

Zeitschrift:	Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band:	67 (2021)
Artikel:	Philosemitische Schwärmereien : jüdische Figuren in der dänischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts
Autor:	Bock, Katharina
Kapitel:	7: Hans Christian Andersen : Kun en Spillemand (1837)
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-919815

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

7 Hans Christian Andersen: *Kun en Spillemand* (1837)

Der letzte Erzähltext, der in dieser Arbeit ausführlich analysiert werden soll, wurde 1837 veröffentlicht. *Kun en Spillemand* [Nur ein Spielmann] ist der vierte Roman Hans Christian Andersens – und vielleicht der erstaunlichste. Er handelt von dem jungen Geiger Christian, der von einem Leben als berühmter Künstler träumt, und von seiner großen Liebe, dem jüdischen Mädchen Naomi. So weit scheint die Figurenkonstellation an diesem Punkt der Untersuchung bereits vertraut: Ein kreativer Christ, der durch die Liebe einer schönen Jüdin komplettiert wird, während sie aus dieser Beziehung nicht anders hervorgehen kann, denn als gläubige und dankbare Christin. Nur ist hier alles anders. Christian ist ein verkannter Künstler, der mit seinem Glauben hadert und am Ende unglücklich und einsam als einfacher Spielmann stirbt. Und Naomi widersetzt sich sämtlichen Erwartungen, die das erfahrene Lesepublikum und die Gesellschaft an sie stellen. Weder liebt sie Christian, noch wird sie eine gute Christin. Stattdessen verkleidet sie sich als Mann, schließt sich einer fahrenden Kunstreitergesellschaft an, reist mit gefälschtem Pass durch Europa, hat unehelichen Sex mit einem Zigeuner¹ und heiratet schließlich einen französischen Adeligen. Beide Lebensläufe finden weitestgehend ohne die jeweils andere Figur statt, und doch sind beide untrennbar miteinander verbunden. Naomis Jüdischsein und Christians Bedürfnis, sich musikalisch auszudrücken, haben oberflächlich betrachtet nichts miteinander zu tun. Der Romantext setzt beide aber fortwährend miteinander in Beziehung und erschafft so den Raum, von etwas Drittem zu erzählen, von sexuellem Begehr und *Queerness*², und diese als Antriebsfeder von wahrer Kunst zu definieren. Der Roman ist ein außerordentliches Beispiel für das gewaltige produktive Potenzial, das durch eine jüdische Figur in einen literarischen Text gelangt. *Kun en Spillemand* ist weniger eine idealisierte Darstellung

1 In dieser Arbeit verwende ich den Begriff ‚Zigeuner‘ ohne Anführungszeichen. Ich beziehe mich bei dieser Entscheidung im Wesentlichen auf Klaus-Michael Bogdal, der in seiner Untersuchung *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung* für den Kontext seiner Analyse feststellt: „Sinti oder Roma werden geboren, ‚Zigeuner‘ sind ein gesellschaftliches Konstrukt, dem ein Grundbestand an Wissen, Bildern, Motiven, Handlungsmustern und Legenden zugrunde liegt, durch die ihnen im Reden über sie kollektive Merkmale erst zugeschrieben werden. [...] Weil es sich dabei also um Redeweisen und mediale Repräsentationen, um die Erfindung einer Ethnie in einem übertragenen Sinn handelt und nicht um denkende, fühlende und handelnde Subjekte, kann und muss die Bezeichnung Zigeuner (von hier an) ohne Anführungszeichen verwendet werden“ (Bogdal 2014: 15). Dieser Kontext ist auch in meiner Untersuchung gegeben, weswegen ich Bogdal hier folge.

2 Die schwedische Theaterwissenschaftlerin Tiina Rosenberg stellt eingangs in ihrem Buch *Queerfeministisk Agenda* [Queerfeministische Agenda] unter Berufung auf Judith Butler fest: „Egentligen bör ‚queer‘ inte preciseras [Eigentlich sollte ‚queer‘ nicht präzisiert werden]“ (2002: 11). Da eine wissenschaftliche Arbeit jedoch eine Begriffsdefinition verlangt, stütze ich mich auf Rosenbergs Verständnis des Begriffs, wie sie ihn in ihrem Buch *Byxbegär* [Hosenbegehren] formuliert hat, nämlich als „*icke-heterosexuelle dissonans* [*nicht-heterosexuelle Dissonanz*]“ (Rosenberg 2000: 17). Der Begriff ‚Dissonanz‘ wiederum beschreibt in diesem Zusammenhang „en form av aktivism och teori som inte smälter samman till en klangenhet utan uppfattas som spänningssyld [eine Form von Aktivismus und Theorie, die nicht zu einer Klangeinheit verschmilzt, sondern als spannungsreich aufgefasst wird]“ (Rosenberg: 2002: 12). Das bedeutet, dass *queer* immer in Abgrenzung zu einer als normal verstandenen Heterosexualität steht.

einer oder mehrerer jüdischer Figuren, sondern macht sich vielmehr die enorm vielfältigen Assoziationsräume zunutze, die sich durch jüdische Figuren im Text ergeben. Er zeigt beispielhaft, dass Philosemitismus nicht vornehmlich bedeutet, dass sich eine – wie auch immer zu bestimmende – positive oder verklärende Grundeinstellung des Autors gegenüber Jüdinnen und Juden über die positive oder verklärende Darstellung jüdischer Figuren ausdrücken muss. In *Kun en Spillemand* zeigen sich, mehr noch als in allen zuvor untersuchten Texten, die vielfältigen und unerschöpflichen Erzählmöglichkeiten, die sich durch die jüdische Figur ergeben. Es handelt sich gewissermaßen um das eindrücklichste Beispiel für einen literaturinternen oder eben: einen literarischen Philosemitismus.

7.1 Jüdische Figuren bei H.C. Andersen

Jüdische Figuren begleiten das Schreiben von Andersen von Anfang an. Gleich in seinem ersten Roman *Fodreise* [1829] hat der Erzähler eine Begegnung mit dem phantastischen Ahasverus. Dieser ist allerdings nur eine unter vielen flüchtigen Bekanntschaften des jungen Dichters auf seinem nächtlichen Spaziergang durch die Welt der Literatur, außerdem ist er mehr Topos denn Figur mit individuellem Charakter (vgl. Kapitel 2.8). Erik Dal wirft in seinem kurzen Artikel *Jødiske elementer i H.C. Andersens Skrifter* [Jüdische Elemente in H.C. Andersens Schriften] ein Schlaglicht auf die jüdischen Figuren bei Andersen und verweist auf eine „lille Scene [kleine Szene]“ im Roman *Improvisatoren* [Der Improvisator; 1835] (1987), „hvor en biperson [...] ydmyger en karl af pøbelen, der har villet ydmyge en jøde; denne viser sig at have en meget smuk datter, men kapitlet om hende har ingen rigtig funktion i bogen [in der eine Nebenfigur einen Kerl aus dem Pöbel demütigt, der einen Juden demütigen wollte; von diesem stellt sich heraus, dass er eine sehr schöne Tochter hat, aber das Kapitel über sie hat keine richtige Funktion im Buch]“ (Dal 1993). Mit Naomi in *Kun en Spillemand* gestaltet Andersen 1837 erstmals eine komplexe jüdische Figur. In seinen folgenden Texten mit jüdischen Figuren nimmt er von dieser Komplexität jedoch wieder Abstand und lehnt sich in einer stereotyperen Figurengestaltung mehr an die bereits bestehenden Topoi an. Es sind insbesondere Jüdinnen, weniger Juden, denen eine tragende Funktion innerhalb seiner Texte zukommt. In Andersens *peu à peu* entstandenen *Billedbog uden Billeder* [Bilderbuch ohne Bilder] wirft der Mond am *Fem og Tyvende Aften* [Fünfundzwanzigster Abend; 1840] sein Licht auf die alte Mutter der reichen Rothschild-Söhne. Sie bewohnt ihr bescheidenes Haus im Frankfurter Ghetto und zieht dieses einem nobleren Wohnsitz vor, denn hier hat sie ihre Söhne geboren. „[F]orlod hun nu den ringeagtede Gade, det lille Huus, da vilde Lykken, maaske, forlade dem! det var nu hendes Tro“ [„Verließe sie nun die unansehnliche (gering geachtete; KB) Gasse, das kleine Haus, da möchte das Glück vielleicht sie (ihre Söhne; KB) verlassen! Das war nun ihr Glaube“]. Als jüdische Mutter verkörpert sie die aufopfernde und fürsorgliche Mutterfigur schlechthin, und so endet das kurze Stimmungsbild mit dem Satz: „Det er en Overtro, men af det Slags, at naar man kjender Historien og seer Billedet, behøves der kun, for at forstaae dette, de to Ord, som Underskrift: En Moder“ [„Es ist ein Aberglaube; aber von der Art, daß, wenn man die Geschichte kennt und das Bild erblickt, es nur, um dieses zu verstehen, der zwei Worte als Unterschrift bedarf: ,Eine Mutter‘“] (Andersen 1877: 32; dt. Übers. Andersen 1845: 85–86).

Eine andere jüdische Mutter beweist im Gedicht *Rabbi Meyer* [1847] (2007b) ihren über alle Zweifel erhabenen Glauben an Gott. Angesichts des plötzlichen Todes ihrer beiden Söhne ist sie es, die keiner Anfechtung erliegt und den Glauben ihres Mannes, Rabbi Meyer, wieder aufrichtet. Im selben Jahr greift Andersen noch einmal ausführlich das Ahasverusmotiv auf. In seinem Versdrama *Ahasverus* [1847] (1847) zeichnet er die Figur des „wandernden Juden“ als „eine allegorisierte Darstellung der Wahrheit des christlichen Glaubens auf ihrem Weg durch die Geschichte der Menschheit“ (Schnurbein 2007: 139; vgl. auch Thing 2001: 134–137). Weitere rund zehn Jahre später entstehen gleichzeitig das Märchen *Jødepigen* [1855] (2007a) und der Roman *At være eller ikke være* [1857] (2001). In beiden Texten findet ein frommes jüdisches Mädchen nicht nur den Weg zum Christentum, sondern auch den frühen Tod (vgl. Kapitel 2.5 u. 8). In Andersens letztem Roman *Lykke-Peer* [Glücks-Peter; 1870] (2000) taucht schließlich, wenn auch nur am Rande, eine männliche jüdische Figur auf, der Gesangslehrer des Protagonisten, der als dessen Förderer eine wichtige Rolle spielt. Schaut man auf Andersens Textproduktion, mögen die jüdischen Figuren im Verhältnis zur Anzahl der Texte zwar nicht überrepräsentiert erscheinen, doch fällt auf, dass sie Andersen durch sein gesamtes Schaffen begleiten, angefangen mit seinem ersten Roman *Fodreise*, den er als 23-Jähriger veröffentlichte, bis zu seinem letzten Roman *Lykke-Peer*, der erschien, als Andersen 65 Jahre alt war. Umso erstaunlicher ist es, dass seine jüdischen Figuren bislang kaum im Mittelpunkt des Forschungsinteresses standen (vgl. jedoch Kirmmse 1991). Einen Überblick über die hier relevanten Werke Andersens gibt Erik Dal (1993) in seinem oben bereits erwähnten Tagungsbeitrag, eine Analyse einiger ausgewählter Texte unternimmt Stefanie von Schnurbein (2007) in ihrem Aufsatz *Hybride Alteritäten. Jüdische Figuren bei H.C. Andersen*. Mogens Brøndsted hat mit dem Gedicht *Rabbi Meyer* und dem Märchen *Jødepigen* zwei wenig bekannte Texte Andersens in die von ihm herausgegebene Sammlung *Ahasverus. Jødiske elementer i dansk litteratur* aufgenommen und sie in seiner einleitenden literaturgeschichtlichen Darstellung kontextualisiert (Brøndsted 2007b: 12–25). Finn O. Hvidberg-Hansen (2004) schenkt Andersens jüdischen Figuren aus einem biografischen Interesse heraus in seinem Aufsatz *Mellem derwisher, jøder og katoliker* [Zwischen Derwischen, Juden und Katholiken] kurze Beachtung. Eine Untersuchung, die sich ausführlich mit Andersens jüdischen Figuren beschäftigt, steht bislang aus.

7.2 Der Autor im Fokus

Während über Andersens Zeitgenossen, deren Texte ich in den vorigen Kapiteln untersucht habe, verhältnismäßig wenig Forschungsliteratur verfasst wurde, ist es ob der schieren Menge nahezu unmöglich, einen umfassenden Überblick über die Sekundärliteratur zu Andersen zu gewinnen. Auffällig ist die einigermaßen einseitige Ausrichtung der Andersen-Forschung, die Klaus Müller-Wille in seiner 2017 erschienenen Monografie *Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik* folgendermaßen charakterisiert: „Generell kann gesagt werden, dass die Andersen-Forschung in stärkerem Ausmaß als andere Forschungszweige der Neueren Skandinavistik von biographischen, psychoanalytischen (meist von Freud oder Jung inspirierten) und rezeptionshistorischen Untersuchungen geprägt wird.“ Insbesondere gelte dies für Monografien über den Autor und sein Werk,

„weniger für die Vielzahl von Artikeln, die der Interpretation einzelner Märchen gewidmet sind“ (Müller-Wille 2017: 13 [Fußnote 11]). Der Blick auf einige der umfangreichsten Neuerscheinungen der letzten Jahre bestätigt den Eindruck, dass die biografische Beschäftigung mit Andersen – vor allem in Dänemark – nach wie vor dominierend ist. 2003 erschien die mehr als 800 Seiten starke Biografie von Jens Andersen (2005, pünktlich zum 200. Geburtstag des Dichters, auch auf Deutsch). Einen vergleichbaren Umfang haben auch Johan de Mylius’ Werke *HCA* (2005a) und *Livet og skriften. En bog om H.C. Andersen* [Das Leben und die Schrift. Ein Buch über H.C. Andersen] (2016), in denen das literarische Schaffen des dänischen Nationaldichters im Lichte seiner Biografie betrachtet wird, wenngleich de Mylius selbst immer wieder den Mangel an literaturwissenschaftlich fundierter Auseinandersetzung, insbesondere bei der Analyse der Märchen Andersens, beklagt (vgl. Müller-Wille 2017: 13; de Mylius 2004: 9–17). Ebenfalls bemerkenswert ist einerseits das enorme Interesse an Andersen und andererseits der Ruf der Betulichkeit und Weinerlichkeit, passend zur „damalige[n] Weltschmerzära“ (Mayer 1981: 225), der dem Werk des Autors bereits zu dessen Lebzeiten anhaftet.³ In Übersetzungen vom Dänischen in andere Sprachen wird der sentimentale Eindruck der Texte Andersens oftmals durch ungenaue oder glättende Übersetzungen noch verstärkt (vgl. Bøggild/Grum-Schwensen/Bøgh Thomsen 2015b: 9–10). Auch der Roman *Kun en Spillemand* steht, so formuliert es Heinrich Detering 1994 in seiner Arbeit zum literarischen Umgang mit (männlicher) Homoerotik, „in Deutschland heute im (irreführenden) Ruf eines biedermeierlich-sentimentalen Künstlerromans“ (Detering 2002a: 205–206). Hans Mayer, der als Nicht-Skandinavist auf eine Übersetzung des Romans angewiesen war, urteilt in seiner Untersuchung *Außenseiter* von 1975 den „Verfasser des in der Tat schwer erträglichen Romans ‚Nur ein Geiger‘“ gar als einen „mittelmäßige[n] Vielschreiber“ (Mayer 1981: 231), dabei wurde der Roman vom zeitgenössischen Lesepublikum zunächst positiv aufgenommen (vgl. Brøndsted 1988: 290–291). Zurückzuführen ist diese verbreitete Einschätzung im Wesentlichen auf Søren Kierkegaards 1838 erschienene vernichtende Rezension des Romans, die in der Forschung lange Zeit deutlich mehr Aufmerksamkeit erhalten hat als das eigentliche Werk, auf das sie sich bezieht. So stellt Klaus Müller-Wille mit Erstaunen fest, dass seit Johan de Mylius’ 1981 veröffentlichter Abhandlung *Myte og roman* [Mythos und Roman] über die Romane Andersens keine Sekundärliteratur zu *Kun en Spillemand* erschienen sei, die sich nicht auch oder überwiegend auf Kierkegaards Rezension beziehe (Müller-Wille 2014: 93 [Fußnote 2], 2017: 298 [Fußnote 9]; vgl. hierzu de Mylius 1981: 122–163; Detering 2002a: 210–212; Mayer 1981: 224–233; Müller-Wille 2017: 311–312; Schnurbein 2007: 144–145).

