussagekraft sein muss. Die Szene, in der die handelnden Figuren zum ersten Mal auftreten, spielt sich in dem Haus von Ibs Familie ab, das – wie schon der Hof von Cecils Familie in *Hosekræmmeren* – zum Schauplatz existenzieller Konflikte wird und zugleich die klar eingegrenzte bäuerliche Lebenswelt repräsentiert. Wie eng die Bauern in Uannet mit ihrem Heimatort verbunden sind, lässt nun die auf Maren gemünzte Äußerung des Vaters erkennen, die die charakteristische Landschaft des Handlungsraumes auf das Wachsen und Gedeihen der jungen Generation bezieht: „[S]aadan Een voxer ikke op af Lyngtoppene hver Dag.“ (2)³⁸² Dem steht der spätere Bericht des Gutsherrn über die Räuber gegenüber, deren Versteck in der wilden und einsamen Heide vermutet wird. Wie in *Skytten paa Aunsbjerg* spendet die Natur nicht nur Nahrung und Leben, sondern stellt auch eine Bedrohung dar, indem sie das Verbrechen deckt: „[D]er er disse Røvere (...) og som man siger har deres Kule etsteds her i Alheden.“ (4)³⁸³ Der Gegensatz von Innen und Außen, der das Leben der Bauern bestimmt, entspricht also einer Spannung zwischen den Polen Gut und Böse.

Allerdings beschränkt sich die Darstellung der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt in *De tre Helligaftene* nicht nur auf spezifische Handlungsorte, Figuren und deren Verhaltensweisen, sondern bezieht auch stärker als alle bisherigen Erzählungen Blichers die sprachliche Ebene mit ein.³⁸⁴ Die zahlreichen mundartlichen Einschläge betonen zum einen den exotischen Reiz des Gegenstandes, der einem vorzugsweise bürgerlichen Publikum fremdartig erscheinen und daher erläutert beziehungsweise in seiner sprachlichen Erscheinungsform übersetzt werden muss. Zugleich deutet die häufige Verwendung dialektaler Ausdrücke darauf hin, dass eine angemessene Schilderung des gewählten Gegenstandes eben auf der Grundlage des charakteristischen Sprachmaterials unternommen werden muss – die ländlich-bäuerliche Lebenswelt lässt sich also nur mit Hilfe der ihr eigenen Sprache adäquat beschreiben. Beispielsweise zeigt die Darstellung des reichen Freiers, dass die Bedeutungen der dialektalen Wendungen meist

381 („wo in alten Tagen Landstthing abgehalten worden ist“ (238))

382 („So eine wächst nicht alle Tage aus dem Heidekraut heraus.“ (239))

383 („Da gibt es diese Räuber (...), die ihren Unterschlupf irgendwo hier in der Alheide haben sollen.“ (241).

384 Glienke, Bernhard: „Steen Steensen Blicher.“ In: Jens, Walter (Hg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*. Band 2. München 1988. S. 768–773. Hier S. 772.

vielschichtig sind und die Hochsprache ihren Gehalt nur unzulänglich umschreiben kann: „Han var (...) strag og boun,**) (...) **)strag‘ rank og pyntelig (kun om Mandfok), ‚boun‘ lidt mindre end overmodig.“ (1)³⁸⁵ Ebenso bietet die Mundart Gelegenheit, das Geschehen über die Figurenrede noch enger mit dem bereits benannten Handlungsort zu verbinden und diesen mit weiteren geografischen Hinweisen einzugrenzen: „[M]en han sagde selv: at han var en ‚Skovlouring‘*) (...) *)De, der boe i Skovegnen (ved Silkeborg og ind ad Rye til) i det i gamle Daage saabenævnte ‚Lousyssel.‘“ (2)³⁸⁶

Zum anderen ist neben der Verwendung des jütischen Dialekts ein weiteres Stilmittel auffällig, das die Handlung nun auch sprachlich mit dem kulturellen Erbe der vorchristlichen Zeit verknüpft. Sobald die Protagonisten eingeführt werden, zitiert die Darstellung die Erzählweise altnordischer Sagas, indem sie in einen oftmals parataktischen Stil verfällt und die nun folgenden Ereignisse schildert, ohne nähere Erklärungen zu geben oder etwa Innensichten der handelnden Figuren zu zeigen.³⁸⁷ Nachdem beispielsweise Maren ihren Vater über ihre Aussichten auf eine Liebesheirat befragt und dieser mit Skepsis reagiert hat, wird das Ausmaß ihrer emotionalen Betroffenheit gar nicht weiter erwähnt; stattdessen schließt die Szene mit dem lakonischen Kommentar: „Og saa var *den* Snak forbi.“ (3)³⁸⁸ Auch der missglückte zweite Bittgang zur Herrschaft, nach dem die ersehnte Heirat unmöglich scheint, mündet in eine Unterhaltung, bei der sich Maren und Sejer nur über den Besuch der Pfingstfeierlichkeiten austauschen und die Beweggründe ihres Verhaltens ebenso wenig wie ihre Gefühle füreinander aussprechen:

„Vil Du til Dandsen i Skoven imorgen?“ spurgte ham Pigen. „Vil *du*?“ spurgte han igjen. „Nej,“ sagde hun, „jeg har ingen Lyst.“ – „Jeg ikke heller,“ sagde han. „Saa skal Du have Godnat!“ sagde hun og gav ham Haanden. „Det skal Du selv have!“ svarede han; og dermed skiltes de ad.
(8)³⁸⁹

Offenbar wird die ursprünglich geplante Teilnahme am Tanz verworfen, weil beide ihre Lage als verzweifelt empfinden. Die Darstellung spart jedoch eine explizite kausale Verbindung aus

385 („Er (...) war wohlgewachsen, strag und boun 2) (...). 2) strag: aufrecht und zierlich (nur über Mannsbilder), boun: etwas weniger als übermütig“ (239))

386 („[A]ber er sagte selbst, er sei ein ‚Skovlouring‘ 3) (...). 3) Die, die im Waldgebiet (bei Silkeborg und hinein nach Ry) wohnen, in dem in alten Tagen so genannten ‚Lousyssel.‘“ (239))

387 Mundal, Else: „Sagaliteratur.“ Übersetzung aus dem Norwegischen von Astrid van Nahl. In: Haugen, Odd Einar (Hg.): *Altnordische Philologie. Norwegen und Island*. Berlin 2007. S. 341–389. Hier S. 387 (Norwegische Originalausgabe: *Handbok i norrøn filologi*. Oslo 2004.)

388 („Und damit war *diese* Rede vorbei.“ (240))

389 („Willst du morgen in den Wald zum Tanz?“, fragte ihn das Mädchen. ‚Willst du?‘, fragte er sie zurück. ‚Nein‘, sagte sie, ‚ich habe keine Lust.‘ – ‚Ich auch nicht‘, sagte er. ‚Dann also gute Nacht!‘, sagte sie und gab ihm die Hand. ‚Dir auch!‘, antwortete er, und damit schieden sie.“ (244))

und gewinnt somit den Charakter einer äußeren Bestandsaufnahme. Eine derartige stilistische Knappheit verstärkt nun aber den Eindruck des Unmittelbaren und lässt die ländlich-bäuerliche Lebenswelt auf das Wesentliche reduziert und umso authentischer erscheinen. Auch durch den häufig auftretenden Tempuswechsel, der gleichfalls den altnordischen Sagas entlehnt ist, wird ein entsprechender Effekt erkennbar. So findet sich der Übergang vom Präteritum ins Präsens vorzugsweise an den Stellen, die einen Übergang von der äußeren Handlung zur Figurenrede und zugleich eine dramatische Steigerung markieren, wie dies etwa bei der ersten Werbung des reichen Freiers der Fall ist: „Saa gik han; men da han var kommen et Stykke fraa Gaarden, der møder han Ma-Ibs (...) og saa siger han til hende: ‚Det kan ikke hjelpe at bruge lang Snak (...).‘“ (2 f.)³⁹⁰ Mit den stilistischen Anleihen bei einer Gattung, die ein spezifisch skandinavisches Kulturgut darstellt und die im Zuge der Romantik und damit nicht lange vor dem Entstehen der Erzählung eine entscheidende literaturgeschichtliche Aufwertung erfahren hat, betont *De tre Helligaftene* nicht nur die kulturelle Bedeutung des Bauerntums, sondern setzt auch bei dem Leser einen ganz bestimmten Bildungshorizont voraus. Insbesondere die Parallelen zu Aufbau und Erzählweise der Isländersagas sind hier erwähnenswert, da diese laut Mundal in der europäischen Literatur des Mittelalters „die Sonderrolle einer realistischen Literatur“ einnehmen, die von der Historizität mündlich tradierten Stoffe ausgeht und diese bei ihrer Verschriftlichung auf bestimmte Weise modifiziert:

Mit wenigen Ausnahmen findet sich vor allem in den Isländersagas eine starke Idealisierung der Landnahmezeit und ihrer Menschen. Man kann daher den Sagarealismus als einen idealisierten Realismus bezeichnen. (...) Der Sagarealismus scheint abhängig zu sein von seiner Verankerung in der Geschichte und der Überlieferung von Ereignissen, von denen die Menschen glaubten, dass sie stattgefunden hatten.³⁹¹

Diesem realistischen Anspruch folgt auch der Erzähler in *De tre Helligaftene*. Er gliedert die geschilderten Ereignisse zwar geografisch und zeitlich in eine historische Entwicklung ein, durch seine schematisierte Darstellung von Gut und Böse findet er aber bereits wieder zu einem idealisierenden Gesamtkonzept. Ebenso führt er die informative Ausgestaltung eines spezifischen Gegenstandes fort, indem er die Handlungen der Figuren mit alltäglichen Arbeiten und Gebräuchen verbindet und diese auf dieselbe Art und Weise funktionalisiert, wie das auch im Hinblick auf die Heidelandschaft der Fall ist.³⁹² Im Anschluss an das bereits erwähnte

³⁹⁰ („Dann ging er; als er aber ein Stück vom Hof weggekommen ist, trifft er auf Ma-Ibs (...) und er sagt zu ihr: ‚Es hilft nicht, lang zu reden (...).‘“ (240))

³⁹¹ Mundal: „Sagaliteratur.“ S. 388.

³⁹² Vgl. Friis: „Poetisk Realisme og Romantisme.“ S. 186.

Gespräch zwischen Vater und Tochter nehmen beide eine Handarbeit auf, wodurch nicht nur das Ausbleiben möglicher Gefühlsschilderungen betont wird, sondern das Stricken auch eine Art Ersatz für weitere Kommunikation darstellt und, wie auch in *Hosekræmmeren*, zugleich den Fortgang der Handlung symbolisiert: „Og saa var *den* Snak forbi. Fader og Datter toge begge to fat paa, Vindepindene.“ (3)³⁹³ Auch die Szene, während der Sejer zum ersten Mal seine Kraft unter Beweis stellen muss, verbindet sich mit einem alltäglichen Arbeitsvorgang: „Og kom der da kjørende en Skovvogn med en stor Egekjævle, der skulde til Saugraven.“ (5)³⁹⁴ So etabliert die nun folgende Bewährungsprobe Sejers Stärke und Durchhaltevermögen als positive Eigenschaften des hart arbeitenden Bauernstandes, indem seine Leistung anhand konkreter Details seiner einfachen Kleidung veranschaulicht wird: „Dermed gik han til Vognen, tog Stjerten af, og sat i Hamlerne, bøjede sig og trak – og Vognen fulgte godt efter; mens hans Træskoe gik i Smadder, saa haardt traad han i Jorden.“ (6)³⁹⁵ Dem steht die große Kraft des Gutsherrn gegenüber, der weder zu Fuß gehen noch körperlich arbeiten muss, aber durch seine Stellung gleichfalls die Macht hat, Dinge in Bewegung zu setzen. Versinnbildlicht wird die herrschaftliche Befehlsgewalt durch die eingeschobene Überlieferung einer weiteren Kraftprobe: „[N]aar han reed ud af Porten, kunde han tage fat i en Jernring paa Porthammeren, og løfte med Benene sin Hest fra Jorden.“ (5)³⁹⁶ Auch die Schilderung von Marens und Sejers Verhalten am Pfingstabend verbindet den bäuerlichen Alltag mit der voranschreitenden dramatischen Entwicklung. Der Abschnitt schließt mit dem Bild der allabendlichen Arbeitsgänge, wobei nur zwei knappe Hinweise andeuten, dass sich ihre emotionale Beteiligung an den Ereignissen auch in ihrem Verhalten spiegelt: „Ma-Ibs gik ud for at mælke, men hun sang ikke, som hun pleiede ved den Bestilling. Sejer vandede sin Faders Heste; men han fløitede ikke, som han ellers gjorde.“ (9)³⁹⁷

In dem folgenden Abschnitt erreicht die Entwicklung ausgehend von Gebräuchen und Traditionen der Bauern ihren Höhepunkt und nimmt dabei wieder konkrete Elemente des Alltagslebens in sich auf, die nun ganz entscheidende Bedeutung erlangen. Dem vermeintlichen Bettler wird der noch warme Ofen als Schlafstätte angeboten, so dass er sich im Mittelpunkt

393 („Und damit war *diese* Rede vorbei. Vater und Tochter griffen beide nach den Stricknadeln.“ (240))

394 („Und da kam ein Holzwagen daher mit einem großen Eichenstamm, der zum Sägegraben sollte.“ (242))

395 („Damit ging er zum Wagen, entfernte die Deichsel, griff in die Riemen, beugte sich vornüber und zog (...); aber seine Holzschuhe wurden zermalmt, so hart trat er in den Boden.“ (243))

396 („Wenn er [der Gutsherr] zum Tor hinausritt, konnte er einen Eisenring im Torbogen ergreifen und sein Pferd mit den Beinen in die Höhe heben.“ (243))

397 („Ma-Ibs ging hinaus und setzte sich auf den Dreifuß zum Melken, aber sie sang nicht, wie sie es sonst bei dieser Arbeit tat. Sejer tränkte die Pferde seines Vaters, aber er piff nicht, wie er es sonst tat.“ (245))

der Häuslichkeit, aber dennoch außer Sichtweite seiner Gastgeber einnisten und die mit den Weihnachtsfeierlichkeiten beschäftigten arglosen Bauern hintergehen kann:

[O]g [de] viste ham ind i Ovn, der var „ly“ endnu fra Bagningen af. „Støder“ kravlede derind; og der laa han. Det lakkede ud paa Aftenen. De havde spiiet deres søde Grød og hvad de ellers fik bagefter, og Bæsterne havde faaet „sidste Gift“ (...) og de havde sunget en Julepsalme, som de plejede, og lavede sig til at komme til Ro. (10)³⁹⁸

Auch die Gerätschaften, mit denen sich die Bauern zur Wehr setzen, verweisen alle auf ihre täglichen Verrichtungen und damit auf die Arbeit, aus der sie ihre Kraft beziehen:

Sejer tog en „Slagvol“ i Haanden, og skyndte sig over til Ibs. (...) Ib havde da ogsaa taget Mod til sig og grebet en Boløxe, med hvilken han stillede sig ved Sejers ene Side; og hans Kjereste stod ved den anden med Ildragen. (12 f.)³⁹⁹

Sejers Beitrag zum glücklichen Ausgang ist hier durchaus als Aufwertung der bäuerlichen Schicht zu werten, deren positive Eigenschaften angesichts ihrer Verbundenheit mit dem Heimatraum eine übergreifende Bedeutung bekommen und sich nun auch als Nationaltugenden lesen lassen.⁴⁰⁰ Das dargestellte Milieu prägt über die einzelnen Handlungsschritte hinaus jedoch ebenso die Gesamtstruktur der Erzählung. Der Fortgang der Ereignisse wird eng mit dem jahreszeitlichen Ablauf verknüpft, so dass auch auf dieser Ebene der Einklang der Landbewohner mit ihrer Arbeit und der sie umgebenden Natur offenkundig ist. Die christlichen Feiertage Ostern, Pfingsten und Weihnachten sind dabei Kristallisationspunkte für die Handlung und führen zugleich die bedeutsame Kulturgeschichte des Landstriches fort, da sie jeweils mit den jahreszeitlichen Festen der vormaligen heidnischen Tradition zusammenfallen.⁴⁰¹ Zudem deutet diese Dreiteilung den Charakter eines Volksmärchens an, das die Spannung zwischen Gut und Böse über mehrere Bewährungsproben hinweg schließlich mit dem Lohn der guten Tat und in einem glücklichen Ende auflöst. Die Verweise auf die Märchengattung suggerieren, dass es sich bei der Darstellung um überlieferte Volksdichtung und somit um ein authentisches literarisches Zeugnis der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt handelt.⁴⁰² Auch die Erzählweise gibt sich den Anschein, die Tradition einer poetischen Über-

398 („[U]nd sie führten ihn in den Ofen, der noch lau war vom Backen. Der ‚Støder‘ (...) kroch hinein; und dort lag er. Der Tag neigte sich. Sie hatten ihren süßen Brei gegessen und was sie sonst noch bekamen, und die Biester hatten ein ‚letztes Futtermittel‘ bekommen (...) und sie hatten wie gewöhnlich ein Weihnachtslied gesungen und machten sich zur Ruhe bereit.“ (246))

399 („Sejer nahm einen Dreschflügel zur Hand und eilte zu Ibs hinüber. (...) Ib hatte jetzt auch Mut zu sich gefasst und zu einer schweren Zimmermannsaxt gegriffen, mit der er sich an Sejers eine Seite stellte; und an der anderen stand seine Liebste mit dem Feuerhaken.“ (248))

400 Glienke: „Steen Steensen Blicher.“ S. 772 f.; Langballe: *Anlangendes et Menneske*. S. 443.

401 Langballe: *Anlangendes et Menneske*. S. 439.

402 Glienke: „Steen Steensen Blicher.“ S. 772 f.

lieferung aufzugreifen und fortzuführen. So wird beispielsweise gleich zu Beginn auf den geschichtsträchtigen Gegenstand verwiesen, mit dem sich auch das Publikum identifizieren soll. Zu diesem Zweck tritt der aus der Ich-Perspektive berichtende Erzähler für einen Moment seine exklusive Position ab, indem er die Sichtweise des Lesers in den Vordergrund stellt: „Dersom Du, min Læser! Nogensinde har været paa „Snabeshøj“ (...), da har Du derfra lidt du mod Syden kunnet see en liden adspredt Torp, som hedder Uannet.“⁴⁰³ (1) Die nun folgende Darstellung gibt die Dichtung wieder, die dieser Handlungsort hervorgebracht hat und die den Status eines poetischen Allgemeinguts innehat, das der Erzähler zwar vermitteln kann, aber nicht in letzter Konsequenz zu verantworten hat. Besonders auffällig sind dabei die Merkmale einer mündlichen Erzählsituation, die zum einen die führende Rolle der Erzählinstanz betonen – „Men nu *skal I* høre mere“ (11)⁴⁰⁴ –, zum anderen aber auch die Gemeinschaft zwischen Erzähler und Publikum hervorheben: „For jeg skal sige *os* (...).“ (10)⁴⁰⁵ Anders als in *Skytten paa Aunsbjerg* oder *Hosekræmmeren* ist der Erzähler kein Augenzeuge und demnach nicht in die geschilderten Konflikte eingebunden, so dass eine mögliche subjektive Färbung weniger stark ins Gewicht fällt. Zugleich bleibt er durch diesen Umstand eben auf die Überlieferung durch andere angewiesen und kann seinen Bericht nur auf Informationen aus zweiter Hand stützen.⁴⁰⁶ Diese Problematik verstärkt sich noch angesichts der Tatsache, dass die fraglichen Geschehnisse bereits lange zurückliegen und die Rekonstruktion der tradierten Erzählungen unvollständig bleiben muss: „Hvad hans Kone hed, har jeg aldrig kunnet opspørge; men saa meget veed jeg; at han havde en eneste Datter, som hed Maren (...).“ (1)⁴⁰⁷ Der Erzähler deutet an dieser Stelle an, dass er selbst die Bewohner des Handlungsortes befragt und somit die Quelle der „jütischen Räubergeschichte“ aufgesucht hat, wobei er zugleich auch den Bezugsrahmen für alle weiteren Schilderungen absteckt („so viel weiß ich“). Somit nimmt er die Position eines Chronisten ein, der Aufzeichnungen über eine bereits abgeschlossene Kette von Ereignissen anstellt. Ebenso wie der Erzähler die Beschränkung seines Wissens deutlich macht, das er um Vermutungen ergänzt – „Pintselørdag

403 („Wenn Du, mein Leser, irgendwann auf Snabeshøj gewesen bist (...), dann hast Du von dort ein wenig nach Süden hin einen kleinen, verstreuten Weiler sehen können, der Uannet heißt.“ (238)).

404 („Doch nun *sollt ihr* mehr hören“ (247)) [Hervorhebung d. Verf.]

405 („Denn ich muss *uns* leider sagen: das waren jene Räuber (...).“ (246)) [Hervorhebung d. Verf.] Vgl. auch: Langballe: *Anlangendes et Menneske*. S. 441.

406 Aufgrund dieser Konstellation ergibt sich eine weitere Parallele zu den Isländersagas, die als Verschriftlichung mündlich tradierter Stoffe gleichfalls auf eine weit zurückliegende Vergangenheit Bezug nehmen, ohne dass sich die Historizität der dargestellten Ereignisse eindeutig nachweisen oder aber widerlegen lassen könnte. – Vgl. Mundal: „Sagaliteratur.“ S. 387.

407 („Wie seine Frau hieß, das habe ich nie erfragen können; aber so viel weiß ich: dass er eine einzige Tochter hatte, die Maren hieß.“ (239 f.))

gik Sejer over til Ibs – som han gjorde saa tidt, kan jeg troe “ (4)⁴⁰⁸ – , verweist er auch auf die räumliche Distanz, die ihn im Moment des Erzählens bereits wieder von dem besagten Handlungsraum trennt: „Det var nemlig en gammel Skik deromkring – og er endnu, kan jeg troe“ (5)⁴⁰⁹ Über das tatsächliche Fortbestehen der alten Bräuche und Traditionen kann er also nicht mit letzter Gewissheit Auskunft geben. Vor allen Dingen legitimiert er sich über die mündlich erfragten Überlieferungen sowie über die Berufung auf historische Gegebenheiten wie etwa das Abhalten von Thingversammlungen zu vorchristlicher Zeit.⁴¹⁰ Auch im Hinblick auf die bereits angesprochenen vielfältigen dialektalen Ausdrücke und Wendungen gibt sich der Erzähler nun als Fachmann, der seinem Publikum eine fundierte Kenntnis der fremdartigen Mundart voraus hat und die Übersetzung der entsprechenden Vokabeln mit wissenschaftlicher Genauigkeit ausführt. Seine Vermittlerfunktion erstreckt sich von dieser sprachlichen Ebene sowie verschiedentlich eingeschobenen Detailinformationen – „og han hed ellers Jørgen Marsviin“ (3)⁴¹¹ – bis hin zum Verwalten volkstümlicher Anekdoten, die indirekt sogar eine weitere Erzählinstanz einführen: „[F]or de fortælle endnu om ham (...).“ (6)⁴¹² Der Erzähler lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass sich bei ihm ein Großteil des Wissens über den dargestellten Gegenstand konzentriert und er derjenige ist, der den Erzählvorgang steuert: „Som jeg nu skulde fortælle (...).“ (1)⁴¹³ So kann er auch Vorausdeutungen liefern, die seine Kenntnis der weiteren Entwicklungen belegen und zugleich eine bestimmte Erwartungshaltung beim Leser wecken: „Men det var meer Ondt tilbage for den sølle Maren, inden hun maatte komme til rolighed“ (8)⁴¹⁴ Im Übrigen ordnet er das zur Verfügung stehende Material und unterscheidet beispielsweise zwischen Hintergrundformationen über einen Feiertag und für das konkrete Geschehen bedeutsamen Zeitangaben: „Den Lørdag, som vi *nu* tale om (...).“ (5)⁴¹⁵

Stagniert die äußere Handlung, so fasst der Erzähler die entsprechenden Wochen und Monate zusammen – „Gik saa Tiden hen, som den kunde, fra Paaske til Pintse; og med de to unge Mennesker stod det endnu altsammen ved det Gamle (...).“ (4)⁴¹⁶ – oder geht aber wie zu

408 („Am Pfingstsamstag ging Sejer zu Ibs hinüber – wie er so oft tat, möcht’ ich glauben (...).“ (241))

409 („Es war nämlich dort herum alter Brauch – und ist es noch, möcht’ ich glauben (...).“ (241))

410 Nielsen, Erling: *H.C. Andersen og andre Danskere*. Oslo 1974. S. 61.

411 („und der hieß übrigens Jørgen Marsviin“ (240))

412 („denn noch erzählt man von ihm“ (243))

413 („Wie ich jetzt zu erzählen habe“ (239))

414 („Doch kam noch Schlimmeres auf die arme Maren zu, bevor sie zur Ruhe kommen durfte.“ (244))

415 („An dem Samstag, über den wir *jetzt* reden“ (242)) [Hervorhebung d. Verf.]

416 („Ging so die Zeit hin, wie sie konnte, von Ostern bis Pfingsten; und mit den beiden jungen Menschen stand noch alles beim Alten (...).“ (241))

Beginn des dritten Abschnitts gar nicht auf die unmittelbar zurückliegende Zeitspanne und damit auch nicht mehr auf die emotionale Dynamik ein. Ein Sonderstatus kommt nun der entscheidenden Szene zu, die Marens Begegnung mit dem zudringlichen Baron darstellt und die schließlich zu einer Verzögerung der versöhnlichen Entwicklung führt. Da Maren selbst über ihr Unglück berichtet – „men nu skal du høre, hvilket Held jeg havde“(7)⁴¹⁷ – wird sie als eine weitere Erzählinstanz eingeschaltet, deren Schilderung nicht kommentiert und somit auch nicht in Frage gestellt wird. Zwar finden sich hier Anklänge an eine Form der Binnen-erzählung, die in *Hosekræmmeren* und auch in *Skytten paa Aunsbjerg* eine bedeutsame Rolle spielt; mögliche Konsequenzen etwa für die Authentizität der Darstellung werden jedoch allenfalls in Marens Hinweis erkennbar, dass sie den Namen des Barons vergessen habe („nu kan jeg ikke huske, hvad det var, han kaldte sig“ (7)).⁴¹⁸ Ebenso wird Ibs Reaktion auf das Verlobungsgeschenk des Skovlouring von Seiten des Erzählers nur mehr konstatiert und auch nicht zu irgendeinem späteren Zeitpunkt näher erläutert. So entsteht der Eindruck, dass das Verhalten des alten Bauern auf eine Begebenheit Bezug nehmen könnte, die sich wie Marens Erlebnis außerhalb des einsehbaren Handlungsraumes zugetragen hat. Es bleibt also offen, ob der Erzähler bei seinen Nachforschungen Marens Angaben überprüfen konnte oder ob er etwa über die Beweggründe zu Ibs Verwunderung informiert ist. Auch Wertungen oder eingeschobene Reflexionen, die in *Hosekræmmeren* und *Skytten paa Aunsbjerg* einen wichtigen Bestandteil der Darstellung ausmachen, hält der Erzähler in *De tre Helligaftene* weitgehend zurück. Seine Einschätzung der Verhältnisse wird nur in einzelnen Kommentaren erkennbar wie etwa bei der Schilderung des Überfalls – „Den gamle Kone satte paa Bordet alt, hvad de havde (...); og det var endda sært, hvordan hun kunde“ (11)⁴¹⁹ – oder zeichnet sich indirekt in seinen Erläuterungen dialektaler Ausdrücke und Redewendungen ab.

Das Kriterium der „Einfachheit“, das die authentische Inszenierung eines aussagekräftigen Gegenstandes ermöglichen soll, erfüllt sich hier wieder auf unterschiedlichen Ebenen. Zunächst einmal verweisen bereits die Eigenschaften der beiden bäuerlichen Hauptfiguren – Sejers Stärke und Mut sowie Marens Schönheit und ihre Treue – auf das Ideal menschlicher Charakterfestigkeit, die sich unberührt von ererbten Privilegien und politischer Macht bewährt. Auch der Schauplatz versinnbildlicht in seiner Zeitlosigkeit einen Raum, in dem sich weitgehend frei von historisch gebundenen Details das Leben bodenständiger, unverbildeter

417 („doch jetzt höre, welches Glück ich hatte.“ (243))

418 („Jetzt kann ich mich nicht mehr erinnern, wie es war, dass er sich nannte.“(243))

419 („Die alte Frau setzte alles auf den Tisch, was sie an Speis und Trank hatten, und es war schon merkwürdig, wie sie das konnte.“ (247))

Menschen entfaltet. Die in Figuren- und Erzählerrede häufig anklingende Mundart vermittelt jedoch nicht nur den Eindruck von Natürlichkeit, sondern wirkt umso glaubhafter, da die Bedeutungen des ursprünglichen Sprachmaterials noch gesichert erscheinen. Auch das Zitat der Märchengattung kann als ein Kunstgriff interpretiert werden, mit dem sich der Erzähler in einen Bereich eindeutig definierter Werte und Entwicklungsmuster zurückzieht. Durch die typisierten Figuren und den schematischen Aufbau der Handlung scheint der glückliche Ausgang nur folgerichtig, wobei diese plötzliche Wendung zum Guten nicht notwendigerweise zu Lasten der Glaubwürdigkeit geht. Die Aussagekraft der Darstellung steigert sich vielmehr, weil der Erzähler vorgibt, dass sie im Kern nicht auf ein einzelnes schöpferisches Individuum und damit auch nicht auf eine ganz bestimmte Subjektivität zurückgeht, sondern auf volkstümliche Überlieferung.

Allerdings steht dieser vermeintlichen Authentizität nun eine gleichfalls von Anfang an kommunizierte Unsicherheit gegenüber, die aus der bereits angesprochenen zeitlichen Distanz und den bruchstückhaft tradierten Details erwächst. Indem der Erzähler selbst auf seine Nachforschungen zu den längst vergangenen Ereignissen verweist, macht er deutlich, dass er für Selektion und Anordnung der recherchierten Inhalte verantwortlich ist und demnach auch Einfluss auf ihre Wirkung nimmt. Auch der Publikumsbezug, der von der Leseranrede bis hin zur wiederholten Anrede eines unmittelbar anwesenden Kreises von Zuhörern reicht, lässt auf einen effektiv konzipierten erzählerischen Aufbau schließen. Beispielsweise nimmt der Erzähler beim ersten Auftritt des „Skovlouring“ die Perspektive der Bauersfamilie ein – „Der var Ingen til Ibs, der kjendte ham“ (2)⁴²⁰ – so dass die Spannung angesichts der unklaren Vorgeschichte des Fremden zunächst erhalten bleibt. Im Moment des Überfalls wird jedoch deutlich, dass der Erzähler von Beginn an über die Identität des reichen Freiers informiert war („Den største og ældste af de unge Røvere – og det var justament ham, Skovlouringen“ (11)⁴²¹) und dass er sein Wissen zurückgehalten hat, um den späteren Überraschungseffekt auf Seiten des Lesers zu verstärken.

Diese verschiedenen Erzählebenen konterkarieren bei näherer Betrachtung die an der Oberfläche so überschaubare Märchenstruktur und die scheinbar eindeutigen Wert- und Verhaltensmuster. Dennoch spielt die mögliche Erkenntnis übergreifender Zusammenhänge eine wichtige Rolle. Indem die beiden Pole Gut und Böse miteinander konfrontiert werden, entsteht ein Spannungsbogen, wobei sich das Böse dreimal unterschiedlicher Maskeraden

420 („Niemand war bei Ibs, der ihn kannte“ (239))

421 („der größte und älteste der jungen Räuber – und das war justament er, der Skovlouring“ (247))

bedient – bei den beiden Werbungen des Skovlouring und unmittelbar vor dem Überfall – und sich zunächst nicht in seiner tatsächlichen Gestalt zu erkennen gibt. Sobald der als Bettler auftretende Räuber jedoch die Rollen wechselt und seine Tarnung ablegt („Men nu skal I høre, hvad Støderen tog sig for: han krøb ud af Ovnen“ (10)⁴²²), ist die Voraussetzung dafür gegeben, dass die Wahrheit zu Tage treten und das Gute die Oberhand gewinnen kann. Allerdings macht die spätere Befragung der Räuber deutlich, dass gewisse Bereiche der Wirklichkeit nur gewaltsam in die festgefügte Ordnung eingefügt werden können: „Saa begyndte Herremanden at spørge dem til (...). Men han kunde ikke faae saameget som et halvt Ord af dem. Saa truede han dem med gruelige Pinsler.“ (14)⁴²³

Wie bereits erwähnt wurde, steht in *De tre Helligaftene* der diesseitigen Macht mit ihrer letztlich doch nur begrenzten Autorität die Hoffnung auf göttlichen Beistand gegenüber, denn eine überirdische Macht muss über einen umfassenden Einblick in die Zusammenhänge und daher auch über das Wissen verfügen, was wahr und moralisch gut ist:

„Saa Gud naade mig!“ sagde Sejer, og luskede af nok saa „sloten.“ (***) (...) [D]e blev ikke ganske modfaldne; for de satte deres Haab til Fremtiden, eller til Ham, der raader for den. (...) **) meget nedslaaet og forknyttet (4)⁴²⁴

Da die göttliche Macht sich ebenso wenig täuschen lässt wie sie selbst täuschen kann, rechtfertigt ihre bloße Existenz die Hoffnung, dass sich zuguterletzt auch die irdische Macht zu einer Einsicht bewegen lassen könnte. Tatsächlich vollzieht sich in der Haltung des Gutsherrn ein grundlegender Wandel. Nachdem also die Konflikte zwischen Bauern und Herrn gelöst sind und die Liebeshandlung zu einem versöhnlichen Ende geführt wurde, hat sich das geltende System von Unterordnung unter die weltliche Macht einerseits und Hoffnung auf göttliche Gerechtigkeit andererseits als funktionstüchtig erwiesen.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob dieses Resultat mit einer allgemeingültigen Erkenntnis gleichgesetzt werden kann. Da die geschilderten Ereignisse aus Sicht des Erzählers sehr weit zurück liegen, besteht durchaus die Möglichkeit, dass sie nie stattgefunden haben und die von ihm zusammengetragenen Berichte keinen historischen Kern haben, sondern nur Fiktion sind. Vor diesem Hintergrund stellt die zitierte Märchenform eine gewisse Ironisierung dar, da sie eine Darstellung von grundsätzlich authentischem Anspruch mit einer Gattung verbindet, die

422 („Aber jetzt sollt Ihr hören, was der Bettler machte: Er kroch aus dem Ofen heraus (...).“ (246))

423 („Dann begann der Gutsherr sie zu fragen (...). Aber er brachte nicht einmal ein halbes Wort aus ihnen heraus. Dann drohte er ihnen mit gräulichen Foltern.“ (249))

424 („So sei mir Gott gnädig!“, sagte Sejer und schlich sich ganz ‚sloten‘ 3) davon. (...) Sie wurden nicht ganz mutlos, denn sie setzten ihre Hoffnung in die Zukunft oder in Ihn, der über sie gebietet. (...) 3) sehr niedergeschlagen und verzagt“ (241))

bekanntermaßen keinen Anspruch auf Historizität oder aber auf Glaubwürdigkeit im Sinne einer realistischen Ästhetik erhebt. Auch die Tatsache, dass unmittelbar im Anschluss an das versöhnliche Ende die Vergänglichkeit allen irdischen Glücks beschworen wird, kann als ein ironisches Moment betrachtet werden. So hat allein der Fortgang der Zeit die Bedeutung von Maren und Sejers Schicksal relativiert, da körperliche Kraft und Schönheit ebenso wie Reichtum und Ansehen vor dem unaufhaltsamen Zerfall der Dinge nicht bestehen können. Der Erzähler kommentiert diese Demonstration allgegenwärtiger Vergänglichkeit allerdings, indem er den ironischen Effekt zwar nicht ganz zurücknimmt, aber doch wieder auf die tröstende Funktion der Fabel um Maren und Sejer verweist:

Stærke-Sejer (...) *levede med sin Kone i mange mange Aar*. Og alle deres Børn, og deres igjen, beholdt Øgenavnet. *Men nu er det sagtens uddød*, saavel som den stærke Herremands (...) hele Slægt. *Men den Helligaften (...) endtes dog glædeligt (...)*. (15)⁴²⁵

Zunächst wird also das lange und blühende Leben einer Bauernfamilie präsentiert, um dann in seiner Vorbildfunktion sogleich wieder in Frage gestellt zu werden – worauf als Kontrapunkt zu dieser negativen Aussage ein bestimmter Moment hervorgehoben wird, dessen kurzfristige Erfüllung eben doch nicht angezweifelt werden kann. Ein derart rascher Wechsel an möglichen Schlussformeln lässt auf ein gewisses Wunschdenken seitens des Erzählers schließen und bringt somit eine Subjektivität ins Spiel, die auch die überzeitlichen Werte – wie sie durch den Handlungsort und die bäuerlichen Figuren verkörpert werden – in ein anderes Licht setzt. Denn Mut, Tapferkeit und Treue lassen sich ebenso wie das zuletzt beschworene Glück eines einzigen Augenblicks auch als individuelle Projektionen deuten. Das entscheidende Moment der Versöhnung findet sich aber in der ständigen Berufung der Hauptfiguren auf eine göttliche Autorität und damit auf die einzige Instanz, die tatsächlich zeitlos ist und auch aus Sicht des Publikums außerhalb des Textes bestehen kann:

„Men – vor Herre lever endnu! vi ville ikke være harmslagne; det bæres mig for, at vi endda skal have hverandre – om der saa vare saamange Herrer og Fruer til, som der er Blade i Annsbjerg Skov.“⁴²⁶

425 („Stark-Sejer (...) *lebte mit seiner Frau viele, viele Jahre*. Und alle ihre Kinder, und deren Kinder ebenfalls behielten den Spitznamen. *Doch ist er jetzt wohl ausgestorben*, ebenso wie (...) das ganze Geschlecht des starken Gutsherrn. *Aber der Heilige Abend (...) endete doch glücklich (...)*.“ (250)) [Hervorhebungen d. Verf.]

426 („Aber – noch lebt unser Herr! Wir wollen uns nicht härmen, es kommt mir vor, dass wir einander doch noch haben werden – auch wenn so viele Herren und Frauen da sind, wie es Blätter im Wald von Annsbjerg gibt.“ (244))

Somit ist nur „unser Herr“ in der Lage, aus den bestehenden Verhältnissen eine verlässliche Wahrheit herauszufiltern. Der Mensch selbst verfügt zwar nicht über ein derartiges Abstraktionsvermögen, kann sich aber auf die Existenz dieser Wahrheit verlassen und tritt ein Stück weit von seiner Verantwortung für die äußeren Entwicklungen zurück. Auffällig ist, dass der Erzähler seine vermittelnde Funktion in diesem Zusammenhang nicht weiter reflektiert und sich stattdessen auf sparsame Erläuterungen zu einzelnen Wortbedeutungen sowie auf einige wenige Kommentare zur emotionalen Entwicklung zurückzieht. Eine metapoetische Bedeutungsebene eröffnet sich vor allen Dingen durch seine Selbstinszenierung als Milieukenner, der sich mit dem Gegenstand vertraut gemacht hat und die Ergebnisse seiner Nachforschungen in aufbereiteter Form wiedergibt. Ebenso ist bedeutsam, dass der Gegenstand der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt ein geschichts- und geschichtenträchtiges Stück Wirklichkeit darstellt, zu dessen kultureller Produktion die volkstümliche Dichtung zu rechnen ist („for de fortælle endnu om ham“ (6)⁴²⁷) und das sich zumindest ein Stück weit auch selbst erzählen kann. Die Tatsache, dass diese Überlieferungen offenbar erst durch den Erzähler zusammengefasst und als in sich geschlossener Text fixiert werden, macht jedoch deutlich, dass ein solcher Gegenstand in jedem Fall noch eine vermittelnde Instanz nötig hat, um überhaupt poetische Wirkung entfalten zu können.

427 („denn noch erzählt man von ihm“ (243))

3.5. Blichers Konzept eines tragischen Realismus

Wie die Analyse gezeigt hat, gestaltet sich der Wirklichkeitsbezug in Blichers Erzählungen über ein Hervortreten konkreter Formen – wie etwa differenziert geschilderte psychologische Entwicklungen – die dank belegbarer geografischer und historischer Angaben sowie kulturspezifischer Details weiter an Kontur gewinnen und besonders dann Authentizität für sich in Anspruch nehmen können, sobald sie den Gegenstand der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt miteinschließen. Ein zentrales Merkmal dieser Wirklichkeit ist ihre Unbeständigkeit, auf die sich das Interesse der Darstellung stärker als auf die durchaus vorhandene soziale Problematik konzentriert – denn die thematisierten gesellschaftlichen Zwänge bedingen nicht das tragische Moment, sondern können eine katastrophale Entwicklung allenfalls auslösen. Vor allen Dingen verweisen sie auf Spannungsverhältnisse wie die Unvereinbarkeit individueller Glückshoffnungen mit dem Bewusstsein der allgegenwärtigen Vergänglichkeit und veranschaulichen somit grundlegende Bedingungen der menschlichen Existenz.⁴²⁸ Den Figuren ist es nicht möglich, sich über diese Erfahrungen auszutauschen und zu einer Verständigung über ihre jeweiligen Wünsche zu gelangen, so dass sie auf sich selbst zurückgeworfen bleiben und angesichts der vorherrschenden Verhältnisse ihren eigenen Bedürfnissen entfremdet werden. Das Beispiel der Protagonistinnen Cecil, Mette und Maren macht deutlich, dass insbesondere den weiblichen Figuren keine Entfaltungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen und ihre Entwicklung stellvertretend für das Ausgeliefertsein des Menschen an sein Schicksal zu lesen ist.⁴²⁹ Während in *Hosekræmmeren* diese Verstrickungen gar nicht erst über eine mögliche jenseitige Perspektive gelöst oder auch nur relativiert werden, finden sich in *Skytten paa Aunsbjerg* zumindest versöhnliche Momente, die mit religiös konnotierten sprachlichen Bildern veranschaulicht werden. In *De tre Helligaftene* wird sogar eine Hoffnung auf Erlösung zum Ausdruck gebracht, durch die abschließende Verknüpfung mit dem Vergänglichkeitsmotiv allerdings wieder relativiert. Gemeinsam ist den drei Erzählungen die Instanz eines Ich-Erzählers, der in *Hosekræmmeren* als Außenstehender Einblick in die dargestellte Lebenswelt nimmt und eine zunehmende emotionale Beteiligung an der Handlung erkennen lässt. In *Skytten paa Aunsbjerg* dagegen präsentiert er die Ereignisse als seine persönlichen Kindheits-

428 Vgl. Bernd: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe*. S. 28; Baggesen: *Den blicherske Novelle*. S. 272.

429 Baggesen betont zwar gleichfalls die zentrale Rolle des Vergänglichkeits- und des Fremdheitsmotives, sieht jedoch die Tragik in Blichers Erzählungen vor allem in der Bezugnahme auf bestehende „diesseitige“ Verhältnisse begründet und lässt damit eine absolute Bedeutungsebene wie auch die Reflexion verklärender Elemente außer Acht. – Vgl. Baggesen: *Den blicherske Novelle*. S. 61, S. 106, S. 274

erinnerungen und ordnet damit sich selbst wie auch die handelnden Figuren in ein bestehendes Beziehungsgeflecht ein. Ein ähnlich unmittelbarer Bezug zu den geschilderten Ereignissen ist in *De tre Helligaftene* gar nicht mehr auszumachen. Die Darstellung beruft sich hier nur noch auf Überlieferungen und eine Subjektivität des Erzählers, die allenfalls im Hinblick auf seine gestalterische Funktion zum Tragen kommt.

In jedem der drei Beispieltexte übernimmt er nun aber die Aufgabe, das vorhandene Material in geordneter Form zu präsentieren und auf diese Weise den Gegenstand überhaupt erst zugänglich zu machen – wobei er diesen Zugang zugleich auch wieder durch mehrere Bedeutungsebenen erschwert und sich, wie es Behschnitt formuliert, beständig „im Spannungsfeld zwischen der Position des objektiven Vermittlers und des individuell-subjektiven Urhebers des Erzählten“ bewegt.⁴³⁰ Eine derart ambivalente Erzählhaltung eröffnet unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten und hinterfragt das Vorhaben einer wirklichkeitsbezogenen Dichtung, aus der absolute Wahrheiten verlässlich abgeleitet werden sollen. Diese Skepsis gegenüber dem realistischen Anspruch kann sich in der Schilderung seelischer Grenzzustände niederschlagen, wie sie in *Hosekræmmeren* die menschliche Wahrnehmung problematisieren; sie wird auch in den Konstruktionen offenbar, die in *Skytten paa Aunsbjerg* veranschaulichen sollen, wie sich die Wirklichkeit durch beständigen Wandel einem rationalen Zugriff entzieht. Zuguterletzt findet sich in *De tre Helligaftene* die Bezugsebene einer Realität, die bereits Vergangenheit geworden ist und eine unvermittelte Erfahrung gar nicht mehr zulässt. Dennoch enthalten diese Darstellungen mit ihrer Konzentration auf einen spezifischen Gegenstand jeweils Elemente, deren postulierte Aussagekraft noch nicht einmal von der besagten problematischen Erzählhaltung angetastet wird. Die notwendigen Kriterien der Einfachheit, der Natürlichkeit und damit auch der Glaubwürdigkeit kann die Instanz des Erzählers selbst zwar nicht mehr gewährleisten, allerdings durch die Fokussierung der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt externalisieren und letztlich doch erfüllen. So bleibt auch die Hoffnung auf eine Einsicht in übergreifende Zusammenhänge präsent, obgleich sie angesichts des beschränkten menschlichen Erkenntnisvermögens immer wieder in Resignation mündet. Die Ästhetik des Poetischen Realismus gewinnt mit Blichers Werk somit eine Gestalt, die sich auch mit dem Konzept eines tragischen Realismus umschreiben ließe. Hier zielt die menschliche Fähigkeit zur Verklärung der Wirklichkeit weniger auf eine umfassende Erkenntnis ab als darauf, die Erfahrung des leidvollen Daseins trotz seiner Undurchschaubarkeit fruchtbar zu machen. Eine

430 Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute*. S. 360.

solche Form der Verklärung kann sich in Gemütsbewegungen der Figuren wie Mitleid und Trauer ebenso manifestieren wie in der Sehnsucht nach der schmerzlich entbehrten Gewissheit über die eigenen Existenzbedingungen oder schließlich in der Imagination. Denn das ideale Moment einer dauerhaften Versöhnung von widerstreitenden Gegensätzen bleibt zwar unerreichbar und versinnbildlicht damit die Tragik des menschlichen Daseins, kann jedoch gerade als ein solches Defizit künstlerisch gefasst und erfahrbar gemacht werden. So vermittelt sich in Blichers Erzählungen das Bewusstsein einer unvollständigen Lebenswirklichkeit, aus deren Mängeln sich die Dichtung speist. Dabei übernimmt die Kunst tatsächlich eine gewisse Ersatzfunktion, indem sie der Unvollkommenheit ihres Gegenstandes mit dem Anspruch einer vollkommenen beziehungsweise ästhetisch gelungenen Darstellung begegnet. Der hohe Stellenwert des Kunstwerks und die daraus resultierenden Anforderungen an seinen Urheber lassen zwar durchaus noch das Erbe der Kunstepoche erkennen, das nun jedoch durch den unbedingt geforderten Wirklichkeitsbezug zu einer neuartigen literarischen Strömung weiterentwickelt wird. Dieser innovative Prozess findet in Dänemark unter gesellschaftlichen, politischen und geistigen Voraussetzungen statt, wie sie in vergleichbarer Form auch in den weiteren skandinavischen Ländern gegeben sind. In Schweden beispielsweise orientiert sich das Geistesleben zunächst stark an der deutschen Romantik, um sich während der 1830er Jahre wieder allmählich von diesen Grundlagen abzuwenden, ohne aber die entsprechenden ästhetischen Konzepte gänzlich aufzugeben. Im Folgenden soll eine Betrachtung des erzählerischen Werks von Carl Jonas Love Almqvist deutlich machen, welche Formen diese Entwicklung von der Idee einer romantischen Universalpoesie zu einer eigenständigen wirklichkeitsbezogenen Ästhetik annehmen kann und welche Konsequenzen sich daraus für die Erzählliteratur ergeben.

4. Carl Jonas Love Almqvists Folklivsberättelser

4.1. Almqvists kunsttheoretische Schriften im Verhältnis zur schwedischen Nachromantik

Almqvists früheste schönliterarische und theoretische Schriften entstehen bereits während der ersten Jahre des 19. Jahrhunderts, die in Schweden durch den Übergang vom Gustavianischen Klassizismus zur Romantik gekennzeichnet sind und somit den Beginn eines geistigen und kulturellen Wandels markieren, der schließlich in gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen seine Entsprechung finden wird. Der Verlust Finnlands an Russland infolge der napoleonischen Kriege zieht eine Rückbesinnung auf nationalpolitische Belange nach sich, die sich auch in der außenpolitischen Union mit Norwegen niederschlägt und panskandinavische Tendenzen befördert.⁴³¹ Wie schon in Dänemark gewinnen die liberalen Kräfte in Schweden unter dem Eindruck der Julirevolution zunehmend an Bedeutung. Dabei macht sich der wachsende Einfluss des Bürgertums in ratgebenden Ständeversammlungen und in einer kritischen Presse geltend, die sich gegen die repressive Haltung der Regierung richtet. Die liberale Bewegung bemüht sich dabei auch um die unteren gesellschaftlichen Schichten und fördert neben dem Bibliothekswesen vor allem die Verbreitung volksbildender Zeitschriften sowie die Durchführung einer Volksschulreform.⁴³² Almqvist, der während der 1820er Jahre nicht nur zu gesellschaftlichen, sondern auch zu pädagogischen Fragen publiziert, verfasst im Rahmen seiner Unterrichtstätigkeit an der Nya Elementarskolan Lehrbücher wie die *Svensk Rättstafningslära* (1829) oder die *Allmän Språklära* (1829). Darin verbindet er didaktische Hinweise mit philologischen Überlegungen, die sich bis hin zu sprachlichen und literarischen Experimenten erstrecken.⁴³³ Das hier zu Tage tretende Interesse am Gegenstand der Volkssprache korrespondiert mit der allgemein vorherrschenden Sympathie für die Schicht der einfachen Landbevölkerung. Allerdings setzen sich die Vertreter politischer und journalistischer Aktivitäten sowie das literarische Publikum nach wie vor überwiegend aus dem erstarkten Bildungsbürgertum zusammen. Dessen großer Bedarf an Unterhaltungsliteratur be-

431 Paul: „Romantik und poetischer Realismus.“ S. 124; Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 186; Lindqvist, Herman: *Historien om Sverige. När riket sprängdes och Bernadotte blev kung*. Stockholm 1998. S. 325 f., S. 335; Carlsson, Sten und Rosén, Jerker: *Svensk Historia*. Band 2. Stockholm 1961. S. 256, S. 271 ff., S. 312.

432 Algulin et al: *Litteraturens historia i Sverige*. S. 225, S. 231; Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 186.

433 Svedjedal, Johan: *Kärlek är. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1793-1833*. Stockholm 2007. S. 321 ff.

stimmt nun auch den Stellenwert lokaler Bezüge, die zu einem Großteil unterhaltende Funktion übernehmen.⁴³⁴ Trotz seiner regen Anteilnahme an diesen gesellschaftlichen und geistigen Entwicklungen lässt sich Almqvists politische Haltung jedoch ebenso wenig wie seine ästhetische Position einer bestimmten Richtung zuordnen. Vielmehr vertritt er in seinen Schriften ein breites Spektrum an Konzepten, die liberales, utopisch-romantisches und anarchistisches Gedankengut miteinander verbinden.⁴³⁵ Im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem ländlich-bäuerlichen Stoffbereich ist hier vor allen Dingen das Vorbild Rousseaus bedeutsam, das Almqvist zu dem Versuch einer modellhaften Existenz als Bauer und damit zu dem Experiment einer idealen Lebensweise anregt; zudem etabliert er sich unter dem Einfluss der fosforistischen Schule, die sich an der spekulativen deutschen Philosophie orientiert, als einer der wichtigsten Vertreter romantischer Prosa in Schweden.⁴³⁶ In dem in mehreren Bänden erscheinenden *Törnrosens bok* (1832–1851) entwickelt er ein Projekt, das auf die Umsetzung von Schlegels Konzept einer Universalpoesie abzielt und als ein Gesamtkunstwerk angelegt ist, in dem sich Erzählungen, Romane, Gedichte, Musikstücke und Essays zu ästhetischen und gesellschaftlichen Fragen gegenseitig kommentieren und ergänzen.⁴³⁷ Die Rahmenhandlung, in die die einzelnen Teile eingebunden sind, entwirft eine utopische Ausgangssituation der Produktion und Rezeption von Kunst, indem sie den Reisenden Richard Furumo und den Hofmarschall Hugo Löwenstjerna in dessen Schloss als Erzähler und Dialogpartner einander gegenüber treten lässt. Diese Konstellation bietet nicht nur die Möglichkeit, die unterschiedlichsten Texte formal miteinander zu verknüpfen, sondern lässt auch eine fortgesetzte kritische Reflexion der entsprechenden Inhalte zu.⁴³⁸ Dabei ist jedoch anzumerken, dass sich in einzelnen Teilen wie in dem „Romaunt“ *Drottningens Juvelsmycke* (1835) neben einer mystifizierenden romantischen Darstellung bereits Elemente einer konkreten Gestaltungsweise finden, die unter dem Eindruck der historischen Romane Walter Scotts die Möglichkeiten einer wirklichkeitsbezogenen Dichtung auslotet.⁴³⁹ Tatsächlich entwickelt Almqvist die romantische Ästhetik zu einem eigenständigen Konzept weiter, das er

434 Steene: „Liberalism, Realism and the Modern Breakthrough.“ S. 204.

435 Algulin et al: *Litteraturens historia i Sverige*. S. 252.

436 Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 190; Hägg: *Den svenska litteraturhistorian*. S. 242; Romberg, Bertil: „Efterskrift.“ In: Almqvist: *Skällnora Kvarn och andra folklivsberättelser*. Hg. Bertil Romberg. Stockholm 1981. S. 287–293. Hier S. 292; Algulin et al.: *Litteraturens historia i Sverige*. S. 219 ff.

437 Hägg: *Den svenska litteraturhistorian*. S. 249; Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ S. 145.

438 Aspelin: *Poesi i sak*. S. 20 f.; Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 191; Hägg: *Den svenska litteraturhistorian*. S. 244.

439 Algulin et al: *Litteraturens historia i Sverige*. S. 219 ff.; Hägg: *Den svenska litteraturhistorian*. S. 249.

beispielsweise in seinem „Essai sur le caractère principal de la poésie presomptive de l’avenir“ beschreibt. Almqvist setzt sich hier mit dem Zustand der zeitgenössischen Kunst auseinander, wobei sich seiner Ansicht nach insbesondere die Poesie nur mehr an altbekannten Formen und verbrauchten Inhalten orientiert und damit seiner Forderung nach einer innovativen Kunst nicht genüge tut. Allerdings spricht er sich keinesfalls für einen radikalen Bruch mit den bestehenden Maßstäben aus:

La poésie va renaître: elle sera d’une nouvelle trempe, elle se fera paraître dans un état moderne, mais qui procède nécessairement de combinaisons anciennes. I vaut bien la peine d’observer le caractère de cette période de transition.⁴⁴⁰

Demnach ist auch in der überkommenen Ästhetik bereits die Möglichkeit zu neuen Entwicklungen angelegt, die sich nicht voraussetzungslos ergeben, sondern im Sinne einer „Wiedergeburt“ auf die überzeitlich gültige Vorstellung von wirkungsvoller Kunst Bezug nehmen. Die neuartigen Erscheinungsformen, die eine solche Kunst annehmen kann, umschreibt Almqvist mit dem Begriff der „miracles bien racontés“ (369), in dem sowohl Inhalte zum Tragen kommen, die auf eine höhere sinnstiftende Ebene verweisen, als auch die Notwendigkeit einer überzeugenden künstlerischen Gestaltungsweise. Entscheidend für das Gelingen dieses Unterfangens ist der Bezugsrahmen der jeweiligen Darstellung:

Mais le merveilleux peut être de deux genres. S’il est fondé sur une base purement fictive, c’est à dire, s’il ne tire pas son origine de l’état des choses tel qu’il est en effet, il n’est aucunement merveilleux en soi-même; et la magie, qui en résulte, n’est qu’une escamotage sans force réelle; c’est une magie affectée et trompeuse qui n’amuse que les ignorants en les abusant. (370)⁴⁴¹

Das „Wunderbare“, das zunächst über die äußere Form des Kunstwerks wahrnehmbar wird, muss also auf eine tiefer gehende Auseinandersetzung des Künstlers mit der Wirklichkeit zurückgehen; denn nur auf diesem Weg kann es gelingen, das Wesen der Dinge „so wie sie tatsächlich sind“ zu erfassen und zum Gegenstand von Dichtung zu erheben. Ein derartiger Erkenntnisanspruch kann sich gar nicht mehr auf eine vorgestellte, rein fiktive Welt beziehen, deren Zauber nur einem Unterhaltungseffekt geschuldet ist. In einer solchen fiktiven Welt

440 Almqvist, Carl Jonas Love: „Essai sur le caractère principal de la poésie presomptive de l’avenir.“ (1838) In: Ders.: *Samlade Skrifter*. Band 4.Hg. Olle Holmberg et al. Stockholm 1921. S. 365 – 379. Hier S. 368. („Die Poesie wird wiedergeboren werden: sie wird von einer neuen Härte sein, sie wird in einem modernen Zustand in Erscheinung treten, der aber notwendigerweise aus alten Verbindungen hervorgeht. Es ist sehr wohl der Mühe wert, den Charakter dieser Übergangszeit zu beobachten.“)

441 („Aber das Wunderbare kann von zwei Arten sein. Wenn es auf einer rein fiktiven Basis begründet ist, wenn es also seinen Ursprung nicht im Zustand der Dinge hat, so, wie dieser tatsächlich ist, dann ist es in keiner Weise wunderbar; und die Magie, die daraus hervorgeht, ist nichts weiter als eine Taschenspielererei ohne wirkliche Macht; sie ist eine affektierte und betrügerische Magie, die nur die Ignoranten unterhält, indem sie sie missbraucht.“)

ließe sich kein Wahrheitsgehalt aufspüren, der unabhängig von der Imagination des Künstlers bestehen würde. Von wesentlicher Bedeutung ist also der Schaffensprozess, bei dem eine Auswahl der zu erfüllenden ästhetischen Kriterien stattfindet und der die entsprechende Erkenntnisleistung bereits voraussetzt:

L'affaire la plus importante et pressante de nos jours, par rapport à la poésie, c'est de bien comprendre le caractère positif du travail. Mais cela consiste dans l'effort de produire des oeuvres où l'on voit des formes vraies s'unir au matériel noble. C'est tout dire. C'est la thèse de la réunion de l'idéal et du réel. (374)⁴⁴²

Dem Künstler kommt die große Verantwortung zu, mit seiner Arbeit das Wesen einer Wirklichkeit verständlich zu machen, deren künstlerische Darstellung trotz ihres ideellen Gehalts noch konkrete Formen annehmen und daher auf einen Wiedererkennungseffekt hin konzipiert sein muss. Das Ziel besteht in einer Vereinigung der beiden konträren und dennoch miteinander verschränkten Bereiche des Idealen und des Realen. Der innere Widerspruch einer solchen Forderung wie auch das Spannungsverhältnis der besagten Pole kommen hier in den Wendungen der „wahren Form“ und des „edlen Materials“ zum Ausdruck, die die bis dahin angedachten Zuordnungen von Stoff und Wahrheit sowie von Form und Schönheit vertauschen. Almqvist macht seine Ausführungen anhand verschiedener Beispiele deutlich, deren hoher literarischer Rang die Notwendigkeit einer ästhetischen Erneuerung noch weiter untermauert:

Rousseau, voilà un coeur qui raisonne, et une tête qui pleure; mais Rousseau n'est pas poète. C'est un champion pour le bonheur des hommes et pour le vrai: pas autant pour le beau. (...) Goethe est tout à la fois ideologue et réaliste. Il peint les menus rapports des homes dans la société, telle qu'elle est, d'une manière exquise et d'une grace rare: (...) Comme idéologue Goethe est grand. Mais les idées qu'il énonce sont rarement celles du siècle qui marche (...); elles appartiennent à la période qui recule. (377)⁴⁴³

Rousseau wird demnach die Position eines Philanthropen zugewiesen, der die menschliche Vernunft und die Gefühle als feste Größen berücksichtigt und der daher einen lebenspraktischen Bezug herstellen kann, ohne in seinen Schriften jedoch den Anforderungen eines jenseits dieser Lehre bestehenden Kunstwerks zu genügen. Goethes Dichtung dagegen betrachtet

442 („Die wichtigste und dringlichste Angelegenheit unserer Tage ist es im Hinblick auf die Poesie, das positive Wesen der Arbeit zu verstehen. Aber dieses besteht in dem Bemühen, Werke zu produzieren, in denen man die wahrhaftigen Formen sich mit dem edlen Material verbinden sieht. Das ist alles. Es ist die These der Vereinigung vom Idealen und Realen.“)

443 („Rousseau, da hätten wir einmal ein Herz, das räsioniert, und einen Kopf, der weint; aber Rousseau ist kein Dichter. Er ist ein Meister des menschlichen Glücks und des Wahren: aber nicht des Schönen. (...) Goethe ist zugleich Ideologe und Realist. Er malt Berichte über die Menschen in der Gesellschaft so, wie sie ist, auf eine exquisite Art und Weise und mit seltener Anmut: (...) Als Ideologe ist Goethe groß. Aber die Ideen, die er verkündet, sind selten diejenigen des heutigen Zeitalters, sie gehören zu einer vergangenen Periode.“)

Almqvist als Muster einer ästhetisch gelungenen Zusammenführung realistischer und idealistischer Ansprüche; zugleich leitet er daraus jedoch die Maxime ab, dass trotz der angestrebten Erkenntnis überzeitlich gültiger Wahrheiten die jeweils reflektierten Ideen noch an gegenwärtige geistige Strömungen anknüpfen sollten. Denn so wie die Kriterien für eine künstlerische Gestaltung dem historischen Wandel unterworfen sind, ist auch der ideelle Gehalt des fokussierten Gegenstands Teil einer fortlaufenden Entwicklung und möglicherweise bestimmten Veränderungen ausgesetzt. Wie Blicher setzt sich Almqvist mit den aktuellen historisierenden und skeptizistischen Tendenzen auseinander:

Walter Scott (...) possède un trésor inépuisable de caractères et de situations de presque toutes les volées de la société: (...) Chez Byron et Victor Hugo vous avez le scepticisme au commencement et le désespoir à la fin. (...) Quant à l'horizon de leur art, vous y trouvez du réalisme, sans doute, parce qu'il y a une terre vraie: de l'idéalisme aussi, mais à moitié seulement, la moitié sinistre, sceptique, ténébreuse, désespérante. (...) C'est à dire: la partie réelle de la poésie du temps est assez travaillée, mais de l'idéale nous n'avons que la moitié sinistre et infernale. – Reste le Ciel. (378)⁴⁴⁴

Befürwortet er bei Walter Scott vor allem das Bestreben, ein umfassendes Bild der dargestellten Gesellschaft und der entsprechenden Epochenhintergründe zu liefern, so bringt er Byron und Hugo sogar explizit mit dem Begriff Realismus in Verbindung, indem er ihren Bezug auf bestehende Verhältnisse – die „wahre Erde“ – und die gleichzeitige Reflexion absoluter Prinzipien hervorhebt. Allerdings kritisiert er die sich daraus ergebende pessimistische Weltsicht, die als dominierende Existenzbedingung einzig und allein das Abgründige wahrnimmt und eine komplementäre Erlösungshoffnung darüber vernachlässigt. In dieser Hinsicht geht Almqvist mit Atterboms Harmonieästhetik konform, die sich ebenso gegen Byrons skeptisch-ironische Haltung wie auch gegen die Weltschmerzichtung des Jungen Deutschland richtet.⁴⁴⁵

Dagegen grenzt er sich scharf von der allseits vorherrschenden Zustimmung zum neu in Erscheinung tretenden schwedischen Familienroman ab, der, wie das Beispiel Fredrika Bremer zeigt, von der Kritik als überzeugendes Beispiel einer wirklichkeitsbezogenen und zugleich versöhnlichen Darstellung gewürdigt wird. Auch die Literaturgeschichtsschreibung

444 („Walter Scott (...) verfügt über einen unerschöpflichen Reichtum an Charakteren und Situationen fast aller Gesellschaftsschichten: (...) Bei Byron und Victor Hugo haben Sie am Anfang den Skeptizismus und am Ende die Verzweiflung. (...) Was den Horizont ihrer Kunst anbelangt, finden Sie darin ohne Zweifel Realismus, weil es eine wahrhaftige Erde gibt: auch Idealismus, aber nur zur Hälfte, zur unheilvollen skeptischen, dunklen, verzweifelten Hälfte. (...) Also ist die reale Seite der Poesie unserer Zeit schon ausreichend bearbeitet, aber von der idealen Seite haben wir nur die unheilvolle und höllische Hälfte. – Es bleibt der Himmel.“)

445 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del I*. S. 24, S. 44, S. 55, S. 86; Ders.: *Poesi i Sak*. S. 56, S. 62.

fasst den Familienroman als Beitrag zu einem bürgerlichen Poetischen Realismus in Schweden auf.⁴⁴⁶ Almqvist selbst wirft Bremers Werk jedoch eine ungerechtfertigte Selektivität vor, da sie trotz des expliziten Anspruchs alltagsnaher Dichtung nur bestimmte gesellschaftliche Bereiche in den Blick nehme; zudem werde Bremer dem Anspruch künstlerischer Innovation nicht gerecht, indem sie ein bestimmtes literarisches Muster beständig wiederhole.⁴⁴⁷ Den Bedarf an wirklichkeitsbezogener Dichtung, die ihren Gegenstand nicht verfälscht, erläutert Almqvist in seiner vieldiskutierten Schrift „Poesi i sak“:

Det är en anseelig skillnad emellan poesi i sak, och en sådan, (...) som inbillar föfattaren sjelf och ännu mer andra, att den någonting är, ehuru den ingenting annat betyder, än en poesi i blott ord. (...) Vår tids lynne är redan, och blir allt mer, en fordran på verklighet. Icke på blott materiell och jordisk verklighet, långt derifrån: vi fordra verklighet och sanning i det andliga området framför allt, (...) som i det jordiska.⁴⁴⁸

Demzufolge muss eine nur auf sich selbst bezogene Kunst, die keine Verbindung mehr mit der außerhalb ihrer Grenzen liegenden Welt aufrecht erhält, in einen eindimensionalen Ästhetizismus münden. Umgekehrt führt auch eine Beschränkung auf die reine Materie nicht zu dem gewünschten Ergebnis, da auf diese Weise die geistige Seite der thematisierten „Sache“ außer Acht gelassen würde. Bemerkenswerterweise bringt Almqvist hier sowohl „Wahrheit“ als auch „Wirklichkeit“ mit dem Bereich des Geistigen in Verbindung, der immerhin als Gegenpol zum Bereich des Irdischen beziehungsweise des Materiellen eingeführt wird. Dadurch wird das Geistige schließlich als ein wesentlicher Bestandteil der Realität gefasst. Ausgehend von dieser Voraussetzung kann sich die Dichtung aber gar nicht mehr auf Wirklichkeit beziehen, ohne zugleich nach der in ihr enthaltenen Wahrheit zu fragen. Almqvist greift also zum einen die im Rahmen der Realismusdebatte bereits angesprochene Problematik des Wirklichkeits- und des Wahrheitsbegriffs auf, setzt sich zum anderen aber auch mit der Frage auseinander, wie eine Wirklichkeit, die eine absolut gültige Wahrheit in sich trägt, sprachlich zur Anschauung gebracht werden kann:

446 Algulin et al.: *Litteraturens Historia i Sverige*. S. 226, S. 229, S. 246; Nolin: „The Romantic Period“, S. 203; Paul: „Romantik und Poetischer Realismus“, S. 140; Steene: „Liberalism, Realism, and the Modern Breakthrough.“ S. 217 ff.

447 Vgl. die entsprechende parodistische Passage in: Almqvist, Carl Jonas Love: *Baron Julius K. Urfröken Eleonoras reseminnen*. (1835) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens Bok. Duodesupplagan*. Band 5–7. Hg Bertil Romberg. Möklinta 1999. S. 73–168. Hier S. 80 f.; außerdem: Aspelin: *Poesi i sak*. S. 48.

448 Almqvist, Carl Jonas Love: „Poesi i Sak.“ (1839) In: Aspelin, Kurt: *Poesi i Sak. Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede*. Stockholm 1980. S. 109–136. Hier S. 109 f. („Es besteht ein beträchtlicher Unterschied zwischen Poesie in der Sache und einer solchen, (...) die dem Verfasser selbst und mehr noch Anderen vorgaukelt, dass sie etwas ist, obwohl sie nichts anderes darstellt als Poesie in bloßen Worten. (...) Die Laune unserer Zeit ist schon und wird immer mehr eine Forderung nach Wirklichkeit. Nicht nach einer nur materiellen und irdischen Wirklichkeit, weit entfernt davon: wir fordern Wirklichkeit und Wahrheit vor allem im geistigen Gebiet (...) so wie im Irdischen.“)

Man har nu en gång hunnit derhän, att man ledsnat vid det oupphörliga representerandet (symboliserandet, allegoriserandet, liknelse-målandet)(...) Man föraktar namn nu: (...) Namnföraktet består icke deruti, att man vill eller tror sig kunna undvara namn (hvilket vore orimligt), utan deruti, att man vill drifva namnen ifrån det sjelftagna främsta rummet, dit de i sanningens rike icke höra. (110)⁴⁴⁹

Er ist sich des repräsentierenden Charakters jeder künstlerischen Darstellung, die eine Referenz zu tatsächlich bestehenden Zusammenhängen herstellt, sehr wohl bewusst. Seine sprachanalytischen Betrachtungen zum Unterschied zwischen >sein< und >benannt sein< hinterfragen kritisch das Verhältnis zwischen Sache und Zeichen,⁴⁵⁰ wobei gerade durch die Umschreibung des sprachlichen Zeichens mit dem Begriff „Name“ der Akt des Zuordnens durch eine übergeordnete Instanz in besonderer Weise hervorgehoben wird. Nach Almqvist sind diese relativen „Namen“ für jede Sprachkunst unverzicht- und unvermeidbar, dürfen jedoch keinesfalls mit dem referierten Absoluten gleichgesetzt oder gar verwechselt werden. Die Schwierigkeit besteht nun darin, über die zeichenhafte Kunst eine außerhalb jeder sprachlichen Form liegende Wahrheit zu vermitteln, wobei die Wahl des Gegenstandes bereits auf eine Lösung hinführen kann:

Den högsta skönhet och underbarhet befinner sig just i menniskan och i Guds skapade verld omkring henne, sådana, som dessa i sina kretsar (så väl eviga, som timliga) verkligan förhålla sig; och alla de medel till artistisk upphjelpning, som man sökt dels i allegorier och symboler (...) – allt detta konstmakeri har sjelf haft intet af ren konst uti sig. (112 f.)⁴⁵¹

Der Verweis der Zeichen auf eine Sache, die allein schon als Bestandteil der göttlichen Schöpfung die gesuchte Wahrheit ihrem Wesen nach enthält, lässt nun die Zusammenführung der beiden an sich unvereinbaren Komplexe Sprache und Wirklichkeit sinnvoll erscheinen. Dieser Verweis erklärt auch Almqvists unbedingte Forderung nach wirklichkeitsbezogener Kunst, die er in Abgrenzung zu jedem selbstreferenziellen „Kunstmachen“ sogar als die einzig gültige, „reine“ Kunst betrachtet.⁴⁵² Nach welchen Vorgaben sind aber die entsprechenden Bereiche der Wirklichkeit auszuwählen, die einen geeigneten Stoff für die Dichtung liefern

449 („Man hat nun einmal den Punkt erreicht, dass man des unaufhörlichen Repräsentierens müde geworden ist (des Symbolisierens, Allegorisierens, des Malens von Gleichnissen). (...) Man verachtet jetzt Namen: (...) die Verachtung der Namen besteht nicht darin, dass man will oder glaubt, Namen vermeiden zu können (was nicht folgerichtig wäre), sondern darin, dass man die Namen aus dem von ihnen selbst eingenommenen vornehmsten Raum vertreiben will, in den sie ja im Reich der Wahrheit nicht gehören.“)

450 Müller-Wille, Klaus: *Schrift, Schreiben und Wissen. Zu einer Theorie des Archivs in Texten von C. J. L. Almqvist*. Tübingen 2005. S. 399; Viklund, Jon: *Ett vidunder i sitt sekel. Retoriska studier i C.J.L. Almqvists kritiska prosa 1815-1851*. Hedemora 2004. S. 209.

451 („Die höchste Schönheit und das Wunderbare befinden sich im Menschen und in der ihn umgebenden, von Gott geschaffenen Welt, so wie diese sich in ihren Kreisen (den ewigen wie den zeitlichen) wirklich verhalten; und alle die Mittel künstlerischer Überhöhung, die man in Allegorien und Symbolen gesucht hat (...) – all dieses Kunstschaffen hat selbst nichts von reiner Kunst an sich gehabt.“)

452 Müller-Wille: *Schrift, Schreiben und Wissen*. S. 402.

könnten? Der besagte Wahrheitsgehalt lässt sich Almqvist zufolge sogar in den unscheinbarsten und am wenigsten angesehenen Gegenständen aufspüren: „Icke en enda sten vid vägen är trivial, ingen stuga lumpen, och intet förhållande opoetiskt, det vare hvilket som helst, högt eller lågt (...).“ (113)⁴⁵³

Ein derartiger Bruch mit der klassischen Einschätzung poetisch ergiebiger Stoffe ist jedoch weniger als eine „Demokratisierung“ poetologischer Konzepte zu verstehen, wie sie beispielsweise Svedjedal aus „Poesi i sak“ ableiten möchte.⁴⁵⁴ Vielmehr ist dieser Bruch eine Folge der Erkenntnis, dass gesellschaftliche Konventionen zeitgebunden sind und ein maßgebliches Urteil über die Aussagekraft eben dieser Stoffe nicht stützen können. Zudem geht Almqvist davon aus, dass die Oberfläche der trivial erscheinenden Gegenstände nicht unbedingt auf ihren tatsächlichen Gehalt schließen lässt. Als „Sache“, die von der Dichtung anschaulich gemacht werden soll, ist somit nicht die äußere Gestalt, sondern vielmehr das Wesen der Wirklichkeit zu verstehen.⁴⁵⁵

Der angestrebte Alltagsbezug, bei dem auch niedrig stehende gesellschaftliche Schichten und insbesondere die Lebenswelt der einfachen Landbevölkerung berücksichtigt werden sollen, ist als poetologische Neuerung jedoch brisant und bedarf einer umfassenden Legitimierung. So nimmt Almqvist in einem Brief an den Literaturkritiker P. O. Sturzen-Becker Stellung zu den skeptischen Reaktionen, die seine lehrhaften Erzählungen über das Leben schwedischer Bauern, *Grimstahamns Nybygge* (1839) und *Ladugårdsarrendet* (1840), hervorgerufen haben:

Detta är visst prosaism, om man vill; men då innerlighet, kärlek, glädje och klokhet lefver i det hela, så bliver det poesi ändock, och måne det icke är ganska nyttigt, att allmänheten lär sig fatta huru mycken verklig poesi och skönhet kann lefva inne uti alla dessa våra små jordiska saker?⁴⁵⁶

Indem er selbst den Stoff als prosaisch bezeichnet, scheint er zunächst den Vorwurf eines kunstfernen Gegenstandes zu bestätigen; er widerlegt diesen jedoch sogleich, da er auf hochstehende Werte verweist, die sich eben diesem Gegenstand abgewinnen lassen und ihn daher tauglich für eine poetische Verarbeitung machen. Darüber hinaus rechtfertigt Almqvist seine Stoffwahl mit der vermittelnden Funktion von Kunst, die sich gerade mit Hilfe der fokussier-

453 („Nicht ein einziger Stein am Wegrand ist trivial, keine Hütte gering, und kein Verhältnis unpoetisch, sei es, wie es wolle, hochstehend oder niedrig.“)

454 Svedjedal, Johan: *Rosor, törnen. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1833-1840*. Stockholm 2007. S. 303.