7.3 *Kun en Spillemand* auf der Couch

Johan de Mylius, der als einer der tonangebenden Andersen-Forscher gilt und dessen Textproduktion zu Andersens Leben und Werk enorm ist, beklagt in seinem Nachwort

3 Deutlich wird dies vor allem dort, wo sich Literaturwissenschaftler*innen in jüngerer Zeit von dieser Andersen-Rezeption abgrenzen und stattdessen die Komplexität seiner Texte hervorheben (vgl. Bøggild 2009: 199–200; Øhrgaard 2010: 91; Stössinger 2009: 21).

zur deutschen Neuübersetzung des Romans, dass sich „ein immer größerer Teil der Andersen-Literatur mit der ‚queer-Theorie‘ beschäftigt“ (de Mylius 2005c: 361). Das Problem besteht für de Mylius offensichtlich nicht in einer möglichen literarischen Textanalyse aus queer-theoretischer Perspektive, sondern in den daraus gezogenen Rückschlüssen auf Andersens eigene Sexualität: „Andersens Gefühlsleben ist komplex, auch im sexuellen Bereich, aber eine einseitige queer-Dimension seines Gesamtwerks oder einzelner seiner Werke ist kaum fruchtbar und auch nicht angemessen“ (de Mylius 2005c: 362). Damit formuliert de Mylius einerseits eine Kritik an der Tendenz, Andersens Texte autobiografisch zu deuten, andererseits trennt er hier selbst nicht zwischen der Analyse des Textes und der des Autors, wenn er eine queer-theoretische Beschäftigung mit Andersens Literatur deshalb als unfruchtbar und unangemessen betrachtet, weil er in Andersens Biografie keine eindeutigen Belege für dessen Homosexualität finden kann. Gerade die Textanalyse von Detering, auf die de Mylius sich hier unter anderem kritisch bezieht, zeigt jedoch eindrücklich, wie sexuelles Begehen, Travestie und Homoerotik in den Texten Andersens literarisch produktiv werden. Allerdings liegt Deterings Interesse tatsächlich nicht darin, eine queere Lesart des Textes vorzunehmen, sondern vielmehr darin, die „literarische Maskierung der Homosexualität“ (de Mylius 2005c: 360) des Autors zu entschlüsseln. So schreibt er einleitend zu seiner Textanalyse von *Kun en Spillemand*: „In der Tat konnte Andersen, scheint mir, schlechterdings nicht weiter gehen, als er es hier tat: Seine – wiederum im Text als *autobiographisch* markierte – eigene amphibische Existenz wird hier aufgespalten in zwei gleichberechtigte Protagonisten, einen ‚weiblichen‘ Mann und eine ‚männliche‘ Frau“ (Detering 2002a: 206). Irritierenderweise legt sich Detering in seiner Analyse also auf eine vereindeutigende homosexuelle Lesart des Textes fest, mit der Implikation, Spuren in den Texten Andersens aufzufinden, die dessen Homosexualität belegen können.⁴ Über diese vereindeutigende Kategorisierung von Begehen und sexueller Identität hinaus geht Dag Heede (2005, 2009), indem er einen *Queerness*-Begriff jenseits des Konzepts von Homo- und Bisexualität anwendet. Doch auch seine Arbeit kulminiert letztlich in der Fokussierung auf die Sexualität und Genderidentität des Verfassers, statt auf die literarischen Texte selbst. Bis heute ist der dänische Andersen-Diskurs vom absurdem Bemühen geprägt, Nachweise über Andersens wahlweise postulierte Hetero-, Homo-, Bi- oder Asexualität zu erbringen.⁵ Dabei ist die Sichtbarmachung eines Autors als homosexuell beziehungsweise queer, unabhängig davon, ob diese Begriffe und Konzepte zu dessen Lebzeiten bekannt waren oder nicht, selbstverständlich begrüßenswert, denn sie bricht mit der heteronormativen Erwartungshaltung an einen Autor und seine Texte. Gleichzeitig lässt diese Perspektive ein ums andere Mal das Werk hinter den Verfasser zurücktreten. Die Texte werden so letztlich immer und immer wieder zum Beweismaterial, welches der Ergründung

⁴ In seiner Nachbemerkung zur Studienausgabe von 2002 nimmt Detering Bezug auf die vielfache Kritik, die seit Erscheinen seiner Monografie 1994 an „den theoretischen und methodischen Grundlagen des Buchs“ geäußert wurden, u.a. in Bezug auf das „Verhältnis [...] von Autor(schaft) und Text(-ualität)“ und verweist auf seine jüngsten Publikationen, in denen er sich (selbst)kritisch zu diesen Punkten äußert (Detering 2002a: 388).

⁵ Auf der erst 2017 erneuerten und aktualisierten Internetseite des Arkiv for Dansk Litteratur [Archiv für dänische Literatur] beispielsweise versucht de Mylius in erschütternd eindimensionaler Perspektive, den Nationaldichter vor „[t]eorien om Andersens homoseksualitet [der Theorie über Andersens Homosexualität]“ regelrecht in Schutz zu nehmen (de Mylius 2001–2017).

des Autors, seiner Sexualität und seiner Geschlechtsidentität dient. Die Werke selbst scheinen in dieser biografischen Lesart keinen Wert zu haben, der über den Produzenten des Textes hinausweist. Dabei ist es für die Wirkung, die ein literarischer Text bei seinen Leser*innen entfaltet, vollkommen gleichgültig, ob diese wissen, wen Andersen auf welche Art begehrte oder liebte. Das Leseerlebnis ist unberührt vom biografischen Wissen um den Autor – die anhaltende, internationale und generationenübergreifende Popularität, insbesondere einiger von Andersens Märchen, unterstreicht genau dies. Selbstverständlich wird sich oftmals ein Interesse an der Biografie des Autors aus der Lektüre seiner Werke ergeben und schließlich ein weiteres Licht auf seine Texte werfen. Auch für produktionsästhetische Fragestellungen und Perspektiven sind Geschlecht und Begehrten des*r Autor*in bedeutsam. Gleiches gilt dort, wo ein Forschungsinteresse darin besteht, Autor*innen, Musiker*innen und andere Künstler*innen, die sich außerhalb eines heteronormativen, eurozentristischen und männlich dominierten Erwartungshorizonts befinden, überhaupt sichtbar zu machen. Doch „en queer optik [...] og en postfeministisk tilgang [eine queere Optik und ein postfeministischer Zugang]“ (Heede 2005: 171), wie von Heede gefordert, muss nicht erst durch die Biografie des Autors legitimiert werden, sondern ergibt sich gegebenenfalls aus dem Werk selbst und sollte bestenfalls über den Autor hinausweisen. Ob ein Text berührt oder verärgert, ob er verwirrt oder beglückt, unterhält oder langweilt oder alles zugleich – er tut all dies in erster Linie von sich aus, in Kommunikation mit dem Leser. Die Relevanz des Romans *Kun en Spillemand* liegt nicht in seinem Autor, sondern darin, dass in ihm Spektakuläres auf spektakuläre Weise erzählt wird.

7.4 Der Text im Fokus

Aller Fokussierung auf den Autor zum Trotz hat sich etwa seit Beginn der 2000er-Jahre, auch in Dänemark, verstärkt eine Perspektive etabliert, die von der biografisch-psychologischen Interpretation der Literatur Andersens Abstand nimmt und sich seinen Werken aus verschiedenen Blickrichtungen und mit vielfältigen Fragestellungen annähert (z.B. Detering 1998; Behschnitt 2006: 391–438, Bøggild/Grum-Schwensen/Bøgh Thomsen 2015a). Dabei fällt wiederum auf, dass seine Literatur oft mit dem Begriff der Moderne in Verbindung gebracht wird. Mit Beiträgen in verschiedenen Anthologien haben sich Forschende dem Aspekt der Moderne in seiner Literatur angenähert (vgl. Oxfeld 2006; Müller-Wille 2009; Bom/Bøggild/Nørregaard Frandsen 2014a). Die Blickrichtung ist dabei oft eine zweifache, wobei zum einen Andersen selbst als Vorbote der Moderne verstanden wird und zum anderen seine anhaltende Bedeutung bis in die Gegenwart von Interesse ist (vgl. Bom/Bøggild/Nørregaard Frandsen 2014b: 9). Einen umfassenden und aktuellen Forschungsüberblick über die Rezeption von Andersen als Vorläufer und Pionier der Moderne gibt Müller-Wille in seiner 2017 erschienenen Studie zu Andersens Materialästhetik, in der er aufzeigt, wie sich im Laufe seines Schaffens „Andersens Schreiben von den Positionen der Romantik entfernt“ (2017: 332) und „zentrale Theoreme der klassischen Moderne vorweg[nimmt]“ (2017: 331). Dem Roman *Kun en Spillemand* widmet Müller-Wille ein eigenes Kapitel, in dem er auch ausführlich auf die literaturwissenschaftliche Rezeption des Romans eingeht (2017: 297–301). In seiner Untersuchung richtet er den Blick auf die

Funktion von Kitsch und Konsum im Roman und zeigt erstens, wie diese in Beziehung zu den unterschiedlichen Lebensläufen der beiden Hauptfiguren stehen, und zweitens, wie Andersens Schreibverfahren selbst von populärkulturellen Einflüssen geprägt ist und diese reflektiert (vgl. hierzu auch Müller-Wille 2014). Die verschiedenen Textebenen und die komplexen Verflechtungen nicht nur der unterschiedlichen Themen und Motive, sondern der Figurenkonstellationen, strafen die seit Kierkegaard geläufige chronische Unterschätzung des Romans Lügen, wie auch Schnurbein in ihrem Aufsatz *Hybride Alteritäten. Jüdische Figuren bei H.C. Andersen* darstellt (2007: 133–139). Sie zeigt auf, wie sich in der jüdischen Figur Naomi religiöse, ethnische, geografische, geschlechtlich-sexuelle und schließlich sogar animalisch-menschliche Gegensatzpaare verbinden. Ihr Beitrag ist der bislang einzige, der das Jüdischsein der Figur Naomi und deren Beziehung zur Figur des titelgebenden Spielmanns Christian in den Mittelpunkt des Interesses stellt. Denn Naomi ist nur eine von zwei gleichberechtigten Hauptfiguren des Romans, deren Lebenswege unterschiedlicher kaum sein könnten, und die doch von Kindheit an miteinander verbunden sind. Ein Beispiel zum Einstieg in dieses Kapitel soll der Illustration dieser Gegensätzlichkeit dienen und zugleich die Erzählstrukturen offenlegen, mit deren Hilfe die Verbindung der beiden Figuren Naomi und Christian gestiftet wird.

7.5 *Kun en Spillemand* – Einstieg

Naomi und Christian wachsen als Nachbarn auf, ohne jedoch ihre frühe Kindheit miteinander verbracht zu haben. Denn Naomi ist Jüdin⁶ und Christian Christ.⁷ Erst mit Beginn der erzählten Handlung lernen beide einander kennen und verbringen heimlich in Naomis Garten spielend einen gemeinsamen Nachmittag. Zwei Tage später fallen Haus und Garten einem Brand zum Opfer, dessen Ursache im Romantext ungeklärt bleibt und nicht thematisiert wird. Das zeitgenössische (wie auch das heutige) Lesepublikum konnte den Brand jedoch leicht mit judenfeindlicher Gewalt assoziieren. Das Wissen um die Pogrome von 1819 konnte vorausgesetzt werden und ist, wie diese Arbeit bereits gezeigt hat, auch in der Literatur immer wieder aktualisiert worden (vgl. Kapitel 2.3, 3.6, 4.2.5 und 5.3). Dennoch bleibt die Brandursache im Roman unausgesprochen. Das Feuer erzählt also von judenfeindlicher Gewalt, während der Text selbst diese Gewalt verschweigt. Damit hat auch die Figur Naomi keine Möglichkeit, den Brand als judenfeindlichen Angriff auf ihr Leben zu verarbeiten. Überdies stirbt ihr Großvater beim Versuch, sein Geld aus dem brennenden Haus zu retten, wobei er seinen materiellen Besitz seiner Enkelin vorzieht⁸ – eine zusätzliche seelische Beschädigung Naomis, die paradoxe Weise zugleich eine implizite

⁶ Der Name Naomi stellt eine Verbindung zur gleichnamigen Figur (Noomi) aus dem Buch Rut im Alten Testament her. Das Buch Rut beschreibt einerseits wiederholten Aufbruch und Migration, andererseits eine entschlossene Frauenfigur, die der patriarchalischen Gesellschaft, in der sie gezwungen ist zu leben, ein Konzept entgegengesetzt, dass ihr als Frau ein begrenztes Maß an Eigenständigkeit im Zusammenleben mit einer anderen Frau ermöglicht (vgl. West 2006: 190–194).

⁷ Neben der christlichen Bedeutung des Namens ist hier die Namensgleichheit mit dem Autor offensichtlich. Detering merkt dazu an: „[M]it diesem Namen unterschrieb Hans Christian Andersen seine vertraulichen Freundesbriefe“ (Detering 2002a: 219).

Begründung für den Brandanschlag liefert, denn der alte Jude zeigt hier seinen ebenso verachtenswerten wie stereotyp gezeichneten Charakter. Naomi wird so zweifach zum Opfer: erstens zum Opfer judenfeindlicher Gewalt und zweitens zum Opfer ihres jüdischen Großvaters. Sie überlebt den Brand nur, weil sie von Christians Paten gerettet wird, der, wie sich später herausstellt, ebenfalls eine äußerst ambivalente und gewalttätige Figur ist und seinerseits ein mörderisches Geheimnis verbirgt.

Übergangsweise findet Naomi Unterkunft bei Christians Familie und spielt dort nun mit erstaunlicher Sorglosigkeit mit Christian und den Nachbarskindern. Der Erzähler weiß über die kindliche Trauer zu berichten:

Hvor let og snart glemmer ikke her Barnet sine Sorger, [...] Naomi havde strax grædt saameget for Bedstefaderen, nu sad Smilet, hvor Taaren havde siddet; den store, blomstrende Jord havde jo alt dreiet sig eengang om sin Axe, og det er for Barnets Sorg hvad Uger og Maaneder er for den Ældre. (Andersen 1988: 26)

Wie leicht und schnell vergisst das Kind doch seinen Kummer, [...]. Naomi hatte viel um den Großvater geweint, jetzt spielte ein Lächeln auf ihrem Gesicht, wo vorher Tränen waren; die große, blühende Erde hatte sich ja schon einmal um ihre Achse gedreht, was für die Trauer der Kinder soviel bedeutet wie Wochen und Monate für die Erwachsenen. (Andersen 2005: 31)⁹

Als einige Jahre vergangen sind, begegnen sich Naomi und Christian, beide noch im Kindesalter, wieder. Naomi, inzwischen von einer adeligen Familie adoptiert, verleugnet Christian und weist ihn schroff ab. Darüber gerät Christian in tiefe Verzweiflung. Der Erzähler bemerkt hier ebenso generalisierend wie zuvor bei Naomi: „En Barnesjæls dybe Sorg er stor som den største, den Voxne kjender; Barnet har i sin Smerte intet Haab, Fornuftens rækker ei sin støttende Haand til Barnet, det har i Øieblikket Intet uden sin Sorg at klynge sig til“ [„Der tiefe Schmerz einer Kinderseele ist so groß wie der größte, den ein Erwachsener kennt; das Kind sieht in seinem Schmerz keine Hoffnung, keine Vernunft reicht dem Kind ihre helfende Hand, es hat im Augenblick nichts als seinen Kummer, an den es sich klammert“] (Andersen 1988: 104; Andersen 2005: 129). Wenngleich sich beide Beschreibungen kindlicher Sorgen nicht ausschließen müssen – der Schmerz kann ebenso heftig wie schnell überwunden sein –, so entsteht doch der Eindruck von Gegensätzlichkeit und bisweilen von Widersprüchlichkeit. Beides ist charakteristisch für die Darstellung der Figuren und begleitet sie durch den ganzen Roman. In der ersten der beiden zitierten Textstellen sind das Wesen und der Lebensweg Naomis bereits vorweggenommen: Aus der schmerzlichen Erfahrung geht sie scheinbar stark und unbekümmert hervor, auf den enormen Verlust reagiert sie mit nach Außen gekehrter Leichtigkeit. Ganz anders Christian: Während Naomi den Tod ihres Großvaters und den Verlust ihres Zuhauses buchstäblich spielend überwindet, erlebt Christian die Verleugnung durch Naomi als unüberwindlichen

8 Naomi geht es hier ähnlich wie der Figur Abigail, der Tochter von Christopher Marlowes Barabas, dem Juden von Malta. Ihr Vater nimmt bereitwillig ihren Tod in Kauf, um seine Interessen zu verfolgen (vgl. Marlowe 2009: 27–51).

9 Eine deutsche Übersetzung des Romans erschien erstmals 1847 unter dem Titel *Nur ein Geiger*. Für diese Arbeit verwende ich die jüngste Übersetzung aus dem Jahr 2005, angefertigt von Bernd Kretschmer. Alle übersetzten Romanzitate stammen aus dieser Ausgabe.

Schmerz: „Hun havde ikke villet kjende ham, hun, som han holdt af som en Søster! Han følte, som Pariaen, at han hørte til en overseed Kaste. [...] Naomi, der engang forstod ham, vendte sig nu fra den ‚smudsige Dreng!‘“ [„Sie hatte ihn verleugnet, sie, die er wie eine Schwester liebte! Wie ein Paria spürte er, dass er zu einer verachteten Kaste gehörte. (...) Naomi, die ihn einst verstand, hatte sich jetzt von dem ‚schmutzigen Jungen‘ abgewandt“]. (Andersen 1988: 104; Andersen 2005: 129). Der Behauptung des Erzählers steht die bisherige Lektüreerfahrung der Leserin gegenüber: An keiner Stelle hatte Naomi ihn „verstanden“. Von Anfang an ist ihre Beziehung eine asymmetrische. Bereits die erste Begegnung der Kinder im Garten, die im nächsten Abschnitt der Romananalyse dargestellt wird, ist von diesem Ungleichgewicht geprägt. Nur nimmt Christian diese Asymmetrie selbst scheinbar nicht wahr.

Das Zitat deutet noch einen weiteren wesentlichen Aspekt an: die Überkreuzung beider Figuren, bei der die eine die Ausgrenzung der anderen erlebt. Einem „Paria“ wird nämlich später auch Naomi ähnlich gemacht, als sie sich in einen Zigeuner verliebt und sich einer Kunstreitertruppe anschließt (vgl. Kapitel 7.7.6). Die beiden Schilderungen zweier scheinbar zusammenhangloser Kindheitsszenen veranschaulichen, wie wenig es möglich ist, die jüdische Figur Naomi isoliert in den Blick zu nehmen. Beide Schicksale sind von Beginn an aneinander gekoppelt, denn die beiden Kinder gehen einen Vertrag ein, der sie ihr Leben lang aneinander bindet. Dieser Vertrag – ein spielerischer Tauschhandel, bei dem Christian seine Augen und seinen Mund gegen ein paar bunte Blätter an Naomi „verkauft“ – ist Ausgangspunkt für meine Romananalyse und soll im Folgenden genauer dargestellt werden. Um die Implikationen dieses Handels zu verstehen, bedarf es jedoch zuvor einer Auffrischung und Aktualisierung des theoretischen Zugangs zu den Brüchen und Hindernissen des Romantextes. Im Anschluss daran werde ich die Entwicklung beider Figuren und ihre Beziehung zueinander genauer untersuchen.

7.5.1 Begehren

Die Schlagworte, mit denen sich die beiden großen Themen des Romans grob benennen lassen, sind Kunst und Sexualität. Der Roman erzählt den Weg eines scheiternden Musikers, der mit Talent, ja, sogar mit Genie begabt ist und versucht, durch sein Geigenspiel zu Ruhm und Ehre zu kommen.¹⁰ Der Entfaltung seines Genies und dem künstlerischen Erfolg stehen zum einen seine Herkunft aus einer sozial unterprivilegierten Familie und die mangelnde künstlerische und finanzielle Förderung im Weg, so dass der Roman, „als kritische Weiterentwicklung des Bildungs- und Künstlerromans bezeichnet werden kann“ (Müller-Wille 2017: 298). Zum anderen wird das künstlerische Scheitern der Figur

¹⁰ Mogens Brøndsted wirft in seinem Nachwort zu *Kun en Spillemand* die Frage auf, ob die Figur Christian tatsächlich als Genie dargestellt werde, oder ob er nicht vielmehr nur ein Talent sei – eine Beurteilung, die Andersen in Bezug auf seinen Roman rückblickend selbst vorgenommen hat. Demnach wäre Christians künstlerischer Erfolg auch ohne äußere Hilfe eingetroffen, wenn er tatsächlich genial und nicht nur talentiert gewesen wäre, denn nur das Talent, nicht das Genie benötigte Förderung und Unterstützung von außen (vgl. Brøndsted 1988: 288). Der Romantext selbst ist allerdings keineswegs so eindeutig in seinem Urteil über Christians Begabung und lässt beide Möglichkeiten offen, bzw. unternimmt diese strenge Unterscheidung nicht.

Christian implizit mit seinem Mangel an sexueller Triebhaftigkeit in Verbindung gebracht. Sexualität wird im Roman durch die Figur Naomi verkörpert, die wiederum zwar ein ausgeprägtes ästhetisches Gespür hat, jedoch nicht mit künstlerisch produktivem Talent ausgestattet ist. Der Roman stellt Kunst und Sexualität als aneinandergekoppelt dar und macht diese Verbindung gerade dadurch sichtbar, dass sie im Roman nicht glückt: Beide Größen kommen nicht in einer Figur zusammen, der sexuelle und der künstlerische Körper sind nicht eins. So finden schließlich weder das künstlerische noch das sexuelle Begehr Erschöpfung.

Der Begriff ‚Begehr‘ wird in diesem Kapitel häufig gebraucht und verlangt daher, trotz oder wegen seiner scheinbaren Verständlichkeit, nach einer Bestimmung. Ich verwende ‚Begehr‘ als einen Begriff, der sich nicht zwangsläufig auf Sexualität beziehen muss, in dem jedoch gleichwohl stets eine sexuelle Konnotation, eine körperliche Dringlichkeit enthalten ist. So gebrauche ich ‚Begehr‘ in der Regel als sexuell verstandenen Begriff, benenne jedoch dort, wo es auch um andere Formen des Begehrns geht, worauf das Begehr sich in diesem Fall richtet. Die Körperlichkeit des Begehrns soll auch dort mitschwingen, wo es ein rein geistiges zu sein scheint; zumeist betrifft dies die Kunst beziehungsweise die Musik. Denn die Analyse des Romans zeigt, dass Kunst und Sexualität zwar getrennt erzählt werden, doch untrennbar miteinander verbunden sind. Aus der Lücke, die sich im Roman durch diese Trennung zwischen Kunst und Sexualität ergibt, entsteht das Begehr nach beidem.

7.5.2 Kunst und Körper – noch einmal Roland Barthes

Die Beziehung zwischen Kunst und Körperlichkeit ist Gegenstand vieler Arbeiten von Roland Barthes. Im Kontext dieser Romananalyse sind insbesondere seine Aufsätze zur Musik von Interesse: *Die Rauheit der Stimme* [1972], *Die Musik, die Stimme und die Sprache* [1977] und *Der romantische Gesang* [1976/1977]. Dabei erscheint es Barthes fast unmöglich, eine angemessene Sprache für das Reden über Musik zu finden. Der Grund hierfür „liegt darin, daß es sehr schwierig ist, die Sprache, die dem Bereich des Allgemeinen angehört, mit der Musik zu verbinden, die dem Bereich des Unterschieds angehört“ (Barthes 1990b: 280). Naturgemäß entzieht sich dieser Bereich, da er sich gerade nicht in Worte fassen lässt, einer Benennung jenseits eines metaphorischen Annäherungsversuchs. Die Metaphern, die Barthes verwendet, sind Metaphern der lustvollen Störstellen: Es sind die „Rauheit“ der Stimme, „die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung)“ (Barthes 1990a: 275), die beim Hörenden Begehrn erwecken. Barthes versucht dennoch, dasjenige der Musik in Sprache zu fassen, welches eine tiefe emotionale Bewegtheit beim Zuhörenden (und auch beim Ausübenden) hervorruft, was zur abschließenden Überlegung führt:

Im Unausgesprochenen setzt sich die Lust fest, die Zärtlichkeit, die Feinfühligkeit, die Erfüllung, sämtliche Werte der feinfühligsten Phantasie. [...] Die Musik ist [...] ein Diskurs des Wertes, des Lobes: ein Diskurs der Liebe: Jede »gelungene« Beziehung – gelungen, insofern sie imstande ist, das Implizite zu sagen, ohne es zu artikulieren, über die Artikulation hinauszugehen, ohne in die Zensur des Begehrns oder die Sublimierung des Unsagbaren zu verfallen – eine solche Beziehung läßt sich mit Recht als *musikalisch* bezeichnen. (Barthes 1990a: 285)

Nun bezieht Barthes sich in seinen Aufsätzen zur Musik überwiegend auf die menschliche Stimme und den Liedgesang. Doch die Figur Christian, dessen vereitelte musikalische Entwicklung der Roman erzählt, ist nicht Sänger, sondern Geiger. Der Klang, den er mit seinem Instrument erzeugt, ist nicht von der Anatomie des menschlichen Stimm- und Atemapparats beeinflusst, sondern von Holzkörper und Knochenleim, von Darmsaiten und Pferdehaaren. So betrachtet ist mehr Tierisches als Menschliches, mehr Totes als Lebendiges an der Violine. Die Geige stellt in dieser Hinsicht also gewissermaßen ein Gegenstück zur menschlichen Stimme dar – und repräsentiert durch die Abwesenheit des Körpers doch umso mehr die Stimme. Über den Andante-Satz aus Franz Schuberts erstem Streichertrio schreibt Barthes:

*Es singt, es singt einfach ungeheuerlich, an der Grenze des Möglichen. [...] Man könnte meinen, die menschliche Stimme ist hier umso gegenwärtiger, als sie sich durch andere Instrumente, die Streicher, vertreten läßt: Der Ersatz wird wahrer als das Original, die Geige und das Cello »sing« besser oder, um genauer zu sein, singen *mehr* als der Sopran oder der Bariton, weil die Bedeutung der Sinnesphänomene, falls es sie gibt, in der Verschiebung, der Substituierung, kurz, in der *Abwesenheit* letztlich immer am glanzvollsten hervortritt.* (Barthes 1990c: 286)

Das Beispiel dieses Zitats zeigt erstens, dass es der Stimme nicht bedarf, um Musik als körperlich zu begreifen, und zweitens, dass die Stimme auch dann als Ort des musikalischen Ausdrucks *per se* verstanden werden kann, wenn sie durch ein anderes, ein körperexternes Instrument „ersetzt“ wird. Die Widerständigkeit des Körpers kann bei jeder Art zu musizieren wahrnehmbar sein – oder fehlen. Es sei, so Barthes, nicht die „Lunge, dieses blödsinnige Organ (Katzenfutter)“ (Barthes 1990a: 273), sondern die Kehle und das Gesicht des Sängers, aus dem die Rauheit der Stimme entstehe, aber auch „das Cembalo Wanda Landowskas [kommt] aus ihrem Körperinneren [...] und nicht aus der kleinen Fingertrickserei so vieler Cembalisten (und zwar so sehr, daß es zu einem anderen Instrument wird)“ (Barthes 1990a: 278). Diese Verbindung zwischen Musik und Körper zu benennen, ist für den Zusammenhang meiner Untersuchung von Bedeutung. Denn der Geiger, von dem der Roman handelt, kann, so meine These, unter anderem deshalb keinen künstlerischen Erfolg haben, weil ihm symbolisch seine Stimme und somit der musikalischste Teil seines Körpers genommen wird. Diejenige, die ihm die Stimme nimmt, ist die Jüdin Naomi, die wiederum ihrerseits „von erotischer Anziehungskraft und durch eine ausgeprägte Körperlichkeit ausgezeichnet“ ist (Schnurbein 2007: 134). Den symbolischen Verlust von Körperteilen als Kastrationsmetapher zu lesen, ist naheliegend und wird dadurch komplett, dass Naomi ihm im Spiel nicht nur den Mund, sondern auch die Augen – und somit symbolisch das Sehvermögen – nimmt. So liegt in der Figur des Musikers Christian nichts Sexuelles, nichts Begehrendes und nichts Begehrenswertes. Barthes verwendet in der Reflexion über den Gesang eine phallische Metapher, wenn er schreibt, dass die Stimme, die er am meisten liebt, „immer eine gespannte, von einer gleichsam metallischen Kraft des Begehrrens beseelte Stimme war: eine gereckte – (nach einem Wort Schumanns) *aufgeregte* Stimme, oder noch besser: eine Stimme im Zustand der Erektion“ (Barthes 1990b: 284). Symbolisch kastriert

ist Christian zu solch einem virilen Geigenspiel nicht fähig.¹¹ Während für Barthes gerade dort das Wesen der Musik stattfindet, wo die Musik körperlich ist, sind im Roman *Kun en Spillemand* Körperlichkeit und Musik voneinander getrennt – und der Musiker wird kein genialer Künstler, sondern bleibt eben nur ein Spielmann. Dadurch entsteht eine Kluft, nicht nur zwischen den beiden Figuren, sondern im Romantext selbst. Diese Kluft ist eines jener Hindernisse, die im Sinne Barthes' Wollust erzeugen. Denn auch in seinem Essay *Die Lust am Text* verwendet Barthes Metaphern der Störstellen: Die „Kluft“, der „Riss“, der „Bruch“ im literarischen Text seien es, die Wollust beim Lesen wecken (Barthes 1974: 13–14). Zwischen den beiden Figuren Naomi und Christian entsteht eine solche Kluft, die der Text nicht schließen kann, so lange er andauert. Als er sie schließt, stirbt Christian und der Roman endet. Die Kluft entsteht aus der Gegensätzlichkeit und dem jeweiligen Mangel, der beide Figuren voneinander trennt, und der gleichzeitig die Verbindung zwischen beiden Figuren überhaupt erst herstellt und aufrechterhält. Aus diesem Riss, dieser Störstelle im Text, entsteht die Möglichkeit, Ungewöhnliches zu erzählen und dadurch ein Kunstwerk entstehen zu lassen, das literarische „Wollust“ beim Leser weckt – den Roman selbst. „Weder die Kultur noch ihre Zerstörung sind erotisch; erst die Kluft zwischen beiden wird es“ (Barthes 1974: 13). Barthes bezieht diesen Satz auf die Literatur des Marquis de Sade, aber er gilt genauso hier. Der Roman ruft die kulturellen Normen auf und unterläuft sie permanent, ohne sie dabei vollkommen zu verwerfen. Er bricht mit normierten Erwartungen und stellt trotzdem kein Chaos her, da er sich stets zu den Normen verhält. In der Kluft, die der Roman zwischen der Erfüllung der Norm und ihrer Zerstörung entstehen lässt, wird das Erzählen von *Otherness* möglich. Es ist die Figur der Naomi, deren Handeln diese verbindende Kluft herstellt. Als Jüdin ist sie von vornherein als Außenseiterin markiert, auf die sich eine breite Palette verschiedenster exotisierender und erotisierender Assoziationen projizieren lassen. Die Figur der Jüdin schafft so die Möglichkeit, von dämonischem und triebhaftem Begehrten zu erzählen, von einer Sexualität, die sich den bestehenden Normen widersetzt, und diese Abweichung dabei stets auf ihr Jüdischsein zurückzuführen. Naomis Jüdischsein bildet den Hintergrund, vor dem von Christians Begehrten nach vollkommener Musik erzählt wird. Warum dieses Begehrten nicht erfüllt werden kann, werde ich anhand der Analyse ausgewählter Textpassagen zeigen. Alles beginnt mit einem Tauschhandel im paradiesisch anmutenden Garten des Juden.

7.6 Christian

7.6.1 Der jüdische Paradiesgarten

Christian und Naomi sind Nachbarn, doch haben sie einander in den ersten Jahren ihres Lebens nur aus der Ferne gesehen, wobei Christian von Naomis „gule Saffians Støvler“

11 Wobei angemerkt werden muss, dass die Stars des Bühnengesangs vom 17. bis ins 19. Jahrhundert hinein oftmals ausgerechnet Kastraten waren. Zumaldest literarisch wiegt also die symbolische Kastration schwerer als die physische. Diese konnte sogar, ganz im Gegenteil, Grundlage für die Ausbildung einer außergewöhnlichen Stimme sein, welche eine „sinnliche, ja sexuelle Wirkung [...] auf Frauen, aber auch auf Männer“ hatte (Seedorf: 2015: 27).

[„gelbe(n) Saffian-Stiefelchen“] (Andersen 1988: 18; Andersen 2005: 20), die sie vom ersten Moment an als exotisch-orientalisch und reich markieren, tief beeindruckt war. Denn er wächst in Armut bei seinen Eltern auf, während Naomi bei ihrem wohlhabenden Großvater lebt, aus dessen Garten an warmen Sommerabenden der Duft von Jasmin herüberweht (vgl. Andersen 1988: 16; Andersen 2005: 18). Der Garten des Juden grenzt direkt an das Haus, in dem Christian lebt, und bleibt doch unerreichbar, bis Christian beim Spielen „i det tomme Tørvehuus, som udgjorde Grændsen mellem Hjemmet og hans Feeverden“ [„in dem leeren Torfschuppen, der die Grenze zwischen seinem Zuhause und seiner Feenwelt bildete“] (Andersen 1988: 17; Andersen 2005: 19), einige lose Steine in der Mauer zum Garten des Nachbarn entdeckt. Nach und nach vergrößert er das Loch in der Wand. Erst am nächsten Tag wagt er es, seine Hand durch das Loch zu stecken, um die reifen Erdbeeren im Nachbargarten zu berühren, ohne sich jedoch zu trauen, sie zu pflücken. Die Beeren sind „friske og fulde. Canaans Drueklase indgjød ikke rigere Tanker om Frugtbarhed end disse to Bær“ [„frisch und voll. Die Trauben Kanaans hatten keine reichere Vorstellung von Fruchtbarkeit erweckt, als diese beiden Beeren“] (Andersen 1988: 17; Andersen 2005: 20). Die Koordinaten sind gesetzt, die Wand stellt nicht nur die Grenze zu Christians Feenwelt dar, sondern den Übergang in einen biblischen Paradiesgarten. Auf der anderen Seite der Wand hat Naomi Christian schon längst entdeckt und berührt nun seine Hand mit ihrer. Wie in Blichers *Jøderne paa Hald*, wo Sulamith und Johan einander in einem orientalisch anmutenden Garten begegnen und durch einen Spalt in der Wand kommunizieren, findet auch zwischen Naomi und Christian der erste Kontakt durch ein Loch in einer zuvor trennenden Wand statt. Und hier wie dort deutet sich sowohl in der Darstellung des duftenden und üppigen Gartens als auch in der Begegnung durch eine Lücke in der Wand eine Verbindung zu Salomos Hohelied und zum körperlichen Begehren an (vgl. Kapitel 3.5). Doch Christian reagiert auf diese erste Berührung, indem er seine Hand wegzieht und dem Wunsch, den exotischen Garten samt seiner Bewohnerin kennenzulernen, zunächst nicht nachgibt. Erst als er Naomi erblickt und sie ihn bittet, das Loch in der Mauer zu vergrößern, und ihn zu sich in den Garten einlädt, gibt er seiner Neigung nach, den Garten zu betreten. Hier erwartet ihn eine Welt, die verschiedener von seiner eigenen nicht sein könnte, scheint er sich hier doch gleich in einem ganz anderen, in einem südlicheren Land zu befinden. So folgt der Erzähler dem Eindruck des Jungen, als er den Garten betritt, und leitet den Leser an, sich in Christian hinein zu versetzen: „[V]i maae med ham aande den stærke Blomsterduft, føle de varme Solstraaler, beskue den rige Pragt“ [„(W)ir müssen mit ihm den starken Blumenduft einatmen, die warmen Sonnenstrahlen fühlen, die reiche Pracht bewundern“]. Naomi passt mit ihrer als exotisch beschriebenen Erscheinung in diesen Garten, „med de klog Gazel-Øine og den brune Teint, som antyder den asiatiske Slægt; men Blodet skinnede friskt og deiligt gjennem de runde Kinder, som ombølgedes af det sorte Haar. En mørk Kjole med et Læderbælte sluttet sig om den smukke Barneskikkelse“ [„mit den klugen Gazellen-Augen und dem braunen Teint, der auf die asiatische¹² Abstammung deutete; das Blut aber leuchtete frisch und schön durch die runden Wangen, die von dem schwarzen Haar umwogt wurden. Ein dunkles Kleid mit einem Ledergürtel umschloss die hübsche

12 Asien wird hier, wie im 18. und 19. Jahrhundert üblich, mit dem Orient identifiziert (vgl. hierzu Polaschegg 2005: 84–85).