455 Romberg, Bertil: *Carl Jonas Love Almqvist. Liv och verk*. Stockholm 1993. S. 154.

456 Almqvist, Carl Jonas Love: [Brief an O.P.Sturzenbecker vom 2. November 1840] In: Ders.: *Brev 1803-1866*. Hg. Bertil Romberg. Stockholm 1966. S. 155–158. Hier S. 158. („Das ist sicher prosaisch, wenn man so will; aber wenn Innerlichkeit, Liebe, Freude und Klugheit in dem Ganzen leben, so wird es doch zu Poesie, und mag es nicht recht nützlich sein, dass die Allgemeinheit verstehen lernt, wieviel wirkliche Poesie und Schönheit all diesen unseren kleinen irdischen Dingen innewohnen kann?“)

ten „kleinen irdischen Dinge“ in zufriedenstellender Weise erfüllen lässt und so dem Rezipienten eine Erkenntnis des Wesentlichen ermöglicht. Die Voraussetzung für einen gelungenen Wirklichkeitsbezug besteht nun darin, dass der Künstler die gesamte menschliche Gemeinschaft in den Blick nimmt, bevor er für seine Darstellung einen ganz bestimmten Bereich herausgreift. Auf diese Weise lässt er kein Detail außer Acht, das möglicherweise von besonderer Aussagekraft sein könnte. So begreift Almqvist seine Konzentration auf die ländlich-bäuerliche Lebenswelt letzten Endes als komplementär zu der gleichfalls bedeutenden Lebenswelt der höheren Gesellschaftsschichten. In einem Dialog zwischen Furumo und Löwenstjerna, der unter dem Titel *Varför reser du?* in *Törnrosens bok* die Präsentation des skandalträchtigen Romans *Det går an* (1839) vorbereitet, wird die Notwendigkeit eines umfassenden Gesellschaftsbildes erläutert, das auch die miteinander im Widerstreit befindlichen oder schlicht gegensätzlichen Kräfte mit einschließt:

Jag skiljer mig således från andra icke, däruti, att jag utesluter en människoklass, nämligen den herrskapliga; men däruti, att jag ej utesluter en annan klass, det stora folkets. Bägge tillhöra lant- och människokunskapen, och det bliva bägge roligast, just då man, genom bekantskap med bägge, får hålla dem bredvid varann (...). (160)⁴⁵⁷

Demnach verhilft erst die Konfrontation unterschiedlicher Lebensweisen zu einer Einsicht in übergeordnete Zusammenhänge, so dass Almqvists Auseinandersetzung mit dem ländlich-bäuerlichen Stoffbereich auf eine Ergänzung des zur Verfügung stehenden stofflichen Spektrums abzielt. Da die Bedingungen für die Produktion und Rezeption von Literatur jedoch noch nicht auf die entsprechenden Neuerungen abgestimmt sind, stellt deren Umsetzung den Künstler vor eine Reihe von Problemen, die, wiederum aus der Sicht Richard Furumos, in der Abhandlung *Svenska fattigdomens betydelse* reflektiert werden:⁴⁵⁸

Föreställ dig för ro skull en författare, som skulle skriva för eller om svenska folket, bondfolket. Att måla händelser ur dess liv, hålla dess ställning fram i sin egen dager så olik nästan allt annat i Europa – det måste vara ett vanskligt företag?⁴⁵⁹

457 Almqvist, Carl Jonas Love: *Varför reser du?* (1838) In: Ders.: *Samlade Skrifter*. Band 3. Hg. Algot Werin. Stockholm 1922. S. 155–170. Hier S. 160. („Ich unterscheide mich von anderen nicht darin, dass ich eine Menschenklasse ausschließe, nämlich die herrschaftliche, aber darin, dass ich eine andere Klasse nicht ausschließe, die des großen Volkes. Beide gehören zur Kenntnis von Land und Leuten, und beide werden am unterhaltsamsten, wenn man sie, durch Bekanntschaft mit beiden, nebeneinander halten kann.“)

458 Vgl. Viklund: *Ett vidunder i sitt sekel*. S. 78.

459 Almqvist, Carl Jonas Love: *Svenska fattigdomens betydelse*. (1838) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens bok. Duodesupplagan*. Band 8–11. Hg. Bertil Romberg. Möklinta 1996. S. 247–287. Hier S. 249. („Stell dir spaßeshalber einen Schriftsteller vor, der für oder über das schwedische Volk, die Bauern, schreiben würde. Ereignisse aus deren Leben zu malen, ihre Stellung in das ihr eigentümliche Licht zu rücken, das sich so stark von fast allem Anderen in Europa unterscheidet – das muss ein schwieriges Unterfangen sein?“)

Der Gegenstand der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt ist für eine ästhetisch anspruchsvolle Dichtung ebenso wenig erprobt, wie Erwartungen und Reaktionen eines literarischen Publikums bekannt sind, das sich aus Angehörigen eben dieser gesellschaftlichen Schicht zusammensetzt. Es existieren also keine poetologischen Vorgaben, auf die ein Dichter bei der inhaltlichen und formalen Gestaltung oder im Hinblick auf die späteren Leser Bezug nehmen könnte. Zudem fehlt es an Vergleichsmöglichkeiten für einen Bereich, der in seiner Erscheinungsform und in seinen charakteristischen Wesensmerkmalen so spezifisch ist, dass er sich nicht ohne Weiteres einer nach bürgerlichen Maßstäben gebildeten Öffentlichkeit vermitteln lässt und der somit die grundlegende Frage einer realistischen Ästhetik aufwirft, wie sich aus dem Konkreten allgemein verständliche und schließlich auch allgemein verbindliche Aussagen über Bedingungen der menschlichen Existenz ableiten lassen.

Um den künstlerischen Akt der Vermittlung anschaulich zu machen, bedient sich Almqvist häufig der Bildmetapher, wobei in dem Begriff „malen“ bereits wieder ein Hinweis auf die Zeichenhaftigkeit der Darstellung und damit auch auf die bereits angesprochene Sprachskepsis enthalten ist.⁴⁶⁰ Die Rezipienten einer solchen Dichtung, also die Betrachter eines literarischen „Gemäldes“, stehen in keinerlei direkter Verbindung zu den abgebildeten Verhältnissen:

[D]en som skriver för och om detta folk, han kommer med sin skildring (...) föga till dem, om vilka han skriver, men blott till en krets, herrskapskretsen, som av antipatetiska grunder måste finna teckningen antingen innehållslös eller förhatlig.(249)⁴⁶¹

Demnach ist nicht nur der Leserkreis exklusiv und dem Gegenstand entfremdet, sondern auch der Gegenstand selbst wird durch seine eigene dichterische Überhöhung nicht berührt, so dass die porträtierten Personen über das Medium der Kunst nicht zu erreichen sind. Eine alternative Möglichkeit zur geistigen Erbauung bietet sich den einfachen Leuten zwar in der Religion, deren Wahrheitsanspruch dem der Kunst vergleichbar ist, deren Gehalt jedoch gerade die ungebildete Landbevölkerung nicht unbedingt erfassen kann:

Mången säger väl, att [folket] har nog av det religiösa: men man skulle icke så djupt, som man gör, misskänna det stora stöd själva religionen har av ett sinne för det sköna, det naturvackra. Man kan åtminstone vara uppriktig nog att se, hur också med religionen förhåller sig hos folket, samt hur

460 Romberg: „Efterskrift“. S. 301.

461 („Der, der für oder über dieses Volk schreibt, er erreicht mit seiner Schilderung (...) kaum jene, über die er schreibt, sondern nur einen bestimmten Kreis, den Kreis der Herrschaft, der aus Gründen der Antipathie seine Zeichnung entweder inhaltsleer oder hassenswert findet.“)

litet därav på allvar ingår hos en människa, som saknar behag för det själiska, för täck, sann natur.
(250)⁴⁶²

Der an die Hegelschen Begrifflichkeiten erinnernde Terminus des „Naturschönen“ bezeichnet also eine der Wirklichkeit immanente Ebene, die sich nur einem Bewusstsein erschließt, das sich der so genannten „seelischen“ und damit „wahren“ Dimension eben dieser Wirklichkeit bereits geöffnet hat. Eine solche Verfeinerung der Wahrnehmungsfähigkeit bildet sowohl die Grundlage für religiöses Empfinden als auch für die Rezeption von Kunst. Damit bestätigt sich die Notwendigkeit einer beständigen Nähe zur Natur und die Notwendigkeit einer Bildung, die dazu befähigt, von den dort vorgefundenen Bildern und Eindrücken zu abstrahieren. An der schwedischen Oberschicht kritisiert Almqvist die Unkenntnis der heimatischen Verhältnisse und damit die Nichtbeachtung des tatsächlich vorhandenen poetischen Potenzials:

Men tillfredsställs det behov en svensk har av skönhet blott genom det utrikes angenäma, och detta icke grundat på tycke för svenskt behag, så får hela människan, oaktat född i Sverige, därigenom ett lynne av *blott allmänlighet*; hon saknar den landegenhet, den individuella skuggning, som skulle göra henne till en intressant *person* (...). (252)⁴⁶³

Das gebildete literarische Publikum, das sich nicht mehr an der eigenen Volkskultur, sondern nur noch an ausländischen geistigen und künstlerischen Entwicklungen orientiert, verliert charakteristische Eigenschaften, durch die es sich im Vergleich mit der französischen, deutschen oder englischen Elite auszeichnen könnte. Auffällig ist hier die Parallele zu einer poetologischen Forderung nach Individualität, wie sie auch im Sinne einer dezidiert realistischen Ästhetik hätte formuliert werden können. Denn dem Bedarf an konkreten Details, die eine ansonsten möglicherweise nur mehr beliebige Erscheinung hervorheben und damit „interessant“ machen sollen, steht der Wunsch nach Allgemeingültigkeit derjenigen Erkenntnisse gegenüber, die sich gerade aus dem spezifisch Schwedischen ableiten lassen und die möglicherweise sogar für die Anerkennung der betreffenden kulturellen Formen in europäischem Rahmen sorgen könnten:

462 („Viele sagen wohl, dass es [das Volk, Anm. d. Verf.] genug am Religiösen hat: aber man sollte nicht so tiefgreifend, wie man es tut, die große Stütze verkennen, die die Religion selbst an einem Sinn für das Schöne, das Naturschöne, hat. Man kann zumindest aufrichtig genug sein zu sehen, wie es sich beim Volk auch mit der Religion verhält, wie wenig davon ernsthaft in einen Menschen übergeht, dem der Geschmack am Seelischen, an schöner, wahrer Natur fehlt.“)

463 („Aber wenn das Bedürfnis, das ein Schwede nach Schönheit hat, nur durch ausländische Annehmlichkeiten befriedigt wird, und wenn dies nicht auf einem Gespür für den schwedischen Geschmack begründet ist, so bekommt der ganze Mensch, ungeachtet dessen, ob er in Schweden geboren ist, dadurch eine Gemütsart, die *bloß im Allgemeinen* verbleibt; ihm fehlt das Landestypische, die individuelle Schattierung, die ihn zu einer interessanten *Person* machen würde.“)

Och bondfolket, å sin sida, i vad ställning kommer det härigenom? Det fortfar visserligen att vara svenskt. Men emedan det saknar ledare, som skulle giva det europism och allmänlighet, så nödgas det, i sin ordning, brista just på det, varav herrskapet har för mycket och har uteslutande. (252 f.)⁴⁶⁴

Sobald die gebildete Oberschicht das entsprechende Interesse entwickelt hat, hält Almqvist sie durchaus für fähig, die eigene Nationalkultur wahrzunehmen, deren Oberfläche vom Zufälligen zu befreien und Zugang zu ihrem eigentlichen Wesen zu gewinnen. Diese Ausführungen sprechen nun einmal mehr dafür, dass hier eher eine notwendige Erneuerung der schwedischen Literatur als die Möglichkeit einer sogenannten literarischen Gleichberechtigung gesellschaftlicher Schichten reflektiert wird. Zudem bleibt der Essay in die fiktive Rahmenhandlung von *Törnrosens bok* eingebunden und gewinnt so den Status eines literarischen Experiments.⁴⁶⁵ Anstelle der sozialen Ursachen der angesprochenen Armut steht ihre mentalitätsgeschichtliche Bedeutung im Vordergrund. Denn Almqvist versteht den Mangel an materiellen Gütern bekanntermaßen als einen Zustand, in dem der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen bleibt und daher gezwungen ist, sich in Rückbesinnung auf eigene Anlagen und nicht durch den „Reichtum“ fremder Ideen zu behelfen.⁴⁶⁶ Insofern betrachtet Almqvist die Armut weiter Teile der schwedischen Bevölkerung vor allem als das Vermögen, schöpferische Kräfte freizulegen, mit denen beispielsweise auch die benannten Gegensätze zwischen den einzelnen gesellschaftlichen Schichten überwunden werden können. Letzten Endes kommentiert *Svenska fattigdomens betydelse* den mit *Törnrosens bok* vorliegenden Versuch eines romantischen Gesamtkunstwerks, denn gegen Ende seiner Ausführungen vergleicht Almqvist unterschiedliche Nationalcharaktere mit Flora und Fauna und formuliert eine deutliche Selbstreferenz, indem er das spezifisch Schwedische mit dem Symbol der Heckenrose gleichsetzt.⁴⁶⁷ Die Tatsache, dass verschiedene Elemente der Natur mit dem ländlich-bäuerlichen Lebensbereich auf einer metaphorischen Ebene in Verbindung gebracht werden, bekräftigt nun auch die Annahme, dass in den scheinbar banalen Dingen eine verborgene Wahrheit enthalten sein könnte, die es freizulegen gilt.

Almqvist ist sich bewusst, dass die Thematisierung der unteren „armen“ Gesellschaftsschichten durch die Kunst als ein Politikum verstanden werden kann. Da der Künstler ohnehin

464 („Und in welche Lage kommt hierdurch seinerseits das Bauernvolk? Es bleibt sicherlich weiterhin schwedisch. Aber da es ihm an Führern fehlt, die ihm das Europäische und Allgemeine vermitteln würden, so fehlt es ihm gerade an dem, wovon die Herrschaft zu viel und ausschließlich hat.“)

465 Lysell, Roland: „Realismens romantik hos Almqvist.“ In: Ders. und Wilson Lohse, Britt (Hg.): *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen*. Stockholm 1996. S. 74–100. Hier: S. 78 f.

466 A.a.O. S. 82, S. 91; Romberg: *Carl Jonas Love Almqvist. Liv och verk*. S. 144; Viklund: *Ett vidunder i sitt sekel*. S. 189.

467 Lysell: „Realismens romantik hos Almqvist.“ S. 85.

eine vermittelnde Funktion innehat, fällt ihm hier die Aufgabe zu, zum einen sein Verständnis des Gegenstandes und zum anderen den Kunstbegriff, den er selbst vertritt, zu kommunizieren. Seine Aussage kann dabei durchaus auch über die dargestellten Verhältnisse belehren, wie in der Schrift *Poesi och politik* deutlich wird:

Behöver statsvisheten kännedom om den karakteristiska beskaffenheten hos folket på olika orter, i olika yrken, i olika kön och åldrar? Behöver den skildringar av städer och provinser? Ja, politiken och statsvisheten behöva sådant. Konsten kan i sina skapelser till betydlig del fylla detta behov (...). Vi anmärka på förhand, att konsten utan tvivel har många ideala regioner, som med politiken stå i föga eller intet samband; men det hindrar icke, att konsten tillika, då den med övergivande av ljugande fernissor vill vara en ren tecknare av människor, samhällsförhållanden och jordiska hemvister, kan lämna det reellaste bistånd till vinnande av den kännedom, som politiken (...) härutinnan behöver.⁴⁶⁸

Offensichtlich entspricht die Relation zwischen Vertretern der politischen Klasse auf der einen und der Bevölkerung auf der anderen Seite dem bereits skizzierten Spannungsverhältnis zwischen Bildungselite und ungebildeter bäuerlicher Schicht. Die Regierungsgewalt steht hier für ein fakten- und nutzenorientiertes Wissen, wie die Bezeichnung „Staatsweisheit“ erkennen lässt. Sie muss sich zwar über alle ihr unterstehenden Lebensbereiche informieren. Die Reichweite einer ausschließlich vernunftgesteuerten Wahrnehmung ist jedoch im Gegensatz zum Fassungsvermögen der Kunst begrenzt, so dass die Regierungsgewalt unter Umständen auch von bildnerischen oder dichterischen Darstellungen profitieren kann, die vorrangig einem ästhetischen Anspruch folgen. Voraussetzung dafür ist, dass die Kunst zu einer Gestaltungsweise findet, die die porträtierten Menschen in authentischer und damit „reiner“ Form wiedergibt und die so die jeweiligen alltäglichen Begebenheiten und Konflikte mit den zunächst unsichtbaren „idealen Regionen“ in Verbindung bringt. Eine solche künstlerische Darstellung, die Almqvist als ein Gegenstück zu jedem gemachten, „verlogenen Firnis“ beschreibt, ist also dem besagten Wahrheitsgehalt der Wirklichkeit verpflichtet. Sie darf bei der Präsentation dieser Wahrheiten jedoch keinesfalls von vornherein auf einen möglichen praktischen Nutzen abzielen, vielmehr sollte sich dieser gleichsam „absichtslos“ ergeben:

468 Almqvist, Carl Jonas Love: *Poesi och Politik i förhållande till varandra*. (1839) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens Bok. Duodesupplagan*. Band 12–14. Hg. Bertil Romberg. Möklinta 1997. S. 73–82. Hier S. 79 („Braucht die Staatsweisheit Kenntnis von der charakteristischen Beschaffenheit des Volkes an unterschiedlichen Orten, in unterschiedlichen Berufen, in unterschiedlichen Geschlechtern und Altersstufen? Braucht sie Schilderungen von Städten und Provinzen? Ja, die Politik und die Staatsweisheit brauchen so etwas. Die Kunst kann diesen Bedarf zu einem bedeutenden Teil mit ihren Schöpfungen decken (...). Wir merken im Voraus an, dass die Kunst zweifellos viele ideale Regionen hat, die mit der Politik kaum oder gar nicht in Verbindung stehen; aber das hindert nicht, dass die Kunst ebenso, sobald sie mit der Abkehr von verlogener Firnis ein reiner Zeichner von Menschen, gesellschaftlichen Verhältnissen und irdischen Wohnsitzen sein will, den reellsten Beitrag zu der Kenntnis leisten kann, die die Politik hier braucht.“)

En poesi måste följaktligen vara avsiktlös, icke i den meningen, att den bör sakna tendens, utan så, att målet icke ligger utom, men inom verket. Även kan skalden, ibland de tusende ämnen han har att välja på, ibland livets omgivande företeelser, företrädesvis upptaga sådana, som ligga tidevarvets frågor närmast. I sitt val av ämnen går då han (skalden) tillväga med avsikt; men skilderiet, som han utför, om det är en sann och artistisk teckning av saken, som han tagit, är till hela sin beskaffenhet av konstverk icke därför mindre avsiktlöst och rent. (80)⁴⁶⁹

Das Kunstwerk als Produkt schöpferischer Tätigkeit steht zunächst einmal für sich und gewinnt seinen Wert aus sich selbst heraus. Der Künstler, der eine bestimmte Sache zum Gegenstand seines Werkes erheben möchte, kann die anzunehmende Wirkung des gewählten Stoffes nicht außer Acht lassen. Die Ausgestaltung dieses Stoffes orientiert sich jedoch nicht an Effekten, die für kunstferne Bereiche relevant sein könnten, sondern strebt die Qualität einer wahrheitsgetreuen Schilderung an, deren ästhetische Kriterien auch auf andere Kunstwerke übertragbar sind. Diese Überlegungen Almqvists kreisen nun um einen Widerspruch, wie er auch in der bereits mehrfach beschriebenen realistischen Verklärungsstrategie enthalten ist: Diese Technik zielt darauf ab, die Wirklichkeit in den Blick zu nehmen, um bei deren künstlerischer Ausdeutung – unter Vermeidung jeglicher Tendenz – sogleich wieder auf Distanz zu den dargestellten, möglicherweise rein zeitgebundenen Konflikten zu gehen. Interessanterweise rechtfertigt Almqvist diese Poetisierung realer Verhältnisse in seiner Schrift „Poesi i sak“ mit Argumenten, die sich zwar gegen eine sozialkritische Ausrichtung verhalten, die aber dennoch über den Bedeutungshorizont der Kunst hinausweisen:

Ty det rent artistiska är alltid tillika sant; men allt sant är icke därför straxt artistiskt. Fordran på naturlighet och verklighet i konst (...), är således ganska rättmätig; men man akte sig att missförstå den. Mången begriper härmed blott den jordiska och yttre verkligheten hos tingen, just som om icke den inre, den himelska verkligheten, inneboende hos varelserna redan här, vore en verklighet fullt ut så mycket och mera! Och det är just den sednare, som konstnären har att i synnerhet framställa (...). (115)⁴⁷⁰

Wie sich bereits angesichts des „Essai sur le caractère principal de la poésie presomptive de l’avenir“⁴⁶⁹ gezeigt hat, besteht Almqvists grundlegende ästhetische Forderung darin, im

469 („Eine Dichtung muss folglich absichtslos sein, nicht in der Weise, dass sie Tendenz vermissen lassen soll, sondern so, dass der Zweck nicht außerhalb, sondern innerhalb des Werkes liegt. Auch kann der Dichter aus den tausenderlei Themen, zwischen denen er bei den Erscheinungen des Lebens wählen kann, vorzugsweise solche aufgreifen, die den Fragen des Zeitalters am nächsten liegen. In seiner Themenwahl geht er (der Dichter) absichtsvoll zuwege; aber die Schilderung, die er ausführt, falls es sich um eine wahre und künstlerische Zeichnung der Sache handelt, die er aufgegriffen hat, ist bei all ihrer Beschaffenheit als Kunstwerk deshalb nicht minder absichtslos und rein.“)

470 Almqvist: „Poesi i Sak.“ S. 115. („Denn das rein Artistische ist immer gleich wahr, aber nicht alles Wahre ist deshalb ohne Weiteres artistisch. Die Forderung nach Natürlichkeit und Wirklichkeit in der Kunst (...) ist also ziemlich rechtmäßig; aber man hüte sich davor, sie falsch zu verstehen. Viele verstehen darunter nur die irdische und äußerliche Wirklichkeit der Dinge, gerade so, als ob die innere, die himmlische Wirklichkeit, die schon hier den Wesen innewohnt, nicht eine so viel reichhaltigere Wirklichkeit wäre. Und es ist die letztere, die der Künstler im Besonderen darzustellen hat.“)

Realen das Ideale aufzusuchen, wobei das Ideale nun mit einem „himmlischen Element“ gleichgesetzt wird, somit sinnstiftende Qualität erlangt und transzendent wird. Bei diesem Vorgang ist es in jedem Fall der Künstler, der den Zugang zu einer höheren Ebene überhaupt erst möglich macht. Diese religiös konnotierte Funktion eines Vermittlers zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen ist schließlich auch dazu geeignet, die universalromantische Idee vom visionären Künstler zu ersetzen, der eine vollkommene Welt noch ganz allein aus sich heraus erschafft. Almqvist beglaubigt sein Konzept einer wirklichkeitsbezogenen Kunst überdies mit dem Verweis auf die christliche Heilslehre:

Christendomen kom. Här stod nu Gud, och hans gestalt var Menniska. (...) För att här icke vidröra hvad denna stora händelse betydde för vår religiösa räddning, påminna vi oss blott hvad den innebär för konsten; och som man vanligen förbiser. (...) Christendomen, sådan den är i sig sjelf och som den af Christus framställts, består i att *vara* hvad alla de öfriga religionerna blott *betecknade*. (116)⁴⁷¹

Christi Menschwerdung ist also mit der allseits ersehnten und von der Kunst beständig angestrebten Übereinstimmung von Idee und Wirklichkeit gleichzusetzen. Zwar weitete Almqvist den Erlösungsgedanken nicht explizit auf den Bereich der Kunst aus. Diese funktioniert jedoch nach einem ähnlichen Prinzip, indem sie die beiden gegensätzlichen Begriffe „Zeichen“ und „Sache“ zusammenführt. Die realistische Kunst kann deshalb sogar das christliche Wertesystem veranschaulichen, wenn sie nur ihr besonderes Verhältnis zur Wirklichkeit über eine ästhetisch gelungene Form erfahrbar macht. Auf diese Weise wird die literarische Strategie der Verklärung nicht nur begründet, sondern nachgerade zur Notwendigkeit erhoben. Auch in diesem Zusammenhang weist Almqvists Argumentation wieder Parallelen zum Hegelschen Gedankengut auf, demzufolge „die Menschwerdung Gottes der Immanentisierung Gottes zur absoluten Idee“ entspricht.⁴⁷² Müller-Wille kritisiert die in der Literaturgeschichte weithin verbreitete Annahme, die nachromantische schwedische Dichtung sei als eine Verbindung der beiden ansonsten für sich stehenden Komplexe Idealismus und Realismus zu betrachten und werde somit im Zeichen der Versöhnung zweier gegenläufiger literarischer Strömungen geschrieben.⁴⁷³ Tatsächlich bildet die idealistische Philosophie jedoch das Fundament, das eine wirklichkeitsbezogene Ästhetik, so wie sie beispielsweise Almqvist ent-

471 („Das Christentum kam. Hier stand nun Gott, und seine Gestalt war Mensch. (...) Um hier nicht daran zu rühren, was dieses großes Ereignis für unsere religiöse Rettung bedeutete, erinnern wir uns nur daran, was es für die Kunst mit sich bringt; und was man für gewöhnlich übersieht. (...) Das Christentum, so wie es an sich ist und wie es von Christus dargestellt wird, besteht darin, das zu *sein*, was alle die übrigen Religionen bloß *benennen*.“)

472 Plumpe: „Das Reale und die Kunst.“ S. 246.

473 Müller-Wille: *Schrift, Schreiben und Wissen*. S. 111.

wickelt, überhaupt erst möglich macht. Der schwedische Poetische Realismus kann also keinesfalls als bloße Modifikation eines naturalistisch oder gar tendenziös ausgerichteten Realismuskonzeptes verstanden werden. Viklund vertritt zwar die These, Almqvist reflektiere in seinen kunsttheoretischen Schriften den Konflikt zwischen einer romantischen Vorstellung des Künstlers einerseits und möglichen gesellschaftsbezogenen Aufgaben des Künstlers andererseits.⁴⁷⁴ Dabei lässt er jedoch den transzendentalen Aspekt außer Acht, den Almqvist gerade der konkret greifbaren und nur scheinbar banalen Sache abgewinnen möchte und mit dem er seine Hinwendung zur Wirklichkeit vor allem begründet. Die Kunst kann nun zu der Erkenntnis verhelfen, dass dieser transzendente Aspekt, „das himmlische Element“, existiert – sie lässt das Erkannte allerdings nicht unbedingt leichter durchschaubar werden, wie Richard Furumo in *Varför reser du?* andeutet:

Vad är det då för ett visst något, som så ofta fattas i skaldeverkets teckning, men som finnes hos varje levande, och gör den intressant? Det är sammanhängandet med det gudomliga (...). Så får en skildring blott sitt inre höga och oförklarliga sken, om det gudomliga, som på sitt vis finnes i varje individ, lyser där på ett sätt som det skall. (163)⁴⁷⁵

Einmal mehr wird hier die Bedeutung einer angemessenen künstlerischen Gestaltungsweise unterstrichen, ohne die sich die göttliche Seite eines jeden Menschen gar nicht fassen ließe. Das Göttliche an sich bleibt aber rätselhaft und ist offensichtlich auch nicht mit den Mitteln der Kunst erklärbar. Es stellt sich die Frage, inwieweit die Erkenntnisfunktion der Kunst noch zufriedenstellend erfüllt werden kann und in welcher Form eine Poetisierung oder auch Verklärung der Wirklichkeit zu leisten ist:

Funne jag för mig i skaldernes arbeten och i böcker skildringar av verkliga och intagande människor, så reste jag kanske icke. Men dessa teckningar visa mig nästan aldrig personer. (...) [S]å falla författarna merendels likväl in i den karikatyren, att låta varje person ständigt och oupphörligt framkomma med sin beskärda lott, sin utmärkthet, sitt avstickande. En högre betraktelse över människorna borde dock visa tecknaren, att individen icke blott står olik alla andra, utan även skiftar inom sig själv, stund för stund och ställe för ställe. Personlighetens hemlighet visar sig sådan, att då varelsen evigt är igenkännelig, ständigt i något densamma, så varierar den dock evigt tillika. (161)⁴⁷⁶

474 Viklund: *Ett vidunder i sitt sekel*. S. 309.

475 Almqvist: *Varför reser du?* S. 163. („Was ist es denn für ein bestimmtes Etwas, das so oft in der Zeichnung eines dichterischen Werkes fehlt, das aber bei jedem Lebewesen vorhanden ist und es interessant macht? Das ist die Verbindung mit dem Göttlichen. (...) So bekommt eine Schilderung ihren inneren hohen und unerklärlichen Schein, wenn das Göttliche, das auf seine Weise in jedem Individuum existiert, dort auf eine Weise leuchtet, wie es soll.“)

476 („Fände ich in den Arbeiten der Dichter und in Büchern Schilderungen wirklicher und einnehmender Menschen, so reiste ich vielleicht nicht. Aber diese Zeichnungen zeigen mir fast nie Personen. (...) [S]o verfallen Verfasser in der Mehrheit darauf, jede Person ständig und unaufhörlich mit ihrem bestimmten Los hervortreten zu lassen, mit dem, was sie auszeichnet, mit ihren Unterschieden. Eine höhere Betrachtung der Menschen sollte jedoch dem Zeichner zeigen, dass sich das Individuum nicht bloß von allen Anderen

Laut Furumo kann sich ein Dichter der Wirklichkeit nur über unmittelbare Erfahrungen nähern. Besonderes Gewicht wird auf eine angemessene Figurenzeichnung gelegt, die sich nicht in einer Vielfalt von spezifischen Charaktereigenschaften erschöpfen sollte; stattdessen hält Furumo eine Schilderung erst dann für wirklichkeitsnah, wenn sie auch die rätselhaften Seiten eines Individuums offenbart und dessen „Geheimnis“ nicht etwa einem übergreifenden ästhetischen Konzept unterordnet. Ein realistisches Kunstwerk wird also der Wirklichkeit immer dann gerecht, wenn es innere Widersprüche und Disharmonien aufgreift und zur Geltung bringt, ohne diese aber um jeden Preis auflösen oder begreiflich machen zu wollen. Die beständige Annäherung an das „wahre“ Wesen der Dinge kann also nie ans Ziel gelangen und macht die Problematik eines Realismusbegriffs deutlich, der auf eine sich entziehende Wirklichkeit verweist.⁴⁷⁷ Atterbom, der Almqvist zunächst noch Zustimmung entgegenbringt, da er in dessen Schriften das romantische Streben nach Unendlichkeit wieder zu erkennen glaubt,⁴⁷⁸ reagiert zunehmend skeptisch angesichts der von Almqvist selbst befürworteten formalen und inhaltlichen Brüche. In seiner Rezension zu *Drottningens juvelsmycke* kritisiert Atterbom neben einer psychologisch unglaubwürdigen Darstellung auch verschiedene technische Mängel:

Hvad Rec. I denna poetiska composition saknar, beträffar just – compositionen, såsom sådan. Det är, med få ord sagdt, en sorgfälligare utarbetning af deß hela, såsom ett helt, och en sträng omarbetning af vissa deß stycken. (...) Derwid hade ock berättelsens twenne elementer, det romantiska och det rent historiska, kunnat till oafbrutnare enhet och jemnhet i tonen sammansmältas.⁴⁷⁹

Die formale Heterogenität des Textes, der aus weit gefassten epischen Teilen und ebenso umfangreichen dramatischen Dialogen besteht, erschwert die eindeutige Zuordnung zu einer bestimmten Gattung und demonstriert, welche poetische Gestalt Almqvist seiner Vorstellung von einer vielschichtigen, möglicherweise paradoxen Welt verleiht. Atterbom hält jedoch vor allen Dingen die Verbindung fantastischer und wirklichkeitsbezogener Elemente für frag-

abhebt, sondern sich auch in sich selbst unterscheidet, Augenblick für Augenblick und Ort für Ort. Das Geheimnis der Persönlichkeit zeigt sich so, dass dann das Wesen ewig wiedererkennbar ist, beständig in etwas das gleiche bleibt; zugleich variiert es jedoch beständig.“)

477 Lysell: „Realismens romantik hos Almqvist.“ S. 100; Aspelin: *Poesi och verklighet. Del II.* S. 194.

478 Aspelin: *Poesi och verklighet. Del I.* S. 73, S. 80.

479 Atterbom: [Rezension zu *Drottningens Juvelsmycke* und *Ramido Marinesco*. Teil 1.] In: *Swenska Litteratur-Föreningens Tidning*. Jahrgang 1835. Nr. 5. Spalte 65– 80. Hier Spalte 66. („Was der Rezensent bei dieser poetischen Komposition vermisst, das ist gerade – die Komposition als solche. Das ist, mit wenigen Worten gesagt, eine sorgfältigere Ausarbeitung des Ganzen zu einem Ganzen, und eine strenge Umarbeitung einiger gewisser Teile. Dadurch hätten auch beide Elemente der Erzählung, das romantische und das rein historische, zu einer ungebrochenen Einheit und Ebenmäßigkeit im Ton zusammengeschmolzen werden können.“)

würdig. Almqvist unternimmt gar nicht erst den Versuch, die rein fiktiven Ereignisse und Figuren in die dargestellten historisch verbürgten Abläufe so zu integrieren, dass auch der gesamte Text die Illusion einwandfreier Historizität vermitteln könnte. Stattdessen greifen romantische Symbolästhetik und detailfreudige Schilderungen auf eine Weise ineinander, die Atterboms Forderung nach ästhetischer Geschlossenheit zuwiderläuft:

[I] sitt nuvarande skick är denna roman (...) icke något konstverk; hwilket, såsom sådant, måste wida mer, än detta arbete är, wara till alla sina delar fullfärdigt. Men den är, hwad ock med skäl derwid må klandras, ett genialiskt utkast (...).⁴⁸⁰

Die Diskrepanzen zwischen unterschiedlichen Stilebenen und der eindeutige Bezug auf überprüfbare Fakten, die sogleich wieder mystifiziert werden, lassen die besagten konzeptionellen Brüche nun offen zu Tage treten, so dass Atterbom der gesamten Darstellung nur mehr den Charakter eines „Entwurfs“ bescheinigt. Obgleich *Drottningens juvelsmycke* von der zeitgenössischen Kritik überwiegend freundlich aufgenommen wird – wie beispielsweise von Runeberg, der insbesondere den historischen Ansatz lobt⁴⁸¹ – formuliert Almqvist mit der Schrift *Dialog om sättet att sluta stycken* doch eine ausführliche Erwiderung auf Atterboms Einwände, die er in *Törnrosens bok* Richard Furumo in den Mund legt:

Jag har studerat konsten föga i böcker, men icke obetydligt i människor, i verkliga händelser, i egna och andras inre tillstånd, utvecklingar och öden. (...) Jag har aldrig sett någon händelse i det jordiska livet, någon katastrof sådan, att den stått fram i världen med full begriplighet, utredd och insedd till alla sina delar. (...) Sådan är ock varje sann och verklig händelse i mänskliga livet. Att den målas av konsten sådan den är, kan det vara ett misstag? Nej.⁴⁸²

Einmal mehr werden die Begriffe „wahr“ und „wirklich“ mit ein- und demselben Bezugspunkt, der menschlichen Lebenswelt, in Verbindung gebracht. Die Handlungen der Menschen und deren vielschichtige Beziehungsgeflechte schaffen somit eine Realität, in der die Kunst die Wahrheit nur noch aufsuchen muss. Dem Künstler selbst präsentieren sich die verschiedenen Ereignisse jedoch als schwer durchschaubare Phänome, die nur unvollständige Rück-

480 A. a. O. Spalte 67. („In seinem derzeitigen Zustand ist dieser Roman (...) kein Kunstwerk; welches, als ein solches, weit mehr, als es diese Arbeit ist, in all seinen Teilen vollständig sein muss. Aber er ist, was dabei auch mit Grund getadelt werden muss, ein genialer Entwurf (...).“)

481 Svedjedal: *Rosor, törnen*. S. 116.

482 Almqvist, Carl Jonas Love: *Dialog om sättet att sluta stycken*. (1835) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens Bok. Duodesupplagan*. Band 5–7. Hg Bertil Romberg. Möklinta 1999. S. 169–198. Hier S. 172. („Ich habe die Kunst kaum in Büchern studiert, aber in nicht unbedeutender Weise an Menschen, wirklichen Ereignissen, an eigenen Zuständen und den Zuständen Anderer, Entwicklungen und Schicksalen. (...) Ich habe im irdischen Leben nie irgendein Ereignis, irgendeine Katastrophe gesehen, die sich der Welt vollkommen begreiflich, durchschaut und in allen Teilen untersucht präsentiert hätten. (...) So ist auch jedes wahre und wirkliche Ereignis im menschlichen Leben. Dass es von der Kunst so gemalt wird, wie es ist, kann das ein Irrtum sein? Nein.“)

schlüsse auf übergreifende Zusammenhänge erlauben. Wenn also die Kunst die Wirklichkeit zeigen soll, „so wie sie ist“, um auch die in ihr enthaltene Wahrheit mit abzubilden, ist diese Aufgabe mittels einer in sich geschlossenen Darstellung möglicherweise gar nicht mehr zu erfüllen. Auf diese Weise wird eine künstlerische Reflexion der besagten Brüche unvermeidbar und sogar notwendig; zudem eröffnet sich hier ein großes poetisches Potenzial, da der wirklichkeitsbezogenen Kunst nun ein wesentlich breiteres Spektrum an Ausdrucksmitteln zur Verfügung steht, als dies beispielsweise im Rahmen der Atterbomschen Harmonieästhetik der Fall ist. Es stellt sich allerdings die Frage, welchen Stellenwert der Künstler als Vermittler noch haben kann, wenn seine Einsicht ohnehin begrenzt ist. Almqvist begegnet diesem Problem, indem er auf die Instanz des Rezipienten oder Lesers verweist:

Man kan skriva så, att man ordentligt och riktigt ger besked i allt, vad ämnet tillhör, så att för läsaren ingenting återstår att göra, mer än blott (...) läsa. (...) Vad man yttrar kan dock vara av sådan beskaffenhet, att det sätter läsaren i ett perspektiv, i en stämning, i en önskan och förmåga att gå fram i ämnets riktning – och han uppfinner på egen hand allt det övriga osagda; ja kanske mycket mer, än som ens hade kunnat sägas av författaren. (179)⁴⁸³

Würde der Künstler die dargestellten Verhältnisse einem bereits bestehenden Wertesystem zweifelsfrei zuordnen, käme dem Rezipienten nur noch eine passive Rolle zu, ohne dass sich die Möglichkeiten des Kunstwerkes selbst vollkommen ausschöpfen ließen. Wenn aber der Künstler seine Subjektivität demonstriert, indem er diejenigen Zusammenhänge im Unklaren lässt, die er selbst nicht vollständig erfassen konnte, so bindet dies den Rezipienten in einen ganz bestimmten Erkenntnisprozess mit ein – denn die entsprechenden Leerstellen fordern schließlich dazu auf, fehlende Verbindungslinien herzustellen und weiterzudenken. Almqvist suggeriert, dass das vielbeschworene „Geheimnis“ der Wirklichkeit durch den Leser unter Umständen besser begriffen und in Worte gefasst werden könnte als etwa vom Dichter selbst. Allerdings kann auch diese fruchtbare Kommunikation zwischen dichterischem Werk und Rezipienten keine umfassende Erkenntnis mehr in Aussicht stellen:

Och verket själv – som på papperet, där det ligger för ögonen, icke kan anses färdigt mer än till det, i bokstäverna befintliga, artistiska anslaget – blir oupphörligt mer och mer färdigt genom läsarne. (180)⁴⁸⁴

483 („Man kann so schreiben, dass man ordentlich und richtig über alles Bescheid gibt, was zum Thema gehört, so dass dem Leser nichts weiter zu tun bleibt als nur zu (...) lesen. Was man äußert, kann jedoch von solcher Beschaffenheit sein, dass es dem Leser eine Perspektive verleiht, ihn in eine Stimmung versetzt, den Wunsch und das Vermögen vermittelt, in der Richtung des Themas weiterzugehen – und er erfindet auf eigene Faust all das Ungesagte, das noch übrig ist; ja vielleicht noch viel mehr als sogar der Verfasser hätte sagen können.“)

484 („Und das Werk selbst – das auf dem Papier, wo es einem vor Augen liegt, nicht mehr als fertig betrachtet werden kann als der in den Buchstaben befindliche künstlerische Anschlag – wird unaufhörlich durch den

Unternimmt der Dichter den Versuch, sich bei seinem Schaffensprozess der Wirklichkeit anzunähern, so spiegelt sich dieser Vorgang nun in der Lektüre des Werkes, da der Leser bestrebt ist, den Text beständig mit Hilfe seiner eigenen Wahrnehmung zu ergänzen. Allerdings bleibt ein vollständiges Bild der Wirklichkeit nach wie vor unerreichbar, denn auch der Leser ist aufgrund seiner individuellen Voraussetzungen beschränkt. Idealerweise gelingt es dem Dichter, eben diese Voraussetzungen bereits beim Erschaffen des Kunstwerkes mit zu bedenken und so den referierten Gegenstand wie auch den Leser selbst als Bestandteil ein- und derselben Wirklichkeit zu begreifen. Almqvist hebt zwar die Bedeutung der Rezeption hervor, etabliert jedoch den Leser noch nicht als eine gänzlich eigenständige Instanz, deren Aktivitäten ein Dichter notwendigerweise einkalkulieren und zu lenken versuchen muss. Stattdessen kann der Künstler nun aber ein bedeutendes Maß seiner Souveränität beibehalten:

Men att, utan synlig fulländning i arbetets för ögonen stående linjer, likväl göra det så att hos läsaren eller betraktaren just de toner anslås, just den värld väckes, som skall väckas; och på det sätt, att han på egen hand går vidare fram i verkets bana; det är ock en konst. (181)⁴⁸⁵

Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, Almqvists Position eben nicht als eine bis in die letzte Konsequenz radikale Ästhetik der Brechung zu umschreiben.⁴⁸⁶ Müller-Wille weist unter Berufung auf Aspelin darauf hin, dass der von der Literaturgeschichtsschreibung häufig behauptete Gegensatz zwischen Atterboms Harmonieästhetik auf der einen und Almqvists Ästhetik der Brechung auf der anderen Seite fälschlicherweise eine einheitliche oder auch lineare Entwicklung in Almqvists Werk suggeriere.⁴⁸⁷ Tatsächlich beruft sich Almqvist ebenso wie Atterbom auf die ästhetischen Vorstellungen der Romantik, die er jedoch um die Forderung nach einem eindeutigen Wirklichkeitsbezug erweitert. Dadurch werden seiner Auffassung nach die besagten Brüche für die jeweilige Darstellung wiederum notwendig be-

Leser mehr und mehr fertig gestellt.“)

485 („Aber so vorzugehen, dass – ohne sichtbare Vollendung der Linien, die einem bei der Arbeit vor Augen stehen – beim Leser oder Betrachter gerade die Töne angeschlagen werden, gerade die Welt erweckt wird, die erweckt werden soll; und das auf die Weise, dass er auf eigene Faust der Bahn des Werkes folgt; das ist auch eine Kunst.“)

486 Müller-Wille geht davon aus, dass Almqvist in *Dialog om sättes att sluta stycken* bereits das Konzept des offenen Kunstwerkes entwickle, das in der modernen Literaturwissenschaft, beispielsweise in der Rezeptionsästhetik, eine wesentliche Rolle spielt. Allerdings machen die zuletzt zitierten Überlegungen deutlich, dass Almqvist den Künstler nach wie vor als diejenige Instanz versteht, bei der die wichtigsten Fäden zusammenlaufen, da er nicht nur dem Kunstwerk Form verleiht, sondern auch ein Stück weit die Rezeption kalkulieren kann. Almqvists Vorstellung eines idealen Kunstwerks muss somit mit dem offenen Kunstbegriff der Romantiker, nicht aber notwendigerweise mit einem modernen theoretischen Konzept in Verbindung gebracht werden. – Vgl. Müller-Wille: „Romantik – Biedermeier – Realismus.“ S. 149; Svedjedal: *Kärlek är*. S. 346.

487 Müller-Wille: *Schrift, Schreiben und Wissen*. S. 7.

ziehungsweise unumgänglich. Die von Almqvist verlangte realistische Ausrichtung der Literatur stellt also keine vollständige Abkehr von der romantischen Ästhetik dar.

Wenn aber der Wirklichkeitsbezug in einer bestimmten Erkenntnishoffnung begründet ist, die aus der Realität eine absolute Wahrheit herausfiltern möchte, und wenn sich eben diese Realität beständig entzieht, so stellt sich die Frage, ob nicht auch die gesuchte Wahrheit außerhalb jeder Reichweite liegt. Steen Steensen Blicher schließt zwar die Existenz einer solchen höheren Wahrheit nicht aus, glaubt jedoch, dass sie das menschliche Fassungsvermögen übersteigt und dass die Dichtung vor allen Dingen die entsprechenden Defizite anschaulich machen sollte. Almqvist stellt weniger die Beschaffenheit der gesuchten Wahrheit in den Vordergrund, sondern verschiebt den Fokus auf die Möglichkeiten der Kunst selbst. In seinem Essay „Poesi i sak“ entwirft er zwei unterschiedliche Künstlertypen, deren Eigenschaften am Beispiel eines Geigenspielers erläutert werden, wobei der von Almqvist bevorzugte Typus nun einem neuartigen Wahrheitsbegriff verpflichtet ist:

Slutligen fråga vi: har då denne man affischerat om sig något annat, än det han är? (...) Nej. Vi nödgas tillstå, att uppriktighet och sanning stå på hans sida. Han är icke mindre ytlig för det; (...) men han är derjemte aktingsvärd, emedan han aldrig sagt sig vara aktingsvärd; han är nastan älskvärd, ty så ofta han ljuger, påstår han sig icke tala sanning. (118 f.)⁴⁸⁸

„Wahrheit“ steht hier für eine Aufrichtigkeit, die den gemachten, artifiziellen Charakter eines Kunstwerks offen bekennt und das Paradoxon einer wirklichkeitsbezogenen und dennoch mit der Wirklichkeit nicht identischen Darstellung in keiner Weise zu verschleiern sucht.⁴⁸⁹ Ein in diesem Sinne wahrheitsliebender Künstler wird darüber hinaus auch die Realität in ihrer Vielschichtigkeit zeigen, ohne die entsprechenden Differenzen und Widersprüche aufzulösen. Demgegenüber will der zweite Künstlertypus, dessen Schaffen Almqvist zufolge ganz im Zeichen der „Gründlichkeit“ steht, mit seinem Werk die Illusion einer in sich stimmigen und spannungsfreien Welt hervorrufen:

Detta är det djupa och egentliga charlataneriet, som aldrig tillstår sig, aldrig omtalar sig, aldrig vet af sig sjelf, men dock är till i och genom en evig inre motsägelse. Sådant visar sig charlataneriet hos vår tids grundlighet, likasom det ofvanför skildrade tillhörde vår epoks ytlighet. Ty den som tror och påstår sig tala sanning, under det han ljuger (...), invecklar sig mer och mer. (119.)⁴⁹⁰

488 Almqvist: „Poesi i sak.“ S. 118 f. („Schließlich fragen wir: Hat denn dieser Mann über sich etwas anderes kundgetan als das, was er ist? (...) Nein. Wir sind zu dem Eingeständnis genötigt, dass Aufrichtigkeit und Wahrheit auf seiner Seite stehen. Er ist deshalb nicht weniger oberflächlich; (...) aber er ist dazu auch achtenswert, da er sich nie als achtenswert bezeichnet hat; er ist nahezu liebenswürdig, denn sooft er lügt, behauptet er nicht, die Wahrheit zu sprechen.“)

489 Viklund: *Ett vidunder i sitt sekel*. S. 217.

490 („Das ist die tiefe und eigentliche Scharlatanerie, die sich nie bekennt, nie von sich spricht, nie von sich selbst weiß, aber doch existiert in und durch einen ewigen inneren Widerspruch. So zeigt sich die[se]

Auch wenn Almqvist beide Künstlertypen als „Scharlatane“ bezeichnet, so versucht vor allen Dingen der „gründliche“ Künstler – im Gegensatz zu seinem „oberflächlichen“ Antipoden – dem Publikum die Übereinstimmung seines Werkes mit der Realität vorzugaukeln. Der Anspruch, Kunst und Wirklichkeit identisch werden zu lassen, bleibt jedoch unerfüllbar, und da der „gründliche“ Künstler mit seiner Illusionsästhetik dem Wesen der Kunst von Grund auf zuwider handelt, muss sein Konzept scheitern. Derjenige Künstler aber, der sich der Differenz zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit bewusst ist und der dieses Bewusstsein offen kommuniziert, nimmt ohnehin eine Sonderstellung ein, die ihn grundsätzlich von seinen Mitmenschen und damit auch von seinem Publikum unterscheidet:

Hvad skall man deremot säga om dessa besynnerliga varelser – de verkliga artisterna – som gråta när ordentligt folk ler, och le när menniskor gråta? (...) Hos dem finnes ingen plan; men allt hvad de göra, blir plan utaf. Hvem hjälper dem då, och ställer allting så til rätta för dem? Det gör den demon, i hvars osynliga sällskap de gå. (...) De dragas med en absolut relativitet och tvärtom (...) Artisten är en sådan kontradiction. Han gör på lediga stunder upp teorier, som han aldrig följer då han kommer till sjelfva arbetet; när han arbetar, följer han någonting, som han aldrig gjort upp (...). (123)⁴⁹¹

Ebenso wie Blicher vertritt auch Almqvist die These, dass sich der ernstzunehmende Künstler durch Begabung auszeichnet und bei seiner Arbeit im Wesentlichen von nicht vorhersehbaren Eingebungen geleitet wird. Aus dieser Position ergibt sich nun die Schwierigkeit, dass zwischen dem Künstler und seiner Umwelt eine unüberbrückbare und auch notwendige Distanz besteht, dass der Künstler aber dennoch die Nähe zum Gegenstand seiner Darstellung und somit gerade die Nähe zu seiner Umwelt suchen muss. Ein weiteres Problem besteht darin, dass sich beim Schaffensprozess jede vorangegangene Reflexion über das Wesen der Kunst relativieren kann. Der Künstler vereint in sich also die widerstreitenden Eigenschaften einer ausgeprägten Rationalität – in der sich auch sein Erkenntnisinteresse und das Bedürfnis nach theoretischen Überlegungen begründet – und einer genialer Veranlagung, die auf den schöpferischen Instinkt vertraut. Bedeutsam ist, dass Almqvist an dieser Stelle einen Hinweis auf den Stellenwert seiner eigenen poetologischen Ausführungen gibt. Zwar bemüht er sich um eine

Scharlatanerie in der Gründlichkeit unserer Zeit, so wie die oben geschilderte [Scharlatanerie] zur Oberflächlichkeit unserer Epoche gehört. Denn der, der glaubt und behauptet, die Wahrheit zu sagen, während er lügt (...), verstrickt sich mehr und mehr.“)

491 („Was soll man dagegen über diese seltsamen Wesen – die wirklichen Künstler – sagen, die weinen, wenn ordentliche Leute lachen, und die lächeln, wenn die Menschen weinen? (...) Bei ihnen existiert kein Plan; aber alles, was sie tun, wird ein Plan. Wer hilft ihnen dann, und bringt alles für sie ins Reine? Das tut der Dämon, in dessen unsichtbarer Gesellschaft sie gehen. (...) Sie werden von einer absoluten Relativität angezogen und umgekehrt. (...). Der Künstler ist ein solcher Widerspruch. Er entwickelt in Mussestunden Theorien, denen er nie folgt, sobald er zur eigentlichen Arbeit kommt; wenn er arbeitet, folgt er etwas, das er niemals entworfen hat.“)

differenzierte Argumentation, die den zeitgenössischen ästhetischen Positionen Rechnung trägt. Zugleich relativiert er jedoch auch die Bedeutung der eigenen Thesen für eine Interpretation seines dichterischen Werkes. Diese verhaltene Skepsis gegenüber jeder kunsttheoretischen Reflexion lässt nun auf eine ironische Grundhaltung schließen, die auch in Almqvists Beschreibung der von ihm bevorzugten wirklichkeitsbezogenen Kunst erkennbar wird. Gemäß der literarischen Technik der Verklärung soll hier aus dem Stoff der Wirklichkeit ein Kunstwerk geschaffen werden, das der Wahrheit verpflichtet ist – ohne dass aber, wie Almqvist deutlich macht, die Kunst eine solche Wahrheit mit Sicherheit zeigen könnte. Immerhin lässt sich an Stelle der gewünschten absoluten Erkenntnis nun genau dieses ästhetische Problem thematisieren, so dass zumindest noch eine abgewandelte Form von Verklärung möglich ist. Da Almqvist den Künstler als „den ärligaste skälm“ (123)⁴⁹² bezeichnet und so Zeugnis von einer dezidiert paradoxen Kunstvorstellung gibt, lässt sich nach Müller-Wille die Schrift „Poesi i sak“ keinesfalls als Beleg für Almqvists Beitrag zu einer realistischen Ästhetik verstehen, wenn auch ein Großteil der Almqvistforschung und insbesondere die schwedische Sekundärliteratur von dieser Annahme ausgehen.⁴⁹³ Tatsächlich orientieren sich die meisten dieser Beurteilungen von „Poesi i sak“ an einem Realismusbegriff, der sich in erster Linie über antiromantische Alltagsnähe definiert und somit zu kurz greift.⁴⁹⁴ Almqvist entwickelt jedoch die Idee einer wirklichkeitsbezogenen Kunst, die einem spezifischen Wunsch nach Erkenntnis folgt und die zugleich ihre Differenz zum referierten Gegenstand und daher auch ihre innere Widersprüchlichkeit betont. Insofern entsprechen seine Ausführungen durchaus einer realistischen Ästhetik, die sich mit den Grundlagen der Identitätsphilosophie auseinandersetzt. Auch die bei Almqvist prominente Diskussion der Zeichenproblematik lässt sich in diesen Zusammenhang einordnen; denn wie bereits der Überblick über den Einfluss erkenntnistheoretischer Konzepte auf eine realistische Ästhetik in Kapitel 2.1.2 gezeigt hat, macht es sich gerade der empiristische Realismus zur Aufgabe, die für die Wirklichkeit verwendeten Zeichen beständig weiterzuentwickeln und zu verbessern.⁴⁹⁵ Nach Ort ist es sogar ein hervorstechendes Merkmal der realistischen Literatur,

492 („den ehrlichsten Schelm“)

493 Müller-Wille, Klaus: *Schrift, Schreiben und Wissen*. S. 403.

494 Algulin et al.: *Litteraturens Historia i Sverige*. S. 234; Romberg: *Carl Jonas Love Almqvist*. S. 145, S. 155; Steene: „Liberalism, Realism, and the Modern Breakthrough“, S. 207; Viklund: *Ett vidunder i sitt sekel*. S. 204.

495 Aust: *Literatur des Realismus*. S. 49.

dass sie „die Relation von Umwelt– und Systemreferenz thematisiert“ und auf einer meta-poetischen Ebene immer auch die eigenen Möglichkeiten reflektiert.⁴⁹⁶

Fordert Atterbom noch die Verwirklichung eines ästhetischen Ideals, das Realität und Wahrheit in der Kunst zusammenführt, so ist Almqvist zufolge der Wirklichkeitsbezug notwendig, um das besagte Ideal trotz seiner Unerreichbarkeit anzustreben. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, soll sich die Kunst nun humoristischer Stilmittel bedienen, mit denen sich gegebenenfalls das realistische Konzept hinterfragen lässt und die weniger zu einer versöhnlichen Perspektive beitragen als vielmehr die Komplexität der dargestellten Zusammenhänge veranschaulichen sollen. Wie in Kapitel 2.2.1 bereits ausgeführt wurde, wendet Almqvist den Kunstgriff des uneigentlichen Sprechens an, um sich der gewünschten Erkenntnis verlässlicher Wahrheiten zumindest anzunähern. Die Doppelbödigkeit seiner Sprache steht somit im Dienst der vermittelnden Funktion von Kunst, indem sie sowohl die Vielschichtigkeit der dargestellten Welt als auch die Begrenztheit des menschlichen Fassungsvermögens für den Leser erfahrbar macht. In der Schrift „Även om Humor och stil däri“ reflektiert Almqvist die Bedeutung des humoristischen Stils für die Kommunikation bestimmter ästhetischer Prinzipien:

I humoristiska framställningar finner man ofta själva berättelsen eller händelserna, som omtalas, icke alls vara huvudsaken; men den dager vari de ställas, utgör det egentliga. Den största obetydlighet kan här bliva ett föremål av oändlig vikt genom sitt färgspel och genom den stämning som sprides därav över allt omgivande och angränsande i stycket. (255)⁴⁹⁷

Auch das scheinbar nebensächlichste Detail kann von großer Aussagekraft für die Gesamtheit des jeweiligen Werkes sein, wenn die entsprechenden Bezüge nur emotional und rational überzeugend hergestellt werden. Gegenüber einer rein sachorientierten Argumentation hat die Kunst also unbestreitbare Vorteile, da sie Verstand und Gefühl des Rezipienten gleichermaßen anspricht und sich dennoch nicht auf eine bestimmte Absicht berufen muss. Anders als in Lebensbereichen wie der Wissenschaft oder der Politik, in denen das Wesen des Menschen gleichfalls seinen Ausdruck findet, muss sich die Kunst mit bestimmten zeit- und raumbundenen oder auch sozialen Grenzen gar nicht erst auseinandersetzen:

Konsten skiljer sig ifrån vetenskaperna (moralen inberäknad) däruti, att den ingår i människornas sensationer, kan ställa sig på deras alla horisonter, och kan det utan fara. Ty hon går ned på alla

496 Ort, Claus Michael: *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen 1998. S. 1.

497 Almqvist: „Även om Humor och stil däri.“ S. 255. („In humoristischen Darstellungen findet man oft, dass die Erzählung oder die Ereignisse selbst, von denen die Rede ist, überhaupt nicht die Hauptsache sind; aber das Licht, in das sie gesetzt werden, macht das Eigentliche aus. Die größte Nebensächlichkeit kann hier zu einem Gegenstand von unendlicher Bedeutung werden durch ihr Farbenspiel und durch die Stimmung, die sich davon ausgehend über alles Umgebende und Angrenzende im Stück verbreitet.“)

livets grader, stiger in i allas stugor, ser ut genom allas fönster – (...) Därigenom att konsten ingår i människans sensationer och tänkesätt på en gång, har hon makt med människan. Hon är ej sällan starkast, finast och ädlast, när hon ingår i tavlorna av människornas felaktigheter (hela natt-sidan), ehuru konstens nobless visserligen här ligger varken i de speciella händelser som omtalas, ej eller i formen för beskrivningarne, utan i arrangemanget av det hela (...). (259)⁴⁹⁸

Die Kunst kann sich über moralische und gesellschaftliche Konventionen erheben und stellt einen freien und zugleich auch geschützten Raum dar, in dem Gegenstand und Gestaltungsweise beziehungsweise Inhalt und Oberfläche oder auch Idee und äußere Erscheinungsform gleichermaßen von Bedeutung sind und sich gegenseitig ergänzen. Indem also die Verbindung der beiden konträren Pole Sache und Zeichen mit poetischen Mitteln verhandelt und zugleich visualisiert wird, eröffnet sich die Möglichkeit einer Synthese, wie sie jenseits der Kunst schon gar nicht mehr denkbar zu sein scheint. Die angemessene Gestaltung eines besonders gehaltvollen Gegenstandes und seine künstlerische Überhöhung ergeben ein „Arrangement“, das eine Art Echo der beständig angestrebten Zusammenführung von Wirklichkeit und Wahrheit darstellt und dessen unvollständiger und geheimnisvoller Charakter die Fantasie des Rezipienten herausfordert:

Det stora i konsten ligger för ingen del i de linjer blott, som för betraktarens eller läsarens öga finnas till i ett styckes yttre verklighet; utan i den värld, som hemlighetsfullt under betraktelsen eller läsningen uppgår i recipientens individ. (...) När denna hos betraktaren eller läsaren upprunna värld bliver ädel, hög, skön – då var stycket självt i egentlig mening ädelt, högt och skönt, det må se ut hur som helst. (260)⁴⁹⁹

Wie bereits ausgeführt wurde, vertritt Almqvist die Auffassung, dass der Leser das vom Dichter entworfene Bild in seiner Vorstellungskraft ergänzen und bereichern soll. Daher muss sich das Kunstwerk durch eine gewisse Durchlässigkeit auszeichnen, die Raum für verschiedenartige Auslegungen eröffnet. Das wichtigste Ziel des Dichters ist es nun, eine bestimmte Wirkung auf Seiten des Lesers zu sichern. Erst wenn also der Rezipient die über das Kunstwerk bereits gefilterte Wirklichkeit als verklärt wahrnimmt, hat auch der Künstler seine ver-

498 („Die Kunst unterscheidet sich von den Wissenschaften (die Moral miteinberechnet) darin, dass sie zu den Sensationen der Menschen gehört, sich auf all deren Horizonte einstellen kann, und dass sie das gefahrlos kann. Denn sie lässt sich herab auf alle Ebenen des Lebens, tritt in alle Hütten ein, sieht durch die Fenster aller – (...). Dadurch, dass die Kunst den Sensationen und zugleich der Denkweise des Menschen zuzurechnen ist, hat sie Macht über den Menschen. Nicht selten ist sie am stärksten, feinsten und edelsten, wenn sie einem Bild der menschlichen Fehler (der ganzen Nachtseite) gleichkommt, obwohl ja der Adel der Kunst sicherlich weder in den speziellen Ereignissen liegt, von denen die Rede ist, noch in der Form der Beschreibungen, sondern im Arrangement des Ganzen.“)

499 („Das Große der Kunst liegt keinesfalls nur in den Linien, die für das Auge des Betrachters oder Lesers in einem Stück äußerer Wirklichkeit existieren; sondern in der Welt, die während der Betrachtung oder Lektüre geheimnisvoll im Individuum des Rezipienten ersteht. (...) Wenn diese beim Betrachter oder Leser entstandene Welt edel, hochstehend und schön wird – dann war das Stück selbst in eigentlicher Bedeutung edel, hochstehend und schön, mag es aussehen, wie es will.“)

mittelnde Funktion tatsächlich erfüllt. Aus diesem Grund betrachtet Almqvist den Humorismus nicht unbedingt als ein Mittel, um bestimmte komische Effekte zu erzielen, sondern eher als eine Art Einfühlungsstrategie:

Humorismen har ej, som satiren, någon åtrå att vara kvick på de avmålades bekostnad: den är endast kvick i total-mening, eller, om man vill, i så eminent betydelse, att den knappt upptäcker sig på något special-ställe; (...). Men genom några tonfall, oegentliga uttryck märker den avmålade rättnu, vem han har bredvid sig (...). Mäktigt kommer honom själv att inom sig sentera ett oemotståndligt, hemligt löje över sin karaktär, sin platthet, sina dårskaper.⁵⁰⁰

Das Kunstwerk soll den Rezipienten zur Identifikation mit dem Gegenstand bewegen, wobei durch die humoristische Gestaltungsweise immer auch eine gewisse Distanz gewahrt bleibt, so dass es dem Betrachter oder Leser schließlich gelingt, die eigenen Werte, Verhaltens- und Denkmuster in der Darstellung wiederzuerkennen, aus dem entsprechenden Abstand heraus zu hinterfragen und dabei möglicherweise sogar zu einem vollständigeren Selbstbild zu gelangen. Diese Form der Selbsterkenntnis bezeichnet Aspelin als eine Harmonie, die zwar nicht mehr innerhalb des Kunstwerkes, wohl aber auf der Ebene der Kommunikation zwischen Werk und Rezipient erreicht werden kann.⁵⁰¹ Bedeutsam ist hier Almqvists Einschätzung der Erzählliteratur, die immer dann zu ihrer wirkungsvollsten Form findet, wenn sie besonderes Gewicht auf eine mitreißende Handlung sowie anschauliche Gestaltung legt und auf diese Weise die kommunikative Situation einer Theateraufführung nachbildet. In *Återkomsten*, einem weiteren Bestandteil von *Törnrosens bok*, beschreibt Furumo das Vorstellungsvermögen des Lesers als eine Bühne, auf der sich die humoristische Prosa überhaupt erst ganz entfalten kann:

En sedemålning, en teckning av människor sådana de äro (...) – är denna teckning tillika glad, så skulle jag icke vara emot att däråt giva namnet *komedi*, även fast stycket framgår i formen av *Berättelse*. Handlingar (akter), tavlor (scener) och samtal (dialoger) – ja visst: men icke inrättade och uppdelade för skådebanan, utan snarare för en blundande åhörars inre öga, själens syn, framför vilken ett stort spektakel, ja det allra största, låter uppföra sig, och nästan allra bäst så. (...) [S]å skall jag (...) meddela en rad komedier (...); t.ex. (...) *Kapellet* (...).⁵⁰²

500 („Der Humorismus hat nicht wie die Satire den Wunsch, auf Kosten der Abgebildeten geistreich zu sein, er ist nur in totem Sinn geistreich, oder, wenn man will, in so eminenten Bedeutung, dass er sich kaum an irgendeiner besonderen Stelle zu erkennen gibt; (...) Aber durch Tonfall und uneigentliche Ausdrücke bemerkt der Abgebildete, wen er neben sich hat (...). Mächtig wird er selbst in seinem Innern ein unwiderstehliches heimliches Gelächter wahrnehmen über seinen Charakter, seine Plattheit, seine Narrheiten.“)

501 Aspelin: „Poesi i sak.“ S. 24 f.

502 Almqvist, Carl Jonas Love: *Återkomsten*. (1838) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens bok. Duodesupplagan*. Band 8–11. Hg. Bertil Romberg. Möklinta 1996. S. 3–10. Hier S. 8 f. („Ein Sittengemälde, eine Zeichnung von Menschen, so wie sie sind (...) – ist diese Zeichnung ebenso fröhlich, so hätte ich nichts dagegen, ihr den Namen *Komödie* zu geben, auch wenn das Stück sich in Form einer *Erzählung* entwickelt. Handlungen (Akte), Gemälde (Szenen) und Gespräche (Dialoge) – ja gewiss: aber nicht eingerichtet und aufgeteilt für die

Die als Beispiel für eine solche „Komödie“ angeführte Erzählung *Kapellet*, die 1838 in den neunten Band von *Törnrosens bok* eingeht, wird später häufig zusammen mit anderen Prosatexten Almqvists, wie den bereits erwähnten *Grimstahamns Nybygge* und *Ladugårdsarrendet*, unter der Bezeichnung „Folklivsberättelser“ („Erzählungen aus dem Volksleben“) veröffentlicht. Dieser Sammelbegriff etabliert sich vor allen Dingen, weil die Erzählungen die ländliche Lebenswelt am Beispiel des Alltags einfacher Bauern und Fischer darstellen und somit um einen Gegenstand kreisen, der bekanntermaßen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für ästhetisch anspruchsvolle Prosa in Schweden noch keinesfalls üblich ist. Zudem knüpft gerade die Thematik von *Kapellet* an soziale Fragen wie das Problem der Armenpflege an, die zur Entstehungszeit der Erzählung eine wichtige Rolle innerhalb des gesellschaftlichen Diskurses in Schweden spielen.⁵⁰³ Die nun folgende Interpretation von *Kapellet* soll daher zunächst einmal der Frage nachgehen, inwieweit Almqvist tatsächlich einen Bezug zu konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen herstellt und das bereits skizzierte Vorhaben umsetzt, eine sozial möglicherweise brisante Thematik dichterisch so zu verarbeiten, dass die Darstellung nicht über den Rahmen der besagten „absichtslosen“ Tendenz hinausgeht. In diesem Zusammenhang soll auch untersucht werden, mit welchen erzählerischen Mitteln Almqvist einen Gegenstand inszeniert, der dem zu erwartenden gebildeten Publikum fremd erscheinen muss und den es daher in besonders anschaulicher Weise zu vermitteln und überdies in ein umfassendes Bild der menschlichen Gemeinschaft einzubetten gilt. Gerade im Hinblick auf die einzelnen Figuren stellt sich nun die Frage, wie sich in *Kapellet* das ästhetische Kriterium der Glaubwürdigkeit erfüllt, das Almqvist zufolge zunächst einmal in einer authentischen und daher unter Umständen auch in sich widersprüchlichen Charakterzeichnung besteht. Ebenso sind hier auch diejenigen Elemente des gesamten Handlungsgefüges von Bedeutung, die nicht ohne Weiteres logisch ineinander zu greifen scheinen. Die Analyse richtet daher ihren Blick auch auf die postulierte Erkenntnisfunktion der Kunst, die ja nicht nur die Komplexität der alltäglichen Lebenswelt demonstrieren, sondern auch die Problematik bestimmter ästhetischer Fragen erfahrbar machen kann. Schließlich ist vor diesem Hintergrund zu untersuchen, inwiefern *Kapellet* die bereits mehrfach angesprochene Zeichenproblematik reflektiert und welchen Stellenwert dabei eine mögliche metapoetische Ebene gewinnt. Von besonderem Interesse für die entsprechenden selbstreferenziellen Aussagen ist das Stilmittel der Ironie, dessen Anwen-

Bühne, sondern eher für das innere Auge eines Zuhörers mit geschlossenen Augen, für den Blick der Seele, vor welchem ein großes Spektakel, ja das allergrößte, sich aufführen lässt, und so am allerbesten. (...) [S]o werde ich (...) eine Reihe von Komödien nennen (...); zum Beispiel (...) *Die Kapelle* (...).“

503 Svedjedal: *Rosor, tårnen*. S. 259.

dung die Interpretation überprüfen und mit den bereits genannten Aspekten eines spezifischen Gegenstandes und einer wie auch immer gearteten Erkenntnishoffnung in Verbindung bringen soll.

4.2. „Über die Schären (...) weht ein lieblicher und milder Wind“: Kapellet (Die Kapelle)

Dem Beginn der Erzählung *Kapellet* sind einige Sätze aus einer Schlüsselszene vorangestellt, die vorgeben, eine historische Gesetzmäßigkeit zu beschreiben und diese als „große“, unumstößliche Wahrheit deklarieren: „Det är en stor sanning. Det är det unga som skall draga världen fram. Gud själv var en blott trettioårig man.“ (81)⁵⁰⁴ Die Entwicklung der menschlichen Lebenswelt wird hier mit der Menschwerdung Gottes verknüpft, so dass für die nun folgende Handlung von vorneherein eine bestimmte moralische und religiöse Bezugsebene gegeben scheint. Zugleich lässt eine solche Einleitung auf eine Handlung schließen, die den christlichen Erlösungsgedanken anhand konkreter Bilder veranschaulichen und eine tiefere Einsicht in die bereits ausgewiesene Wahrheit ermöglichen soll. Diese Erwartungen werden durch die Einführung einer Hauptfigur noch verstärkt, die mit Merkmalen eines jugendlichen Helden ausgestattet ist:

En tjugotre årig man med ett ganska gott ansikte och en öppen, glad blick steg upp och satte sig i en schäskärra av tarvlig beskaffenhet. (...) Han tog därföre tömmarna och lät hästen i sakta trav föra sig ut ur Kalmar stad genom södra porten. (85)⁵⁰⁵

Das Alter und der „offene“ Blick des jungen Mannes verweisen auf seine Eindrucksfähigkeit und seine Neugierde gegenüber der sich ihm eröffnenden Welt. Zugleich lässt sein „gütiges“ und „fröhliches“ Wesen auf eine in sich ruhende Persönlichkeit schließen, die noch keinen tiefgreifenden Erschütterungen ausgesetzt worden ist. Das ärmliche Gefährt deutet schließlich eine Herkunft aus beschränkten materiellen Verhältnissen an, so dass er sich nicht nur um eine aus eigener Anschauung gewonnene Kenntnis der Welt, sondern auch um Besitz und Wohlstand erst noch bemühen muss. Auch Ziel und Motivation des jungen Reisenden gehen aus den folgenden Schilderungen hervor:

Det hade för honom icke varit en ringa glädje, att straxt därefter bekomma missiv såsom adjunkt till en av de vackraste socknar i södra Møre, i själva skären nedåt Blekingsgränsen. (85)⁵⁰⁶

504 Almqvist, Carl Jonas Love: *Kapellet*. (1838) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens bok. Duodesupplagan*. Band 8–11. Hg. Bertil Romberg. Möklinta 1996. S. 81–123. („Es ist eine große Wahrheit (...). Nur die Jungen bringen die Welt voran. Gott selbst war nur dreiunddreißig Jahre alt (...).“) Deutsche Übersetzung von August Oberreuter: *Die Kapelle*. In: Keel, Aldo (Hg.): *Skandinavische Erzähler. Von „Thorstein Stangenhieb“ bis August Strindberg*. Zürich 1998. S. 87–159. Hier S. 87.

505 („Ein dreiundzwanzigjähriger Mann mit gütigem Gesicht und einem aufrichtigen, frohen Blick bestieg einen leichten offenen Wagen von dürftiger Beschaffenheit. (...) So nahm er die Zügel auf und ließ das Pferd in leichtem Trab aus der Stadt Kalmar durch das südliche Tor hinausziehen.“ (87))

506 („Es bedeutete keine geringe Freude für ihn, bald darauf als Vikar in eines der schönsten Kirchspiele in Södra Møre im Schärengebiet, nahe an der Grenze nach Blekinge, bestellt zu werden.“ (88))

In seiner Eigenschaft als Vikar macht er sich auf den Weg zu einer neuen Wirkungsstätte und gibt sich hohen Erwartungen hin, die sowohl die landschaftliche Schönheit des ihm zugewiesenen Kirchspiels als auch den gewünschten beruflichen Erfolg miteinschließen. Offensichtlich verbindet sich für ihn der Auftrag in einer entlegenen Gemeinde zu predigen mit der Gelegenheit Neues zu entdecken und den eigenen geografischen und möglicherweise auch kulturellen Horizont zu erweitern.

Bereits bei seiner ersten Begegnung mit der ländlichen Welt erweist sich die theologische Vorbildung des jungen Mannes als bedeutsam: „Den vigde ynglingen gick andaktsfull och hade försyn för att skada även det ringaste grässtrå.“⁵⁰⁷ (86) Der „Geweihete“ kann in der Natur die göttliche Schöpfung erkennen und sie als Heiligtum würdigen. Diese besondere Wahrnehmungsfähigkeit unterscheidet nun aber seinen Blick von dem jedes ungeweihten Betrachters, und sie stellt auch für seine Begegnung mit dem Reiseziel die entsprechenden Eindrücke in Aussicht. Allerdings vollzieht sich ein erster Bruch mit seinen Erwartungen, als sich aufgrund einer zufälligen Entwicklung das Reiseziel ändert. Der Vikar gelangt nun an einen Ort, der noch weiter außerhalb der ihm vertrauten Welt liegt als die ursprünglich für ihn vorgesehene Gemeinde. Die Voraussetzungen, die er selbst in die Auseinandersetzung mit einem fremden Lebensbereich einbringt, werden wieder im Hinblick auf seinen Bildungshintergrund deutlich gemacht:

Om den unga prästen, som roddes fram till kapellet, också delade allmänhetens tankar om den oprästerliga beskaffenheten nuförtiden hos flere av sitt ständs medlemmar, så hade han likväl redan ur öppen hjärtiga teologers skrifter lärt sig inhämta skillnaden emellan religion och sofismer. (89)⁵⁰⁸

Indem die Erzählung an den zeitgenössischen theologischen Diskurs anknüpft, bereitet sie einen Konflikt zwischen den Positionen eines ausgeprägten Rationalismus auf der einen und der Religion auf der anderen Seite vor, ohne jedoch die Figur des Vikars schon einem bestimmten Bereich eindeutig zuzuordnen.

Sein erstes Erlebnis an der neuen Wirkungsstätte besteht in einer Begegnung mit den Kindern einer armen Fischersfamilie und führt ihm die harten Lebensbedingungen auf der Insel vor Augen. So hat die Konvention, dass der Gottesdienst nur im Sonntagsstaat besucht werden kann, Vorrang vor dem Bedürfnis nach geistlichem Beistand: „Mor vill icke, att vi skola visa

507 („Der geweihte Jüngling ging andächtig und sah sich vor, um auch nicht den geringsten Grashalm zu beschädigen.“(90))

508 („Wenn der junge Pfarrer, der nun zur Kapelle gerudert wurde, auch die Gedanken der Allgemeinheit von der unpriesterlichen Art bei mehreren seiner derzeitigen Standesgenossen teilte, so hatte er gleichwohl aus den Schriften offener Theologen den Unterschied zwischen Religion und Sophismen gelernt.“) (95)

oss för församlingen, ty ser herrn, vi ... om vardagarne gå alla grannarne så här, som vi...men om söndan vill man icke – “ (90)⁵⁰⁹ An dieser Stelle eröffnet sich zum ersten Mal eine soziale Problematik, die auch im weiteren Handlungsverlauf eine wichtige Rolle spielen wird und die den jungen Vikar nun vor die Frage stellt, wie er die ihm anvertrauten Gemeindemitglieder als Seelsorger überhaupt erreichen kann. Die materielle Not der Schärenbewohner hat allem Anschein nach negativen Einfluss auf ihre Bindung an die Kirche, und die noch etwas besser Gestellten bringen denjenigen, die in äußerster Armut leben, keinerlei Toleranz und Hilfsbereitschaft entgegen. Darüber hinaus schaffen die schwierigen Lebens- und Arbeitsbedingungen Zwänge, denen sich die Fischersfamilien nicht entziehen können: „Fiskar man här på söndagen?‘ ‚Jaja men, gör man.‘ ‚Då finns här väl ingen i kapellet, som bivistar gudstjänsten i dag? Kyrkbacken ä dock ganska tom.“(90)⁵¹⁰ Es wird deutlich, dass die praktizierten kirchlichen Gebräuche wie der sonntägliche Gottesdienst den alltäglichen Gewohnheiten auf der Insel nicht angemessen sind und die Not der Menschen nicht lindern können, so dass sie wie lebensferne Rituale erscheinen. Auch der Vikar hat sich als Prediger bislang vorrangig an ein von materiellen Sorgen unberührtes Publikum gerichtet:

Blott den härliga moderkyrkan, liksom dess förmögnare församlingsmedlemmar och bördiga omgivning, kände han; tavlan därav hade han under hela resan haft för sitt sinne. Nu däremot trädde han in liksom i en oförväntad och ganska allvarsam värld. (92)⁵¹¹

Die Tatsache, dass er die ungewohnte Umgebung als eine „ernste Welt“ empfindet, macht die Begrenztheit der zurückgelassenen Welt des Wohlstands deutlich und suggeriert, dass bei der Ankunft des jungen Mannes auf der Insel das gedachte Ideal einer harmonischen Gemeinschaft mit einer konkret greifbaren, defizitären Realität in Konflikt gerät. Zudem kommt er mitten unter der einfachen Landbevölkerung mit der Lebensweise einer gesellschaftlichen Schicht in Berührung, die ihm kulturell fremd ist und die er daher kaum verstehen kann. Auf diese Weise wird er schließlich mit einer Gegenständlichkeit konfrontiert, die jenseits seines bisherigen Erfahrungshorizontes liegt – denn Bauern und Fischer haben für ihn zwar stets zu dem Bild einer Gemeinde gehört, jedoch nur in Gestalt stummer Zuhörer, neben denen allein die Angehörigen höherer Gesellschaftsschichten als Adressaten von Bedeutung waren:

509 („Mutter will nicht, dass wir uns in der Gemeinde zeigen sollen, denn sehen Sie, Herr, wir... Am Alltag gehen alle Nachbarn so wie wir. Aber am Sonntag will keiner“ (97))

510 („Fischt man hier am Sonntag?‘ ‚Jaja, natürlich, das tut man.‘ ‚Da gibt es hier wohl niemanden in der Kapelle, der dem Gottesdienst heute beiwohnt? Der Kirchengügel ist auch ganz leer.“ (97))

511 („Er kannte nur die herrliche Mutterkirche, ihre vermögenden Gemeindemitglieder und ihre fruchtbare Umgebung; das Bild davon hatte er während der ganzen Reise vor Augen gehabt. Nun hingegen trat er gleichsam in eine neue, unerwartete und recht ernsthafte Welt ein.“ (101 f.))