Kindergestalt“] (Andersen 1988: 18; Andersen 2005: 21). Obwohl sie noch ein Kind ist, wird Naomi durch den Verweis auf das Hohelied und den literarischen Topos der ‚schönen Jüdin‘ doch mit Attributen einer erwachsenen und somit begehrenswerten orientalischen Frau belegt. Sogar in der Betonung eines vermeintlichen Gegensatzes zwischen dunkler Haut und frischen, schönen Wangen, der in der ‚schönen Jüdin‘ überwunden wird, nimmt der Text Bezug auf das Hohelied Salomos, in dem es mit der Stimme der Sulamith heißt: „Schwarz bin ich und doch lieblich“ (Hld, 1,5; Herder 1992: 10).¹³

Die beiden Kinder spielen im Lusthaus – auch hier besteht eine Parallele zu Blichers Figuren Johan und Sulamith, die sich am Jasminlusthaus begegnen (vgl. Kapitel 3.5). Naomis und Christians Spiel heißt „at sælge Penge“ [„Geldverkaufen“] (Andersen 1988: 19; Andersen 205: 22), und es ist Naomi, die dieses Spiel vorschlägt. Ihre Figur knüpft so an die judenfeindliche Erzähltradition an, in der eine besondere Beziehung zum Geld als charakteristisches Merkmal von Juden betrachtet wird; eine Tradition, mit der sich zweifellos auch der Reichtum ihres Großvaters begründen lässt. Außerdem ist er nicht nur reich, sondern auch habgierig, wodurch sein Wohlstand im Vergleich beispielsweise zu dem der Figur Branco in Gyllembourgs Novelle *Jøden* als unmoralisch abgewertet wird. Bemerkenswert ist, dass diese Zuschreibung in der zeitgenössischen Literatur, wie in den vorigen Kapiteln gezeigt, ganz überwiegend männliche Juden betrifft, hier aber auf eine jüdische Frauenfigur übertragen wird.¹⁴ In Naomi verbinden sich also bereits zu diesem Zeitpunkt Zuschreibungen von (jüdisch konnotierter) Weiblichkeit und Männlichkeit. Das Spiel, das sie vorschlägt, ist keineswegs fair, denn Naomi bestimmt die Regeln, nach denen Christian das Spielgeld abkaufen muss:

Gule, røde og blaae Blade vare Penge.

„De røde ere de kostbareste!“ sagde hun. „Du skal kjøbe, men Du maa give mig noget! det skal være et Pant. Du kan give mig din Mund! Vi lege det kun, jeg tager den ikke rigtigt! Du skal give mig dine Øine!“

Med Haanden gjorde hun en Bevægelse, som om hun tog dem, og *Christian* fik baade af de røde og blaae Blade. Aldrig havde han leget saa deiligt før. (Andersen 1988: 19)

Gelbe, rote und blaue Blätter waren das Geld.

„Die roten sind die kostbarsten!“, sagte sie. „Du musst sie kaufen, aber du musst mir auch etwas dafür geben! Das soll ein Pfand sein! Du kannst mir deinen Mund geben! Wir spielen das nur, ich nehme ihn nicht wirklich. Du musst mir deine Augen geben!“

Sie machte mit der Hand eine Bewegung, als ob sie sie nähme, und *Christian* bekam die roten und die blauen Blätter. Noch nie hatte er so schön gespielt. (Andersen 2005: 22)

Wenngleich Naomi versichert, den Mund (und sicher auch die Augen) nicht wirklich zu nehmen, den Charakter der spielerischen Handlung also betont, wird sie an späterer Stelle *Christian* daran erinnern, dass sie noch immer seine Augen und sein Mund besitze

13 In neueren Bibelübersetzungen wird statt des von Herder verwendeten Wortpaars „und doch“ allein die Konjunktion „und“ verwendet. In der Luther-Bibel von 1534 wird hingegen „aber“ gebraucht, und auch noch in der revidierten Fassung von 1984 steht „aber“ (vgl. Bibel 2006, 2016a, 2016b).

14 In der hier untersuchten Literatur stellt die (nicht oder nicht eindeutig jüdische) Figur Veronica in Carsten Hauchs *Guldmageren* die einzige weibliche Ausnahme dar (vgl. Kapitel 5.6.2).

(Andersen 1988: 161; Andersen 2005: 200). Der gespielte Tausch behält also seine Gültigkeit und wird Christians Lebensverlauf entscheidend prägen. Naomi nimmt Christian nicht nur Körperteile weg, sondern eignet sie sich auch selbst an. Mit der Behauptung des Erzählers, Christian habe noch nie so schön gespielt, nähert sich die Erzählstimme zwar dem spontanen Eindruck Christians an. Doch ist dieser Aussage zu misstrauen, denn der symbolische Gehalt dieses Tauschs muss dem Leser offenkundig sein. Der Gegenwert für seine Sinnes- und Ausdrucksorgane ist nicht nur geringer und weniger symbolhaft – es handelt sich schlicht um schöne, aber vergängliche Blütenblätter – sondern er verliert diese Blätter außerdem, als er brusk von seiner Mutter gerufen wird und durch das Loch zurück in seine ärmliche, graue Welt kriechen muss. Der Garten bleibt ihm nun unzugänglich, denn das Loch wurde von der Gartenseite aus verschlossen (Andersen 1988: 20; Andersen 2005: 23). Christian muss also erfahren, dass er in der Welt des Juden und seiner Enkelin unerwünscht ist und Naomi, statt Stillschweigen zu bewahren, ihrem Großvater freimütig von seinem Besuch berichtet hat. Erwähnenswert ist dieser Ausschluss deshalb, weil er überhaupt erzählt wird, obwohl er für die Handlung kaum eine Rolle spielt. Denn schon in der darauffolgenden Nacht verbrennen das Haus des Juden und sein Garten. Die Planken vor der Öffnung zum Nachbarsgarten erzählen also nicht davon, dass die Kinder fortan nicht mehr miteinander spielen können, sondern sie erzählen von der Verletzung, die Christian durch diesen Ausschluss erfährt. Durch den Brand und die Zerstörung des Gartens ist dieser Ausschluss endgültig, es gibt keinen Weg mehr zurück. Darin ähnelt Christians Erfahrung zudem der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. Die Verletzung durch die Zurückweisung begleitet Christian und ist dabei nur eine von vielen Ausschlüssen, die er im Laufe der nächsten Jahre erfährt. Das Muster, das sich in der Literatur (nicht nur dieser Untersuchung) zeigt, nämlich dass die jüdischen Figuren aus der christlichen Mehrheitsgesellschaft ausgeschlossen oder zumindest vom Ausschluss bedroht sind, kehrt sich hier um. Erst einmal aber kommt Christian Naomi schon am nächsten Tag wieder näher, denn der Brand zerstört nicht nur den Besitz des Großvaters, auch der alte Jude selbst stirbt in den Flammen, und Naomi findet im Haus von Christians Eltern ein vorläufiges Obdach.

7.6.2 Hochzeit spielen

Der Brand, bei dem Naomis Großvater ums Leben kommt, deutet sich bereits beim Spielen im Lusthaus an, als Christian durch eine rote Scherbe blickt und glaubt, der Garten stehe in Flammen (Andersen 1988: 19; Andersen 2005: 22). Schmerz und Leidenschaft, Schönheit und Verlust sind fortan mit Naomi und mit ihrer jüdischen Herkunft verbunden.¹⁵ Das Feuer, das Naomi ihr Zuhause nimmt, führt sie wieder mit Christian zusammen. Nachdem Naomi ihren Kummer im Laufe eines Tages überwunden hat, interessiert sie sich nun wieder für die Schönheit der materiellen Dinge. Voller Eitelkeit ist sie besorgt, ob ihr schönes neues Trauerkleid nicht Schaden nimmt, wenn sie es nun täglich anzieht, und „[s]it

15 Als Naomi viele Jahre später, zum Christentum konvertiert, als Konfirmandin eine rote Rose an die Stelle über ihrem Herzen steckt, sind es eben jene Attribute, die mit der Figur verbunden sind und bei der Leserin gleichermaßen Mitgefühl und Ablehnung evozieren (vgl. Kapitel 7.7.3).

smukke Legetøi, Dukkehuset med Kjøkken og Stue, spurgte hun anderledes om, end om Bedstefaderen.“ [„(n)ach ihrem hübschen Spielzeug, dem Puppenhaus mit der Küche und der Stube, fragte sie viel eifriger als nach dem Großvater.“] Gleichzeitig findet sie großes Vergnügen durchaus auch in materiell wertlosen Dingen, wie einem großen Blatt, „det var Vifte, Løvhytte og Have; ja hele den deilige Blomsterhave med Farver og Duft erstattedes ved det store, grønne Blad“ [„das ihr als Fächer, Laube und Garten diente; ja, dieses große, grüne Blatt ersetzte ihr den ganzen schönen Blumengarten mit seinen Farben und seinem Duft“] (Andersen 1988: 26; Andersen 2005: 31). Ihr Verhalten ist also widersprüchlich und erscheint sprunghaft zwischen Anspruch und Anspruchslosigkeit wechselnd. Im Spiel dominiert sie erneut Christian. Der drehende Kreisel, mit dem die Kinder spielen, sei eine Blume, schlägt sie vor. Als Christian fragt, ob er nicht lieber ein helfender Kobold sein solle, bestimmt sie, dass der Kobold nun sterben soll: „Saa begrave vi ham, ligesom min Bedstefader, og saa lege vi at sørge og holde Begravelse, det kan være saa morsomt!“ [„Dann begraben wir ihn, wie meinen Großvater, und dann spielen wir Trauern und Begräbnis, das wird Spaß machen!“] (Andersen 1988: 27; Andersen 2005: 32). Die Kinder spielen auch die Feuersbrunst nach, und so wird aus Naomis schmerzhaftem Verlust ein lustiges Kinderspiel, in dem sie selbst die Führung übernimmt. Naomi wird so als zwiespältige Figur entworfen, die einerseits Mitgefühl und andererseits Ablehnung hervorruft. Das asymmetrische Verhältnis, das Naomi und Christian durch das symbolische Tauschgeschäft eingegangen sind, wird so verstärkt und ihre lebenslange Verbindung schließlich noch einmal bestätigt durch ein abermals symbolisch aufgeladenes Spiel: eine Hochzeit zwischen Naomi und Christian, denen die Nachbarskinder das Geleit geben.

Aldrig havde hun leget bedre, hvad var vel Dukkeskab, Billeder og Blomster imod de levende Legebrødre. Kjærligt klyngede hun sig til *Christian*, der slog sine Arme om hendes Hals og kyssede hende paa Mundem; hun gav ham Medaillonen, hun bar paa sit Bryst, den skulde han pyntes med, saa var han Greve, sagde hun, og de kyssedes igjen medens alle de Andre stode [...]. (Andersen 1988: 27)

Nie zuvor hatte sie schöner gespielt; was waren auch Puppenhaus, Bilder und Blumen gegen lebendige Spielkameraden. Liebvoll hing sie sich an Christian, der seine Arme um ihren Hals schläng und sie auf den Mund küsstete; sie gab ihm das Medaillon, das sie auf der Brust trug, als Schmuck, dann wäre er ein Graf, sagte sie, und sie küssten sich wieder, während die anderen alle herumstanden [...]. (Andersen 2005: 32–33)

War es zuvor noch Christian, ist es nun Naomi, die noch nie schöner gespielt hatte und die dieses schönste Spiel in einer Welt spielt, die ihr bislang unzugänglich war – die Welt der nicht-jüdischen Nachbarskinder. Und wie zuvor findet auch in diesem Spiel ein Tausch statt. Christian küsst Naomi auf den Mund, er *gibt* ihr also einen Kuss und erhält diesmal einen realen Gegenwert, ihr Medaillon. Diese Gabe könnte nun als Herzensgeschenk interpretiert werden, wenn ihr Zweck nicht ausdrücklich darin läge, Christian zu schmücken und seinen gesellschaftlichen Status – im Spiel – zu erhöhen, was wiederum auch den Status der Braut erhöht. Der Schmuck, den Christian nun trägt, steigert also sein Ansehen, ist

dadurch aber bedeutungsentleert. Denn zwar enthält das Medaillon eine Haarlocke,¹⁶ von der anzunehmen ist, dass sie Naomis verstorbener Mutter gehört hat, und Naomi trägt es an einem intimen Ort, der Stelle über ihrem Herzen. Es handelt sich also um ein Schmuckstück mit einem hohen ideellen Wert. Doch durch die Leichtfertigkeit ihrer Geste und den profanen Zweck entwertet sie das Medaillon und ihre Gabe eigenhändig. Die Leichtfertigkeit, mit der sich Naomi von dem wertvollen Erbstück trennt, unterstreicht zum einen die Oberflächlichkeit ihres Charakters und leitet zum anderen die sukzessive Entfernung von ihrer eigenen, ihrer jüdischen Identität ein, die sich im Handlungsverlauf fortsetzt. Hinzu kommt, dass Christian durch das Schmuckstück effeminiert erscheint, da er eine empfangende, passive und somit weiblich konnotierte Rolle übernimmt, nämlich die der geschmückten Frau an der Seite des Mannes, wodurch dessen Status erhöht wird. Auf diese Weise und im selben Moment werden Naomi als handelnder Figur, als derjenigen, die Christian um ihres eigenen Status willen schmückt, männlich konnotierte Wesenszüge zugeschrieben.

Noch im Spiel werden die Kinder voneinander getrennt, Naomi wird von einer ihr fremden adligen Dame in einer Kutsche abgeholt und gegen ihren (und Christians) Willen an einen anderen Ort gebracht. Mit diesem Abschied trennen sich die Lebenswege der Kinder, die zwar insgesamt nur drei Tage miteinander verbracht haben, in dieser Zeit aber durch verschiedene symbolische Handlungen eine lebenslange Bindung eingegangen sind. Der Erzähler folgt nun über mehr als hundert Seiten allein Christian, doch die Verbindung zu Naomi bleibt erhalten, wenngleich das Bindeglied zwischen beiden Kindern zu diesem Zeitpunkt für den Leser noch nicht als solches erkennbar ist. Zur Kompensation seines Verlusts – „Hvor skal min Kone hen?“, spurgte han“ [„Wo soll meine Frau hin?“, fragte er“] (Andersen 1988: 28; Andersen 2005: 34) – darf Christian seinen Taufpaten besuchen, den Mann, der, so erfährt es die Leserin im späteren Verlauf der Handlung, nicht nur derjenige ist, der Naomi aus dem brennenden Haus gerettet hat, sondern der auch ihr leiblicher Vater ist – und der Mörder ihrer Mutter. Er stellt ein weiteres Verbindungsglied zwischen Naomi und Christian dar und ist entscheidend für das Schicksal beider Figuren.

7.6.3 Pate und Dämon

Christians Pate ist von Anfang an umhüllt von der Aura des Todes und des Dämonischen. Seine Gedanken erscheinenrätselhaft und bleiben ebenso im Verborgenen wie seine Vergangenheit. Beim Erzählen über seine Herkunft vermischt sich seine eigene Biografie mit den mythologischen Figuren seines Heimatlandes Norwegen. In seiner Kindheit habe er oft dem Neck gelauscht, einem Wassergeist, „der boede i Elvene og tadt ved Maanskin sad med sit lange, hvide Skjæg i Fossen og spillede saa deigligt, at man følte Lyst til at styrte sig derud“ [„der im Bergstrom hause und mit seinem langen, weißen Bart oft im Mondenschein am Wasserfall sitze und so schön spiele, dass man Lust verspüre, sich hineinzustürzen“]. Ein Nachbar Christians vermutet gar: „Nøkken har nok lært Din Gudfader at spille! [...] , og fra den Tid maatte Drengen altid, naar han hørte Gudfaderens Violin, tænke paa

16 Das erfährt der Leser im folgenden Kapitel, als Christians Taufpate das Medaillon offensichtlich wiedererkennt.

Nøkken i den brusende Fos, og han blev taus og drømmende“ [„Der Neck hat sicher deinen Paten spielen gelehrt!“ (...), und von dieser Zeit an musste der Junge stets an den Neck in dem brausenden Wasserfall denken, wenn er die Geige des Paten hörte, und er wurde stumm undträumerisch“] (Andersen 1988: 30; Andersen 2005: 36). Der Pate und der Neck verschwimmen zu einer Figur, der Norweger nimmt Merkmale des Wassergeistes an, und für Christian hat „hans Nærhed [...] just noget af det, man tillægger Nøkkens Spil og Slangernes Blik“ [„seine Nähe (...) genau etwas von dem, was man dem Spiel des Neck und dem Blick der Schlange nachsagt“] (Andersen 1988: 30; Andersen 2005: 37). Norwegen wird so als wildes Herkunftsland des Paten exotisiert und die Figur des Paten dadurch ebenfalls.¹⁷ Christian fühlt sich von ihm gleichermaßen angezogen und abgestoßen, betrachtet ihn „med an Blandning af Frygt og Hengivenhed“ [„mit einer Mischung aus Furcht und Ergebenheit“] (Andersen 1988: 30; Andersen 2005: 37). Bereits seine Herkunft und sein Äußeres, die – so suggeriert es der Text – zu einander im Widerspruch stehen, verweisen auf die Ambivalenz der Figur. Zwar ist er Norweger und ähnelt gar einem norwegischen Wassergeist, aber

den guulbrune Ansigtsfarve, det kulsorte, glindsende Haar antydede en Sydbo, eller den jødiske Slægt, noget som dog de forunderlige blegblaue Øine modsagde; de vare saa aldeles Nordboens; deres klare, lyse Farve gjorde en forunderlig Contrast til de sortbuskede Øienbryne. (Andersen 1988: 30)

die gelbbraune Gesichtsfarbe, das kohlschwarze, glänzende Haar deutet auf einen Südländer oder auf jüdische Abstammung hin, wogegen doch die auffallend hellblauen Augen sprachen. Diese waren ganz die eines Nordländers; ihre klare, helle Farbe bildete einen sonderbaren Kontrast zu den schwarzen, buschigen Augenbrauen. (Andersen 2005: 37)

Obwohl der Text bereits des Paten Herkunft aus Norwegen offengelegt hat, wird diese Kategorie sogleich in Frage gestellt. Die Beschäftigung mit den anderen Erzähltexten in dieser Arbeit hat gezeigt, dass Herkunft und Zugehörigkeit über angeborene körperliche Marker angedeutet oder bestätigt werden. Der norwegische Pate ist durch ebenjene Marker gekennzeichnet, die ihn als eine jüdische Figur lesbar machen könnten, doch ist diese Schlussfolgerung nur bedingt möglich. Denn in Norwegen lebten zu der Zeit der Romanhandlung keine Juden, und auch wirtschaftliche Beziehungen zwischen Norwegern und handelsreisenden Juden waren äußerst selten.¹⁸ Obwohl natürlich trotzdem nicht ausgeschlossen werden kann, dass theoretisch ein Jude als Vater des Paten denkbar ist, wäre ein solcher Nachweis nicht der Zweck dieser Markierung als „Südländer“. Vielmehr wird das Dämonische und Bedrohliche der Figur durch die Zuschreibungen äußerlicher Merkmale unterstrichen. Hilfreich für das Verständnis der Figur und ihrer Funktion innerhalb des

17 Stefanie von Schnurbein und Erik Dal deuten diese Exotisierung des nördlichen Nachbarlandes „als Idiosynkrasie Andersens“, denn dieser „var aldrig helt trygg ved nordmænd! [hatte immer Vorbehalte gegenüber Norwegern!]“ (Schnurbein 2007: 135; Dal 1993: 445).