[I] synnerhet när de [de unga prästerna, Anm. d. Verf.] ämna göra inträde på sommartiden i stora och folkrika kyrkor, i vackra och förmögna nejder, för åhörare till hälften bönder – det är sant – men också till en god del herrskap. (94)⁵¹²

Trotz seiner eigenen beschränkten Verhältnisse hat sich der Vikar also bislang zum Stand der „Herrschaft“ gerechnet, mit der ihn zumindest Bildung und geistiger Anspruch verbinden. Da bei seinen Predigten die Angehörigen dieser Oberschicht immer zugegen waren, musste er weder seine Möglichkeiten der Kommunikation infrage stellen, noch war er dem besagten Fremdheitsgefühl ausgesetzt. In gewisser Weise wiederholt sich diese Situation nun auch auf der Schäreninsel: „Patriarken hängde upp de antydde numrorna på svarta tavlan. Detta var ett högtidligt ehuru nu ej nödigt bruk, ty ingen av de närvarande hade psalmbok, mer än han själv.“ (96)⁵¹³ Der Gottesdienst in der kleinen Kapelle wird vollzogen, ohne dass die mittellosen Besucher an der Liturgie teilhaben könnten. Die Angabe der Liednummern durch den Küster erscheint sinnlos und verdeutlicht die Kluft zwischen den Vertretern der Kirche und den Gemeindemitgliedern. Da der Vikar weder auf seine theoretische Vorbildung noch auf die nötige praktische Erfahrung zurückgreifen kann und er dennoch das Gefälle zwischen sich und den Gottesdienstbesuchern mildern möchte, beruft er sich schließlich auf das grundlegende Merkmal der gemeinsamen Menschlichkeit: „Och jag är en syndare – jag som står för eder att tala; och i ären syndare, i som sitten och av mig förväntan i tröstens och nådens ord.“ (99)⁵¹⁴ Indem er sich selbst als „Sünder“ bezeichnet, stellt er sich auf eine Stufe mit den ungebildeten, von Krankheit und Auszehrung gezeichneten Inselbewohnern und bekennt sich zugleich zu seiner Verantwortung als Seelsorger. Zunächst bleibt offen, ob er die Erwartungen seiner Zuhörerschaft überhaupt erfüllen kann. Sein Selbstverständnis als Angehöriger der Oberschicht wandelt sich bereits unter dem Eindruck der neugewonnenen Erfahrungen, die im weiteren Handlungsverlauf auch seine Wahrnehmung des Küsters bestimmen:

Denna karl måste hava fått uppfostran, tänkte adjunkten, efter han redan lärt sig, att såsom ingress nedsätta sitt eget värde och kalla sig själv sämre folk, vilket ingen gör, utan att i någon mån vara vad man kallar bildad. (104)⁵¹⁵

512 („[I]nsbesondere wenn sie [die jungen Pfarrer, Anm.d. Verf.] ihre Antrittspredigt zur Sommerszeit vor großen und volkreichen Gemeinden halten sollen, in schönen und vermögenden Gegenden, wo die Zuhörer zwar zur Hälfte Bauern sind, aber auch zu einem guten Teil Herrschaften (...).“ (103 f.))

513 („[D]er Patriarch (...) hing die genannten Nummern an der schwarzen Tafel auf. Das war eine feierliche, obwohl unnötige Handlung, denn keiner der Anwesenden außer ihm selbst hatte ein Gesangbuch.“ (108))

514 („Und ich bin ein Sünder, ich, der vor euch steht, um zu sprechen; und auch ihr seid Sünder, ihr, die ihr von mir Worte des Trostes und der Gnade erwartet.“ (114))

515 („Dieser Mann muss eine gute Erziehung genossen haben“, dachte der Vikar, „wenn er schon gelernt hat, zur Einführung seinen eigenen Wert herabzusetzen und sich selbst zu den geringen Leuten zu rechnen, was man nicht tut, ohne in gewissem Maße gebildet zu sein.“ (122) [An dieser Stelle findet sich in der deutschen Übertragung ein Fehler, demzufolge „måste hava fått uppfostran“ mit „muss eine Lehre bekommen“

Im Verhalten des alten Mannes erkennt der Vikar eine aufgesetzte Zurückhaltung als Kennzeichen einer vornehmen Bildung, wie er sie selbst genossen hat, die er nun jedoch ablehnt, da sie einem authentischen Ausdruck des menschlichen Empfindens zuwiderläuft. Es ist allerdings gerade der Küster, der ihm diese Form des uneigentlichen Sprechens und damit auch eine Diskrepanz zwischen nach außen hin kommuniziertem und tatsächlichem Selbstbild unterstellt: „men se, de förnäma pläga alltid skämta.“ (104)⁵¹⁶ Beide Protagonisten begreifen also, dass sie sich in ihrer Bildung von den übrigen Schärenbewohnern unterscheiden. Anders als der Vikar, der das Vertrauen der Schärenbewohner gewinnen möchte, will der Küster jedoch vor allen Dingen seine Vormachtsstellung als gebildeter und vermögender „Patriarch“ behaupten. Seinen Herrschaftsanspruch rechtfertigt er durch genaue Kenntnis der Lebensgewohnheiten auf der Schäreninsel. Beispielsweise glaubt er, die Verhältnisse der besagten kinderreichen Familie besser als der junge Vikar beurteilen zu können: „Jag vill icke säga, att hon är (...) den oklokaste, ehuru ingen förnuftig skaffar sig så mycket barn, och vi i den magra skären akta oss för det.“ (104)⁵¹⁷ Nach Ansicht des Küsters lässt sich der Alltag der armen Leute nur mit rationalem Kalkül bewältigen, so dass er auch die große Zahl an Kindern nicht wie der Vikar als einen Segen bezeichnet, sondern schlicht auf unverantwortlichen Leichtsinn zurückführt. Seine herablassende Haltung offenbart sich deutlich, als er die arme Familie einzig und allein wegen ihrer Verwandtschaft mit einem Dieb als schlechten gesellschaftlichen Umgang für den Vikar bezeichnet: „,[V]ördig pastorn bör veta vad folk han har för sig, och vem han går till, att icke hans händer smutsas, som det heter. Ty far hennes var en tjuv, vördig pastor, en stortjuv (...).“ (105)⁵¹⁸ Der Küster zeigt hier seine begrenzte Sichtweise, die die Notlage der schutzlosen Familie allem Anschein nach verkennt. In dem kommunizierten Vorurteil gegenüber Straffälligen ist zudem ein heuchlerisches Moment enthalten, das als beispielhaft für eine gesellschaftlich verankerte Doppelmoral verstanden werden kann. Denn im weiteren Verlauf der Handlung werden die moralischen Ausführungen des Küsters kompromittiert, sobald sich herausstellt, dass sein eigener Sohn an dem erwähnten Diebstahl beteiligt war: „Ja, min Gud!“ utropade nu mor Elin, liksom med en suck för sig själv. „Nog är det visst och säkert, att hade icke er Jan varit, satt icke nu min far på ankarsmedjan.“ (113)⁵¹⁹ Diese

übersetzt wird. Hier wird eine korrigierte Fassung wiedergegeben.]

516 („Aber natürlich, vornehme Leute pflegen ja immer nur zu scherzen.“ (123).

517 („Ich will auch nicht sagen, dass sie die Dümme ist, obwohl kein vernünftiger Mensch sich so viele Kinder anschafft und wir uns hier in den ärmlichen Schären davor in acht nehmen. (...).“ (124))

518 („Sie müssen wissen, welche Leute Sie vor sich haben, damit Ihre Hände nicht schmutzig werden, wie man so sagt. Ihr Vater war ein Dieb, Ehrwürden (...).“ (124))

519 („Ja mein Gott!“ rief nun Mutter Elin aus und seufzte. „Das ist wohl wahr und gewiss, wenn Euer Jan nicht gewesen wäre, so säße mein Vater jetzt nicht in der Ankerschmiede.“ (140))

Vorgeschichte könnte zum einen auf die Verantwortung der Oberschicht für die herrschenden sozialen Verhältnisse verweisen, da der Großvater offenbar nur unter dem schlechten Einfluss des vermögenden jungen Mannes seine Familie in Schande gebracht hat. Zum anderen ließe sich die Härte des Küsters nun auch mit persönlicher Verbitterung erklären.

Bemerkenswert ist in jedem Fall, dass sich beide Kirchenvertreter, Vikar und „Patriarch“, bei ihrer Argumentation auf materielle beziehungsweise immaterielle Werte berufen und somit konträre Positionen einnehmen.⁵²⁰ Der Küster konfrontiert den jungen Geistlichen mit dem Stellenwert, den materielle Güter innerhalb der Kirche haben: „Där är en för härlig domkyrka, herr pastor: det var en rik man, som kunnat bygga upp en sådan kyrka?“ (110)⁵²¹ Die Anspielung auf die prachtvolle Domkirche macht deutlich, dass finanzielle Mittel auch für die kirchlichen Institutionen eine große Rolle spielen und dass die Kirche ihre Macht durchaus anhand repräsentativer Gebäude demonstrieren und sich mit den entsprechenden Reichtümern schmücken möchte. Insofern ist sie abhängig von dem Besitzstand möglicher Gönner, ohne die auch das Gotteshaus in Kalmar gar nicht hätte errichtet werden können. Der Vikar wiederum kritisiert eine solche Form der Wohltätigkeit, die nur dem Repräsentationsbedürfnis der Kirche zugute kommt:

Det är en glädje, när de rika vilja använda sina ägodelar för att utbreda vad gott och ädelt är på jorden; och de kunna bevisa det i mycket mera och annat, än just i att bygga hus. Herr pastor, sade klockaren avbrytande, jag tror de rike skulle nog göra vad gott och älskligt är, bara prästerna alltid sade till åt dem. (110)⁵²²

Indem der Küster an die Verantwortung der Kirche für diejenigen immateriellen Werte erinnert, für die auch der junge Geistliche eintritt, schreibt er ihm eine persönliche Vorbildfunktion zu und institutionalisiert zugleich die eingeforderte moralische Haltung. Denn wenn es Aufgabe der Kirche ist, ihren Mitgliedern bestimmte Werte überhaupt erst zu vermitteln und gegebenenfalls auch gegen einen Verfall zu verteidigen, so entbindet dies den Einzelnen von der Verantwortung für die Moralität seiner Handlungsweise. Denn bei einer Verfehlung – wie beim Diebstahl des Sohnes – hat möglicherweise nur die vermittelnde Instanz versagt. Dieser Position begegnet der Vikar nun mit dem Verweis auf die Eigenverantwortung eines

520 Zum Stellenwert der beiden Figuren als Funktionsträger vgl. Aspelin: *Poesi i sak*. S. 76 und Olsson: *Törnrosdiktaren och andra porträtt*. S. 159.

521 („Dort ist eine gar herrliche Domkirche, Herr Pastor; das war ein reicher Mann, der eine solche Kirche erbauen konnte!“ (134))

522 („Es ist schön, wenn die Reichen ihre Besitztümer anwenden, um das Gute und Edle in der Welt zu verbreiten, und sie können das auf noch viel mehr und andere Arten beweisen als gerade durch den Bau eines Hauses.“ ‚Herr Pastor‘, sagte der Küster unterbrechend, ‚ich glaube, die Reichen würden wohl tun, was gut und liebenswert ist, wenn es ihnen nur die Pfarrer immer sagen würden.“ (135))

jeden Menschen: „[D]e rike, som äro kristne, börja själva påminna sig barmhjärtighetens plikt emot sin nästa, även då prästen icke är tillhands, ty icke kan han alltid stå dem vid sidan.“ (110)⁵²³ Demzufolge ist der Einzelne durchaus im Stande, von sich aus Barmherzigkeit zu üben, ohne dass er dazu erst angeleitet werden müsste. Nach Meinung des Vikars sind also in jedem Menschen die Anlagen zu einem moralisch guten Verhalten vorhanden. Eine christliche Bildung, wie sie die Kirche vermitteln kann, sollte nur mehr daraufhin ausgerichtet sein, diese positiven Eigenschaften freizulegen. Zwischen dem Küster und dem Vikar besteht somit die Streitfrage, ob der Mensch aus sich heraus gut sein kann oder ob er nur den vorgefundenen Gesetzmäßigkeiten und seinen Erfahrungen entsprechend handelt. Die Einwände des Vikars gegen eine materialistische Sicht lässt der Küster nicht gelten, da er auf die Menschlichkeit und insofern auch auf die Fehlbarkeit der Kirchenvertreter selbst hinweist: „Här prästen kommer, så söker han sig in hos den yppersta och förmögnaste, och den fattiga ser han icke, om icke för att snäsa´n och be´n gå och arbeta för att tjäna födan.“ (111)⁵²⁴ Da sich alle Gemeindeglieder an den Vertretern der Kirche orientieren, müssen sie aus deren Verhalten die entsprechenden Schlüsse ziehen und die Anteilnahme der Kirche als ein Privileg der begüterten Oberschicht verstehen. Insofern spiegelt sich in der Haltung der Kirche eine gesellschaftliche Problematik, die aus dem eingeschränkten Zugang der niederen Schichten zu Gütern wie Bildung und sozialer Fürsorge resultiert. Dazu ist nun anzumerken, dass der junge Vikar bereits während seiner ersten Predigt auf die Bedürfnisse seiner neuen Gemeinde eingegangen ist und somit auch für die Zukunft ein anderes Verhalten als das seiner Vorgänger in Aussicht stellt. So ergibt sich die Frage, ob sein Beispiel nicht auch die Handlungsweise des Küsters beeinflusst, der schließlich der verachteten kinderreichen Familie nach dem Gottesdienst ein opulentes Mahl aufischt. Es bleibt allerdings offen, ob diese mildtätige Geste auf ein uneingeständenes schlechtes Gewissen zurückzuführen ist, oder ob sich hier bereits ein grundlegender Sinneswandel vorbereitet: „Men han såg litet blyg och ångersam ut för pastorn, under det hans tjänstflicka Kersti in bar det ena upprågade fatet efter det andra av skärgårdens yppersta kräsligheter.“ (109)⁵²⁵

523 („[D]ie Reichen, welche Christen sind, sollten sich selbst auf die Pflicht der Barmherzigkeit gegen ihre Nächsten besinnen, auch wenn der Pfarrer gerade nicht da ist, denn er kann nicht immer neben ihnen stehen.“ (135))

524 („Wenn der Pfarrer kommt, so sucht er sich die feinsten und vermögendsten Leute aus, und den Armen sieht er nicht – höchstens um ihn anzufahren und aufzufordern, für seinen Lebensunterhalt selber zu arbeiten.“ (137))

525 („Dem Pastor freilich kam der Alte etwas schamhaft und reumütig vor, während seine Magd Kersti eine Schüssel nach der anderen mit den feinsten Leckereien der Schären hereintrug.“ (133))

Der Vikar leugnet zwar nicht die bedrängte Situation der Schärenbewohner, besteht aber dennoch auf der Existenz bestimmter Tugenden wie der Nächstenliebe, die sich auch unter schwierigsten Bedingungen behaupten kann. Jeder, der diese Nächstenliebe übt, ist also in der Lage, die von dem Küster geforderte Vorbildfunktion zu übernehmen: „Dock – har man en god och kärleksfull hustru, och är sådan själv, då tänker jag, att Guds nåd barnen sällan bli elaka.“ (112)⁵²⁶ Der Sohn des Küsters könnte somit seine Straftat begangen haben, weil er in seinem Elternhaus nicht mit den besagten Tugenden in Berührung gekommen ist. Der Vikar verbindet bei diesem Argument seine Vorstellung von Nächstenliebe mit dem romantischen Ideal der Liebe zwischen Mann und Frau, das er auch für sich selbst zu verwirklichen hofft. Aus Sicht des Küsters liefert er damit jedoch nur einen neuen Beweis seiner Unkenntnis der materiellen Zwänge, denen die Fischer und Bauern unterliegen: „Vördig pastor, en fattig man skall se till utkomsten, och man gifter sig med den rikaste man kan få sig.“ (112)⁵²⁷ Der Küster stellt zwar nicht das Ideal einer Liebesheirat gänzlich in Abrede, macht jedoch deutlich, dass auch sie ein Privileg der Oberschicht bleibt und daher nicht nur auf Gefühlen, sondern immer auch auf Wohlstand begründet sein muss. Dennoch zweifelt der Vikar zu keinem Zeitpunkt die von ihm selbst propagierten christlichen Werte und Tugenden an, da er nach wie vor die Überzeugung vertritt, dass diese unabhängig von zufälligen Gegebenheiten bestehen und absolute Gültigkeit haben. Die Konfrontation mit dem Elend der Schärenbewohner lässt ihn zwar keine skeptische Haltung gegenüber der Religion, wohl aber gegenüber dem Verhalten der Institution Kirche einnehmen:

Att moderförsamlingen skulle nogsamt akta sig för annexets fattige och deras inrymmande på sitt område, det visste han av övligt bruk. Och vid annexkyrkan sågs icke tecken till fattighus för kapellets egna invånare. (116)⁵²⁸

Es wird deutlich, dass sich der Vikar die Belange seiner neuen Gemeinde bereits nach kurzer Zeit zu eigen machen kann und ihm die mangelnde soziale Fürsorge der Kirche eindrücklicher als bisher vor Augen tritt. Im weiteren Verlauf der Handlung offenbart sich jedoch eine Verflechtung dieser Missstände mit einer Standesproblematik, die nicht nur auf die Spannungen zwischen Arm und Reich, sondern auch auf Vorbehalte der Bürger auf dem Festland gegen-

526 („Doch hat man eine gute und liebevolle Frau und ist auch selbst so, dann denke ich, dass die Kinder mit Gottes Hilfe nicht ungezogen werden.“ (138))

527 („Ehrwürden, ein armer Mann muss nach seinem Auskommen sehen, und man heiratet die Reichste, die man finden kann.“ (138))

528 („Nach dem allgemeinen Brauch war ihm klar, dass sich die Muttergemeinde vor den Armen der Filialkirche sorgsam in Acht nehmen würde und keinen Platz für sie hätte. Und in der Kapellengemeinde gab es offensichtlich nicht einmal für die eigenen Einwohner ein Armenhaus.“ (146))

über den Inselbewohnern zurückgeht. Insbesondere im Gedanken an die „Herrschaft“ rekapituliert der Vikar die entsprechenden Vorurteile, die ganz auf eine Abgrenzung der gebildeten Oberschicht von dem beargwöhnten Prekariat ausgerichtet sind:

Likväl avskräcktes han vid tanken på det elaka rykte, skärbor hava om sig på fasta landet. Han mönstrade i sina tanker det huvudet, han sett framskymta vid gardinen i morse, och överlade, om han skulle våga hoppas på barmhärtighet däri. (117)⁵²⁹

Die Schärenbewohner fristen ihr Dasein also nicht nur in einem Lebensraum, der aufgrund seiner Lage dem Blickfeld der begüterten Bürger und bis zu einem gewissen Grad auch dem Zugriff der politischen Entscheidungsträger entrückt ist; die höheren sozialen Schichten sprechen ihnen auch aktiv eine mit negativen Eigenschaften belegte Außenseiterrolle zu. Die Betroffenen selbst sind sich dieser Außenseiterrolle sehr wohl bewusst, wie aus dem Bericht des heimgekehrten Familienvaters Jonas hervorgeht: „Nu kan du förstå, att jag var välkommen på Värnanäs, så skäribo är jag.“ (122)⁵³⁰ Die „vornehmen“ Reichen unterstellen den Schärenbewohnern ganz selbstverständlich eine Habgier, die in gewisser Weise an die Einschätzung des Küsters erinnert, demzufolge der Arme immer auf sein Auskommen bedacht sein muss und keine Rücksicht auf abstrakte Ehrbegriffe nehmen kann:

Och nu vet du, Elin, att de förnäma hålla före, att de emot oss aldrig kunna vara tacksamma på annat sätt, än med pengar – därför så – och jag är en strandbo – därmed så tog jag emot. (122)⁵³¹

Als Vertreter der gebildeten Oberschicht gehen die Bürger gar nicht erst davon aus, dass der mittellose und ungebildete Fischer über ein persönliches moralisches Empfinden verfügen und dementsprechend Wert auf ihre Anerkennung legen könnte.

Diese Vorurteile sowie die seitens der Kirche vernachlässigte Fürsorgepflicht bilden zwei Aspekte, die eine Darstellung der Verhältnisse auf den Schäreninseln offenbar thematisieren muss, wenn sie ihrem Gegenstand gerecht werden will. Es stellt sich also die Frage, ob sich eine kritische Tendenz angesichts der skizzierten Spannungen überhaupt vermeiden lässt. Allerdings bietet die persönliche Ebene, auf der die Handlung exemplarisch entwickelt wird, zugleich auch das Potenzial einer individuellen Lösung, die eventuelle Zweifel an der Gerech-

529 („Gleichwohl schreckte ihn der Gedanke an den üblen Ruf, den die Schärenbewohner auf dem Festland haben. In der Erinnerung musterte er den Kopf, den er heute morgen hinter den Gardinen hatte hervorschimmern sehen, und überlegte, ob er da auf Barmherzigkeit hoffen durfte.“ (148))

530 („Nun wirst du begreifen, dass ich auf Värnanäs willkommen war, obwohl ich ein Schärenmann bin.“ (156))

531 („Und nun weißt du ja auch, Elin, dass die Vornehmen der Ansicht sind, sie könnten uns niemals auf andere Weise als durch Geld dankbar sein. Deshalb – ich bin ja ein Strandbewohner – nahm ich es eben an (...).“ (157))

tigkeit der vorherrschenden gesellschaftlichen Ordnung wieder in den Hintergrund treten lässt:

Att omtala vore, huru magnaten-klockaren avgick med döden, dagen efter sedan underättelse inlupit ifrån Karlskrona, att den där i bojor slagne „morfadern“ vid sidan av en ankarkloi en av ankarsmedjorna slutat sina dagar. (122)⁵³²

Zunächst einmal verschwindet mit dem Tod des Küsters eine Instanz, deren althergebrachte materialistische Sichtweise die idealistische Position des jungen Vikar weiter hätte infrage stellen können. Da auch der in Ketten geschlagene Großvater der kinderreichen Familie stirbt, ist diese nicht mehr mit dem Makel einer zweifelhaften Verwandtschaft belegt. Zudem entfällt so die Notwendigkeit einer gerichtlichen Auseinandersetzung, bei der gegen eine unangemessen harte Strafe hätte geklagt werden können und die ein kritisches Licht auf die praktizierte Rechtsprechung werfen würde. Stattdessen findet der Vikar zu einer Existenz auf der Schäreninsel, die im Einklang mit dem Alltag und der Denkweise der Fischer steht:

När prästen i en församling drar väl överens och rådsammar med den bäste och förnämste bland folket – såsom fallet här var emellan kapellanen och hans svärfar, den mäktige storfiskaren Jonas – då går det nästan alltid väl. (123)⁵³³

Indem er sich der Lebenswelt der Gemeindemitglieder annähert und sie schließlich zu seiner eigenen macht, kann er auch die positiven Charaktereigenschaften und Tugenden derjenigen Menschen wahrnehmen und anerkennen, die ihm zuvor noch fremd waren. Die funktionierende Gemeinschaft gründet also auf einem Zusammenspiel von Mut und Tüchtigkeit des Einzelnen sowie geistlicher Unterstützung. Olsson zufolge spiegeln sich hier christlich-demokratische Gedanken wider, die Almqvist im Hinblick auf seine eigene theologische Ausbildung entwickelt hat.⁵³⁴ Neben der gebotenen Skepsis gegenüber biografischen Bezügen ist hier anzumerken, dass die Darstellung auch dank einer glücklichen Fügung zu einem solch harmonischen Schlussbild findet und nicht etwa durch grundlegende gesellschaftliche Entwicklungen, die die besagten Missstände aufheben oder zumindest mildern könnten.⁵³⁵ Dieser Wendung zum Persönlichen entspricht auch die bereits geschilderte Haltung des Vikars, der

532 („Es wäre zu berichten, wie auch der Küster starb, einen Tag, nachdem die Nachricht aus Karlskrona gekommen war, dass der dort in Ketten geschlagene Großvater neben einer Ankerklaue in einer der Ankerschmieden seine Tage beschlossen hatte.“ (158))

533 („Wenn der Pfarrer einer Gemeinde mit den Besten und Vornehmsten unter seinen Leuten gut übereinstimmt und sich berät, wie es hier zwischen dem Pastor und seinem Schwiegervater, dem mächtigen Großfischer Jonas, der Fall war, dann geht es fast immer gut.“ (159))

534 Olsson: *Törnrosdiktaren och andra porträtt*. S. 156.

535 Vgl. Svedjedal, Johan: *Berättaren på bokmarknaden*. Stockholm 1987. S. 119.

zwar die Problematik der sozialen Verhältnisse registriert. Er möchte jedoch seine individuelle Bestimmung erfüllen und strebt überdies eine Beglaubigung überzeitlicher Werte an, die ja auch unabhängig von dem jeweils gültigen System möglich ist. Demnach enthält die Erzählung sowohl apolitische versöhnliche Elemente als auch das Potenzial zu einer kritischen Reflexion, wobei beide Ansätze aus dem gewählten Gegenstand – der Konfrontation des gebildeten Bürgers mit dem Leben in der entlegenen Provinz – abgeleitet werden.

Um diese Thematik und das entsprechende Milieu anschaulich zu machen, werden nicht nur die ländliche Natur und die Lebenswelt der Schärenbewohner in großer Ausführlichkeit geschildert, sondern auch der Herkunftsort des Vikars als eine Lokalität skizziert, die dem gedachten Publikum vertraut ist:

Åt de höga och breda torvbelagda vallarne nickade han sitt farväl, rullade fram på bron över den djupa vattengraven, som går kring staden, for fram genom den s. k. gamla staden, vilken numera blott är en förstad år sin dotter, det nya Kalmar, och kom efter en liten stund ut på landsvägen, som löper till Vassmolösa. (85)⁵³⁶

Der Verweis auf bestimmte überprüfbare Gegebenheiten erhöht den Identifikationswert der Hauptfigur, aus deren Sicht die Reise aus der Stadt hinaus aufs Land wiedergegeben wird. Sobald der Vikar die Stadtmauern hinter sich gelassen hat, wandelt sich jedoch seine Blickrichtung – er glaubt in der freien Natur aufzugehen und erlebt sich selbst als einen Bestandteil der göttlichen Schöpfung:

Genom en äng med gräs, så högt som adjunkten själv, smög denne sig fram på den slingrande gångstigen (...). Guds godhet emot människan, redan på jorden, omfamnade henne här i storhet och ymnighet. (86)⁵³⁷

Ebenso wie er das mannshohe Gras gar nicht überschaut, befindet er sich auch nicht mehr in der Position eines Menschen, der der Natur übergeordnet ist und diese kultivieren kann. Gerade der scheinbar unberührte Charakter von Wald und Flur machen jedoch den Reiz eines Fluchtraums aus, in dem die Empfindung der allumfassenden „Güte“ und Geborgenheit überhaupt erst möglich ist. Hier deutet sich bereits an, dass kaum besiedelte Landschaften im Kontrast zum städtischen Lebensbereich auch als Projektionsfläche bestimmter Wünsche

536 („Den hohen und breiten, mit Torf belegten Wällen nickte er ein Lebewohl zu, rollte auf der Brücke über den tiefen Wassergraben, der die Stadt umgibt, fuhr durch die sogenannte Altstadt, die jetzt nur noch eine Vorstadt ihrer Tochter, des neuen Kalmar, bildet, und kam nach einer kleinen Weile hinaus auf die Landstraße, die nach Vassmolösa führt.“ (87 f.))

537 („Durch eine Wiese, deren Gras so hoch war wie er selbst, schlenderte der Vikar einen gewundenen Pfad entlang (...). Gottes schon auf Erden waltende Güte gegen den Menschen umfing ihn hier in Größe und Überfluss.“ (90))

dienen. So prägt die ersehnte Einheit von Mensch und Natur auch die Vorstellungen des Vikars von seinem Reiseziel: „Så vajade han redan på havsviken, och såg framför sig på andra sidan den täckaste strand av en utskjutande udde.“ (88)⁵³⁸ Als er der Schäreninsel zum ersten Mal ansichtig wird, nimmt er sie noch als einen idyllisch entrückten Ort wahr, dessen Schönheit sich nur aus einer gewissen Distanz offenbart. Je mehr die Entfernung zu dem „anmutigsten Strand“ schwindet, desto stärker weicht auch das sich darbietende Bild von der ursprünglich erhofften Idylle ab. Zwar ist sich der Vikar von vorneherein darüber im Klaren, dass auf der Insel kein großer Reichtum herrscht. Dennoch hat er die Armut in seiner Vorstellung nicht mit einer kargen und abweisenden Landschaft sowie mit dem Anblick in Lumpen gekleideter Menschen verbunden, sondern vielmehr die Einfachheit der Verhältnisse mit der Ursprünglichkeit einer unmittelbaren Naturerfahrung gleichgesetzt. Erst die Begegnung mit den Schärenbewohnern konfrontiert die Identifikationsfigur und somit auch den Leser mit dem eigentlichen Gegenstand der Erzählung :

[H]an visste att skärgården ofta var ganska fattig, och marken, vartut han såg, syntes högst mager och bergbunden, ehuru litet grönska på ytan gav landskapet, i synnerhet då det sågs på avstånd, ett leende utseende. Han nalkades de åtta. (...) Oaktat slarvorna voro de likväl alla renliga, och hunger, men icke smuts, vanställde deras ansikten. (89)⁵³⁹

Die Unschuld der Kinder und das Bemühen um ein reinliches Äußeres deutet der Vikar als positive Eigenschaften, die trotz allen Elends erkennbar bleiben und die eine Verständigung mit der Gemeinde zunächst noch möglich erscheinen lassen. Die Diskrepanz zwischen seiner Wahrnehmung aus der Ferne und den Gegebenheiten, wie sie sich aus der Nähe präsentieren, wird ihm jedoch beim Betreten der Kapelle in voller Tragweite bewusst:

Denna åldriga kapellbyggnad, som, sedd ifrån sjön på avstånd, förekommit så leende och inbjudande mitt i sin gröna ängd, uppreste nu omkring den inträdande endast mörka, lutande väggar (...). (92)⁵⁴⁰

Die Kapelle stellt den Ort dar, an dem er zum ersten Mal als Geistlicher auf der Insel in Erscheinung treten soll, wobei er dort jedoch keine der für ihn selbstverständlichen Voraus-

538 („Bald schaukelte er auf der Meeresbucht und sah vor sich auf der anderen Seite den anmutigsten Strand einer vorspringenden Landzunge.“ (92))

539 („Er wußte, dass es im Schärengebiet oft recht arm zugging, und die Erde war, wie er sah, sehr mager und steinig, obwohl ein wenig Grün dieser Landschaft – besonders von weitem – ein freundliches Aussehen gab. Er näherte sich den acht Kindern. (...) Ungeachtet ihrer Lumpen waren sie gleichwohl alle reinlich, und nur der Hunger, aber nicht der Schmutz entstellte ihre Gesichter.“ (96))

540 („Dieses altertümliche Kapellengebäude, das ihm auf See, aus der Ferne, mitten auf der grünen Wiese so lächelnd und einladend vorkam, erhob jetzt um den Eintretenden nur dunkle, schiefe Wände (...).“ (101))

setzungen vorfindet. Nicht nur die düstere Lokalität, sondern auch die Gottesdienstbesucher selbst wirken in ihrer Erscheinung befremdlich:

Han på en gång djupt rördes och förskräcktes vid anblicken av alla de omgivande gestalterna: ytterst långhakiga, bleka, skalliga eller testhåriga, rödögde eller halvblinda, antingen snipnäsiga eller högst uppnäste, till det mesta krokryggiga alla, men försedda med ovanligt stora och klumpiga händer, såväl karlar som kvinnor, – förmodligen en följd av yrket. (93)⁵⁴¹

Der Anblick der kranken und gebrechlichen Schärenbewohner macht ihn betroffen, da er sich als junger und gesunder Mensch mit der eigenen Verletzbarkeit konfrontiert sieht. Die Kahlheit und die fahlen Gesichter der alten Leute lässt auf nachlassende Lebenskraft schließen, ihre deformierten Gestalten auf eine Abnutzung der körperlichen und geistigen Fähigkeiten durch übermäßig harte Arbeit, und die nur wenig ansprechenden Gesichtszüge schließlich entsprechen in keiner Weise dem Schönheitsideal, das offenbar die Wahrnehmung des jungen Vikars mitbestimmt. Die Tatsache, dass er hier noch nicht eindeutig zwischen den Spuren äußerer Einwirkung und der naturgegebenen Physiognomie unterscheidet, weist darauf hin, dass für ihn zunächst seine enttäuschten Erwartungen im Vordergrund stehen. Zudem stellt die abschreckende Erscheinung der Gottesdienstbesucher diejenigen edlen Eigenschaften infrage, die seinem Glauben nach auch die ärmste Kreatur auszeichnen und die er zumindest an den zerlumpten Kindern noch zu erkennen vermeinte:

[U]selheten hade så nära förtärt kraften och förträffligheten, att livets resultat här syntes vara nästan intet. Vid åsynen av alla dessa skrovliga, nästan spöklika figurer, gick en kall svett fram i adjunktens panna (...). (93)⁵⁴²

Da ihn die Begegnung mit einer solchen Gemeinde gleichermaßen verängstigt und brüskiert und er auch keinerlei Anknüpfungspunkte für einen geistigen Austausch findet, muss ihm das Abhalten der Predigt als nahezu unüberwindliche Hürde erscheinen. Wie bereits ausgeführt wurde, ermöglichen aber gerade die fehlende Ebene eines gemeinsamen Bildungshintergrundes sowie die ungewohnten äußeren Bedingungen den Rückgriff auf die letzte noch verbleibende Gemeinsamkeit. Auf diese Weise wird auch dem Leser ein schwer fassbarer Gegen-

541 („Er war zugleich gerührt und erschreckt beim Anblick aller dieser ihn umgebenden Gestalten: mit langem Kinn, bleich, kahl oder mit Zottelhaaren, rotäugig oder halb blind, mit spitzer Nase oder sehr stupsnasig, die meisten mit krummem Rücken. Und alle hatten sie ungewöhnlich große und plumpe Hände, Männer wie Frauen – sicherlich eine Folge ihres Berufs.“ (102))

542 („Die Hässlichkeit hatte Kraft und Vortrefflichkeit so weit verzehrt, dass ein Überrest des Lebens fast nicht mehr vorhanden zu sein schien. Beim Anblick all dieser skrofulösen, fast gespenstischen Figuren trat dem Vikar kalter Schweiß auf die Stirn.“ (103))

stand zugänglich gemacht, da er in dem fremdartigen Milieu nun seine eigene Menschlichkeit gespiegelt sehen kann.

Eine weitere Perspektive, aus der die charakteristischen Eigenschaften des dargestellten Lebensbereiches gefasst und veranschaulicht werden, ist die einer wissenschaftlichen Betrachtung:

Fisk! fisk! fisk! – Detta tredubbla utrop från alla barnen hade på en gång en ryslig och högst karakteristisk ton uti sig. De voro skärgårdsbor – ichthyophager – för vilka fisk är representanten av allt livets goda. (106)⁵⁴³

Die „schauerliche“ Erregung der Kinder bei der Aussicht auf einen reichen Fischzug weckt bei dem Vikar ein gewisses Unbehagen, wird aber sogleich im Hinblick auf die Existenzbedingungen der Insulaner mit einem entsprechenden Fachbegriff verständlich gemacht und relativiert. Zu guter Letzt entwirft die Darstellung ein Bild vom Leben auf der Schäreninsel, das an die alltäglichen Gewohnheiten der Festlandbewohner erinnert und die Gemeinsamkeiten der beiden ansonsten so unterschiedlichen sozialen Schichten hervorhebt: „[F]isken togs upp ur notar och redskap, och lades i glänsande högar på stranden. Då fick allt utseende av den muntraste marknad, eller snarare familjefest.“ (114)⁵⁴⁴ Zudem tritt der Fischer Jonas nun als ein wichtiger Vermittler zwischen ortsunkundigen reichen Kauf- und Seeleuten und der oftmals gefährlichen Natur des Schärengürtels auf:

Jag är en god lots, ser du; bättre finns ej i hela Kalmarvik, och i hela Kalmarsund. Här hade en utländsk karl, (...) vågat sig norr om Klippan, in emellan Öland och oss, och de revlarne förstod han sig icke på. (120 f.)⁵⁴⁵

Die Fischer, die ihr Dasein ganz auf den Lebensraum an der Küste ausgerichtet haben und mit den Gegebenheiten dort bestens vertraut sind, übernehmen eine wichtige gesellschaftliche Funktion, indem sie den Zugang zu den Reichtümern des Meeres ermöglichen. Eine literarische Darstellung dieses Milieus muss also neben der Berücksichtigung eventueller kritischer Aspekte vor allen Dingen die Sympathie des gebildeten Lesers wecken.

543 („Fisch! Fisch! Fisch!“ In diesem dreifachen Ausruf aller Kinder lag gleichzeitig ein schauerlicher und höchst charakteristischer Ton. Sie waren Schärenbewohner – ‚Ichthyophagen‘ –, für welche der Fisch der Inbegriff aller Güter des Lebens ist.“ (127))

544 („Die Fische wurden aus Netzen und Behältern herausgenommen und in glänzenden Bergen auf den Strand gelegt. Alles hatte das Aussehen des lebhaftesten Marktes, ja beinahe eines Familienfestes.“ (143))

545 („Du weißt doch, dass ich ein guter Lotse bin, einen besseren gibt es in ganz Kalmarsund nicht. Da hatte sich doch ein ausländischer Kerl (...) in das Gebiet nördlich der Klippe zwischen Öland und uns gewagt, und dann verstand er sich natürlich nicht auf die Sandbänke.“ (154))

Da dem Gegenstand der ländlichen Lebenswelt in *Kapellet* ein beträchtlicher Stellenwert zukommt, ist auch die Instanz eines Erzählers von großer Bedeutung. Sie kann die notwendigen Hintergrundinformationen liefern und die verschiedenen Ebenen von Reflexion und Figurenhandlung zusammenführen. Gleich zu Beginn schaltet sich ein auktorialer Erzähler ein, der sein Wissen über die zentrale Identifikationsfigur nur so weit preisgibt, wie es im Zusammenhang der Darstellung sinnvoll erscheint: „Men göromål, som här icke kunna omnämnas, hade kvarhållit honom i Kalmar hos den gamla änkebiskopinnan Stagnelius (...).“ (86)⁵⁴⁶ Der persönliche Hintergrund des jungen Vikars bleibt unklar, so dass seine exemplarische Funktion als gebildeter Bürger, der in der ländlichen Lebenswelt seinen Erfahrungshorizont erweitert, besonders hervorgehoben wird. Die Eindrücke, die er auf seiner Reise sammelt, illustriert der Erzähler mit weiteren Ansichten von Landschaft und Architektur, die gleichfalls im Hinblick auf die angestrebte Grundkonstellation ausgedeutet werden:

Redan vid Värnaby reser sig upp för ögat, söderut, anblicken av de fyra höga popplarne, som stå vid själva Värnanäs herresäte, och liksom utgöra en „känning“ därav vitt och brett, utan att huset själv syns förrän man anländer nära deras grannskap. (86)⁵⁴⁷

Diese allgemein gehaltene Angabe richtet sich offenbar direkt an den Leser und verweist auf die sinnbildliche Bedeutung der hohen Bäume, die als eine Metapher für den erhabenen und zugleich entrückten Herrnsitz zu verstehen sind. Denn der Begriff „kenning“ setzt hier nicht nur den entsprechenden Bildungshorizont beim Leser voraus, sondern thematisiert als alt-nordische Kunstform der Umschreibung auch das Verhältnis zwischen Zeichen und referiertem Gegenstand in der Dichtung selbst. Die Vorstellungen, die sich nach Aussage des Erzählers wiederum mit dem Anblick einer jeden Kirche verbinden, werden beim ersten Auftauchen der Kapelle ausführlich geschildert, ohne dass an dieser Stelle schon ihr auffälliger Zustand eine Rolle spielen würde.

Redan blott det, att en kyrka står där (...) redan blott denna gestalt har en omätlig inflytelse på människan. En byggnad reser sig för ögat, uppsatt utan allt annat ändamål, än för kärlekens och fridens skull allenast. För ingen ekonomisk nytta är den byggd – men för andelivets oberäkneliga nytta. (89)⁵⁴⁸

546 („Aber gewisse Umstände, die hier nicht näher aufgeführt werden können, hatten ihn in Kalmar bei der alten Bischofswitwe Stagnelius zurückgehalten.“ (88))

547 („Schon bei Värnaby sieht man im Süden die vier hohen Pappeln, die am Herrenhof Värnanäs stehen und gleichsam weit und breit eine Kenning davon darstellen, ohne dass man das Haus sieht, wenn man nicht nahe davorsteht.“ (87 f.))

548 („Dass eine Kirche dasteht (...) – schon dieses Bild hat einen unermesslichen Einfluss auf den Menschen. Ein Gebäude erhebt sich vor dem Auge, allein zum Zeichen der Liebe und des Friedens errichtet. Nicht für einen ökonomischen Zweck ist es erbaut, sondern nur für den unwägbaren Nutzen des Seelenlebens.“ (94/95))

Die Kirche steht für die christlichen Werte, die der Vikar später gegenüber dem Küster verteidigen wird und die der Erzähler an dieser Stelle bereits mit Nachdruck etabliert. Anders als bei dem Herrensitz wird nun mit der Kapelle aber nicht ein landschaftliches Detail zum Symbol für einen gleichfalls greifbaren Gegenstand. Stattdessen führt der sakrale Zweck des Gebäudes auf abstrakte Vergleiche hin:

Men kyrkan – vilket förvånande hus! – oskuld tyckes vara dess tak, himmelsk omvårdnad dess väggar, vördnaden dess golvstenar, varpå människan trygg och räddad undan världen får stiga.
(89)⁵⁴⁹

Der Erzähler zählt die Ideale auf, die ein christliches Gotteshaus repräsentieren soll und deren Wirkungsmacht so weit reicht, dass sie die äußere Erscheinungsform der Kapelle überlagern und im Moment der Reflexion erzählerisch bedeutungslos werden lassen. Der Schutz und der seelische Trost, die sich hier zu bieten scheinen, weisen eine Kirche als Fluchtraum von noch höherer Qualität aus als beispielsweise die freie Natur. Denn in dem von Menschenhand errichteten Gebäude vereinigen sich menschliche Tugenden wie die „Ehrfurcht“ und göttliche Größe wie die „himmlische Fürsorge“. Allerdings leistet die übergeordnete Erzählinstanz nicht nur eine metaphorische Ausdeutung der Gegebenheiten. Sie macht den Leser auch weiter mit dem Berufsstand und der Motivation der Hauptfigur vertraut („Vad är vanligare och naturligare för unga nyblevne prästmän, då de författa sitt koncept“ (93)⁵⁵⁰) und schildert ausführlich deren Wirkung als Prediger. Den Großteil der Handlung über dominiert eine personale Erzählhaltung, die aus der Perspektive des Vikars die bereits erwähnte Annäherung an das fremde Milieu nachvollzieht und die auch die entsprechenden Bewertungen vornimmt: „Denna känsla gav kärleken en bismak i den unga prästens tycke.“ (106)⁵⁵¹ Das zeitweilige Unbehagen des Vikars gegenüber den einfachen Fischern bietet eine Möglichkeit zur Identifikation wie auch sein Rückgriff auf bereits vorhandene Wertmuster: „Det var något ganska rätt i utropet, men det lindrades i prästens öra genom påminnelsen, att utsvultna barn får man förlåta.“ (106)⁵⁵² In dieser Erinnerung an einen moralischen Lehrsatz ist bereits ein Zugeständnis enthalten, das das Verhalten der Kinder mit ihrer unverschuldeten Not erklärt. Die Phänomene, mit denen der Vikar auf der Insel konfrontiert wird, erläutert der Erzähler also

549 („Aber die Kirche – welches erstaunliche Haus! Unschuld scheint ihr Dach zu sein, himmlische Fürsorge ihre Wände, Ehrfurcht ihr Grund, den der Mensch sicher und vor der Welt geschützt betreten darf.“ (95))

550 („Was ist verständlicher und natürlicher für junge Pfarrer, wenn sie ihr erstes Konzept verfassen (...).“ (103))

551 („Dieses Gefühl bewirkte gegenüber dem Alten einen unangenehmen Beigeschmack im Empfinden des jungen Pfarrers.“ (122))

552 („Es lag etwas recht Rohes in dem Ausruf, doch es wurde im Ohr des Pfarrers gelindert durch die Erinnerung, dass man ausgehungerten Kindern verzeihen soll.“ (127))

durch Verknüpfungen mit dem Vorwissen seiner Hauptfigur. Auch der bildliche Aspekt des Erzählvorgangs wird explizit gemacht, indem der Erzähler selbst auf die Zeichenhaftigkeit der zur Verfügung stehenden sprachlichen Ausdrücke verweist: „Ingenting kan måla de bägge närvarandes ansikten vid denna förklaring.“ (104)⁵⁵³ Besonders in der Schlusszene zeigt sich noch einmal der Stellenwert einer Identifikationsfigur, aus deren Sicht das Treiben der Fischer am Strand und die Entwicklungen um die Mutter und ihre Kinder geschildert werden. Dabei registriert der Vikar durchaus die Ausschnitthaftigkeit seiner Wahrnehmungen, versucht aber dennoch, über die in Sichtweite stattfindenden Handlungen zu einem umfassenden Bild zu gelangen: „Jag vet icke vart de nu gå; men jag skall icke lämna den patriarkaliska klockaren ur sikte.“ (115)⁵⁵⁴ Anstelle des Erzählers reflektiert nun der Vikar selbst, wodurch die subjektive Einfärbung der gesamten Darstellung deutlich hervorgehoben wird. Sein Urteil über den Küster wird gar nicht mehr als ein aus der Ich-Perspektive heraus formulierter Gedanke gekennzeichnet. Daran lässt sich nun eine gewisse Parteinahme des übergeordneten Erzählers ablesen: „Den girige fiskarhövdingen stod där ibland underhavande och grannar, såsom en liten avgud i sitt slag.“ (116)⁵⁵⁵ Der Erzähler übernimmt jedoch nicht vollständig die Sicht seiner zentralen Figur, sondern demonstriert durch einen Rückzug auf eine übergeordnete Position immer wieder auch seine Souveränität, mit der er die thematisierten Vorgänge ordnet und zueinander in Beziehung setzt:

Ännu en gång omsjungande sista delen av sin „barcarolle“, sprang en högvuxen man upp i land – en fullkomlig avbild i stort av den där gossen, som vi här förut kallat talemannen. (120)⁵⁵⁶

Er bezieht den Leser in einen Erzählvorgang mit ein („wir“), bei dem für Gegebenheiten und Entwicklungen die passenden sprachlichen Ausdrücke gefunden werden müssen. So entsteht eine kommunikative Situation, an der Sprecher und Zuhörer oder auch der textimmanente Erzähler sowie das imaginierte Publikum gleichermaßen beteiligt sind. Die selektive Erzählhaltung, die sich für einen bestimmten Zugriff auf den thematisierten Gegenstand entscheidet, wird schließlich gegen Ende der geschilderten Ereigniskette von Reise, Konfrontation mit dem Bestimmungsort und gelungener Integration erkennbar: „Men det är sant; hela denna historia omfattar icke mer än söndagen blott, och den var nu slut, ty klockan led till sex på

553 („Niemand kann die Gesichter der Anwesenden bei dieser Erklärung schildern.“ (123))

554 („Ich weiß nicht, wohin sie jetzt gehen, aber ich darf den patriarchalischen Küster nicht aus dem Auge verlieren.“ (145))

555 („Der gierige Fischerhäuptling stand da mitten zwischen seinen Untergebenen und Nachbarn wie ein kleiner Abgott seiner Art.“ (145))

556 („Den letzten Teil seiner ‚Barkarole‘ noch einmal wiederholend, sprang ein hochgewachsener Mann an Land, ein vollkommenes, vergrößertes Abbild des Jungen, den wir bisher den Sprecher nannten.“ (153))

kvällen och helgen gick ut.“ (122)⁵⁵⁷ Die Erzählung endet mit der simplen Begründung, dass der ursprünglich vorgesehene Zeitraum, über den berichtet werden sollte, nun abgeschlossen sei, so dass also die Darstellungsform offenbar gar nicht vorrangig durch bestimmte erzählenswerte Entwicklungen motiviert ist. Das Interesse am Gegenstand kann sich aber nicht mit dem gewählten Ausschnitt begnügen, da dieser den Fortgang der Ereignisse ausklammert und somit keine endgültige Auflösung der dargelegten Konflikte ermöglicht. Daher gibt der Erzähler einen Ausblick auf eben die Entwicklung, die sich im vorgegebenen zeitlichen Rahmen noch nicht hat vollenden können: „Om icke berättelsen slöt här, så skulle mycket omtalas, som tilldrog sig efteråt.“ (122)⁵⁵⁸ Somit verbindet sich eine selbstkommentierende erzählerische Ebene mit derjenigen Ebene, auf der sich die Begegnung der Hauptfigur mit einem fremden Lebensbereich vollzieht.

Die besagte Konstellation eines gebildeten, aber noch nicht welterfahrenen jungen Helden, der in einem provinziellen Milieu auf soziales Elend trifft und darauf reagieren muss, bedingt einen Lernprozess, den auch der Leser durchlaufen kann. Bereits in der ersten Wahrnehmung der Natur außerhalb der Stadt zeichnet sich eine derartige Veränderung ab:

Hans hjärta höjde sig i en tyst bön; han påminde sig icke nu orden i sin skrivna predikan, som han bar i bröstfickan, men han kände sig sinnad att heligt tala för människorna (...). (86)⁵⁵⁹

Bekanntermaßen zeigt sich der junge Vikar für die „Heiligtümer“ der göttlichen Schöpfung besonders empfänglich. Die Tatsache, dass ihn sein Naturerlebnis jedoch die Notizen für die geplante Predigt vergessen lässt und er sich stattdessen durch die allumfassende Präsenz eines göttlichen Prinzips seinen Zuhörern nahe fühlt, verweist auf die Notwendigkeit einer unmittelbaren Berührung mit der Realität. Die theoretische Reflexion allein garantiert noch nicht, dass der Gehalt der religiösen Lehre tatsächlich erfasst werden könnte. Die freie Natur, die hier für eine unverstellte Wirklichkeit und zugleich für ein Abbild göttlicher Größe steht, ergänzt jedoch die gedankliche Auseinandersetzung mit der überlieferten Schrift. Bereits in der Szene, während der der Vikar zu der Schäreninsel übersetzt, formuliert der Erzähler eine entsprechende Schlussfolgerung:

557 („Aber es ist einmal so: Diese ganze Geschichte umfasst nicht mehr als nur den Sonntag, und der war nun um, denn die Uhr zeigte auf sechs am Abend, und der Feiertag ging zu Ende.“ (157))

558 („Wenn die Erzählung hier nicht schlösse, so wäre noch vieles hinzuzufügen, was sich danach zutrug.“ (158))

559 („Sein Herz erhob sich in einem stillen Gebet; er erinnerte sich jetzt nicht der Worte in einer geschriebenen Predigt, die er in der Brusttasche trug, aber er fand sich in der Stimmung, zu den Menschen zu sprechen.“ (90))

Religionen, om ock dold eller skymd, lever och räddar sina älskade: människan och naturen. Ingenting står närmare naturen, rent och oskyldigt fattad, än religionen, då hon är mänskligt känd, liksom hon blivit gudomligt given. (89)⁵⁶⁰

Gelingt es dem Menschen, nicht nur seinen Verstand, sondern auch sein Empfinden der Religion zu öffnen, so kann er auch das in der Außenwelt waltende göttliche Prinzip erkennen und sich selbst ebenso wie die Natur als Bestandteil der göttlichen Schöpfung begreifen. Doch trotz seiner Sehnsucht nach einer solchen Einheit muss der Vikar angesichts der Realität zunächst einmal von seinen persönlichen eingeschränkten Voraussetzungen ausgehen. Diese bringen ihn auf eine gewisse Distanz zu den Verhältnissen auf der Insel: „Prästen vågade en blick in i stugan. Han hade ej varit i skärgården på så nära håll förr. Därinne såg ut som om ingen ätit på många dagar.“ (91)⁵⁶¹ Der direkte Einblick in das Dasein der Fischer konfrontiert ihn mit einer Lebenswirklichkeit, in der der Mangel an den notwendigsten einfachen Gütern als selbstverständlich und alltäglich empfunden wird: „Fattig? Vad menar herrn? Herrn vart litet storögd vid den upptäckten, att den fattiga gossen icke själv visste vad fattigdom var.“ (91)⁵⁶² Die unvollkommene Verständigung mit den Kindern wird jedoch auch mit deren Lebensalter begründet, in dem sie sich ihrer Menschlichkeit und damit auch ihrer geistigen Bedürfnisse noch gar nicht bewusst sein können. So sind sie auch nicht für den seelischen Beistand empfänglich, den ihnen der Vikar bieten möchte:

[M]en barn tillhöra icke religionens horisont, och äro nästan aldrig i stånd att tröstas, emedan de icke, att börja med, äro trolösa. De kunna väl grina och gråta för småsaker, men det stora är dem en munter lek. (92)⁵⁶³

Die religiöse Lehre kann erst dann Trost spenden, wenn dem Menschen diejenigen Mängel bewusst geworden sind, die über seine rein körperlichen Bedürfnisse hinausweisen. Demnach setzt die Erkenntnis des besagten göttlichen Prinzips eine Einsicht in die Unvollkommenheit der eigenen Existenz voraus. Da diese Einsicht mit dem Heranwachsen eines jeden Menschen verknüpft wird, deutet sich für den Vikar bereits die pädagogische Funktion eines Vermittlers an. Er kann den Schärenbewohnern diejenigen Begriffe und Vorstellungen nahebringen, die

560 („Die Religion lebt, wenn auch verborgen oder versteckt, und rettet ihre Lieblinge: den Menschen und die Natur. Nichts steht der Natur näher, da sie rein und unschuldig erkannt ist, als die Religion, wenn sie menschlich so gefühlt wird, wie sie göttlich gegeben ist.“ (95))

561 („Der Pfarrer wagte einen Blick in die Hütte hineinzuworfen. Er war bisher noch nie so tief im Schärengebiet gewesen. Drinnen sah es aus, als ob seit vielen Tagen keiner etwas gegessen hätte.“ (98))

562 („„Arm? Was meinen Sie?“ Der Herr bekam große Augen bei der Entdeckung, dass der arme Junge selbst nicht wusste, was Armut war.“ (98))

563 („Aber die Religion gehört noch nicht in den Gesichtskreis der Kinder; sie sind fast niemals zu trösten, weil sie einfach nicht trostlos sind. Sie können wohl um Kleinigkeiten weinen und heulen, doch das Große ist für sie ein munteres Spiel.“ (100))

ihnen zu einem vollständigen Selbsturteil bislang gefehlt haben. Ebenso wie sie auf eine Veranschaulichung der abstrakten christlichen Wertvorstellungen angewiesen sind, so bedarf auch der Vikar einer unmittelbaren Erfahrung der Wirklichkeit, um den Gehalt der religiösen Lehre tatsächlich erfassen zu können:

Den bräckliga knäböjande synden hade han överallt framför sig. Det ljusnade runt omkring honom i den lilla låga, dystra kyrkan: hans egna öron lyssnade med förvåning till de ord hans egen mun uttalade (...). Han lärde sig nu, där han stod, vad det var han lärde de andra. (97)⁵⁶⁴

Der Lichtschein, der den Prediger umgibt, versinnbildlicht ein wechselseitiges Begreifen, bei dem sich die Zuhörer durch einen Kirchenvertreter zum ersten Mal so wahrgenommen fühlen, wie es ihrem eigenen Wesen tatsächlich entspricht und bei dem sie auch Zugang zu einer Botschaft finden, die ihnen bislang verschlossen geblieben war. In diesem Zusammenhang gewinnt ihr Dasein als Fischer besonderes Gewicht, da die Predigt auf die ersten Jünger Christi verweist und der vormals noch verachteten Tätigkeit symbolträchtige Bedeutung zumisst. Der Vikar wiederum erlangt ein tieferes Verständnis der von ihm selbst propagierten Werte erst in dem Augenblick, der ihm angesichts der vom Leben gezeichnetem Gottesdienstbesucher eine umfassende Selbsterkenntnis ermöglicht. Die Konfrontation der christlichen Denkweise mit einer spezifischen Lebenswelt ermöglicht also auf beiden Seiten einen Lernprozess, in dem sich die religiöse Erkenntnishoffnung schließlich erfüllt. Davon ausgehend wird nun eine allgemein gültige Wahrheit formuliert, die die der Erzählung vorangestellte Aussage wieder aufgreift und aus der sich die Bedeutung der geschilderten Szene erschließt:

Det är en stor sanning, att ålderdomen i varje århundrade ser på ungdomen såsom på sin präst (...). Det är det unga, som skall draga världen fram. Gud själv var blott en trettioårig man, när han dog för världen, och införde ett nytt levnadssätt genom korset. (98 f.)⁵⁶⁵

Die Jugend des Vikars weist für die alternden Schärenbewohner in die Zukunft und verspricht eine fortgesetzt positive Entwicklung der menschlichen Lebenswelt, wie sie anhand des weiteren Handlungsverlaufes exemplarisch demonstriert wird. Der Vergleich mit dem Gottessohn rückt die Annäherung zwischen Vikar und Gemeinde in die Nähe zur Menschwerdung Gottes, die Almqvist bekanntermaßen als ein Sinnbild der Zusammenführung von Zeichen und Sache beziehungsweise Idee und Wirklichkeit versteht. So wird das in der Sache ent-

564 („Überall hatte er die gebrechliche, kniebeugende Sünde vor sich. Es wurde hell um ihn in der kleinen, niedrigen, düsteren Kirche: Seine eigenen Ohren lauschten mit Verwunderung den Worten, die sein eigener Mund aussprach. (...) Nun, da er hier stand, lernte er selbst, was er die anderen lehrte.“ (110))

565 („Es ist eine große Wahrheit, dass das Alter in jedem Jahrhundert die Jugend als seinen Priester ansieht (...). Gott selbst war nur dreiunddreißig Jahre alt, da er für die Welt starb und durch das Kreuz ein neues Leben begründete.“ (113))

haltene absolute Prinzip am Beispiel der jungen Mutter der Fischersfamilie mit der dem menschlichen Körper innewohnenden unsterblichen Seele gleichgesetzt: „Hennes anlete var icke intagande mera; men hon var av deras slag, på vilka det tydligt synes, att kroppen en gång varit skön, och att själen är det ännu.“ (102 f.)⁵⁶⁶ Elin fungiert hier als Gegenfigur zu dem Vikar, der in ihr diejenigen edlen Eigenschaften wiederzuerkennen glaubt, nach denen er selbst lebt. Mit der Ankunft auf der Insel hat der Vikar also nicht nur sein Reiseziel erreicht, sondern tatsächlich auch zu einem geistigen Bestimmungsort gefunden: „År kommo och gingo, men kapellanen ville aldrig flytta ifrån sitt lilla kapell. Han hade befryndat sig med dess invånare.“ (123)⁵⁶⁷

Die Gemeinschaft, die in diesem Ausblick dargestellt wird, ist im Wesentlichen auf die besagte Predigtszene zurückzuführen. Denn während des Gottesdienstes hat sich gezeigt, dass der noch unerfahrene junge Mann die Konfrontation mit einem fremdartigen Gegenstand – der Lebenswelt der Schärenbewohner – tatsächlich produktiv verarbeiten und als Geistlicher adäquat auf die Situation seiner Schutzbefohlenen reagieren kann. Bei dem vermittelnden Akt der Predigt nimmt er zunächst Abstand von der Schrift, um deren Aussage dann wiederum in leicht fassbare Bilder zu übertragen, zu veranschaulichen und letzten Endes auf die Wirklichkeit zurückzuführen. Dieser Vorgang weist nun deutliche Parallelen zu einem künstlerischen Schaffensprozesses auf. Bereits bei seinem Eintritt in die Kapelle wird der Vikar als eine Figur geschildert, deren Motivation für die Auslegung der Schrift sich nicht nur in dem Gehalt der religiösen Lehre begründet, sondern auch auf eine Demonstration der eigenen Kreativität ausgerichtet ist: „Hjärtat svallar: själva fingret, som förer den unga homiletens penna, är poetiskt.“ (94)⁵⁶⁸ Das Wort enthält unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten, regt somit die Vorstellungskraft des Predigers an und inspiriert ihn zu dem Erschaffen eines neuen, eigenständigen Textes. Die Bewegung des Herzens deutet die Notwendigkeit einer gefühlsbetonten Auslegung an. Dabei wird für die Exegese der biblischen Schrift eine Eingebung vorausgesetzt, wie sie auch für ein ästhetisch gelungenes dichterisches Werk unabdingbar wäre. Die poetische Schaffenskraft, die sich bei der Entwicklung eines Predigtkonzeptes Bahn bricht, bringt schließlich eine metaphorische Sprache hervor, „överflödande på täcka bilder och ljuva liknelser“ (94).⁵⁶⁹ Diese ist nicht nur aufgrund ihres Gehalts von Bedeutung, sondern ihre

566 („Ihr Gesicht war nicht mehr hübsch, doch sie war von jener Art, der man deutlich ansieht, dass der Körper einmal schön gewesen und die Seele es geblieben ist.“ (120))

567 („Die Jahre kamen und gingen, aber der Pastor wollte niemals seine kleine Kapelle verlassen. Er hatte sich mit den Gemeindegliedern angefreundet.“ (159))

568 („Das Herz schwillt; sogar der Finger, der die Feder des jungen Homiletens führt, ist poetisch.“ (104))

569 („überfließend von anmutigen Bildern und lieblichen Gleichnissen“ (104))

Form stellt gleichfalls einen eigenständigen Wert dar: „Allt blir hånryckande: evangelium en idyll, lagen en varnare i huldaste dräkt (...).“ (94)⁵⁷⁰ Indem die Auslegung der biblischen Schrift mit einer literarischen Gattung in Verbindung gebracht wird, zeigt sich deutlich der hohe Stellenwert der Kunst; zudem verweist der Begriff der Idylle bereits an dieser Stelle auf das harmonische, in sich geschlossene Bild, mit dem die Erzählung abschließen wird. Als Neuankömmling auf der Insel trifft der junge Vikar zunächst jedoch auf eine Tradition im Umgang mit geistlichen Texten, die im Gegensatz zu seiner eigenen Haltung steht. Der Gesang der Gemeindemitglieder unter Leitung des Küsters folgt streng vorgegebenen Regeln, ohne auf Wohlklang bedacht zu sein:

De trettio eller fyrtio sångarne och sångarinnorna hade ingen enda vacker röst, men de höllo tonen både i det djupa och höga. (...) Men det gick tillika så disciplinariskt och korrekt, att det tydligt påminde om en duktig korpral i sångexercisen. Han stod där också själv, mitt framför dem (...).
(96)⁵⁷¹

Die Gewissenhaftigkeit, mit der auf Takt und Intonation geachtet wird, und der Vergleich des Küsters mit einem Korporal lassen den Vortrag der Kirchenlieder eher wie eine militärische Pflichtübung als eine Auslegung geistlicher Texte mit künstlerischen Mitteln erscheinen. Mit dem Festhalten des Küsters an bestimmten Regeln und dem Wunsch des Vikars nach einem genuinen Schaffen, treffen zwei grundlegend verschiedene Auffassungen aufeinander. Allerdings verliert der Vikar angesichts der ihn umgebenden fremdartigen Welt zunächst einmal das Vertrauen in sein eigenes Sprachvermögen: „Huru skall detta gå? Och se, likväl, huru alla deras ögon lita till mig? – efter tröstfulla ord hungra de? O min Gud! och jag – vad skall jag säga dem?“ (97)⁵⁷² Seine Vorbereitungen auf die Predigt werden unter dem Eindruck dieser unerwartet schwierigen Aufgabe hinfällig, da sie nicht auf die Bedingungen auf der Schäreninsel ausgerichtet waren und angesichts der Wirklichkeit einer dürftigen Kapelle und einer Not leidenden Gemeinde gänzlich bedeutungslos erscheinen: „[H]an mindes ej ord ur sitt koncept – han kunde icke tänka på att det ens fanns till i världen.“ (98)⁵⁷³ Damit fehlt ihm auch der Bezugsrahmen für ein neues Predigtkonzept, so dass er in Schweigen verfällt, um

570 („Alles wird entzückend: das Evangelium ein Idyll, das Gebot ein Rufer im holdesten Kleid“ (104))

571 („Die dreißig oder vierzig Sänger und Sängerinnen hatten nicht eine einzige schöne Stimme, aber sie hielten den Ton in der Tiefe wie in der Höhe. (...) Aber es ging zugleich so disziplinarisch und korrekt zu, dass es deutlich auf einen tüchtigen Korporal in den Gesangsexerzitien hindeutete. Da stand er auch selbst mitten vor ihnen (...).“ (108 f.))

572 („Wie soll das werden! Und sieh nur, wie aller Augen sich dennoch auf mich verlassen! Sie hungern nach trostvollen Worten. O mein Gott! Und ich – was soll ich ihnen sagen?“ (111))

573 („Er erinnerte sich keines Wortes aus seinem Konzept; er konnte nicht einmal daran denken, dass es überhaupt eines gab.“ (112))

nicht etwa gegen seine Überzeugung sprechen zu müssen oder aber vergeblich das Wort an eine Zuhörerschaft zu richten, auf die er gar nicht einwirken kann: „Det är sublimt, när en ung man är redlig. Han är icke då en charlatan. Han tiger – ty vad skall han säga? Han tiger – men han ser likväl åt höjden.“ (99)⁵⁷⁴ Der Begriff des „Scharlatans“, den Almqvist bereits in seinem Essay „Poesi i sak“ als Synonym für den Künstler verwendet, steht auch hier für ein schöpferisch begabtes Individuum, das aus dem Material der Sprache Dichtung schaffen kann. Das Resultat eines solchen Vorgangs muss aber immer ein Kunstprodukt bleiben und legitimiert sich allein über den Verweis auf den verborgenen Wahrheitsgehalt der Wirklichkeit. Dieser Wahrheit ist sich nun auch der Vikar bewusst, ohne dass er aber sogleich eine angemessene sprachliche Form finden könnte. Stattdessen bekennt er reumütig den Hochmut, mit dem er bislang trotz seiner Unkenntnis der Realität die christliche Lehre hatte verkünden wollen. Die voraussetzungslos abgehaltene Rede trägt den Charakter einer spontanen mündlichen Erzählsituation, bei der die Zuhörer durch ihre Reaktionen – wenn nicht schon allein durch ihre Anwesenheit – sogar Einfluss nehmen können: „Predikanten, som hittills blott improviserat inledning, påminde sig i hast, att han skulle hava ett ämne för sin egentliga predikan.“ (100)⁵⁷⁵ Das Thema der göttlichen Fürsorge für schutzbedürftige vaterlose Familien, das der Vikar beim Übergang zur eigentlichen Predigt findet, geht bereits auf seine jüngsten Erlebnisse mit den Inselbewohnern zurück und steht somit in direkter Verbindung zu deren Lebenswelt. Im Folgenden führt seine Ansprache diese Realität mit der von der Schrift referierten Idee in verständlicher Weise zusammen („Allt vad han sade var ord ad homines. Han sammanband sitt ämne med texten (...).“ (101)⁵⁷⁶) Er bedient sich dabei einer Argumentation, die gleichermaßen an Verstand und Gefühl appelliert und zudem auf einen möglichst natürlichen Ausdruck setzt: „Han talade både varmt och med sans; han talade så simpelt som ibland vänner (...).“ (101)⁵⁷⁷ So entsteht ein Predigttext, in dem sich nicht nur das in der Erzählung entwickelte Ideal der praktizierten christlichen Nächstenliebe manifestiert, sondern der zugleich auch den ästhetischen Vorgaben einer wirklichkeitsbezogenen Dichtung zu folgen scheint.

Neben dem ausführlich geschilderten Vorgang des Predigens lassen sich in *Kapellet* noch weitere Elemente von metapoetischer Bedeutung ausmachen. Beispielsweise verweist die

574 („Es ist erhaben, wenn ein junger Mann redlich ist. Dann ist er kein Scharlatan. Er schweigt, denn was soll er sagen? Er schweigt, aber er sieht gleichwohl zur Höhe.“ (114))

575 („Der Prediger, der bisher die Einleitung nur improvisiert hatte, erinnerte sich schnell daran, dass er für seine eigentliche Predigt ein Thema haben musste.“ (116))

576 („Alles, was er sagte, waren Worte *ad homines*. Er verband sein Thema mit dem Text (...).“ (117))

577 („Er sprach ebenso mit Wärme wie mit Vernunft; er sprach so einfach wie unter Freunden (...).“ (118))

bereits erläuterte personale Erzählperspektive, die den Lernprozess des jungen und erlebnishungrigen Reisenden nachvollziehbar macht, auf den kreativen Aspekt der Konfrontation mit einem fremdartigen Milieu. Der Vikar tritt dabei als ein Akteur in Erscheinung, dessen Bewegung vom Ursprungsort hin zu einem ungewöhnlichen Ziel dem Leser eine Fülle von Szenen und Bildern vor Augen führt. Der Gegenstand dieser Bilder – die Lebenswelt auf der Schäreninsel – ist jedoch nicht nur deshalb von Interesse, weil sich an ihm die Kreativität eines gebildeten Außenstehenden entfalten kann; zudem erschafft er auch aus sich selbst heraus Dichtung. Die junge Mutter der Fischersfamilie verkörpert hier den unverbildeten Menschen, der Nächstenliebe und eine selbstverständlich empfundene Nähe zur Natur in sich vereint und daraus schöpferische Kraft gewinnt:

Låt oss nu vara glada, sade hon, varvid i detsamma en strid tårflod brast ut, och gjorde sig väg över hennes till glädje uppmuntrande anlete. (...) Sedan modern litet hämtat sig, började hon sjunga en visa, föga olik en vaggsång, visst av henne själv författad (...). (116)⁵⁷⁸

Die Einfachheit, mit der Elin ihren Kindern den Inhalt der Predigt übermittelt und in noch leichter fassbare Bilder überträgt, sowie ihre ungekünstelten Gefühlsäußerungen geben Zeugnis von ihrem empfindsamen und daher edlen Charakter. Die Trauer um den vermeintlich zu Tode gekommenen Mann ruft schließlich eine Vision hervor und lässt sie Jonas' Schicksal und das zukünftige leidvolle Dasein der vaterlosen Kinder in einer metaphorisch dichten Sprache schildern. Als Antwort auf ihre Klage ertönt wiederum ein Lied, das nun der Freude des unverhofft heimkehrenden Familienvaters entspringt. Der Fischer, der alle Unwetter überstanden hat, tritt gleich dem Vikar als ein Reisender auf, dessen Fahrten zum Gegenstand einer unterhaltsamen Erzählung werden. Sobald er die heimatlichen Gefilde betreten und sich wieder mit seiner Familie vereinigen kann, äußert sich seine Lebensfreude in Musik und Tanz: „Men när hem sin skatt (...) / då smälta hans sinnen / i ljuvliga minnen – / älska, sjunga och dansa, det vill han / på land.“ (119)⁵⁷⁹ Ebenso wie die Predigtszene zum Sinnbild für die poetisch fruchtbare Zusammenführung des Ideengehalts der Heiligen Schrift mit der Wirklichkeit wird, so stehen auch Elin und Jonas als Menschen mit edlem Wesenskern für einen künstlerischen Ausdruckswillen, der nur noch zur Anschauung gebracht werden muss.

578 („Lasst uns fröhlich sein“, sagte sie, während gleichzeitig eine Tränenflut ausbrach und über ihr Antlitz, das zur Freude ermuntern wollte, herniederströmte. (...) Als die Mutter sich etwas gefasst hatte, begann sie ein Lied zu singen, ähnlich einem Wiegenlied, das sicher von ihr selbst verfasst war.“ (147))

579 („Doch kehrt er zurück,/(...) sein rauher Sinn/ schmilzt dann dahin,/ und er will tanzen und singen /daheim (...).“ (152))

Die Figur des Vikars erfüllt allerdings noch weitere Funktionen. Wie bereits ausgeführt wurde, repräsentiert sie eine bestimmte Einschätzung der sozialen Verhältnisse, die Problematik der Schriftauslegung sowie den Erkenntnisprozess angesichts einer unmittelbaren Wirklichkeitserfahrung. Doch obwohl der Vikar vordergründig diesen abstrakten Bereichen zugeordnet wird, trägt sein Charakter Züge, die über einen solchen ideellen Horizont hinausweisen und von individueller Qualität sind. Die Anziehungskraft, die die Natur auf ihn ausübt, geht nicht nur auf die ersehnte Nähe zur göttlichen Schöpfung zurück. In der Parklandschaft um das Herrenhaus verliert er sich auf labyrinthartigen Wegen, die ihn zu einer unerwarteten Begegnung führen:

Tigande gick han på de slingrande sandgångarne, steg över kanalernas små broar (...). Just i detta ögonblick av bryderi kom en barnflicka, om elva eller tolv år (...). Men nu låg där endast linnekläder; och det förekom vandraren, att den lilla vackra tjänarinnan så bittida var ute med dem för att i en rännil skölja dem (...). (87)⁵⁸⁰

Zwar wendet er sich mit der unverfänglichen Frage nach dem rechten Weg an das Mädchen; in der Abgeschlossenheit der Natur und fern von gesellschaftlichen Konventionen fasziniert ihn jedoch auch die Anmut der „schönen kleinen Dienerin“, die mit Attributen wie den Wäschestücken oder dem schmalen weißen Band ausgestattet wird. Die Tatsache, dass sie eben dieses Band unbemerkt verliert und der Vikar es an sich nimmt, offenbart sich auch dem Leser erst im späteren Gespräch mit der Fischersfamilie. Nicht zuletzt im Hinblick auf den weiteren Handlungsverlauf ließe sich diese Szene im Park als erotisch konnotiert interpretieren. Die Anziehungskraft des Kindes wird von dem Erzähler jedoch zu keinem Zeitpunkt explizit gemacht, so dass die scheinbar naive Sichtweise des Vikars dominiert. Seine uneigennütigen, an bestimmten Idealen orientierten Beweggründe werden durch die Hinweise auf eine Sehnsucht nach erotischer Erfüllung ergänzt und zugleich relativiert. In der bereits geschilderten Begeisterung für die dichterischen Entfaltungsmöglichkeiten einer Biblexegese finden sich entsprechende Anspielungen: „[A]llt blir liksom solen, eller som dagens stunder, som stjärnorna, som våren och liljorna, till och med som flickans milda öga.“ (94 f.)⁵⁸¹ Die Metaphern für die poetische Überhöhung gehen von den erhabenen Gestirnen zu Bildern des erwachenden Lebens und der menschlichen Liebe über. In Rückschau auf die bisherige Tätig-

580 („Schweigend ging er auf dem geschlängelten Sandpfad, schritt über die schmalen Brücken der Kanäle (...). Gerade in diesem Augenblick der Verlegenheit kam ein Kindermädchen von elf oder zwölf Jahren, (...). Aber nun lag da nur linnene Wäsche, und der Wanderer meinte, die kleine hübsche Dienerin sei so zeitig hier draußen mit ihnen, um sie in einem Rinnsal zu spülen (...)“ (91))

581 („[A]lles wird wie die Sonne oder wie die Stunden des Tages, wie die Sterne, wie der Frühling und die Lilien; sogar wie die milden Augen des Mädchens.“ (104))

keit des Vikars wird nun deutlich, dass sein Wunsch nach einem gelungenen Auftritt vor der Gemeinde niemals allein in der angestrebten Bewährung als Prediger begründet war. Denn als er angesichts der gebrechlichen und ausgemergelten Schärenbewohner sein ursprünglich vorgesehene Konzept verwirft, finden auch weibliche Adressaten Erwähnung:

Det han skrivit hade säkert, när han satt i sin kammare, mest haft till föremål de unga, med honom likstämmiga, livliga medlemmarne av huvudkyrkan; och kanske, bland dem, i omedvetet ingår i en skribents tankar. Männe icke det och det sköna uttrycket stod där för den och den sköna åhörar... innan? – är det så ömjligt – så orimligt – eller så fult? Nej det är ganska mänskligt, och ganska vanligt. (94)⁵⁸²

Der Erzähler deutet an, dass sich der Vikar seiner Neigung zum anderen Geschlecht nicht oder nur halb bewusst ist und wirbt um Verständnis für das Bedürfnis eines jungen Mannes nach weiblicher Bewunderung und Anerkennung. Die rhetorische Frage nach Wahrscheinlichkeit, Nachvollziehbarkeit und moralischer Legitimation („hässlich“) einer solchen Haltung wird mit dem Verweis auf die Menschlichkeit des Vikars beantwortet, die schließlich auch jeder Leser auf sich beziehen muss. Die einfache Ausdrucksweise, zu der er angesichts des Elends der Schärenbewohner findet, wird nun ebenso wie schon seine naive Ergriffenheit vor der Natur mit einem ironischen Unterton geschildert. Denn auch wenn er mitten unter den armen Fischern Demut empfindet, so assoziiert er das Gefühl einer unverstellten und unmittelbaren Erfahrung – sei es im Hinblick auf die Natur oder auch im Hinblick auf eine ihm fremde Lebensweise – mit dem „Weg der Seligkeit“, der sich im Park des Herrenhauses angedeutet hatte:

Men kristendomens storhet består i att vara liten, och salighetens väg är såsom den smala, knappt synliga gångstigen genom en grön äng där ekar växa, och några himmelshöga popplar utgöra det fjärran målet. (101 f.)⁵⁸³

Diese Anspielung auf die Begegnung mit dem Kindermädchen verleiht nun dem „fernen Ziel“ eine doppelbödigere Bedeutung. Wird während der Predigtszene tatsächlich ein Prozess nachvollzogen, bei dem der Vikar in Gemeinschaft mit seinen Zuhörern zu einem tieferen Verständnis der geteilten Lebenswirklichkeit findet, so spinnt sich hier auch der Faden einer

582 („Was er geschrieben, während er in seiner Kammer saß, hatte sicherlich am meisten die jungen, ihm gleichaltrigen lebhaften Mitglieder der Hauptkirche ansprechen sollen, und unter diesen vielleicht insbesondere den einen oder andern Bestimmten – wer weiß. Denn viel Unbewusstes fließt in die Gedanken eines Schreibenden. Sollte nicht dieser und jener schöne Ausdruck dastehen für diese und jene schönen Zuhörer...innen? Ist das so unmöglich, so unpassend oder gar hässlich? Nein, das ist recht menschlich und ganz verständlich.“ (104 f.))

583 („[A]ber die Größe des Christentums besteht darin, einfach zu sein, und der Weg der Seligkeit ist wie der schmale, kaum sichtbare Pfad durch eine grüne Wiese, wo Eichen wachsen und einige himmelhohe Pappeln das ferne Ziel bezeichnen.“ (118 f.))

Erzählung weiter, die um die Suche des Helden nach persönlichem Glück kreist. Die Persönlichkeit des Vikars, deren Facetten auf unterschiedlichen erzählerischen Ebenen kommuniziert werden, ist somit weniger eindeutig umrissen, als es seine Funktionen im Rahmen der äußeren Handlung vermuten lassen würden. Gerade die Anziehung durch das weibliche Geschlecht und die Suche nach irdischer Liebe machen jedoch seinen Charakter menschlich glaubwürdig. Auch die Bedeutung seiner Rolle eines Heilsbringers, der Mildtätigkeit propagiert und die Lebensverhältnisse der armen Familie verbessern möchte, wird ein Stück weit zurückgenommen. Denn sobald er den Küster davon zu überzeugen versucht, die vermeintliche Witwe und ihre Kinder zu unterstützen, verhalten seine Argumente angesichts der Freude über Jonas' unverhoffte Rückkunft:

Men ingen lyssnade nu på prästen, eller svarade på hans människoälskande insinuation. Själva modern glömde till hälften sitt främmande, i glädjen att söka upp och träffa sin efterlängtade, sin så länge saknade. Hon sprang ut ur stugan. (114)⁵⁸⁴

Der seelische Trost, den er der vaterlosen Familie angesichts ihrer verzweifelten Lage zu spenden bereit war, ist nun nicht mehr vonnöten. Jonas nimmt die Rolle eines Helden ein, der alle Widrigkeiten überwunden und sein Schicksal gemeistert hat und der die Bedürftigen mit Reichtümern beschenken kann: „Så mycket har ingen lots nånsin fått, men så har också ingen lots, näst Gud, gjort vad Jonas gjorde den natten.“ (121)⁵⁸⁵ Im Gegensatz zu dem jungen idealistischen Geistlichen und zu dem beständig nach rational-ökonomischen Gesichtspunkten handelnden Küster stellt Jonas diejenige männliche Figur dar, die eine glückliche intime Beziehung führt und eine zahlreiche Nachkommenschaft ihr eigen nennt: „Här äro åtta barnbytingar – så många har ingen av er, kamrater – sådana får man icke på sjön.“ (121)⁵⁸⁶ Diese eindeutige Anspielung auf geschlechtlichen Umgang fasst ein Movens für menschliche Handlungen in Worte, das im Hinblick auf das Verhalten des jungen Geistlichen bislang unausgesprochen geblieben war. Die Rückkehr der Fischer stellt schließlich auch dem Vikar die Erfüllung seiner Sehnsucht nach irdischer Liebe in Aussicht: „Och så tog jag min Lena och förde till mina båtar, och här är hon nu, som du ser. Ditt namn bär hon, mor; och skall

584 („Aber jetzt hörte keiner mehr auf den Pfarrer; niemand antwortete auf seine menschenfreundliche Andeutung. (...) Sogar die Mutter vergaß fast den Fremden in der Vorfriede, nun ihren Ersehnten, ihren so lange Entbehrten zu finden. Sie sprang aus der Hütte.“ (142))

585 („Soviel hat noch kein Lotse jemals bekommen. Aber es hat auch noch kein Lotse, nächst Gott, das getan, was Jonas in jener Nacht geleistet hat.“ (155))

586 („Und hier sind acht kleine Knirpse, so viele hat keiner von euch, Kameraden, aber die bekommt man auch nicht auf See.“ (155))

med tiden bli likaså fager och galant som du.“ (122)⁵⁸⁷ Das Kindermädchen „Helena“, das nun bereits als Tochter der Fischersfamilie bekannt ist, wird von dem heimkehrenden Vater wieder ihren Geschwistern zugeführt und als ein Ebenbild der „schönen und galanten“ Mutter präsentiert. Svedjedal zufolge findet sich in dem Namen des Mädchens ein weiterer Hinweis auf die in *Kapellet* signifikante Lichtsymbolik.⁵⁸⁸ Aufgrund einer möglichen erotischen Komponente innerhalb der Figurenkonstellation scheint jedoch vor allen Dingen die Anspielung auf die griechische Mythologie bedeutsam zu sein. So werden die Wünsche des Vikars nun in der Vorschau auf eine glückliche Zukunft endgültig legitimiert: „[D]et vore att måla, huru han läste till skrift med Helena, då hon hunnit sina femton år. Hon var elva eller tolv år yngre än han. Det var ju icke en så stor skillnad?“ (123)⁵⁸⁹ Einmal mehr greift der Erzähler zu dem Stilmittel einer rhetorischen Frage, um Verständnis für das Verhalten seiner Hauptfigur zu wecken und um die Bindung zwischen dem Geistlichen und seinem Schützling plausibel zu machen. Da die Beziehung zu Helena geknüpft wird, während der Vikar ihr die Heilige Schrift nahe bringt, wird auch ihre Liebe in ein positives Licht gerückt. So wird die Idylle beglaubigt, in der die Kluft zwischen Bürgertum und einfachen Landbewohnern überwunden scheint.⁵⁹⁰ Allerdings beruht der Erfolg des Fischers Jonas, auf dem dieser Ausklang zumindest teilweise gründet, einzig und allein auf zufälligen Entwicklungen, die ihm auf märchenhafte Weise zu Reichtum und Ansehen verhelfen. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Wendung scheint nun den Anspruch einer in sich stimmigen wirklichkeitsbezogenen Darstellung zu konterkarieren. Denn das Schicksal des Fischers, das auf wunderbare Weise die ausführlich geschilderten, in einer unbarmherzigen Realität verankerten Spannungen und Konflikte zur Auflösung bringt, geht offenbar auf das Eingreifen eines *Deus ex machina* zurück und kommt somit einem Bruch mit der bis dahin stringenten Motivierung gleich. Es stellt sich also die Frage, wie vor diesem Hintergrund die Erfahrungen des Vikars bei seinem Aufenthalt auf der Insel zu bewerten sind, und ob die Ironie einer forcierten Wendung zum Guten auch das besagte harmonische Schlussbild aufhebt. Dabei ist zunächst einmal die Predigtszene von Bedeutung, während der der Vikar unmittelbar auf seine Zuhörerschaft reagiert. Seine Haltung angesichts der neu gewonnenen Eindrücke teilt sich über seine Gedanken und auch über seine Wirkung auf die Gottesdienstbesucher mit:

587 („So nahm ich meine Lena und führte sie zu meinem Boot. Und hier ist sie nun, wie du siehst. Sie trägt deinen Namen, Mutter, und sie wird mit der Zeit ebenso schön und galant werden wie du.“ (157))

588 Svedjedal: *Berättaren på bokmarknaden*. S. 112.

589 („Es wäre das Bild zu zeichnen, wie er mit Helena in der Schrift las, da sie fünfzehn Jahre alt geworden war. Sie war elf oder zwölf Jahre jünger als er. Das ist doch kein so großer Unterschied?“ (159))

590 Svedjedal: *Berättaren på bokmarknaden*. S. 117.

Så tyst så utan ringaste kny har ingen församling emottagit sin präst. Icke blott för att han var dem så ny, så ung – men en underbar gloria av andelig försynthet – av hög skam – sken omkring honom. (98)⁵⁹¹

Die „Glorie der Bescheidenheit“, die ihn in den Augen der Schärenbewohnern umgibt, überführt die sinnliche Wahrnehmung in eine Projektion und verweist auf die Bedeutung der menschlichen Vorstellungskraft, die zwar von der Wirklichkeit ausgeht, sich aber dennoch über die konkreten Gegebenheiten erhebt und diese zu einem vollkommenen Bild weiterdenken kann. Auch der Vikar findet in seiner Ansprache zu einem geistlichen Trost, der die Unvollkommenheit der menschlichen Lebenswelt erträglich macht und die Hoffnung weckt, die Endlichkeit des irdischen Daseins sei tatsächlich zu überwinden: „Dig o Son! Som har övervunnit döden, dig, Jesus Kristus, har min håg utvalt i dag, och mitt hjärta älskar dig, att jag får vara delaktig av din seger.“ (100)⁵⁹² Der Tod als Bedrohung des eigenen Körpers wird nicht geleugnet, verwandelt sich aber angesichts der Gewissheit einer unsterblichen Seele in eine nur unbedeutende Hürde auf dem Weg zu einer geläuterten Existenz. Mit dem Glauben an die Menschwerdung Gottes teilen der Vikar und seine Gemeinde eine Vorstellung, die auch den Glauben an ein verantwortungsbewusstes christliches Miteinander nähren soll. So bezieht der Vikar die Arbeit der Fischer auf das biblische Bild der „Menschenfischer“ und fordert sie zu einem Leben in wechselseitiger Achtsamkeit und Hilfsbereitschaft auf, bei dem sie sich der Schwächsten annehmen sollen. Die Wirkung, die er mit diesem Appell erzielt, führt ihm nochmals die gelungene Verständigung mit den Schärenbewohnern vor Augen:

Allt som han såg huru församlingen upplivades, steg också hans eget mod i kristlig glädje, och slutligen förekom honom den lutande, antika kapellbyggnaden såsom ett ljusens hem. (102)⁵⁹³

Der Prediger und seine Zuhörer finden also in der Hoffnung auf ein Ideal zueinander, das aus ihrer unmittelbaren Lebenswirklichkeit abgeleitet ist und das anzustreben sich lohnt.⁵⁹⁴ Dieser Prozess der Annäherung entspricht nun einem Vorgang, bei dem die Realität zu einer höheren Wahrheit verklärt und auf eine abstrakte Ebene überführt wird. Eine solches Ideal („Heim des

591 („So still, so ohne den leisesten Laut hat noch keine Gemeinde ihren Pfarrer empfangen. Nicht nur, weil er für sie so neu, so jung war, sondern weil ihn eine wunderbare Gloria von geistlicher Bescheidenheit, von großer Scheu umgab.“ (111))

592 („Dich, o Sohn, der du den Tod überwunden hast, dich, Jesus Christus, hat mein Sinn heute erwählt, und mein Herz liebt dich, dass ich deines Sieges teilhaftig sein darf.“ (115))

593 („Je mehr er sah, wie die Gemeinde auflebte, stieg auch sein eigener Mut in christlicher Freude, und schließlich kam ihm das alte, windschiefe Kapellengebäude wie ein Heim des Lichts vor.“ (119))

594 Nach Aspelin veranschaulicht diese Szene mit ihrem Wechsel von einer detailrealistischen hin zu einer überhöhenden Schilderung den Übergang der konkreten Wirklichkeit ins Nicht-Stoffliche. Dabei ist allerdings hervorzuheben, dass sich dieser Übergang nur in der Vorstellung der beteiligten Personen vollzieht und deshalb als Erkenntnis verstanden werden sollte. – Vgl. Aspelin: *Poesi i sak*. S. 59.

Lichts“) bleibt jedoch unberührt von den konkreten und zufälligen Gegebenheiten des irdischen Lebens. Bedeutsam ist, dass die gewünschte Verwandlung der Realität während der Erzählung in unterschiedlicher Form aufgegriffen und thematisiert wird. Der Vikar selbst unternimmt einen Versuch, auf die bestehenden sozialen Spannungen versöhnlich einzuwirken, indem er den Küster zu weiteren Wohltaten auffordert: „Nåväl, så bliv ånkans och de faderlösas värn. Gud har icke förgäves lämnat er själv utan barn.“ (113)⁵⁹⁵ Dieser Plan kann jedoch nicht mehr verwirklicht werden, da Jonas' Rückkehr die Lage seiner Angehörigen von Grund auf verändert und eine Läuterung des Küsters nicht mehr zwingend erforderlich scheinen lässt. So besteht der versöhnende Einfluss des Vikars in seiner Vision einer Verklärung der Wirklichkeit, wie sie die Gottesdienstbesucher selbst an die übrigen Inselbewohner weitergeben. Denn offensichtlich reicht die Wirkungsmacht der entsprechenden Gedanken zunächst nicht über die Grenzen des geschützten sakralen Raumes hinaus, so dass sie in Bilder übertragen werden müssen, die auch außerhalb der Kapelle verständlich sind und sogar die Kinder bewegen können:

Den lyssnande prästens öra tyckte endast, att moderns ord föllo sig vida bättre än hans egna gjort.
De voro vida varmare, mildare, mer ägnade at förmana, och mer ställda till själva människorna.
(116)⁵⁹⁶

Hier zeigt sich die Notwendigkeit einer vermittelnden Instanz, die den jungen Geistlichen seinen Gemeindegliedern noch näher bringt, als es ihm allein aufgrund seiner guten Vorsätze möglich ist, und die auch selbst Anteil an der Erkenntnis einer religiösen Botschaft hat. Elins Wiedergabe der Predigt zeigt, dass auch die einfachen Fischer dazu in der Lage sind, den Gehalt der christlichen Lehre mit ihrer eigenen Lebenswelt in Verbindung zu bringen. Ebenso wie die Inselbewohner trotz ihrer Alltagsmühen noch über die Kraft zur Versöhnung verfügen, kann auch die karge Natur des Schärengebiets einen lieblichen Anblick bieten: „varifrån man hade en hänryckande utsikt över en havsvik, varpå aftonsolen nu glimmade med sitt vänligaste sken.“ (118 f.)⁵⁹⁷ Die entlegene Lebenswelt, mit der der Leser konfrontiert wird und die er zunächst einmal als roh und wenig ansprechend empfinden muss, trägt das Potenzial zu einer edleren Form bereits in sich. Dass sich diese verfeinerte Gestalt nur

595 („Nun wohl, so könntet Ihr Schutz und Schirm für die Witwe und die vaterlosen Kinder sein. Gott hat Euch nicht umsonst ohne Kinder gelassen.“ (141))

596 („Dem lauschenden Ohr des Pfarrers schien es freilich, dass die Worte der Mutter weit besser ausfielen als seine eigenen. Sie waren viel wärmer und milder, besser geeignet zu ermahnen und mehr an die Menschen selbst gerichtet.“ (147))

597 („(...) von wo man eine hinreißende Aussicht über eine Meeresbucht hatte, auf der die Abendsonne nun mit freundlichem Schein leuchtete.“ (151))

momentweise und unter bestimmten Bedingungen wie beispielsweise im freundlichen Licht der Abendsonne zeigt, tut ihrer Bedeutung keinen Abbruch. Denn das vorübergehende Aufblitzen von Schönheit macht eine tatsächlich vorhandene Facette im Wesen von Natur und Menschen sichtbar und kann zudem die sinnstiftende Vorstellung eines dauerhaften Idealzustandes inspirieren. Die Erzählung schließt nun mit dem knappen Nachklang, in dem die von dem Vikar propagierten Leitsätze der Nächstenliebe tatsächlich gelebt werden: „Likaså borde skildras, huru den nye kapellanen genom religionens kraft ombildade denna skärgård till ett fridens och kärleks hem (...).“ (123)⁵⁹⁸ Somit werden die Verhältnisse auf der Schäreninsel einer Realität entrückt, deren soziale Spannungen und persönliche Konflikte sie zuvor noch repräsentiert und zur Anschauung gebracht haben. Auch wenn die dichterische Verarbeitung eines solchen Gegenstandes in *Kapellet* kritische Bezüge nicht ganz vernachlässigen kann, wird gerade seine poetische Überhöhung auf das Wesen der geschilderten Wirklichkeit zurückgeführt. In der rauen Natur des Schärengürtels finden sich versteckte Fluchräume, die von äußeren Einflüssen unberührt bleiben und daher auch unabhängig von übergreifenden gesellschaftlichen Zusammenhängen Bestand haben:

Skären, till utseende ej sällan grov, skrovlig, mager och förfärlig, har en ljuv och mild vind över sig i flere av sina dolda småvikar, och sommaren ler länge i skyddet innanför havsklipporna. (123)⁵⁹⁹

Die Tatsache, dass die Insel schließlich zur Projektionsfläche einer Idylle wird, unterstreicht die Fiktionalität der Darstellung. Denn auf diese Weise wird eine Distanz zur Lebenswirklichkeit des Lesers geschaffen, die mit der räumlichen Entfernung zwischen Festland und Insel korrespondiert und die letzten Endes die Autonomie des Kunstwerks betont. Das harmonische Schlussbild ist legitimiert, indem es auf die transzendierende Funktion eines mit künstlerischen Mitteln erfahrbar gemachten Ideals verweist. Ebenso gründet es aber auch auf dem Lernprozess des Vikars und seiner Gemeinde, der ja tatsächlich stattgefunden hat und Anknüpfungspunkte für eine weitere denkbare Entwicklung bietet. Die märchenhafte Aufhebung einer sozialen Problematik – der Armut der kinderreichen Fischersfamilie – gewinnt schließlich durchaus die Qualität einer ironischen Brechung, demonstriert jedoch auch die Band-

598 („Ebenso müsste geschildert werden, wie die Kraft des neuen Pfarrers diese Schärengemeinde zu einer Heimstatt des Friedens und der Liebe umbildete.“ (159))

599 („Über die Schären, deren Aussehen nicht selten grob, rauh, felsig und gefährlich ist, weht ein lieblicher und milder Wind in vielen verborgenen kleinen Buchten, und der Sommer lacht ihnen lange im Schutz der Meeresklippen.“ (159))

breite ästhetischer Möglichkeiten, die Almqvists Konzept einer wirklichkeitsbezogenen Dichtung enthält.

4.3. Almqvists Realismus als ironische Verklärung der Wirklichkeit

In seinen poetologischen Überlegungen spricht Almqvist dem Künstler eine Vermittlerrolle zu, die von existenzieller Bedeutung für die Verbindung zwischen den referierten Verhältnissen und Entwicklungen auf der einen und dem Rezipienten des Kunstwerks auf der anderen Seite ist. Dabei geht dem Schaffensprozess zunächst eine Erkenntnisleistung voraus, die auf einer besonders geschulten Wahrnehmungsfähigkeit gründet und die das Wesen des darzustellenden Gegenstandes – des jeweils gewählten Ausschnittes der Wirklichkeit – von Grund auf erfassen muss. Wie die Analyse der Erzählung *Kapellet* gezeigt hat, zielt ein solches wirklichkeitsbezogenes Kunstwerk zwar darauf ab, den ideellen Gehalt der thematisierten „Sache“ sichtbar zu machen; allerdings geht es dabei nicht notwendigerweise um die Bestandsaufnahme einer bereits vorhandenen und somit auch greifbaren Wahrheit, die nur noch von der Verkleidung ihrer konkreten und zugleich zufälligen Erscheinungsform befreit werden muss. Vielmehr kann die künstlerische Auseinandersetzung mit der „Sache“ auch die Vision eines idealen Zustandes hervorbringen, der in der Wirklichkeit noch nicht eingetreten ist, der aber einzig und allein von eben dieser Wirklichkeit ausgehend gedacht werden kann. Eine solche Vision, in der die Oberfläche der Wirklichkeit und der Kern einer absolut gültigen Wahrheit identisch sind, nimmt in *Kapellet* während der Predigt des jungen Vikars sprachliche Gestalt an. Dadurch wird wieder die Zeichenhaftigkeit der so farbig umschriebenen Wunschbilder betont, obwohl diese ja am Beispiel der gelebten christlichen Lehre gerade die Zusammenführung von Sache und Zeichen anschaulich machen sollen. Angesichts der weiterhin bestehenden Notwendigkeit sprachlicher Zeichen, die auf eine unmittelbar erfahrbare Wirklichkeit oder auch auf einen imaginären Idealzustand verweisen, erlangen das Kunstwerk und seine poetischen Voraussetzungen eine hervorgehobene Bedeutung. So besteht der Stoff, dessen sich die Erzählung *Kapellet* bedient, in der Konfrontation einer zentralen Identifikationsfigur mit einem scheinbar fremdartigen Lebensbereich, der im Verlauf der Handlung schließlich als Bestandteil einer umfassenden gesellschaftlichen Realität erkannt wird. Die ländliche Lebenswelt stellt einen Raum dar, um den das bildungsbürgerliche Bewusstsein erweitert werden muss, wenn es überhaupt zu einem grundlegenden Verständnis der eigenen Existenzbedingungen gelangen will. Wie schon in Blichers Erzählungen spielt hier auch bei Almqvist die erzählende Instanz eine wichtige Rolle, wobei diese nun aus einer personalen Perspektive heraus zumeist eine größere Distanz zu den dargestellten Verhältnissen wahrt als

dies bei Blicher der Fall ist. Beispielsweise verfügt der Vikar bei seiner ersten Begegnung mit den Fischern noch nicht über die entsprechenden Kenntnisse des Milieus. Er gibt sich auch beim Wechsel zu einer auktorialen Position souveräner als die Ich-Erzähler in *Hosekræmmeren* oder *Skytten paa Aunsbjerg*, die beständig die Begrenztheit ihrer Einsicht betonen. Aus Sicht des Vikars repräsentiert die Armut der Fischer in *Kapellet* schließlich eine Lebensform, in der noch eine unmittelbare Nähe zur Natur gewahrt bleibt und die somit auf ihr ursprüngliches Wesen reduziert erscheint.⁶⁰⁰ Denn trotz der vorhandenen materiellen Einschränkungen weisen Veranlagung und Charakter der porträtierten Figuren durchaus edle Züge auf, die es nur mehr zu erwecken gilt und denen die entsprechenden geistigen Entfaltungsmöglichkeiten geboten werden müssen. Damit ist auch die Vision eines uneingeschränkt harmonischen Miteinanders legitimiert, die zunächst vom Vikar als Auslegung eines biblischen Textes entworfen und in einem Ausblick zum Ende der Erzählung schließlich durch die Annäherung des Vikars an die Schärenbewohner und die Auflösung der zwischenmenschlichen und sozialen Spannungen bestätigt wird. Die repräsentative Ebene, auf der die Figuren als Vertreter verschiedener Schichten beziehungsweise geistiger Positionen und somit als Funktionsträger in Erscheinung treten, wird jedoch durch die individuelle Entwicklungsgeschichte der Hauptfigur wieder ein Stück weit zurückgenommen. Die Reflexionen des Vikars über seine Tätigkeit als Geistlicher und über die Missstände auf der Insel werden ausführlich geschildert; der Horizont des Privaten deutet sich in weitgehend unkommentiert bleibenden Hinweisen an und lässt Interpretationsspielraum offen. Der artifizielle Charakter der Auflösung tritt umso deutlicher hervor, als diese sich offenbar auch unter dem Einfluss glücklicher Fügungen entwickeln und nur in dem abgeschlossenen und zugleich entrückten Raum einer Insel bestehen bleiben kann. Vor diesem Hintergrund erscheint nun auch die Wahl eines Stoffbereichs plausibel, die den ohnehin gegebenen spezifischen Stellenwert einer entlegenen provinziellen Lebenswelt durch eine weitere Verlagerung in den Schärengürtel noch steigert. Indem der Alltag der Fischer in den Blick genommen wird, offenbaren sich zum einen von materiellen Zwängen geprägte Lebensbedingungen, unter denen jeder Betroffene seinen eigenen existenziellen Problemen verhaftet bleibt. Zum anderen zeigen sich aber gerade diese

600 Nach Björck wird am Beispiel der Fischer der in „Svenska fattigdomens betydelse“ entwickelte national bedeutsame Armutsbegriff zur Anschauung gebracht. Angesichts des bereits angesprochenen experimentellen Charakters dieses Essays erscheint eine vorbehaltlose Übertragung der Aussagen zwar nicht sinnvoll; auf die Parallelen zwischen dem entsprechenden Armutsbegriff und der in *Kapellet* idealisierten Einfachheit sollte aber dennoch hingewiesen werden. – Vgl. Björck, Staffan: „C.J.L. Almqvist: Romantic Radical.“ In: Friis, Erik J. (Hg.) *The American Scandinavian Review*. Jahrgang 1969. Band 57. Nr. 1. S. 24–31. Hier: S. 28.

Menschen empfänglich für die Vorstellung einer altruistischen Lebensweise, die von wechselseitigem Verständnis und christlicher Nächstenliebe bestimmt wird. In jedem Fall könnte die durchweg positive Aufnahme der Erzählung bei konservativen wie auch liberalen zeitgenössischen Kritikern darauf zurückgeführt werden,⁶⁰¹ dass *Kapellet* dem gewählten Gegenstand völlig unterschiedliche Aspekte abgewinnt und diese nebeneinander Bestand haben, ohne sich gegenseitig aufzuheben. Denn letzten Endes versinnbildlicht das harmonische Schlussbild eine ideale ästhetische Annäherung an den Wahrheitsgehalt der Wirklichkeit und erfüllt damit eine Vorbildfunktion. Ein solches Spannungsverhältnis zwischen der Schilderung sozialer Missstände und deren Aufhebung in der Utopie lässt sich nun auch auf einen grundlegenden Anspruch wirklichkeitsbezogener Kunst im Sinne des Poetischen Realismus übertragen. Schließlich transportiert dieser das Paradoxon eines dezidierten Wirklichkeitsbezuges einerseits und einer Selbstbehauptung des Kunstwerks andererseits. Almqvists ästhetisches Konzept besteht nun darin, einen derartigen Widerspruch zur Anschauung zu bringen und für die Dichtung fruchtbar zu machen. Wie die Analyse von *Kapellet* gezeigt hat, macht eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit deren Verklärung möglich, bedingt zugleich jedoch die ironische Relativierung einer solchermaßen überhöhten Darstellung. Almqvist begreift das Stilmittel der Ironie also durchaus als ein Instrument zur Vermittlung poetischer Wahrheit. Die Anwendung ironischer Stilmittel laufen auch nicht dem Wunsch nach einer Überwindung der romantischen Ästhetik zuwider, sondern kann gerade einer verstärkt wirklichkeitsbezogenen Kunst dienlich sein.

Insbesondere dem ländlich-bäuerlichen Stoffbereich kommt in Almqvists Beitrag zu einer realistischen schwedischen Dichtung eine eminente Bedeutung zu, da er die literarhistorische Einordnung der entsprechenden Erzählungen mitbestimmt.

In Kapitel 2.2.1 wurde bereits deutlich gemacht, dass die literaturgeschichtlichen Prozesse in Skandinavien, die von der idealistischen Philosophie beeinflusst werden, mit den Entwicklungen im deutschsprachigen Raum korrespondieren. Bekanntermaßen wird dort die sogenannte Dorfgeschichtenliteratur schon vor dem Aufkommen der eigentlichen Strömung des Realismus populär, wobei sie der programmatischen Realismusdebatte wichtige Impulse liefert. Anders als in Skandinavien etabliert sich hier durch Berthold Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* ein eigenständiger Gattungsbegriff für erzählende Literatur, die den gewünschten Wirklichkeitsbezug vornehmlich über den ländlich-bäuerlichen Stoffbereich

601 Vgl. Svedjedahl: *Rosor, törnen*. S. 273.

leistet. Neben einer Untersuchung der poetologischen Konzepte Auerbachs soll im Folgenden also auch der Gattungsbegriff „Dorfgeschichte“ diskutiert werden, um vor diesem Hintergrund beispielhafte Textinterpretationen und schließlich eine fundierte Einschätzung der entsprechenden literarischen Entwicklung vornehmen zu können.

5. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten

5.1. Zur Problematik des Gattungsbegriffs

Wie bereits in Kapitel 2.3.1 dargelegt, bildet sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Literatur die Bezeichnung „Dorfgeschichte“ für eine bestimmte Textsorte heraus, die, Aust zufolge, aufgrund ihrer spezifischen Wirkung „von Anfang an im Zentrum der realistischen Standortbestimmung steht.“⁶⁰² Mit dieser Beurteilung reiht er die Dorfgeschichte in den Formenkanon einer literarischen Strömung ein, der sie aufgrund ihrer Stoffwahl und des dabei geleisteten Wirklichkeitsbezuges zweifellos wichtige Anregungen liefert – und der sie zumindest in den Anfängen ihrer Entwicklung vorausgehen muss. Eine Charakteristik der Gattung Dorfgeschichte kann sich allerdings nicht allein auf ihre impulsgebende Wirkung auf die nachfolgende Dichtung beschränken, da sie den Schnittpunkt verschiedener literarhistorischer Entwicklungen bezeichnet. So wird sie unterschiedlichen Oberbegriffen wie Dorf- und Heimatdichtung zugeordnet und steht zwischen den unterschiedlichen Gattungen und Textformen Kalendergeschichte, Idylle und Volksmärchen, zwischen den sozialkritischen Schriften des Vormärz und der Literatur des deutschsprachigen Poetischen Realismus. Insofern befindet sie sich auch im Spannungsfeld konträrer gesellschaftspolitischer Bestrebungen, die sich durch ein Spektrum von restaurativen bis hin zu revolutionären Perspektiven auszeichnen. Eine Definition, die über das Kriterium des ländlich-bäuerlichen Stoffbereiches hinausweist und weitere typologische Merkmale umreißt, ist daher nicht unproblematisch. Immerhin besteht eine wichtige Voraussetzung für das Entstehen der neuen Textsorte in der Tatsache, dass die zumeist in Versen gehaltene Idyllendichtung seit Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend von rein epischen Formen abgelöst wird. Das Spektrum reicht nun aber von kürzeren Texten wie einem Teil der Auerbachschen Erzählungen bis hin zu Jeremias Gotthelfs umfangreichen Uli-Romanen. Es erscheint daher sinnvoll, die wichtigsten der bereits genannten unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen voneinander abzugrenzen.

Der Oberbegriff „Dorfdichtung“ beispielsweise ist nach Hein historisch sehr weit gefasst, da er epochenunabhängig alle diejenigen Formen miteinschließt, deren Verarbeitung des ländlich-bäuerlichen Stoffes sich speziell auf den Aspekt Dorfgemeinschaft konzentriert.⁶⁰³ Dabei wird eine Überschneidung mit dem Begriff Heimatdichtung erkennbar, denn „Heimat“

602 Aust: *Literatur des Realismus*. S. 89.

603 Hein: *Dorfgeschichte*. S. 20 (unter Berufung auf Friedrich Sengle).

umfasst nicht nur einen objektiven Tatbestand, sondern erscheint gleichzeitig als subjektiver Bewusstseinsinhalt des Rezipienten.“⁶⁰⁴ Untersucht man eine entsprechende dichterische Darstellung des ländlichen beziehungsweise dörflichen Raumes, ist also zu berücksichtigen, ob dieser im Hinblick auf eine bestimmte Erwartungshaltung des Publikums als heimatlicher Raum inszeniert und ideologisch aufgeladen wird. Eine derartige Tendenz dominiert nach Hein während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die sogenannte „Heimatkunstabewegung“ die Überhöhung des Regional-Spezifischen aus der Dorfgeschichte in den Heimatroman überführt.⁶⁰⁵ In diesem Zusammenhang sind nun deutliche Parallelen erkennbar zu der Umwertung des ländlich-bäuerlichen Stoffbereiches, die sich in der skandinavischen Literatur im Zuge des neu erwachten Interesses an der jeweiligen Nationalkultur vollzieht. Hein geht zwar davon aus, dass für die Gattung Dorfgeschichte ein Abgleiten in den Bereich der Trivilliteratur schon vorprogrammiert ist. An dieser Stelle soll jedoch das Entstehen des deutschsprachigen Heimatromans vor allem als Beleg dafür betrachtet werden, dass in der Dorfgeschichte Aspekte zusammenwirken, die eine spätere Weiterentwicklung der Gattung in unterschiedliche Richtungen erlauben. So ist bei der Betrachtung der Dorfgeschichte auf ihre Verwandtschaft mit dem Sittengemälde hinzuweisen: Im Zuge des empiristischen Forschungsdranges der Aufklärung und beeinflusst vom romantischen Interesse am Volkstümlichen bildet sich in Europa eine umfangreiche ethnografische Literatur heraus, die Reiseschilderungen, Genrebilder und eben auch die sogenannten Sittengemälde umfasst. Deren Ziel ist es, über Lebensbereiche zu informieren, die dem bürgerlichen Publikum fremdartig erscheinen und daher ein Bedürfnis nach Unterhaltung befriedigen können.⁶⁰⁶ Signifikant für den Einfluss dieser wissenschaftlich-akademischen und romantisierenden Perspektiven ist nun der Zugriff auf den ländlich-bäuerlichen Stoffbereich, wie er sich in Blichers und Almqvists Erzählungen gestaltet. Eine ähnlich belehrende und zugleich unterhaltende Funktion kann durchaus auch der Dorfgeschichte zugesprochen werden, da sich diese stets auf eine ganz bestimmte Gesellschaftsschicht in einem spezifischen geografischen Raum bezieht. Daher ist es Baur's Ansicht nach auch möglich, sie als Bestandteil einer sozialen Novellistik zu betrachten, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts an Bedeutung gewinnt und deren Vorbilder der englische und der französische soziale Roman sind. Hierzu gehören nach Baur vor allen Dingen diejenigen Dorfge-

604 A.a.O. S. 34 f.

605 A.a.O. S. 91 ff.

606 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 204. – Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang auch Heins Verweis auf den „binnenexotischen“ Charakter des Stoffes: Für das städtische Bürgertum bezeichnet er einen Lebensbereich, der in Form einer Verklärung des eigenen Heimatraumes und zugleich als abenteuerlich und fremdartig erlebt werden kann. Vgl. Hein: *Dorfgeschichte*. S. 35.

schichten, die die gegenwartsbezogene Darstellung des Landlebens mit einer sozialkritischen Perspektive verbinden und ein demokratisches Gesellschaftsmodell propagieren. Augenscheinlich trifft dies jedoch nur auf einen Teil der Bauerndarstellungen in der deutschsprachigen Literatur zu, so dass man nicht von einem verbindlichen Gattungsmerkmal ausgehen kann. Darüber hinaus ist die von Baur unterstellte Absicht, einer unteren Gesellschaftsschicht durch ihre literarische Darstellung „poetische Menschenrechte“ zu verleihen, expressis verbis auf den künstlerischen Bereich beschränkt; sie erlaubt also nicht ohne weiteres eine Politisierung der Gattung.⁶⁰⁷ Zieht man die bereits erwähnten Positionen der Blicher- und Almqvistforschung heran, wird offenkundig, dass die ästhetische Aufwertung einer sozial niedrig stehenden Klasse in der Regel die Vermutung einer gewissen Tendenz nach sich zieht – ohne dass diese aber tatsächlich in dem vorhandenen künstlerischen Anspruch enthalten wäre.

Der Begriff „Bauernnovelle“ schließlich setzt sich in seiner inhaltlichen Bestimmung kaum von der Gattungsbezeichnung Dorfgeschichte ab. Er markiert vor allen Dingen den Versuch der Herausgeber und Literaturkritiker, die neue Textsorte mit dem Etikett einer bereits populären Gattung zu versehen. Die Bezeichnung kann sich jedoch nicht durchsetzen, da sie eine Auseinandersetzung mit einem breiten und nicht eindeutig abgrenzbaren Spektrum formaler Konventionen suggeriert, die überdies für den gewählten Stoffbereich nicht in erster Linie relevant erscheinen.⁶⁰⁸ Die Bezeichnung Dorfgeschichte dagegen präsentiert sich im Vergleich zu den genannten Gattungstermini als verhältnismäßig neutraler Begriff, der noch keine der inhaltlich bedeutsamen Tendenzen bevorzugt. Zugleich deutet er an, dass die von ihm beschriebene epische Textsorte durch den Stoff sowie durch eine gewisse formale Offenheit gekennzeichnet ist. Entscheidend für die weitere Verwendung des Gattungsbegriffes soll hier jedoch sein Stellenwert in der zeitgenössischen Rezeption sein. Die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* bedienen sich eines zuvor bereits belegten Terminus; die Gattung und ihre Bezeichnung Dorfgeschichte werden aber erst mit Auerbachs immensem Erfolg populär.⁶⁰⁹

607 A.a.O., S. 89 f. u. S. 224. Baur's Ansicht schließt sich auch Wild an, die die vormärzlichen Dorfgeschichten als Versuch einer sozialkritischen Novellistik begreift. Sie berücksichtigt jedoch nicht, dass der vermeintliche Bruch mit den traditionellen Stilebenen vor allem als Bestandteil einer fortlaufenden stoffgeschichtlichen Entwicklung zu werten ist, die sich unter dem philosophischen Einfluss der in Kapitel 2.3.2 genannten Strömungen vollzieht. – Vgl. Wild, Bettina: *Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus*. Würzburg 2011. S. 25, S. 29, S. 34.

608 Kim: *Volkstümlichkeit und Realismus* S. 59 f.

609 Zur Herleitung des Gattungsbegriffs siehe auch: Wild: *Topologie des ländlichen Raums*. S. 22. – Auerbachs maßgebliche Wirkung offenbart sich beispielsweise hinsichtlich der Rezeption der Werke von Jeremias Gotthelf, denn tatsächlich finden diese außerhalb des Schweizer Raumes erst nach dem Erfolg der

Als Dorfgeschichte deklariert man nun Texte unterschiedlicher Länge, soweit sie ihren Stoff nur in einer ähnlichen Weise wie Auerbachs Erzählungen behandeln. Somit bleibt die Bezeichnung formal unscharf, da man sie im Hinblick auf ihre Zugkraft möglichst weit gefasst halten möchte. Berücksichtigt man nun die literatur- und vor allen Dingen stoffgeschichtliche Entwicklung, in die sich der Begriff Dorfgeschichte eingliedert, so lässt sich Greiners Definition dieser Textsorte als eine historisch bestimmbare „Spezialgattung der [deutschsprachigen] erzählenden Prosa 19. Jahrhunderts“ durchaus befürworten.⁶¹⁰ Ihre konkrete zeitliche Einordnung bleibt abhängig von einer Beurteilung, ob sie überwiegend die ihr vorgängigen Formen weiterführt oder eher auf gegenwärtige Tendenzen eingeht. Sengle, Hein und auch Hahl gehen davon aus, dass sich in der Dorfgeschichte vornehmlich die Idyllentradition fortsetzt und die Anfänge der Gattung bereits zu Beginn der 1830er Jahre zu suchen sind.⁶¹¹ Nach Hein entwickelt sich die Dorfgeschichte schließlich zu einer trivialen Gattung, während ihr Streben nach alltagsbezogener Darstellung nicht mehr als eine Anregung für die ihr nachfolgende „höhere“ Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte liefert.⁶¹² Baur kritisiert dagegen, dass Sengle und Hein ihre Untersuchungen auf ein Textkorpus stützen, das ohnehin nur die von idyllischen Zügen geprägten Dorfgeschichten umfasst. Er versucht, die Dorfgeschichte als sozialhistorisch bedeutsame Gattung zu präsentieren, die während der im Zeichen des Vormärz stehenden 1840er Jahre durchaus auch Kritik an gesellschaftlichen Missständen übt.⁶¹³ Dieser Ansatz nimmt jedoch in Kauf, die literarhistorische Bedeutung der Dorfgeschichte hauptsächlich an dem Kriterium ihrer politischen Aussagekraft zu messen. Der ästhetische Anspruch, der ihren Wirklichkeitsbezug sowohl in Vor- als auch Nachmärz kennzeichnet, gerät dabei aus dem Blick und damit auch eine mögliche epistemologische Grundlage. Ergiebige Ansatzmöglichkeiten für die weitere Ana-

Schwarzwälder Dorfgeschichten eine starke Resonanz. – Vgl. Hein: *Dorfgeschichte*. S. 67 f.; Hahl: „Gesellschaftlicher Konservatismus und literarischer Realismus.“ S. 51; Wild: *Topologie des ländlichen Raums*. S. 50, S. 60 f.

610 Greiner, Martin: „Dorfgeschichte“. In: Kohlschmidt et al. (Hg.): *Reallexikon der Literaturgeschichte*. Bd. 1. S. 274–279. Hier S. 274.

611 Hahl: „Gesellschaftlicher Konservatismus und literarischer Realismus.“ S. 52; Hein: *Dorfgeschichte*. S. 30 ff.; Sengle, Friedrich: „Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur“. In: *Studium Generale*. Jahrgang 1963. Nr. 16. S. 619–631. Hier S. 625. – In seinem Aufsatz über Friedrich Hebbels Kritik an der Dorfgeschichte bescheinigt Hein der Dorfgeschichte zwar „schon Züge des Realismus.“ Allerdings geht er hier von einem mimetischen Realismusbegriff aus, dessen sozialkritischer Gehalt durch einen biedermeierlichen Versöhnungsanspruch verharmlost wird. Vgl. Hein, Jürgen: „Die ‚absurde Bauern-Verhimmelung unserer Tage.‘ Friedrich Hebbel und die Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts.“ In: Koopmann, Ludwig (Hg.): *Hebbel-Jahrbuch 1974*. Heide 1973. S. 102–125. Hier S. 104.

612 Hein: *Dorfgeschichte*. S. 30 f.

613 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 218.

lyse kann nun ein Blick auf die Debatte in der zeitgenössischen Rezeption der *Schwarzwälder Dorfgeschichten* liefern. Als entscheidende Neuerung wird zunächst vor allem die literarisch ambitionierte gegenwartsbezogene Darstellung des ländlich-bäuerlichen Stoffbereiches betrachtet.⁶¹⁴ Es bleibt also zu untersuchen, nach welchen programmatischen Gesichtspunkten Auerbachs Dichtung angelegt ist und wie diese in der Kritik diskutiert werden. Denn wie sich gezeigt hat, bedeutet die Konzentration auf den Bereich des Ländlichen ja zugleich den Rückgriff auf einen mit vielfältigen Werten und Traditionen besetzten Stoff, zu denen sich Autor wie Kritiker in einer bestimmten Weise verhalten müssen. Somit stellt sich die Frage, mit welcher Kunstauffassung die Dorfgeschichte bei ihrer Rezeption durch Literaturkritik und Publikum konfrontiert wird und inwiefern sich das Entstehen der Gattung mit der Gültigkeit neuer ästhetischer Kriterien verbindet.

614 Böning: „Volkserzählungen und Dorfgeschichten.“ S. 303 f.

5.2. Auerbachs Dorfgeschichten vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Realismusdebatte

Der literarhistorische Überblick in Kapitel 2.3.2 hat deutlich gemacht, dass sich in der Behandlung des ländlich-bäuerlichen Stoffbereiches ein entscheidender Wandel vollzieht, sobald Wissenschaft und Kunst auf ihren Gegenstand empiristisch Bezug nehmen und damit die Welt in ihrer äußeren Erscheinung zu erfassen suchen. Nach Müller setzt sich die Literatur der Aufklärung von den vorausgegangenen Epochen wie etwa dem Barock ab, indem sie nicht mehr ein bestimmtes Weltbild, sondern die erfahrbare Gestalt der Welt abbilden möchte und damit einen neuen Realismusbegriff als ästhetisches Kriterium einführt.⁶¹⁵ Die daraus letztlich resultierende Aufhebung der Ständeklausel sowie die Intention, konkrete Lebensumstände wiederzugeben, schaffen Raum für eine sozialkritisch motivierte Darstellung. Müller weist jedoch darauf hin, dass sich der ästhetische Anspruch der deutschsprachigen realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts nicht nur in einer Opposition zur wirklichkeitsfernen Literatur der Kunstepoche begründet. Es entsteht das Bedürfnis, gerade in der als zunehmend verdinglicht und kunstfern erfahrenen realen Welt eine höhere Wahrheit zu erkennen und diese zu vermitteln.⁶¹⁶ Wie bereits in Kapitel 2.2.2 in Bezug auf die erkenntnistheoretischen Grundlagen des Realismus erläutert, stellt man nun das konkret Erfahrbare dar, um es als Ausdruck eben dieser höheren Wahrheit, nicht aber, um es notwendigerweise als Ausdruck problematischer gesellschaftlicher Verhältnisse kenntlich zu machen.

Allerdings wird die sich neu herausbildende realistische Ästhetik von ihren deutschen Vertretern mit Beginn der 1840er Jahre oftmals noch mit einer liberalen politischen Grundhaltung in Verbindung gebracht. Zugleich besteht der Wunsch, für die eigene Epoche eine ästhetisch hochstehende Erzählliteratur zu entwickeln, die den Vergleich mit den bedeutsamen literarischen Formen des 18. Jahrhunderts nicht zu scheuen braucht.⁶¹⁷ Friedrich Theodor Vischer kritisiert die Literatur der Jungen Deutschland als subjektiv, unausgereift und als zu stark mit Reflexionen befrachtet. Einer „naiven“ und damit stimmigen Poesie muss seiner Ansicht nach jedoch die dichterische Auseinandersetzung mit der „wirklichen Welt“ vorausgehen.⁶¹⁸ In

615 Müller: „Realismus als Provokation.“ S. 2.

616 A.a.O. S. 16.

617 McInnes, Edward: „Auerbach's *Schwarzwälder Dorfgeschichten* and the quest for german realism in the 1840s.“ In: Ward, Mark G. (Hg.): *Perspectives on German Realist Writing*. Lewiston 1995. S. 95–111. Hier S. 96 ff.

618 Vischer, Friedrich Theodor: „Noch ein Wort darüber, warum ich von der jetzigen Poesie nichts halte.“ (1844) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 75–78. Hier S. 77.

diesem Kontext wird Auerbach als Autor rezipiert, der sowohl den erwünschten Gegenwartsbezug liefert als auch auf bewährte literarische Traditionen zurückgreift – denn der häufige Vergleich seiner Erzählungen mit der Idylle ist durchaus auch als Anerkennung zu verstehen.⁶¹⁹

Als die eigentliche Leistung gilt jedoch, dass Auerbachs alltagsnahe Schilderungen einen bestimmten Bildungswert besitzen. Karl Hagen betont in seiner Rezension der Schwarzwälder Dorfgeschichten, erst die Verknüpfung wahrheitsgetreuer und sittlicher Elemente garantiere eine entsprechend positive Wirkung.⁶²⁰ Die Aufgabe der Literatur bestehe in einer Art „Volksbildung“, die zu der Entwicklung einer nationaler Identität beitragen und damit während der Restaurationszeit enttäuschte Hoffnungen erfüllen könne. Hagens Ansicht nach sollen die Dorfgeschichten nicht etwa gesellschaftlich verbinden, indem sie sich an alle Schichten zugleich wenden. Vielmehr entwerfen sie die Landbevölkerung als nationales Identifikationsmuster für ein vorwiegend bürgerliches Publikum, das überdies dazu angeregt wird, sich um das Bildungsrecht „jener niederen Classen [zu] bekümmern.“ Das auf diese Weise vervollständigte oder aber sogar gänzlich neu geweckte Bewusstsein der eigenen kulturellen Identität befördert die Vorstellung nationaler Einheit, bei der die Provinz als Teil eines Ganzen begriffen werden kann. Die Dorfgeschichtenliteratur soll demnach der mangelnden Kenntnis des eigenen Nationalcharakters abhelfen und so auch eine bessere Verständigung mit anderen europäischen Völkern ermöglichen.⁶²¹ Damit wird der Stoffbereich für nationale wie auch für kosmopolitische Bestrebungen des Vormärz bedeutsam.

Eine derart politisierende Auffassung von Literatur wird in der nachrevolutionären Zeit zunehmend kritisiert. Julian Schmidt weist darauf hin, dass sich die Debatte im Vormärz zwar von dem romantischen und jungdeutschen Subjektivismus absetzen will, letzten Endes jedoch selbst idealistisch argumentiert. Schmidt befürwortet eine Poesie, die weniger einem Soll- als dem konkreten Ist-Zustand verpflichtet bleibt und die ihr zugrundeliegende sittliche Idee „im

619 Ders.: „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen.“ (1857) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 189–190. Hier S. 189.

620 Hagen, Karl: „Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten.“ (1844) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 152–154. Hier S. 153. – Unter „Volk“ versteht Hagen einerseits das Bauerntum und damit diejenige Gesellschaftsschicht, die das Bürgertum über die Kategorie des Volkstümlichen kulturell definiert. Andererseits weitet er den Begriff auf die gesamte Bevölkerung des deutschen Sprach- und Kulturraumes aus – deren aktive Repräsentation jedoch nicht die bäuerliche, sondern die bürgerliche Schicht übernehmen soll.

621 Vgl. Kühne, Ferdinand Gustav: „Vorwort [des neuen Herausgebers der Zeitschrift] *Europa*.“ (1846) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 154–155.

wirklichen Detail“ anschaulich macht.⁶²² Auerbachs Dorfgeschichten erfüllen diese Forderungen, da sie reflexive und unterhaltende Momente miteinander in Einklang bringen. Schmidt zufolge dient das Bauerntum nicht nur als kulturelles Identifikationsmuster, sondern hat auch eine Vorbildfunktion im moralischen Sinn. Die volkstümlichen Elemente sollen die Darstellung beleben und glaubwürdig machen, wobei der Wirklichkeitsbezug als harmonisierende „Rückkehr zum Schönen“ angelegt ist. Auerbachs Texte werden somit als Gegenreaktion auf die jungdeutsche Weltschmerzgedichtung sowie auf die Fragmentarisierung und Ästhetik des Hässlichen in der Romantik gelesen.

Auerbach selbst kritisiert an der romantischen Kunstauffassung, dass sie an einem verklärten Bild der Vergangenheit orientiert sei und die überlieferte Volkspoesie entsprechend als Ausdruck eines Wunderbar-Märchenhaften begreife.⁶²³ Er hält die ästhetische Aufwertung des Volkstümlichen durch die Romantiker zwar für aner kennenswert; seiner Ansicht nach ist die Literatur jedoch dazu verpflichtet, den Wirklichkeitsbezug, den gerade die volkstümlichen Elemente für die Dichtung leisten können, nicht durch eine Historisierung ungültig zu machen. Seine programmatische Abhandlung *Schrift und Volk* befürwortet einen volksaufklärerischen Ansatz im Sinne Johann Peter Hebels und verdeutlicht, dass „das Volksthümliche ein völliges Zurücktreten des Autors [verlangt] (...). Die romantische Schule konnte sich nicht zur Selbstentäußerung bringen.“⁶²⁴ Hier wird ebenso eine Absage an den ironisierenden Subjektivismus der Romantik formuliert wie auch die Notwendigkeit einer objektiven Darstellung begründet. Eben diesen gewünschten Wirklichkeitsbezug fasst Auerbach in einer Rezension zu Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla* bereits mit dem Begriff des Realismus zusammen:

Der gesunde Realismus ist die Freude an der Welt, an der wirklichen Welt, wo sich immer aus der Erkenntniß auch die Schönheit und Gesetzmäßigkeit offenbart. Der Idealismus, der den Dingen sein subjectives und vorgefaßtes Programm einprägen (...) will, (...) hat die Schwärmerei und Blasiertheit zu Zwillingsöhnen. (...) Auch der so genannte Weltschmerz (...) hatte sich mit dem subjectiven Idealismus verbunden; und erst am Tage da man sich auf die wirkliche Welt besann,

622 Schmidt, Julian: „Die Märzpoeten.“ (1850) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 78–83. Hier S. 80 f.; vgl. im Folgenden auch: Ders.: „Die Reaction in der deutschen Poesie.“ (1851) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 83–87. Hier S. 84, S. 86f.

623 Bunyan, Anita: „Volksliteratur und nationale Identität. Zu den kritischen Schriften Berthold Auerbachs.“ In: Lauster, Martina (Hg.): *Deutschland und der europäische Zeitgeist. Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz*. Bielefeld 1994. S. 63–89. Hier S. 85. – Vgl. auch Baur: *Dorfgeschichte*. S. 208.

624 Auerbach, Berthold: *Schrift und Volk. Grundzüge der volksthümlichen Literatur, angeschlossen an eine Charakteristik J[ohann] P[eter] Hebel's*. Leipzig 1846. S. 57. – Nach Hein kann diese Abhandlung „als eine theoretische Rechtfertigung der Dorfgeschichte wie der volkstümlich–realistischen Literatur überhaupt angesehen werden.“ Vgl. Hein: „Die ‚absurde Bauern-Verhimmelung unserer Tage.‘“ S. 107.

und, im weitesten Sinne naturforschend, auf Erkenntniß des concreten Lebens und der inwohnenden Gesetze und Pflichten drang, verwandelte er sich in Weltfreude.⁶²⁵

Eine Ästhetik, die allein aus der Reflexion hervorgeht, riskiert einen verfehlten künstlerischen Zugriff auf die Realität. Dementsprechend müsste auch die Kunst Gefahr laufen, Begriffe und Bilder zu entwickeln, die gar nicht mehr in substantieller Verbindung mit den referierten Dingen stehen. Die im „konkreten Leben“ enthaltene Idee, die Auerbach hier als „Gesetz“ bezeichnet, darf aber nicht missdeutet werden, da sonst grundlegende Zusammenhänge nicht sichtbar würden, aus denen sich wiederum eine lebensbejahende „Weltfreude“ beziehungsweise lebenspraktische Erkenntnisse ableiten lassen. Auerbach ist sich durchaus der Problematik einer dezidiert wirklichkeitsbezogenen und zugleich ästhetisch anspruchsvollen Kunst bewusst, sieht jedoch gerade in diesem Spannungsverhältnis das besondere Potenzial der sogenannten „realistischen Dichtung“, da diese sowohl der Materie als auch der Gedankenwelt wesentliche Bestandteile überhaupt erst abgewinnt und zu einem neuen Ganzen, dem Kunstwerk, verbindet:

[I]ndem man diese beiden Worte in Einen Begriff faßt, sollte alsbald erkannt seyn daß hier weder Realistik – die bloße gemeine Wirklichkeit allein – noch auch die Dichtung allein, als reine Phantastik gedacht, dem Werke seinen Ursprung gab. (105)

Da Auerbach das besagte Dilemma zu einem ausgemachten Vorteil umdeutet, macht er nicht nur den bestehenden inneren Widerspruch der realistischen Ästhetik künstlerisch fruchtbar, sondern verweist zugleich auch auf die entscheidende Rolle des Dichters. Dieser ist für das angestrebte Gleichgewicht innerhalb des Kunstwerkes ebenso verantwortlich wie für eine gelungene Vermittlung gegenüber dem Publikum. Denn schließlich muss eine Darstellung, die beim Rezipienten „Weltfreude“ hervorrufen will, eine authentische, möglichst vorbildhafte Sichtweise der porträtierten Verhältnisse kommunizieren. Insofern erscheint die in jedem Fall gegebene Bindung an die Individualität eines Künstlers problematisch:

Jeder Durchgang des Geschehenen und Vorhandenen durch die Betrachtung des Dichters und Künstlers aber macht die gemeine Wirklichkeit zu einer andern, kann nicht anders, trotz aller Versicherungen strengster Objectivität. Es kommt in der realistischen Dichtkunst, die vom Leben ansetzt, nur darauf an daß die innere Wahrheit und Nothwendigkeit sich herausarbeite. Die realistische Dichtung hat ihr Hauptaugenmerk in der Motivirung (...). (107)

Demzufolge muss ein Kunstwerk, das sich auf die Wirklichkeit bezieht, zugleich wieder von dieser abstrahieren. Ebenso besteht eine Einschränkung durch den subjektiven Blick des

625 Auerbach, Berthold: „Gottfried Keller von Zürich.“ [Rezension zu Kellers *Die Leute von Seldwyla*] (1856)
In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 104–108. Hier S. 105.

Urhebers, so dass auch der Gültigkeit der zu vermittelnden Aussage bestimmte Grenzen gesetzt sind. Ein solches Defizit kann die realistische Dichtung nun durch eine möglichst glaubwürdige Darstellung der Figuren und des Milieus sowie durch eine jederzeit nachvollziehbare Handlungsführung kompensieren. In diesem Zusammenhang spielt der gewählte Stoffbereich naturgemäß eine bedeutende Rolle, da er die Illusion von Objektivität – hinter der die Subjektivität des Dichters scheinbar zurücktritt – gegebenenfalls durch belehrende und unterhaltende Elemente unterstützen kann. Beispielsweise „[sucht] die erneuerte Volksdichtung zu zeigen, daß in den sogenannten niederen Schichten die Hoheit des Menschengestes in gleicher Weise sich kundgibt.“ (107) Das bürgerliche Publikum kann gerade angesichts der fremdartigen bäuerlichen Lebenswelt das Wesen des allgemein Menschlichen erkennen und damit auch die eigene Verwandtschaft mit den Angehörigen einer „niederen“ Schicht. Auerbach negiert also die vorhandenen gesellschaftlichen Unterschiede keineswegs, sondern macht sie seiner pädagogischen Intention zunutze, indem er auf den distanzierenden und zugleich anziehenden Effekt eines binnenexotischen Sujets setzt. Die positive Wechselwirkung, die sich aus einer derartigen Verarbeitung volkstümlicher Motive ergibt, weist nun Parallelen zu den komplementären Aspekten der Ästhetik des Poetischen Realismus auf, wie aus Auerbachs Argumentation in einem Brief an seinen Verleger J.E. Braun hervorgeht:

Einer Seits tritt daher die in höheren Gebieten gewonnene Erkenntniß heran zu dem Volke und strebt in sein Bewußtseyn überzugehen; anderer Seits sucht die Poesie das Leben auch in der untersten Schichten zu erkennen, sich von ihm zu erfüllen und so eine lebendige Wechselwirkung zwischen dem natürlich Gewordenen, Geschichtlichen und dem aus der Reflexion Gewonnenen herzustellen.⁶²⁶

Die Bildung, die dem als „Volk“ bezeichneten Bauerntum zuteil werden soll, besteht in einer gesteigerten Erkenntnisfähigkeit und damit in der Teilhabe am geistigen Fortschritt. Zugleich kann gerade in der Gemeinschaft dieser „untersten Schichten“ eine von Auerbach vielbeschworene Menschlichkeit erfahrbar werden, die sich in der bürgerlichen Lebenswelt nicht mehr ohne weiteres aufspüren lässt. Das „natürlich Gewordene“ beziehungsweise „Geschichtliche“ steht hier zwar für einen bildungsfernen Lebensbereich. Auf die Faktizität dieses Lebensbereiches kann allerdings wieder eine neue Reflexion gründen, die durch einen solchen Realitätsbezug überhaupt erst als geistiger Fortschritt legitimiert wird.

Der Begriff „das Volksthümliche“ umfasst nach Auerbach nicht nur einen bestimmten Motivkatalog, sondern wird synonym für den gesamten ländlich-bäuerlichen Stoffbereich und

626 Auerbach, Berthold: „An J.E. Braun vom Verfasser der Schwarzwälder Dorfgeschichten.“ (1843/44) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 148–151. Hier S. 148.

damit für die Lebenswelt einer spezifischen Schicht eingesetzt. Der ursprüngliche Charakter dieses Stoffes darf nun dem Programm von *Schrift und Volk* zufolge keinesfalls verfälscht werden:

Betrachten wir nun weiter das Verhältniß des Einzelmenschen zur Darstellung des Volksthums, so muß diese für den Dichter ein Cultus sein. (...) Es darf nicht in die Dichtung hineingetragen werden, was dem Individuum in den Sinn kommt; es muß seine Sendung nach den Gesetzen des Volksgeistes erfüllen, die (...) als allgemeine außer ihm stehen und über dasselbe herrschen. (57)

Der Hinweis auf die dichterische „Sendung nach den Gesetzen des Volksgeistes“ lässt einmal mehr erkennen, dass dem Stoff ein Wahrheitsgehalt von allgemeiner Gültigkeit zugesprochen wird und seine Behandlung über eine künstlerisch gelungene Umsetzung hinausgehen muss. Bunyan hebt hervor, dass sich Auerbach an ein möglichst breites Publikum wenden will, um die Bereiche sogenannter höherer und niederer Kultur miteinander versöhnen.⁶²⁷ Im Gegensatz zu Hagen und auch Schmidt trifft er zunächst keine grundlegende Unterscheidung zwischen der bäuerlichen Schicht als Trägerin deutschen Kulturguts und dem Bürgertum als geistigem Repräsentanten der gesamten Bevölkerung, da er sich explizit auf das Prinzip der Bildungsfähigkeit aller beruft: „Nicht mehr bloß diejenigen, die auf eine Höhe der Bildung oder der Macht gestellt sind, repräsentieren das Zeitleben und seine Konflikte. (...) Nun tritt die allgemein menschliche Bildung ein.“⁶²⁸ Demnach setze sich seine Leserschaft aus „Städtern und Landbürgern“ zusammen.⁶²⁹ Dazu ist anzumerken, dass sich Auerbach bei der Form seiner literarischen Publikationen durchaus an spezifischen Zielgruppen orientiert. Diejenigen Schriften, die Dingen zur Bildung der bäuerlichen Schicht beitragen sollen, bedienen sich eines populären Mediums, indem sie zunächst fortlaufend in *Der Gevattersmann* (1845–48) und später als *Berthold Auerbachs Deutscher Volks-Kalender* (1855–69) veröffentlicht werden.⁶³⁰ An der Konzeption der *Schwarzwälder Dorfgeschichten* wird dagegen erkennbar, dass sie für die Rezeption durch ein überwiegend bürgerliches Publikum bestimmt sind. Die Figurenrede ist hier nur schwach dialektal gefärbt, so dass sie den Eindruck der Authentizität

627 Bunyan: „Volksliteratur und nationale Identität.“ S. 63.

628 Auerbach: „An J.E. Braun vom Verfasser der Schwarzwälder Dorfgeschichten.“ S. 148.

629 Hervorhebung d. Verf.

630 Sazaki weist darauf hin, dass Auerbach den literarischen Kalender als ein Organ betrachtet, das beim Volk den Gedanken einer politischen oder zumindest kulturellen Einheit befördern kann. Damit wird die ländlich-bäuerliche Lebenswelt nicht nur als Projektionsfläche für die Idee einer verbindlichen Nationalkultur definiert, sondern zugleich als ein gesellschaftlicher Bereich verstanden, in dem der Einheitsgedanke in besonderer Weise vermittelt und populär gemacht werden muss. – Vgl. Sazaki, Kristina R.: „Berthold Auerbach's Deutscher Volkskalender: Editing as Political Agenda.“ In: *German Life and Letters*. Jahrgang 2002. Nr. 55/ 1. S. 41–71. Hier S. 42, S. 45, S. 47. – Vgl. außerdem: Schlüter, Petra: *Berthold Auerbach: ein Volksaufklärer im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2010. S. 337 ff.

erweckt, ohne einem spezifischen Lokalkolorit allzu stark verhaftet zu bleiben.⁶³¹ Das gleiche gilt für die mit Stilmerkmalen der Mündlichkeit ausgestattete Erzählweise, die eine direkte Überlieferung des Dargestellten suggeriert und zugleich Raum für „allgemeine Bemerkungen“ des Erzählers gibt.⁶³² Eine solche Technik, die nach Seidenspinner als ein wesentliches stilistisches Merkmal der Gattung Dorfgeschichte zu betrachten ist, schafft Nähe zum Leser und soll den spezifischen Stoff gerade durch die eingeschobenen Reflexionen für ein gebildetes Publikum interessant machen.⁶³³ Demnach kann die erzählerische Gestaltung, sofern sie auf Glaubwürdigkeit durch Lebensnähe ausgerichtet ist und ihre vermittelnde Aufgabe zu erfüllen sucht, die Identifikation des Publikums mit dem spezifischen Gegenstand befördern und auch die gewünschte Erkenntnis vorbereiten. Als ein gelungenes Beispiel für eine derart ansprechende Darstellung, die den Leser fesselt und zugleich weiterbildet, führt Auerbach Goethes *Wilhelm Meister*-Romane an:

Goethe wirkt nicht von Effekt zu Effekt, seine Hauptkunst zeigt sich darin, daß er einen reinen Zustand so lebendig ins Werk zu setzen weiß; er schildert das Zuständliche so, daß wir jene Wonne empfinden (...). Nicht nur das Ziel ist Zweck, auch die Reise, auch der Weg ist Ziel. Schritt für Schritt gehen wir innerlich bewegt, ohne allzu stürmisches Herzklopfen und doch mit anmuthender Beschleunigung weiter.⁶³⁴

Die Leseerfahrung wird mit einem Erkenntnisprozess gleichgesetzt, den der Autor mit erzählerischen Mitteln inszeniert und fortlaufend steuert. Für eine gelungene Vermittlung ist entscheidend, ob der Leser zu dem jeweiligen Stoff einen Zugang findet, der angesichts des dargestellten „reinen Zustandes“ positive Gefühle wie die von Auerbach propagierte „Welt-

631 Hein: *Dorfgeschichte*. S. 43 f. – Bailey stellt außerdem heraus, dass diese dialektalen Einschläge für Auerbach eine Balance zwischen „Allgemeingeist“ und „notwendiger Partikularität“ in der Dorfgeschichtenliteratur schaffen können. – Vgl. Bailey, Sarah: „Dialekt in den Werken Auerbachs und Bernsteins.“ In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. „Germanistik im Konflikt der Kulturen.“* Band 12. Bern 2007. S. 201–207. Hier S. 202 f.

632 Nach der Veröffentlichung seiner ersten Dorfgeschichten bekennt Auerbach: „Ich habe mich fast immer als mündlich erzählend gedacht; die Ereignisse stehen als geschichtliche Tatsachen da. Daher musste es kommen, daß hin und wieder manche Lebensregel und allgemeine Bemerkung eingestreut werde.“ Aus: Auerbach, Berthold: „Vorreden spart Nachreden.“ In: Ders.: „An J.E. Braun.“ S. 149. – Diesen Teil des Briefes an seinen Verleger sieht Auerbach als eine Art nachgetragenes Vorwort an, der die Leser der Dorfgeschichten durch eine Veröffentlichung in der Zeitschrift *Europa* erreichen soll. Zu beachten bei dieser suggerierten mündlichen Überlieferung, dass sie auch eine Reminiszenz an die mündlich überlieferten Märchen darstellt, die in der romantischen Tradition als Zeugnis einer authentischen Volkskultur begriffen werden.

633 Seidenspinner, Wolfgang: „Oralisierte Schriftlichkeit als Stil. Das literarische Genre Dorfgeschichte und die Kategorie des Mündlichen.“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Jahrgang 1997. Nr. 1. S. 36–51. Hier S. 41, S. 49.

634 Auerbach, Berthold: „Goethe und die Erzählungskunst. Vortrag, zum Besten des Goethe-Denkmal gehalten in der Singakademie zu Berlin.“ (1861) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 388–390. Hier S. 388.

freude“ entstehen lässt. Es stellt sich aber die Frage, bis zu welchem Grad die Interpretation des Lesers durch einen Erzähler vorgegeben sein darf:

Goethe geht aber in der physiognomischen Bezeichnung nur so weit, daß der Leser eine volle Gestalt aus seinem bekannten Kreise einsetzen mag; daß der bildende Künstler, der diese Gestalt zeichnen wollte, festen Anhalt in den Angaben des Dichters und doch wieder Freiheit genug zur selbstschöpferischen, physiognomischen Ausprägung hat. (390)

Ein Wiedererkennungseffekt, bei dem der Leser die dargestellten Verhältnisse auf eine ihm vertraute Lebenswirklichkeit bezieht, sollte also gewährleistet sein; zudem setzt auch der angestrebte Anschein von Objektivität ein gewisses Maß an konkreten Details voraus. Umgekehrt könnte jedoch eine Darstellung, die beispielsweise eine ganz bestimmte Regionalkultur in den Blick nimmt, durch allzu spezifische Angaben wieder Befremden beim städtischen Leser hervorrufen und die Erkenntnis allgemeingültiger Inhalte verhindern. Da Auerbachs Erzählungen auf eine bestimmte Wirkung hin ausgerichtet sind, müssen sie auf die jeweiligen Rezeptionsbedingungen Rücksicht nehmen. Aus diesem Grund vollzieht Auerbach die bereits seit der Aufklärung übliche Trennung zwischen einer Dichtung über und einer Dichtung für die Landbevölkerung.⁶³⁵ Sein Volksbegriff, der die gesamte Gesellschaft als eine Masse freier und gleicher Individuen umfasst, wird dadurch keineswegs aufgehoben. Auerbach konstatiert den Bedarf einer sittlichen und moralischen Erhebung des Volkes durch die Literatur und sieht sich selbst in der Lage, sowohl den bäuerlichen als auch den bürgerlichen Gesellschaftsschichten dichterisch gerecht zu werden. Aufgrund seiner Herkunft aus dörflichem Milieu und seiner akademischen Bildung nimmt er eine Art Doppelperspektive für sich in Anspruch. Seine Kenntnis des Landlebens aus eigener Anschauung soll zudem diejenige Sachkompetenz bescheinigen, die seit der Aufklärung ein wichtiges Kriterium für eine ethnografisch glaubwürdige Schilderung ist. Auerbachs Dorfgeschichten spielen in einer exakt bestimmbar Lokalität, seinem Geburtsort Nordstetten.⁶³⁶ Dabei ist anzumerken, dass seine poetologischen Überlegungen durchaus Parallelen zum künstlerischen Verfahren der Verklärung aufweisen, das im Poetischen Realismus absolut gültige Wahrheiten sichtbar machen soll. Es wird noch

635 Kim weist jedoch darauf hin, dass Auerbachs Kalendergeschichten in Inhalt und Form eher an die Dorfgeschichten als an die volksaufklärerischen Schriften des 18. Jahrhunderts anknüpfen. Vgl. Kim: *Volkstümlichkeit und Realismus*. S. 66 f.; außerdem: Hieber, Jochen: „Deutscher, Schwabe, Jude. Der gescheiterte Erfolgsautor Berthold Auerbach.“ In: Ders.: *Wörterhelden, Landvermesser. Aufsätze und Kritiken*. Frankfurt am Main 1994. S. 29–38. Hier S. 35.

636 „Alle Seiten des jetzigen Bauernlebens sollten hier möglichst Gestalt gewinnen. (...) Ich halte es aber für Pflicht, dass wir, je mehr wir dem Leben nahe treten wollen, auch ohne Zagen ein Wirkliches zum Schauplatz der Darstellungen wählen.“ Aus: Auerbach: „Vorreden spart Nachreden.“ S. 150.

zu überlegen sein, worin eine solche „Wahrheit“ bei Auerbach bestehen könnte und auf welche Weise sie tatsächlich von der dargestellten Realität abstrahiert.

Um die unzweifelhafte Gültigkeit der propagierten sittlichen Werte deutlich zu machen, muss nun das Gesamtbild der Dorfgemeinschaft bestimmte Voraussetzungen erfüllen. Zum einen darf es nicht von Alltagsschilderungen dominiert werden, da ein forciertes Detailrealismus nur von dem moralischen Gehalt ablenken und überdies den künstlerischen Wert beeinträchtigen würde. Bezeichnenderweise beruft sich Auerbach in *Schrift und Volk* auf die romantische Ästhetik: „So (...) ist es doch wiederum der von ihr ausgehende poetische Hauch, der uns vor dem schmutzigen Realismus der Nachbarvölker bewahrt.“ (87) Zum anderen soll das in sich geschlossene Wertesystem, das die Dorfgeschichten präsentieren, durch die Handlung nicht ernsthaft in Frage gestellt werden. Die wirklichkeitsbezogene Schilderung wird also mit einem idealisierenden Aspekt verbunden; letzten Endes ist sie diesem sogar geschuldet, da der Wirklichkeitsbezug Glaubwürdigkeit garantiert und somit die beabsichtigte vorbildhafte Wirkung befördert.

Auerbachs Opposition zur Kunstepoche schließt nicht aus, dass sein literarisches Programm auch Anregungen aus dem klassischen Idealismus empfängt. So verweist er auf Schillers Bürger-Rezension, aus der „man ersieht (...) wie sehr auch Schiller die Versöhnung von Idealismus und Realismus zur Bedingung der lebendigen Poesie setzte.“ (117 f.) Die „Lichtseiten“ sollen gegenüber dem „grausen Wirrwarr“ des Lebens hervorgehoben werden, um eine versöhnliche Perspektive und damit die Aussicht auf gesellschaftlichen Fortschritt im Sinne einer sittlichen Erhebung zu ermöglichen:

Eine bloße Tendenzdichtung, die, statt allgemeiner Sätze, Personen und Ereignisse als Beweisführung gruppirt, eine solche mag vorherrschend bei den dunkeln und unfertigen Partien des Zeit- und Weltlebens verweilen (...). Ein Kunstwerk dagegen muß zu einem in sich versöhnten Abschlusse gelangen. Zu diesem Behufe müssen die Lichtseiten in all dem grausen Wirrwarr bestimmt hervorgehoben werden, weil in ihnen die Strahlen der endlichen Versöhnung ausströmen. Der Dichter richtet und ordnet auch die auf der Wirklichkeit von ihm auferbaute Welt nach höheren Gesichtspunkten, er schaltet frei, er kann und soll abschließen, wo die Wirklichkeit noch bei der Halbheit und Zerrissenheit verharrt. (117 f.)