18 Von 1814 bis 1851 war Juden und Jüdinnen der Zugang nach Norwegen per Verfassung verwehrt. Vor dieser Zeit haben nur vereinzelte, zeitlich begrenzte Aufenthalte sephardisch-jüdischer Geschäftsleute in Norwegen stattgefunden. Zur Geschichte der Juden in Norwegen vgl. Bock (2020: 275–278), Räthel (2016: 273–277), Snildal (2012), Haxen (2001: 494–496), Sagmo (2000) und Mendelsohn (1969: 9–275).

Textes ist also gerade die umgekehrte Blickrichtung: Die äußerlichen Merkmale werden mit „dem Jüdischen“ assoziiert, und mit dieser Assoziation erfolgt die Übertragung bestimmter Eigenschaften, die als Topoi des Jüdischen in der Literatur bekannt sind, auf eine eigentlich nicht-jüdische Figur. Die hellblauen Augen des Paten stellen zwar einen Bruch dar, sie scheinen dem Erzähler nicht ins Bild eines Juden passen zu wollen. Aber sie betonen dabei das Dämonische des Paten umso mehr. Mit dem Paten geschieht also ähnliches wie mit dem Vater der Figur Johan in Blichers *Jøderne paa Hald*, der durch seine dunklen Haare, seine buschigen Augenbrauen und vor allem durch seinen bohrenden Blick mit ahnsverischen Zuschreibungen belegt wird (vgl. Kapitel 3.4.3). Auch bei ihm handelt es sich um eine dämonisch erscheinende Figur, und wie er bleibt auch der Pate als einzige Figur im Roman namenlos. Da aber gerade die Namen, wie in dieser Arbeit beispielhaft anhand einiger Figuren gezeigt wurde, entscheidend für die Zuordnung der Figuren als jüdisch oder nicht-jüdisch sind,¹⁹ wird der Pate durch seine Namenlosigkeit zu einer Projektionsfläche, die vielfältige und paradoxe Zuschreibungen erlaubt. Vor allem ist der, der keinen Namen hat, unheimlich, ja geradezu unmenschlich.²⁰

Der Text deutet eine besondere Beziehung des Paten zu Naomi an, er tut dies aber auf eine Weise, die Christian verborgen zu bleiben scheint und nur der Leserin offenbar wird. „[M]ed et forunderligt Udtryk“ [„(M)it einem sonderbarem Gesichtsausdruck“] betrachtet der Pate das Medaillon, das Christian um den Hals trägt, und „smilede, som den Obducededes Hoved kan smile, naar den galvaniske Stang berører hans Tunge“ [„lächelte, wie der zur Hinrichtung Verurteilte (sic! der Kopf des Obduzierten; KB) wohl lächelt, wenn die galvanische Stange seine Zunge berührt“] (Andersen 1988: 33; Andersen 2005: 40).²¹ Zuvor hatte der Pate Christian heftig gestoßen, als dieser in verstörender Unbeschwertheit über die großen Kohlköpfe im Garten des Paten meinte, dass diese gute Übungsobjekte für einen Henker und seinen Lehrling seien (Andersen 1988: 32; Andersen 2005: 39–40). Durch den starken Stoß, den der Pate Christian daraufhin gibt, rutscht das Medaillon hervor. Dem Leser erschließt sich bereits hier, dass der Pate weiß, wessen Locke es ist, die in das Medaillon eingelegt ist. Die morbiden Assoziationen des Kindes, die heftige Reaktion des Paten und sein verstörender Gesichtsausdruck beim Betrachten des Medaillons lassen die Leserin ahnen, dass der Pate mit der Figur Naomi in einer besonderen Verbindung steht, die er einige Jahre später schließlich Christian gegenüber offenlegt – am Vorabend seines Selbstmordes. Er nämlich ist der leibliche Vater von Naomi, es besteht also ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen ihm, dem Dämonen, und der Jüdin. Ihr vererbt er Anteile seines dämonischen Wesens; umgekehrt aber scheint ihr Jüdischsein auf ihn überzuspringen, so dass auch sein Aussehen als „jüdisch“ lesbar ist. Eine Weitergabe von

19 Das gilt auch für Christian und Naomi (vgl. Kapitel 7.5, Fußnoten 6 und 7).

20 Das gilt zum Beispiel auch für „He-who-must-not-be-named“ Voldemort, dessen Macht unter anderem darauf beruht, dass sein Name nicht genannt werden darf. Seine langfristige Niederlage kündigt sich bereits in dem Moment an, als Harry Potter sich entscheidet, seinen Namen auszusprechen.

21 Die deutsche Übersetzung ist an dieser Stelle fehlerhaft. Gemeint ist hier offensichtlich die durch elektrischen Strom erzeugte und als Galvanismus bekannte Kontraktion von totem Muskelgewebe. Doch ist die Übersetzung insofern stimmig, als es sich bei solchermaßen Obduzierten stets um Hingerichtete gehandelt hat.

Eigenschaften, die biologisch unmöglich ist, kann literarisch offenbar denkbar werden. Dabei wird diese Erbfolge nicht etwa erzählt, sie stellt sich automatisch ein durch das Assoziationsfeld „jüdische Figuren“, das durch Naomi und ihren Großvater in den Roman eingeführt worden ist. Eine strukturelle Ähnlichkeit besteht hierin nicht allein zur Figur des Vaters von Johan in Blichers Novelle *Jøderne paa Hald*, sondern auch zu den Figuren Manon und Veronica in Hauchs Roman *Guldmageren*. Auch auf diese beiden Frauenfiguren werden Zuschreibungen des Jüdischen projiziert, die durch die beiden jüdischen Figuren Benjamin de Geer und Isak Amschel und deren Beziehungen zu den beiden nicht-jüdischen Schwestern legitimiert werden (vgl. Kapitel 5.6). Paradoxerweise steht das Dämonische des Paten mit seinem Aussehen in einem doppelten und sich selbst bedingenden Abhängigkeitsverhältnis. In seinem „südländischen“ Aussehen manifestiert sich einerseits das Dämonische, das in ihm ist. Und zugleich dient der Hinweis auf eine möglicherweise jüdische Herkunft, die sich äußerlich in seinem Gesicht andeutet, als implizite Begründung für das Vorhandensein des Dämonischen im Paten. Das „Jüdische“ ist also Ursache und Symptom in einem. Mittels der Figur des Paten, so fasst Stefanie von Schnurbein die paradoxen Zuschreibungen von Herkunft und Zugehörigkeit zusammen, „etabliert der Roman [...] eine symbolische Geographie, in der Judentum, nordisches Heidentum und exotisch-dämonische Leidenschaft Mischverhältnisse eingehen, die für die komplexen und widersprüchlichen Verhandlungen von Alterität und Identität im Roman von größter Bedeutung sind“ (Schnurbein 2007: 135). Eine Auflösung dieses Paradoxons ist unmöglich, denn obwohl der Norweger mit ahasverischen Eigenschaften belegt wird, ist er tatsächlich kein Jude, sondern, das manifestiert sich auch in seinem Patenverhältnis zu Christian, zumindest offiziell ein Christ.

7.6.4 Teufelsgeiger

Ebenso paradox wie seine Herkunft und religiöse Zugehörigkeit ist auch das Geigenspiel des Paten. Als Christian nach der Trennung von Naomi zu seinem Paten eilt, hört er bereits von draußen dessen Violinspiel. Andächtig lauscht er der Musik, allerdings spielt der Pate auf eine unheimliche Art und Weise, die von Anfang an mit dem Tod in Verbindung gebracht wird:

Det var denne melodiske Jamren, der fra *Paganinis* Violin skabte Sagnet, at han havde dræbt sin Moder, og at hendes Sjæl nu bævede gjennem Strængene.

Snart gik Tonen over i en blød Veemod, Nordens *Amphion*: *Ole Bull* kaldte det samme Thema paa sin Violin: „En Moders Smerte ved Barnets Død“. (Andersen 1988: 29–30)

Es war jenes melodische Klagen, das die Sage von Paganinis Geige ins Leben rief, der seine Mutter getötet habe und deren Seele nun durch die Saiten bebe.

Bald ging der Ton in sanfte Wehmut über; der Amphion des Nordens, Ole Bull, nannte dasselbe Thema auf seiner Geige: „Der Schmerz einer Mutter beim Tode des Kindes.“ (Andersen 2005: 36)

Mit dem Bezug auf die beiden berühmten Violinisten Ole Bull und Niccolò Paganini nimmt der Erzähler eine Positionierung des Romans innerhalb der kulturellen Landschaft seiner Zeit vor. Darüber hinaus werden zwei wesentliche Merkmale des Paten auf diese Weise vorgestellt: Wie Ole Bull ist der Pate Norweger. Wie Paganini, der sogenannte Teufelsgeiger,

ist er außerdem von einer Aura des Unheimlichen umgeben. Die Referenz auf die beiden Melodien unterstreicht dies, und der Text lässt nicht nach, das Unheimliche in der Musik des Paten herauszustellen. Seien es die Bilder mit „*Dødningedansen*“ [„Darstellungen des Totentanzes“] (Andersen 1988: 31; Andersen 2005: 37), die zu Christians Verwunderung verkehrt herum an der Wand hängen, denn, so erklärt der Pate: „De have vendt sig i Dandsen!“ [„Sie haben sich beim Tanz gedreht!“] (Andersen 1988: 31; Andersen 2005: 38). Sei es der Vergleich mit einem Vexierbild, den der Erzähler anstellt, auf dem ein betendes junges Mädchen scheinbar vor einem Kreuz kniet – während auf den zweiten Blick deutlich wird, dass es sich um einen Galgen handelt, auf dem mit gespreizten Beinen der Teufel sitzt. „Et lignende Billede i Toner frembød Gudfaderens Violinspil“ [„Ein ähnliches Bild, in Tönen, bot das Bild (sic! das Violinspiel; KB) des Paten“] (Andersen 1988: 33; Andersen 2005: 41). Müller-Wille betont, dass es gerade dieser Effekt des ständigen Wechsels ist, der das Vexierbild unheimlich erscheinen lässt:

For billedets uhyggelige virkning består ikke bare i dets fremstilling af rædselsfulde dæmoner. Tværtimod relateres betrakterens skræk til en dobbelt observation – differensen mellem det første og det andet blik – som bogstaveligt forvandler det hellige kors til en djævel med vidt udstrakte ben. (Müller-Wille 2015: 149)

Denn die unangenehme Wirkung des Bildes besteht nicht allein in dessen Darstellung beängstigender Dämonen. Der Schrecken des Betrachters bezieht sich im Gegenteil auf eine doppelte Observation – die Differenz zwischen dem ersten und dem zweiten Blick –, die buchstäblich das heilige Kreuz in einen Teufel mit weit ausgestreckten Beinen verwandelt.

Es sei die strukturelle Ambivalenz des Bildes, die den Betrachter beunruhige. Einige Zeit später wird sich das Bild in abgewandelter Form wiederholen: Der Pate selbst wird in einem Baum hängen, während Christian darunter friedlich schläft, nicht wissend, ob er einem Dämon oder seinem Beschützer Zuneigung entgegengebracht hat. Am Abend vor seinem Selbstmord erzählt der Pate Christian eine Geschichte, über der das erschöpfte Kind einschläft. Dem Lesser jedoch wird in seiner Geschichte nicht nur enthüllt, dass der Pate der uneheliche Vater Naomis ist, sondern auch, dass er Naomis Mutter – und Jahre zuvor auch eine andere Frau – umgebracht hat (vgl. Andersen 1988: 81–83; Andersen 2005: 102–104). Wie das Vexierbild kippt die Figur des Paten von einem ins andere Extrem. Denn es ist der Pate, der Naomi aus dem brennenden Haus ihres Großvaters getragen und sie so vor dem Tod gerettet hat. Und er ist es, der für Christian einen Zufluchtsort und den Weg zur Musik darstellt. Sein erhängter Leichnam im Baum ist also eine Version des Vexierbilds, in dem der Pate beides ist: Mörder und Beschützer, Dämon und Taufpate; auf der einen Seite die Verzweiflung des reuigen Mörders, auf der anderen Seite die dämonische Handlung, sich über seinem schlafenden Patenkind zu erhängen.²²

22 Aus diesem Grund habe ich mich in diesem Kontext für die Bezeichnung „Selbstmord“ statt „Suizid“ entschieden.

7.6.5 Verhinderter Künstler

Von seinem Paten erlernt Christian das Geigenspiel. Er zeigt Talent, kommt jedoch nie über ein gehobenes Mittelmaß hinaus, denn seinen Zugang zur Musik erhält er allein über das dämonische Geigenspiel des Paten. Christian, der aus armen Verhältnissen kommt, findet in seinem Umfeld zunächst einen weiteren musikalischen Unterstüter; als er später aber den gesellschaftlichen Aufstieg in Kopenhagen versucht, findet er dort niemanden, der sein Talent erkennt und fördert. So verbleibt er der ärmliche Geiger mit dem „forunderlige, dristige Buestrøg“ [„eigentümliche(n), kühne(n) Strich“] (Andersen 1988: 150; Andersen 2005: 185), dem man schon als Kind wenig mehr als desinteressiert-freundlich „Bifald og Opmuntring“ [„ermunternde(n) Beifall“] (Andersen 1988: 150; Andersen 2005: 186) entgegengebracht hat. Als junger Erwachsener kehrt er enttäuscht nach Fünen zurück und fügt sich in sein Schicksal als einfacher Spielmann, der ohne eine nennenswerte künstlerische Entwicklung durch seine Heimatregion zieht und bei Hochzeiten und anderen Festen aufspielt. Obwohl er auf diese Weise ein kleines regelmäßiges Einkommen hat, ist sein Weg der des Scheiterns, denn Kunst vollbringt er nicht. Der Roman lässt sich so mit Detering auch als Gegenentwurf zum klassischen Bildungsroman lesen, da „die gescheiterte Künstler-Existenz des ‚Spielmanns‘ Christian [...] über alles romantische Inventar hinaus [...] den Konflikt zwischen Bürgertum und Künstlertum sehr handgreiflich *als sozialen* vor Augen führt“ (Detering 2002a: 212). Doch dabei belässt es Andersen nicht, sondern er stellt Christian mit Naomi eine zweite Hauptfigur zur Seite. Naomi und Christian sind mit gegensätzlichen, sich ergänzenden Wesenszügen ausgestattet, die einander bedürften, um zu einer glückten Künstlerfigur zu geraten. Es scheint, als würde Naomi die Notwendigkeit, Anteile von Christian auf sich selbst zu übertragen, erkennen, als sie bereits bei ihrer ersten Begegnung den unfairen, wenngleich nur gespielten Tauschhandel initiiert, bei dem sie sich Christians Augen und Mund aneignet. Mit dieser symbolischen Kastration beraubt sie Christian der Möglichkeit, erfolgreich mit der Außenwelt zu kommunizieren und sich auszudrücken. Es sind die Organe, über die der Kontakt mit der Welt hergestellt werden kann. Der Mund ist das Organ der Sprache, der Mitteilung, der Kommunikation mit der Außenwelt, die Augen sind die Organe des Verstehens und der Erkenntnis. Sprechen und sehen sind, das haben die vorigen Kapitel gezeigt, männlich und aktiv konnotierte Eigenschaften, die sich Naomi zu eigen gemacht hat, während gelesen und gesehen werden der weiblich und passiv konnotierte Part der Kommunikation ist – der Christian nun allerdings ebenfalls versagt ist. Sulamith (*Jøderne paa Hald*), Benjamine (*Den gamle Rabbin*) und Manon (*Guldmaureren*) sind allesamt weibliche Figuren, deren Schweigen unter anderem durch die Lesbarkeit ihrer Augen kompensiert wird. Augen sind also gleichermaßen aktiv wie passiv konnotierte Organe, die es ermöglichen zu erkennen und erkannt zu werden.²³ Christian ist beider Fähigkeiten beraubt: des Sehens, aber auch des Gesehnerwerdens, was für einen erfolgreichen Künstler gleichermaßen bedeutend ist. Seine Ohren aber hat Naomi nicht genommen. Über das Gehör dringt die Außenwelt unmittelbar in den Körper, doch um zu den Ohren eines anderen über das Gehörte zu sprechen, bedarf es wiederum des Mundes. Das Gehör ist also eine kommunikative Einbahnstraße. Und die wird nun bei Christian auf

23 Bei Andersens kleiner Meerfrau allerdings reichen die Augen allein nicht aus, um erkannt zu werden. Auch sie kann als mehrfach amputierte Figur gelesen werden (vgl. Detering 2002a: 197–205).

brutale Weise verstärkt. Der Pate spielt hierbei eine entscheidende Rolle, so dass Christians Ungleichgewicht der Sinnes- und Ausdrucksorgane in unmittelbarem Zusammenhang nicht nur mit der Jüdin Naomi, sondern auch mit ihrem Vater, dem dämonischen Norweger, stehen. Beide Figuren sind somit entscheidend für die künstlerische Entwicklungsfähigkeit – oder vielmehr Entwicklungsunfähigkeit – Christians.