Das Wesen der Wirklichkeit ist im Kern gut oder trägt zumindest das Potenzial zu einem vollkommenen Zustand in sich, den der visionäre Dichter in seinem Werk abbilden oder zumindest aufscheinen lassen kann. Auerbach fordert jedoch keine beschönigende Darstellung des Landlebens, wie sie zuvor noch in der ausschnitthaften Idyllendichtung die Regel war. Stattdessen soll die Literatur nun die gesellschaftliche Entwicklung hin zu einem Besseren

vorbereiten, indem sie aufzeigt, in welchen Bereichen des menschlichen Zusammenlebens dieses Bessere vorhanden ist.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Thematisierung der bäuerlichen Schichten nicht dazu berechtigt, die Gattung Dorfgeschichte von vorneherein mit einer Kritik an der Ständegesellschaft in Beziehung zu setzen. Auerbachs Texte werden im Vormärz zwar als Tendenzdichtung rezipiert; er selbst lehnt jedoch eine tendenziöse Prägung von Literatur „als subjektives Element des Dichters“ ab.⁶³⁷ Zur gegenwärtigen Situation der Gesellschaft will er Stellung nehmen, um letztlich überzeitliche Gesetze der menschlichen Existenz erkennbar zu machen. Daher verweist Auerbachs Absicht, die Leserschaft zu nationalem und zugleich kosmopolitischem Denken anzuregen, bereits auf eine utopische Dimension seines pädagogischen Programms.⁶³⁸ Die Verbindung zur Tradition der philosophischen Dorfromane erscheint also durchaus plausibel. Seine Strategie, über eine versöhnliche Darstellung eine ganz bestimmte Erkenntnis vorzubereiten, zielt jedoch nicht in erster Linie auf eine Verklärung der Wirklichkeit im Sinne des Poetischen Realismus ab. Stattdessen favorisiert Auerbach einen moralisierenden Wirklichkeitsbezug, der ein gelingendes Zusammenleben der Menschen durch lebenspraktische Hinweise und Ermahnungen vorstellbar macht und als erstrebenswert präsentiert. Besonders deutlich wird dies anhand seiner „Bemerkungen zu Gustav Freytags *Ingo und Ingraban*“:

Ein erstes Kennzeichen des rein Menschlichen, wodurch dasselbe vom bloßen Naturleben abgehoben wird, erscheint alsbald in bestimmter Fassung, ist der erste ethische Zug, der auch zugleich die Schranken der Stammesabgeschlossenheit überschreitet: es ist die Gastfreundschaft. Sie zeigt sich hier sofort in ihrer bindenden deutschen Besonderheit (...).⁶³⁹

Wenn das Aufscheinen eines „ethischen Zuges“ Auerbach zufolge als Merkmal des „rein Menschlichen“ zu werten ist, so zeichnet sich der Mensch vor allen Dingen durch seine Fähigkeit aus, über das Gute zu reflektieren und dementsprechend moralisch richtig zu handeln. Diese Fähigkeit wiederum verbindet nun auch alle Teile der deutschsprachigen Bevölkerung über politische und geografische Grenzen hinweg und kann als ein Absolutes gesehen werden, das in den unterschiedlichsten Lebensformen in Erscheinung tritt und diese miteinander verbindet. Bestimmte Werte existieren demnach unabhängig vom jeweiligen sozialen und kulturellen Kontext und lassen sich bei entsprechender Vermittlung als ein Gut

637 Vgl. Baur: *Dorfgeschichte*. S. 216.

638 Vgl. Bunyan: „Volksliteratur und nationale Identität.“ S. 65.

639 Auerbach, Berthold: „Bemerkungen zu Gustav Freytags ‚Ingo und Ingraban.‘“ (1873) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 493–496. Hier S. 494.

wahrnehmen, das für alle verfügbar ist. Zieht man darüber hinaus Auerbachs positives Geschichtsbild in Betracht, das von einer beständigen Annäherung der menschlichen Gemeinschaft an das Gute ausgeht, so lässt sich hier deutlich seine Orientierung am Hegelschen Gedankengut ausmachen.⁶⁴⁰ Beispielsweise beschreibt er in seiner Rezension zu Goldsmiths *The Vicar of Wakefield* die Wesenszüge, die innerhalb einer Familie auftreten, als in sich zusammenhängendes charakterliches Potenzial:

Ein Vater erzählt hier das Schicksal seiner Kinder und wie das sein eigenes wird; es ist abgetrenntes und doch zugehöriges, integrierendes Leben, selbstständig geworden und doch in ihm konzentriert. Der exakten Definition Hegels dass die Familie die vervielfältigte Persönlichkeit sei, ist hier die belebte Schaubarkeit gegeben. Die einzelnen Fähigkeiten, Neigungen, Triebe, Auffassungen des Vaters und der Mutter treten da als selbstständige Individualitäten heraus. Was hier und dort nur Fähigkeit und Möglichkeit war, wird durch neue Lebensfügungen zur Wirklichkeit.⁶⁴¹

Das Wesen eines Menschen entwickelt sich aufgrund seiner individuellen, ererbten Veranlagung und aufgrund der Prägung durch sein unmittelbares Umfeld, ebenso aber auch infolge seiner allgemein menschlichen Eigenschaften. Das Verhältnis zwischen diesen Wesensanteilen muss der Dichter nun gut nachvollziehbar darstellen, um dem Leser schließlich eine Aussage zu präsentieren, die dieser auf seine eigene Lebenswelt übertragen kann. In einem derartigen ästhetischen Prinzip ist nach Auerbach ein wichtiges Qualitätskriterium für wirklichkeitsbezogene Dichtung enthalten, das er bei Goldsmith in vorbildlicher Weise erfüllt sieht:

Die große Lehre des Buches heißt: lass dich nicht verbittern und verhärten, und es wird dir wieder gut gehen nach allem Leid und allem Fehl. Der Glaube an die Menschheit muss zur Erfahrung werden. (393)

Der Rezipient kann durch das sinnliche Erleben von Kunst an eine geistige Ebene herangeführt werden, die allein durch den zukunftsgerichteten „Glauben an die Menschheit“ legitimiert ist. Indem Auerbach seinen Blick auf die noch ausstehende Entwicklung der Menschheit richtet, kommt seine eigentliche pädagogische Intention zum Tragen. Obwohl er seine Überlegungen also nicht vorrangig in den Dienst einer poetischen Wahrheit stellt, bevorzugt er die gleichen ästhetischen Kunstgriffe, die auch für das literarische Verfahren der Verklärung von Bedeutung sind:

Goldsmith weiß in Preisgebung seines Helden und in der Selbstironie immer jene Grenzlinie inne zu halten die eine gewisse Ehrenhaltung ja eine bestimmte Ehrfurcht nicht außer Augen setzen

640 Sarnecki, Kerstin: *Erfolgreich gescheitert. Berthold Auerbach und die Grenzen der jüdischen Emanzipation im 19. Jahrhundert*. Oldenburg 2006. S. 52, S. 62, S. 73.

641 Auerbach, Berthold: *Der Pfarrer von Wakefield*.“ (1867) [Vortrag, gehalten in der Sing-Akademie zu Berlin] In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 390–394. Hier S. 391.

läßt. Die Vortragsweise seines Gedichtes ist die humoristische, aber der Humor ist hier nicht Form allein, er ist Lebensprinzip. Nach Inhalt und Ausdruck ist hier eine Mischung von Empfindsamkeit und Heiterkeit, von naiver Hingebung und Selbstironie (...); während der Held in Drang steht, stellt er sich durch den Humor immer wieder darüber, und der Dichter erzählt nicht nur humoristisch, er ist es. (393 f.)

Eine humoristische Darstellung manifestiert sich nicht nur in sprachlichen Ausdrucksmitteln, Figurenzeichnung und Handlungsführung, sondern steht auch für die besagte versöhnliche Grundhaltung, mit der der Dichter die übergeordnete pädagogische Idee beglaubigt.

Dazu ist anzumerken, dass Auerbachs Konzentration auf den ländlichen Stoffbereich mit einem ganz spezifischen Heimatbegriff einhergeht, wie die „Vorreden“ deutlich machen: „Neunzehn Jahre sind es, seitdem ich Dich verlassen, Du stiller Heimathsort (...) der stille Zug der kindlichen Liebe hat meinen Geist wieder zu dir zurückgelenkt (...).“ (151) Trotz der ansonsten zukunftsorientierten Perspektive wird hier schon eine rückwärtsgewandte Überhöhung des Heimatraumes wahrnehmbar. Eine Rezeption der Texte im Sinn der Heimatkunstabewegung ist also von Anfang an nicht ausgeschlossen.

Für den aufkommenden Regionalismus in der deutschen Literatur im Allgemeinen und den literarischen Stellenwert der ländlichen Lebenswelt im Besonderen liefert Auerbach auch eine historische Erklärung:

In Ländern der Zentralisation, der geschichtlichen Einheit (...) kann der Dichter weit eher Nationaltypen aufstellen. (...) Wir aber, durch die Geschichte getrennt, stellen weit mehr die Ausbildung des Provinziallebens dar. Die aus dem Volksthum genommene Poesie wird sich daher, ähnlich der neueren Richtung geschichtlicher Forschung auf das Provinzielle, immer mehr lokalisieren müssen. (150)

Die politische Zersplitterung des deutschsprachigen Raumes bezeichnet einen Zustand, der die ländliche Dichtung nicht nur in kultureller Hinsicht bedeutsam erscheinen lässt, sondern ihr Entstehen nachgerade bedingt. Demnach spielen für Auerbachs dichterische Auseinandersetzung mit dem „Provinzialleben“ zum einen die pädagogische und ästhetische Verwertbarkeit des Stoffes, zum anderen auch außerliterarische Entwicklungen eine Rolle. Der Anspruch, durch die Konzentration auf einen geografisch abgegrenzten Bereich eine allgemein gültige Erkenntnis zu vermitteln, begründet sich jedoch unabhängig von geschichtlichen und literarhistorischen Umständen. Auerbachs Ansicht nach müssen Gesetze für das menschliche Zusammenleben aus einem Verständnis der Beziehung zwischen Individuum und Allgemeinheit hervorgehen. Der Einzelne ist dabei als Träger einer geistigen Kraft zu verstehen, die es zu bilden gilt und die erst in Gemeinschaft mit Anderen ihre positive Wirkung entfalten kann, wie in *Schrift und Volk* dargelegt wird:

Wir können hier das Verhältniß des Individuums zum Allgemeingeiste erkennen. Jeder einzelne Mensch ist als Individuum frei, unabhängig, schafft und handelt selbständig (...); er trägt aber in und mit dem individuellen Geiste auch den allgemeinen Geist in sich. (...) Je reiner sich das Individuum entwickelt, um so mehr wird der allgemeine Geist in ihm erlöst, um so mehr wird es in ihn hineingehoben, eins mit ihm. (57 f.)

Ein solcher Prozess lässt sich am besten anhand einer überschaubaren Gruppe von Individuen darstellen, die im täglichen Leben aufeinander angewiesen sind: Das Beispiel der Dorfgemeinschaft soll die Notwendigkeit sittlicher Bildung demonstrieren, durch die der Einzelne überhaupt erst zu einem nützlichen Gemeindeglied wird. Voraussetzung für diese Bildung ist jedoch, dass das Individuum in seinen geistigen Bestrebungen ebenso unbeschränkt ist, wie die Dorfgemeinschaft ihr Zusammenleben unabhängig regeln kann:

Daß das freie Individuum Formen und Einrichtungen finde, in denen es sich selbständig mit dem Gesamtwillen zusammenschließe und von ihm getragen fühle, das ist Aufgabe des modernen staatlichen und religiösen Lebens. (91 f.)

Auerbachs Hinweis auf den freiheitlichen „Allgemeingeist“, dem sich staatliche und kirchliche Obrigkeit verpflichten müssen, ist im Kontext des Vormärz als Wunsch nach einer demokratisierten Gesellschaft zu lesen. Dennoch will er diesen Zeitbezug nicht ohne weiteres auf seine literarischen Texte übertragen sehen. Auerbach ist seiner liberalen Grundhaltung gemäß zwar durchaus politisch engagiert; auf dichterischem Gebiet möchte er jedoch Aussagen treffen, die auch unabhängig von aktuellen Gegebenheiten überzeugen können. Er propagiert einen aufklärerischen Humanitätsbegriff, der in den dargestellten zwischenmenschlichen Beziehungen zum Tragen kommen soll. Nach Sorkin schlagen sich hier seine Bemühungen um eine Emanzipation des Judentums nieder: Die Gleichheit aller Menschen wird betont, indem sich Moralität im Charakter des Einzelnen, weniger aber in dem Wertesystem einer Religion oder politischen Verfassung begründet zeigt.⁶⁴² Nicht von ungefähr lässt sich hier der Einfluss Spinozas erkennen, mit dem in Auerbachs Welt- und Menschenbild die Vorstellung einer pantheistischen Ordnung an Gestalt gewinnt: „In allem beschränkten Dasein

642 Vgl. Sorkin, David: „The Invisible Community. Emancipation, Secular Culture, and Jewish Identity in the Writings of Berthold Auerbach.“ In: Reinharz, Jehuda und Schatzberg, Walter (Hg.): *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*. Hanover 1985. S. 100–119. Hier S. 107. – Sorkin ist der Ansicht, dass Auerbach dank seiner jüdischen Herkunft eine Art intensivierende Minderheitenperspektive auf gesellschaftliche Probleme einnehmen kann. Während er sich in den frühen historischen Romanen *Spinoza* (1837) und *Dichter und Kaufmann. Ein Lebensgemälde aus der Zeit Moses Mendelssohns* (1840) offensiv mit der Integration des Judentums auseinander gesetzt hat, sind diese Bestrebungen in den Dorfgeschichten nur mehr verschlüsselt erkennbar. Horch konstatiert, in den Dorfgeschichten werde die Sache des Judentums von Auerbach in der Sache des nichtjüdischen Milieus mitverfochten. – Vgl. Horch, Hans Otto: „Judenbilder in der realistischen Erzählliteratur.“ In: Hoffman, Christhard und Strauss, Herbert A. (Hg.): *Juden und Judentum in der Literatur*. München 1985. S. 140–171. Hier S. 159.

(...) den ewigen göttlichen Kern erforschen und herausbilden, das führt zur frommen Erkenntniß“.⁶⁴³ Vor diesem Hintergrund wird auch die Bedeutung verständlich, die Auerbach Vertretern der staatlichen und geistlichen Obrigkeit zumisst. Die von ihnen repräsentierte akademische Bildung wird an sich zwar positiv bewertet. Da Pfarrer und Beamte jedoch einer höheren, dem Bauerntum fremden Gesellschaftsschicht angehören, haben sie nicht von vorneherein Anteil an dem Wertesystem, das die Dorfgemeinschaft für ihr Zusammenleben selbständig entwickelt und das auch für die akademisch Gebildeten eine Vorbildfunktion erfüllen kann.⁶⁴⁴

Eine wirklichkeitsbezogene Schilderung, die den Wahrheitsgehalt des Stoffes zum Ausdruck bringen soll, kann nun ihre volle Wirkung erst in einem tragischen Konflikt entfalten:

Mit dem realistischen Charakter der Volksgeschichten ist auch die meist tragische Wendung derselben verbunden. Dies liegt aber nicht nur in dem Anschlusse an die äußere Wirklichkeit, sondern auch in der (...) rein idealen Folgerichtigkeit der schöpferischen Phantasie begründet. (...) Die tragische Endung des absoluten Konfliktes kann und muss auch eine Versöhnung in sich tragen.⁶⁴⁵

Auerbachs Prinzip einer „tragischen Wendung“ widerspricht nur scheinbar dem Prinzip eines möglichst positiven Gesamtbildes der Dorfgemeinschaft. Denn allein die tragische Entwicklung ermöglicht eine vollkommene Abstraktion von der endlichen Wirklichkeit zu der überzeitlichen Ebene, die die propagierten Werte als allgemein verbindlich ausweist. Gerade der tragische Ausgang garantiert also die notwendige versöhnliche Perspektive und damit einen pädagogischen Effekt.⁶⁴⁶

Wie bereits dargelegt wurde, findet die erste Veröffentlichung der *Schwarzwälder Dorfgeschichten* bei Kritik und literarischem Publikum breite Zustimmung. Insbesondere befürwortet man die Intention einer national ausgerichteten „Volksbildung“ sowie das Konzept einer alltagsnahen und zugleich idealisierenden Darstellung. Der vorbildhafte Entwurf des Landlebens wird jedoch auch negativ bewertet, da man Auerbach vorwirft, die tatsächliche

643 Schriftprobe zu Auerbachs Porträt in der Zeitschrift *Europa*. Jahrgang 1844. Band [Quartal] 3. Zitiert nach: Ott, Ulrich (Hg.): *Marbacher Magazin*. Jahrgang 1985. Nr. 3. S. 51. – Vgl. auch: Mahlmann-Bauer, Barbara: „Sozial- und Erzählstruktur in Werken Jeremias Gotthelfs und Berthold Auerbachs.“ In: Aurnhammer, Achim et al. (Hg.): *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution. Literarisches Leben in Baden zwischen 1800 und 1850*. Freiburg 2010. S. 555–595. Hier S. 567; Sarnecki: *Erfolgreich gescheitert*. S. 49, S. 52.

644 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 203. – Hahl macht überdies darauf aufmerksam, dass die nun nicht mehr grundsätzlich positiv dargestellten Pfarrerfiguren eine deutliche Abkehr von der Idyllendichtung erkennen lassen. Vgl. Hahl: „Gesellschaftlicher Konservatismus und literarischer Realismus.“ S. 53.

645 Auerbach: *Schrift und Volk*. S. 127.

646 Auerbach selbst macht explizit, dass seine Auseinandersetzung mit dem ländlich-bäuerlichen Stoff auf diese pädagogische Intention zurückzuführen ist: „Darum brachte es auch eine innere Folgerichtigkeit und nicht eine Mode mit sich, dass man Charaktere aus dem Volke wählte (...) um an ihnen rein menschliche oder sociale Konflikte bis zur tragischen Vollendung durchzuführen.“ In: *Schrift und Volk*. S. 132.

soziale Lage der Bauern beschönigt und vor allem den pädagogischen Gehalt des Stoffes überbewertet zu haben. Tatsächlich haben gegen Mitte des 19. Jahrhunderts die Kapitalisierung der Landwirtschaft sowie eine Zunahme der Bevölkerung in vielen Landstrichen zur Verelendung des Bauerntums geführt, wobei die sozialen Gegensätze durch die beginnende Industrialisierung noch verschärft werden.⁶⁴⁷ Auf die von den Dorfgeschichten verpasste Chance einer wirksamen Sozialkritik spielt Karl Gutzkow an, indem er erklärt, „die tiefe Unwahrheit dieser Literatur (...) macht sie eben deshalb auch zu einer Förderung der Reaction.“⁶⁴⁸ Friedrich Hebbel richtet sich gegen einen übertriebenen Detailrealismus und kritisiert in Bezug auf Auerbach „die absurde Bauernverhimmelung unserer Tage“ und das unwahre „Dorfgeschichtentum, das den ganzen Gehalt und Adel der Menschheit hinter den Pflug und auf die Dreschtenne verlegen möchte.“⁶⁴⁹

Allerdings geht Auerbachs idealisierender Darstellung keine Fehleinschätzung der gesellschaftlichen Umstände voraus. Er ist sich der sozial schwierigen Lage des Bauerntums durchaus bewusst, betrachtet es jedoch als eine Notwendigkeit, seiner dichterischen Sendung gemäß eine Perspektive einzunehmen, in der gewisse Missstände bereits aufgehoben sind. Schmidt zufolge gilt hier das Prinzip, dass ein Dichter nicht „Sklave der Wirklichkeit“ sein, sondern „aus der Masse seiner Farben diejenigen auswählen [soll], die zu einem idealen Gemälde notwendig sind.“⁶⁵⁰ Dem schließt sich sogar Gutzkow an, indem er von der Notwendigkeit einer realitätsbezogenen und zugleich verklärenden Schilderung ausgeht, in der die Wirklichkeit nicht einfach „roh daguerrotypiert“ werden darf.⁶⁵¹ Auerbach selbst lehnt es ab, „vorzugsweise pathologische Zustände darzustellen“, da dies nicht nur gegen seine ästhetischen Ansprüche gerichtet sei, sondern den Gegenstand in seinem Wesen tatsächlich auch verfälsche: „Es ist eine Versündigung gegen die Poesie wie gegen das Volksthum, wenn man,

647 Plumpe: „Einleitung.“ S. 19 f. – Vgl. auch Baur: *Dorfgeschichte*. S. 54 f.

648 Gutzkow, Karl: „Die ‚realistischen‘ Erzähler.“ (1857) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 197–200. Hier S. 200.

649 Hebbel, Friedrich: „An Marie Prinzessin Wittgenstein.“ (1859) In: Werner, Richard Maria (Hg.): *Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke*. Band 6. Berlin 1906. S. 245–248. Hier S. 247. – Vgl. außerdem: Ders.: „Das Komma im Frack.“ (1858) In: Werner (Hg.): *Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke*. Band 12. Berlin 1904. S. 189–193.

650 Schmidt, Julian: „Der neueste englische Roman und das Princip des Realismus.“ (1856) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 90–94. Hier S. 91.

651 Gutzkow, Karl: „Realismus und Idealismus.“ (1857) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 111–112. – Vgl. auch Freytag, Gustav: „Deutsche Dorfgeschichten.“ (1862) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 196–197. Freytag richtet sich gegen einen übertriebenen Detailrealismus, der die Reflexion des allgemein Menschlichen vernachlässigt, um in eine eher klischeehafte Darstellung des Landlebens abzugleiten.

herrschender Mode zufolge, das (...) Bizarre und sich Überstürzende in den Volksgemälden vorwalten läßt.⁶⁵²

Eine zu krasse Schilderung bäuerlichen Elends würde also den moralischen Gehalt des Stoffes unkenntlich machen. Auerbach nimmt es jedoch bewusst in Kauf, dass sich mit seinem Bezug auf das gegenwärtige Leben der Landbevölkerung soziale Missstände zumindest andeuten:

Zunächst verfolge ich damit nicht die Tendenz, in irgend einem Bereiche Missbräuche, Irrthümer und dergleichen abzustellen; ergibt sich eine solche Nothwendigkeit aus den vorliegenden Erzählungen, so wird mir das eine freudige Genugthuung seyn.⁶⁵³

Wie bereits erläutert, will Auerbach die gesellschaftliche Notwendigkeit sittlicher Werte über die Literatur anschaulich machen und seine Argumentation durch die Bezugnahme auf gegenwärtige Umstände glaubhaft machen. Für seine Darstellung muss er also eine Konstellation wählen, die über ein gewisses Konfliktpotenzial verfügt und eine sozialkritische Färbung nicht ausschließt. Schließlich soll die angestrebte zukünftige Versöhnung kultureller und gesellschaftlicher Gegensätze von der Gegenwart ausgehen, um das Prinzip der freien Menschlichkeit – entsprechend Auerbachs humanistischer Grundhaltung – bereits hier zur Geltung zu bringen. Überdies ist der Stoff für die Debatte um eine deutsche Kulturnation bedeutsam, wird dementsprechend von Auerbach behandelt und auch von Kritik und Publikum in diesem Sinne rezipiert.⁶⁵⁴ Auch wenn Auerbach eine tendenziöse Dichtung grundsätzlich ablehnt, leuchtet jedoch Baur's Vorschlag ein, zumindest die vormärzliche Dorfgeschichte auch als eine „*geschichtliche* Kommunikationsnorm“ zu betrachten.⁶⁵⁵

Eine Textinterpretation wird nun zu untersuchen haben, welche konkrete Gestaltung der geforderte Wirklichkeitsbezug bei Auerbach findet. Es stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von alltagsbezogenen und idealisierenden Stilelementen sowie die Frage nach der inhaltlichen Gewichtung kritischer und versöhnlicher Tendenzen. Da die besagten ästhetischen Kriterien bei Auerbach nicht nur auf einen ganz bestimmten Stoffbereich, sondern stets auch auf den spezifischen sozialen Raum einer Hof- oder Dorfgemeinschaft angewendet werden, soll nun kurz umrissen werden, welche Motive und Konstellationen in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind.⁶⁵⁶

652 Zitiert nach: Baur: *Dorfgeschichte*. S. 224.

653 Auerbach: „Vorreden spart Nachreden.“ S. 150.

654 Vgl. Hagen: „Berthold Auerbachs ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten.‘“ S. 153 f.

655 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 31. (Hervorhebung d. Verf.)

656 Vgl. Hein: *Dorfgeschichte*. S. 22.

Die Handlungsräume Hof- und Dorfgemeinschaft bieten jeweils die Möglichkeit einer konflikträchtigen Entwicklung. Lässt sich am Beispiel eines Hofes die Hierarchie von Familien- oder Dienstverhältnissen aufzeigen, so bildet sich dagegen in der Dorfgemeinschaft der Komplex gesellschaftlicher Interaktionen ab. Beide Räume können als in sich geschlossene Systeme mit einem Bereich außerhalb des Landlebens zusammentreffen: Aus einer Konfrontation mit dem städtischen Raum und der ihm zugeordneten staatlichen und geistlichen Obrigkeit ergibt sich weiteres Konfliktpotenzial. Die Auseinandersetzung mit dem gesamten gesellschaftlichen System, in dem die Lebensbereiche Stadt und Land aufgehoben sind, kann schließlich das Motiv der Auswanderung einführen. Demnach lässt sich die Beziehung zwischen Individuum und Allgemeinheit auf ganz unterschiedlichen Ebenen thematisieren; die Entwicklung des Geschehens kann in übergeordneten gesellschaftlichen Zusammenhängen wie auch im ganz privaten familiären Bereich begründet werden.

Im Folgenden soll untersucht werden, an welchen Werten sich zwischenmenschliche Beziehungen und auch das Zusammenleben der Dorfgemeinschaft bei Auerbach orientieren. Zudem ist für die Analyse von Interesse, inwiefern hier der pädagogische Gehalt von Auerbachs literarischem Programm zum Tragen kommt und ob das Bauerntum eher als Repräsentant einer allgemein menschlichen Wahrheit oder als Repräsentant einer national verbindenden Kultur geschildert wird. Es stellt sich die Frage, auf welche Weise reflexive Elemente und konkrete Zeitbezüge in den Text integriert werden und welche Rolle dabei der Instanz eines Erzählers zukommt.

5.3. „...was ein freier Bürger von Amerika ist“: Der Tolpatsch

Der Beginn von Berthold Auerbachs Dorfgeschichte *Der Tolpatsch* entwirft bereits die kommunikative Grundsituation, die auch die nachfolgende Darstellung bestimmt. Der Erzähler präsentiert die Haupt- und Titelfigur, indem er sich in direkter Anrede an sie wendet und dabei auf die Vergangenheit zurückblickt: „Ich sehe Dich vor mir, guter Tolpatsch, in deiner leibhaftigen Gestalt, mit deinen (...) Haaren, die nur im Nacken eine lange Schichte übrig hatten (...).“⁶⁵⁷ Das Bild des „Tolpatsch“ wird als augenscheinlich greifbares Gegenüber des Erzählers heraufbeschworen, zugleich jedoch als ein visueller Eindruck gekennzeichnet, der durch die subjektive erinnernde Perspektive („Ich erinnere mich noch wohl“ (2)) doppelt gefiltert ist. Die Beteiligung des Lesers an der gedachten Kommunikation zwischen Erzähler und Erzähltem – der Hauptfigur – erfolgt zunächst in dritter Person und kündigt dabei schon das Einsetzen der eigentlichen Erzählsituation an:

Damals, als du mir in der Hohl-gasse, wo jetzt die neuen Häuser stehen, einen Lindenzweig abschnittst, um mir eine Pfeife daraus zumachen – damals dachten wir nicht daran, dass ich einst der Welt etwas von dir vorpfeifen würde, wenn wir so weit, weit auseinander sein werden. (2)

Demnach hat sich der Leser als Teil dieser „Welt“ und damit als Teil des Publikums zu verstehen, an das sich die Wiedergabe der Erinnerungen richtet. Ihr Gegenstand ist das Schicksal des „Tolpatsch“, dessen authentische Darstellung der Erzähler mit dem Hinweis auf persönliche Bekanntschaft und einen konkreten Ort belegt.⁶⁵⁸ Es wird jedoch deutlich, dass sowohl das gemeinsam Erlebte als auch die entsprechende Kulisse einem Zusammenhang angehören, der eine Veränderung durchlaufen hat. Zeitliche und räumliche Distanz sind die Bedingungen, unter denen sich der Vorgang des Erinnerns und damit auch der Vorgang des Erzählens vollzieht.⁶⁵⁹ Indem der Erzähler kurzfristig seine rückwärts gewandte Perspektive mit einer Sichtweise von dem erinnerten Zeitraum aus vertauscht („damals (...) wenn wir (...) werden“), verleiht er dem Bild der Vergangenheit den Anstrich des Gegenwärtigen. Diese Strategie soll offenbar beibehalten werden, denn das eingangs angeredete Gegenüber wird nun buchstäblich verscheucht: „Jetzt aber (...) mach dich wieder fort. Ich kann dir deine Ge-

657 Auerbach, Berthold: *Der Tolpatsch*. In: Ders.: *Schriften*. Band 9. Stuttgart 1896. S. 1–24. Hier S. 2.

[Hervorhebung d. Verf.]

658 Der Ortsname Nordstetten wird erst bei Aloys' Ausreise zum Militärdienst erwähnt; die Angabe einer Örtlichkeit („Hohl-gasse“) verweist hier also nur auf die verbindende gemeinsame Erfahrung.

659 Damit nimmt der Erzähler eine Perspektive ein, die gegen Ende der Erzählung auch die Perspektive der Hauptfigur Aloys sein wird. Durch die zeitliche und räumliche Distanz zu dem dargestellten Lebensbereich eröffnet sich hier bereits die Möglichkeit einer Überhöhung, wie sie sich schließlich in Aloys' Erinnerung an seine Heimat abzeichnen wird.

schichte nicht so ins Gesicht hinein erzählen.“ (2) Der Erzähler etabliert sich damit explizit als eine Instanz, die die Darstellung steuert und zwischen ihrem Gegenstand und dem Leser vermittelt.⁶⁶⁰ Die eingangs angedeutete Differenz zwischen erinnertem und gegenwärtigen Zustand wird im folgenden nicht mehr angesprochen; auf die direkte Anrede an den „Tolpatsch“ greift der Erzähler kaum noch einmal zurück, der Leser findet sich jedoch in seine Bekanntschaft mit der Hauptfigur mit einbezogen: Nach der Einführung ihres Taufnamens – „Wir tun ihm den Gefallen und bleiben bei seinem rechten Namen“ (2) – ist immer wieder von „unserem Aloys“ die Rede. So werden die Schilderungen mit Stilmerkmalen der Mündlichkeit ausgestattet, die den Anschein einer direkten Kommunikation mit dem Leser erwecken und die die Identifikation des Erzählers mit seinem Gegenstand unterstreichen.⁶⁶¹ Zu dem Eindruck von Authentizität tragen überdies Aloys’ detaillierte äußere Beschreibung sowie seine Einbindung in ein „ganzes Geschlechtsregister“ (2) des Dorfes bei, das damit bereits als historisch fassbare Gemeinschaft definiert ist. Aloys’ äußere Erscheinung lässt vermuten, dass seine Figur als Prototyp eines tölpelhaften Bauern konzipiert ist („mit deinem breiten Gesichte, mit deinen großen blauen Glotzaugen und dem allweg halboffenen Munde“ (2)). Bereits die Anmerkung, dass jeder die „Frechheit“ habe, seinen Spitznamen „Tolpatsch“ zu gebrauchen, weist allerdings schon auf seinen Außenseiterstatus innerhalb der Dorfgemeinschaft hin und kennzeichnet seine Einfalt als ein Merkmal, das ihn von den übrigen Figuren unterscheidet. Deutlich wird dies in der ersten Szene, die ihn im Umgang mit den Dorfbewohnern zeigt. Mit dem Besitz einer Pfeife signalisiert er den Anspruch auf Zugehörigkeit zu einer Gruppe von Gleichaltrigen, wird jedoch von diesen sogleich lächerlich gemacht. Dass ihm mit dem „vornehmste[n] Kennzeichen eines groß gewordenen Burschen“ (3) ein Männlichkeitsattribut nicht zugestanden wird, verweist wiederum auf die Rolle, die er gegenüber dem von ihm verehrten Marannele einnimmt. Die verschiedenen Handlungsräume, in denen sich diese ersten Szenen unter Vervollständigung der Personenkonstellation abspielen, entwerfen ein topografisches Bild des Dorfes.⁶⁶² Dabei werden sie stets durch die Beschreibung einer Tradition oder einer alltäglichen Arbeit miteinander verbunden. Im Zusammenhang mit dem Brauch des Pfeiferauchens werden die Dorfstraße und der Platz vor dem Wirtshaus als Versammlungsort von Aloys’ Altersgenossen eingeführt. Von dort entflieht er ihrem Hohn und

660 Vgl. auch Ballmann, Bernd: „Der Tolpatsch – Auerbachs Meisterstück.“ In: Ders.: (Hg.): *150 Jahre Schwarzwälder Dorfgeschichten von Berthold Auerbach*. Horb 1994. S. 71–78. Hier S. 71.

661 Vgl. McHale, John: *Die Form der Novellen „Die Leute von Seldwyla“ von Gottfried Keller und der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ von Berthold Auerbach*. Bern 1953. S. 71.

662 Vgl. Wild: *Topologie des ländlichen Raums*. S. 144 ff.

Spott zu der ihm befreundeten Familie Maranneles, in deren Hauswirtschaft er wiederum bei der Verrichtung alltäglicher Pflichten aushilft. Die detaillierte Schilderung von Aloys' Stallarbeit und der anschließenden gemeinsamen Mahlzeit lässt nicht nur einen realistischen Anspruch erkennen, der über eine bloße Einfärbung des Dargestellten mit unterhaltsamem Lokalkolorit hinausgeht. Ebenso deutet sich hier Aloys Verehrung für seine entfernte Verwandte Marannele an („und Aloys holte sich oft einen Löffel voll von dem Platze, von dem sich das Marannele schöpfte“ (5)) und damit eine entscheidende Voraussetzung, unter der die nun einsetzende Handlung ihren Ausgang nimmt. Erst nach dieser Einführung ordnet der Erzähler die Geschehnisse in eine zeitlich konkrete Abfolge ein, die nun eine Veränderung in Aloys' Lebenswelt markieren. Dabei fällt auf, dass diese Entwicklung zunächst immer nur in ihren Auswirkungen erkennbar und der jeweilige Auslöser erst im Anschluss daran erläutert wird:

So lebte unser Aloys bis in sein neunzehntes Jahr (...). [Er] wurde immer empfindlicher gegen den Spott der Leute. Daran war besonders des alten Schultheißen Knecht schuld, der seit der Ernte ins Dorf gekommen war. (6)

Der Erzähler stellt Aloys damit einen Nebenbuhler gegenüber. Er schildert den Beginn ihrer beider Konkurrenz um Maranneles Gunst nur mehr in rückblickender Perspektive, indem er die Handlung am Neujahrstag – dem ersten exakt benannten Datum – weiterführt und dabei die wesentlichen Ereignisse des zunächst übersprungenen Zeitraums „seit der Ernte“ zusammenfasst. Diese sind wiederum mit der Beschreibung eines dörflichen Brauches und eines neuen Handlungsraumes verknüpft. An den Herbsttagen versammeln sich die Mädchen zum gemeinsamen Spinnen in der Wohnstube von Aloys' Mutter, und während dieser Zusammenkünfte wächst nicht nur Aloys' Zuneigung, sondern auch die Anziehungskraft, die Jörgli auf Marannele ausübt. Aloys, der ihr versprechen muss, „gut Freund' mit dem Jörgli zu bleiben“ (11), hilft zwar dem Rivalen an dem besagten Neujahrstag für eine Schlittenfahrt mit Marannele anzuschiirren. Zugleich beschließt er jedoch, mit dem Soldaten Jörgli gleich zu ziehen, indem er sich zum Wehrdienst meldet. Mit diesem Entschluss kündigt sich nun ein Wendepunkt an, da Aloys' Aufenthalt beim Militär der weiteren Entwicklung überhaupt erst Raum gibt. Die entscheidende Wende vollzieht sich allerdings nicht, indem Marannele ihm wie erhofft den Vorzug gibt, sondern indem sie sich von Jörgli verführen lässt. Die rückblickende Perspektive auf diese Ereignisse ist nun nicht mehr in einem erneuten Zeitsprung des Erzählers, sondern in Aloys' Abwesenheit begründet, da er erst bei einem Heimaturlaub

von Maranneles Fall erfährt. Seine Emigration wird im Folgenden nur kurz zusammengefasst, der Aufbau einer Existenz in Amerika wiederum in einer Art Rückblick präsentiert, indem der Erzähler Aloys selbst in „seinem letzten Briefe, vom Ohio“ (23) sein neues Leben schildern lässt. Damit wird die bislang vorgenommene Rekapitulation von Ereignissen mit einem gegenwärtigen Zustand verknüpft und zugleich die zu Beginn der Dorfgeschichte angedeutete Distanz zwischen Erzähler und seinem Gegenstand verständlich gemacht.

Der Tolpatsch ist demnach durch eine Erzählweise gekennzeichnet, die eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des dörflichen Milieus mit einer glaubwürdig motivierten Handlung in Beziehung zu setzen versucht. Dabei betont der Erzähler seine persönliche Verbindung zu Lokalität und handelnden Figuren und räumt der Darstellung alltäglicher Arbeiten und Bräuche einen hohen Stellenwert ein. Zugleich hebt er die Kausalität der Entwicklung hervor, indem er von ihren einzelnen Stationen ausgehend zunächst die betreffende Auswirkung, erst dann aber die dazugehörigen Ursachen schildert. So verknüpft sich der intendierte Eindruck des Authentischen mit einer Stilisierung durch die rückblickende und daher selektive Perspektive.

Die Verbindung volkstümlicher Motive und erzählerischer Techniken zeigt sich besonders deutlich am Beispiel der Volkslieder, die in verschiedene Szenen eingeflochten werden, deren Inhalt kommentieren und die zum Teil sogar handlungstragende Funktion übernehmen. So verweist der Vers „Tust Du stolz mit deinen Wangen/ Die wie Milch und Purpur prangen“ (12) auf Aloys wachsende Gefühle für Marannele: „Es war, (...) als ob er sie erst jetzt recht sähe, denn gerade so, wie es im Liede stand, sah sie ja aus.“ (12) Wie sich später zeigt, wird Maranneles Schicksal hier vorweggenommen, denn nachdem Aloys von ihrer Schande erfahren hat, ergänzt er selbst die besagte Strophe um die Zeilen „ach wie bald/ Schwinden Schönheit und Gestalt (...) Ach die Rosen welken all“. (22) Aloys' Auszug aus dem Dorf zum Militär wird ebenso mit einem Volkslied unterlegt wie seine Überfahrt nach Amerika; das Motiv des Soldatenabschieds klingt jedoch schon in dem Lied vom „schwarzbraunen Mädchen“ an, das Marannele und Jörgli in der Spinnstube gemeinsam singen und das sie zum ersten Mal direkt miteinander in Verbindung bringt. Den musikalischen Motiven kommt somit eine kommunikative Bedeutung zu, denn oftmals zeichnen sich im Ablauf dieser Szenen psychologische Entwicklungen ab, die den Fortgang der Ereignisse bestimmen. Diese werden jedoch weder von den Figuren noch vom Erzähler explizit gemacht und nur durch Verhaltensweisen oder eben in den verschiedenen Liedern angedeutet. So kündigt sich die Beziehung

zwischen Jörgli und Marannele im gemeinsamen Singen und Tanzen an, bei dem Aloys hinter dem Konkurrenten bereits zurückstehen muss. Seine Rivalität zu Jörgli schlägt jedoch erst dann in offene Aggression um, als dieser Marannele verführt hat und Aloys auf der Kirchweihe durch ein „Fopplied“ provoziert. Die jeweils eingestreuten Liedstrophen demonstrieren nicht unbedingt die individuelle schöpferische Kraft der Figuren, da sie als Volksgut präsentiert werden. Auf den Prozess des Entstehens von Dichtung wird jedoch zumindest indirekt verwiesen, da sich gerade während der Szene in der Spinnstube ein Beziehungsgeflecht herausbildet, das dem „Handlungsfaden“ seine weitere Richtung gibt.

Aloys ist die einzige Figur, deren Schilderung dabei mit einer Innensicht verknüpft wird und deren Perspektive der Erzähler stellenweise sogar übernimmt – so etwa bei der Fahrt der Rekruten zur Kaserne, bei der der Übergang von einer objektiven zu Aloys' Sicht durch einen Tempuswechsel gekennzeichnet ist:

Er schaute mit nassen Augen überall umher (...) dort liegt sein bester Acker (...) Dort hat er noch im vorigen Sommer mit dem Marannele Gerste geschnitten, weiter unten im „Hennenbühl“ liegt sein Kleeacker (...). (15)

Die detaillierte Schilderung seiner Gefühle erlaubt es, sie als Liebe („Es war ihm, als ob das ganze Dorf ausgestorben wäre, da das Marannele den ganzen Tag darin nicht zu finden sein sollte.“ (7)), Eifersucht („er hätte um alles in der Welt nicht das Marannele nicht mit den anderen gehen lassen, wenn der Jörgli dabei war.“ (10)) oder Abschiedsschmerz ausdeuten und zu seinem Handeln in Beziehung zu setzen. Für die übrigen Figuren lässt sich eine entsprechende Verbindung dagegen kaum herstellen. Maranneles Handeln beispielsweise, das an sich für die Entwicklung der Ereignisse ebenso bedeutsam ist wie Aloys' Entscheidung für den Militärdienst, erlaubt zwar Rückschlüsse auf eine bestimmte psychologische Motivation; im Text finden sich dafür jedoch keine eindeutigen Belege. Die Titelfigur „Tolpatsch“ dominiert daher in erzählerischer Hinsicht wie auch auf Handlungsebene und wird endgültig zum Sympathieträger, sobald Marannele ihr Treueversprechen bricht. Als Aloys sich gegen den Spott der Dorfbewohner zur Wehr setzen will, um sich Maranneles Achtung zu erhalten, wird er endgültig von Jörgli verdrängt und nimmt schließlich in doppeltem Sinn die Position eines Außenseiters ein.⁶⁶³

663 Sazaki sieht Aloys' Schicksal als Parabel für die Versuche der jüdischen Minderheit, sich im vorrevolutionären Deutschland gesellschaftlich zu integrieren. Eine solchermaßen zugespitzte Interpretation berücksichtigt jedoch nicht, dass die Handlung in *Der Tolpatsch* um eine Beziehung zwischen Außenseiter und Gemeinschaft kreist, die auch in weiteren – und nicht unbedingt religiös bestimmten – Konstellationen denkbar ist. – Vgl. Sazaki, Kristina „The Assimilating Fool? Berthold Auebach's *Der Tolpatsch* and Leopold Kompert's *Schlemiel*.“ In: *Seminar*. Nr. 39. Jahrgang 2002. S. 1–14. Hier S. 3.

Es ist bezeichnend, dass Aloys bis zu dem Beginn des Dreiecksverhältnisses nicht allzu sehr unter seiner sozialen Stellung zu leiden scheint („Früher hatte sich Aloys gar nicht daran gekehrt, wenn man sich nicht um ihn kümmerte“ (7)) und trotz mangelnder Anerkennung der Altersgenossen auf einen festen Platz in der Dorfgemeinschaft rechnen kann. Denn gerade diese Anerkennung stellt sich zuguterletzt als bedeutungslos heraus. Auch wenn Aloys sich als Soldat zum ersten Mal unbeschadet mit dem Statussymbol der Pfeife zeigen kann, verliert er bei seinem ersten Heimaturlaub mit der Liebe zu Marannele die maßgebliche Motivation für sein bisheriges Handeln und resigniert: „[W]as sollte er noch zu Hause. (...) [E]r wünschte, nie mehr wiederzukehren.“ (22). Nachdem Marannele verführt worden ist, bezeichnet Aloys’ Mutter sie als ein „keinnützig Ding“ (18); Aloys selbst schlägt vor ihrem Haus die Augen nieder, „gleich als müßte *er* sich schämen“. (19) Hier ist nun zu beachten, dass Maranneles Rehabilitation durch die Ehe mit Jörgli von der Kirche beglaubigt werden muss (Aloys erfährt von der bevorstehenden Heirat zuerst durch ihr Aufgebot im Gottesdienst). Das sittliche Gebot, gegen das Marannele mit ihrem Treuebruch verstößt, ist jedoch weniger religiös als in einer moralisch notwendigen Achtung vor menschlichen Gefühlen begründet. In seinem Brief aus Amerika spricht Aloys nicht mehr von Liebe, sondern bekundet nur mehr Mitleid für die Gefallene: „[E]s dauert mich ins Herz hinein.“⁶⁶⁴ (23) Durch dieses Mitgefühl wird ein weiterer bedeutsamer Wert propagiert, der die Moralität der bereits genannten Werte überhaupt erst garantiert. Gerade der Außenseiter Aloys bleibt in seiner Einfalt treu und handelt moralisch, indem er die erlittenen Kränkungen nicht mit dauernder Härte erwidert, sondern zuletzt sogar Hilfsbereitschaft für Marannele bekundet. Auf diese Weise verdeutlicht er, dem Äußeren nach ein „Tölpel“, die repräsentative Funktion des Bauerntums für die Gültigkeit sittlicher Werte.⁶⁶⁵

Aloys’ Auswandern ist nicht etwa auf wirtschaftliche Not oder eine soziale Problematik zurückzuführen, sondern allein auf seine enttäuschten Gefühle, die ihm das Weiterleben in der Heimat unmöglich erscheinen lassen. Die Entwicklung, die hier dem Wunsch nach Emigration vorangeht, hat durchaus eine tragische Dimension. Erst verhältnismäßig spät wird deutlich, dass Aloys’ Ungeschicklichkeit, die ihm seinen Spitznamen „Tolpatsch“ und letztlich auch seine Außenseiterrolle eingetragen hat, offenbar auch mit einem körperlichen Gebrechen

664 Ballmann weist darauf hin, dass Aloys in seinem „neuen“ Leben zwar geheiratet hat, von einer Heirat aus Neigung jedoch nicht die Rede ist und der Verlust Maranneles für ihn offenbar auch den Verlust echter Liebe bedeutet: „Die Mechthilde ist zwar eine tüchtige Schafferin, aber sie ist doch kein Marannele.“ (23) –Vgl. Ballmann: „Der Tolpatsch.“ S. 76.

665 McInnes: „Auerbach’s *Schwarzwälder Dorfgeschichten* and the Quest for German Realism.“ S. 108.

zusammenhängt. Bei der Musterung erklärt der Arzt „der Aloys (...) sieht ja nicht gut in die Ferne, und darum ist er manchmal so tappig“. (13) Marannele scheint seine Zuneigung zwar bis zu einem gewissen Grad zu erwidern. Es bleibt jedoch offen, ob sie sich Aloys nicht auch deshalb zuwendet, weil sie sich vor der Anziehungskraft fürchtet, die Jörgli seit dem gemeinsamen Tanz auf sie ausübt:

[D]a ließ ihn das Marannele schnell stehen, wie wenn es sich vor ihm flüchtete, es sprang in die Ecke, wo der Aloys trübselig zuschaute, und seine Hand fassend sagte es: „Komm Aloys, du musst auch tanzen.“ (10)

Jörgli provoziert Aloys, indem er dessen Gefühle für Marannele mehrfach ins Lächerliche zieht und mit der Bemerkung „Tolpatsch, du hättest heut nacht beim Marannele bleiben sollen“ (10) zu erkennen gibt, dass der als Mann nicht anerkannte „Tolpatsch“ kein ernst zu nehmender Konkurrent für ihn ist. Darüber hinaus liefert seine sexuell konnotierte Bemerkung eine weitere Vorausdeutung von Maranneles Schicksal. Aloys' folgende Rede an Marannele kommt dementsprechend einer Warnung gleich. Zugleich wird an dieser Stelle deutlich, dass er für sie zumindest äußerlich hinter Jörgli zurücksteht:

„Guck, ich könnt' den Jörgli grad vergiften, und du musst ihn auch in Grundsboden 'nein verfluchen, wenn du brav sein willst.“ Das Marannele gab ihm recht, suchte ihn aber auch zu überzeugen, dass er sich Mühe geben müsse, auch so ein flinker Bursch zu werden wie der Jörgli. Da stieg in Aloys ein großer Gedanke auf (...). (16)

Aloys fasst den Entschluss, zum Militär zu gehen, um die Rolle des „Tolpatsch“ ablegen und Marannele endgültig für sich gewinnen zu können. Sein Abschied aus dem Dorf nimmt jedoch schon den endgültigen Abschied von der Heimat vorweg, da er ihn seinem ursprünglichen Leben und damit auch Marannele entfremdet. Sie beweint zwar seine Abreise, erkennt aber in dem Soldaten nicht mehr ihren altvertrauten Freund, wie aus einem Brief von Aloys' Mutter an ihren Sohn hervorgeht: „Das Marannele trutzt so halb und halb mit mir, ich weiß nicht warum: als es Dein Bild gesehen hat, hat es gesagt, das wärst Du gar nicht.“ (17) Aloys Hoffnung, gerade durch den Wehrdienst Jörgli übertrumpfen zu können, erweist sich schließlich als verhängnisvoll. Er empfindet selbst das Leben beim Militär als ein ihm wesensfremdes Dasein („Es ist doch kein recht' Geschäft, das Soldatenleben, man wird hundsrackermüd' und hat doch nichts geschafft.“ (17)). Daher bietet ihm der Beruf des Soldaten nach seiner Enttäuschung auch keine Fluchtmöglichkeit. Stattdessen sieht er sich gezwungen, mit der Hoffnung auf Marannele auch sein Leben in der Heimat aufzugeben. Für Aloys, der sich schon bei seiner ersten Ausreise stark an das heimatliche Dorf gebunden fühlt („[A]ber

als man erst jenseits auf der (...) Bildechinger Steige angekommen war, da atmete Aloys wieder frei auf: vor ihm stand ja sein liebes Nordstetten“ (15)) kommt dies einem neuerlichen Verlust gleich.⁶⁶⁶ In seinem Brief aus Amerika zeigt er sich zwar beglückt über den neu erworbenen Wohlstand, bekennt jedoch auch, dass dieser für ihn erst im Kreis der Verwandten und ehemaligen Nachbarn wirklich an Wert gewinnen würde: „Was hab ich davon, wenn ich so allein da bin?“⁶⁶⁷

Aloys' Heimatliebe macht deutlich, dass seine Emigration nicht aus Unzufriedenheit mit den Lebensumständen in der Dorfgemeinschaft erfolgt ist. Die abschließende Bemerkung „Ich möcht' nur auch einmal wieder eine Stund' in Nordstetten sein, da wollt' ich dem Schultheißen zeigen, was ein freier Bürger von Amerika ist“ (24) scheint zwar eine entsprechende Motivation anzudeuten und den Fluchtraum Amerika als politisches Gegenbild zu der alten Heimat zu präsentieren.⁶⁶⁸ Wie bereits dargelegt, geht dem jedoch die Schilderung von Aloys' enttäuschter Liebe als entscheidendem Grund für die Emigration voraus.⁶⁶⁹ Mit dem Verweis auf den Schultheiß nimmt der Begriff des „freien Bürgers“ weniger auf politische Verhältnisse innerhalb der gesamten Gesellschaft als auf persönliche Spannungen in der Dorfgemeinschaft und damit innerhalb ein- und desselben Standes Bezug. Von dem Oberhaupt des Dorfes heißt es zuvor: „Der Schultheiß war ein ebenso dummer als anmaßender Bauer. Er war früher Unteroffizier gewesen und (...) behandelte gern alle Bauern (...) wie Rekruten.“ (12) Eine mögliche Kritik an der Dorfgemeinschaft wäre demnach in der Tatsache zu sehen, dass sie bei der Verteilung von Ansehen charakterliche Werte missdeutet und dem selbstsicheren Auftreten Jörglis mehr Respekt zollt als Aloys' naiver Ehrlichkeit. Aloys' neue Unabhängigkeit besteht in der Befreiung von der Rolle des Tolpatsch.

Kritik an der staatlichen Obrigkeit tritt deutlicher hervor, als die Rekrutierung der Bauernsöhne geschildert wird. Sie wird in der Trauer der Zurückbleibenden sowie in Aloys' Entfremdung erkennbar und verbleibt damit in dem personenbezogenen Horizont der unglücklichen

666 Aloys' Verklärung des Heimattraumes lässt sich jedoch nicht verallgemeinern, da sie auf seine subjektive Sicht beschränkt bleibt; weiterhin wird sie durch eine Handlung relativiert, die gerade Aloys in dem verklärten Lebensbereich als Außenseiter darstellt.

667 Aloys' Wunsch nach einem Wiedersehen mit der alten Heimat erfüllt sich nur mittelbar: In der 1876 entstandenen Fortsetzung *Der Tolpatsch aus Amerika* reist sein erwachsener Sohn nach Nordstetten und trifft dort auch auf Marannele. Eine Versöhnung zwischen Marannele und Aloys selbst findet jedoch nicht statt.

668 Nach Ballmann will Auerbach dazu anregen, die Heimat als einen ähnlich freien Lebensraum wie die Neue Welt zu gestalten. Eine solche Lesart scheint mir jedoch nur dann möglich zu sein, wenn sie die private Dimension des Konfliktes berücksichtigt und die propagierte Freiheit im Horizont zwischenmenschlicher Beziehungen als die Freiheit von persönlichen Vorurteilen versteht. –Vgl. Ballmann: „Der Tolpatsch.“ S. 77.

669 Zur Randposition des Amerikamotivs vgl. Wild: *Topologie des ländlichen Raumes*. S. 189, S. 194.

Liebesgeschichte. Der einzige explizit sozialkritische Hinweis richtet sich ironisierend gegen das System der Ständegesellschaft:

So unerfahren auch unser Aloys war, so waren ihm doch die Unterschiede der drei Stände wohl- bekannt. Da standen zuunterst die Kühbauern (...), dann kamen die Ochsenbauern (...), zuoberst aber standen die Pferdsbauern, deren Zugtiere weder Milch noch Fleisch geben und die doch das Beste fressen und oft am meisten gelten. Ich glaube nicht, dass Aloys hierbei an den Nähr-, Lehr- und Wehrstand dachte. (6)

Indem sich der Erzähler scheinbar selbst gegen eine Deutung der „Bauernstände“ auf die gesellschaftlichen Stände hin verwahrt, unterstreicht er noch die jeweiligen Parallelen und gibt deutlicher als an allen anderen entsprechenden Stellen zu erkennen, dass er neben moralischer Stärke auch die persönliche Leistung, nicht aber die Geburt als Legitimation sozialer Anerkennung betrachtet – und damit für die klassischen bürgerlichen Tugenden eintritt. Im Rahmen der Dorfgemeinschaft werden diese zu allgemein menschlichen Werten erhoben, da sie nicht in einem sozial, sondern rein persönlich motivierten Konflikt zum Tragen kommen. Die Figur Jörgli, der einem Pferdsbauern dient, ließe sich zwar als das Sinnbild eines Adligen verstehen, der seine privilegierte Stellung ausnutzt und ohne moralische Skrupel handelt. Sein Vorteil gegenüber Aloys ist jedoch nicht in seinem Stand begründet, denn mit einem Hinweis auf die demokratische Prägung des dörflichen Zusammenlebens erklärt der Erzähler: „[E]r hatte bald, ohngeachtet er ein Knecht war (wie das überhaupt hier wenig Unterschied macht) die Oberhand über alle Burschen des ganzen Dorfes gewonnen“. (7) Demnach dient die Konzentration auf das bäuerliche Milieu nicht primär einer sozialkritischen Darstellung. Eine entsprechende Tendenz, wie sie Baur der Erzählung bescheinigt, lässt sich zwar aus einigen wenigen Stellen erschließen, wird jedoch nicht eindeutig formuliert.⁶⁷⁰ Stattdessen tritt sie hinter einer individuell begründeten Tragik zurück, die sich vor dem Hintergrund des Land- lebens in Form einer klassischen Fabel entwickelt. Die Anziehungskraft des gewählten Stoffes resultiert also ebenso aus seinem volkstümlichen Charakter wie auch aus der Handlung, die in Zusammenhänge jenseits des bäuerlichen Lebensbereiches übertragbar ist.

Es erscheint sinnvoll, an dieser Stelle einen Blick auf Auerbachs Dorfgeschichte *Befehlerles*⁶⁷¹ zu werfen, die eine Auseinandersetzung des Bauernstandes mit der staatlichen Obrigkeit offen thematisiert und in der sozialkritische Elemente deutlicher als in *Der Tolpatsch* hervortreten. Der Brauch des „Maiensetzens“ wird in Verbindung mit einer althergebrachten Tradition ge-

670 Baur: Dorfgeschichte. S. 148.

671 Auerbach, Berthold: *Befehlerles*. (1843) In: Ders. *Schriften*. Band 9. Stuttgart 1895. S. 85–102. – Vgl. dazu: Mahlmann-Bauer: „Sozial- und Erzählstruktur in Werken Jeremias Gotthelfs und Berthold Auerbachs.“ S. 569 f.

schildert, nach der die verheirateten Bauern eine Handaxt tragen. Der Oberamtmann verbietet ihnen das „Maiensetzen“ mit dem Hinweis auf die Gefahr eines Waldfrevels. In gemeinschaftlichem Protest setzen es die Bauern durch, die Tradition als ein Recht beizubehalten. Nach Baur äußert sich in der Auflehnung gegen die von der Regierung eingesetzte Behörde das Bedürfnis nach Selbstverwaltung und damit eine von den vormärzlichen Ideen geprägte demokratische Tendenz.⁶⁷² Tatsächlich zeigen sich in *Befehlerles* die staatlichen Verordnungen dem alltäglichen Leben der Bauern entfremdet. Allerdings ergibt sich aus der Konfrontation der Dorfbewohner mit den Behörden keine revolutionäre Perspektive, da nur das Verhalten der betroffenen Beamten, nicht aber die von ihnen repräsentierte Ordnung kritisiert wird. Der Wortführer Buchmaier formuliert für die Bauern eine über Standesgrenzen hinweg gültige Moral, die Parallelen mit den im „Tolpatsch“ propagierten Werten aufweist und als deren Verkörperung er selbst erscheint:

[D]er König hat Euch geschickt, und wir müssen Euch gehorchen, wie das Gesetz will; der König ist ein braver rechtschaffener Mann (...). Unsere Diener seid ihr, und wir sind die Herren. (...)
[W]ir bezahlen Euch, damit Ordnung im Land ist (...). (99)

Die Gewissheit einer moralisch starken Haltung und einer ehrenvollen gesellschaftlichen Position rechtfertigt nicht nur das Selbstbewusstsein der Bauern, sondern lässt sie sich auch einig mit der königlichen Obrigkeit wissen. Diese kann also gar nicht Gegenstand des Veränderungswillens sein, vielmehr wird die willkürliche Rechtspraxis einzelner Beamter und damit ein weniger strukturell als individuell begründeter Missstand angeprangert. Deutlicher noch als im „Tolpatsch“ zeigt sich hier ein grundsätzliches Problem des von Auerbach entworfenen literarischen Programms. Der Anspruch einer umfassenden realistischen Wiedergabe der bäuerlichen Lebenswelt macht es notwendig, alle für sie bedeutsamen gesellschaftlichen Bereiche mit einzubeziehen. Die Darstellung der Welt außerhalb des dörflichen Raumes erfordert eine Stellungnahme zu Standesunterschieden und politischen Verhältnissen. Eine allzu deutlich formulierte zeitbezogene Tendenz würde jedoch die überzeitliche Bedeutung derjenigen Werte verfälschen, deren Vermittlung die literarische Arbeit geschuldet ist. Umgeht Auerbach in *Der Tolpatsch* einen solchen Zeitbezug, indem er die individuelle Motivation der tragischen Entwicklung betont, so relativiert er die explizite Kritik in *Befehlerles*, indem er die geltende Ordnung nicht prinzipiell in Widerspruch zu der grundlegenden Moral

672 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 146 ff, S. 180; Mahlmann-Bauer: „Sozial- und Erzählstruktur in Werken Jeremias Gotthelfs und Berthold Auerbachs.“ S. 569 f.

der Bauern setzt. Die Tatsache, dass der Protest der Bauern schließlich Erfolg hat, eröffnet bereits die gewünschte versöhnliche Perspektive.

Die identitätsstiftende Funktion, die einer Darstellung des Bauerntums von den frühen Realisten noch zugesprochen wird, weist hier bereits über den Horizont spezifischer Kulturmerkmale hinaus. Das schließt eine nationalpolitische Rezeption der beiden Dorfgeschichten im Zuge des Vormärz nicht grundsätzlich aus. Dennoch zielen sie vorwiegend auf die Erkenntnis allgemein menschlicher Werte ab – der Bedeutung menschlicher Würde und des Mitgefühls – die letzten Endes eine apolitische Konzeption notwendig machen.

5.4. „...es sollte sein trauriges Schicksal erfüllen“: Des Schloßbauers Vefele

Die Dorfgeschichte *Des Schloßbauers Vefele* lässt in ihrer Erzählweise zunächst eine gewisse Übereinstimmung mit dem *Tolpatsch* erkennen. Die kommunikative Situation, die zu Beginn mit der Wendung „Wenige werden erraten“⁶⁷³ entworfen wird, suggeriert für die Darstellung den Status einer mündlichen Überlieferung und damit den direkten Austausch zwischen Leser und Erzähler. Dieser stellt hier ebenso wie im „Tolpatsch“ die Titelfigur als Trägerin eines sprechenden Namens vor, indem er auf die Parallele ihrer Geschichte zum Inhalt einer Heiligenlegende verweist und so bereits eine Vorausdeutung der zu schildernden Ereignisse liefert: „und [doch] erinnert das Schicksal derer, die ihn trug, leider nur zu sehr an das ihrer Namenspatronin Genoveva.“ (41) Der historisierende Effekt einer solchen Einleitung wird durch die anschließende Schilderung des Handlungsortes weiter verstärkt, dessen ursprüngliche Gestalt offenbar ebenso der Vergangenheit angehört wie das Leben der für die Handlung bedeutsamen Figuren:

Das vornehmste Haus des ganzen Dorfes (...) das gehörte einst dem Vater des Vefele; die beiden rechts und links stehenden Häuser, das waren seine Scheunen. Der Vater ist tot, die Mutter ist tot, die Kinder sind tot. In dem großen Hause ist eine Leinweberei. Die Scheunen sind zu Häusern verbaut, und das Vefele ist spurlos verschwunden. (41)

Der Erzähler belegt seine persönliche Kenntnis der Umstände durch Angaben über den gegenwärtigen Zustand der geschilderten Lokalität. Er tritt jedoch nicht explizit als ein Bekannter Vefeles und damit auch nicht als ein Augenzeuge der Ereignisse auf, so dass das Erzählte zunächst in eine zeitlich und räumlich schwer bestimmbare Distanz („spurlos verschwunden“) zur Gegenwart der Erzählsituation gerückt wird. Auf das traurige Schicksal von Vefeles Familie nimmt der Erzähler in einer Art Moritatenstil Bezug, der die Vergänglichkeit menschlichen Lebens und Besitzes demonstriert (nicht zuletzt durch den Hinweis, dass die gegenwärtige Bezeichnung des Hofes – „des Schloßbauern Haus“ – unter Verlust ihrer ursprünglichen Bedeutung in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen ist (41)). Auf diese Weise bestätigt sich der bereits angedeutete tragische Ausgang, und die kolportagehafte Vorwegnahme der Handlung lässt vermuten, dass das im Folgenden Überlieferte bereits einer Fiktionalisierung unterliegt.

673 Auerbach, Berthold: *Des Schloßbauers Vefele*. (1843) In: Ders.: *Schriften*. Band 9. Stuttgart 1895. S. 39–66. Hier S. 41.

Da die betreffenden Ereignisse zeitlich abgeschlossen sind und der Erzähler in keiner Weise seine persönliche Beteiligung am Geschehen beansprucht, geht er auch emotional auf Distanz. Weder redet er die Hauptfigur direkt an, noch spricht er von sich in der Ichform oder als einer Instanz, die die Präsentation der Ereignisse unter Beteiligung des Lesers steuert. Der Eindruck von Authentizität wird nicht etwa erweckt, indem er die Wiedergabe von Selbsterlebtem suggeriert; vielmehr verleiht er seiner Darstellung nun den Anschein historischer Objektivität: Sobald erste konkrete Angaben zu den handelnden Figuren geliefert werden, verlässt er den Rahmen einer moritatenhaften Schilderung und bedient sich stattdessen eines sachlich nüchternen Stils, um eine der eigentlichen Handlung vorangehende Entwicklung zusammenzufassen.⁶⁷⁴ Mit der Einführung der unterschiedlichen Charaktere wird eine zuvor noch unbestimmte Vergangenheit greifbar. Zudem soll die Erwähnung von nach wie vor gültigen Bräuchen und Gewohnheiten die zurückliegenden Ereignisse offenbar mit der Gegenwart von Erzähler und Leser verknüpfen.⁶⁷⁵ Dabei ist jedoch anzumerken, dass die Darstellung von Traditionen nicht wie noch im *Tolpatsch* dazu dient, den Handlungsraum Dorf topografisch abzubilden und daraus für den Fortgang der Handlung bedeutsame Szenen zu entwickeln. An die Stelle ausführlicher Schilderungen von Alltagsarbeit tritt nun die Analyse gängiger Urteilsweisen und Gewohnheiten, die die zwischenmenschlichen Beziehungen der Dorfbewohner prägen. So erläutert der Erzähler in Bezug auf die Herkunft des Schlossbauern den Spottnamen „Strohgänger“ (42) und gibt bereits zu erkennen, dass der Hinzugezogene mit dem Dorf zeitweise in Unfrieden lebt. Der verwachsene Fuß seiner Frau spielt bei der Entwicklung des Konfliktes in doppeltem Sinn eine bedeutsame Rolle. Zum einen wird das Gebrechen mit der großen Mitgift und demzufolge mit dem Reichtum der Familie in Verbindung gebracht, der ja den Ankauf des Schlossgutes überhaupt erst ermöglicht hat. Zum anderen vererbt sich der „Körperfehler“ auf Vefele und macht sie damit zu einer „Gezeichneten“, ein Status, dessen Bedeutung der Erzähler folgendermaßen erläutert:

Mit dem Ausdruck „gezeichnet“ verbindet sich ein schlimmer Nebenbegriff; man nennt die (...) Hinkenden so und will damit sagen, dass Gott sie damit gezeichnet habe, weil sie gewöhnlich gefährliche und ungutmütige Menschen seien. Weil man nun solche Unglückliche spöttisch und argwöhnisch behandelt, werden sie meist (...) hinterlistig; das anfänglich ungerechte Vorurteil ruft die Folgen hervor, die man dann als Bestätigung für das Vorurteil nimmt. (42)

674 Die Distanz des Erzählers bereitet hier im Gegensatz zum *Tolpatsch* keine Verklärung des dargestellten Lebensbereiches vor, sondern trägt nur mehr zu dem Eindruck einer objektiven Darstellung bei.

675 Dass Erzähler und Leser Anteil an ein- und derselben Gegenwart zu haben scheinen, ist auf Stilelemente zurückzuführen, die – wie bereits angemerkt – eine mündliche Erzählsituation suggerieren.

Unabhängig vom Kontext der Handlung wird hier geschildert, wie die Dorfgemeinschaft auf den körperlichen Makel eines einzelnen Menschen reagiert. Mit einer Ausführung über die Konsequenzen solcher Vorurteile kündigt sich bereits die Außenseiterrolle an, die die Familienangehörigen und insbesondere Vefele einnehmen werden. Das ererbte Gebrechen verweist auf ihre Unschuld an dem eigenen Unglück und damit auf die tragische Verkettung von Behinderung, Reichtum durch Mitgift und wechselseitigem Argwohn. Die allgemeine Analyse eines mit Vorurteilen behafteten Verhaltens lässt überdies erkennen, dass der Erzähler eine durchaus kritische Position gegenüber den sozialen Gewohnheiten der Dorfbewohner vertritt – vor allem die Rückführung der eigenen Unbarmherzigkeit auf eine Art göttlichen Willens stellt er als verhängnisvollen Aberglauben dar.

Neben den Grundzügen einer konflikträchtigen Ausgangslage präsentiert diese Einführung auch zwei charakteristische Erzähltechniken. Zum einen greift der Erzähler dem weiteren Ablauf der Handlung vor und nimmt ihren Ausgang vorweg, zum anderen lässt seine detaillierte Schilderung psychologischer Prozesse Raum für allgemeine Reflexionen über menschliches Verhalten. Die Dorfgeschichte greift die bereits aus dem *Tolpatsch* bekannte Konstellation Außenseiter-Dorfgemeinschaft auf und deutet zudem die Problematik eines familiären Konfliktes an: „Das Vefele (...) war gut und freundlich gegen alle Menschen; aber der Haß des ganzen Dorfes gegen den Schlossbauer wurde auch auf alle seine Kinder ausgedehnt.“ (42) Die unschuldig „Gezeichnete“ will vermitteln, wird als menschenfreundlich und friedliebend charakterisiert und so als moralische Identifikationsfigur etabliert. Da ihr Handeln jedoch überwiegend auf die Auswirkungen reagiert, die der Konflikt des Vaters mit den übrigen Dorfbewohnern nach sich zieht, übernimmt der Erzähler folgerichtig nicht nur die Perspektive seiner Haupt- und Titelfigur, sondern auch die des Schlossbauern. Es ist bedeutsam, dass erst nach einer ersten Präsentation der Charaktere und ihrer Beziehungen zueinander der Auslöser des Konfliktes beschrieben wird („Der Schlossbauer (...) machte auf die patronatsherrschaftlichen Rechte Anspruch“ (42)). Das Verhalten der Figuren ist demnach in ihrer jeweiligen Wesensart begründet, auf deren Darstellung der Erzähler besonderes Gewicht legt. Die psychologische Entwicklung steht im Vordergrund und deutet sich nicht wie im „Tolpatsch“ vorrangig in der äußeren Handlung an, sondern wird jeweils durch eine Innensicht der betreffenden Figur nachvollzogen. Daran schließen sich zumeist die besagten Reflexionen an, mit denen der Erzähler von dem historischen Geschehen abstrahiert. Beispielsweise erklärt sich die ablehnende Haltung der Dorfbewohner gegenüber Vefeles Familie durch

ihre Wut über die Ansprüche des Schlossbauern, aber auch durch mangelnde Distanz zu ihrem eigenen Verhalten:

Nur mit tiefstem Ärger (...) entrichteten die Bauern diese ihre gewohnten Abgaben. So sind die Menschen! Einem Grafen, Baron oder Freiherrn hätten sie ohne Widerrede alles entrichtet; aber jetzt verfluchten sie jedes Körnchen, das sie an einen ihresgleichen abgeben mussten. (42 f.)

Die Bauern äußern ihren Protest, indem sie Vefeles Vater und seine Angehörigen aus ihrer Gemeinschaft ausschließen. Nachdem die Zugezogenen so von der ursprünglichen Sonder- in eine Außenseiterrolle gedrängt worden sind, verschärft sich wiederum die ablehnende Haltung der Dorfbewohner. Wird am Beispiel der Dorfgemeinschaft mehrfach demonstriert, wie eine durch Gewohnheiten gefestigte Sichtweise sich ungerechtfertigter Vorurteile nicht enthalten kann, so steht die Figur des Schlossbauern für die Entwicklung eines „von Natur aus gute[n] und nur etwas zu streng[e]“ (44) zu einem unnachgiebigen Charakter, der an übersteigerten Ehrbegriffen festhält: „Dann, wenn er wieder an die Ehre dachte, erhob sich wieder sein Stolz (...). So geht's. Der Schlossbauer lebte in Unfrieden (...) mit allen, bloß weil er sich nicht demütigen wollte.“ (47) Die Erzählerkommentare zu dem psychologischen Prozess, den Vefele durchläuft, verbinden sich mit Vorausdeutungen ihres tragischen Schicksals. Fühlt sie sich durch die Unbarmherzigkeit der Dorfbewohner von deren bäuerlichem Leben abgestoßen („Das war sein großes Unglück“ (51)) und lässt sich daraufhin von dem vermeintlichen Mitgefühl eines Städters blenden und verführen („Hätte der Brönner nur eine Tugend gehabt!“ (61)), so erkennt sie schließlich selbst die Gefahr ihrer Abhängigkeit von Brönner: „[E]in furchtbarer Gedanke ging ihm durch die Seele, der Gedanke, dass es ewig missachtet und unglücklich sein könnte.“ (60) Als sich diese Vorahnung tatsächlich erfüllt, wird die abschließende Moral bezeichnenderweise an einer Figur demonstriert, der im doppelten Sinn die Position eines Außenstehenden zukommt. Marem, zuvor als Vermittler zwischen den verfeindeten Parteien eingeführt, steht dem Konflikt neutral gegenüber, zumal er als Jude ohnehin eine Außenseiterrolle einnehmen muss. Dem Erzähler zufolge ist jedem „Dorfjuden“ genau die Art von Menschlichkeit möglich, die den in ihrer Gemeinschaft befangenen Bauern fremd bleibt: „Sein Schicksal hat ihn (...) zum teilnehmenden Bruder jedes rein menschlichen Schmerzes gemacht. – Marem bot alles auf, um Vefele von seinem Wege zurückzubringen.“ (65 f.)

Wie bereits dargelegt wurde, tritt eine detaillierte Wiedergabe bäuerlicher Traditionen hinter der Dominanz psychologischer Schilderungen und allgemeiner Reflexionen zurück. Dennoch

wird an verschiedenen Stellen der Erzählung auf entsprechende Bräuche Bezug genommen, um die Charaktere der Figuren zu illustrieren. So wird im Hinblick auf die Sonntagstracht des Schlossbauern erwähnt, sein Hut lasse sein Gesicht „noch finsterer und ernster, als es eigentlich war“ (44) erscheinen. Vefeles prächtige Tracht, die sie anlässlich der Hochzeit ihrer Schwester trägt, weckt bei den übrigen Kirchgängern den Gedanken an ihre mögliche Verheiratung, die bereits durch eine Vorausdeutung ihres tatsächlichen Schicksals in Frage gestellt worden ist. Zudem steht die traditionelle bäuerliche Kleidung auch für Vefeles Herkunft, der sie sich entfremdet fühlt, sobald sie Stadtkleider anlegt.

Da die innere Handlungsebene anders als im *Tolpatsch* weitgehend explizit gemacht wird, entfällt auch die dort noch bedeutsame kommunikative Funktion der Volkslieder. Erst nach Vefeles Fall wird eine Strophe eingeflochten, in der sich ihr Verlust an Besitz („Vatergut“ (65)) und gesellschaftlicher Stellung widerspiegelt. Der zurückhaltende Einsatz von volkstümlichen Motiven schließt jedoch deren authentische Wirkung nicht aus, denn das Geschehen wird dem sachlichen Erzählstil entsprechend lokal, kulturell und schließlich auch zeitlich exakt verortet. So erwähnt der Erzähler die Zugehörigkeit des Landstriches zu Vorderösterreich und präzisiert diese zeitliche Angabe durch den Hinweis auf die herrschenden napoleonischen Kriege. Der exakt definierte Handlungsraum wird damit als geschichtsträchtiger Ort präsentiert, dessen Bedeutung darin besteht, erzählenswerte Einzelschicksale hervorgebracht zu haben. Diese Tendenzen einer konkret wirklichkeitsbezogenen Schilderung werden nun durch die besagten Kommentare ergänzt, die das bäuerliche Milieu zur Folie moralischer Abstraktionen stilisieren.

Der Erzähler richtet seinen selektiven Blick auf eine in sich abgeschlossene Vergangenheit und weist dabei selbst auf die Grenzen historischer Genauigkeit hin. So bestätigt sich am Beispiel des Schicksals von Vefeles Brüdern, dass die Darstellung unsicher bleibt, soweit sie sich auf mündliche Überlieferung beruft:

[M]an hat nie mehr etwas von ihnen gehört; nur das eine hat der General Hügel oft erzählt (...). Das ist alles, was die Geschichte über Leben und Ende der beiden Söhne des Schloßbauern berichtet. (48)

Der Erzähler folgt auch hier einer Art Chronistenstil, da er seinen Anspruch auf Objektivität durch eine Quellenangabe legitimiert. Erst gegen Ende der Dorfgeschichte knüpft er wieder an die anfängliche Unbestimmtheit an, indem er Vefeles Spuren im Wasser des übergetretenen Flusses verschwinden lässt, ihren Selbstmord nur andeutet und schließlich mit einer neuer-

lichen Rekapitulation ihres Schicksals den Eingang im Moritatenstil nahezu wörtlich übernimmt.

Es wird deutlich, dass *Des Schloßbauers Vefele* weniger eine topografische Beschreibung des dörflichen Handlungsraumes liefert, als vielmehr ein differenziertes Bild der menschlichen Gemeinschaft entwirft, aus der sich das Figurenpersonal rekrutiert. Demnach muss die Handlung vornehmlich durch das Zusammenspiel der Charaktere motiviert sein. Bereits zu Beginn der Erzählung kündigt sich an, dass hier verschiedene Faktoren wirksam werden. Der Schlossbauer, dem ohnehin der problematische Status eines Zugezogenen zukommt, tritt in der Dorfgemeinschaft durch seinen Reichtum hervor und verleiht dieser Sonderstellung selbst noch Gewicht, indem er auf sein Recht als Inhaber eines gräflichen Schlossgutes beharrt und „patronatsherrliche“ Ansprüche geltend macht. Damit kann er sich jedoch der Feindschaft seiner Standesgenossen gewiss sein. Das Verhältnis von Dorfgemeinschaft und Außenseiter wird also nicht nur im Hinblick auf Fremdheit und körperliche Auffälligkeit thematisiert, sondern auch im Hinblick auf Lebensweisen, die von den üblichen Vorgaben abweichen. Beide Seiten setzen sich in ihrem Rechtsempfinden über die Gefühle des jeweiligen „Gegners“ hinweg und zeigen sich gänzlich uneinsichtig, sobald sie ihren Stolz verletzt sehen. Der Schlossbauer, der lediglich sein Recht behaupten will, legt es nicht von vorneherein auf ein dünkelhaftes Verhalten an und fühlt sich in seinen Absichten schließlich verkannt:

Anfangs gab er sich Mühe, um die wie verabredete Feindseligkeit aller durch Freundlichkeit und Güte zu zerstreuen (...) als er aber sah, dass es nichts fruchtete, verachtete er alle insgesamt (...) und setzte nun erst recht seinen Kopf darauf sein Recht zu behaupten. Er schloß sich nun selber von allen ab (...). (44)

Da seine Versöhnungsversuche erfolglos bleiben, entzieht er sich der Gemeinschaft und bestätigt so die Vorbehalte, die ihm die Bauern von Anfang an entgegen gebracht haben. Die Bauern wiederum demonstrieren ihre Streitlust durch einen starrsinnigen Protest, der vernünftigen Argumenten gegenüber verschlossen bleibt und somit destruktiv fortwirkt. Schließlich weitet sich der Konflikt zu einer Rivalität des Dorfes mit dem Herkunftsort des Schlossbauern aus und zugleich auf seine Familie aus, so dass nun Personen einbezogen werden, die an den Feindseligkeiten unbeteiligt sind. Wie bereits erwähnt, erscheint Vefele hier als die Hauptleidtragende. Aufgrund ihres zarten Äußeren wird ihr trotz ihrer Freundlichkeit der Dünkel des Vaters unterstellt. Dass die Dorfbewohner sie als „Fräle“ bezeichnen, lässt bereits den Zwiespalt anklingen, in den sie geraten wird, sobald Vefele selbst – ihrer bäuerlichen Herkunft zum Trotz – die Dorfbewohner als niedrig stehend ablehnt.

Die Lage verschärft sich durch das Einschalten des bürokratischen Apparates, da der Rechtsweg zur Verschleppung des Konfliktes beiträgt und die beiden Parteien einander weiter entfremdet. So scheint Abhilfe nur durch eine unbürokratische Lösung möglich zu sein. Weder der besonnene Schwiegervater des Schlossbauern, noch das diplomatische Geschick seines „Hofjuden“ Marem können jedoch etwas gegen das anmaßende Auftreten der beiden Parteien ausrichten. Das Scheitern ihres Versöhnungsversuches kommt nun einer ersten Katastrophe gleich, zu der die den Konflikt kennzeichnende tragische Verkettung von Missverständnissen und wechselseitigem Fehlverhalten führt. Indem sich der Schlossbauer mit seinem Schwiegervater verfeindet, beraubt er sich der Hilfe durch eine Instanz der Vernunft und damit auch der Hoffnung auf eine Lösung des Konfliktes. Die neuerliche Eskalation des Streites bewirkt zudem, dass sich die Frau des Schlossbauern mit ihrem Mann überwirft, da sie nun ihn allein für ihre gesellschaftliche Ächtung verantwortlich macht. Vefeles sieht sich beständig zur Vermittlung zwischen den Eltern gezwungen:

Das Vefeles wusste zwar immer wieder den Frieden herzustellen; (...) aber im stillen weinte es oft bitterlich über das traurige Schicksal seiner Eltern und über sein eigenes, und dann gelobte es sich heilig nie zu heiraten. Geschrieben steht: Gott ahndet die Sünde der Väter an den Kindern; das gilt am meisten von einer bösen Ehe. (39)

Der in die Familie getragene Streit des Vaters mit den Dorfbewohnern befördert somit auch Vefeles Verhängnis, indem er sie eine mögliche Verheiratung von vorneherein nicht als Ausweg aus ihrer schwierigen häuslichen Lage begreifen lässt. Zugleich schreitet die gesellschaftliche und private Isolation der Familie weiter fort. Wie auch im *Tolpatsch* gewinnt hier der Heimatbegriff erst im Zusammenhang mit dem Krieg an Bedeutung. Ein Bruder Vefeles stellt sich in Russland trotz der Entfernung zu seinem Herkunftsort noch als Sohn des Schlossbauern vor und gibt mit der Sinnlosigkeit dieser Selbstbezeichnung ein Beispiel vom Elend des Heimatverlustes. So befindet sich auch die zurückgebliebene Familie wenn nicht in räumlicher, so doch in emotionaler Distanz zu ihrem Heimatraum, dem sie durch die Ächtung der Dorfbewohner und den übermäßigen Stolz des Schlossbauern entfremdet ist. Obwohl dieser seinen Ausschluss aus der Gemeinschaft selbst bedauert, ist er nicht in der Lage, eine versöhnliche Haltung einzunehmen: „Er hätte gern seinen Feinden gutwillig die Hand gereicht, aber er schämte sich, so schwach zu sein (...).“ (46) Der Entfremdung von seiner Frau kann er gleichfalls nicht entgegenwirken, bis „ein stiller Gram“ (49) ihr Leben aufgezehrt hat:

[J]etzt, nach dem seine Frau tot war, fühlte der Schloßbauer erst, wie viel ihm fehlte (...) Er grämte sich, dass er sie nicht nachgiebiger behandelt (...) hatte; jedes harte Wort, das er ihr gegeben, schnitt ihm tief durch die Seele; er hätte gern sein Leben drum gegeben, wenn er es wieder hätte zurückrufen können. (50)

Auch die Unfähigkeit des Schlossbauern zur Kommunikation mit seinen Mitmenschen trägt somit zu seiner Isolation bei. Als er selbst in der Vereinsamung eine Art Heimatverlust erkennt, gelingt es ihm nicht mehr, diesen zu überwinden.⁶⁷⁶ Da er für die verhängnisvolle Entwicklung mit verantwortlich ist, macht ihn erst seine späte Reue zu einer tragischen Figur. Die Trauer um seine Frau führt ihm die Liebe als das verfehltete höchste Gut vor Augen, das der Erzähler wiederum als unbedingten moralischen Wert darstellt: „Darum soll man sich lieben, so lange man noch lebt, denn jede Stunde, die man in Unfrieden verbringt, hat man sich und dem andern unwiederbringlich vom Leben geraubt.“ (50) Trotz der vermeintlichen Jenseitsperspektive, die das Bild des Schlossbauern am Grab seiner Frau hervorruft, wird Liebe hier nicht religiös begründet, sondern vielmehr als eine versöhnende Kraft propagiert, die für ein diesseitiges Zusammenleben der Menschen von wesentlicher Bedeutung ist.

Die Art und Weise, in der Vefele vereinsamt und ihrer Heimat entfremdet wird, ist im Vergleich zum Schicksal ihres Vaters um so tragischer, da sie am Fortgang des Geschehens zunächst keinen Anteil hat und diesen später nur befördert, sobald sich ihr Handeln durch das Verhalten des Schlossbauern beeinflusst zeigt. So verweigert sie sich den Anträgen heiratswilliger Freier nicht nur aufgrund ihrer Ehescheu, sondern auch aufgrund der negativen Sicht des Bauerntums, die sie von ihrem Vater übernommen hat. Indem sie auf sein Anraten schließlich die Hand eines Schultheißen ausschlägt, bereitet sie unwissentlich ihre völlige gesellschaftliche Ächtung und damit ihr tragisches Ende vor: „Hätte nur Vefele seiner eigenen Eingebung gefolgt und den Schultheißen geheiratet! Aber es war bestimmt, es sollte sein trauriges Schicksal erfüllen.“ (53) Da sich Vefele selbst der unversöhnlichen Dorfgemeinschaft nicht mehr zugehörig fühlt – „es wähte, in der Stadt, wo die Leute gesitteter und feiner wären, müssten sie auch besser und braver sein“ (53) – nimmt sie die erste Gelegenheit wahr, diesen Heimatverlust zu kompensieren und ergibt sich dem Fremden Brönner, der von städtischer Herkunft ist und eine Fluchtmöglichkeit aus dem feindlichen Milieu des Dorfes zu bieten scheint. Der Lebensraum Stadt jedoch ist bereits durch die verhängnisvollen bürokratischen Verwicklungen, besonders aber durch die falschen Freunde des Schlossbauern, „die

676 Trotz seiner Einsicht scheitern diese letzten Annäherungsversuche wieder an einem kommunikativen Defizit: „[J]etzt wäre es ihm überaus lieb gewesen, wenn irgendeiner, wer es auch sei, mit ihm seine warme Stube geteilt hätte (...). Der Schlossbauer legte sich in das Fenster und schaute hinaus, er hustete, wenn einer vorüberging, aber niemand grüßte, niemand kam.“ (53)

schmarotzenden Schreiber“ (47) von Amt und Gericht, moralisch negativ besetzt. Brönner, dem der Erzähler in Andeutung einer Berufslüge bereits den Anschein eines Betrügers verleiht, bestätigt dieses Bild. Er bestärkt Vefele und ihren Vater in ihrer Ablehnung des Bauerntums und entfremdet sie weiter ihrer Herkunft, indem er schließlich beide von ihren Ehrbegriffen abbringt, den Schlossbauern von der Notwendigkeit der Bestechung überzeugt und seine Tochter verführt. Auffällig ist, dass eine Innensicht Brönners konsequent verweigert wird. Auf diese Weise bleibt trotz der angedeuteten Falschheit seines Charakters bis zuletzt offen, welchen Ausgang seine Beziehung zu Vefele nehmen wird. Zudem verstärkt der mangelnde Einblick in sein Wesen den Eindruck der Fremdheit und Undurchschaubarkeit des Städters. Vefele ist ihm nach dem Tod des Vaters gänzlich ausgeliefert, da sie aufgrund ihrer Schwangerschaft nun der endgültigen gesellschaftlichen Ächtung entgegen sieht. Ihr Schicksal findet seine tragische Vollendung, als Brönner sie ihres Erbes beraubt, sie verlässt und damit der Hilflosigkeit preisgibt. Nach der langjährigen Feindschaft ihrer Familie mit der Dorfgemeinschaft kann sie nicht auf die Nachsicht ihrer Mitmenschen bauen. Auch wenn sie ihren Stolz gegenüber den Bauern ablegt, sobald sie sich selbst erniedrigt sieht, hält sie doch in gewissem Sinn an ihren übersteigerten Ehrbegriffen fest.⁶⁷⁷ In dem Bedürfnis, sich für ihre Verfehlung selbst zu bestrafen („es sah sich auserkoren, das größte Kreuz über sich zu nehmen“ (62)), schlägt Vefele den Heiratsantrag des Knechtes Wendel aus und verwehrt sich damit selbst einen Ausweg aus dem drohenden Unglück. Der zuvor abgewiesene Schultheiß vertreibt sie aus dem Dorf ihres Bruders Melchior, so dass ihre Rolle einer Außenseiterin schließlich zu der einer faktisch Ausgestoßenen radikalisiert wird. Zwar stehen der unbarmherzigen Haltung des Schultheißen Wendels Vorurteilslosigkeit („[I]ch weiß, wie’s mit Euch steht, aber Ihr seid doch bräuer als hundert andere“ (63)) und Melchiors Mitgefühl entgegen: „[E]r suchte, so viel er konnte, ihren niedergedrückten Lebensgeist wieder aufzurichten.“ (61) Obwohl aber Vefele im Gegensatz zu ihrem Vater noch menschliche Zuwendung erfährt, ist sie jedoch nicht mehr in der Lage, diese anzunehmen.

Gerade in dieser Zuwendung besteht nun die versöhnliche Perspektive, die sich trotz des tragischen Endes eröffnet. Melchior und Wendel stellen ihre Gefühle für Vefele über die geltenden gesellschaftlichen Konventionen und vertreten damit eine Instanz des Mitleids, die die Selbstgerechtigkeit der übrigen Figuren zweifelhaft erscheinen lässt. Da mangelnde Einsicht und Lieblosigkeit die tragische Entwicklung überhaupt erst möglich gemacht haben,

⁶⁷⁷ Vgl. Mettenleiter, Peter: *Destruktion der Heimatdichtung*. Tübingen 1974. S. 115.

wird die Notwendigkeit einer humanitären Grundhaltung demonstriert. Deren umfassende Bedeutung offenbart sich schließlich, als Vefele die größte Hilfsbereitschaft von einer Figur erfährt, die sich ihr nicht durch Verwandtschaft oder persönliche Zuneigung, sondern allein aus Menschlichkeit verpflichtet fühlt und die sich dabei über die materiellen Beschränkungen des eigenen Daseins hinwegsetzt:

Nehmt einen Dorfjuden (...) bei jedem rein menschlichem Elend werdet ihr meist eine Wärme und Zartheit des Mitgefühls in ihm entdecken, die ihn weit über sein sonstiges Sein hinaushebt. (...) Marem bot alles auf, um Vefele von seinem Weg abzubringen, er bot ihm sein eigenes Haus als Unterkommen an, ja, er wollte ihm sogar Geld aufdringen. (65 f.)

Vefele hat Brönner zwar noch im Gebet verziehen. Die Menschlichkeit, die man ihr nun entgegenbringt und die ihr die Aussicht auf Rettung zu bieten scheint, wird allerdings von dem Juden Marem vertreten und damit als ein überreligiöser Wert dargestellt.

Wie auch im *Tolpatsch* spielen die Motive von Verführung und Treuebruch in *Des Schlossbauers Vefele* eine entscheidende Rolle. Jedoch vereinigen sie sich hier mit ungleich weitreichenderer Wirkung auf ein- und dieselbe Figur, deren Schicksal schließlich mit physischer Auslöschung endet. Während sich für Aloys immerhin noch der Horizont eines neuen Lebens fern der Heimat eröffnet, ist der Fluchtraum Amerika für Vefele nur mehr Teil eines verhängnisvollen Trugbildes. Diese gegenüber dem *Tolpatsch* konsequentere Durchführung einer tragischen Entwicklung erfordert nun eine eindeutig formulierte Moral, wie sie in den besagten Erzählerkommentaren zum Ausdruck kommt. Obwohl das Geschehen in eine abgeschlossene Vergangenheit verlagert wird, erheben die entsprechenden Reflexionen Anspruch auf Aktualität, da gerade der historische Rahmen ihre überzeitliche Gültigkeit belegt. Darüber hinaus etabliert die Handlung einen Heimatbegriff, der sich auf eine exakt bestimmbare Lokalität bezieht und damit Vergangenheit und Gegenwart verbindet. Indem sich der Verlust von Heimat mit dem Verlust eines festen Platzes in der menschlichen Gesellschaft verbindet, wird zwar die identitätsstiftende Funktion des Heimattraumes betont. Die entscheidende Bedeutung kommt hier jedoch weniger einem spezifischen kulturellen Hintergrund als der Integration des Individuums in eine menschliche Gemeinschaft zu.⁶⁷⁸

Es stellt sich nun die Frage, ob die Streitigkeiten innerhalb des dörflichen Milieus und dessen Konfrontation mit dem städtischen Lebensbereich dargestellt werden, um einer Stellungnahme zu gesellschaftlichen und politischen Umständen Raum zu geben. Wie bereits erwähnt,

⁶⁷⁸ Umso deutlicher wird dies angesichts der Tatsache, dass dem zugezogenen Schlossbauer und seiner Familie die neue Dorfgemeinschaft zunächst fremd sein muss. Dennoch verlieren sie ihre „Heimat“ erst dann, als ihnen die Zugehörigkeit zu eben dieser Gemeinschaft verweigert wird.

deutet sich in Bezug auf das Bauerntum ein durchaus kritischer Unterton an. Die Dorfbewohner, in Vorurteilen gegenüber allem Fremdartigem befangen, schrecken nicht davor zurück, die Felder des Schlossbauern zu zerstören und tragen überdies mit ihrer Streitlust dazu bei, dass sich der Konflikt über die Grenzen des Gemeinwesens hinaus ausweitet („Stundenweit gingen namentlich die jungen Burschen beider Orte zu einem Tanze (...) und am Ende brach das Hauptfest, eine tüchtige Prügelei los.“ (43)) Ihre Unvernunft macht sie ebenso wie den starrsinnigen Schlossbauern unempfänglich für eine gütliche Einigung. Der Unwillen gegenüber den herrschaftlichen Ansprüchen eines Standesgenossen ist nicht als Auflehnung gegen die Existenz solcher Patronatsrechte an sich und damit auch nicht als ein überlegter Protest zu verstehen. Der Erzähler weist mehrfach auf ihre Bereitschaft zur Unterordnung unter einen adeligen Gutsherrn hin. Die negativen Eigenschaften des Schlossbauern und der Dorfbewohner werden jedoch nicht als typisch bäuerliche Charakterzüge dargestellt. Der unversöhnlichen Haltung der verfeindeten Parteien stehen Vernunft und Mitgefühl entgegen, die von dem Staufer, Wendel und Melchior und damit ebenfalls von Bauern verkörpert werden. In Wendel, der wie Vefeles Hund Mohrle eine Abneigung gegenüber dem dünkelfhaften Brönner empfindet, äußert sich Mettenleiter zufolge überdies eine Art Stimme der Natur, die instinktiv den menschlichen Wert des Gegenübers richtig bewertet und daher auch Vefele trotz ihrer Schande für „bräver als hundert andere“ hält.⁶⁷⁹ Von den übrigen Dorfbewohnern wird die Gefallene zwar den Konventionen gemäß geächtet. Diese entbehren jedoch einer moralischen Legitimation, da sie von einer Gemeinschaft praktiziert werden, deren Urteil sich bereits als ungerecht und damit unglaubwürdig erwiesen hat. Einer Verklärung des dörflichen Raumes als friedlicher Idylle wird dezidiert entgegenwirkt:

Man irrt sich gar gewaltig, wenn man glaubt, auf dem Lande, da könne man ganz ungestört allein für sich leben. (...) [I]n einem Dorfe (...) muß man gewissermaßen von seinem Tun und Treiben einem jeden Rechenschaft geben (...). [A]uch hier fehlen die Schattenseiten nicht. (51)

Die unversöhnliche Haltung der Dorfbewohner verweist zugleich auf ein allgemeines gesellschaftliches Problem. Wie bereits erwähnt, macht das Geschehen die Spannungen zwischen Gemeinschaft und Außenseitern anschaulich und stellt zudem die Berechtigung von gesellschaftlichen Regeln in Frage, deren Anwendung die Betroffenen zu Opfern werden lässt. Der Raum Stadt, der nicht als Lebensbereich, sondern nur durch die Gerichtsbeamten und Brönner

679 Vgl. Mettenleiter: *Destruktion der Heimatdichtung*. S. 115.

in Erscheinung tritt, entpuppt sich gegenüber dem ländlichen Raum als rein negativ.⁶⁸⁰ Der Erzähler prangert die willkürliche Rechtspraxis der Beamten an und verwahrt sich so gegen eine Verklärung der dargestellten Vergangenheit und damit gegen einen weiteren Aspekt der Idylldichtung. „Damals, in der ‚guten alten Zeit‘ konnte kein Rechtshandel ohne ‚Schmierale‘ fertig werden, und die Beamten nahmen dies ohne Scheu an.“ (95) Allein die Hinweise auf die Korruption des Gerichtes sowie auf den kurzsichtigen Protest der Dorfbewohner knüpfen eindeutig an übergeordnete gesellschaftliche Zusammenhänge an. So lässt sich die Kritik an der Unterordnung der Bauern unter den Adel als eine verhaltene Kritik an der Ständegesellschaft deuten, deren Gesetzmäßigkeit die verhängnisvolle Rechtslage überhaupt erst möglich gemacht hat. Die Notwendigkeit einer Gleichberechtigung aller Schichten wird jedoch nicht weiter ausgeführt, und da sich auch die Kritik an staatlicher Obrigkeit wie in *Befehlerles* auf die negative Sicht des bürokratischen Apparates beschränkt, verbleibt die kritische Aussage zuletzt im Horizont zwischenmenschlicher Beziehungen.⁶⁸¹ Das Beispiel des Juden Marem weist die Existenz benachteiligter Minderheiten als ein wesentliches Charakteristikum der bestehenden Ordnung aus.⁶⁸² Demnach erscheinen die zuvor bereits eingeführten Werte wie Vorurteilslosigkeit und Nächstenliebe als Grundvoraussetzungen für ein gelungenes Zusammenleben. Diese Perspektive einer notwendigen gesellschaftlichen Veränderung ist jedoch ebenso wenig wie in *Befehlerles* revolutionär, da sie eher in einer Art Herzensbildung als in politischer Aufklärung begründet ist.

680 Interessant ist hier ein Vergleich mit zwei weiteren Dorfgeschichten Auerbachs, die den Stadt-Land-Konflikt aufgreifen und die Thematik am Beispiel einer Liebesgeschichte zwischen Städter und Bauernmädchen entwickeln. In *Die Frau Professorin* (1849) nimmt die Beziehung zwar kein ähnlich tragisches Ende wie in *Des Schloßbauers Vefele*, scheitert letztlich aber doch an unüberbrückbaren Gegensätzen, wobei der Vergleich der beiden Charaktere schließlich zum Vorteil der bäuerlichen Wesensart ausfällt. In *Der Lauterbacher* (1843) findet die Konfrontation dagegen eine positive Lösung. Der aus der Stadt ins Dorf gesandte Lehrer verkörpert zwar eine Instanz der Bildung und Aufklärung; er kann seine Aufgabe jedoch erst erfüllen, nachdem er durch die Liebe zu einem Bauernmädchen dazu bereit ist, auch selbst von der Lebensklugheit der Bauern zu lernen. In jedem Fall wird also der Lebensbereich der Bauern mit positiven Inhalten versehen, die die städtische – bürgerliche! – Bildung in sich aufnehmen muss, um sich legitimieren zu können. Werden diese geistigen Werte wie in *Des Schloßbauers Vefele* verkannt, ist auch eine Versöhnung zwischen den unterschiedlichen Lebensbereichen nicht möglich.

681 Baur sieht, dass die Unbarmherzigkeit des Schultheißen wie in *Befehlerles* als Kritik an der eingesetzten staatlichen Obrigkeit zu verstehen ist, kann widerlegt werden, denn das Verhalten des Schultheißen gegenüber Vefele geht vor allem auf seine persönliche Enttäuschung zurück. – Vgl. Baur: *Dorfgeschichte*. S. 148.

682 Ein weiteres Beispiel für Auerbachs Auseinandersetzung mit diesem Thema bildet die historische Dorfgeschichte *Die Kriegspfeife* (1843), in der die jüdische Minderheit ebenfalls von Nebenfiguren vertreten und ihre schwierige Lage im Zuge der Haupthandlung nur beiläufig angedeutet wird durch den Hinweis, dass sie in Kriegszeiten bei einer Plünderung besonders gefährdet seien. – Die Dorfbewohner handeln in dieser Erzählung im Auerbachschen Sinne vorbildhaft, indem sie durch ihr Erbarmen mit den verwundeten feindlichen Soldaten ihre Fähigkeit zum Mitgefühl bekunden.

Die Textanalyse hat ergeben, dass die Erzählweise im *Tolpatsch* und auch in *Des Schloßbauers Vefele* wirklichkeitsbezogene mit von der dargestellten Realität abstrahierenden Elementen verbindet. Die Entwicklung des Konfliktes ist in einer detailgetreuen Wiedergabe des dörflichen Milieus begründet und stellt damit einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen realistischer Schilderung und glaubwürdig motiviertem Geschehen her. Dabei kann die Dorfgemeinschaft als ein Modell menschlichen Zusammenlebens verstanden werden, das die Notwendigkeit allgemein verbindlicher Werte demonstriert. So wird bereits Auerbachs pädagogischer Anspruch erkennbar, mit dem er einer versöhnlichen Perspektive den Vorzug vor einer kritischen Bezugnahme auf gegenwärtige politische Verhältnisse gibt – ohne diese jedoch ganz auszuschließen. Ebenso wie die hier besprochenen frühen Erzählungen ist auch die Entstehung seines literarischen Programms dem vorrevolutionären Zeitraum zuzurechnen. Zwar entwickeln die vormärzlichen Dorfgeschichten keine Vision umfassender gesellschaftlicher Veränderungen, befürworten jedoch den moralischen Grundsatz einer humanitären Vernunft und propagieren zumindest für den Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen liberales Gedankengut. Vor diesem Hintergrund stellt sich nun die Frage, welche Umsetzung das besagte pädagogische Konzept in den nachmärzlichen Dorfgeschichten findet, und inwiefern diese dem ästhetischen Anspruch einer realistischen Wiedergabe des ländlich-bäuerlichen Lebensbereiches folgen.

5.5. „...aber alle Menschen sind ja verwandt miteinander“: Sträflinge

Das Geschehen in der Erzählung *Sträflinge* geht ebenso wie *Der Tolpatsch* und *Des Schloßbauers Vefele* von einer Konstellation aus, in der sich die Beziehung zwischen einer Gemeinschaft und verschiedenen Außenseitern abbildet. Allerdings stellen die früheren Dorfgeschichten nur dieses Spannungsverhältnis mit seinen verschiedenen Erscheinungsformen und seinen Konsequenzen für den Fortgang der Handlung dar. *Sträflinge* thematisiert jedoch auch eine Veränderung innerhalb des dörflichen Sozialgefüges, die weniger auf einen persönlichen Konflikt zwischen den Dorfbewohnern als auf eine theoretische Überlegung Außenstehender und eine dementsprechende soziale Maßnahme zurückgeht. Die Notwendigkeit sittlicher Werte wird nicht nur von Seiten des Erzählers aus den Geschehnissen abgeleitet, sondern auch von den Figuren selbst diskutiert. Dabei stehen der Dorfgemeinschaft der städtisch-bürgerliche Raum ebenso gegenüber wie die Instanzen der staatlichen und der geistlichen Obrigkeit.

Zu Beginn der Dorfgeschichte wird nun jedem dieser Bereiche ein eigener Erzählabschnitt gewidmet, der die jeweiligen Handlungsträger präsentiert und in die besagte Konstellation einordnet. Das erste Kapitel „Ein Sonntagmorgen“ führt das Dorf als zentralen Ort der Handlung ein. Im Gegensatz zum *Tolpatsch* und *Des Schloßbauers Vefele* wird dieser jedoch nie mit einer eindeutigen Bezeichnung versehen. Nur die Bezugnahme auf geografische Gegebenheiten sowie die Erwähnung bereits bekannter Figuren – beispielsweise des Buchmaiern – binden die Erzählung in den Geschichtenzyklus um Nordstetten ein. So scheint der Handlungsort zunächst ganz allgemein für den ländlich-bäuerlichen Lebensbereich zu stehen, von dem der Erzähler gleich zu Beginn ein idyllisch friedvolles Bild zeichnet. Mit dem einleitenden Satz „Wir sind im Dorfe“⁶⁸³ wird eine Erzählsituation entworfen, die den Leser an der Position des Erzählers und im Folgenden auch an der Präsentation des Geschehens beteiligt – so heißt es nur wenig später: „So wollen *wir* die Folgen der Frühpredigt erst nach einer Pause weiter betrachten“⁶⁸⁴ (137) Der Erzähler erweckt in bekannter Weise den Eindruck eines mündlichen Berichtes, indem er den Leser mehrfach direkt anspricht („[I]hr könnt es kaum ermessen, was sich in der Seele eines Mädchens aufzut“ (181)) und scheinbar dessen Zwischenfragen rekapituliert („War Frieder wirklich ihr Vater ? Leider war er’s“ (183)).⁶⁸⁵

683 Auerbach, Berthold: *Sträflinge*. In: Ders. *Schriften*. Band 10. Stuttgart 1895. S. 131–192. Hier S. 133.

684 Hervorhebung d. Verf.

685 Vgl. McHale: *Die Form der Novellen*. S. 78 f.

Allerdings präsentiert er sich weder als ein Augenzeuge der geschilderten Ereignisse, noch legitimiert er deren Authentizität durch die Angabe von Quellen. Anders als im *Tolpatsch* und *Des Schloßbauers Vefele* besteht der Gegenstand der Darstellung nicht in einer ganz oder teilweise abgeschlossenen Vergangenheit. Stattdessen suggeriert *Sträflinge* eine zeitliche Übereinstimmung der Ereignisse mit der Erzählsituation, nicht zuletzt durch verschiedentlich eingeschobene Tempuswechsel wie etwa zu Beginn der Erzählung oder bei der Schilderung der Nacht vor Jakobs und Magdalenes zweiter Verhaftung. Indem er ein solchermaßen „gegenwärtiges“ Geschehen an verschiedenen Handlungsorten und aus mehreren Perspektiven schildert, etabliert sich der Erzähler also als auktoriale Instanz. Da Hinweise auf seine persönliche Beteiligung an den Ereignissen oder auf deren authentische Überlieferung unterbleiben, erhält die Handlung in besonderem Maß den Anschein der Fiktion, so dass ein konkreter Wirklichkeitsbezug weniger in der Erzählhaltung als im Hinblick auf eine inhaltliche Gesamtaussage zu suchen ist.

Nach einer ersten Präsentation des Dorfes werden zunächst dessen Bewohner als Protagonisten eingeführt, wobei der Rahmen eines Gottesdienstes die Hauptthematik der Erzählung bereits in Grundzügen charakterisiert. Der Pfarrer nimmt gegenüber den Bauern die Position eines akademisch Gebildeten ein und kann so als Vermittler einer gesellschaftlichen Neuerung fungieren, die ihren geistigen Ursprung außerhalb des traditionellen dörflichen Milieus hat. Vor allen Dingen aber gewinnt seine Fürsprache an Gewicht, weil er sie als Vertreter der geistlichen Obrigkeit religiös und damit allgemein verbindlich begründet. Es ist bedeutsam, dass dabei noch vor Einsetzen der eigentlichen Handlung genau diejenigen Werte etabliert werden, die in den bislang besprochenen Dorfgeschichten erst aus einer fortgeschrittenen Entwicklung des Konfliktes abzuleiten waren. Diese kehrt sich nun gewissermaßen um, da der Pfarrer seine moralischen Forderungen auf die Idee einer sozialen Maßnahme zurückführt – entsprechend etwa einem Erzählerkommentar aus *Des Schloßbauers Vefele* – die wiederum in der Erfahrung menschlichen Fehlverhaltens begründet ist. So spricht er sich für die gesellschaftliche Reintegration ehemaliger Häftlinge aus, indem er ihr Handeln als die Folge menschlicher Schwäche darstellt und seine Zuhörer auf diese Weise zur Verantwortung zieht: „Mit besonderem Nachdruck (...) ermahnte [er] zur milden Betrachtung des Sünders, zur Pflege seiner Heilung. (...) Denn es ist kein Mensch, der nur Gutes thäte und nicht sündigte.“ (134) Die Ausführungen des Pfarrers scheinen durchaus mit der Predigtszene in *Kapellet* vergleichbar, wobei dort der Schilderung des Gottesdienstes ein erster Überblick über die thematisierten

Verhältnisse vorausgeht. In *Sträflinge* wird jedoch die sittliche Notwendigkeit von Nächstenliebe und Bereitschaft zur Versöhnung schon als eine zentrale Aussage formuliert, bevor die entsprechenden Hintergründe näher erläutert werden. In dem anschließenden Kapitel „Nachwirkungen der Frühpredigt“ konzentriert sich die Darstellung zunächst auch nur darauf, wie die Dorfbewohner auf die moralischen Forderungen des Pfarrers reagieren. Erst das nachfolgende Kapitel „Der Armenadvokat und sein Freund“ stellt die Ideengeber dieser Forderungen vor und rekapituliert dabei, welche Überlegungen den bereits diskutierten Thesen vorausgehen. Ergänzt nun „Der Verein und seine Zöglinge“ das Personal um die bewussten ehemaligen Häftlinge und damit um die Hauptfigur Jakob, so konfrontiert das Kapitel „Jakob im Dorf“ den Außenseiter mit der Dorfgemeinschaft und schafft auf diese Weise die Konstellation, von der das weitere Geschehen ausgeht. Schon die Überschriften der einzelnen Kapitel deuten eine systematische Anordnung der Handlungsträger an; die Einführung der Figuren verweist bereits auf deren Funktion für die weitere Entwicklung, indem sie diese nicht nur über individuelle Charakterzüge, sondern über die ihnen jeweils zugewiesenen Rolle – Pfarrer, Advokat, Regierungsrat – definiert.

So wird der neu gegründete Verein, der die Reintegration entlassener Sträflinge befördern soll, von seinem Ideengeber – dem „Armenadvokaten“ – und dem zuständigen Regierungsvertreter kontrovers diskutiert, wobei der Advokat Heister liberal-idealistisch, der Regierungsrat konservativ-pragmatisch argumentiert. Wie schon in *Kapellet* folgt also auch hier auf die Verkündung der christlichen Lehre ein Disput, der um die bestehende soziale Problematik kreist. Während bei Almqvist jedoch zwei Kirchenvertreter über die vermittelnde Rolle der Geistlichkeit sprechen, diskutieren Heister und der Regierungsrat über einen Bereich, der unter die Zuständigkeit des Staates fällt und daher mit den politischen Verhältnissen Verbindung zu bringen ist. Die beiden Figuren sind wie der Pfarrer als Ideenträger zu betrachten, deren Dialog Überlegungen enthält, die die weitere Handlung vorbereiten und hinter denen der Erzähler als Kommentator zurücktritt. Seine reflexiven Einschübe beziehen sich wie auch bei späteren Dialogen weniger auf deren Inhalt als auf die Figuren selbst: „So erquickend es für die Seele ist, wenn zwei Freunde lautlos beieinander sitzen (...) ebenso schmerzlich ist das innere Suchen und Stöbern, einander friedlich zu begegnen.“ (142) Auch in Bezug auf die beiden Hauptfiguren Jakob und Magdalene, deren Auftritt im besagten Gespräch angekündigt wird, tritt der Erzähler gewisse Kompetenzen ab. Wie bereits erwähnt, setzt die Darstellung erst ein, nachdem Gesetz und gesellschaftliche Konventionen verletzt worden sind. Ebenso

wie im *Tolpatsch* und besonders in *Des Schloßbauers Vefe* wird auch hier das Verhalten der Figuren mit ihrer seelischen Befindlichkeit in Verbindung gebracht. Die Nachwirkungen der Haft auf Jakob („In der ersten Zeit nach seiner Befreiung war er sich wie betäubt vorgekommen (...) er träumte sich halb schlafend in die Welt hinein“ (149)) macht der Erzähler dabei ebenso wie die beginnende Liebe zwischen Jakob und Magdalene anschaulich, indem er mehrmals eine ausführliche Innensicht der Figuren gibt. Die Entwicklung aber, die sie in die Rolle der sozial Stigmatisierten gedrängt hat und die bereits im Dialog zwischen Heister und dem Regierungsrat angedeutet worden ist, fassen sie nun selbst im Gespräch zusammen. Das Schicksal der Hauptfiguren stellt dabei ein wesentliches Moment zur Beglaubigung der eingangs entworfenen moralischen Vorstellungen dar, denn ihre Taten müssen sich als menschlich nachvollziehbar und verzeihlich erweisen. Indem der Erzähler nun Jakob und Magdalene selbst sprechen lässt, nimmt er sich also im entscheidenden Augenblick zurück.

Auch die detailgetreue Wiedergabe alltäglicher Bräuche und Traditionen tritt zugunsten einer übergeordneten Idee in den Hintergrund. So präsentiert der Erzähler die Gespräche der Bauern nach der Predigt, indem er sich auf ihre sonntäglichen Gewohnheiten beruft: „Wir müssen uns also schon dazu bequemen, in die Wirtsstube einzutreten (...).“ (138) Ebenso schildert er später den Brauch des Hanfbrechens, um Magdalene auf Jakobs Gegenspieler und ehemaligen Mithäftling Frieder treffen zu lassen, der sich an dieser Stelle als ihr Vater entpuppt. Trotz der erzähltechnischen und handlungstragenden Bedeutung dieser volkstümlichen Motive legt die Darstellung insgesamt ein größeres Gewicht auf die Wiedergabe naturbezogener Elemente.⁶⁸⁶ Beispielsweise wird an Jakobs Hinwendung zu den ihm anvertrauten Pferden erkennbar, dass er sich nach seiner langen Haft nicht mehr als Teil der menschlichen Gemeinschaft begreift:

Jetzt war es ihm gar eigen zu Mute, daß er nun doch wieder bei Tieren war; etwas von der Unschuld der Welt sprach ihn daraus an. (...) Jakob wünschte, daß er mit gar keinem Menschen und nur mit den Tieren zu leben hätte. (147)

Der Hinweis auf die „Unschuld“ deutet eine ideelle Überhöhung der natürlichen Welt an. Ihre Erscheinungsformen können auch symbolisch ausgelegt werden, wie sich am Beispiel der Raben zeigt. Sie werden als ein Sinnbild für den Apparat der Regierung eingeführt, das in

⁶⁸⁶ Dies bedeutet allerdings nicht, dass neben der städtischen nun auch die bäuerliche Lebensweise als der Natur entfremdet geschildert wird, stattdessen konzentriert sich die Darstellung nur mehr stärker auf die Natur selbst als auf ihre Repräsentation in den bäuerlichen Lebensformen.

seiner negativen Ausrichtung die Kritik aus *Befehlerles* und *Des Schloßbauers Vefe* übertrifft:

Die klugen und sicheren Raben! (...) [S]ie wittern die Tragweite eurer Waffen (...) und kaum habt ihr den Rücken gewendet, so sind sie wieder da. Die klugen und edelsinnigen Raben! Sie stehlen, was (...) das Menschaugen erfreut und tragen es in ihre Nester; nicht, daß sie sich selber dessen erfreuen, sondern nur, daß es die Menschen entbehren. Die klugen und freien Raben! Sie kennen weder Vater- noch Muttergefühl. (182)

Diese Kritik an der Eigensucht der Regierungsvertreter bleibt jedoch verschlüsselt. Erst gegen Ende der Erzählung liefert Heister ein entsprechendes Gegenbild, da er das Ideal eines verantwortungsbewussten Politikers mit „Vatergefühl“ verkörpert. Die Raben folgen schließlich dem Karren mit der Leiche Frieders, der als der eigentlich Schuldige „schwere, geheimnisvolle Verbrechen“ mit ins Grab nimmt. (190) Diese Tendenz einer Stilisierung naturbezogener Elemente steigert sich zwischenzeitlich bis hin zum Bild einer pantheistisch belebten Natur, in dem sich die Stimme des Erzählers mit Jakobs Wahrnehmung vermischt:

Tief unten aber gräbt der Baum seine Wurzeln hinab und saugt den Saft und schickt ihn hinauf in die Blätter, drauf die Strahlen ruhen (...) Jakob legte sich unter die Buche an der Halde (...) es ist ihm, als läge er tief unten im Meeresgrunde (...) Himmel und Erde liegen in stiller Umarmung; welch flüsternde Lebensstille im Aether. – Eine Blume verwelkt, eine andere springt auf, ein Mensch ist geboren, ein Mensch ist vergangen.⁶⁸⁷ (178)

Die „Umarmung“ von Himmel und Erde steht hier für eine vollständige Annäherung der komplementären Bereiche des Idealen und der konkreten Wirklichkeit. Da die Natur überdies als ein Phänomen geschildert wird, in dem die gesamte Schöpfung aufgehoben ist, verstärkt sich die Erwartung einer versöhnlichen Auflösung, wie sie bereits in den Worten des Pfarrers und später mit der Liebe zwischen Jakob und Magdalene angeklungen ist. So konzentriert sich die Darstellung über weite Strecken nur darauf, verschiedene Möglichkeiten der Integration aufzuzeigen und anschaulich zu machen. Der Ablauf der Ereignisse gerät erst dann in Bewegung, als die Sträflinge des Diebstahls verdächtigt und erneut verhaftet werden. Eine derart negative Wende scheint die versöhnliche Perspektive zunächst zu widerlegen. Die Entwicklung hin zur Katastrophe wird durch Frieders Geständnis jedoch ebenso plötzlich verhindert, wie sie zuvor durch seine Tat in Gang gesetzt worden ist. So kann das Spannungsmoment gegen Ende der Erzählung die grundsätzlich positive Entwicklung nur unterbrechen, ohne jedoch in diese

687 Das Bild des Baumes, der alles Leben miteinander verbindet, knüpft an eine vorausgehende Szene an, in der Jakob sich selbst mit einer Eiche vergleicht, an der nur ein Ast, nicht aber der Stamm gebrochen ist: „Wie viel Jahre braucht so ein Ast, um zu wachsen, und ein einziger Sturmwind, ein einziger Axthieb knackt ihn in einem Augenblick ab ...Was thut's? Wenn nur der Stamm gesund bleibt, der Saft strömt der Krone zu.“ (174)

wirklich eingebunden zu sein. Denn weder Frieders Verhalten gegenüber Magdalene, noch sein Geständnis oder schließlich sein Selbstmord werden nachvollziehbar begründet. Die mangelnde Glaubwürdigkeit dieser forcierten Krise korrespondiert mit einem Problem, das schon zu Beginn der Erzählung erkennbar wird. Wie bereits erwähnt, unterliegt die Figurenkonstellation einer gewissen Schematisierung, die das Verhalten der Personen weniger von ihrem Wesen als von der ihnen jeweils zugewiesenen Rolle her bestimmt zeigt. So wird die folgende Handlung nur teilweise überzeugend motiviert und erscheint über weite Strecken vorrangig auf die Demonstration der eingangs formulierten moralischen Grundsätze reduziert. An dieser Stelle lohnt sich nun ein Blick auf die Entwicklung, die überhaupt erst zu dem Außenseiterstatus der beiden Hauptfiguren geführt hat. Im Anschluss an die Frühpredigt ist für Magdalenes und Jakobs Vorgeschichte ein Vergehen zu erwarten, das zwar eine „sündhafte“ Verfehlung darstellt, aber doch menschlich und damit verzeihlich ist. Dass sie sich zunächst in einer schwierigen Position gegenüber der Dorfgemeinschaft befinden, wird am Beispiel Jakobs verdeutlicht, von dem es heißt: „Er hatte einst gewaltsam eingegriffen in die gewohnte Ordnung oder Unordnung der Gesellschaft, und die Gesellschaft trennte ihn aus ihrer Mitte und gab ihn der Einsamkeit preis.“ (158) Der Verlust der sozialen Anerkennung kommt dem Verlust einer Heimat gleich, die wie zuvor schon in *Des Schloßbauers Vefe* als Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft definiert wird. Jakob glaubt, wegen seiner Vergangenheit nicht mehr vollständig rehabilitiert werden zu können. Überdies scheint ihn die Zeit der Haft den Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Zusammenlebens entfremdet zu haben:

Und als er zu den freien Menschen zurückkehrte, war ihm die Welt wie aufgelöst; wie chaotisch ineinander zerfließen (...) er konnte nirgends mehr recht einwurzeln. Das Rätsel des Weltzusammenhangs stand hier vor der Seele eines Menschen, der nie etwas davon geahnt. (150)

Der tragische Aspekt von Jakobs Situation besteht daher weniger in seiner vermeintlichen Schande als in den seelischen Auswirkungen der Haft, die ihm eine Kommunikation mit seinen Mitmenschen nahezu unmöglich machen. Bedeutsam ist hier, dass durchaus auch Verständnis für die Haltung der Dorfbewohner geweckt wird, da sie Jakob nicht nur mit Skepsis, sondern ebenso mit Anteilnahme begegnen und seiner Verschlossenheit ratlos gegenüber stehen. Als er sich im Gespräch mit Magdalene erstmals öffnet und von seiner Vergangenheit berichtet, erweist sich sein „Verbrechen“ als eine Affekthandlung aus unglücklicher Liebe, die er selbst bereut und für die er durch seine Zeit im Gefängnis bereits gebüßt hat. Allerdings ist die tragische Entwicklung mit dieser Bestrafung nicht abgeschlossen. Jakob ist davon über-

zeugt, eine zwischenmenschliche Beziehung nicht mehr eingehen zu dürfen („[W]er mich anrührt, hat Unglück“ (173)) und schreckt zunächst auch vor seiner Liebe zu Magdalene zurück: „Er machte sich grausame Vorwürfe (...) er hat ein fremdes Leben an sich geschlossen, und doch ist ihm sein eigenes zur Last.“ (168) Magdalene aber ist die einzige, die ihm aufgrund ihres ähnlichen Schicksals Verständnis entgegenbringen und ihn zugleich von seiner pessimistischen Lebenssicht abbringen kann. Zum einen reagiert sie auf ihre eigenen Schwierigkeiten nicht mit innerem Rückzug („Fortlaufen darf ich nicht, sonst heißt's gleich, die ist nichts nutz, und zu Tode grämen mag ich mein jung Leben auch nicht, und ... da bin ich halt lustig“ (157)), zum anderen begreift sie sich ohnehin als Teil einer Gemeinschaft, deren Sicherheit von den Gegebenheiten ihrer momentanen Situation unabhängig ist: „Dazu ist es ja, daß mehr als *ein* Mensch auf der Welt ist, daß einer dem andern aufhilft.“ (156) Den Grundsätzen von Nächstenliebe und Solidarität, die zuvor noch von der Kanzel verkündet worden sind, verleiht sie als einfache Magd einen natürlichen Ausdruck. Ebenso erkennt sie intuitiv die Moralität von Jakobs Charakter an, noch bevor sie überhaupt weiß, welcher Tat er sich schuldig gemacht hat: „[D]u hast dafür büßt, und ich seh' dir's an den Augen ab, du hast doch ein gut Gemüt.“ (165) Durch ihre Äußerungen erscheint sie als Trägerin derjenigen Werte, die im *Tolpatsch* nur angedeutet und die in *Des Schloßbauers Vefele* noch weitgehend in den Erzählerkommentaren reflektiert werden. Es ist bezeichnend, dass die Moral von Mitleid und Vergebung in *Sträflinge* von einer Figur verkörpert wird, die sich selbst nichts zuzuschulden kommen lassen. Denn Magdalenes Bericht zufolge ist sie eines Diebstahls bezichtigt worden, den ihr Vater begangen und den sie nur aus Liebe auf sich genommen hat: „Hätt' ich sollen meinen Vater ins Unglück bringen?“ (165) Anders als Jakob gerät sie also gerade wegen ihrer moralisch starken Haltung ins Unglück, wird von der Zeit der Haft jedoch nicht seelisch gebrochen, sondern fühlt sich nach wie vor aufgehoben in dem Bewusstsein, von den Menschen nicht nur Verachtung, sondern auch Güte erfahren zu haben. Magdalene gelingt es schließlich, Jakobs innere Verschlossenheit aufzubrechen, so dass er sich aus der Isolation seiner Bindungslosigkeit befreit und wieder in einen Lebenszusammenhang integriert sieht. Sein Schicksal wird nicht mehr nur individuell begründet, sondern repräsentativ für menschliches Leben an sich dargestellt:

Es ist kein Mensch auf Erden, der das Heiligtum seines Wesens rein und frei und ganz hinwegtrüge über diese kurze Spanne Zeit. Abfall und Schmerz ist sein Los (...) Da sitzt ein einfältiger Knecht, und auf ihn hat sich die ganze Schwere des Menschentums gelagert. (175)

Durch sein Erlebnis der „allbelebenden geheimnisvollen Kraft der Mutter Erde“ fühlt er sich „wie neugeboren“ und kann endgültig mit seiner Vergangenheit abschließen. Wird an Jakob noch eine psychologische Entwicklung nachvollzogen, die sein Verhalten gegenüber der Umwelt bestimmt, so erscheint Magdalene eher als ein statischer Charakter, der in seiner Moralität von äußeren Umständen weitgehend unbeeinflusst bleibt. Sie steht damit ebenso wie der liberale Advokat Heister für eine gewisse Künstlichkeit derjenigen Figuren, die vorrangig als Ideenträger fungieren und die es notwendig machen, dass die weitere Handlung durch den Zufall motiviert wird.

Magdalenes Vater Frieder begeht erneut einen Diebstahl, für den nun fälschlicherweise Jakob verantwortlich gemacht wird und der die anfängliche Skepsis der Dorfbewohner in offene Ablehnung umschlagen lässt: „Das ganze Dorf war in Alarm, alles schimpfte und fluchte über das fremde Gesindel (...) wo etwas fehlte, sollten es die beiden entwendet haben.“ (180) Damit scheint sich Jakobs Furcht zu bewahrheiten, durch die Vergangenheit unwiderruflich als Verbrecher gebrandmarkt zu sein. Magdalenes Vorstellung von der Kraft einer allumfassenden natürlichen Liebe wird offenbar widerlegt, wobei eine tragische Entwicklung bis hin zur Katastrophe jedoch verhindert werden kann. Magdalene erkennt zwar die Schuld ihres Vaters, muss ihn jedoch nicht preisgeben, da er sich selbst verrät und die ehemaligen Sträflinge – nicht zuletzt auch durch Heisters Engagement – vollständig rehabilitiert werden. Die zu Beginn der Erzählung in Aussicht gestellte Versöhnung findet statt, indem Jakob nun endlich ganz von der Dorfgemeinschaft aufgenommen wird – „[J]edes hatte ihm etwas abzubitten und kam ihm nun mit doppelter Liebe entgegen“ (189) – Frieder sich als schlechter Vater und Dieb selbst richtet, und indem zuguterletzt auch Heister als der Verfechter einer liberalen Justiz über den konservativen Regierungsrat siegt.

Die Auseinandersetzung mit einer sozialen Thematik, die bereits im *Tolpatsch* und *Des Schloßbauers Vefele* erkennbar war, wird in *Sträflinge* weiter ausgeführt. Hier gestalten sich die Beziehungen zwischen Dorfgemeinschaft und Außenseitern jedoch nicht als ein Spannungsverhältnis, das schließlich die Flucht oder Vernichtung einzelner Figuren zur Folge hat. Stattdessen vollzieht sich nun genau diejenige Integration, die zuvor höchstens als gedankliches Gegenbild der tatsächlich geschilderten Umstände präsent war. Dabei ist anzumerken, dass die Sträflinge nicht wegen einer körperlichen Auffälligkeit, sondern nur aufgrund ihrer Biografie zu Außenseitern werden und diese Rolle ablegen können, sobald sich

die Verdächtigungen der Dorfbewohner als falsch erwiesen haben. Dieser Irrtum klärt sich erst durch einen Zufall sowie durch die persönliche Hilfe Heisters auf, der Baur zufolge als notwendige Vermittlerinstanz zwischen Bauern und staatlichen Behörden auftritt.⁶⁸⁸ Demnach wird die Auflösung der tragischen Verwicklungen durch glückliche Umstände ermöglicht, nicht aber von dem geltenden rechtlichen und gesellschaftlichen System geleistet. Damit ist auch Bours Ansicht widerlegt, allein die Dorfgemeinschaft meistere hier einen Resozialisierungsprozess.⁶⁸⁹ Erst Jakobs und Magdalenes Unschuld sowie die im Vergleich zu *Des Schloßbauers Vefe* weit weniger starrsinnige Haltung der Dorfbewohner liefern die entscheidenden Voraussetzungen für eine Integration der beiden Ausgestoßenen. Die abschließende Versöhnung steht also nicht am Ende eines Lernprozesses, in dem tatsächlich vorhandene Gegensätze überwunden werden. Sie lässt sich daher kaum als Lösungsweg für die eingangs umrissene soziale Problematik verallgemeinern. Zudem relativiert sich der Wert der erlangten gesellschaftlichen Anerkennung, da Jakob und Magdalene offenbar nur zu einem Dasein außerhalb des dörflichen Lebensbereiches „an der Eisenbahn“ verholfen wird.⁶⁹⁰ Dabei nimmt die Darstellung durchaus auch auf gesellschaftliche Missstände Bezug, indem sie beispielsweise die Hilflosigkeit sozial schwach gestellter Kinder erwähnt. Im Hinblick auf Jakob wird überdies die Unbarmherzigkeit eines Strafsystems angeprangert, das von dem liberalen Heister ebenso wie von dem Bauern Buchmaier – die somit akademische Bildung und gesunden Menschenverstand repräsentieren – als demütigend und unmenschlich deklariert wird („Weiß wohl, die Leute (...) wollen die Menschen bessern, aber das heißt man zu Tod kurieren.“ (148)). Mit der Kritik an der Isolationshaft, die den Menschen seinen sozialen Kompetenzen entfremdet, deutet sich zugleich eine Kritik an der Repression der öffentlichen Meinung an:

Jakob schlug sich auf den Mund und sah den Pfarrer fragend an, dieser verstand: man hatte dem Armen das Wort entzogen, jenes edle Band, das die Menschen miteinander und mit Gott vereinigt. (...) [E]r gedachte zum erstenmal recht lebendig jener empörenden Tyrannei, da man das öffentliche Wort bindet und fesselt. (148)

Der Hinweis auf die transzendente Bedeutung der menschlichen Rede verleiht auch dem „öffentlichen Wort“ ein besonderes Gewicht, da seine Ungebundenheit auf diese Weise als ein

688 Baur: *Dorfgeschichte*. S. 149.

689 A.a.O. S. 191.

690 Erst in der 1876 entstandenen Fortsetzung *Das Nest an der Bahn* wird diese letzte Trennung aufgehoben – allerdings nicht für Jakob und Magdalene selbst, sondern für ihre Kinder, die in Beruf und Privatleben wieder vollständig in die Gesellschaft integriert werden. Wie auch im *Tolpatsch aus Amerika* wird hier also nur eine mittelbare Versöhnung der ursprünglich beteiligten Parteien geschildert.

Garant für das friedliche Zusammenleben der Menschen erscheint. Dass demokratische Tendenzen somit durch ihre Übereinstimmung mit christlichen Werten legitimiert werden, zeigt sich noch deutlicher, als Heister seine liberalen Grundsätze gegenüber dem Regierungsrat verteidigt:

Ich glaube, daß noch zu keiner Zeit so viel Menschen waren, deren ausdauerndes Streben dem Gemeinwesen gilt (...). Ein seltener Opfermut bewegt die heutige Welt; leider findet er kaum eine Gelegenheit, sich anders als im Hoffen und Dulden zu bewähren. (142)

Indem Heister sich auf den „Opfermut“ der politisch Engagierten beruft, bringt er zwar die Notwendigkeit sozialer Neuerungen zum Ausdruck. Zugleich wird jedoch angedeutet, dass eine Umsetzung dieser Ideen in dem herrschenden staatlichen System kaum möglich ist. Explizite Hinweise auf die repressiven Tendenzen nach 1848 werden jedoch nur gegeben, soweit sie sich mit der Geschichte um Jakob und Magdalene verbinden lassen. So wendet sich der „Armenadvokat“ gegen die politische Zersplitterung des deutschsprachigen Raumes, da sie eine Resozialisierung ehemaliger Sträflinge gefährde:

Bis auf die Verbrecher erstreckt sich das Übel, das aus der Zerstückelung Deutschlands kommt. In einem großen einheitlichen Lande ist es einem Menschen, der einen Fehltritt begangen hat, leichter möglich, fern von dem Schauplatze seines Falles und doch innerhalb des Vaterlandes (...) ein neues Leben zu beginnen. (186)

Die Kritik an den Verhältnissen der nachrevolutionären Zeit wird in eine Handlung eingebunden, deren tragische Verwicklungen überwiegend individuell begründet sind und deren versöhnliches Ende schließlich auch Heisters Argumentation widerlegt. Die politische Dimension der zitierten Aussagen hebt also letztlich auf den privaten Raum ab und wird auf diese Weise in ihrem kritischen Gehalt entschärft. Die staatliche Ordnung wird zwar nicht mehr wie noch in *Befehlerles* grundsätzlich befürwortet, um eine versöhnliche Perspektive zu gewährleisten. Auch ist Heister nicht dazu bereit, seine politische Überzeugung der persönlichen Freundschaft mit dem Regierungsrat zu opfern: „[D]abei erkannte er wieder aufs neue, daß selbst die rein humanen Bestrebungen keine Einigung zulassen, wenn der sittlich-politische Hintergrund ein anderer ist.“(142)). Wie sich jedoch gezeigt hat, kann der Fortschritt nur in einem abgegrenzten gesellschaftlichen Bereich auf Kosten einer glaubwürdigen Entwicklung verwirklicht werden. Interessanterweise formuliert der Text hier sogar eine metapoetische Aussage: „Ich selbst sehe einen großen Fortschritt darin, daß selbst die Poesie jene falsche Idealität aufgegeben hat (...) Eine Idee muss Wirklichkeit werden können, oder sie ist eine eitle Seifenblase.“ (142 f.) Korrespondierend zu dieser Äußerung des „Armenadvokaten“

bittet ein Bauer den Schulmeister um eine lebensnahe Aufklärung über die bestehenden Strafsysteme: „[M]ach jetzt all deine Bücher zu und sag's gradaus.“ (139) Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass die glückliche Wende auch Heister zugute kommt, der nach seiner Wahl zum Abgeordneten der unmenschlichen „Staatsmaschine“ (140) zumindest auf persönlicher Ebene entgegenwirken und die Macht, „die in den Händen der Bürger liegt“ (188), verantwortungsbewusst repräsentieren kann. Die besagten Missstände werden also nicht umfassend bekämpft, sondern nur in ihrer äußeren Erscheinung gemildert.

Mit dem Anspruch einer wirklichkeitsgetreuen Schilderung verbindet sich nun die Intention, dem Geschehen eine überzeitlich versöhnliche Perspektive zu verleihen, wie sie in der Zusammenführung der Schicksale von Jakob, Magdalene und Heister erkennbar wird. Werte wie Solidarität, Mitleid und Nächstenliebe werden zunächst als christliche Tugenden präsentiert und zur Rechtfertigung demokratischer Bestrebungen angeführt. Letztlich entfalten sie ihre moralische Kraft jedoch unabhängig von einem politischen oder religiösen Hintergrund. Obwohl der Pfarrer als ein Wegbereiter sozialen Fortschritts auftritt, scheint er den Bauern nicht nahe genug zu stehen, um den Inhalt seiner Predigt in völliger Übereinstimmung mit ihrer Lebenswelt vermitteln zu können (so bemerkt der Erzähler über den Berufsstand der Geistlichen: „Die Milde mögt ihr da wohl öfter finden, aber oft nicht mehr jenen lebendigen Feuereifer für die Menschheit. Der Glaube an den Himmel hat oft den Glauben an die Erde verdrängt.“ (134))⁶⁹¹ Im Gegensatz zu dem Pfarrer verkörpert Magdalene eine Art von Nächstenliebe, die dem gewünschten „Glauben an die Erde“ folgt: „Aber alle Menschen sind ja verwandt miteinander (...). [D]ie rechte Lieb ist doch, die man zu Leut' hat, die nicht verwandt heißen (...). [D]as ist unser' Familie, und die ist groß.“ (175) Dieses Bild einer natürlichen Familie erhält seine Bestätigung, sobald Magdalene zu ihrem früheren Wohltäter Heister und damit zu einer Vaterfigur zurückfindet, die ihren pflichtvergessenen biologischen Vater ersetzen kann. Mit noch größerem Nachdruck als in *Des Schloßbauers Vefele* wird hier die Überlegenheit einer allgemeinen Menschenliebe gegenüber der Blutsverwandtschaft

691 Noch deutlicher formuliert Auerbach diese Kritik in der Dorfgeschichte *Ivo der Hajrle* (1843), in der ein angehender katholischer Priester das Leben im Kloster zunehmend als Selbstentfremdung erfährt und schließlich als einfacher Bauer zu einem erfüllten Dasein findet. In *Luzifer* (1849) verkörpert der Geistliche Luzian zwar eine Instanz humanitärer Vernunft. Wegen seiner liberalen Ideen wird er jedoch von der kirchlichen Obrigkeit und schließlich auch von seiner Gemeinde verfemt, so dass ihm nur die Emigration nach Amerika als dem eigentlich religionsfreien Raum bleibt. Anders als in *Sträflinge* gewinnt hier die Kritik an der lebensfernen Kirche eine politische Dimension. Grundsätzlich wird der kirchliche Bereich in keiner der Dorfgeschichten ausgeklammert, da Auerbach seinem Programm gemäß das religiöse Leben als einen Teil des bäuerlichen Alltags betrachtet. Eine möglicherweise negative Bewertung ergibt sich zunächst nur aus dem Anspruch einer realitätsgetreuen Wiedergabe und nicht aus einer von vorneherein kritischen Haltung gegenüber der Kirche. – Vgl. auch Baur: *Dorfgeschichte*. S. 124 f., 128 f.

demonstriert.⁶⁹² Die Vorstellung, dass letztlich alle Menschen durch ihre gemeinsame Wesensart miteinander verbunden seien, verknüpft sich wiederum mit der besagten Idee einer allumfassenden göttlichen Natur. So erscheint es nur folgerichtig, dass sich gegen Ende der Erzählung auch die geschilderte soziale Problematik in einem höheren Ganzen aufhebt:

Das aber ist der Segen, den wir aus dem Irren und Drängen ins Weite empfangen, daß wir im winzigsten Raume die Unendlichkeit erfassen (...). Wir lernen schon hienieden eingehen in das All, in das wir einst aufgehen. (191)

Der Zeitbezug der Geschehnisse um Jakob und Magdalene relativiert sich, indem die Handlung – das „Irren und Drängen“ – nur mehr repräsentativ für den Prozess einer Aussöhnung des Menschen mit sich selbst verstanden wird. Das abschließende „Idyll an der Eisenbahn“ steht für eine absolute Harmonie, die sich gerade im zeitlich und geografisch begrenzten „winzigsten Raume“ abbildet. Wurden zuvor noch der dörfliche und der städtische Bereich verhältnismäßig neutral geschildert, so ergibt sich nun am Beispiel von Jakobs und Magdalenes neuem Leben eine eindeutig wertende Sicht:

Diese Häuser sind Musterbilder ländlicher Wohnungen geworden, sie stehen im Einklang mit der Landwirtschaft (...). Schon finden sie hier und da Nachahmung in den Dörfern und drängen sich mitten unter die charakterlosen Wohnungen (...) die aus der Stadt sich herübersiedelten. (191f.)

Demnach scheint allein das Leben auf dem Land die besagte Harmonie zu ermöglichen. Zugleich erweist sich der dörfliche Bereich schon als ein von Verstädterung und Industrialisierung bedrohter Raum. Dessen Fortbestand muss gewährleistet werden, um auch seine vorbildhafte Wirkung für das menschliche Zusammenleben erhalten zu können. Wird gerade diese Wirkung bereits durch den Zufall und damit auf Kosten einer glaubwürdigen Handlung ermöglicht, so kann auch ihr Bestand nur um den Preis einer Idyllisierung garantiert werden. Hier eröffnen sich wiederum Parallelen zu *Kapellet*, wobei der Ausklang in Almqvists Erzählung bekanntermaßen nicht allein auf eine märchenhaft glückliche Wendung, sondern auch auf den Lernprozess der geistlichen Vermittlerfigur zurückgeht, der unabhängig von bestehenden sozialen Spannungen seine Gültigkeit behält. Jakobs und Magdalenes Dasein im Bahnwärterhäuschen trägt jedoch den Charakter eines in sich abgeschlossenen Zustandes und hat damit keinen Anteil mehr an irgendeiner weiteren Entwicklung. Da der Fortschritt – versinnbildlicht durch das Aufkommen der Eisenbahn – präsent bleibt, versucht das Ende der Dorf-

⁶⁹² Obwohl der Schlossbauer nicht als rein negative Figur dargestellt wird, ist Vefeles Unglück zumindest teilweise in ihrer engen Vaterbeziehung begründet. Zwar erfährt sie Mitgefühl von Außenstehenden, im Gegensatz zu *Sträflinge* wird das tragische Ende dadurch aber nicht verhindert.

geschichte, die scheinbar so notwendige Idylle mit den unvermeidlichen Veränderungen in der äußeren Welt zu verbinden: „Das selig stille Glück stirbt nicht aus, es siedelt sich hart neben den unbeugsam eisernen Geleisen der neuen Zeit an.“ (192) Letztlich bricht hier jedoch ein Widerspruch auf, der zwischen einem für die Realität gewünschten idealen Zustand und den tatsächlich gültigen Gesetzmäßigkeiten besteht.

5.6. Auerbachs Realismuskonzept als Verbindung kritischer und versöhnlicher Tendenzen

Die Textinterpretationen haben gezeigt, dass in Auerbachs frühen Dorfgeschichten wie *Der Tolpatsch* und *Des Schloßbauers Vefele* bereits diejenigen programmatischen Ansprüche erkennbar werden, die der Autor später in Reaktion auf seinen literarischen Erfolg formuliert und denen er auch in der nachmärzlichen Dorfgeschichte *Sträflinge* noch folgt. Von einer realitätsbezogenen Schilderung ausgehend soll über den ländlich-bäuerlichen Stoffbereich ein Erkenntnis des menschlichen Wesens und damit eine allgemein gültige Moral vermittelt werden. Dieses Konzept erklärt nun auch die oftmals gegensätzlichen Wertungen, die Auerbachs Werk in der zeitgenössischen Rezeption und später auch durch die Forschung erfahren hat. Unter Berufung auf den von Auerbach intendierten Realitätsbezug kommen hier die unterschiedlichsten Realismusbegriffe zur Anwendung.

Nach Hein gehen die ersten wissenschaftlichen Arbeiten von einem stoff- und motivgeschichtlichen Ansatz aus und überprüfen die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* vor allen Dingen auf ihren ethnografischen Gehalt, wohingegen Baur und Kim wiederum die Konzentration auf die bäuerliche Schicht als Grundlage einer gesellschaftskritischen Darstellung beurteilen.⁶⁹³ Baur's These, die vorrevolutionären Dorfgeschichten formulierten eine politische Aussage und kämen damit einer geschichtlichen Kommunikationsnorm gleich, muss jedoch relativiert werden. Denn wie die Analyse gezeigt hat, werden politische Aussagen nur am Rande und keinesfalls als ein Hauptanliegen formuliert. In einer nachrevolutionären Erzählung wie *Sträflinge* spielt die politische Stellungnahme zwar eine größere Rolle, hebt sich letztlich jedoch im Privaten auf. Hein und Sengle betrachten die Dorfgeschichte als eine letzte Ausformung der ländlichen Idylle und halten sie vor allem wegen ihres Einflusses auf den späteren poetischen Realismus für bedeutsam. Dem ist hinzuzufügen, dass die Dorfgeschichtenliteratur tatsächlich nur mittelbar auf die Idylle folgt und vorrangig durch den philosophisch-pädagogischen Bauernroman angeregt wird. Das Beispiel der Auerbachschen Texte zeigt überdies, dass eine Idyllisierung der Dorfgeschichten am Ende einer literarischen Entwicklung erfolgt, die ihren eigenen Ansprüchen nicht mehr gerecht werden kann. Die späteren Realisten übernehmen vor allen Dingen Auerbachs Methode, einen Stoff von hohem Alltagsgehalt literarisch zu verarbeiten und auf diese Weise ästhetisch aufzuwerten.⁶⁹⁴ Tat-

693 Hein: *Dorfgeschichte*. S. 46 f.

694 Vgl. Wild: *Topologie des ländlichen Raums*. S. 32, S. 46, S. 48, S. 61 f. – Wild bescheinigt den *Schwarzwälder Dorfgeschichten* eine idealisierende und dementsprechend noch nicht vollständig

sächlich lassen schon Auerbachs frühe Erzählungen eine inhaltliche Verbindung zu der nachfolgenden realistischen Dichtung erkennen, denn wie die zeitgenössischen Rezeption bereits erkennen lässt, entstehen die Dorfgeschichten und auch die spätere Literatur des Realismus in Auseinandersetzung mit ein- und demselben Kunstbegriff.

So hebt Auerbach in seiner Rezension von Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla* lobend hervor, dass sich die Glaubwürdigkeit der Darstellung in einem überzeugend motivierten Geschehen und nicht allein durch die konkrete Bezugnahme auf tatsächliche Gegebenheiten begründe.⁶⁹⁵ Keller wiederum bekennt, er schätze an Auerbachs Werken eine verklärende Wiedergabe der Wirklichkeit – „sie sind schön gerundet und gearbeitet, der Stoff wird darin veredelt, ohne unwahr zu werden“ – die für einen Text überhaupt erst den Status der Dichtung legitimiere: „Ewig gleich sich bleibt nur Das was rein menschlich ist, und Dies zur Geltung zu bringen ist bekanntlich die Aufgabe aller Poesie, also auch der Volkspoesie (...).“⁶⁹⁶ Eine solche Überhöhung muss nun einem dezidiert pädagogischen und damit letztlich doch gesellschaftsbezogenen Konzept zuwiderlaufen. Tatsächlich scheint Auerbach eine überzeugende Verbindung von ästhetischen und moralischen Ansprüchen auf Dauer nicht gelungen zu sein. Rudolf Gottschall kritisiert an den späteren *Schwarzwälder Dorfgeschichten* ein uneinheitliches Nebeneinander von reflexiven und übertrieben detailrealistischen Passagen.⁶⁹⁷ Somit setzt sich auch in Auerbachs nachrevolutionären Erzählungen eine Spannung zwischen mimetischem und verklärendem Wirklichkeitsbezug fort, die Aust als charakteristisch für die vor-märzlichen Anfänge des Realismus bezeichnet und die von späteren Literaten wie Keller und Fontane überwunden wird.⁶⁹⁸ Nach Martini befassen sich diese mit dem problematischen Verhältnis von Individuum und Allgemeinheit, wobei der Mensch seinen persönlichen Glücksanspruch mit den Konventionen einer Gesellschaft konfrontiert sieht, die für ihn eine notwendige Existenzgrundlage darstellt und auf deren Wohlwollen er daher nicht verzichten kann.⁶⁹⁹ Die Analyse der *Schwarzwälder Dorfgeschichten* hat nun aber deutlich gemacht, dass

„realistische“ Tendenz, die sie in erster Linie auf die Einflüsse der Volksaufklärung sowie auf die Idyllentradition zurückführt. Dem ist entgegenzuhalten, dass auch der spätere Poetische Realismus eine Idealisierung im Sinne der besagten versöhnlichen Perspektive anstrebt, die auf die Erkenntnis überzeitlicher Wahrheiten abzielt. Die Bedeutung der Identitätsphilosophie für den deutschen Realismus unterschlägt Wild jedoch ebenso, wie sie auch das Konzept der Verklärung nicht als spezifisches literarisches Verfahren berücksichtigt.

695 Auerbach: „Gottfried Keller von Zürich.“ S. 105, S. 107.

696 Keller, Gottfried: „Jeremias Gotthelf.“ (1849) In: Bucher et al (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 168 – 175. Hier S. 170 f.

697 Gottschall, Rudolf: „Eine neue Dorfgeschichte.“ (1857) In: Bucher et al (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 200–203. Hier S. 201.

698 Aust: *Literatur des Realismus*. S. 56 f.

699 Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*. S. 746.

Auerbach die zentrale Bedeutung dieses Konfliktes schon früh erkennt und zu einem Hauptthema seiner Darstellungen des dörflichen Lebens macht. *Der Tolpatsch*, *Des Schloßbauern Vefele* und – mit gewissen Einschränkungen – *Sträflinge* zeigen, dass das dörfliche Milieu vor diesem Hintergrund nun zum Schauplatz tragischer Entwicklungen werden kann. Auch bei Blicher geht der Konflikt zwischen Individuum und Allgemeinheit in eine Dichtung ein, die die Unvollkommenheit des menschlichen Daseins abbilden soll. Das Defizit einer unerreichbaren Versöhnung soll hier jedoch nicht aufgehoben, sondern durch eine ästhetisch stimmige und damit vollkommene künstlerische Darstellung als sinnhaft erfahrbar gemacht werden. Bei Almqvist wiederum präsentiert sich die menschliche Lebenswelt als ein Bereich, der zumindest die Vorstellung einer übergreifenden Versöhnung zulässt und auf diese Weise künstlerischen Ausdruckswillen inspirieren kann. Auerbach hingegen reflektiert die bestehenden Verhältnisse, um zu einer Erkenntnis allgemein menschlicher Wesenszüge zu gelangen. Die gewünschte Einsicht soll dabei weder durch eine spezifische kritische Tendenz relativiert werden, noch darf die angestrebte harmonische Form beziehungsweise das Kunstwerk selbst höher als der Gehalt – die intendierte pädagogische Wirkung der thematisierten Konflikte – gewichtet werden.

Nach Ihrem Erscheinen finden Auerbachs Erzählungen nicht nur im deutschsprachigen Raum eine breite Resonanz, sondern gehen auch in die weitere Entwicklung der französischen, russischen und skandinavischen Literaturen ein. Nach Baur, Thieme und Kluge wird Ivan Turgenev, nach Hein, Andersen und Brøndsted werden auch George Sand, Lev Tolstoj, Peter Christen Asbjørnsen und Bjørnstjerne Bjørnson von den Auerbachschen Erzählungen beeinflusst.⁷⁰⁰ An dieser Stelle bietet sich nun ein Vergleich mit den literarhistorischen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen in Norwegen an. Wie in den Kapiteln 2.1.1 und 2.3.1 bereits dargelegt wurde, entfaltet sich dort während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine politische und künstlerische Debatte, die dem Bedürfnis nach einer national verbindenden kulturellen Identität Ausdruck verleiht und dementsprechend auch das Aufkommen neuer literarischer Tendenzen bewertet. Bjørnsons Frühwerk, Blichers Erzählungen und Almqvists *Folklivsberättelser* werden vor dem Hintergrund einer theoretischen Diskussion rezipiert und dabei bereits an Kriterien gemessen, die Auerbach durch seine weitreichende Wirkung

700 A.a.O. S. 88 f.; Thieme, Galina: *Ivan Turgenev und die deutsche Literatur. Sein Verhältnis zu Goethe und seine Gemeinsamkeiten mit Berthold Auerbach, Theodor Fontane und Theodor Storm*. Frankfurt am Main 2000. S. 45 f.; Kluge, Rolf-Dieter: *Berthold Auerbach und die deutsche Literatur*. Tübingen 2005. S. 1 ff., S. 7 ff.; Hein, Jürgen: „Berthold Auerbach“. In: Grimm, Gunther E. und Max, Frank Rainer (Hg.): *Deutsche Dichter*. Band 5. Stuttgart 1989. S. 564–570. Hier S. 568; Andersen: *Norsk litteraturhistorie*. S. 199; Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 187, S. 192.

geschaffen hat. Es stellt sich nun die Frage, inwiefern sich die Entwicklung der norwegischen Literatur hier von skandinavischen und kontinentaleuropäischen, insbesondere deutschen Tendenzen beeinflusst zeigt und diese modifiziert, und wie sich dabei die Bewertung des ländlich-bäuerlichen Stoffbereiches im Einzelnen gestaltet. Im Hinblick auf Bjørnson soll zudem untersucht werden, ob er in gleichem Maß wie Auerbach einem inhaltlich eindeutig bestimm- baren ideellen Programm folgt und auf welche Weise er die daraus resultierenden ästhetischen Ansprüche einer wirklichkeitsbezogenen Dichtung literarisch umsetzt.

6. Bjørnstjerne Bjørnsons Bondefortellinger

6.1. Bjørnsons frühe Prosa vor dem Hintergrund des norwegischen „Nationenbaus“

Bevor sich Norwegen im Zuge der napoleonischen Kriege vom dänischen Königreich staatsrechtlich lösen kann und mit der Verfassung von 1814 innere Unabhängigkeit erlangt, zeigt es sich weitgehend von den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Dänemark bestimmt. Insbesondere das norwegische Kulturleben wird über die Proklamation von Eidsvoll hinaus von dänischen Einflüssen geprägt, wobei man auch die dänische und norwegische Literatur zunächst noch als eine Einheit betrachtet.⁷⁰¹ In Norwegen werden dabei literarische Tendenzen übernommen, die schon in Dänemark und Schweden auf Einflüsse der kontinentaleuropäischen und vor allem der deutschen Dichtung zurückgehen. Neben den philosophischen Strömungen der Aufklärung sind hier die klassizistische Ästhetik sowie das romantische Konzept einer Universalpoesie und das romantische Geschichtsbild von großer Bedeutung. Darüber hinaus spielt Heibergs Ästhetik, deren Verwurzelung in der deutschen idealistischen Philosophie bereits in den Kapiteln 2.1.1 und 2.2.1 erläutert wurde, eine wichtige Rolle für die theoretische Diskussion. Wie in Dänemark und Schweden entwickelt sich auch im Norwegen des 19. Jahrhunderts ein Realismusbegriff, der unterschiedlichste Anregungen von den vorgängigen literarischen Tendenzen empfängt und der sich stärker mit Inhalten der Romantik verschränkt zeigt, als dies in der deutschen Dichtung der Fall ist.⁷⁰² Dabei nimmt die Herausbildung einer realistischen Erzählweise in Norwegen in erster Linie nationalromantisches Gedankengut in sich auf, um sich auch von den vorherrschenden Strömungen in den skandinavischen Nachbarländern abzugrenzen.⁷⁰³ Diese Entwicklung ist darin begründet, dass die von einer dänischen Bildungselite vermittelten romantischen Ideen in Norwegen erst sehr viel später als auf dem Kontinent oder etwa in Schweden an Einfluss gewinnen. Ihre Rezeption fällt daher mit dem Prozess einer nationalen Identitätsfindung zusammen, der sich an die Proklamation der norwegischen Verfassung anschließt. Da nach jahrhundertelanger Fremdbestimmung nun zum ersten Mal die innere politische Unabhängig-

701 Paul: „Romantik und Poetischer Realismus.“ S. 118. – Paul macht deutlich, dass die Akteure des damaligen Kulturlebens diese Sichtweise vertreten, die jedoch von der späteren Forschung nicht ohne weiteres übernommen wird.

702 Ebd. S. 87.

703 Brøndsted, Mogens: „1830–1860. Inledning.“ In: Ders. (Hg.): *Nordens Litteratur før 1860*. Kopenhagen 1972. S. 319–126. Hier S. 321.

keit gegeben ist, entsteht das Bedürfnis, die eigene Nation von den europäischen Nachbarstaaten auch in geistesgeschichtlicher Hinsicht abzugrenzen und kulturell zu definieren. Auf der einen Seite findet sich der deutschsprachige Raum, in dem die liberale bürgerliche Schicht verbindende kulturelle Merkmale betonen und auf diese Weise der politischen Zersplitterung entgegenwirken möchte. Ebenso versuchen Dänemark und Schweden den verlorenen außenpolitischen Einfluss durch eine Hinwendung zu ihrer traditionellen Bildungskultur zu kompensieren. Auf der anderen Seite stellt Norwegen einen politisch geeinten und weitgehend demokratisierten Raum dar, der sich eine eigenständige Kultur erst noch schaffen muss. Die entsprechenden Bemühungen umschreibt Sørensen mit dem Begriff „nasjonsbyggningsprosjekt“ („Projekt vom Nationenbau“), in dem verschiedene geistige Strömungen der ersten Jahrhunderthälfte unter einer gemeinsamen Zielsetzung zusammengefasst sind.⁷⁰⁴ Ist das Bauerntum als wesentlicher Bestandteil der norwegischen Bevölkerung bereits durch die Demokratisierung gesellschaftlich aufgewertet worden, so gilt es nun auch in kultureller Hinsicht als bedeutungstragend, da es einen von dänischen Einflüssen weitgehend unberührten Lebensbereich markiert. Denn als überwiegend „dänisiert“ betrachtet man vor allen Dingen die Schicht des städtischen Bildungsbürgertums. Das neu erwachte Interesse an alltäglichen Gebräuchen und Lebensformen entspringt dem Bedürfnis, das fremd gewordene oder gar noch unbekannte „Eigene“ einem einheimischen akademischen Publikum zu erschließen und zugleich über die Landesgrenzen hinaus bekannt zu machen.⁷⁰⁵ Neben der Absicht, durch eine Beschäftigung mit dem bäuerlichen Lebensbereich die Besonderheiten einer spezifisch norwegischen Kultur zu ermitteln, wird überdies der Wunsch laut, das neugewonnene nationale Selbstverständnis auch historisch zu legitimieren. Im Rahmen des „nasjonsbyggning“ zeichnen sich hier zwei gegenläufige Tendenzen ab. Der Lyriker und Essayist Johan Sebastian Welhaven, der sich auf bürgerliche Werte im Sinne der Aufklärung und auf das ästhetische Ideal des Klassizismus beruft, vertritt die Auffassung, das Erbe des dänisch bestimmten Geisteslebens bilde eine wichtige Grundlage für die Herausbildung einer neuen norwegischen Kultur und dürfe daher nicht aus dieser ausgeklammert werden.⁷⁰⁶ Das gesellschaftliche Engagement des Dichters Henrik Wergeland knüpft zwar ebenfalls an aufklärerisches Ideengut an.