7.6.6 Musikalische Erweckung

Christian begleitet seinen Paten auf einen Tagesausflug in einen Nachbarort. Dort spielt er mit einigen Kindern Verstecken in einem Kirchturm und kriecht in die Glockenstube, um durch die Schallöffnung den Sonnenuntergang beobachten zu können, während die anderen Kinder nach ihm suchen. Ein gutes Versteck – denn er wird nicht gefunden, da die anderen Kinder nicht wagen, die Glockenstube zu betreten – und zugleich eine Falle. Denn zum Sonnenuntergang beginnt die Glocke zu läuten. Sie schwingt auf ihn zu und „syntes [...] ham en Slanges uhyre Gab; Knebelen var Braadden, som den spilede henimod ham“ [„erschien ihm wie der ungeheure Rachen einer Schlange; der Klöppel war der Stachel, den sie gegen ihn ausstreckte“] (Andersen 1988: 41; Andersen 2005: 50), so dass er sich weder an ihr vorbei befreien noch die Hände von der Wand lösen und seine Ohren schützen kann. Letzteres wird zwar nicht direkt erwähnt, doch nach dem Geläut spürt Christian, „at Klæderne klæbete ham fast til Kroppen, og at begge hans Hænder sad som murede fast i Væggen“ [„dass ihm die Kleider am Körper fest klebten und dass seine beiden Hände wie in der Wand festgemauert waren“] (Andersen 1988: 41; Andersen 2005: 51). Vollkommen ohnmächtig in dieser Situation fällt er, als das Geläut zu Ende ist, tatsächlich in Ohnmacht und erwacht erst später, als er gefunden und gerettet im Bett liegt. Hier erfährt er von seinem Paten keinen Trost, sondern Schuldzuweisung und Androhung von körperlicher Gewalt. Johan de Mylius liest die Szene im Glockenturm als psychische Kastration mit „eindeutig sexuelle[r] Symbolik“ (2005: 363). Sie sei – neben den sozialen Gründen, die ständig als paralleles Thema mitlaufen – der Grund dafür, dass Christian niemals ein richtiger Künstler werden könne. Jedoch geht Christian, „han, hvis Sjæl usynligt fik Tonernes Daab“ [„er, dessen Seele unsichtbar mit Tönen getauft wurde“] (Andersen 1988: 43; Andersen 2005: 53) – paradoxalement – aus der Lage der Machtlosigkeit nicht, wie zu erwarten wäre, mit einem geschädigten Gehör, sondern im Gegenteil mit einem verbesserten Gehör hervor. „Som Blomsten bøier Blad og Green efter Sollyset, higede hans Sjæl efter Tonerne. [...] Altsom Nærverne bleve pirreligere, blev Øret mere aabnet for Tonernes Sprog“ [„Wie die Blume das Blatt und den Zweig zur Sonne hin wendet, so sehnte sich seine Seele nach Tönen. (...) So wie die Nerven empfindlicher wurden, so öffnete sich auch das Ohr mehr der Sprache der Töne“] (Andersen 1988: 44; Andersen 2005: 54–55).

Warum nun kann Christian trotzdem kein Künstler werden, wo sein Gehör und sein musikalisches Empfinden im Glockenturm potenziert wurden?²⁴ Als Antworten wären sowohl das soziale Umfeld des Kindes als auch die von de Mylius konstatierte psychische Kastration im Glockenturm schon Grund genug. Doch ist sein Scheitern schon viel früher,

24 Auch eine religiöse Lesart des Glockenturmerlebnisses drängt sich auf und wird im folgenden Kapitel 7.6.7 vorgenommen.

in der symbolischen Kastration durch Naomi begründet: Sein Gehör wird ihm zwar brutal verstärkt, doch die Musikalität findet keinen Ausdruck, keinen Weg, mit der Außenwelt in einen wirklichen Kontakt zu treten. Sie bleibt im Inneren Christians verschlossen. Dabei ist die Fähigkeit zu reden, was im erweiterten Sinne bedeutet: sich zu äußern, eine notwendige Voraussetzung für die aktive Gestaltung der Welt.²⁵ Christian kann nur ein halber Künstler werden, denn ihm fehlen die dafür notwendigen Sinnes- und Ausdrucksorgane, was sich nun, in Folge seines traumatisierenden Glockenturmerlebnisses in schmerzenden Augen, Sehstörungen und Krampfanfällen äußert (Andersen 1988: 44; Andersen 2005: 54–55). Seine Sprachlosigkeit wird dabei nicht explizit benannt. Allerdings lässt der Erzähler ihn, dessen Figurenrede im Verhältnis zu der aller anderen Figuren ohnehin mit Abstand weit hinten liegt, bis zu seiner nächsten Figurenrede, die er an seine Mutter richtet, knapp 30 Seiten lang nicht zu Wort kommen.²⁶ Mit dem Paten als engster Bezugsperson wird diese emotionale Destabilisierung und Sprachlosigkeit Christians, die in der ersten Begegnung mit Naomi im Garten des Juden ihren Ursprung hat, immer weiter vertieft und weitet sich schließlich auf weitere Lebensbereiche aus.

7.6.7 Religiöse Verwirrung

Zur Religion hat Christian ein ebenso instabiles, unsicheres Verhältnis wie zur Musik, was nicht erstaunt, da beide Bereiche gleichermaßen mit dem Glockenturmerlebnis und mit der Figur des Paten verknüpft sind. In seiner Funktion soll der Pate Stabilität im Glauben und im Leben des Kindes garantieren. Stattdessen ist er eine dämonische und außerordentlich unzuverlässige Figur, die ihn nicht nur nicht schützt, sondern ihn auch selbst in Gefahr bringt. Die Unzuverlässigkeit für Christians Leben wird veranschaulicht, als der Pate Christian noch vor der folgenreichen Ankunft an der Kirche ein Stück durch das Wasser der Förde trägt: „Det var Billedet af den hellige Christoffer med Barnet“ [„Es sah aus wie das Bild des Heiligen Christophorus mit dem Kind“] (Andersen 1988: 39; Andersen 2005: 48). Doch anders als der Heilige, der mit dem kindlichen Jesus Christus die ganze Last der Welt auf den Schultern trägt, ihn aber sicher am anderen Ufer absetzt, versinken

25 Aleida Assmann betont: „Im Gegensatz zu anderen Kulturen wie Altägypten oder China stellt die abendländische Tradition das Reden über das Schweigen. Ciceros Satz: ‚Sprich, damit ich dich sehe‘ bildete die Grundlage der lateinischen Rhetorik. Rhetorik setzt auf das Gespräch, die Interaktion, die öffentliche Rede. Erst die Sprache kann den Menschen bilden, ihm zu seiner wahren Gestalt verhelfen und diese auch sichtbar machen. In der westlichen Schriftkultur gilt dieser Satz auch für den Umgang mit sich selbst“ (Assmann, A. 2013: 52–53).

26 Christian sorgt sich in dieser Passage um seine Mutter, die gerade die Nachricht vom vermeintlichen Tod ihres Mannes erhalten hat. Auf Christians Fürsorge erwidert sie: „Du Guds Engel! [...], lad mig kysse Dine Øine og Din søde Mund! ja, for Din Skyld vil jeg leve, hvad skulde derellers blive af Dig!“ [„Du Engel! (...) Lass mich deine Augen und deinen lieben Mund küssen! Ja, für dich will ich leben, was sollte sonst aus dir werden!“] (Andersen 1988: 65; Andersen 2005: 81). Doch die Figur der Mutter ist selbst zu schwach, um Christians Wunden heilen zu können. Assmann schreibt über Trauma und Sprachlosigkeit: „Der enge Zusammenhang zwischen Trauma und Schweigen ist vielfach behandelt worden; im Kern geht es dabei um die Einsicht, dass dort, wo die Zunge überfordert ist oder im Zaum gehalten wird, der Körper in der Sprache der Symptome zu sprechen beginnt“ (Assmann, A. 2013: 57; vgl. hierzu auch Kapitel 7.7.1).

Christian und sein Pate zusammen im Wasser, wobei es uneindeutig bleibt, ob der Pate fällt oder absichtlich ins tiefere Wasser springt:

Et veldigt Pladsk lød fra Vandet, og det lukkede sig over dem, spillede i store Ringe og boblede høit, der, hvor de forsvandt. [...] *Christian* var ikke at see, han var i Springet gledet af. Gudfaderen savnede ham strax og stak i samme Nu ned til Bunden, greb Drengen og løftede ham igjen op over Vandspeilet. Det salte Vand løb den Lille ud af Munden, og han begyndte at græde.

„Skam Dig!“ sagde Gudfaderen og gav sig Mine af, at Alt var, som det skulde være, men hans Puls slog heftigere end sædvanligt; [...]. (Andersen 1988: 39)

Da gab es ein gewaltiges Platschen. Die beiden verschwanden im Wasser, das sich in großen Ringen und hoch schäumend über ihnen schloss. [...] Christian war nicht zu erblicken, er war bei dem Sprung heruntergerutscht. Der Pate vermisste ihn sogleich und taucht im selben Augenblick unter, griff den Jungen und hob ihn wieder über die Wasseroberfläche. Das salzige Wasser lief dem Kleinen aus dem Mund, und er fing an zu weinen.

„Schäm dich!“, sagte der Pate und tat so, als sei nichts geschehen, aber sein Puls schlug schneller als gewöhnlich; [...]. (Andersen 2005: 48)

Christians religiöse und musikalische Orientierungsfigur ist also unzuverlässig und impulsiv und untermauert seine Unberechenbarkeit zudem mit der Beschämung des Kindes. Der Erzähler ist hier ebenso unzuverlässig, indem er einen Unfall schildert, ihn aber einen Sprung nennt. Der schnelle Puls des Paten lässt sich ebenso als Ausdruck des Schrecks über ein Missgeschick wie als Zeichen sadistischer Erregtheit interpretieren. So bleibt die Rolle des Paten unsicher, über sein möglicherweise sadistisches Motiv schweigt der Text. Er schließt es aber nicht aus, sondern legt es der Leserin im Gegenteil nahe. Auf dieses erste „Eventyret“ [„Abenteuer“] folgt mit dem oben geschilderten Ereignis im Glockenturm „et langt vigtigere [...] den kommende Aften“ [„am nächsten Abend ein weit wichtigeres“] (Andersen 1988: 39; Andersen 2005: 48).

Beide Ereignisse, die mit Christians musikalischer und religiöser Orientierungslosigkeit verbunden sind, das Wasser und das Glockenläuten, erinnert an zwei andere Figuren Andersens, an Agnete, die Menschenfrau, die dem Meermann ins Wasser folgt, und die kleine Meerfrau, die dem Menschenprinzen an Land folgt (vgl. Detering 2002a: 184–195, 197–205). Mit der kleinen Meerfrau teilt Christian überdies die symbolische Beschädigung des Körpers und den Verlust der eigenen Stimme. Beide Male „wird der Gegensatz von dämonisch-heidnischer und menschlich-christlicher Welt anschaulich im Gegensatz antagonistischer Schauplätze“ (Detering 2002a: 211). In beiden Texten dringt das Glockengeläut vom Land aus bis an den von Meerwesen bewohnten Meeresgrund und verbindet mit seinem Klang das Land als Sphäre des Menschen mit dem Christentum. Doch ruft der Klang der Glocken hier aus der Distanz, als unüberhörbares, doch in Normallautstärke erklingendes Zeichen. Christian hingegen kommt den Glocken unfreiwillig so körperlich nah, wie kaum ein Anderer.²⁷ Sie vermitteln ihm dadurch nicht das Gefühl von Zugehö-

²⁷ Eine prominente literarische Ausnahme ist Quasimodo, den die Glocken schließlich taub werden lassen. Christian ist zwar nicht so grotesk hässlich wie Quasimodo, doch zumindest ist er unansehnlich genug, um nicht einmal seiner eigenen Mutter als hübsch zu gelten: „Alle Forældres Børn ere smukke! dog *Maria* hørte til de sjeldne Untagelser; hun kunde see, at hendes Søn ikke var smuk; men

rigkeit zum christlichen Menschsein, sondern sie hämmern ihre Botschaft brutal in das machtlose, angststarre Kind hinein. Die musikalische Erweckung, die Christian hier erfährt, ist eine gebrochene, eine schmerzhafte, und sie ist unmittelbar mit einer gebrochenen Religiosität verbunden. Wie in allen anderen Lebensbereichen findet Christian auch in der Religion keinen Halt. Zum Ende seines Lebens wendet sich Christian einer frommen religiösen Gemeinschaft zu, die jedoch gesellschaftlich wenig Akzeptanz findet, da sie „vil føre os Catholicisme i Landet“ [„hierzulande den Katholizismus einführen will“] (Andersen 1988: 269; Andersen 2005: 334). Sie predigt eine extreme, da von der „normalen“ evangelisch-lutherischen Religiosität abweichende Gottesbeziehung, der obendrein der Vorwurf gotteslästerlicher Praktiken anhaftet: „Det er et Uvæsen! Man siger, at de skal have i en Potte en Hundehvalp, som de kysse, for at vise deres Ydmyghed!“ [„Es ist ein Unwesen! Man sagt, sie hätten in einem Topf einen jungen Hund, den sie küssten, um ihre Demut zu zeigen!“] (Andersen 1988: 267; Andersen 2005: 331). Christian hingegen beteuert: „Jeg vil kun have Kjærlighedskaaben bredt over alle Troessecter!“ [„Ich möchte nur, dass der Mantel der Liebe über alle Glaubensgemeinschaften gebreitet wird“] (Andersen 1988: 270; Andersen 2005: 335). Wie in den zuvor untersuchten Erzähltexten von Blicher und Hauch wird auch hier einmal mehr die evangelische Konfession als Gegenentwurf zur katholischen dargestellt, diesmal jedoch, ohne auf das Judentum direkt Bezug zu nehmen. Hier ergreift die christliche Hauptfigur Partei für den Katholizismus, wenngleich nicht ohne Einschränkungen:

„Jeg troer,“ svarede *Christian*, „at vi hellere bør betragte den [Catholicismen] som et Drivhuus, der i Middelalderens Vinterveir var en Velsignelse! I Klosterne skjød Videnskaberne frodig op og vare sikkre mod den raae Kraft, som huserede udenfor; de udviklede sig for en kommende Sommertid. Og det er den, vi nu leve i: Aanden og Friheden har nu varmt Solskin ude; Alt grønnes og trives nu her langt anderledes end i det katholske Drivhuus; Varmen der, føle vi, er kunstig, der er lummert, og det Grønne er sygeligt grønt; vi have det bedre udenfor; her er Alt gaaet frem, inde er det derimod som før, ja der ere endogsaa færre ædle Træer, da disse have faaet deres Plads ude i Solskinnet.“ (Andersen 1988: 270)

„Ich glaube“, erwiderte *Christian*, „dass wir ihn [den Katholizismus] eher mit einem Treibhaus vergleichen sollten, das im Winterwetter des Mittelalters ein Segen war. In den Klöstern blühten die Wissenschaften auf und waren vor der rohen Gewalt draußen sicher; sie entwickelten sich für einen künftigen Sommer. Und in diesem leben wir jetzt: Geist und Freiheit genießen draußen warmen Sonnenschein; alles grünt und sprießt jetzt hier, ganz anders als in dem katholischen Treibhaus; die Wärme dort, das spüren wir, ist künstlich, es ist schwül dort, und das Grün ist krankhaft grün; wir haben es draußen besser; hier hat sich alles weiterentwickelt, drinnen ist es dagegen wie vorher; ja, dort gibt es jetzt sogar weniger edle Bäume, da diese einen Platz draußen im Sonnenschein gefunden haben.“ (Andersen 2005: 335)

Wenngleich die Reflexion über den Katholizismus ohne expliziten Verweis auf das Judentum beziehungsweise eine jüdische Figur auskommt, stellt der Text mit seiner

Ingen kunde heller finde ham hæslig“ [„Alle Eltern finden ihre Kinder hübsch, doch Maria gehörte zu den seltenen Ausnahmen: Sie konnte sehen, dass ihr Sohn nicht hübsch war; aber niemand fand ihn auch direkt hässlich“] (Andersen 1988: 34; Andersen 2005: 41–42).

Gartenmetaphorik implizit eine Verbindung her, da er an den paradiesischen Garten von Naomis Großvater erinnert. Die Referenz bleibt dabei ambivalent, denn es ist unklar, ob der Garten des Juden in seiner Abgeschlossenheit eher dem „katholischen Treibhaus“ ähnelt, oder ob sich die üppige Vegetation des Gartens vielmehr „draußen“, im „warmen Sonnenschein“ entwickelt hat und somit dem Protestantismus ähnlich sein soll. In der Metapher des Gartens nimmt das Judentum eine dritte Position ein – allerdings eine, die bereits vergangen ist, denn der Garten des Juden ist längst verbrannt und verschwunden. Der Text stellt diese Assoziation her und lässt die daraus entstehende Spannung unausgesprochen und unaufgelöst stehen. So schwingt in der Gegenüberstellung der beiden christlichen Konfessionen das Judentum als Sinnbild für das verlorene Paradies mit, in dem Christian einen Nachmittag lang zu Gast war.

Christian formuliert an keiner anderen Stelle so ausführlich seine eigenen Gedanken gegenüber einer anderen Figur, hat so viel Figurenrede, wie in dieser religionstheoretischen Reflexion, und auch hier zeigt sich erneut ein Paradoxon: Denn sein eigener Geist genießt keineswegs den „warmen Sonnenschein“, seine Freiheit kann er nicht entfalten. Aber auch dem Katholizismus mit seinem „krankhaften Grün“ gehört er nicht an: „[N]ei, det [hans liv] var jevnt graat, altid graat, man kunne stirre derpaa, saa man indbildte sig, at det var blaa Himmel“ [„Nein, sein Leben war gleichmäßig grau, immer grau, und wenn man fortwährend darauf starrte, konnte man sich einbilden, dass es blauer Himmel sei“] (Andersen 1988: 271; Andersen 2005: 336). Trotz seiner späten Frömmigkeit ist er also keiner Religion wirklich zugehörig. Gott, als derjenige, der Christians religiösem Verständnis zufolge Talent und Schönheit verteilt, scheint von Anfang an nicht auf seiner Seite zu stehen, denn nicht nur wurde Christian in ärmliche Verhältnisse hineingeboren, ihm mangelt es vor allem an Schönheit und damit an äußerlicher Liebenswürdigkeit. Mit dieser ihm angeborenen Benachteiligung hadert er erneut, als er als erwachsener Mann die Kinder seiner zweiten Jugendfreundin Luzie begrüßt:

[H]an kyssede Børnene, især den yngste, den smukkeste, med de mørkebrune Øine; det Ydre er det, som griber os, det følte han selv; „ja havde jeg været smuk som Du,“ tænkte han, „da havde Alt været anderledes! selv den Ædleste, den Beste hylder den Smukke. O, hvilken Gudsgave, hvilken Kilde til at føle sig tilfreds ligger der ikke i Skjønheden! For den er Verden et Kjærlighedens Eden. [...] O, Skjønhed er paa Jorden en lykkeligere Gave end Genie og Aandskraft!“ (Andersen 1988: 268)

[E]r küsst die Kinder, besonders das jüngere, das hübschere mit den dunkelbraunen Augen; das Äußere ist es, was uns ergreift, das fühlte er selbst. „Ja, wäre ich so hübsch gewesen wie du“, dachte er, „alles wäre anders gekommen. Selbst der Edelste, der Beste huldigt dem Schönen. Oh, was für ein Gottesgeschenk, welche Quelle der Zufriedenheit liegt in der Schönheit! Für sie ist die Welt ein Garten Eden der Liebe. [...] Oh, Schönheit ist auf der Erde eine glücklichere Gabe als Genie und Geisteskraft!“ (Andersen 2005: 332–333)

Christian ist dieses „Gottesgeschenk“ versagt, und so zeigt sich in seinem angeborenen Mangel an Schönheit auch äußerlich sein gebrochenes Verhältnis zur Religion, seine Benachteiligung durch Gott. Durch den frühen Einfluss des Taufpaten, der seine christliche

Aufgabe nicht erfüllt, und durch das entmachtende Erlebnis im Glockenturm wird dieses Verhältnis weiter gestört.