704 Sørensen: *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen*. S. 24.

705 Masát, András: „Literatur und nationaler Bildungsdiskurs. Von Aufklärungsschriften in der Romantik zum Problem der norwegischen „aufgeklärten“ Öffentlichkeit im ausgehenden 20. Jahrhundert.“ In: Barz, Christiane und Behschnitt, Wolfgang (Hg.): *Alterität in Bildungsdiskursen in den skandinavischen Literaturen*. Würzburg 2006. S. 37–39. Hier S. 40 f.

706 Næss, Harald: „Norwegian literature 1800-1860.“ In: Ders. (Hg.): *A History of Norwegian Literature*. S. 82–10. Hier S. 85.

Seine ästhetischen Ansprüche an die Literatur orientieren sich im Vergleich zu Welhaven jedoch verstärkt an dem romantischen Konzept einer Universalpoesie, um die materielle und geistige Erfahrungswelt des Menschen miteinander zu versöhnen.⁷⁰⁷ Vor allen Dingen spricht er sich für eine Loslösung von dem kontinentalen Erbe der norwegischen Kultur aus, die nun an die kulturellen Errungenschaften des Mittelalters und damit an den Zeitraum vor der dänischen Herrschaft anknüpfen soll.⁷⁰⁸ Damit befindet er sich im Einklang mit der empiristischen Forschung, die sich nicht nur auf die Gegenwart des bäuerlichen Alltagslebens beschränkt, sondern den Blick auch auf Sprachgeschichte und volkstümliche Kunstformen richtet. Insbesondere die mündlich überlieferten literarischen Formen bedürfen einer Dokumentation, die sich an den Standards der bestehenden ästhetischen Diskurse orientiert.⁷⁰⁹ Peter Christen Asbjørnsen und Jørgen Moe geben 1841–44 nach dem Vorbild der Brüder Grimm eine der bereits erwähnten Sammlungen norwegischer Volksmärchen heraus, die *Norske Folkeeventyr*. Sie wird schon bald zu einer wichtigen Quelle für literarische Stoffe und zeigt in ihrer sprachlichen Gestaltung bereits dialektale Elemente. Tatsächlich stellt die bis dahin dänisch geprägte Schriftsprache in den Augen der norwegischen Kulturnationalisten ein Problem dar, denn die sich neu etablierende Dichtung verfügt noch über keine eigenständige Literatursprache. Ivar Aasen veröffentlicht 1848 *Det norske Folkesprogs Grammatik*, die „Grammatik der norwegischen Volkssprache“ und 1850 mit dem *Ordbog over det norske Folkesprog* ein Wörterbuch der norwegischen Volkssprache. Mit diesen Werken fasst er eine weitreichende Sammlung von Dialektformen zu einer Kunstsprache zusammen, die als „landsmaal“ eine Alternative zu dem dänischen „riksmaal“, der „Reichssprache“, bilden soll.⁷¹⁰ Die fortan bestehende Koexistenz der beiden Sprachen birgt jedoch ein gewisses Konfliktpotenzial in sich, da sie für jede schriftliche und insbesondere literarische Äußerung eine Stellungnahme zu der Opposition zwischen einer konsequent nationalistischen und der gegenläufigen konservativen Haltung erfordert.⁷¹¹ Entsprechende Meinungsverschiedenheiten ergeben sich auch hinsichtlich der altnordischen Literatur, die Peter Andreas Munch als spezifisch norwegisches Kulturgut 1851–1863 in seine Nationalgeschichte *Det norske folks historie* einarbeitet. Bjørnson wiederum beruft sich zwar

707 Houm, Philip: „Norge“. In: Brøndsted (Hg.): *Nordens litteratur før 1860*. S. 370–394. Hier S. 374.

708 Sørensen: *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen*. S. 27.

709 Masát: „Literatur und nationaler Bildungsdiskurs.“ S. 38 f., S. 42, S. 45.

710 Masát, András: *Von Genrebild zu Bauernerzählung. Korrespondierende Formen der Kurzepik in der norwegischen „Volksliteratur“ um die Mitte des 19. Jahrhunderts*. Budapest 1996. S. 20.

711 In der zweiten Jahrhunderthälfte entwickelt sich dieser Konflikt zu dem bis heute andauernden sogenannten „Sprachenstreit“. – Vgl. Paul: „Romantik und Poetischer Realismus.“ S. 122.

auf Munchs historische Forschung, betrachtet jedoch dessen ausgeprägt kulturel-nationalistischen Standpunkt als unvereinbar mit seiner eigenen panskandinavischen Haltung.⁷¹²

Die Bemühungen, das Wesen einer spezifisch norwegischen Kultur zu erfassen, entfalten sich demnach im Spannungsfeld zwischen einem möglichst objektiven Wirklichkeitsbezug und der Absicht, die Herausbildung einer eigenständigen nationalen Identität ideell zu unterstützen. Dabei entstammen die Akteure des „nasjonsbygging“ wie Munch, Asbjørnsen und Moe genau derjenigen Schicht, die einer von europäischen und insbesondere dänischen Einflüssen geprägten Bildungselite zuzurechnen ist und die bei ihrer intensiven Beschäftigung mit der norwegischen Landbevölkerung eine notwendigerweise selektierende Außenperspektive einnimmt. Die Sicht dieser Bildungselite auf die vermeintlichen Kulturträger kommt also auch einer Projektion gleich. Zugleich ergibt sich für die Herausgeber der Volksmärchen, Lieder und aufklärerischen Schriften ein ästhetisches Dilemma, da sie gleichermaßen unterhalten wie belehren und demzufolge nicht nur künstlerischen, sondern auch pädagogischen Ansprüchen genügen wollen.⁷¹³ Nach Masát sind hier zwei Ansätze einer Volksaufklärung zu unterscheiden, die in ihrer Ausrichtung gewisse Parallelen zu den entsprechenden deutschen Konzepten aufweisen. „Dannelse“ („Bildung“) versteht sich als Erziehung der einfachen Landbevölkerung, die mit bürgerlichen Werten vertraut gemacht und so dem Bildungsideal der höheren Gesellschaftsschichten angenähert werden soll.⁷¹⁴ Das Schlagwort „nationalitet“ bezeichnet dagegen eine volksaufklärerische Idee, nach der die unteren Schichten über ihre neu gewonnenen Rechte in einem demokratischen Staatsgefüge informiert und zumindest in politischem Sinn als gleichwertige Mitbürger betrachtet werden sollen. In beiden Fällen kommt dem Begriff „folkelig“ eine Schlüsselrolle zu, der bezeichnenderweise auf den dänischen Dichter und Pädagogen Nikolai Frederik Severin Grundtvig zurückgeht und etwa dem deutschen „volkstümlich“ entspricht.⁷¹⁵ Im Rahmen des norwegischen „nasjons-

712 Sørensen: *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen*. S. 31.

713 Masát zieht an dieser Stelle Parallelen zu Almqvists dichterischem Werk, das von gegensätzlichen Ansprüchen wie einer volksaufklärerischen Intention auf der einen Seite und einer hochromantischen Ästhetik auf der anderen Seite gekennzeichnet sei. Dem ist entgegenzuhalten, dass Almqvist dem Stoff des ländlich-bäuerlichen Lebensbereiches zwar durchaus einen gewissen Bildungswert zuspricht. Wie in Kapitel 4.1 erläutert wurde, gehen seine poetologischen Überlegungen jedoch stets von der romantischen Kunstvorstellung aus und entwickeln diese zu einer Ästhetik weiter, bei der auch die wirklichkeitsbezogene Dichtung in erster Linie einem künstlerischen Ideal verpflichtet bleibt. – Vgl. Masát: „Literatur und nationaler Bildungsdiskurs.“ S. 43 f.

714 Masát: *Von Genrebild zu Bauernerzählung*. S. 31.

715 Masát: „Literatur und nationaler Bildungsdiskurs.“ S. 42.

byggning“ markiert „folkelig“ den gemeinsamen Bezugspunkt der unterschiedlichen Interessen und steht für die Auseinandersetzung mit einem genuin norwegischen Lebensbereich.⁷¹⁶ Die Etablierung einer eigenständigen norwegischen Literatur erfordert nun eine Weiterverarbeitung der vielfältig zusammengetragenen volkstümlichen und historischen Stoffe. Masát zufolge dominieren dabei zunächst einmal Gattungen wie die „folkeliivsskildring“ („Schilderung aus dem Volksleben“), die den Sittengemälden und Genrebildern der europäischen, insbesondere aber der deutschen Literatur entsprechen.⁷¹⁷ Diese Entwicklung hin zur poetischen Kleinform korreliert mit einer allgemeinen Aufwertung der schönliterarischen Prosa, die sich unter dem Einfluss von Scott und Dickens herausbildet und auch durch skandinavische Autoren wie Almqvist, Blicher und Fredrika Bremer Anregungen zu einer alltagsnahen Darstellung empfängt.⁷¹⁸ Bliksrud ordnet den norwegischen Poetischen Realismus, der unter diesen Voraussetzungen seinen Anfang nimmt, explizit einer spätromantische Dichterschule zu, die der Wirklichkeit ein bestimmtes Ideal abzugewinnen versuche. Die so entstehende Poetisierung der Welt durch die Kunst könne dabei durchaus auch fantastische Elemente in sich aufnehmen, die auf das angestrebte Ideal – ein Äquivalent zu dem ersehnten „Wunderbaren“ in der romantischen Ästhetik – verweisen und dem allgemeinen Interesse an volkstümlichen Stoffen und Motiven Rechnung tragen.⁷¹⁹ Bjørnson folgt zwar gleichfalls dem Anspruch, mithilfe der Dichtung eine Wahrheit sichtbar zu machen, die in der Wirklichkeit enthalten ist. Er lehnt jedoch die spätromantische Prägung der zeitgenössischen Literatur ab und kritisiert beispielsweise an dem von Peter Jonas Collett, Welhaven, Asbjørnsen und Munch 1854 herausgegebenem Sammelwerk *Et nytaarsbog*

denne drømmende, sygelige Maaneskinsvandring, denne Banghed for Dagslyset og Sværmeri for alskens sørgelige Natscener, denne mystiske Snak med Huldre, Alfer og Nisser og andre Natfolk, som gjør Hovedet kruset baade paa dem selv og Lærerne.⁷²⁰

716 Im Unterschied zu den deutschen Konzepten der Volksaufklärung bilden sich hier zwei Tendenzen heraus, die nicht so sehr zwischen informativen Schriften für ein bäuerliches oder bürgerliches Publikum unterscheiden, sondern ganz auf die Landbevölkerung als Gegenstand pädagogischer Bemühungen bezogen bleiben. Erst als die zunächst nur aus dokumentarischer Sicht interessanten Stoffe fikionalisiert werden – wie etwa in Bjørnsons frühen Texten –, ergibt sich wieder die Frage, ob eine solche anspruchsvolle Literatur in ihrer pädagogischen Wirkung nicht doch eingeschränkt bleiben muss, da sie vor allem von der bürgerlichen Schicht rezipiert wird.

717 Masát: *Von Genrebild zu Bauernerzählung*. S. 41 f.

718 Brøndsted: „1830-1860. Inledning.“ S. 325.

719 Bliksrud, Liv: „Fantastikk i Camilla Colletts fortellinger.“ In: Hareide, Jorunn (Hg.): *Skrift, kropp og selv. Nytt lys på Camilla Collett*. Oslo 1998. S. 56–72. Hier S. 58 f.

720 Bjørnson, Bjørnstjerne: [Rezension zu *En Nytaarsbog*.] (1854) Zitiert nach: Bull, Francis et al: *Norsk litteraturhistorie*. Band 4. Oslo 1937. S. 1. („dieses träumerische, kränkliche Umherwandern im Mondschein, diese Furcht vor dem Tageslicht und diese Schwärmerei für allerlei traurige Nachtszenen, dieses mystische Sprechen zu Waldgeistern, Elfen und Wichteln und anderem Nachtvolk, das sowohl ihnen

Hier wendet sich Bjørnson gegen eine Faszination des Irrationalen, die mit dem nationalromantischen Interesse am Volksglauben einhergeht, und gegen eine melancholische Grundstimmung, die seiner Ansicht nach die Erkenntnisfähigkeit von Dichter und Leser beschränken muss. Mit dem indirekten Verweis auf die aufklärerische Lichtsymbolik („Nacht-szenen“) zeigt er sich ebenso von Vernunftoptimismus geprägt wie vom Glauben an das moralisch Gute, das der Mensch nicht nur in der Welt erfahren kann, sondern letztlich auch in sich selbst aufzuspüren vermag. Die Kunst soll nun entscheidende Impulse zu einem solchen Erkenntnisprozess geben und eine uneindeutige Darstellung nach Möglichkeit vermeiden. So distanziert sich Bjørnson in einem Brief an den jungen Henrik Ibsen von Byrons Skeptizismus und der Weltschmerz-dichtung des Jungen Deutschland:

Det var Hengivelse, det var Kjerlighed, det var rolig Beskuelse af det Væsentlige du savnede (...). [D]er ere mange Kobolder i dit Sind, som du tror du bør pleje. (...) Der er ingen Mand bleven stor ved dem uden paa samme Maade som Byron og Heine, at den store Verden vender sig fra dem som fra det Letfærdiges Leg, og den mindre Del beundrer Lasten som Dyden, kun den er ordentlig æsthetisk paaklædt. Det er ikke det Særegne, som er det store, (...) det er det Almindelige, som er det Store, de at løfte de Følelser og Tanker, som give Millioners Echo..⁷²¹

Die Hinwendung zur konkreten Welt beziehungsweise zur Wirklichkeit ist Bjørnson zufolge mit einer Konzentration auf das „Wesentliche“ gleichzusetzen. Um eben dieses Wesentliche anschaulich zu machen, muss die Kunst jedoch wieder von der Wirklichkeit abstrahieren. Die vermittelnde Funktion, die der Künstler dabei übernimmt, schließt einen Publikumsbezug automatisch mit ein, wobei an Stelle ästhetischer Effekte nun eine Wirkung im Vordergrund steht, die bereits über das Kunstwerk hinausweist. Bjørnsons Interesse an der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt geht weniger auf die Suche nach spezifisch norwegischem Kulturgut zurück als auf die Vorstellung, dass in der naturverbundenen bäuerlichen Lebensweise das Wesen des Menschen besonders deutlich zur Geltung komme und vorbildhafte Wirkung entfalten könne. In seinem Essay „Norway and the Norwegians“ bringt er diese Vorbildfunktion mit Werten in Verbindung, die letztlich überreligiös begründet sind: „The Norwegian

[den Autoren, Anm. d. Verf.] als auch den Lesern den Kopf verdreht.“)

721 Bjørnson, Bjørnstjerne: [Brief an Henrik Ibsen vom 5. Oktober 1864.] In: Ders.: *Brev. Gro-Tid*. Band 2. Hg. Halvdan Koht. Kristiania/ Kopenhagen 1912. S. 142–146. Hier S. 143. („Dir fehlte Hingebung, Liebe, die ruhige Beschaulichkeit für das Wesentliche (...). [D]urch Deinen Geist spuken allerlei Kobolde, die Du hegen und pflegen zu müssen glaubst. (...) Noch keiner ist mit ihrer Hilfe zur Größe gelangt, es sei denn auf die Art wie Byron und Heine, dass das große Publikum sich von ihrer spielerischen Leichtfertigkeit abwendet und der kleinere Teil das Laster als Tugend bewundert, sofern es nur ästhetisch hübsch herausgeputzt ist. Nicht das Individuelle ist das Große (...) nein, das Allgemeine ist das Große, sofern es Gefühle und Gedanken anzuregen vermag, die ein millionenfaches Echo wecken.“ – Deutsche Übersetzung von Julius Elias zitiert nach: Bjørnson: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. Hg. Halvdan Koht. Berlin 1912. S. 230–235. Hier S. 231 f.)

peasant's conception of God is generally a feeling of moral responsibility, while dogmas are unessential."⁷²² Das moralische Empfinden der Bauern stimmt zwar mit der christlichen Ethik überein, kann aber auch unabhängig davon als ein Maßstab für das richtige Handeln betrachtet werden. Insofern liegt es nahe, den ländlich-bäuerlichen Lebensbereich zum Gegenstand einer wirklichkeitsbezogenen Dichtung zu erheben, die allgemeingültige Aussagen über die menschliche Existenz treffen will und sich daher auch keiner politischen Tendenz verpflichten kann. Aus dieser Intention leiten sich Bjørnsons poetologische Überlegungen ab, die er Clemens Petersen gegenüber am Beispiel seiner Erzählung *Synnøve Solbakken* (1857) erläutert:

Jeg forstaar heller ikke denne Tegning ud over al Mark, denne ørkesløse Snak. Jeg nævner næsten ikke deres huslige Indretning, og dog indbilder jeg mig, at vi allesteds bor hos dem og kjender Stuen. Jeg indbilder mig, at ni tiende Parter af vor Romaner faldt bort, hvis man rigtig tegnede, og hermed mener jeg: havde Formaal, mente Noget med hvert Ord.⁷²³

Ein detailrealistisches Abbild der ländlichen Lebenswelt würde dem besagten künstlerischen Vorhaben zuwider laufen, denn aufgrund ihres Totalitätsanspruchs müsste eine solche „uferlose Zeichnung“ der oberflächlichen Erscheinungsform der Dinge verhaftet bleiben, ohne die dahinterliegenden Zusammenhänge sichtbar machen zu können. Der „Gegenstand“, den Bjørnson stattdessen für die Dichtung einfordert, gewinnt seinen Wert nicht allein dadurch, dass er bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse, kulturelle Traditionen oder geografische Gegebenheiten anschaulich macht, sondern vor allen Dingen über seinen Verweischarakter. Entscheidend ist also, ob die mit künstlerischen Mitteln getroffene Aussage auch auf Lebensbereiche übertragbar ist, die außerhalb des dargestellten Milieus liegen. Aus diesem Grund hält es Bjørnson nicht für unbedingt notwendig, dass ein Autor mit dem gewählten Stoffbereich aus eigener Anschauung vertraut ist. So entkräftet er Clemens Petersens Argumentation, der Meir Aron Goldschmidts Roman *En Jøde* (1846) als unglaubwürdig kritisiert, mit

⁷²² Bjørnson, Bjørnstjerne: *Norway and the Norwegians*. (1889). Stavanger 2001. S. 23.

⁷²³ Bjørnson, Bjørnstjerne: [Brief an Clemens Petersen vom 19.–27. Juli 1857] In: Ders.: *Brevveksling med danske*. Band 1. Hg. Øyvind Anker et al. Kopenhagen/ Oslo 1970. S. 7–20. Hier S. 15. („Ich habe auch kein Verständnis für diese uferlosen Schildereien, für dies müßige Gerede. Ihre häusliche Einrichtung streife ich nur, und doch bilde ich mir ein, wir sind bei ihnen ganz zu Hause und kennen jeden Winkel. Ich bin der Ansicht, neun Zehntel von jedem Roman wären überflüssig, wenn man richtig charakterisierte, ich meine: mit jedem Wort etwas bezweckte, etwas sagen wollte.“ [wörtl.: „wenn man richtig zeichnete, und damit meine ich: Gegenstände hätte, mit jedem Wort etwas meinte.“ – Anm. d. Verf.] – Deutsche Übersetzung von Julius Elias zitiert nach: Bjørnson: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. S. 1–19. Hier S. 12 f. Die deutsche Fassung weicht um einige Tage von der Datierung der von Anker herausgegebenen Briefe ab; im Rahmen dieser Untersuchung wird stets die Datierung der skandinavischen Fassung angegeben.

dem Hinweis auf die unvermeidliche Distanz zwischen dem Kunstwerk und der menschlichen Lebenswelt:

Du bebrejder Goldschmidt at hans sidste Del af *Jøden* ikke er som den første (...) naar du siger „det er fordi han i første blot forholdt sig fortællende til et virkeligt Stof“ (...) nemlig det Jødeliv, han kom du af. Naar du (...) derved vil frakjende ham sand Forfatterære, tror jeg du nok en Gang bør betænke dig. (...) Kun maa jeg gaa du fra, at det, der gjør et begageligt Indtryk paa os under Læsningen, er digtet (holdt ud ifra os) (...). Af *Synnøve* har jeg ikke oplevet en Scene, ja knap ein Vending, og dog har jeg oplevet Altsammen – paa en Maade.⁷²⁴

Aufgrund ihres Wahrheitsanspruches kann wirklichkeitsbezogene Kunst durchaus moralische Werte transportieren und eine entsprechende Wirkung beim Rezipienten erzielen. Die besagte Distanz zwischen Kunst und Wirklichkeit bleibt jedoch immer bestehen, da eine endgültige Zusammenführung der realen Gegebenheiten und der künstlerischen Form, die diese Gegebenheiten referiert, unmöglich ist. Aus diesem Grund fordert Bjørnson, dass gerade der literarische Realismus einen mimetischen Gestus vermeiden soll, um sich nicht in einer unvollkommenen Spiegelung der Verhältnisse zu erschöpfen. Stattdessen kann sich realistische Dichtung legitimieren, indem sie aus der Wirklichkeit ein Ideal herausfiltert und eben dieses Ideal als ihren eigentlichen Gegenstand behandelt. Die Parallelen dieser Überlegungen zum literarischen Verfahren der Verklärung sind unverkennbar. Es stellt sich jedoch die Frage, auf welche Weise Bjørnson seine künstlerische Intention mit dem Vorbildcharakter verbindet, den er dem Stoff der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt zuspricht und der das besagte „millionenfache Echo“ beim Publikum hervorrufen soll. Die Textanalyse wird zu überprüfen haben, in welchem Verhältnis die ästhetischen Vorgaben und die gewünschte pädagogische Wirkung zueinander stehen. Dem dänischen Literaturkritiker Georg Brandes gegenüber behauptet Bjørnson jedenfalls die Souveränität des Künstlers, der beim Schaffensprozess nicht allein von der Reflexion über ästhetische und moralische Ansprüche und deren Umsetzung in der Kunst geleitet werde, sondern immer auch von seiner spontanen Eingebung:

Desværre er man ofte udsat for at være usand; men det er i Overraskelsens og den absolute Lidenskabs Øjeblikke, hvor der foregaar noget ved Ens Øje og Tunge, man føler halvt er galt, men

724 Bjørnson, Bjørnstjerne: [Brief an Clemens Petersen vom 20. September 1857] In: Ders.: *Brev. Gro-Tid*. Band 1. S. 34–43. Hier S. 40 f. („Du machst Goldschmidt zum Vorwurf, dass sein letzter Teil des *Juden* dem ersten nicht entspreche (...) wenn Du sagst: ‚das liegt daran, weil er im ersten Teil nur der Erzähler eines wirklichen Stoffes war‘ (...) – nämlich des jüdischen Lebens, von dem er kam. Wenn Du (...) ihm deswegen sozusagen die Dichterehre aberkennen willst, so meine ich, müsstest Du Dir das zweimal überlegen. (...). Nur muss ich befürworten, dass alles, was bei der Lektüre einen angenehmen Eindruck auf uns macht, gedichtet (in Distanz zu uns gesetzt) ist (...). Von *Synnøve* habe ich keine einzige Szene, ja kaum eine Wendung erlebt, und doch habe ich alles von Anfang bis Ende erlebt – auf meine Weise.“ – Deutsche Übersetzung von Julius Elias zitiert nach: Bjørnson: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. S. 30–39. Hier S. 36 f.)

hvor Rovdyr magten, som intet Middel skyr, er den stærkeste. Usand i sin skjønne digtende Ro, sin Skriftemaalsstilhed foran Arbejdet tror jeg meget faa er.⁷²⁵

Als „unwahr“ wird hier eine paradoxe Darstellung bezeichnet, die keinem aufklärerischen Impetus mehr folgt und die die höheren Zusammenhänge der menschlichen Existenz im Dunkeln lässt. Der Künstler selbst ist für ein derart „verrücktes“ Werk allerdings nur dann zur Verantwortung zu ziehen, wenn er die Brechungen aus effektheischem Kalkül in Kauf genommen hat, nicht aber, wenn sie auf seine geniale Veranlagung – die „Raubtiermacht, die keine Mittel scheut“ – zurückzuführen sind und damit wieder als authentisches Zeugnis seines Ausdruckswillens aufgefasst werden können. Es erscheint daher nur folgerichtig, dass Bjørnson Heibergs strenge gattungstypologische Vorgaben ablehnt, auch wenn er deren Grundlagen als ein Gedankensystem von bestechender Logik darstellt – „[m]en Heiberg er (...) saa sikker, at det er som griflet ind, selv hvor han leger“⁷²⁶ – und Heibergs Einfluss auf den zeitgenössischen Literaturbetrieb anerkennt:

Ja, han er ingen synderlig Digter, tror heller ikke nogen synderlig Kritiker eller Lærd, neppe synderlig i Noget, men dog af stor Betydning i alt, fordi han tog den rette Stilling og opretholdt Alt med en fast sammenbygget Personlighed. (90)⁷²⁷

Während man sich in Norwegen darum bemüht, den Prozess des Nationenbaus kulturell zu befördern, entspinnt sich eine literaturtheoretische Debatte, vor deren Hintergrund Bjørnsons episches Frühwerk rezipiert wird. Hallberg weist darauf hin, dass diese ersten Reaktionen auch unter dem Eindruck erfolgen, den Auerbachs Erzählungen im skandinavischen Raum hinterlassen haben.⁷²⁸ Getreu der Maßstäbe, die die Dorfgeschichte gesetzt hat, werden Bjørnsons Erzählungen über das norwegische Bauerntum auf eine gelungene Verbindung von wirklichkeitsbezogenem und ideellem Gehalt hin überprüft. So hebt Clemens Petersen lobend

725 Bjørnson, Bjørnstjerne: [Brief an Georg Brandes vom 15. April 1869] In: Ders.: *Brev. Gro-Tid*. Band 2.

S. 308–314. Hier S. 309. („Leider ist man der Gefahr der Unwahrhaftigkeit nicht selten ausgesetzt; aber es gibt Augenblicke der Überraschung und absoluter Leidenschaft, wo Augen und Zunge etwas anstellen, das man dunkel als widersinnig empfindet, wo jedoch der Raubtiergeist, der kein Mittel scheut, uns ganz in der Gewalt hat. Unwahr in der schönen Ruhe des Dichtens, in der Beichtstille angesichts der Arbeit, sind, glaub' ich, nur sehr wenige.“- Deutsche Übersetzung zitiert nach: Bjørnson: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. S. 281–287. Hier S. 282.)

726 Bjørnson, Bjørnstjerne: [Brief an Clemens Petersen vom 1. April 1861] In: Ders. *Brevveksling med danske*. Band 1. S. 86–92. Hier S. 90. („Aber Heiberg ist (...) so sicher, dass alles wie gegossen dasteht, selbst wenn er nur zum Spiel arbeitet.“ – Deutsche Übersetzung von Julius Elias zitiert nach: Bjørnson: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. S. 132–140. Hier S. 138.)

727 („Ja, er ist kein besonderer Dichter, wohl auch kein besonderer Kritiker oder Gelehrter, wohl überhaupt in nichts etwas Besonderes, aber doch von großer Bedeutung in allem, weil er stets den richtigen Standpunkt wählte und ihm durch eine fest gefügte Persönlichkeit Geltung verschaffte.“ (136))

728 Hallberg, Peter: „Synnøve Solbakken.“ In: Tvinnereim, Audun (Hg.): *Vurderinger av Synnøve Solbakken*. Oslo 1970. S. 120–136. Hier S. 121.

hervor, dass Bjørnson sich nicht auf ein wirklichkeitsnahes Abbild bäuerlicher Lebensformen beschränke, sondern eine hinter den alltäglichen Vorgängen liegende Wahrheit zu vermitteln versuche. Darüber hinaus befürwortet er die authentische Wirkung einer weitgehend szenischen Konzeption, die sich im Hinblick auf die Figurenrede an einfachen mündlichen Formen orientiere, auf diese Weise stilistisch an die Sagaliteratur anknüpfe und damit den wünschenswerten Bezug zu dem literarischen Erbe des Mittelalters herstelle.⁷²⁹ Carl Rosenberg würdigt die knapp gehaltene Sprache als besonders anschaulich und dem Gegenstand vollständig angemessen; demgegenüber wird jedoch vielfach kritisiert, dass sich Bjørnson bei seinen Darstellungen – von wenigen dialektalen Formen abgesehen – im Wesentlichen der dänisierten Schriftsprache bedient.⁷³⁰ Nachdem sich die zeitgenössische Rezeption überwiegend auf die kulturelle Leistung der Erzählungen konzentriert, erkennt Georg Brandes ihren Wert als künstlerisch hochstehende Wiedergabe eines bestimmten sozialen Milieus an und verwendet dabei erstmals die Bezeichnung „bondefortellinger“ („Bauern Erzählungen“). Brandes zufolge kehrt sich Bjørnson von der „unechten“ Überhöhung der klassizistischen Idylldichtung ab. Im Gegensatz zu Auerbach ordnet er sich nicht einer bestimmten philosophischen oder kritischen Tendenz unter und entgeht somit der Gefahr, die Authentizität seiner Darstellung durch den eigenen Bildungshintergrund zu verfälschen:

For det Andet er Auerbachs Landsbyhistorier skrevne ud fra en Livsaskuelse, som Digteren ikke deler med Bonden (...). [Bjørnson] skrev ikke ud fra nogen som helst filosofi (...) deraf ogsaa den mærkværdige Enhed i Stil og Tone.⁷³¹

Auch im deutschsprachigen Raum werden die Bauernerzählungen im Vergleich mit den *Schwarzwälder Dorfgeschichten* rezipiert und schon von ihrem Übersetzer Otto Lübbert als Beispiel für die Entfaltung eines ästhetischen Ideals angekündigt, das bei Auerbach letztlich hinter einer polemischen Prägung zurückstehe.⁷³² Nach Baumgartner bereiten Auerbachs Texte die deutsche Rezeption der Bauernerzählungen in entscheidender Weise vor, da sie die Probleme einer realistischen nachrevolutionären Literatur schon früh bewusst machen. Den

729 Øyslebø, Olaf: *Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortellinger. Kulturhistorie eller allmennmenneskelig dikning?* Oslo 1982. S. 22 ff.

730 A.a.O. S. 27.

731 Brandes, Georg: „Bjørnstjerne Bjørnson.“ In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 3. Kopenhagen 1900. S. 375–410. Hier S. 369. („Zweitens sind Auerbachs Dorfgeschichten aus einer Lebensanschauung heraus geschrieben, die der Dichter nicht mit dem Bauern teilt. (...) [Bjørnson] schrieb nicht im Sinne irgendeiner Philosophie (...) daher auch die bemerkenswerte Einheitlichkeit in Stil und Ton.“)

732 Baumgartner, Walter: „Poetischer Realismus als Ideologie. Zur Rezeption von Bjørnsons Bauernerzählungen in Deutschland 1860 bis 1890.“ In: Bolckmans, Alex (Hg.): *Literature and Reality. Creation versus Mimesis. Problems of Realism in Modern Nordic Literature*. Ghent 1977. S. 213–250. Hier S. 214 f.

ästhetischen Anspruch, Wirklichkeitsbezug und eine versöhnliche apolitische Perspektive miteinander zu vereinen, sieht man bei Bjørnson nun überzeugender als bei Auerbach erfüllt.⁷³³ Baumgartner weist darauf hin, dass diese Bewertung auch in mangelnder Kenntnis der norwegischen Verhältnisse begründet sei und das deutsche Publikum einen sozialkritischen Gehalt der Bauernerzählungen demzufolge übersehe. Da Bjørnson selbst sich jedoch gegen eine Tendenz in der Kunst ausspricht, ist bei den Bauernerzählungen nicht ohne weiteres von einer kritischen Grundhaltung auszugehen. Die Textanalyse soll deshalb auch der Frage nachgehen, inwiefern Bjørnson soziale Missstände tatsächlich berücksichtigt, die sich mit dem gewählten Gegenstand verbinden könnten, und auf welche Weise er sie in sein Konzept einer literarischen Überhöhung der Wirklichkeit zu integrieren versucht. Bjørnson vertritt wie Auerbach die Überzeugung, dass der ländlich-bäuerliche Stoffbereich identitätsstiftende Qualitäten aufweise und einer pädagogischen Intention dienlich sein könne, wie aus seinem Brief an den Berliner Kaufmann Siegfried Sobernheim hervorgeht:

Grüßen Sie Auerbach. Sagen Sie ihm, dass ich ihn lieb habe, den feinfühlenden Dichter, den weise beobachtenden Denker; dass er der eigentliche Volks-Hochschullehrer in Deutschland ist, und dass diese Wahrheit einmal noch größer werden wird, wenn die romanischen Geschmacksvorstellungen (...) gesprengt sind und das einfach Germanische wieder unsere ethisch-ästhetischen Forderungen reguliert.⁷³⁴

Der Hinweis, dass die Rückbesinnung auf volkstümliches Kulturgut – hier als das „einfach Germanische“ umschrieben – nicht nur der Literatur zum Vorteil gereiche, sondern ebenso „ethische“ Prinzipien befördere, macht deutlich, wie eng Bjørnson den künstlerischen und moralischen Wert des Gegenstands miteinander verknüpft. Die einschlägige Sekundärliteratur geht zwar nicht davon aus, dass Bjørnsons frühe Prosa unter einem direkten Einfluss von Auerbachs literarischem Programm entsteht. Bezeichnenderweise rufen die Bauernerzählungen in der Forschung jedoch ebenso gegensätzliche Beurteilungen wie die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* hervor. So sieht sich Bjørnson einerseits mit dem Vorwurf einer zu stark idealisierenden, andererseits mit dem Vorwurf einer übertrieben naturalistischen Schilderung konfrontiert. Baumgartners Ansicht nach stellen die Bauernerzählungen eine Reaktion auf

733 A.a.O. S. 219, S. 236, S. 240.

734 Bjørnson, Bjørnstjerne: [Brief an Siegfried Sobernheim, Mitte Dezember 1875] In: Ders.: *Briefwechsel mit Deutschen*. Band 1. Hg. Aldo Keel. Frankfurt am Main 1986. S. 78–79. Hier S. 79. – An dem zitierten Abschnitt wurden von der Verfasserin grammatikalische und orthographische Korrekturen vorgenommen. In der ursprünglichen Fassung lautet das Zitat: „Grüssen Sie Auerbach. Sagen Sie ihm, daß ich habe ihn lieb, dem fein-fühlenden dichtern, dem weis-beobachtenden den kern; dass er ist der eigentliche volks-hochschullehrer in Deutschland, und dass diese wahrheit einmal noch grössere werden wird, wenn die romanische geschmacks-vorstellungen (...) sind gesprengte, und dass einfach germanische wieder reguliert unsere etisch-æstetische forderungen.“

Eilert Sundts kritische soziologische Schrift *Om Sædelighedstilstanden i Norge* (1857) dar, denen Bjørnson ein positives und damit auch zu pädagogischen Zwecken geeignetes Bauernbild entgegensetzen will.⁷³⁵ Amdam zufolge wird in seinem epischen und dramatischen Frühwerk der menschliche Konflikt zwischen individueller Selbstbehauptung nach außen hin und einer nach innen gerichteten Selbsterkenntnis und Beschränkung als zentrales Motiv erkennbar.⁷³⁶ Der Wunsch, den eigenen Willen frei auszuleben und sich dennoch einer höheren transzendenten Ebene unterordnen zu können, entspricht nach Amdam einer Opposition zwischen allgemein menschlichen Bedürfnissen und christlichen Werten.⁷³⁷ Diese Gegensätzlichkeit tritt bei Bjørnson weniger in Gestalt eines offenkundig religiös motivierten Konfliktes in Erscheinung, sondern bildet sich in einem spannungsgeladenen Verhältnis zwischen Individuum und Allgemeinheit ab, das eine moralische Aussage veranschaulichen soll: „I samme Øyeblik man bærer ind selve Ordet, Religionen som den træder os imøde i Kirken – har man opgivet Karakteren af det Æsthetiske (...).“⁷³⁸ Damit verfolgt Bjørnson zwar durchaus die erwähnte pädagogische Intention, löst sich jedoch weitgehend von den Vorgaben eines christlich-religiös ausgerichteten Programms. Aufgrund dieser ästhetischen Ansprüche verzichtet er auch auf die Anwendung der von Aasen neu geschaffenen Schriftsprache, die ihm hinsichtlich der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten zu beschränkt erscheint.⁷³⁹ Zwar werden die Bauernerzählungen seit ihrem Erscheinen oftmals einer kulturellen Bewegung zugeordnet, die sich als Ausdruck eines neu erwachten Nationalstolzes versteht und die den Bauern als Hüter traditioneller Werte und damit als Bindeglied zwischen der Gegenwart und einer mystifizierten Vergangenheit begreift.⁷⁴⁰ Bjørnsons poetologische Aussagen deuten jedoch darauf hin, dass sein Frühwerk einem Kunstbegriff folgt, der sich von dieser nationalromantischen Strömung emanzipiert und die gegenwartsbezogene Ausrichtung seiner späteren Dramen vorbereitet. Bereits in den Erzählungen *Et farligt frieri* (1856) und *Thron* (1857) wird der be-

735 Baumgartner: „Poetischer Realismus als Ideologie.“ S. 220. – Vgl. auch Brandes: „Bjørnstjerne Bjørnson.“ S. 368.

736 Amdam, Per: *Bjørnson og kristendommen 1832-1857. Selverkjennelse og Selvhevdelse*. Oslo 1969. S. 13 f. 737 Ebd.

738 Zitiert nach Amdam: *Bjørnson og kristendommen*. S. 98 f. („Im gleichen Augenblick, in dem man das Wort selbst, die Religion, wie sie uns in der Kirche begegnet, [in die Dichtung] hineinträgt, hat man den Charakter des Ästhetischen aufgegeben (...).“) Auch Versdramen wie *Halte-Hulda* (1857) oder *Arnljot Gellinge* (1870), die die Christianisierung Norwegens thematisieren, formulieren weniger eine Stellungnahme für oder gegen christliche Werte, sondern geben den Prozess der religiösen Selbstfindung vor allem als charakterliche Entwicklung wieder. Ebensovienig ist auch der Rückgriff auf historische Stoffe allein in einem nationalromantischen Geschichtsbegriff begründet, da er sich vornehmlich an ihrer ästhetischen Verwertbarkeit orientiert. – Vgl. Mjöberg, Jöran: *Drömmen om Sagatiden*. Band 1. Lund 1967. S. 186 ff.

739 Masát: *Von Genrebild zu Bauernerzählung*. S. 28.

740 McFarlane: „Norwegian Literature 1860-1910.“ S. 132.

sagte Konflikt zwischen Individuum und Allgemeinheit erkennbar, der auch die folgenden Texte wie *Synnøve Solbakken* (1857), *Arne* (1858) und *En glad gut* (1860) inhaltlich verbindet.

Im Gegensatz zur deutschsprachigen Dorfgeschichtenliteratur werden Bjørnsons Erzählungen zum Gegenstand einer Debatte, die sich nicht eindeutig von der Ästhetik der Kunstepoche abgrenzt. Stattdessen bleibt die Rezeption der „bondefortellinger“ zunächst den Maßstäben einer nationalromantischen Strömung verhaftet, hinter denen auch die Beurteilung einer gesellschaftsbezogenen Aussage zurücksteht. Im Folgenden soll am Beispiel der Erzählung *Synnøve Solbakken* zunächst untersucht werden, welchen konkreten Stellenwert die ländlich-bäuerliche Lebenswelt als literarischer Stoff für Bjørnson einnimmt. Es stellt sich die Frage, auf welche Weise sich ein mögliches sozialkritisches Moment mit den besagten pädagogischen und künstlerischen Ansprüchen verbinden könnte. Bei der Analyse soll zudem deutlich werden, wie das Motiv eines Konfliktes zwischen Individuum und Allgemeinheit erzähltechnisch entwickelt wird, inwiefern es den Aufbau der Handlung strukturiert und welche Konsequenzen sich hieraus im Zusammenhang mit dem gewählten Stoffbereich für eine realistische Ästhetik ergeben.

6.2. „...denn sie hat die größte Macht über ihn“: Synnøve Solbakken

Synnøve Solbakken wird seit ihrem Erscheinen nicht nur als die populärste der Bauernerzählungen angesehen; sie gilt zugleich auch als derjenige Text, der in Kritik und Forschungsrichtungswiesend für die Bewertung von Bjørnsons späteren Erzählungen bleibt. Amdam sieht hier die Opposition von Selbsterkenntnis und Beschränkung auf der einen und Selbstbehauptung auf der anderen Seite in der Titelfigur Synnøve und der eigentlichen Hauptfigur Torbjørn verkörpert. Dabei erscheint die Kirche zwischen den unterschiedlichen Lebensbereichen als symbolisch verbindende Kraft an erhöhter Stelle.⁷⁴¹ Besonderes Gewicht ist daher schon dem Erzähleingang beizumessen, der die Handlungsträger in einer aussagekräftigen Anordnung präsentiert, um auf diese Weise ihr grundlegendes Verhältnis zueinander vorwegzunehmen.⁷⁴² So stellt der Erzähler Synnøves weithin sichtbaren Heimatort mit dem sprechenden Namen „Solbakken“ („Sonnenhügel“) als einen von der Natur begünstigten Lebensraum dar:

I en stor dal kann der være et til alle sider fritliggende højt sted, som solen bærer stråler på, fra det den går op til den faller. (...) Den hvorom her skal fortælles, bodde på en sådan (...).⁷⁴³

Ebenso werden Synnøve Eigenschaften zugesprochen, durch die sie von Natur aus bevorzugt erscheint und die auf eine versöhnende Kraft ihres Wesens schließen lassen („Var der på gården (...) en ko som noget ondt kom over, blev det altid git Synnøve til ejendom, og moren syntes vite, at fra den stund kom det sig“ (105 f.)).⁷⁴⁴ Demgegenüber erweckt die Schilderung Torbjørns „von allen Seiten beschatteter“ Heimat „Granlien“ („Fichtenhang“) den Eindruck einer abseitigen, unwirtlichen Stätte:

På den andre siden av dalen og tæt under det høje fjæll lå en gård som het Granlien (...). Men det ord gik, at i Granlien hadde blott annen hvær mann lykken med sig, og det var ikke han som het

741 Amdam: *Bjørnson og Kristendommen*. S. 101 f.

742 Øyslebø: *Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortællinger*. S. 55 ff.

743 Bjørnson, Bjørnstjerne: *Synnøve Solbakken*. In: Ders. *Samlede værker*. Band 1. Kristiania/ Kopenhagen 1914. S. 102–186. Hier S. 105. („In unseren Tälern ragt wohl manchmal eine größere Anhöhe empor, die nach allen Seiten frei liegt und von der Sonne den lieben langen Tag über bestrahlt wird. (...) Das Mädchen, von dem hier die Rede sein soll, wohnte auf solchem Sonnenhügel (...).“) Deutsche Übersetzung von Mathilde Mann: *Synnøve Solbakken*. In: Bjørnson: *Meisternovellen*. Hg. Hans Roesch. Zürich 1963. S. 59–136. Hier S. 61. – Abgesehen von der deutschen Fassung der Zitate, die sich stets auf die hier angegebene Übersetzung beziehen, wird im Folgenden die Form der Eigennamen aus dem Originaltext beibehalten.

744 („[E]rkrankte eine Kuh, dann wurde das Tier sofort Synnøve geschenkt, und von der Stunde an, meinte die Mutter, erholte es sich.“ (61))

Torbjørn. Da den nuværende ejer, Særmund, fik den første søn, tænkte han (...) om ikke gutte kunde opdrages slik, at han kom forbi den skjæbne-sten snakket hadde lagt i hans vej. (106)⁷⁴⁵

Der Hinweis auf einen sagenhaften Fluch scheint der Grundkonstellation eine tragische Dimension zu verleihen. Die Andeutung, dass es auf Solbakken an einem männlichen Erben fehle, eröffnet jedoch die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges und schafft so ein Spannungsfeld gegenläufiger Erwartungen. Zugleich wird hier eine Erklärung für das weitere Verhalten von Torbjørns Vater gegeben, der sich von seinem Aberglauben nicht gänzlich befreien kann und seinem Sohn daher mit Strenge begegnet, die dieser wiederum als ungerecht empfindet und die ihn überhaupt erst gegen die Autorität seines Vaters aufbringt.

Im Folgenden verbleibt die Erzählperspektive überwiegend auf der Seite der Leute von Granlien. Der erste bewusste Blick, den Torbjørn auf das erhöht liegende Solbakken wirft, geht mit dem Empfinden einer Außenseiterstellung einher und etabliert den anderen Hof als Sehnsuchtsmotiv:⁷⁴⁶ „Det var første gang han la mærke til, at den solglans der borte (...), stod han selv utenfor. Siden den dag fallt hans øjne oftere på Solbakken æn før.“ (107)⁷⁴⁷ So wie der Sonnenglanz über dem entfernten Ort Torbjørns Existenz als das Schattendasein eines Benachteiligten anschaulich macht, gehen auch im Folgenden immer wieder symbolisch aufgeladene Bilder aus der Naturwahrnehmung der Figuren hervor. Dabei verschmelzen die menschliche Lebenswelt und Wälder, Berge und Gewässer weitgehend zu einer Einheit, bei der die Natur dem Menschen gegenüber nicht mehr – wie beispielsweise noch bei Blicher – als fremder und möglicherweise sogar feindlicher Bereich in Erscheinung tritt:

[H]imlen hadde et svakt overdrag av blågrå skyer, hist og her iturevet, så det var som om nogen fik skue ut av det dunkle blå som av et øje. Ingen var at se omkring husene eller længer borte; (...) en akerrikse malte til højre og svartes av en til venstre, hvorpå der begynte en sang i græsset fra sted til sted, så det var ham der gik, som hadde han et stort følge, skjønt han ikke saa en eneste. Skogen trak sig blå, siden dunkel og dunklere op imot uren og syntes et stort tåkehav. (...) [F]ossen kvæde sine gamle, hårde rim stærkere æn nogensinde – nu da alt hadde sat sig ned for at høre på ham. (124)⁷⁴⁸

745 („Auf der anderen Seite des Tales, dicht an den hohen Felsen, lag ein Hof, der Granliden, das bedeutet Tannwald, hieß (...). Aber es ging die Sage, immer nur der in der Reihenfolge zweite Mann habe auf Granliden Glück, und zwar kein „Thorbjørn“. Als dem jetzigen Besitzer Sæmund ein Sohn geboren wurde (...) sann [er], ob der Junge nicht so erzogen werden könne, dass er um den Stein des Anstoßes, den ihm das Gerede in den Weg gelegt hatte, glatt herumkomme.“ (62))

746 Øyslebø: *Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortællinger*. S. 65.

747 („Da merkte er zum ersten Male, dass der Sonnenglanz (...) für die drüben sei, und er eigentlich benachteiligt war. Fortan sah er häufiger als früher nach Solbakken hinüber.“ (63))

748 („[D]er Himmel [war] von dünnen, blaugrauen Wolken überzogen; ihr Flor hatte sich hier und dort gelöst, und nun sah es aus, als ob blaue Augen von oben Umschau hielten. Keine Menschenseele ließ sich bei den Höfen und weiter draußen blicken, (...) rechts lockte eine Wachtel, links antwortete eine zweite, und nun erhob sich auf allen Seiten ein Singen, so dass ihm, dem Dahinschreitenden, zumute war, als ob er in großer Begleitschaft ginge, wengleich er nicht das geringste davon sehen konnte. Der Wald zog sich blau, dann dunkler und dunkler die Böschungen entlang und nahm sich zuletzt wie ein großes Nebelmeer aus; (...) und

Torbjørn erlebt die abendliche Landschaft als eine belebte Kulisse, in der sich sein Innenleben auf vielfältige Weise spiegeln kann. Die sinnlichen Eindrücke rufen entsprechende Assoziationen hervor („blaue Augen“, „Nebelmeer“) und werden somit in Bilder umgewandelt, die nur noch in der Vorstellungswelt existieren und nicht mehr konkret fassbar sind. Dabei kommt bereits der produktive Aspekt einer Konfrontation mit der Natur zum Tragen. In dem Moment, in dem das Individuum in Bezug zur Außenwelt tritt, inspirieren die vorgefundenen Phänomene bereits ihre poetische Überformung. Dieser schöpferische Vorgang findet schließlich seine metaphorische Entsprechung, als Torbjørn das Geräusch des fließenden Wassers mit Dichtung und Gesang in Verbindung bringt („der Wasserfall sang seine alten, harten Reime“). Derartige metapoetische Verweise wiederholen sich noch mehrere Male und beziehen dabei auch das Verhältnis der Hauptfigur zur ihrem unmittelbaren sozialen Umfeld mit ein:

[H]an la sig på ryggen hen i det røde og brune lyng, (...) til at stirre op i himlen, som den gik der blå og skinnende bak de tætte trækroner. Det grønne løv og bar fløt ut over den i en skjælvende strøm, og de mørke grener, som skar igjennem, gjorde sælsomme, ville tegninger deri. (...) Dette stemte hans sinn, oog han begynte at tænke paa det han så. (...) „Hvad ligger du og tænker paa?“ spurte Ingrid (...). „Ellers snakker de for meget i bygden på denne tid. (...) Jeg kan let bli slik, som de vil ha mig; de skulde la mig være som jeg er.“ (126 ff.)⁷⁴⁹

Torbjørns Betrachtung der windbewegten Blätter und Zweige führt aufs Neue zu einer Personifikation der Natur, die „seltsame, wilde Figuren“ – die von Torbjørn assoziierten Fantasiegebilde – „zeichnet“ und eine Selbstreflexion anstößt, bei der Torbjørn die Nachrede der übrigen Talbewohner als fatalen Einfluss auf seinen eigenen Charakter erkennt. Denn das Bild, das sich die anderen Menschen von ihm machen, ist verzerrt und stimmt mit seiner Persönlichkeit nur zu einem geringen Anteil überein. Demzufolge müsste Torbjørn sich in seiner Entwicklung an einer Rolle orientieren, die ihm die Gemeinschaft vorgibt, die ihn aber in der Entfaltung seiner individuellen Fähigkeiten beschränken würde. Eine erste Auswirkung dieser Vorurteile besteht in seinem gefestigten Außenseiterstatus, der ihm auch das Misstrauen von Synnøves Eltern einträgt. Insbesondere Karen Solbakken scheint Torbjørn als die Verkörperung negativer menschlicher Eigenschaften zu betrachten. Ihre Furcht vor dem Ungestüm

der Wasserfall sang seine alten, harten Reime stärker als je – jetzt, da sich alles niedergelassen hatte, um sie anzuhören.“ (78))

749 („Er streckte sich in das rotbraune Heidekraut (...) und starrte zum Himmel, der sich über den dichten Baumkronen blau und leuchtend hinzog; die grünen Blätter und Nadeln flossen wie ein zitternder Strom hinein, und die dunklen Zweige zeichneten seltsame, wilde Figuren darauf. (...) Dadurch kam Thorbjørn in eine eigene Stimmung, und seine Gedanken beschäftigten sich weiter mit dem, was er sah. ‚Woran denkst du denn?‘ fragte Ingrid (...). ‚Das Gerede und Geklatsche da unten wird mir schließlich zu arg (...). Ich könnte leicht so werden, wie sie mich haben wollen; sie sollten mich so lassen, wie ich bin.‘“ (80))

und der Gewaltbereitschaft des Jungen wird in Synnøves Traum offenbar, in dem die Mutter mit Torbjørn kämpft, um ihn von ihrer Tochter fernzuhalten:

Men da Torbjørn hade sluppet blomsterne, blev han så stygg, så stygg, håret vokste på ham, ansigtet også, øjnene så ondt, og lange klør satte han i moren. „Vogt dig, mor! Ser du ikke, det er en annen – vogt dig!“ skrek hun og vilde hen og hjælpe moren, men kom ikke av flækken. (158)⁷⁵⁰

Synnøves spontane Äußerung im Traum lässt darauf schließen, dass sie das Bild, das ihr Karen Solbakken von dem unerwünschten Bewerber vermitteln will, bereits von Torbjørns eigentlichem Charakter zu trennen vermag. Zugleich deutet der Widerstand der Mutter auf eine grundsätzliche Ablehnung triebhafter Wesenszüge hin, die sie möglicherweise auch bei ihrer eigenen Tochter unterdrücken möchte.⁷⁵¹ Tatsächlich verbindet sich Torbjørns Wunsch, an dem begünstigten Dasein der Anderen teilhaben zu können, mit seinem inneren Widerstreit zwischen impulsivem Aufbegehren und der Bereitschaft zu Anpassung und Gehorsam. Dabei wird ein Konflikt erkennbar, der sich im Wesen der übrigen Figuren und auch in ihren Beziehungen untereinander wiederholt. So verkörpert Karen Solbakken das Extrem einer dem Leben entfremdeten radikalen Religiosität, die erst durch die nachsichtige Haltung ihres Mannes Guttorm an Schärfe verliert („Synnøve har næppe nogen annen at tale med.“ – „Hun har os.“ – Nu så faren bort på henne: „Vi må ikke være for strænge.““ (167)⁷⁵²). Ebenso erhält auch Sæmunds Charakter nur durch die Besonnenheit seiner Frau Ingebjørg ein Gegengewicht, das ihn vor verhängnisvollen Auswirkungen seines Jähzorns bewahrt. Torbjørn selbst, dessen Wesensart offenbar nicht von vorneherein auf eine bestimmte Haltung hin ausgerichtet ist, erliegt schon als Kind der Faszination für den Knecht Aslak („Men fra den stund hadde ingen den magt over ham som Aslak.“ (107)⁷⁵³), den Sæmund schließlich vom Hof verweist, um einen gefährlichen Einfluss auf seinen Sohn zu unterbinden.

Neben diesen „guten und bösen Kräften“, die Amdam zufolge zwischen den Figuren wirksam sind und ihr Handeln bestimmen, wird die Kirche als ein weiterer zentraler Bezugspunkt der

750 („Als Thorbjørn aber die Blumen hingeworfen hatte, wurde er mit einem Male furchtbar häßlich, ganz widerlich; das Haar auf seinem Kopfe wuchs, sein Gesicht verlängerte sich, die Augen bekamen einen wilden Ausdruck, und mit spitzen Klauen griff er nach der Mutter. „Nimm dich in acht Mutter; siehst du nicht, das ist nicht *er* (...)!“ schrie sie und wollte hin und der Mutter helfen, konnte sich aber nicht vom Fleck rühren.“ (107))

751 Torbjørns Erscheinung als ein trollähnliches Wesen mit langen Haaren, wilden Augen und spitzen Klauen spielt zwar möglicherweise auf die norwegische Volksmythologie an, kann jedoch nicht als ein fantastisches Element der eigentlichen Handlung gewertet werden, da sich die Verwandlung in der ohnehin surrealen Szenerie eines Traums vollzieht.

752 („Synnøve hat ja fast keine Menschenseele, mit der sie reden kann.“ – „Sie hat uns.“ – Da blickte Vater Guttorm sie an: „Wir wollen doch nicht zu streng sein.““ (117))

753 („Aber von dieser Stunde an hatte keiner soviel Macht über ihn wie Aslak“ (63))

Bauern eingeführt. Sie gewinnt ihre große Bedeutung zum einen als Stätte, an der die religiöse Lehre verkündet wird, und zum anderen aufgrund ihrer Präsenz im Alltag der Menschen, denen sie als Versammlungsort dient und deren Leben sie durch Feste wie Taufe, Konfirmation und Hochzeit strukturiert. Auffällig ist, dass diese Bedeutung allein aus der Vorstellungskraft der Menschen hergeleitet wird:

Kirken står i bondens tanke på et højt sted og for sig selv, fredlyst, med graves højtid omkring, messens livlighed inne. Den er det eneste hus i dalen hvorpå han har anvendt pragt (...). (115)⁷⁵⁴

Hier präsentiert sich das spirituelle Zentrum, in dem die wichtigsten Fäden der menschlichen Existenz zusammenlaufen und das ebenso auf die Endlichkeit des Lebens verweist wie es auch den Neubeginn im Glauben ermöglicht. Eine solchermaßen hervorgehobene Position der Kirche bedingt nun ihren maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung des Einzelnen. Der erste Gottesdienstbesuch im Leben eines Menschen wird als einschneidendes Erlebnis dargestellt, das den Charakter einer geistigen Initiation trägt, wobei der Erzähler indirekt eine Schilderung aus Torbjørns Perspektive suggeriert:

Og når de så en søndag ringer over hans egen lykke (...) – jo, da er der jubel i dem! Da kan de vel slå alle dører op for hvad han vil få at se! (...) [D]er jager og jages av hvad øjet på samme tid har optat: altertavlen, dragter, personer, – da hvælver de også én gang for alle tak over ette samlede intryk, og vier in den mindre kirke han herefter bærer i sit indre. (115)⁷⁵⁵

Wie schon bei der Wahrnehmung der Natur stehen auch hier sinnliche Eindrücke im Vordergrund, die die Fantasie des Betrachters beziehungsweise Zuhörers anregen und sich in seiner Gedankenwelt zu einem Ganzen – der „Kirche, die er in seinem Inneren trägt“ – verbinden. Der Einzelne ist aufgrund unmittelbarer Erfahrungen in der Lage, eine eigenständige Vorstellung einer sinnstiftenden höheren Ebene zu entwickeln. Der Status der Kirche erscheint dabei umso gewichtiger, als er durch den Kommentar eines Erzählers erläutert wird, der ansonsten weitgehend hinter eine detailliert geschilderten Außensicht der Figuren und ihrer Umgebung zurücktritt:

754 („Die Kirche stellt der Bauer in seinen Gedanken auf einen hohen Platz, auf einen Platz für sie allein; er sieht sie in Heiligkeit, umgeben vom feierlichen Ernst der Gräber, erfüllt von der frischen Lebenskraft des Gottesdienstes. Sie ist das einzige Haus, bei dessen Bau er Pracht entfaltet hat (...).“ (70))

755 („Und wenn dann die Glocken sein eigenes Glück einläuten (...) – welcher Jubel tönt da aus ihrem Klang! Da können sie wohl alle Tore sprengen zu dem, was er schauen soll. (...) [W]enn all die früher nie gesehenen Bilder: Altargemälde, Trachten, Personen, vor seinen Augen auf- und abjagen – dann wölbt auch ihr Geläute für immer das Dach über die gesammelten Eindrücke und weihet die kleine Kirche ein, die er fortan im Herzen trägt.“ (70))

Man kann derfor ikke tegne norske bønder, fordærvede eller ufordærvede, uten et eller annet sted at støte sammen med kirken. (...) Dette være sagt én gang for alle, og ikke nætop for det kirkebesøks skyll som her kommer. (116)⁷⁵⁶

Diese poetologische Rechtfertigung formuliert den Anspruch einer wirklichkeitsbezogenen Darstellung und lässt zugleich auf eine grundsätzlich neutrale Position gegenüber religiösen Inhalten schließen. So ist die folgende Szene während des Gottesdienstes nicht etwa im Hinblick auf den Inhalt der Predigt, sondern bezüglich der Figurenhandlung bedeutsam: Zum ersten Mal wird nun ein Zusammentreffen der beiden Familien aus Solbakken und Granlien geschildert. Mit der Feindseligkeit zwischen Torbjørn und Knud Nordhoug und der Zuneigung, die Torbjørn zu Synnøve fasst, bilden sich zwei Beziehungen heraus, die den weiteren Verlauf der Ereignisse entscheidend beeinflussen werden. Die Freundschaft mit Synnøve entwickelt sich für Torbjørn zu einer Bewährungsprobe: „Du skal være så slem til at skryte og lyve og banne,“ sa Synnøve da til ham, „at du ikke får lov til at komme, før du har lagt det av.“ (121)⁷⁵⁷

Im Folgenden wird das Thema der Selbstüberwindung durch Liebe im Hinblick auf Torbjørn durchgespielt und bezüglich verschiedener Nebenfiguren variiert. Nach Øyslebø bilden die von Aslak und Karin Solbakken wiedergegebenen Binnenerzählungen Beispiele für die verhängnisvolle Wirkung verlorener Selbstachtung, die der Mensch nur zurückgewinnen kann, wenn sich seine Bemühungen mit emotionaler Unterstützung von außen verbinden.⁷⁵⁸ Tatsächlich wird hier demonstriert, wie sich Liebe zu einer heilsamen und Gefühlskälte demgegenüber zu einer zerstörerischen Kraft entwickeln kann. Insbesondere Aslaks Geschichte kann jedoch auch als Hinweis auf soziale Missstände gelesen werden. Die Magd, die von ihrem Dienstherr schwanger wird, verstößt gegen gesellschaftliche Konventionen, die ihr und ihrem Kind den Status Geächteter aufzwingen:

Men hun fik en plass under gården, og det likte ikke konen der, som vænteligt var. (...) [K]om den vesle gutten hennes for at leke med gårdgutterne, bad hun dem jage den horungen (...). Hun tagg mannen både nat og dag om at jage den fantejænten på bygden, (...) Siden blev det dårligt med skarvejænten; det gik tilbake for hvært år, og det stod slik til at hun skulde sulte ihjel der med den vesle gutten sin, og han vilde ikke fra moren, han. (143 f.)⁷⁵⁹

756 („Man kann deshalb nie ein richtiges Bild von den norwegischen Bauern, von verderbten oder unverdorbenen, wiedergeben, ohne an irgendeiner Stelle die Kirche als Hintergrund heranzuziehen. (...) Dies sei hier ein für allemal hervorgehoben, und nicht nur in Bezug auf den Kirchengang, von dem jetzt berichtet werden soll.“ (71))

757 („Du sollst so sehr prahlen und lügen und fluchen“, sagte Synnøve zu ihm, „und da darfst du nicht zu uns kommen, bis du das nie wieder tust.“ (75))

758 Øyslebø: *Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortellinger*. S. 88 ff.

759 („Sie kriegte einen Unterschupf dicht beim Hof, und das passte der Besitzersfrau natürlich nicht. (...) [K]am der kleine Junge auf den Hof und wollte mit ihrem Jungen spielen, dann ließ die den Hurenbengel

Die Binnenerzählung thematisiert die sexuelle Ausbeutung einer sozial niedrig gestellten Person, die als Außenseiterin nicht auf den Schutz der menschlichen Gemeinschaft rechnen kann. Wiederholt wird angedeutet, dass es sich dabei um Ereignisse aus Aslaks Kindheit handelt, die seine charakterliche Entwicklung psychologisch verständlich machen und schließlich auch seine Trunksucht verzeihlich erscheinen lassen. Seine Bosheit, die Torbjørn anfangs noch als ebenso unbegreiflich wie faszinierend empfindet, wird nun auf den Umstand zurückgeführt, dass er nie Anerkennung als ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft erfahren hat. Aslaks Werdegang liefert somit eine düstere Version des Schicksals, das auch Torbjørn zuteil werden könnte, sobald Jähzorn und Verbitterung die Oberhand über seine positiven Charaktereigenschaften gewinnen würden:

Sist jeg hørte fra ham, var han full, og de siger han har lagt sig på drikken i den senere tid; om det er sant, skal være usagt; – men det er sant, at jeg vet ikke hvad bedre han skulde gjøre. Det er en låk, ond kar, kan I tro; han liker ikke folk, ænnu mindre at de er gode mot hverandre, og aller minst at de er gode mot ham selv. Og han vilde gjerne, at andre skulde være slik som ha er selv (...). (144)⁷⁶⁰

Einmal mehr zeigt sich die fatale Auswirkung vorgegebener Wert- und Denkmuster, denn wie Torbjørn hat auch Aslak mit dem Stigma seiner Geburt sowie mit dem übermächtigen Bild zu kämpfen, das sich sein unmittelbares Umfeld von seiner Persönlichkeit macht.

Gibt Aslak seine Geschichte auf einer Hochzeitsgesellschaft wieder und konfrontiert die Bauern auf diese Weise indirekt mit der Instabilität ihres eigenen Sozialgefüges, so liefert das Fest zugleich auch den Rahmen für eine Nebenhandlung, die das Motiv einer ungleichen Liebe aufgreift. Die unglückliche Beziehung der Braut Marit zu dem Spielmann Lars deutet eine Standesproblematik an, die in ähnlicher Weise in den Äußerungen von Synnøves Mutter anklingt, sobald diese sich gegen eine Verbindung ihrer Tochter mit dem ärmeren und in ihren Augen wenig gottesfürchtigen Torbjørn stellt. Auch dem Glück von Lars und Marit stehen ihre Herkunft und das Urteil ihrer Eltern entgegen: „Det nyttet vel Gamle-Birtes søn lite at tale til datteren på Nordhaug.“ (146)⁷⁶¹ Gegen Ende der Erzählung führt die Nebenhandlung

fortjagen (...). Tag und Nacht lag sie ihrem Mann in den Ohren, er solle das Bettelvolk hinausschmeißen.

(...) Das war ein Elend für die arme Person. Von Jahr zu Jahr ging es mit ihr zurück, und zuletzt war sie mit ihrem Jungen dicht am Verhungern; aber der wollte nicht fort von seiner Mutter, der kleine Junge.“ (95))

760 („Zuletzt hörte ich, dass er besoffen war, und die Leute sagen, er sei zuletzt gar nicht mehr aus dem Suff herausgekommen; ob das wirklich richtig ist, soll ungesagt bleiben. Aber richtig ist, dass ich nicht weiß, was er Besseres hätte tun können. Er ist ein schlechter, gemeiner Kerl; er kann die Menschen nicht leiden, besonders nicht die, die gut zueinander sind. Und die gut zu ihm sind, die erst recht nicht. Und er möchte, dass die anderen gerade so sind wie er selbst (...).“ (95 f.))

761 („Es hätte wohl dem Sohn der alten Birthe viel genützt, wenn er mit der Tochter von Nordhoug gesprochen hätte“ (97))

um Lars und Marit das Amerikamotiv ein, wobei die Emigration in erster Linie durch persönliches Unglück motiviert und die Neue Welt als Fluchtraum somit negativ besetzt ist. Zieht man die gesellschaftspolitischen Entwicklungen in Betracht, vor deren Hintergrund *Synnøve Solbakken* entsteht und rezipiert wird, so scheint es denkbar, dass der norwegische Heimatraum hier am Beispiel von Torbjørn als der einzige Lebensbereich geschildert werden soll, in dem ein glückliches Dasein möglich ist. Berücksichtigt man jedoch den kritischen Gehalt der Nebenhandlung um Aslak, so erscheint eine Deutung überzeugender, die sich auf die dargestellten zwischenmenschlichen Beziehungen konzentriert und nicht auf eine kultur-nationalistische Aussage abhebt. Denn ob die Figuren ihr Glück erreichen, hängt offenbar nicht von ihrer Heimatverbundenheit im geografischen Sinn, sondern von der Bestätigung und Liebe ab, die ihnen von ihren Mitmenschen zuteil wird. Zugleich wird deutlich, dass Marit und Lars aufgrund ihrer übersteigerten Ehrbegriffe nicht zueinander gefunden haben und ihre Liebe auch an mangelnder Verständigung gescheitert ist:

„Du var så stolt; en turde ikke rigtig tale til dig.“ – „Det var dog ingenting i verden jeg heller vilde... Jeg væntet hvær dag... hvor vi møttes; jeg syntes næsten jeg bød mig frem. Så tænkte jeg... du forsmåede mig.“ (146)⁷⁶²

Ein derartiges Kommunikationsdefizit stellt eine Gefahr dar, der zunächst auch die Beziehung zwischen Torbjørn und Synnøve ausgesetzt zu sein scheint. Entscheidenden Einfluss nimmt hier bekanntermaßen Synnøves Mutter, die ihrer Tochter die Distanz der frommen Bewohner Solbakkens zu Torbjørns Familie vor Augen führen möchte. Ebenso wie Aslaks Bericht kann auch die von Karen Solbakken erzählte Geschichte als eine denkbare Variante von Torbjørns Schicksal verstanden werden, da sie um die Themen Selbstüberwindung, Liebe und Verzicht kreist.⁷⁶³ Auffällig ist dabei, dass der selektive Zugriff der Erzählerin auf ihren Stoff – die Erinnerungen an Erlebnisse aus ihrer eigenen Jugend – betont wird. Denn um die erwünschte Wirkung zu erzielen, modifiziert Karen die Handlung und suggeriert offenbar einen anderen Ausgang, als ihn die Ereignisse tatsächlich genommen haben:

762 („Du warst so stolz, man konnte gar nicht richtig mit dir reden.“ – „Es war doch nichts auf der Welt, was ich lieber gewollt hätte. – Ich wartete jeden Tag darauf – wo wir uns trafen – mir kam es fast vor, als drängte ich mich dir auf. Da dachte ich, du machtest dir nichts aus mir.“ (97))

763 Karen Solbakkens Erzählung über einen trunksüchtigen Pfarrer greift das Thema Alkoholismus auf und verweist wie schon Aslaks Schicksal auf eine soziale Problematik des ländlichen Norwegens im 19. Jahrhundert. – Entgegen der Aussage von Baumgartner wäre somit anzumerken, dass Bjørnson hier trotz der gewünschten vorbildhaften Wirkung der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt kein völlig harmonisches Gegenbild zu Sundts sozialkritischer Schrift entwirft.

Synnøve hadde ingen opmærksomhed vist i begyndelsen, siden mere og mere, nu hang hun i hvært ord. „Er det ikke mere?“ spürte hun meget rædd. „Nej,“ svarte moren. (...) „Blev han ulykkelig?“ spurte Synnøve sagte. – „Vi får slutte hvor der skal være slut,“ sa moren (...). (170)⁷⁶⁴

Diese Binnenerzählungen sowie die Nebenhandlung lassen sich sowohl hinsichtlich einer sozialkritischen Tendenz als auch in Bezug auf die Haupthandlung ausdeuten. In dieser Doppelfunktion stellen sie einen erzählerischen Kunstgriff dar, der die Schilderung sozialer Missstände von der eigentlichen Haupthandlung weitgehend fernhält und deren harmonische Auflösung beglaubigt, ohne dass jedoch ein kritisches Moment ganz aus dem Geschehen ausgeklammert würde. Das konflikträchtige Verhältnis zwischen Individuum und Allgemeinheit erscheint umfassend wiedergegeben, da seine Schilderung unterschiedliche und durchaus auch tragisch dimensionierte Formen mit einschließt. Eine dezidiert sozialkritische Prägung tritt jedoch stets hinter dem Anspruch auf eine Darstellung allgemein menschlicher Belange zurück. Torbjørns Entwicklung, die unter Synnøves Einfluss schließlich eine Wendung zum Guten nimmt, demonstriert die moralische Kraft der Liebe in ihrer vorbildhaften Wirkung. Zwar verliert Torbjørn auf der besagten Hochzeitsgesellschaft noch einmal seine Selbstbeherrschung und lässt sich zu einem Kampf hinreißen. Die Erfahrung einer lebensbedrohlichen Verletzung bringt ihn jedoch von seiner vormaligen Ichbezogenheit ab, so dass er schließlich zur Selbstüberwindung und zu einem Verzicht auf das eigene Glück bereit ist („Thi jeg er ikke den, som du skal have“ (156)⁷⁶⁵). Torbjørn bekennt sich damit allerdings weniger zu der Notwendigkeit einer christlichen Demut, sondern handelt aus dem Wunsch heraus, die innere Kluft zu seinen Mitmenschen zu überbrücken.

In seiner Strukturanalyse spricht Amdam dem Text den Status einer „Ideenerzählung“ zu, die den Kampf guter und böser Kräfte am Handeln der Figuren, insbesondere aber am Beispiel von Torbjørns Wesensart anschaulich machen will und die auf diese Weise einen symmetrisch ansteigenden und wieder abfallenden Spannungsbogen konstruiert.⁷⁶⁶ Nachdem die beiden Familien als zwei unterschiedliche Parteien eingeführt und bei ihrem ersten Aufeinandertreffen in der Kirche einander gegenübergestellt worden sind, zeigt sich Torbjørn dem inneren Widerstreit seiner positiven und negativen charakterlichen Eigenschaften zunächst noch nicht gewachsen und wird schließlich Opfer seiner eigenen Unbeherrschtheit. Erst die Grenzerfah-

764 („Synnøve hadde anfangs gar nicht auf die Geschichte geachtet; dann aber stärker und stärker, und zuletzt hing sie förmlich an jedem Wort. „Folgt nichts weiter?“ fragte sie sehr bange. „Nein“, antwortete die Mutter. (...) „Wurde er unglücklich?“ fragte Synnøve leise. „Wir machen den Schluss dort, wo er gemacht werden soll“, sagte die Mutter (...).“ (119 f.))

765 („Denn ich bin nicht der Mann, der für Dich bestimmt ist“ (106))

766 Amdam, Per: „Synnøve Solbakken.“ In: Tvinnereim, Audun (Hg.): *Vurderinger av Synnøve Solbakken*. Oslo 1970. S. 137–153. Hier S. 140.

rung der Todesnähe lässt ihn seine Schwäche überwinden und bereitet – wiederum bei einem Treffen in der Kirche – die endgültige Aussöhnung mit Synnøves Familie vor.⁷⁶⁷ Eine entscheidende Voraussetzung für diesen Prozess stellt die gewandelte Beziehung zwischen Torbjørn und Saemund dar. Von Beginn an empfindet der Junge die Stärke seines Vaters als eine Übermacht, der er sich nur aus Furcht und mit innerem Widerstand unterordnet. Die abweisende Haltung, mit der ihm Sæmund begegnet, setzt Torbjørn unwillkürlich mit dem Misstrauen der übrigen Bauern gleich. So steht die väterliche Autorität auch seinem Drang zur Behauptung der eigenen körperlichen und geistigen Fähigkeiten entgegen:

Han plejede gjerne selv fortælle, når han var vred, at han kunde læse og skrive likeså godt som skolemestern, og frygtet ellers ingen mann i dalen – uten far sin, tænkte han; men det la han ikke til. (122)⁷⁶⁸

Torbjørn deutet die Strenge des Vaters als mangelnde Liebe und erkennt nicht, dass sich Sæmund unnachgiebig gibt, um seiner Fürsorgepflicht nachzukommen. Indem er die Gefühle seines Vaters anzweifelt und gegen dessen Erziehungsversuche rebelliert, verleugnet er sich jedoch auch selbst, da er mit Sæmunds Eigensinn und Jähzorn Eigenschaften ablehnt, die in gleichem Maße sein eigenes Wesen kennzeichnen. Er gibt die Opposition zu seinem Vater erst dann auf, als ihm dieser Schritt als der geeignete Weg erscheint, um sich vollständig in die menschliche Gemeinschaft zu integrieren:

Da tændtes likesom et lys for ham; han så henne nu tydelig gå der over på Solbakken og vængte på en liten fredelig stund, hvori hun kunde føre ham blidt frem for forældrene; – men han gav henne aldrig en sådan stund. (133)⁷⁶⁹

Die Unterordnung unter die gesellschaftlichen Regeln sowie unter die Autorität seines Vaters versteht Torbjørn zunächst nur als Möglichkeit, um Synnøves Eltern für sich einzunehmen. Schließlich begreift er jedoch, dass er als junger Mann und Erbe eine Konkurrenz für den Vater darstellt und dieser die Kraft und das Temperament des Sohnes ebenso fürchtet wie Torbjørn das strenge Urteil des älteren Mannes. Indem Torbjørn seinem Vater nun Respekt zollt, akzeptiert er nicht nur dessen Vormachtstellung, sondern liefert auch den Beweis seiner eigenen Zuneigung:

767 Ebd.

768 („Geriet er in Hitze, dann sagte er gewöhnlich, er könne ebenso gut lesen und schreiben wie der Lehrer und fürchte keinen Menschen im ganzen Tal – bis auf seinen Vater, dachte er, aber das sprach er nicht aus.“ (76))

769 („Da kam es wie eine Erleuchtung über ihn; er sah sie in Solbakken herumgehen und auf eine kurze friedliche Stunde warten, in der sie ihn sanft ihren Eltern zuführen könnte; aber nie bescherte er ihr eine solche Stunde.“ (85 f.))

„Jeg skal kanskje hjelpe dig?“ – „Å jeg gjør det nok selv,“ sa Sæmund, lettet ras en sæk på rygg og drog avsted mot kværnen. „Her er mange av dem,“ sa Torbjørn, tok fat i to store (...). Da Torbjørn i sin tur gik tilbake mot buret, møtte han Sæmund med to ænnu større sækker. Denne gang tok Torbjørn en liten en og gik med den; da Sæmund møtte ham, så han på ham, og lenger end forrige gang. (143)⁷⁷⁰

Ebenso wie Torbjørn inneren Frieden erlangt, sobald er die emotionale Distanz zu seinem Vater überwindet, bekennt Synnøve sich erst in dem Moment bedingungslos zu ihrer Liebe, in dem sie sich über die Autorität ihrer Mutter erhebt. Der Kern der psychologischen Entwicklung in *Synnøve Solbakken* besteht demnach in einer Verbindung von Generationenkonflikt und Liebeshandlung. Dies wird zumeist nur über das äußere Verhalten und nonverbale Gefühlsbezeugungen, kaum einmal jedoch über eine konkrete Innensicht der Figuren deutlich gemacht. Die Wende in der Beziehung zwischen Vater und Sohn vollzieht sich außerhalb der Sichtweise des Lesers – „Hva de to talte om, fik ingen vite (...). Da Sæmund kom ut, var han meget blid og litt rød i øjnene.“ (155)⁷⁷¹ – und auch Synnøves Entscheidung für Torbjørn wird nicht explizit nachvollzogen: „[D]e siste tårer rant sagte ned over kinnerne, men ingen ny kom efter, hun foldet hænderne, men rørte sig ellers ikke: det var som hun sat og tok en stor beslutning.“⁷⁷² Äußere Erscheinung und Auftreten der Figuren gewinnen besondere Bedeutung, da sie Rückschlüsse auf eine innere Handlung erlauben und noch ausstehende Entwicklungen andeuten.⁷⁷³ So finden Torbjørn und Synnøve zueinander, nachdem Torbjørn in aller Öffentlichkeit seinen Stolz überwunden und damit Karen Solbakkens Bedenken widerlegt hat. Das lange ersehnte Ziel rückt in greifbare Nähe: „[O]g da de i det samme kom på en haug, hvorfra Solbakken godt såes, var det ham som han hadde bodd der al sin levetid og længtes dit hjem.“ (179)⁷⁷⁴ Auch Sæmund ist nun dazu bereit, sich bei Synnøves Eltern für Torbjørn einzusetzen und den Wandel seines Sohnes zu beglaubigen: „,[M]en nu tror jeg at kunne

770 („Kann ich dir vielleicht helfen?“ – „Das schaffe ich schon allein,“ sagte Sæmund, nahm schnell einen Sack auf seinen Rücken und trug ihn zur Mühle. „Hier sind noch eine ganze Menge“, sagte Thorbjørn, packte zwei große (...). Als Torbjørn zum Schuppen zurückging, traf er Sæmund mit noch zwei größeren Säcken auf dem Rücken. Diesmal nahm Thorbjørn einen ganz kleinen und zog damit ab; als Sæmund ihn traf, sah er ihn an, aber länger als das vorige Mal.“ (86 f.))

771 („Wovon Vater und Sohn miteinander gesprochen haben, das hat niemand erfahren (...). Als [Sæmund] herauskam, waren seine Züge sehr sanft, seine Augen etwas gerötet“ (105))

772 („Die letzten Tränen rannen über ihr Gesicht; es folgten keine mehr, sie faltete die Hände, verharrte aber sonst regungslos. Sie schien einen großen Entschluss zu fassen.“ (112))

773 Eine ähnliche Funktion übernehmen auch die eingeschobenen Gedichte Bjørnsons, in denen sich der Seelenzustand der Protagonisten widerspiegelt. Indem sie innerhalb der Erzählung den Status von Volks- und Kirchenliedern einnehmen, verweisen sie auf die Ästhetisierung der dargestellten volkstümlichen Lebensformen.

774 („[U]nd da er und Synnøve nun auf einen Hügel kamen, von dem sie Solbakken gut übersehen konnten, war es ihm, als sei er sein ganzes Leben dort drüben zu Hause gewesen und habe Heimweh dahin gehabt.“ (130))

borge for ham, og kan jeg ikke, så kan hun; ti hennes magt er nok nu den største.““ (184)⁷⁷⁵

Die Macht, die Synnøve zugesprochen wird, steht Aslaks vormaliger Macht über Torbjørn entgegen und ist damit als das Ergebnis einer Entwicklung zu verstehen, bei der sich schließlich auch die eingangs geschilderte Sehnsuchtsperspektive auf das ferne Solbakken aufhebt:

„Jeg ser over til Granlien,‘ sa han; ,det er så underligt at se den herfra.““ (186)⁷⁷⁶

Synnøves Geburtsort verkörpert hier die positiven Kräfte der Natur, über die sich schließlich auch der Wert des dargestellten Heimatraumes definiert. Denn *Synnøve Solbakken* diskutiert weder die kulturelle Identität der handelnden Figuren, noch ist es das Hauptanliegen der Erzählung, wie etwa bei Auerbach das Sozialgefüge einer Gemeinschaft auf seine Moralität zu überprüfen. Stattdessen konzentriert sich die Darstellung auf den Bildungsprozess eines Individuums, das seine Ichbezogenheit erst überwinden muss, bevor ihm ein harmonisches Zusammenleben mit anderen Menschen möglich ist. Die ländlich-bäuerliche Lebenswelt dient als Handlungsraum, in dem eine derartige Entwicklung in besonderer Weise hervorgehoben und mithilfe einer Identifikationsfigur nachvollziehbar gemacht werden kann. Zugleich veranschaulicht das Geschehen einen Vorgang, bei dem der Einzelne seine geistigen Fähigkeiten in Reaktion auf die Umwelt entfaltet und zur Vollendung bringt. Die kreative Begabung des Menschen wird somit als ein eigenständiger Wert etabliert, wobei die Schilderung der Gedanken und Fantasien wiederum Gelegenheit bietet, den bäuerlichen Lebensbereich erzähltechnisch einzubinden. Denn das fokussierte Milieu enthält schließlich diejenigen Phänomene, die zum Gegenstand der menschlichen Wahrnehmung werden und dabei das Entstehen von Dichtung überhaupt erst möglich machen. Beispielhaft für diesen schöpferischen Prozess ist die Szene, in der Synnøve die abendlichen Arbeiten auf der Alm beobachtet:

Buskaper blev sluppet; den rautet mot den friske luft (...) klokkeluden dirret henad åsen, hunden gjødde, så det skjar igjennem, gutterne prøvde hvem som kunde hauke stærkest. Fra al denne larm gik Synøve bort og ned til det sted på stølen hvor Ingrid og hun plejde at sitte.⁷⁷⁷

Die Tierlaute, das Schellengeläute und der menschliche Gesang verbinden sich zu einem Klangteppich, der in Synnøve Kindheitserinnerungen weckt und sie dazu inspiriert, neue

775 („Aber jetzt glaube ich, ich kann für ihn bürgen; und kann ich’s nicht, so kann sie’s; denn sie hat die größte Macht über ihn.““ (134))

776 („Ich sehe nach Granliden hinüber‘, sagte er, ,es ist so wunderbar, Granliden von hier aus zu sehen.““ (136))

777 („Die Herde wurde hinausgelassen; die Kühe brüllten in die frische Luft (...) die Herdenschellen läuteten über die Hänge, der Hund kläffte, so dass es widerhallte, und die Jungen wetteiferten im Jodeln. Aus all diesem Wirrwarr von Tönen ging Synnøve fort und hin zu dem Platz, wo sie und Ingrid früher immer gegessen hatten.“ (115))

Worte für eine altbekannte volkstümliche Melodie zu finden, die nun zum Ausdruck ihrer persönlichen Gefühle wird:

Under dette begynte hun at smånyne, derpå at synge litt høyere, og saa med klar, høj stemme følgende sang. Hun hadde laget den om efter en annen, som hun hadde kunnet, fra hun var barn. (165)⁷⁷⁸

Nach diesem Muster werden über die gesamte Erzählung hinweg Liedstrophen eingeflochten, die zwar nicht in jedem Fall explizit als Eigenschöpfung der Figuren gekennzeichnet sind, deren sprachliche Komplexität jedoch deutlich macht, dass es sich nicht um überliefertes Volksgut handelt. Die Natur und das alltägliche Leben der Menschen liefern eine Fülle von Bildern, die in ihrer literarisch überhöhten Form in direkter oder indirekter Weise auf die Beziehungen der Figuren untereinander und deren fortlaufende Entwicklung verweisen. Auch Synnøves Lied greift die Geschehnisse seit Beginn der Erzählung auf und nimmt bereits den glücklichen Ausgang vorweg:

Nu takk for alt, ifra vi var små/ og lekte sammen i skog og lage^s./ Jeg tænkte, leken den skulde gå/ op i de grånende dage./ (...) ut fra det løvede lyse birke, dit frem hvor Solbakkehuse stå,/ og til den rødmalte kirke. (165)⁷⁷⁹

Synnøves Wunschvorstellung eines gemeinsamen Lebens mit Torbjørn, korrespondiert mit dem übergreifenden Thema der Erzählung. Die Verse skizzieren einen Handlungsraum, in dem sich der wild gewachsene Wald und die kultivierte menschliche Lebenswelt gegenüberstehen. Granlien wird somit noch einem Bereich nahe der ungezähmten und undurchschaubaren Natur zugeordnet, das fromme Solbakken aber als ein Ort dargestellt, an dem die geistige Läuterung und somit auch eine Vereinigung der beiden Liebenden möglich erscheint. Die Vision, die das Spiel der Kinder von der konkreten alltäglichen Welt bis hin zur Kirche und schließlich zum Ende ihres Lebens führt, knüpft bereits an eine überzeitliche Ebene jenseits der dargestellten Verhältnisse an. Masát bestätigt, dass dieses ideelle Konzept von der Forschung oftmals zugunsten einer Diskussion der nationalromantischen und historisierenden Tendenzen in *Synnøve Solbakken* vernachlässigt wird. Im Hinblick auf die thematische Ausrichtung der Erzählung ist seiner Ansicht nach jedoch ein Vergleich mit den ihr vorgängigen literarischen Tendenzen aufschlussreicher.⁷⁸⁰ So geht die ästhetische Aufwertung des länd-

778 („Dabei fing sie an, leise zu singen, dann immer lauter, und zuletzt sang sie mit klarer voller Stimme ein Lied, das sie nach einem anderen, ihr aus der Kinderzeit bekannten, umgedichtet hatte[.]“ (115))

779 („Hab Dank für alles, was da geschehn./ Seit wir als Kinder im Walde spielten./ Ich dachte, das Spiel sollte weitergehn./ Bis wir am Himmelstor hielten./ (...) Von dort, wo die Birken uns Obdach boten./ Bis hin, wo die Solbakkenhäuser stehn/ Und zu dem Kirchlein, dem roten.“ (115))

780 Masát: *Von Genrebild zu Bauernerzählung*. S. 151 ff.

lich-bäuerlichen Stoffbereichs auf aufklärerisches Gedankengut zurück, das auch die Argumentationsstruktur in der Darstellung von Torbjørns Entwicklung prägt. Anklänge an das romantische Kunstmärchen finden sich in dem Sehnsuchtsmotiv und in der Liebeshandlung, wobei die existenzielle Sehnsucht der Identifikationsfigur in *Synnøve Solbakken* keineswegs unerfüllt bleibt. Die unfertigen Züge in Torbjørns Persönlichkeit werden ebenso zur Vollendung gebracht, wie sich auch die beiden Liebenden zu einem idealen Paar zusammenfinden dürfen. Hier zeichnet sich bereits ein entscheidender ästhetischer Wandel ab: Der produktive Aspekt der romantischen Sehnsucht – des niemals gestillten Wunsches nach Vollkommenheit – verliert nun an Bedeutung. Weder ist in *Synnøve Solbakken* eine fragmentarische äußere Form erforderlich, noch muss auf der inhaltlichen Ebene die Unerreichbarkeit der Einheit von Mensch und Natur beziehungsweise von geistiger und körperlicher Ebene demonstriert werden, um die Vision eines Idealzustands hervorzurufen. Stattdessen stellt die Erzählung dar, wie der Mensch mit seiner äußeren Lebenswelt konfrontiert wird und auf welche Weise seine Wahrnehmung dabei nicht nur seine persönliche Entwicklung beeinflussen, sondern auch spezifische Gedankenbilder und damit letztlich Dichtung hervorbringen kann.

6.3. Bjørnsons Idealrealismus als Vorbereitung gesellschaftsbezogener Dichtung

Die zentrale Position des Individuums in Bjørnsons Bauernerzählungen knüpft an ein poetologisches Konzept an, das wie schon bei Blicher, Almqvist und Auerbach auf die abstrahierende Darstellung eines allgemein Menschlichen hin ausgerichtet ist und eine entsprechende Erkenntnis vorzugsweise über den ländlich-bäuerlichen Stoffbereich ermöglichen will. Bjørnson lehnt die romantische Ästhetik ab, da die Kunst seiner Ansicht nach Ganzheitlichkeit repräsentieren und anstelle von Vieldeutigkeit größtmögliche Klarheit in der Darstellung anstreben sollte. Eine Brechung auf inhaltlicher oder formaler Ebene würde dem pädagogischen Anspruch zuwiderlaufen, den der Künstler aufgrund seiner Vermittlerfunktion zu erfüllen hat. Der ländlich-bäuerliche Stoffbereich ist dabei in zweifacher Hinsicht von Bedeutung, da er vor dem Hintergrund des norwegischen Nationenbaus nicht nur identitätsstiftende Qualitäten aufweist, sondern zudem Aussagen über das Wesen des Menschen ermöglicht, die auch auf gesellschaftliche Zusammenhänge außerhalb des bäuerlichen Milieus übertragbar erscheinen. Bjørnson betont zwar die Distanz zwischen Dichtung und Wirklichkeit und damit auch die Autonomie der Kunst. Dennoch steht diese Distanz nicht in Widerspruch zu dem postulierten pädagogischen Anspruch. Denn die Dichtung soll auf die vorbildhafte Wirkung eines Ideals abzielen, das in seiner Vollkommenheit ohnehin nicht innerhalb der Wirklichkeit denkbar wäre. Da der Künstler aber von den realen Gegebenheiten ausgehen muss, um ein solches Idealbild zu entwickeln, nimmt seine Darstellung notwendigerweise auch auf mögliche soziale Missstände Bezug. Bjørnson nutzt hier die Facetten gesellschaftlicher Realität, um ein Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Allgemeinheit anschaulich zu machen, das letztlich auch unabhängig von den thematisierten Einzelschicksalen bestehen könnte. So weist die Grundkonstellation in *Synnøve Solbakken* bereits auf eine entsprechende Abstraktion hin. Der Außenseiter Torbjørn kann als Sinnbild für den Einzelnen verstanden werden, der mit seinem Erscheinungsbild in den Augen der Anderen in Konflikt gerät. Die Nähe der Menschen zur Natur wiederum zeigt auf, dass die Beziehung des Individuums zu seiner Außenwelt durchaus auch einen produktiven Aspekt enthält. Denn die Naturerfahrung, die Begegnung mit anderen Menschen und sogar die alltäglichsten Lebensumstände können schöpferische Kräfte wecken und Dichtung inspirieren. Die Konfrontation mit dem sozialen Umfeld bleibt jedoch ambivalent, da sie einerseits als wünschenswertes Korrektiv, andererseits aber auch als Einschränkung der persönlichen Freiheit erlebt wird.

Synnøves Lied erscheint vor diesem Hintergrund als ideales Beispiel einer Kunst, in der sich die materielle und die geistige Seite der menschlichen Lebenswelt vereinigen. Allerdings findet sich hier kein eindeutiger Verweis auf eine Zeichenproblematik, die in Almqvists Erzählung *Kapellet* noch einen zentralen Bestandteil der metapoetischen Reflexion ausmacht. Stattdessen scheint die Kluft zwischen künstlerischem Ausdruck und referiertem Gegenstand in Synnøve Solbakken bereits überwunden. Die äußere Entwicklung mündet in Harmonie, sobald die zentrale Figur nach einer dramatischen Eskalation dazu in der Lage ist, ihre Konflikte mit der Gemeinschaft zu lösen. Torbjørns selbstlose Rücksichtnahme gegenüber Synnøve und Synnøves unbedingtes Bekenntnis zu Torbjørn können als vorbildhaft bezeichnet werden und erfüllen den Anspruch einer pädagogisch wirksamen Handlungsführung. Die verschiedenen Binnenerzählungen und Nebenhandlungen geben zwar einen Hinweis darauf, dass die dargestellte Gemeinschaft nicht jedem Menschen die Rücksicht und Fürsorge gewähren kann, die ihm von vorneherein zustehen würde. Das glückliche Ende der Haupthandlung wird durch diese sozialen Spannungen jedoch nicht infrage gestellt, da es auf die charakterliche Entwicklung der beteiligten Figuren zurückgeht und somit individuell begründet ist. Anders als in Blichers Erzählungen bleibt das Moment der Verklärung kein unerreichbares Ideal, sondern kann tatsächlich realisiert werden. Im Unterschied zu Auerbachs frühen Dorfgeschichten eröffnet sich die versöhnliche Perspektive in *Synnøve Solbakken* nicht mehr vor dem Hintergrund einer tragischen Entwicklung. Die Erfahrung der Wirklichkeit ermöglicht dem Menschen wie schon in *Kapellet* eine Zusammenführung der geistigen und materiellen Ebene seiner Existenz. Almqvist inszeniert eine solche Annäherung mithilfe ironischer Gestaltungsmittel, um die Distanz zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit zu betonen. Bjørnson hingegen verschleiert in seinen Bauernerzählungen diese spezifische Problematik wirklichkeitsbezogener Dichtung, obwohl er sich in seinen theoretischen Überlegungen durchaus damit auseinandersetzt. In *Synnøve Solbakken* geht er von den dargestellten Verhältnissen aus, um das Moment der Verklärung ebenso auf Handlungsebene wie auch auf der Ebene metapoetischer Reflexionen zu inszenieren. Auch wenn dieses Verfahren nun dem zeittypischen Schlagwort des „Idealrealismus“ zu entsprechen scheint, nimmt Bjørnson bereits eine soziale Problematik zur Kenntnis, die selbst in der künstlerisch überhöhten Darstellung der Bauernerzählungen noch aufscheint. Hier findet sich bereits ein Verweis auf sein späteres literarisches Werk, das gesellschaftliche Zusammenhänge in noch stärkerem Maße themati-

siert, als dies in seinen frühen Texten der Fall ist, und das schon einen Beitrag zu der Strömung des Modernen Durchbruch leistet.

7. Zusammenfassung und Ausblick

Wie der Überblick über die theoretischen Debatten der Nachromantik gezeigt hat, schlägt sich der Einfluss der deutschen Romantik in einer weitreichenden Rezeption der idealistischen Philosophie in Skandinavien nieder. Die poetologischen Schriften weisen der Kunst nun die Aufgabe einer absoluten Wahrheitssuche zu. Damit vollzieht sich eine Abkehr von der romantischen Ästhetik, ohne dass deren Grundlagen vollständig an Bedeutung verlieren. Johan Ludvig Heiberg entwickelt das Hegelsche Gedankengut zu einem eigenständigen ästhetischen Programm weiter und fordert, dass sich besonders die Dichtung auf die Darstellung des konkret Bildhaften und damit auf die unmittelbar erfahrbare Wirklichkeit konzentrieren müsse. Dieser mimetische Anspruch verbindet sich jedoch von Anfang an mit einem bestimmten Erkenntnisinteresse. Die Kunst soll demnach keine oberflächliche Illusion der realen Gegebenheiten schaffen, sondern über ihren Gegenstand hinausweisen und eine Wahrheit anschaulich machen, die dem Wesen der referierten Dinge zugrunde liegt. Eine solche Hinwendung zur Wirklichkeit zielt letztlich auf Abstraktion ab und weist deutliche Parallelen zu den literarischen Entwicklungen im deutschen Raum auf. Dort geht die realistische Strömung auf das identitätsphilosophische Prinzip zurück, demzufolge die Wahrheit in der Wirklichkeit enthalten ist. Die Bereiche Wahrheit und Wirklichkeit erscheinen zwar konträr, stimmen letzten Endes aber doch miteinander überein und können mithilfe der Kunst als eine Einheit gezeigt werden.

Vor diesem Hintergrund hat sich nun eine vergleichende epistemologische Herangehensweise an den skandinavischen und deutschen Realismus als fruchtbar erwiesen. Der Blick auf die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Strömungen ließ einen inneren Widerspruch deutlich werden. Einerseits soll sich die Dichtung auf die unmittelbare Wirklichkeit beziehen und einen entsprechenden Wiedererkennungseffekt ermöglichen. Andererseits ist sie jedoch bestrebt, eine Wahrheit sichtbar zu machen, die aufgrund ihrer absoluten Gültigkeit bereits wieder von den thematisierten relativen Zusammenhängen abrückt. Dieses ästhetische Dilemma muss die realistische Dichtung so behandeln, dass sie gerade durch eine überzeugende Darstellung realer Gegebenheiten das Ideal der gesuchten Wahrheit zur Anschauung bringt und die postulierte Identität von Wirklichkeit und Wahrheit glaubwürdig macht. In der Kunst soll also zusammengeführt werden, was in der Realität nicht mehr ohne weiteres als Einheit erfahrbar scheint. Diesem versöhnlichen Anspruch ist auch eine Tendenz zur Harmonisierung

geschuldet, die von Heibergs poetologischen Überlegungen ausgeht und auf die weitere Entwicklung im skandinavischen Raum Einfluss nimmt. In dem Streben nach Versöhnung finden sich bereits Anknüpfungspunkte für eine pädagogische Modifikation des realistischen Programms. Zudem wird mit der Vorbildfunktion der Kunst auch ihre Zeichenhaftigkeit betont, denn da das Kunstwerk selbst nie ganz mit der Wirklichkeit und der in ihr enthaltenen Wahrheit identisch werden kann, behält es Verweischarakter. Ein gelungenes Kunstwerk zeichnet sich demnach durch das Streben nach Vollkommenheit beziehungsweise nach größtmöglicher Übereinstimmung mit dem übergeordneten Ideal aus, auch wenn der vollkommene Zustand an sich unerreichbar bleibt.

Von entscheidender Bedeutung sind die Konsequenzen, die sich aus den benannten ästhetischen Ansprüchen für die Rolle des Künstlers ergeben. Er tritt als Vermittler in Erscheinung, der auf Basis der eigenen Erkenntnisleistung auch dem Rezipienten eine entsprechende Erkenntnis ermöglicht. So muss der Künstler dazu in der Lage sein, aus der alltäglichen Erfahrungswelt zunächst die gesuchten Wahrheiten herauszufiltern und dann wieder in Form des Kunstwerks zu konkretisieren und zugänglich zu machen. Otto Ludwig umschreibt ein derartiges Kunstschaffen als die „[Wiedergeburt einer] Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen.“⁷⁸¹ In der deutschen Realismusforschung hat man für diesen Vorgang den Begriff der „Verklärung“ etabliert.

Die Auswertung der programmatischen Schriften und die exemplarischen Textanalysen haben nun gezeigt, dass ein entsprechendes literarisches Verfahren auch in den theoretischen Debatten der skandinavischen Nachromantik diskutiert und in der dänischen, schwedischen und norwegischen Dichtung auf vielfältige Art und Weise umgesetzt wird. Dabei wurde deutlich, dass sich die programmatische Verklärung der Wirklichkeit in entscheidender Weise auf die Wahl des Gegenstandes auswirkt. Denn folgt die realistische Kunst der Prämisse, dass in der Wirklichkeit eine Wahrheit enthalten sei, so wandelt sich notwendigerweise auch ihr ästhetischer Bezugsrahmen. Die Kunst kann nun Bereiche der Wirklichkeit zu ihrem Gegenstand erheben, die bislang als ungeeignet für eine dichterische Verarbeitung gegolten hatten. Da man die gesuchte Wahrheit in allen Teilen der Realität aufzuspüren hofft, rückt auch die alltägliche Lebenswelt in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Das ästhetische Dilemma der realistischen Dichtung offenbart sich allerdings in besonderem Maße, sobald die thematisierten Verhältnisse eine versöhnliche Darstellung nicht ohne weiteres zulassen. Steen

781 Ludwig: „Shakespearestudien.“ S. 102.

Steensen Blicher betrachtet es zwar durchaus als Aufgabe wirklichkeitsbezogener Dichtung, grundlegende Erkenntnisse über die menschliche Existenz zu vermitteln. Da der Begriff „Wirklichkeit“ jedoch einen dynamischen Gegenstand bezeichnet und die Einsicht des Künstlers aufgrund seiner subjektiven Perspektive ohnehin begrenzt bleibt, lässt sich die Erkenntnishoffnung nicht mehr zuverlässig erfüllen. Blicher macht diese Problematik anschaulich, indem er die Figuren seiner Erzählungen mit der Unbeständigkeit des irdischen Glücks und mit den undurchschaubaren Zusammenhängen der menschlichen Existenz konfrontiert. Dabei wird die mangelnde Deutungssicherheit des Menschen gegenüber der Welt durch eine mehrschichtige Erzählstruktur weiter hervorgehoben. Die Erzählungen scheinen also das ideale Moment zu negieren, da sie nicht mit der vorherrschenden Harmonieästhetik konform gehen. Blicher zufolge kann das Kunstwerk dennoch auf die ersehnte Einheit von Wirklichkeit und Wahrheit verweisen, indem es diese zumindest als ein eindeutig umrissenes Defizit innerhalb der menschlichen Lebenswelt erfahrbar macht.

Auch Carl Jonas Love Almqvist geht davon aus, dass die komplexe Wirklichkeit von einer harmonisierenden Darstellung nicht mehr vollständig erfasst werden kann. Nichtsdestotrotz stellt er den Anspruch an die Dichtung, verborgene Wahrheiten in der Realität sichtbar zu machen und auf diese Weise die materielle und geistige Seite der menschlichen Existenz zu vereinen. Der Künstler trifft bei seiner Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit auf Brüche und Paradoxien. Diese lassen sich jedoch mithilfe ironischer Stilmittel in das Kunstwerk integrieren, ohne dass die gewünschte Erkenntnis ernsthaft in Frage gestellt würde. Almqvist versteht die Ironie als Ausdruck einer humoristischen Gestaltungsweise, die zur Glaubwürdigkeit einer wirklichkeitsbezogenen Darstellung beitragen kann. Dabei werden die Zeichenhaftigkeit der Kunst und die Distanz zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit bewusst inszeniert, um dem Rezipienten eine Reflexion der thematisierten Zusammenhänge zu erleichtern.

Vergleicht man Blichers und Almqvists Positionen mit den poetologischen Überlegungen Berthold Auerbachs, so findet sich eine zentrale Gemeinsamkeit in ihrem Erkenntnisanspruch an die Kunst. Auerbach vertritt die Ansicht, dass sich gerade die spezifische Problematik der realistischen Dichtung künstlerisch fruchtbar machen lässt. Schließlich ist es nur der Kunst möglich, aus den komplementären Bereichen der konkreten Materie und der abstrakten Gedankenwelt die wesentlichen Aspekte herauszulösen und zusammenzuführen. Innerhalb der Wirklichkeit kann das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Allgemeinheit zwar Konflikte verursachen. Diese lassen sich jedoch als tragische Entwicklungen darstellen und

eröffnen letzten Endes eine versöhnliche Perspektive. Dabei werden überzeitlich gültige Werte etabliert, die eine vorbildhafte Wirkung entfalten sollen. Auerbach fordert also für die wirklichkeitsbezogene Kunst einen pädagogischen Effekt, der bereits über die Vermittlung absoluter Wahrheiten hinausgeht.

Somit lässt eine nähere Betrachtung des frühen Realismus in der skandinavischen und deutschen Literatur die besagten Parallelen noch deutlicher hervortreten. Die Ähnlichkeiten sind auf dieselbe theoretische Grundlage – die Auseinandersetzung mit der idealistischen Philosophie – zurückzuführen, wobei sich die Strömungen zunächst weitgehend unabhängig voneinander entwickeln. Erst der neu aufkommende Realismus in Norwegen übernimmt wieder Anregungen aus der deutschen Literatur. Bjørnstjerne Bjørnson verfolgt ein ähnliches Prinzip wie Auerbach, da er den Konflikt zwischen Individuum und Allgemeinheit mithilfe der Kunst anschaulich machen will, um eine pädagogische Wirkung zu erzielen. Soll der Künstler seiner Vermittlerrolle gerecht werden, muss sein Werk auf Verhältnisse Bezug nehmen, die eine entsprechende Abstraktion erlauben. Hier setzt die Konfrontation des Menschen mit der Wirklichkeit eine geistige Entwicklung in Gang, die das gedachte Ideal überhaupt erst hervorbringt. In diesem Vorgang spiegelt sich auch der künstlerische Schaffensprozess, der gleichfalls durch die Erfahrung der unmittelbaren Wirklichkeit inspiriert wird. Anders als Auerbach entwirft Bjørnson für das Spannungsverhältnis zwischen dem Einzelnen und der menschlichen Gemeinschaft individuell begründete Lösungen. Das ideale Moment, in dem die materielle und geistige Ebene zur Übereinstimmung gelangen, wird somit auf Handlungsebene tatsächlich realisiert.

Die Analyse der Erzählungen und poetologischen Schriften hat deutlich gemacht, dass sich die realistische Strömung im skandinavischen und deutschen Raum durch ein breites Spektrum künstlerischer Positionen auszeichnet. Insofern präsentiert sich der literarische Realismus als ein Phänomen, das schwer zu fassen und von der Forschung unterschiedlich benannt worden ist. Bei der vorliegenden Untersuchung hat sich der vielzitierte Begriff des „Poetischen Realismus“ als geeignet erwiesen, um den Vorgang einer künstlerischen Überhöhung beziehungsweise „Poetisierung“ der Wirklichkeit zu umschreiben. Denn vor dem Hintergrund einer epistemologischen Herangehensweise erlangt der Schaffensprozess in der realistischen Ästhetik eine hervorgehobene Bedeutung: Er schließt gleichermaßen die Erkenntnisleistung

des Künstlers, den Akt der Vermittlung und auch die sinnstiftende Funktion des Kunstwerks selbst mit ein.

Wenn aber das Kunstwerk absolut gültige Wahrheiten anschaulich machen und sinnstiftende Qualität erlangen soll, gewinnt auch die Beschaffenheit des referierten Gegenstandes besonderes Gewicht. Zum einen muss er für den gewünschten Wiedererkennungseffekt und damit für Glaubwürdigkeit sorgen. Zum anderen soll er eine Erkenntnis vermitteln, die sich auch in Lebensbereiche außerhalb der dargestellten Zusammenhänge übertragen lässt. Wird also ein bestimmter Bereich der Wirklichkeit künstlerisch verarbeitet, muss sein Wahrheitsgehalt außer Frage stehen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Vorliebe des Poetischen Realismus für regionale Besonderheiten, die dem Kunstwerk durch ihr Lokalkolorit den Anschein von Authentizität verleihen.

Wie sich gezeigt hat, geben Blicher, Almqvist, Auerbach und Bjørnson zu Beginn der realistischen Strömung wichtige Impulse für deren weitere Entwicklung, indem sie das ländlich-bäuerliche Milieu beziehungsweise die entlegene provinzielle Lebenswelt in den Blick nehmen. Bei der stoffgeschichtlichen Untersuchung wurde deutlich, dass die Bedeutung dieses Sujets auf seine spezifische ästhetische und moralische Aussagekraft zurückzuführen ist. Über die Epochen hinweg wird dem ländlich-bäuerlichen Milieu eine bestimmte Kontrastwirkung zugesprochen, da sich das literarische Publikum bis in das 19. Jahrhundert hinein überwiegend aus den adeligen und gebildeten bürgerlichen Gesellschaftsschichten zusammensetzt. Diese Kontrastwirkung dient nicht nur der Unterhaltung, sondern schafft auch eine gewisse Distanz und verwandelt das dargestellte Milieu in eine Projektionsfläche. So lässt sich die ländliche Lebenswelt bereits im Barock zu einem natürlichen Fluchtraum stilisieren, der auch in der späteren Idylldichtung noch eine wichtige Rolle spielt. Dem steht die traditionelle Zuordnung des Bauerntums zu einer niederen literarischen Stilebene gegenüber. In Schwänken und Komödien dominiert seit dem Mittelalter eine satirische bis grotesk-komische Darstellungsweise, die erst im Zusammenhang mit der Aufklärung vollständig überholt wird. Ein derartiger Bruch mit althergebrachten Stilebenen stellt eine wesentliche literarische Neuerung dar. Die realistische Dichtung des 19. Jahrhunderts erfährt eine breite Resonanz, da sie die alltägliche Lebenswelt zum Gegenstand ästhetisch anspruchsvoller Kunst erhebt und sich auch den unteren Gesellschaftsschichten wie beispielsweise dem Bauerntum zuwendet. Der Blick auf die einschlägige Forschung lässt erkennen, dass sich hier die Gefahr einer soziologischen Deutung verbirgt, die die geistesgeschichtlichen Hintergründe vernachlässigt

und deshalb zu kurz greift. Denn anstelle einer gesellschaftskritischen Intention wirkt bei der Konzentration auf das Bauerntum vor allen Dingen das aufklärerische Weltbild fort, das von der Bildungsfähigkeit aller Menschen ausgeht. Auf der einen Seite entstehen volksaufklärerische Schriften, die nun auch die Landbevölkerung als literarisches Publikum einbeziehen. Auf der anderen Seite wird dem ländlich-bäuerlichen Stoffbereich ein philosophischer und pädagogischer Gehalt zugemessen, der besonders für das städtische Bürgertum bedeutsam ist. Man glaubt in dem ländlichen Milieu eine unverfälschte Menschlichkeit entdecken zu können, die der Natur noch nicht entfremdet ist. Mit dieser Idealvorstellung verbindet sich ein wissenschaftliches Interesse an ethnografischen Schilderungen, das in die romantischen Bemühungen um eine umfassend dokumentierte Volkspoesie mündet. Dabei werden das volkstümliche Kulturgut und die ländliche Lebenswelt weiter idealisiert und schließlich auch mit nationalromantischen Vorstellungen verknüpft. Das romantische Kunstwerk erlangt bereits sinnstiftende Qualität, bleibt aber noch gänzlich von der alltäglichen Erfahrungswelt getrennt. Die realistische Dichtung unternimmt dagegen den Versuch, ihren Wahrheitsanspruch auf eben diese Erfahrungswelt zu übertragen und scheinbar kunstferne Bereiche für eine poetische Überhöhung fruchtbar zu machen. Die ländliche Lebenswelt erscheint nun in besonderem Maße geeignet, um ein authentisches Bild des menschlichen Wesens zu entwerfen. Der stoffgeschichtliche Überblick legt also den Schluss nahe, dass das bäuerliche Milieu vor allem deshalb in den Fokus der realistischen Dichtung rückt, weil man ihm einen spezifischen Wahrheitsgehalt zuspricht.

Wie sich gezeigt hat, wird der ländlich-bäuerliche Stoffbereich während der genannten literarhistorischen Entwicklungen mit spezifischen Wertvorstellungen angereichert. Anhand der Erzählungen und poetologischen Schriften wurde nun erkennbar, dass sich diese Wertmuster auch im Werk der ausgewählten Autoren niederschlagen. Blicher betrachtet die Provinz als einen geschichtsträchtigen Raum, der aufgrund seiner fortbestehenden kulturellen Traditionen und Denkweisen von zeitloser Aussagekraft ist. Seine Darstellung des ländlichen Milieus muss allerdings auch soziale Konflikte in sich aufnehmen. So finden sich Hinweise auf die Standesproblematik einer feudalen Gesellschaftsordnung, auf materielle Zwänge der kleinbürgerlichen und bäuerlichen Lebenswelt sowie auf eine gesellschaftlich allseits verankerte Doppelmoral. Letzten Endes werden die tragischen Entwicklungen jedoch individuell begründet, um Bedingungen der menschlichen Existenz anschaulich zu machen, die unabhängig

von den dargestellten Zusammenhängen gültig sind. Die Natur fungiert dabei als eine wichtige Quelle an Bildern und Metaphern, in denen sich die undurchschaubare und oftmals sogar feindliche Lebenswelt der Menschen spiegeln lässt. Die Landschaft fern der städtischen Kultur tritt nicht mehr als Fluchtraum in Erscheinung, sondern macht die Dynamik des referierten Gegenstandes ebenso wie dessen allgegenwärtige Vergänglichkeit erfahrbar.

Almqvist dagegen wendet sich dem ländlichen Milieu zu, da er die gesuchte Wahrheit auch in scheinbar marginalen Lebensbereichen vermutet. Seiner Ansicht nach stellt der ländlich-bäuerliche Stoffbereich eine wichtige Ergänzung zu dem Erfahrungshorizont eines akademisch gebildeten Publikums dar, denn der Erkenntnisanspruch an die realistische Dichtung lässt sich nur erfüllen, wenn die Kunst alle wesentlichen Bestandteile der Wirklichkeit repräsentiert. Darüber hinaus schafft das Abbild einer entlegenen Lebenswelt eine gewisse Distanz, gibt Raum für Reflexionen und ermöglicht auf diese Weise den gewünschten Lernprozess. Die Naturphänomene und die spezifischen Verhältnisse innerhalb des thematisierten Milieus lassen sich in eine zeichenhafte Darstellung übertragen, die den Vorgang der Wahrheitssuche anschaulich macht und auf die ersehnte Erkenntnis hinführt. Soziale Konflikte muss die realistische Dichtung nicht verleugnen, sofern sich diese in die zeichenhafte Darstellung integrieren und dadurch bereits wieder entschärfen lassen.

Auch bei Auerbach schließt die Verarbeitung des ländlich-bäuerlichen Stoffbereichs zunächst einmal soziale Spannungen mit ein, wobei keineswegs eine tendenziöse Darstellung intendiert ist. Stattdessen versteht er das Milieu als eine Erfahrungswelt, die die Entwicklung bestimmter humaner Ideen inspirieren und beglaubigen kann. Eine solche Ideenbildung zielt nun aber darauf ab, allgemeingültige Erkenntnisse über das menschliche Zusammenleben zu erlangen. Auerbach zufolge lässt sich gerade am Beispiel der ländlichen Lebenswelt eine unverfälschte Menschlichkeit anschaulich machen. Da seine pädagogisch motivierte realistische Dichtung an das ethische Empfinden des Rezipienten appellieren soll, bietet das Bauerntum nun sogar die Möglichkeit zur moralischen Identifikation.

Bjørnson geht ebenfalls von dem vorbildhaften Wert des Stoffbereichs aus, legt allerdings noch größeres Gewicht auf den Verweischarakter der thematisierten Verhältnisse. Die Konflikte innerhalb des bäuerlichen Milieus wie beispielsweise körperliche Ausbeutung oder die ungleiche Verteilung materieller Güter werden zwar in die Darstellung eingeflochten, erhalten jedoch keine handlungstragende Bedeutung. Stattdessen soll die ländliche Lebenswelt als Kulisse fungieren, vor der die ideale charakterliche Entwicklung eines bestimmten Indivi-

duums ihren Ausgang nimmt. Die Naturphänomene inspirieren wie schon bei Almqvist und Blicher eine symbolische Deutung, die sich nicht allein mit der äußeren Handlungsebene verknüpfen lässt, sondern die auch das Entstehen wirklichkeitsbezogener Dichtung nachvollziehbar macht und daher von metapoetischer Aussagekraft ist.

Die Textanalysen haben deutlich gemacht, inwiefern der frühe Poetische Realismus die Darstellung individuell bestimmbarer Verhältnisse nutzt, um allgemeingültige Wahrheiten zu vermitteln. Das Phänomen des Regionalismus lässt hier eine kulturnationalistische Tendenz vermuten, die am Beispiel spezifischer Gebräuche und Denkweisen die jeweilige nationale Identität bewusst machen und stärken will. Tatsächlich begreift man im deutschen Raum die lokalen Traditionen als Bestandteile eines Ganzen, das zwar nicht der ersehnten politischen, aber doch einer kulturellen beziehungsweise sprachlichen Einheit gleichkommt. In Dänemark und Schweden wiederum soll die künstlerische Rückbesinnung auf die heimatliche Welt den politischen Bedeutungsverlust nach außen hin kompensieren. In Norwegen schließlich entsteht infolge der neu gewonnenen Unabhängigkeit das Bedürfnis, über die intensive Beschäftigung mit volkstümlichen Sprach- und Kunstformen eine eigenständige Nationalkultur überhaupt erst zu definieren und in Abgrenzung zu den übrigen skandinavischen Staaten zu behaupten. Der existenzielle Erkenntnisanspruch der realistischen Dichtung macht jedoch deutlich, dass die Inszenierung regionaler Kulturtraditionen – beispielsweise innerhalb der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt – bereits wieder über die Grenzen des individuell Bestimmbaren hinausweist. Somit lässt sich konstatieren, dass der postulierte Wahrheitsgehalt des ländlich-bäuerlichen Stoffbereiches weniger in seiner kulturellen Aussagekraft besteht, mit deren Hilfe ein möglicher Nationalcharakter veranschaulicht werden könnte. Stattdessen hofft man, am Beispiel des Bauerntums grundlegende Einsichten in das menschliche Wesen zu vermitteln, die sich auch auf andere Lebensbereiche übertragen lassen.

Wie bereits dargelegt, gehen die parallel verlaufenden Entwicklungen des Poetischen Realismus in der deutschen und skandinavischen Literatur auf eine gemeinsame theoretische Grundlage zurück. Bildet aber die idealistische Philosophie eine wesentliche Voraussetzung für die realistische Strömung in Skandinavien, so ist der Realismusbegriff der skandinavistischen Forschung zu problematisieren. Die wissenschaftlichen Einschätzungen der wirklichkeitsbezogenen Kunst divergieren erheblich und entwickeln daher auch kein einheitliches Verständ-

nis des Phänomens „Realismus.“ Hier wäre vor allen Dingen die Zuordnung der verschiedenen Epochenbezeichnungen zu bestimmten ästhetischen Kriterien zu überprüfen. Da sich die realistische Strömung in Skandinavien in ihrem weiteren Verlauf verstärkt auf das Sujet der bürgerlichen Lebenswelt konzentriert,⁷⁸² könnte zudem eine Gegenüberstellung derjenigen Werte lohnend sein, die den unterschiedlichen Stoffbereichen jeweils zugesprochen werden. Es stellt sich die Frage, inwiefern sich der „bürgerliche“ Poetische Realismus mit dem ästhetischen Dilemma der wirklichkeitsbezogenen Kunst auseinandersetzt und welche Gestaltungsmöglichkeiten er für das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Allgemeinheit findet, das auch für den ländlich-bäuerlichen Stoffbereich eine wichtige Rolle spielt. Die Erzählungen von Thomasine Gyllembourg, Fredrika Bremer und Camilla Collett, insbesondere aber auch Almqvists Roman *Det går an* bieten sich für eine Untersuchung an, bei der die angestrebte Lebensnähe der realistischen Dichtung und ihre kritische Bezugnahme auf gesellschaftliche Konventionen kontrastiv zu dem Konzept der poetischen beziehungsweise ironischen Verklärung behandelt werden. Vor diesem Hintergrund erscheint auch die Fragestellung relevant, in welchem Maß sich der Erkenntnisanspruch des Poetischen Realismus bereits auf die gesellschaftsbezogene Dichtung des Modernen Durchbruch in Skandinavien auswirkt.

Trotz seiner Besonderheiten kann der skandinavische Realismus durchaus als Bestandteil einer gesamteuropäischen Strömung des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Die Tendenz zu einer wirklichkeitsbezogenen Dichtung findet hier unterschiedlichste Ausprägungen; sie geht jedoch in der englischen, französischen und russischen Literatur ebenso wie in der deutschen und skandinavischen Dichtung mit dem besagten Phänomen des Regionalismus einher und nimmt dabei stets auch eine Neubewertung des ländlich-bäuerlichen Stoffbereichs vor.⁷⁸³ Daraus ergeben sich Ansatzpunkte für eine weiterführende komparatistische Untersuchung, die einerseits die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und die möglichen Wechselwirkungen der relevanten Texte beleuchtet und die andererseits aufzeigt, inwieweit die Thematisierung der ländlich-bäuerlichen Lebenswelt auch auf Entwicklungen zurückgeht, die unabhängig voneinander stattgefunden haben könnten.⁷⁸⁴

782 Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 194 ff.

783 Wild: *Topologie des ländlichen Raums*. S. 13, S. 26; Andersen: *Norsk litteraturhistorie*. S. 199; Brøndsted: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ S. 187, S. 192; Baur: *Dorfgeschichte*. S. 88 f.; Thieme: *Ivan Turgenev und die deutsche Literatur*. S. 45 f., S. 53, S. 69; Kluge: *Berthold Auerbach und die deutsche Literatur*. S. 1 ff., S. 7 ff.; Hein: „Berthold Auerbach.“ S. 568; Wolpers, Theodor: „Der Realismus in der englischen Literatur.“ In: Lauer et al. (Hg.): *Europäischer Realismus*. S. 89–184. Hier S. 128.

784 Vgl. Hein: *Dorfgeschichte*. S. 133; Baur: *Dorfgeschichte*. S. 18.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur und Quellentexte

ALMQVIST, Carl Jonas Love: „Även om humor och stil däri.“ (1834–35) In: Ders.: *Samlade Skrifter*. Band 4. Hg. Fredrik Böök. Stockholm 1923. S. 253–267.

Ders.: *Baron Julius K. Ur fröken Eleonoras reseminnen*. (1835) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens Bok. Duodesupplagan*. Band 5–7. Hg. Bertil Romberg. Möklinta 1999. S. 73–68.

Ders.: *Dialog om sättet att sluta stycken*. (1835) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens Bok. Duodesupplagan*. Band 5–7. S. 169–198.

Ders.: „Essai sur le caractère principal de la poésie presomptive de l’avenir.“ (1838) In: Ders.: *Samlade Skrifter*. Band 4. S. 365–379.

Ders.: *Kapellet*. (1838) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens bok. Duodesupplagan*. Band 8–11. Hg. Bertil Romberg. Möklinta 1996. S. 81–123. Deutsche Übersetzung von August Oberreuter: *Die Kapelle*. In: Keel, Aldo (Hg.): *Skandinavische Erzähler. Von „Thorstein Stangenhieb“ bis August Strindberg*. Zürich 1998. S. 87–159.

Ders.: *Svenska fattigdomens betydelse*. (1838) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens bok. Duodesupplagan*. Band 8–11. S. 247–287.

Ders.: *Varför reser du?* (1838) In: Ders.: *Samlade Skrifter*. Band 3. Hg. Algot Werin. Stockholm 1922. S. 155–170.

Ders.: *Återkomsten*. (1838) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens bok. Duodesupplagan*. Band 8–11. S. 3–10.

Ders.: „Poesi i Sak.“ (1839) In: Aspelin, Kurt: *Poesi i Sak. Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede*. Stockholm 1980. S. 109–136.

Ders.: *Poesi och Politik i förhållande till varandra*. (1839) In: Ders.: *Skrifter. Törnrosens Bok. Duodesupplagan*. Band 12–14. Hg. Bertil Romberg. Möklinta 1997. S. 73–82.

Ders.: [Brief an O.P.Sturzenbecker vom 12. November 1840] In: Ders.: *Brev 1803-1866*. Hg. Bertil Romberg. Stockholm 1966. S. 155–158.

ATTERBOM, Per Daniel: [Rezension zu *Drottningens Juvelsmycke* und *Ramido Marinesco*. Teil 1.] In: *Swenska Litteratur-Föreningens Tidning*. Jahrgang 1835. Nr. 5. Spalte 65–80.

Ders.: „Literarische Notizen aus Schweden“. Deutsche Übersetzung von Carl August Hagberg. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*. Jahrgang 1838. Nr. 261. S. 1059–1060.

Ders.: „Om Runebergs Dikter.“ (1838) In: Ders.: *Valda Skrifter*. Band 5. Hg. Fredrik Böök. Stockholm 1928. S. 230–244.

AUERBACH, Berthold: *Der Tolpatsch*. (1842) In: Ders.: *Schriften*. Band 9. Stuttgart 1895. S. 1–24.

Ders.: *Befehles*. (1843) In: Ders.: *Schriften*. Band 9. S. 85–102.

Ders.: *Des Schloßbauers Vefele*. (1843) In: Ders.: *Schriften*. Band 9. S. 39–66.

Ders.: „An J.E. Braun vom Verfasser der Schwarzwälder Dorfgeschichten.“ (1843) In: Bucher, Max et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1844-1880*. Band 2. Stuttgart 1975. S. 148–151.

Ders.: „Schriftprobe zu einem Porträt in der Zeitschrift ‚Europa.‘“ (1844) In: Ott, Ulrich (Hg.): *Marbacher Magazin*. Jahrgang 1985. Nr. 36. S. 51.

Ders.: *Schrift und Volk. Grundzüge der volkstümlichen Literatur, angeschlossen an eine Charakteristik J.P. Hebel's*. Leipzig 1846.

Ders.: *Sträflinge*. (1854) In: Ders.: *Schriften*. Band 10. Stuttgart 1895. S. 131–192.

Ders.: „Gottfried Keller von Zürich.“ (1856) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 104–110.

Ders.: „Goethe und die Erzählungskunst. Vortrag, zum Besten des Goethe-Denkmal gehalten in der Singakademie zu Berlin.“ (1861) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 388–390.

Ders.: „Der Pfarrer von Wakefield. Vortrag, gehalten in der Sing-Akademie zu Berlin.“ (1867) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 390–394.

Ders.: „Bemerkungen zu Gustav Freytags ‚Ingo und Ingraban.‘“ (1873) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 493–496.

BJØRNSON, Bjørnstjerne: [Brief an Clemens Petersen vom 19.–27. Juli 1857] In: Ders.: *Brevveksling med danske*. Band 1. Hg. Øyvind Anker et al. Kopenhagen/ Oslo 1970. S. 7–20. Deutsche Übersetzung von Julius Elias. In: Bjørnson, Bjørnstjerne: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. Hg. Halvdan Koht. Berlin 1912. S. 1–19.

Ders.: [Brief an Clemens Petersen vom 20. September 1857] In: Ders.: *Brev. Gro-Tid*. Band 1. Hg. Halvdan Koht. Kristiania/ Kopenhagen 1912. S. 34–43. Deutsche Übersetzung von Julius Elias. In: Bjørnson: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. S. 30–39.

Ders.: *Synnøve Solbakken*. (1857) In: Ders.: *Samlede værker*. Kristiania/ Kopenhagen 1914. Band 1. S. 102–186. Deutsche Übersetzung von Mathilde Mann: *Synnøve Solbakken*. In: Bjørnson, Bjørnstjerne: *Meisternovellen*. Hg. Hans Roesch. Zürich 1963. S. 59–136.

Ders.: [Brief an Clemens Petersen vom 1. April 1861] In: Ders. *Brevveksling med danske*. Band 1. S. 86–92. Deutsche Übersetzung von Julius Elias. In: Bjørnson: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. S. 132–140.

Ders.: [Brief an Henrik Ibsen vom 5. Oktober 1864.] In: Ders.: *Brev. Gro-Tid*. Band 2. S. 142–146. Deutsche Übersetzung von Julius Elias. In: Bjørnson: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. S. 230–235.

Ders.: [Brief an Georg Brandes vom 15. April 1869.] In: Ders.: *Brev. Gro-Tid*. Band 2. S. 308–314. Deutsche Übersetzung von Julius Elias. In: Bjørnson: *Briefe. Lehr- und Wanderjahre*. S. 281–287.

Ders.: [Brief an Siegfried Sobernheim, Mitte Dezember 1875]. In: Ders.: *Briefwechsel mit Deutschen*. Band 1. Hg. Aldo Keel. Frankfurt am Main 1986. S. 78–79.

Ders.: *Norway and the Norwegians*. (1889). Stavanger 2001.

BLICHER, Steen Steensen: *Til B. S. Ingemann*. (1815) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 3. Hg. Jeppe Aakjær und Hendrik Ussing. Kopenhagen 1920. S. 185–187.

Ders.: „Præsten af Wakefield. Forerindring til den danske Oversættelse.“ (1827) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 9. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1921. S. 1–2.

Ders. *Peer Spillemands Rejse til Parnas*. (1827)) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 11. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1922. S. 85–93.

Ders.: *Mine Konstvenner*. (1827) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 10. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1922. S. 40–44.

Ders.: *Røverstuen*. (1827) In: Ders. *Samlede Skrifter*. Band 10. S. 52–112.

Ders.: *Peer Spillemands Afskedsord til Nordlysets Læsere*. (1829) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 15. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1925. S. 213–220.

Ders.: *Hosekræmmeren*. (1829) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 14. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1924. S. 33–55. Deutsche Übersetzung von Inger und Walter Methlagl: *Der Strumpfkrämer*. In: Blicher, Steen Steensen: *Der Himmelberg. Erzählungen*. Hg.: Inger und Walter Methlagl. Zürich 2007. S. 94–113.

Ders.: *Fjorten Dage i Jylland*. (1836) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 20. Hg. Jeppe Aakjær und Georg Christensen. Kopenhagen 1928. S. 1–157.

Ders.: *Skytten paa Aunsbjerg*. (1839) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 24. Hg. Jeppe Aakjær und Johannes Nørvig. Kopenhagen 1929. S. 44–66. Deutsche Übersetzung von Inger und Walter Methlagl: *Der Schütze auf Aunsbjerg*. In: Blicher: *Der Himmelberg*. S. 218–237.

Ders.: *De tre Helligaftene*. (1841) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 26. Hg. Jeppe Aakjær und Johannes Nørvig. Kopenhagen 1930. S. 1–15. Deutsche Übersetzung von Inger und Walter Methlagl: *Die drei heiligen Abende*. In: Blicher: *Der Himmelberg*. S. 238–250.

Ders.: „Min Tidsalder.” (1842) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 26. S. 153–265.

BRANDES, Georg: „Bjørnstjerne Bjørnson.“ (1881) In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Band 3. Kopenhagen 1900. S. 375–410.

COLLETT, Peter Jonas: „Recension af Schwachs samlede Digte.“ In: *Den Constitutionelle*. Jahrgang 1837. Nr. 332. Spalten 3–6; Nr. 333. Spalten 3–6; Nr. 334. Spalten 4–6.

Ders.: „Om Henrik Wergeland og Campbellerne.“ In: *Den Constitutionelle*. Jahrgang 1838. Nr. 124. Spalten 1–5.

FREYTAG, Gustav: „Deutsche Dorfgeschichten.“ (1862) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 196–197.

GOETHE, Johann Wolfgang: [Aus dem Gespräch zwischen Goethe und Eckermann vom 29.1.1827] In: Ders.: *Werke*. Band 6. Hg. Erich Trunz. Hamburg 1960. S. 721.

GOTTSCHALL, Rudolf: „Eine neue Dorfgeschichte.“ (1857) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 200–203.

GUTZKOW, Karl: „Die ‚realistischen‘ Erzähler.“ (1857) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 197–200.

Ders.: „Realismus und Idealismus.“ (1857) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 111–112.

HAGEN, Karl: „Berthold Auerbachs ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten.‘“ (1846) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 152–154.

HEBBEL, Friedrich: „Das Komma im Frack.“ (1858) In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 12. Hg. Richard Maria Werner. Berlin 1904. S. 189–193.

Ders.: „An Marie Prinzessin Wittgenstein.“ (1859) Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 6. Hg. Richard Maria Werner. Berlin 1906. S. 245–248.

HEIBERG, Johan Ludvig: „Om Philosophiens Betydning for den nuværende tid.“ (1833) In: Ders.: *Prosaiske Skrifter*. Band 1. Kopenhagen 1861. S. 381–436.

Ders.: „Om Skjønhed i Naturen.“ In: Ders.: *Prosaiske Skrifter*. Band 2. Kopenhagen 1861. S. 229–248.

Ders.: *Prosaiske Skrifter*. Band 11. Kopenhagen 1861.

- HERTZ, Henrik: „Fire poetiske epistler fra Knud Sjællandsfar.“ In: Ders.: *Anonym Nytaarsgave for 1832*. Kopenhagen 1832. S. 223–280.
- KELLER, Gottfried: „Jeremias Gotthelf.“ (1849) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 168–175.
- KIERKEGAARD, Søren: *Af en endnu Lefendes Papirer*. In: Ders.: *Samlede Værker*. Band 1. Hg. Johan Ludvig Heiberg und H.O. Lange. Kopenhagen 1962. [Neue, von Peter P. Rohde durchgesehene Ausgabe.] S. 11–57.
- KÜHNE, Ferdinand Gustav: „Vorwort Europa.“ (1846) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 154–155.
- LUDWIG, Otto: „Shakespearestudien.“ (1874) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 101–104.
- MADVIG, Johan Nicolas: „Samlede noveller, af S. S. Blicher.“ In: *Maanedsskrift for litteratur*. Jahrgang 1835. Nr. 13. S. 401–418.
- MØLLER, Poul Martin: „Forberedelser til en Afhandling om Affectation.“ (1837) In: Ders.: *Efterladte Skrifter*. Band 3. Kopenhagen 1856. S. 163–188.
- MØLLER, Peder Ludvig: „Steen Steensen Blicher“ (1845). In: Rohde, H.P.: „P.L. Møller om Steen Steensen Blicher.“ In: Nørgaard, Felix (Hg.): *Omkring Blicher 1974*. Kopenhagen 1974. S. 33–56.
- OLSEN, Rolf: [Rezension zu Peter Christen Asbjørnsens und Jørgen Moes *Norske Folkeeventyr*.] In: *Den Constitutionelle*. Jahrgang 1848. Nr. 81. Spalten 2–6.
- RYDQVIST, Johan Erik: *Framfarna dagars vittra idrotter i jernförelse med samtidens. En tafla i tvenne afdelningar*. Stockholm 1828. S. 237.
- Ders.: „Teckningar utur Hvardagslifvet, tredje häftet.“ In: *Heimdall*. Jahrgang 1831. Nr. 28. S. 111–112.
- Ders.: „Vitterhet.“ In: *Heimdall*. Jahrgang 1831. Nr.53. S. 211–212.
- SCHMIDT, Julian: „Die Märzpoeten.“ (1850) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 78–83.
- Ders.: „Die Reaction in der deutschen Poesie.“ (1851) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 83–87.
- Ders.: „Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert.“ (1855) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 176–178.
- Ders.: „Der neueste englische Roman und das Princip des Realismus.“ (1856) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 90–94.

Ders.: „Neue Romane.“ (1860) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 96–98.

VISCHER, Friedrich Theodor: „Noch ein Wort darüber, warum ich von der jetzigen Poesie nichts halte.“ (1844) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 75–78.

Ders.: „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen.“ (1857) In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 2. S. 189–190.

Sekundärliteratur

AFZELIUS, Nils: „Bellman och Wallenberg.“ In: Tigerstedt, E.N. (Hg.): *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*. Band 2. Stockholm 1956/1957. S. 252–303.

ALBØGE, Gordon: *Blicher og samfundet*. Odense 2003.

ALGULIN, Ingemar und Olsson, Bernt: *Litteraturens Historia i Sverige*. Stockholm 1995.

AMDAM, Per: *Bjørnson og Kristendommen 1832-1875. Selverkjennelse - Selvhevdelse*. Oslo 1969.

Ders.: „Synnøve Solbakken.“ In: Tvinnereim, Audun (Hg.): *Vurderinger av Synnøve Solbakken*. Oslo 1970. S. 137–153.

ANDERSEN, Per Thomas: *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo 2001.

ASPELIN, Kurt: *Poesi och verklighet. Några huvudlinjer i 1830-talets svenska kritikerdebatt. Del I*. Göteborg 1967.

Ders.: *Poesi och verklighet. 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem. Del II*. Stockholm 1977.

Ders.: *Poesi i sak. Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede. Studier i C.J.L. Almqvists författarskap kring 1840. Del 2*. Lund 1980.

AUERBACH, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. München 1946.

AUKEN, Sune: „Inspiration fra Frankrig og Tyskland.“ In: Mortensen, Klaus May und Schack, May (Hg.): *Dansk litteraturs historie*. Band 2. Kopenhagen 2008. S. 267 – 269.

Ders.: „Den moderne Tragiker – Steen Steensen Blicher.“ In: Mortensen et al. (Hg.): *Dansk litteraturs historie*. Band 2. S. 312–331.

AURING, Steffen et al.: *Dansk litteraturhistorie*. Band 5. Kopenhagen 1984.

AUST, Hugo: *Novelle*. Stuttgart 1999.

Ders.: *Literatur des Realismus*. Stuttgart 2000.

BAGGESEN, Søren: *Den Blicherske Novelle*. Århus 1965.

Ders.: *Fire Veje til Blichers Novellekunst*. Odense 2004.

BAILEY, Sarah: „Dialekt in den Werken Auerbachs und Bernsteins.“ In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. „Germanistik im Konflikt der Kulturen.“* Bern 2007. S. 201–206.

BALLMANN, Bernd: „Der Tolpatsch - Auerbachs Meisterstück.“ In: Ders.(Hg.): *150 Jahre Schwarzwälder Dorfgeschichten von Berthold Auerbach.* Horb 1994. S. 71–78.

BAUMGARTNER, Walter: „Poetischer Realismus als Ideologie. Zur Rezeption von Bjørnsons Bauernerzählungen in Deutschland 1860 bis 1880.“ In: Bolckmans, Alex (Hg.): *Literature and Reality. Creation versus Mimesis. Problems of Realism in Modern Nordic Literature.* Ghent 1977. S. 213–250.

BAUR, Uwe: *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz.* München 1978.

BECKER, Sabine: *Bürgerlicher Realismus.* Tübingen/ Basel 2003.

BEHSCHNITT, Wolfgang: *Wanderungen mit der Wünschelrute. Landesbeschreibende Literatur und die vorgestellte Geographie Deutschlands und Dänemarks im 19. Jahrhundert.* Würzburg 2006.

BERENDES, Jochen: *Ironie – Komik – Skepsis. Studien zum Werk Adalbert Stifters.* Tübingen 2009.

BERND, Clifford A.: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe.* Columbia 1995.

BJÖRCK, Staffan: „C.J.L. Almqvist: Romantic Radical.“ In: Friis, Erik J. (Hg.) *The American Scandinavian Review.* Jahrgang 1969. Band 57. Nr. 1. S. 24–31.

BLIKSRUD, Liv: „Forord.“ In: Dies. (Hg.): *Camilla Collett. Fortellinger i utvalg.* Oslo 1996. S. 7–16.

Dies: „Fantastikk i Camilla Colletts fortellinger.“ In: Hareide, Jorunn (Hg.): *Skript, kropp og selv. Nytt lys på Camilla Collett.* Oslo 1998. S. 56–72.

BÖNING, Holger: „Volkserzählungen und Dorfgeschichten.“ In: Sautermeister, Gerd und Schmid, Ulrich (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur.* Band 5. München 1998. S. 281–312.

BRASK, Peter: „Den fremmedgjorte Eros. En Blicherstudie.“ In: Brandt, Per Aage et al. (Hg.): *Poetik. Tidsskrift for Æstetik og litteraturvidenskab.* Jahrgang 1969. Nr. 2. S. 13–37.

BRIX, Hans: *Blicher-Studier.* Kopenhagen 1916.

BRØNDSTED, Mogens: 1830-1860. „Inledning.“ In: Ders. (Hg.): *Nordens Litteratur før 1860.* Kopenhagen 1972. S. 319–326.

- Ders.: „Der skandinavische Beitrag zum europäischen Realismus.“ In: Lauer, Richard et al. (Hg.): *Europäischer Realismus*. Wiesbaden 1980. S. 185–210.
- BULL, Francis et al: *Norsk litteraturhistorie*. Band 4. Oslo 1937.
- BUNYAN, Anita: „Volksliteratur und nationale Identität. Zu den kritischen Schriften Berthold Auerbachs.“ In: Lauster, Martina (Hg.): *Deutschland und der europäische Zeitgeist. Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz*. Bielefeld 1994. S. 63–89.
- CARLSSON, Sten, und ROSÉN, Jerker: *Svensk Historia*. Band 2. Stockholm 1961.
- CHRASKA, Wilhelm: *Steen Steensen Blicher zwischen Dichtung und Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1986.
- COWEN, Roy C.: *Der Poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche*. München 1985.
- CROUZET, Marcel: „Duranty.“ In: Grente, Georges (Hg.): *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Dix-Neuvième Siècle. A–K*. Paris 1971. S. 351–352.
- EISELE, Ulf: „Realismus-Theorie.“ In: Glaser, Horst Albrecht (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Band 7. Hamburg 1982. S. 36–46.
- Ders.: „Empiristischer Realismus. Die epistemologische Problematik einer literarischen Konzeption.“ In: Müller, Klaus-Detlef (Hg.): *Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen*. Königstein 1981. S. 74–95.
- FRIESE, Wilhelm: „Von der Reformation zum Barock.“ In: Paul, Fritz (Hg.): *Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen*. Darmstadt 1991. S. 1–38.
- FRIIS, Oluf: *Jylland i Dansk Litteratur indtil Blicher*. Kopenhagen 1929.
- Ders.: „Poetisk Realisme og Romantisme“. In: Traustedt, P.H. (Hg.): *Dansk Litteraturhistorie*. Kopenhagen 1976. Band 2. S. 11–356.
- GEPPERT, Hans-Vilmar: *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 1994.
- GLAUSER, Jürg: „Frühe Neuzeit.“ In: Ders. (Hg.): *Neue skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart 2006. S. 51–78.
- GLIENKE, Bernhard: „Steen Steensen Blicher.“ In: Jens, Walter (Hg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*. Band 2. München 1988. S. 768–773.
- GREINER, Martin: „Dorfgeschichte.“ In: Kohlschmidt, Werner und Mohr, Wolfgang (Hg.): *Reallexikon der Literaturgeschichte*. Band 1. Berlin 1958. S. 274–279.
- GUSTAFSSON, Lars: *Estetik i förvandling. Estetik och litteraturhistoria i Uppsala från P.D.A. Atterbom till B.E. Malmström*. Uppsala 1986.

GUTHKE, Karl: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart 1984.

HÄGG, Göran: *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm 1996.

HAHL, Werner: „Gesellschaftlicher Konservatismus und literarischer Realismus. Das Modell einer deutschen Sozialverfassung in den Dorfgeschichten.“ In: Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit*. Band 1. S. 48–93.

HALLBERG, Peter: „Bjørnsons väg till Synnøve Solbakken.“ In: Tvinnereim (Hg.): *Vurderinger av Synnøve Solbakken*. S. 120–136.

HARRITS, Flemming: „Desuden. Steen Steensen Blichers ‚Skytten paa Aunsbjerg.‘“ In: Schmidt, Povl und Lehrmann, Ulrik (Hg.): *Læsninger i dansk Litteratur*. Band 2. Odense 1998. S. 52–68.

HEIN, Jürgen: „Die ‚absurde Bauern-Verhimmelung unserer Tage.‘ Friedrich Hebbel und die Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts.“ In: Koopmann, Ludwig (Hg.): *Hebbel-Jahrbuch 1974*. Heide 1973. S. 102–125.

Ders.: *Dorfgeschichte*. Stuttgart 1976.

Ders.: „Berthold Auerbach.“ In: Grimm, Gunter E. und Max, Frank Rainer (Hg.): *Deutsche Dichter*. Band 5. Stuttgart 1989. S. 564–570.

HEITMANN, Klaus: „Der französische Roman im Zeitalter des Realismus (1830-1880).“ In: Lauer et al. (Hg.): *Europäischer Realismus*. S. 29–88.

HIEBER, Jochen: „Deutscher, Schwabe, Jude. Der gescheiterte Erfolgsautor Berthold Auerbach.“ In: Ders.: *Wörterhelden, Landvermesser. Aufsätze und Kritiken*. Frankfurt am Main 1994.

HORCH, Hans Otto: „Judenbilder in der realistischen Erzählliteratur.“ In: Hoffman, Christhard und Strauss, Herbert A. (Hg.): *Juden und Judentum in der Literatur*. München 1985. S. 140–171.

HOUM, Philipp: „1830-1860. Norge.“ In: Brøndsted (Hg.): *Nordens litteratur før 1860*. S. 370–394.

HØGH, Jon: *Kommentarer til Steen Steensen Blichers Noveller HOSEKRÆMMEREN og DE TRE HELIGAFTENE*. Herning 1979.

JØRGENSEN, Aage: *Bøgens Fædreland – og andre Guldalderstudier*. Maarslet 1999.

KIM, Du Gyu: *Volkstümlichkeit und Realismus. Untersuchungen zu Geschichte, Motiven und Typologien der Erzählgattung Dorfgeschichte*. Bielefeld 1991.

KLUGE, Rolf-Dieter: *Berthold Auerbach und die deutsche Literatur*. Tübingen 2005.

- LANGBALLE, Jesper: *Anlangendes et menneske. Blichers forfatterskab – selvopgør og tidsopgør*. Odense 2004.
- LARSEN, Per: *Steen Steensen Blicher – en socialdemokrat. En bidrag til nyvurdering af Steen Steensen Blichers noveller*. Odense 1983.
- LAUER, Reinhard: „Der europäische Realismus.“ In: Ders. et al. (Hg.): *Europäischer Realismus*. S. 7–28.
- LINDQVIST, Herman: *Historien om Sverige. När riket sprängdes och Bernadotte blev kung*. Stockholm 1998.
- LINDROTH, Sten: „Reformation och Humanism.“ In: Tigerstedt, E. N. (Hg.): *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*. Band 1. Stockholm 1955. S. 281–370.
- LJUNGBERG, Henrik: *Dødens fortællere. Om Blichers bedste Noveller*. København 1989.
- LYSELL, Roland: „Realismens romantik hos Almqvist.“ In: Ders. und Wilson Lohse, Britt (Hg.): *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen*. Stockholm 1996. S. 74–100.
- MAHLMANN-BAUER, Barbara: „Sozial- und Erzählstruktur in Werken Jeremias Gotthelfs und Berthold Auerbachs.“ In: Aurnhammer, Achim et al. (Hg.): *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution. Literarisches Leben in Baden zwischen 1800 und 1850*. Freiburg 2010. S. 555–595.
- MARTINI, Fritz: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898*. Stuttgart 1981.
- MASÁT, András: *Von Genrebild zu Bauernerzählung. Korrespondierende Formen der Kurzepik in der norwegischen „Volksliteratur“ um die Mitte des 19. Jahrhunderts*. Budapest 1996.
- Ders.: „Literatur und nationaler Bildungsdiskurs. Von Aufklärungsschriften in der Romantik zum Problem der norwegischen „aufgeklärten“ Öffentlichkeit im ausgehenden 20. Jahrhundert.“ In: Barz, Christiane und Behschnitt, Wolfgang (Hg.): *Alterität in Bildungsdiskursen in den skandinavischen Literaturen*. Würzburg 2006. S. 37–39.
- MCFARLANE, James: „Norwegian Literature 1860-1910.“ In: Næss, Harald (Hg.): *A History of Norwegian Literature*. Lincoln 1993. S. 107–199.
- MCHALE, John: *Die Form der Novellen „Die Leute von Seldwyla“ von Gottfried Keller und der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ von Berthold Auerbach*. Bern 1953. S. 71.
- MCINNES, Edward: „Auerbach’s *Schwarzwälder Dorfgeschichten* and the quest for german realism in the 1840s.“ In: Ward, Mark G. (Hg.): *Perspectives on German Realist Writing*. Lewiston 1995. S. 95–111.

MERKER, Erna: „Idylle.“ In: Kohlschmidt, Werner und Mohr, Wolfgang (Hg.): *Realllexikon der Literaturgeschichte*. Band 1. Berlin 1958. S. 742–749.

METHLAGL, Inger und Walter: „Bemerkungen zu Blichers Sprachkunst.“ In: Blicher: *Der Himmelberg. Erzählungen*. S. 374–396.

METTENLEITER, Peter: *Destruktion der Heimatdichtung*. Tübingen 1974.

MICHELSEN, Knud: „Hegel og Heibergskolen.“ In: Mortensen, Klaus May und Schack, May (Hg.): *Dansk litteraturs historie*. Band 2. Kopenhagen 2008. S. 72–74.

MJÖBERG, Jöran: *Drömmen om sagatiden*. Band 1. Lund 1967.

MØLLEHAVE, Johannes: *Læsehest med Æselsører. Oplevelser med danske bøger fra H.C. Andersen og Blicher til Benny Andersen og Lola Baidel*. Viborg. 1979.

MÜLLER, Klaus-Detlef: „Realismus als Provokation.“ In: Ders. (Hg.): *Bürgerlicher Realismus*. S. 1–24.

MÜLLER-WILLE, Klaus: *Schrift, Schreiben und Wissen. Zu einer Theorie des Archivs in Texten von C. J. L. Almqvist*. Tübingen 2005.

Ders.: „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus.“ In: Glauser (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. S. 131–182.

MUNDAL, Else: „Sagaliteratur.“ Deutsche Übersetzung von Astrid van Nahl. In: Haugen, Odd Einar (Hg.): *Altnordische Philologie. Norwegen und Island*. Berlin 2007. S. 341–389. Norwegische Originalausgabe: *Handbok i norrøn filologi*. Oslo 2004.

NIEFANGER, Dirk: *Barock*. Stuttgart 2000.

NIELSEN, Erling: *H.C. Andersen og andre Danskere*. Oslo 1974.

NOLIN, Bertil: „The Romantic Period.“ In: Warme, Lars G. (Hg.): *A History of Swedish Literature*. Lincoln/ London 1996. S. 150–203.

NORDIN, Svante: *Romantikens filosofi. Svensk idealism från Höjer till hegelianerna*. Lund 1987.

NÆSS, Harald: „Norwegian literature 1800-1860.“ In: Ders. (Hg.): *A History of Norwegian Literature*. S. 82–106.

OLSSON, Bernt: *Törnrosdiktaren och andra porträtt*. Stockholm 1995.

OLWIG, Kenneth: „Place, Society and the Individual in the Authorship of St. St. Blicher.“ In: Nørgaard (Hg.): *Omkring Blicher 1974*. S. 69–114.

ORT, Claus Michael: *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen 1998.

ØYSLEBØ, Olaf: *Bjørnsons bondefortellinger. Kulturhistorie eller allmennmenneskelig diktning?* Oslo 1982.

PAUL, Fritz: „Romantik und Poetischer Realismus.“ In: Ders.: *Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen*. S. 86–146.

PLUMPE, Gerhard: „Einleitung.“ In: Ders. und McInnes, Edward (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Band 6. München 1996. S. 17–83.

Ders.: „Das Reale und die Kunst. Ästhetische Theorie im 19. Jahrhundert.“ In: Ders. und McInnes (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Band 6. S. 242–307.

PREISENDANZ, Wolfgang: *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*. München 1977.

RÖD, Wolfgang: „Das Zeitalter der Aufklärung.“ In: Ders.: *Der Weg der Philosophie*. München 2000. Band 2. S. 80–136.

ROMBERG, Bertil: „Efterskrift.“ In: Almqvist: *Skällnora Kvarn och andra folkklivsberättelser*. Hg. Bertil Romberg. Stockholm 1981. S. 287–293.

Ders.: *Carl Jonas Love Almqvist. Liv och verk*. Stockholm 1993.

ROSSEL, Sven H.: „Es ist auf Erden kein schwerer Leiden, denn wann zwei Herzlieb müssen scheiden.“ Die Geschichte eines Blichermottos.“ In: *Nerthus. Nordisch-deutsche Beiträge*. Jahrgang 1979. Band 4. S. 75–86.

SANDER, Ulrike-Christine: „Den lykkelige Ørken.“ Spuren narrativer Aporetik in St. St. Blichers Novelle *Hosekræmmeren*.“ In: Marold, Edith und Rühling, Lutz (Hg.): *Skandinavistik*. Jahrgang 2002. Nr. 1. S. 119–132.

SARNECKI, Kerstin: *Erfolgreich gescheitert. Berthold Auerbach und die Grenzen der jüdischen Emanzipation im 19. Jahrhundert*. Oldenburg 2008

SAZAKI, Kristina R.: „Berthold Auerbach's Deutscher Volkskalender: Editing as Political Agenda.“ In: *German Life and Letters*. Jahrgang 2002. Nr. 55/ 1. S. 41–71.

Dies.: „The Assimilating Fool? Berthold Auebach's *Der Tolpatsch* and Leopold Kompert's *Schlemiel*.“ In: *Seminar*. Jahrgang 2002. Nr. 39. S. 1–14.

SCHLÜTER, Petra: *Berthold Auerbach: ein Volksaufklärer im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2010.

- SEIDENSPINNER, Wolfgang: „Oralisierte Schriftlichkeit als Stil. Das literarische Genre Dorfgeschichte und die Kategorie Mündlichkeit.“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Jahrgang 1997. Nr.1. S. 37–51.
- SENGLE, Friedrich: „Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur.“ In: *Studium Generale*. Jahrgang 1963. Nr. 16. S. 619–631.
- Ders.: „Formen des idyllischen Menschenbildes.“ In: Ders.: *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750–1850*. Stuttgart 1965. S. 212–232
- SØRENSEN, Øystein: *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen*. Oslo 1997.
- SORKIN, David: „The Invisible Community. Emancipation, Secular Culture and Jewish Identity in the Writings of Berthold Auerbach.“ In: Reinharz, Jehuda und Schatzberg, Walter (Hg.): *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*. Hanover 1985. S. 100–119.
- STEEN, Ellisiv: *Diktning og Virkelighet. En studie i Camilla Colletts Forfatterskap*. Oslo 1947.
- STEENE, Birgitta: „Liberalism, Realism and the Modern Breakthrough: 1830-1890.“ In: Warme: *A History of Swedish Literature*. S. 204–272.
- STEIN, Peter: „Sozialgeschichtliche Signatur 1815-1848.“ In: Sautermeister et al. (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Band 5. S. 16–37.
- STEWART, Jon: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*. Kopenhagen 2007. Band 1.
- SVEDJEDAL, Johan: *Berättaren på bokmarknaden*. Stockholm 1987.
- Ders.: *Kärlek är. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1793-1833*. Stockholm 2007.
- Ders.: *Rosor, törnen. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1833-1840*. Stockholm 2007.
- SZONDI, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1973.
- THIEME, Galina: *Ivan Turgenev und die deutsche Literatur. Sein Verhältnis zu Goethe und seine Gemeinsamkeiten mit Berthold Auerbach, Theodor Fontane und Theodor Storm*. Frankfurt am Main 2000.
- VIKLUND, Jon: *Ett vidunder i sitt sekel. Retoriska studier i C.J.L. Almqvists kritiska prosa 1815-1851*. Hedemora 2004.
- VON RUBOW, Paul: *Heiberg og hans Skole i Kritiken*. Kopenhagen. 1953. S. 19 f.; Michelsen, Knud: „Hegel og Heibergskolen.“ In: Mortensen, Klaus May und Schack, May (Hg.): *Dansk litteraturs historie*. Band 2. Kopenhagen 2008. S. 72 – 74.

WEHLE, Winfried und THOMÉ, Horst: „Novelle.“ In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 2. Berlin, New York 2000. S. 725–731.

WILD, Bettina: *Topologie des ländlichen Raums: Berthold Auerbachs „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus*. Würzburg 2011.

WOLPERS, Theodor: „Der Realismus in der englischen Literatur.“ In: Lauer et al. (Hg.): *Europäischer Realismus*. S. 89–184.