Der Zusammenhang zwischen Schönheit, Religion und Handlungsmacht wird bereits zu Beginn des Romans mit der Figur Naomi etabliert. Ihre Zugehörigkeit zum Judentum wird äußerlich markiert durch die „asiatisch“ anmutende Schönheit ihres Körpers und den „orientalischen“ Paradiesgarten ihres Großvaters (vgl. Kapitel 7.6.1). In diesem Körper und in diesem Garten, die beide gleichermaßen sinnlich wie religiös erscheinen, besitzt Naomi eine Macht über Christian, die sie im weiteren Handlungsverlauf nicht verliert. Damit stellt sie in jeglicher Hinsicht einen Kontrast zu Christian dar und bildet nicht nur den Schlüssel zum Verständnis seines Scheiterns, sondern ermöglicht auch das Erzählen von außerordentlichem Begehrten. Als mehrfach gebrochene Figur scheitert auch sie, doch tut sie es auf glanzvolle Weise – und somit komplementär zu Christian.

7.7 Naomi

7.7.1 Traumata

Naomi ist handelnd, wo Christian zögerlich ist, sie ist stolz, wo es ihm an Selbstbewusstsein mangelt. Seiner Unansehnlichkeit steht ihre Schönheit gegenüber, seinem gescheiterten Lebensweg ihr scheinbar glückter. Nach dem Brand, bei dem ihr Großvater umkommt, wird sie von einer adeligen christlichen Pflegefamilie angenommen, schließlich heiratet sie einen französischen Adligen und führt ein luxuriöses Leben. Die alte Gräfin, die Naomi als Kind aus Christians Elternhaus abholt, ist die Mutter desjenigen, der Naomis Vater sein könnte, Naomi gegenüber auch vorgibt, es zu sein, es aber nicht ist. Nachdem sie einige Jahre als adelige Tochter bei ihm und der Gräfin aufgewachsen ist, beginnt Naomi als Jugendliche, sich für ihre Herkunft zu interessieren und danach zu fragen, erhält aber nur unvollständige Informationen (vgl. Andersen 1988: 157–158; Andersen 2005: 195–196). Naomi scheint sich zu diesem Zeitpunkt nicht daran zu erinnern, die ersten Kinderjahre bei ihrem jüdischen Großvater aufgewachsen zu sein – wohl aber erinnert sie sich daran, in dessen Garten mit Christian gespielt zu haben (vgl. Andersen 1988: 161; Andersen 2005: 200) –, auch kommt ihr nicht in den Sinn, dass sie selbst Jüdin sein könnte. Als Naomi zufällig ein Porträt ihrer Mutter in einer Kommode findet, fragt sie ihre vermeintliche Großmutter, die Gräfin: „Og dette Dameportrait, [...] hvorfor ligger det her? Hun er deilig! men hun ligner en Jødinde!“ [„Und dieses Damenporträt (...), warum liegt es hier? Sie ist schön, aber sie gleicht einer Jüdin!“] Auf die Antwort der Großmutter: „Det er Din afdøde Moder!“ [„Das ist deine verstorbene Mutter“], verbirgt Naomi „Billedet ind paa sit Bryst“ [„das Bild an ihrer Brust“] (Andersen 1988: 154; Andersen 2005: 191), an der Stelle also, von der sie einst das Medaillon mit der Haarlocke ihrer Mutter genommen und Christian gegeben hat. Obwohl Judenfeindlichkeit der (wenngleich unausgesprochene) Anlass für den Brandanschlag auf das Haus ihres Großvaters war, misst sie dem Jüdischsein ihrer Mutter und ihrer eigenen jüdischen Herkunft weniger Bedeutung bei als der norwegischen Herkunft ihres Vaters, bei dem sie zunächst davon ausgeht, dieser sei wie ihr Adoptivvater ebenfalls adelig gewesen. Betont ungerührt stellt sie fest: „Jeg er altsaa af norsk Adel og ikke af dansk! [...] Skal

vi nu gaae ud og spille Fjerbold!“ [„Ich bin also von norwegischem Adel und nicht von dänischem! (...) Jetzt sollten wir aber hinausgehen und Federball spielen!“] (Andersen 1988: 156; Andersen 2005: 193).

Nach dem Tod ihres Großvaters wächst Naomi als Christin und als Mitglied einer dänischen adeligen Familie auf. Weder erzählt der Roman von den ersten Jahren in der neuen Familie noch von der Taufe als offiziellem Wechsel vom Judentum zum Christentum. Die Jahre des Übergangs sind von einer Amnesie geprägt, die sich oberflächlich mit der scheinbar naiven Logik des Erzählers begründen lässt, der nach dem Tod des Großvaters über Naomi zu sagen wusste: „Hvor let og snart glemmer ikke her Barnet sine Sorger“ [„Wie leicht und schnell vergisst ein Kind doch seinen Kummer“] (Andersen 1988: 26; Andersen 2005: 31). Indem die Adoptivfamilie offensichtlich über Naomis Herkunft schweigt, fördert sie das Vergessen, so dass nur einzelne Bruchstücke erinnert werden können. Mit dem erst lange nach Andersens Tod formulierten Konzept des Traumas, wie es beispielsweise der Sozialpsychologe und Kulturwissenschaftler Jürgen Straub beschreibt, ist diese teilweise Amnesie zu erklären:

Personen leben nicht allein auf dem Boden bedeutungsvoller Geschichten, die sie als Vergangenheit repräsentieren, also sich selbst und anderen erzählen mögen. Sie handeln auch im Wirkungsfeld eines (erlebten) ehemaligen Geschehens, dem sie ausgesetzt waren (und das sie vielleicht selbst mit hervorgebracht oder in Gang gehalten haben). Dieses ehemalige Geschehen kann ihrem Bewusstsein (zumindest partiell) unzugänglich sein. (Straub 2014: 77)

Auch wenn Andersen das Konzept ‚Trauma‘ nicht bekannt sein konnte, ist es doch genau dies, was der Erzähler in der verzerrt erscheinenden Darstellung von Naomis Verhalten schildert. In der Struktur des Romantextes wird das Vergessen, Verdrängen und Verleugnen sichtbar, gerade indem es unsichtbar bleibt, also nicht explizit benannt wird und somit unerzählt bleibt. Sichtbar wird es erst im Prozess des Lesens: nämlich dort, wo Naomis Erinnerung offensichtlich Lücken aufweist, die weder mit dem Alter der Figur noch mit der erzählten Handlung zu erklären sind. Während der Lektüre laufen die traumatisierenden Ereignisse aus Naomis Kindheit als Wissen der Leserin über die Figur mit und dienen so als implizite Erklärung für Naomis oftmals distanziertes und berechnendes Verhalten – eine Erklärung, die den Figuren selbst nicht zur Verfügung steht. Im Lichte heutiger sozialpsychologischer Ansätze erscheinen Naomis Erinnerungslücken erklärbar:

Vieles von dem, was geschieht und Menschen widerfährt, zeitigt solche seelischen Wirkungen – unabhängig vom Bewusstsein und Wissen der direkt oder indirekt Betroffenen. Es zieht häufig psychosoziale Folgen und Nebenfolgen nach sich, deren Herkunft und Bedeutung den Akteuren und ihren Interaktionspartnern unklar sind. Oft sind solche meistens ‚unerbetenen‘ Auswirkungen mit Leid verbunden und der verborgene Grund für psychische Krisen und soziale Konflikte, für ‚störende‘ Anspannungen im Selbstverhältnis einer Person und für ebenso ‚negative‘ Spannungen in den (antipathischen, aversiven, aggressiven) Beziehungen zu anderen. (Straub 2014: 77)

Ein Ereignis könne, so formuliert es die norwegische Literaturwissenschaftlerin Unni Langås, so stark sein, „at den ikke etterlater noe inntrykk, men bare åpner et mentalt hull [dass es keinen Eindruck hinterlässt, sondern nur ein mentales Loch öffnet]“ (Langås 2016:

24). Manfred Weinberg betont die besonderen Möglichkeiten der Literatur, von diesem Unerinnerten und somit Unerzählbaren zu erzählen:

Während aber in der Philosophie und in der Geschichtsschreibung die traumatische Rückseite jeden Erinnerns vergessen (gemacht) werden muß, können literarische Texte sich auf das Zusammenspiel von Trauma und Erinnerung einlassen und solches Zusammenspiel zu ihrem Strukturprinzip machen. (Weinberg 1999: 206)

Die literatur- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen, die zum Trauma in der Literatur vor allem seit den 1990er-Jahren erschienen sind, konzentrieren sich überwiegend auf die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts (z.B. Haverkamp 1994; Bronfen/Erdle/Weigel 1999; Fricke 2004; Assmann/Assmann 2013; Langås 2016). Die Gründe hierfür liegen auf der Hand: einerseits die beiden Weltkriege und die Shoah mit ihren massiven kollektiven und individuellen Traumatisierungen,²⁸ andererseits das Wissen der Autor*innen um das Konzept des Traumas und die daraus entstehenden Möglichkeiten, einen ästhetischen Umgang mit ihm zu finden. Umso bemerkenswerter ist das Textverfahren, mit dem es Andersen bereits 1837 gelingt, die lebenslangen Folgen von überwältigender Gewalterfahrung und Verunsicherung sichtbar zu machen – ungeachtet der Tatsache, dass das Konzept des seelischen Traumas erst um 1900 erstmals formuliert wurde (vgl. Neumann 2008: 728–729; Langås 2016: 19–24). *Kun en Spillemand* weist ein Strukturprinzip auf, in dem die Erzählung Widersprüchlichkeiten und Ungenauigkeiten erzeugt und festigt. Der Text evoziert bei der Leserin eine ständige Irritation, die als Schatten der traumatischen Erfahrung der Figur verstanden werden kann. Es ist dieser Schatten, der sich für Anselm Haverkamp „in den Fugen, dem ›Unfug‹ des Codes“ zeigt (1994: 171–172) – eine Metapher, die wiederum anschlussfähig an Barthes’ Vorstellung von Fugen, Rissen und Störstellen im Text ist. Die Irritation tritt überall dort auf, wo im Roman Gewalt geschieht, die nicht explizit erzählt oder als solche benannt wird. Das gilt für das Nicht-Benennen des Brandes als judenfeindlichen Anschlag, es gilt für Christians wiederholte Erfahrungen von Gewalt und existenzieller Verunsicherung, die euphemistisch als „Spiel“ oder „Abenteuer“ bezeichnet werden, und es trifft auch auf das Schicksal von Naomis Mutter und die Umstände ihres Todes zu, von denen Naomi im Folgenden erfährt. Mit ihrer Pubertät, einer Phase des Da-zwischen also, wird Naomi mit ihrer Vergangenheit und Herkunft konfrontiert, beginnt sich zu erinnern und trifft Entscheidungen, wie mit den Erinnerungen an ihre Vergangenheit umzugehen sei. Die Konfrontation mit ihrer Herkunft, ihrer Familiengeschichte und ihrer Zeugung fällt zusammen mit den Vorbereitungen auf ihre Konfirmation.

7.7.2 Konfrontation mit dem Jüdischsein

Naomi nimmt als Jugendliche vollkommen selbstverständlich am Konfirmandenunterricht teil, ohne dass ihre Taufe, die entweder bei ihrer Aufnahme in die christliche Familie stattgefunden haben muss oder fälschlicherweise als gegeben vorausgesetzt wird, Erwähnung findet. Diese Nicht-Er wähnung ist insofern bemerkenswert, als Naomi offenbar von ihrer

28 In den USA war vor allem der Vietnamkrieg mit seinen massenhaft traumatisierten Kriegsveteranen Grund für eine verstärkte Traumafor schung (vgl. Langås 2016: 22).

Umwelt nicht als Jüdin gelesen wird und ihr Jüdischsein ergo weder ein Hindernis für die Konfirmation darstellt noch Anlass für eine Infragestellung ihrer Zugehörigkeit zur christlichen Mehrheitsgesellschaft ist. Der Religionswechsel wird nicht thematisiert und erscheint damit weder von außen behindert noch von innen angetrieben zu sein. Der Erzähler schweigt in dieser Hinsicht gegenüber seinen Lesern, wie Naomis Adoptivfamilie ihr gegenüber schweigt. Da Naomi aber als jüdische Figur in den Roman eingeführt wurde, kommt dieses Verschweigen einer Verleugnung ihrer jüdischen Herkunft gleich – eine Verleugnung, die zur Folge hat, dass Naomi sich dieser nicht bewusst ist. Die Leserin aber liest Naomis Figur weiterhin vor der Folie ihrer jüdischen Herkunft und den damit verbundenen Zuschreibungen und Topoi. Ihr „eigentliches“ Jüdischsein wird ausgerechnet in der Zeit ihrer Konfirmationsvorbereitung erneuert und vertieft und kann als ursächlich angesehen werden für den Impuls, sich bald darauf aus der Gesellschaftsordnung, in der sie lebt, zu lösen.

Während des Konfirmandenunterrichts wird Naomi zu einem alten Mann gerufen, der im Stall eines benachbarten Gutes im Sterben liegt. Es ist Joel, der frühere Diener ihres Großvaters, der sie unerwartet mit ihrer Familiengeschichte konfrontiert. In der Begegnung mit ihm wird exemplarisch Naomis Verhältnis zu ihrer eigenen jüdischen Herkunft veranschaulicht. Sie begegnet Joel respektvoll, jedoch mit untermühlter Distanziertheit und erhält von ihm den Nachlass ihrer Mutter: ein Buch, „den høiformemme Frøkens Arvepart paa Mødrene Side. Der stod Vers og Tanker deri, og mellem Bladene laae nogle løse Papirer“ [„des hochvornehmen Fräuleins Erbteil mütterlicherseits. Verse und Gedanken standen darin, und zwischen den Blättern lagen einige lose Papiere“] (Andersen 1988: 171; Andersen 2005: 212). Was er ihr darüber hinaus mitteilt, bleibt unerzählt – „Kunde Du forstaae den foragtede Graaspurvs Qvidder, da hørte Du, hvad den og *Naomi* fik at høre!“ [„Könntest du das Gezwitscher des verachteten Spatzen verstehen, dann würdest du hören, was er und Naomi erfuhren!“] (Andersen 1988: 171; Andersen 2005: 211) –, doch es stimmt Naomi sehr nachdenklich. Im Zusammentreffen mit Joel wird sie mit der Möglichkeit eines anderen Schicksals konfrontiert, mit der Verachtung nämlich, die auch sie als Jüdin – ob arm oder reich – hätte erfahren können, wäre sie in ihrer jüdischen Familie aufgewachsen. In dem ärmlichen Stall findet die Begegnung mit ihrer eigenen Herkunft statt und fordert sie zu einem Bekenntnis heraus. Dies bleibt aus, doch gerät Naomi in einen inneren Konflikt.

„Er det en Skam at tilhøre et verdensberømt Folk!“ var hendes Tanke. „Min Moders Fader har været rig. *Joel* var hans Tjener, hans gamle, tro Tjener. Da jeg var forladt, da Alt laae i Ild og Aske, gav han mig et Hjem, her hvor det er og maa være. Det gamle, trofaste Hjerte!“ Taarerne trængte frem i hendes Øine, de knustes mellem de mørke Øienhaar. (Andersen 1988: 171)

„Ist es eine Schande, einem weltberühmten Volk anzugehören?“, dachte sie. „Der Vater meiner Mutter war reich. Joel war sein Diener, sein alter treuer Diener. Als ich einsam und verlassen war, als alles in Schutt und Asche lag, gab er mir ein Zuhause, hier, wo es ist und auch sein muss. Die alte, treue Seele!“ Tränen traten ihr in die Augen und wurden zwischen den dunklen Wimpern zerdrückt. (Andersen 2005: 212)

Als die Häuslerin, in deren Stall Joel im Sterben liegt, Naomi nachläuft und ihr zuruft, der alte Mann sei tot, verleugnet Naomi die Verbindung zu Joel und behauptet, ihn nie zuvor

gesehen zu haben. Sie rechtfertigt dieses Verhalten aber vor sich selbst, indem sie auf die höchste Instanz zurückgreift: auf Gott. Auf die Frage der Häuslerin: „Herre Gud, kjente I ham ikke?“ [„Herrgott, Ihr habt ihn nicht gekannt?“], reagiert Naomi kühl:

„Jeg!“ sagde *Naomi* og saae paa hende med et iiskoldt Udtryk, „Hvorfra skulde jeg kjende den gamle Jøde!“

Og hun red bort, men hendes Hjerte slog voldsomt.

„Stakkels *Joel!* Gud har jo fornægtet Dit Folk, saa kan vel jeg ogsaa fornægte Dig!“ og hun tog Bogen frem, som hun havde skjult, og læste i den, sporedes derpaa Hesten og jog afsted til Hjemmet. (Andersen 1988: 171–172)

„Nein [sic! Ich; KB]!“, sagte Naomi und blickte sie mit eiskaltem Gesichtsausdruck an. „Warum [sic! Woher; KB] sollte ich den alten Juden kennen?“

Und sie ritt davon, aber ihr Herz klopfte heftig.

„Armer *Joel!* Gott hat dein Volk verleugnet, dann kann wohl auch ich dich verleugnen!“ Und sie holte das Buch hervor, das sie verborgen hatte, und las darin; dann gab sie dem Pferd die Sporen und jagte nach Hause. (Andersen 2005: 213)

Innerhalb weniger Zeilen wird die Leserin Zeugin von Naomis Verleugnungsprozess: ihrer Anteilnahme, ihrer nach außen gezeigten Teilnahmslosigkeit und schließlich der Rechtfertigung ihres Verhaltens vor sich selbst. Deutlich wird in der (wohl mehr gedachten als gesprochenen) Figurenrede Naomis außerdem, dass Naomi sich selbst nicht als Jüdin betrachtet, wenn sie denkt, Gott habe *Joels* Volk verleugnet, nicht *ihr* Volk. Doch mit dem Buch, das nun in ihren Beisitz gekommen ist, kommt die Erinnerung an ihre Herkunft zurück,

og Huset, som engang sank i Kul og Aske, stod atter opreist med de gamle, snirkede Skabe, Indskrifterne paa Dørkarmen: „Jerusalem, glemmer jeg Dig, min visnede Høire jeg glemmer.“ De deilige Levkøer duftede, og Solen skinnede ind igjennem Lysthusets røde Glas, hvor Strudsægget hang under Loftet. (Andersen 1988: 172)

und das Haus, das einst in Schutt und Asche versunken war, stand wieder aufgebaut da, mit den alten verschnörkelten Schränken und der Inschrift auf dem Türrahmen „Vergesse ich dich, Jerusalem, verdorre meine Rechte!“ Die herrlichen Levkojen dufteten, und durch das rote Glas des Lusthäuschens, wo unter der Decke das Straußenei hing, schien die Sonne. (Andersen 2005: 213–214)

Die Zeile aus dem 137. Psalm als Inschrift über der Tür taucht wie eine Prophezeiung vor Naomis innerem Auge auf, doch wirkt sie in der Reihe der erinnerten Dinge (Schränke, Blumen, rotes Glas, das Straußenei) wie eines von vielen dekorativen Objekten. Was für den Leser als Prophezeiung zu deuten ist, wird in Naomis Erinnerung zum bloßen Schmuckelement.

Das geerbte Buch bringt Naomi Erkenntnis über das Schicksal ihrer Mutter. Die alte Gräfin hatte ihr auf Nachfrage lediglich gesagt, dass ihre Mutter den jungen Grafen mit einem Norweger betrogen habe (vgl. Andersen 1988: 155–156; Andersen 2005: 192–193). Hier nun erfährt sie, dass ihre Mutter nicht freiwillig mit dem Norweger geschlafen hat. Während sie nämlich den Grafen erwartete, war es der Norweger,

der aflurede deres Stevne og selv i den mørke Nat i Grevens Sted sneg sig ind til den Ventende, og der var tyst, som naar Ormen overgnaver Stilken, der holder den modne Askefrugt. Da kom den rette Beiler, og Bagvaskelsens Sange blev gyldige Beviser. (Andersen 1988: 172)

der auf ihr Treffen lauerte und sich in der dunklen Nacht an des Grafen Stelle selbst zu der Wartenden geschlichen hatte, und dann war es still, wie wenn der Wurm den Stängel durchnagt, der die reife Eschenfrucht hält. Dann kam der rechte Freier, und die Lieder der Verleumding wurden zu goldenen [sic! gültigen; KB] Beweisen. (Andersen 2005: 214)

Naomi findet so nicht nur ihre norwegisch-jüdische Herkunft bestätigt, sondern erfährt auch die gewaltsamen Umstände ihrer Zeugung und der Ermordung ihrer Mutter Sara. Um ihren Ruf zu wahren, sei sie, so schreibt es Joel in direkter Ansprache an die Ermordete, dem Norweger „med Forbandelser“ [„mit Verwünschungen“] in die Arme gesunken, „og han har trykket Dødsstilhed paa Dine Læber“ [„und er hat deine Lippen mit tödlichem Schweigen verschlossen“] (Andersen 1988: 173; Andersen 2005: 214). Mit der Kenntnis um die Vergewaltigung und den späteren Mord gewinnt Naomi letzte Gewissheit über ihre Herkunft und erkennt in ihrem Spiegelbild sich selbst als Jüdin:

„Nordmanden er min Fader!“ sagde *Naomi*. „Det er jo en Vished?²⁹ O min Moder! ja ved Dig hører jeg hiint forskudte Folk til! Den Vished kan Intet rokke!“ Hun stillede sig for Speilet. „Jeg har ikke Nordboens blonde Haar og blaee Øine, jeg har Intet, som betegner, at jeg er født under Nordlys og Taager. Mit Haar er sort, som Asiens Børn eie det! mit Øie og min Blod sige, at jeg tilhører en varmere Sol!“ (Andersen 1988: 173)

„Der Norweger war mein Vater!“, dachte [sic! sagte; KB] Naomi. [„]Das ist nun gewiss. Oh, meine Mutter! Ja, durch dich gehöre ich dem verstoßenen Volk an! An dieser Gewissheit ist nicht zu rütteln!“ Sie stellte sich vor den Spiegel. „Ich habe nicht das blonde Haar und die blauen Augen der Leute im Norden, ich habe nichts an mir, was darauf hindeutet, dass ich unter dem Nordlicht und im Nebel geboren wurde. Mein Haar ist schwarz wie das der Kinder Asiens. Meine Augen und mein Blut verraten, dass ich einer wärmeren Sonne angehöre!“ (Andersen 2005: 214)

Bemerkenswert ist, dass nicht das Wissen um ihre jüdische Mutter, nicht die Begegnung mit dem sterbenden Joel bei Naomi die Selbsterkenntnis als Jüdin bewirkt hat, sondern erst das Wissen um ihre Zeugung: Die Kenntnis um die Verbindung des dämonischen Mörders mit seinem tugendhaften Opfer führt bei Naomi zur Erkenntnis des eigenen Jüdischseins. Dabei ist auch diese Erkenntnis instabil und wird im Laufe des Romans infrage gestellt. Im dritten Teil des Romans nämlich begegnet Naomi im Ausland unverhofft ihrem Adoptivvater und muss ihre gesellschaftlich nicht akzeptierte Lebensweise vor ihm rechtfertigen: „Allerede min Fødsel indviede mig dertil! [...] Min Tilværelse er en Ungdomssynd, og som Frøet er, bliver Frugten!“ [„Schon durch meine Geburt war es mir so bestimmt. (...) Mein Dasein ist einer Jugendsünde zu verdanken, und wie die Saat, so die

29 Das Fragezeichen an dieser Stelle stellt diese Gewiss möglicherweise gleich wieder in Frage. Im weiteren Textverlauf wird diese Infragestellung jedoch nicht wiederholt oder vertieft. An der Vaterschaft des Norwegers besteht kein Zweifel. Das mag der Grund für den Übersetzer der deutschen Ausgabe, Bernd Kretschmer, gewesen sein, hier, wie auch an einigen anderen Stellen, die Originalinterpunktion nicht zu übernehmen.

Frucht“] (Andersen 1988: 225; Andersen 2005: 278). Die Vergewaltigung wird plötzlich zur „Jugendsünde“ relativiert, das Gewaltverbrechen infrage gestellt, und Naomi identifiziert sich nicht mit ihrer Mutter, sondern mit ihrem Vater, dem Vergewaltiger. In der verzerrten Wahrnehmung Naomis – und der ausbleibenden Richtigstellung durch den Erzähler – wird sowohl die Unerzählbarkeit des Verbrechens deutlich als auch die Unmöglichkeit, es zu überwinden oder sich davon zu befreien. Ihr dienen die Umstände ihrer Zeugung zur Erklärung ihres Charakters, nicht ihr Jüdischsein. Doch dieses läuft in den Augen der Leserin stets mit und ist, wie oben gezeigt, auch in der Figur des Paten angelegt.

7.7.3 „Die Beste“ – Konfirmation einer Freidenkerin

Während Naomi innerlich mit ihrer Vergangenheit, ihrem Judentum, ihrer Mutter und den familiären Gewalterfahrungen konfrontiert ist, glänzt sie nach außen als Konfirmandin. Dieses äußerliche Bekenntnis zum Christentum steht im krassen Gegensatz zu ihrer Innenwelt. Aus diesem Konflikt zwischen Innen- und Außenwelt ergibt sich im Romantext die Möglichkeit, Naomis religiöse Anschauungen ausführlich darzustellen. Naomi begibt sich „efter den gamle Grevindes Ønske“ [„auf Wunsch der alten Gräfin“] in den Konfirmandenunterricht „hos Godsets Præst, Hr. Patermann“ [„beim Hauspfarrer des Gutes, Herrn Patermann“]. In ihm verbinden sich alle Eigenschaften, „som en Geistlig ikke skulde besidde [...] noget væmmeligt, sådt, indsmigrende hvilede der paa de altid smilende Læber“ [„über die ein Geistlicher nicht verfügen sollte (...); auf seinen stets lächelnden Lippen lag etwas Widerliches, Süßliches und Einschmeichelndes“] (Andersen 1988: 168; Andersen 2005: 209).

War Christians Begegnung mit der Kirche – jedoch mit dem Gebäude und nicht mit dem Kirchenpersonal! – entmachtend einerseits und erweckend andererseits, ist Naomis Zugang zur Kirche von der Person des Hauspfarrers geprägt: „Latterlig var han hende, og det maa den, som frembærer det Hellige, mindst være“ [„Er kam ihr lächerlich vor, und das darf derjenige, der das Heilige vor sich herträgt, am wenigsten sein“] (Andersen 1988: 169; Andersen 2005: 209). Vor allem aber ist er scheinheilig und somit in keiner Hinsicht ein positiv besetzter Vertreter des christlichen Glaubens. Als Naomi zu Joel in den Stall der Häuslerin gerufen wird, zeigt sich Herr Patermann unberührt. Der Text spitzt die Bigotterie des Pfarrers ironisch zu: Im Unterricht wird gerade das Gleichnis vom barmherzigen Samariter durchgenommen, doch im Gegensatz zu Naomi und der Leserin erkennt Herr Patermann die offensichtliche Parallele nicht, als er sagt: „Hertillands er Fattigfolk lumpent Pak, sammensat af Løgn og Kneb. Her kan man ikke handle som i de østerlandske Historier!“ og han lo, thi han havde sagt noget morsomt“ [„Hierzulande sind die armen Leute Lumpenpack, eine Mischung aus Lügen und Kniffen. Hier kann man nicht so handeln wie in den orientalischen Geschichten“, und er lachte, denn er meinte, etwas Lustiges gesagt zu haben“] (Andersen 1988: 169; Andersen 2005: 210).

Identitätsstiftende Eigenschaften besitzt das vom Pfarrer verkörperte Christentum also nicht. Die findet Naomi viel eher in der Bibel. Nachdem Naomi sich ihrer jüdischen Herkunft bewusst geworden ist, liest sie „i det gamle Testamente med en Begjerlighed, som den Adelstoltes, der læser i sin Stam tavle“ [„im Alten Testament mit einer Begierde wie der stolze Adlige in seiner Stammtafel“] (Andersen 1988: 171; Andersen 2005: 215) – einer Stammtafel, die sie selbst „aufgrund ihrer ungewissen Herkunft“ (Schnurbein 2007: 135)

nicht hat. Aber es bleibt nicht allein bei den Schriften des Alten Testaments, ihr Interesse übersteigt fortan die Grenzen der Religionen, ja, sogar des Monotheismus: „Hun vilde vide, hvad *Mohammed* havde lært sit Folk, hun vilde høre Braminerne Viisdom, som den forkynedes ved Ganges Bredder. „Alt bør man kjende for at vælge det Bedste!“ sagde hun“ [„So wollte sie wissen, was Mohammed sein Volk gelehrt hatte, sie wollte die Weisheit der Brahmanen hören, wie sie an den Ufern des Ganges verkündet wurde. „Man sollte alles kennen, um daraus das Beste zu wählen“, sagte sie“] (Andersen 1988: 173; Andersen 2005: 215). Naomi verbindet verschiedene religiöse und philosophische Bewegungen zu einem Synkretismus, in dem die genaue religiöse Zugehörigkeit keine Relevanz besitzt. Die Erzählinstanz stellt jedoch genau hier den Versuch einer Definition von Naomis religiöser Zugehörigkeit an:

Der udviklede sig hos hende en Anskuelse i Religionssager, som den i vor Tid begynder at udtale sig hos Enkelte i Tydskland, en Art Fritænkeri. Skulde man forresten nøiere bestemme hvad hun i Confirmationsaaret egentlig var, da vilde man rigtigere kalde hende Jøde, end give hende Navn af Christen. Prægtigere stod for hende den tordnende, strængdømmende *Jehovah* end den milde Aand, som vi kunne tilraabe et „*Abba, Fader!*“ Hvad hun læste om i det gamle Testamente knyttede hun sammen med sine Barndoms Erindringer, og hun tænkte paa *Joel*, paa den Sidste Samtale med ham. (Andersen 1988: 174)

Es entwickelte sich bei ihr eine Anschaung in religiösen Dingen, die heutzutage bei Einzelnen in Deutschland Ausdruck zu finden beginnt, eine Art Freidenkertum. Sollte man übrigens bestimmen, was sie in dem Jahr der Konfirmation eigentlich wirklich war, würde man sie richtiger als eine Jüdin bezeichnet haben statt als Christin. Ihr erschien der donnernde, streng urteilende Jehovah³⁰ prächtiger als der sanfte Geist, dem wir „*Abba, Vater!*“ zurufen können. Was sie im Alten Testament las, verknüpfte sie mit den Erinnerungen an ihre Kindheit, und sie dachte an Joel, an ihr letztes Gespräch mit ihm. (Andersen 2005: 216)

Einerseits macht der Erzähler deutlich, dass Naomi sich den religiösen Konventionen ihrer Zeit und ihrer dänischen Heimat vollkommen entzieht und eigene, unabhängige Positionen entwickelt. Andererseits leitet er mit genau dieser Feststellung über zu ihrer Definition als Jüdin. Der Erzähler stellt auf diese Weise einen Bezug zum großstädtischen Salonleben her. Denn es sind vor allem jüdische Frauen, die um 1800, nicht zuletzt in deutschen Großstädten wie Berlin, eine Salonkultur etablierten, die den Austausch zwischen jüdischen und christlichen Denkerinnen und Denkern und somit eben jenes beschriebene „Freidenkertum“ befördern konnten (vgl. hierzu Lund 2012), und auch Naomi wird als erwachsene Frau in Paris einen solchen Salon betreiben. An der jüdischen Religion, die sie der christlichen vorzieht, reizt sie nicht etwa die Glaubenslehre, sondern allein der effektvollere Auftritt Gottes, also die äußere Hülle der Religion. Zusätzlich stellt das Judentum eine Verbindung zu ihrer eigenen Herkunft dar. Damit wird es zwar zur Grundlage, um sich von der adeligen und christlichen Gemeinschaft, in der sie aufgewachsen ist, in die sie aber nicht hineingeboren wurde, abzuwenden – das bedeutet jedoch nicht, dass sie sich fortan dem Judentum zuwenden würde. Ganz im Gegenteil. Obwohl Herr Patermann ihre Entwicklung

³⁰ Die Verwendung des Gottesnamens zur Markierung jüdischer Figuren habe ich an anderer Stelle bereits kommentiert (vgl. Kapitel 2.3.1, Fußnote 5).

mit Argwohn betrachtet und sie aufgrund ihrer religionskritischen Fragen als „Antichrist i Troen“ [„Antichrist im Glauben“] bezeichnet (Andersen 1988: 173; Andersen 2005: 215), steht sie am Tag ihrer Konfirmation „øverst; hun var den *Første af Confirmanderne*, altsaa den Bedste. Ingen svarede som hun, Ingen gav bedre end hun Beviset paa at have lært sin Christendom“ [„ganz oben; sie war die *Erste* der Konfirmanden, das heißt, die Beste. Niemand gab bessere Antworten als sie, keiner konnte besser als sie beweisen, dass sie ihren christlichen Glauben gelernt hatte“] (Andersen 1988: 175; Andersen 2005: 217). Durch die Diskrepanz zwischen öffentlichem und persönlichem Bekenntnis wird die Konfirmation ebenso beliebig und bedeutungslos wie einst die Gabe des Medaillons ihrer Mutter an Christian. Nach außen bekennt sie sich zum Christentum, so dass niemand ihre religiöse Zugehörigkeit in Zweifel ziehen kann. Ihrer inneren Überzeugung nach wird Naomi allerdings nicht zur Christin, sondern legt mit der Konfirmation lediglich vor der Außenwelt ihre religiöse Ambivalenz ab und nimmt eine religiöse Eindeutigkeit an. Die innere Zerrissenheit steht dabei im Kontrast zur äußerlichen Selbstdarstellung:

„Idag har jeg svoret til de Christnes Fane!“ sagde *Naomi* tankefuld. „[...] Nu, om man staaer ved Rytteriet eller ved Fodfolket, bliver vel eet og det samme, naar det kun er een Konge man tjener!“ Hun blev tankefuld. „O Gud, jeg er ogsaa saa ene i denne Verden!“ sagde hun, og Vandet trængte frem mellem de mørke Øienhaar. [...] *Naomi* var i Atlask, med den røde Rosenknop ved det bankende Hjerte. (Andersen 1988: 175)

„Heute habe ich auf die Fahne der Christen geschworen!“, dachte Naomi. „[...] Nun, ob man bei der Reiterei oder beim Fußvolk ist, dürfte wohl das Gleiche sein, wenn es nur einen König gibt, dem man dient!“ Sie wurde nachdenklich. „Oh Gott, wie allein bin ich in dieser Welt!“, dachte sie, und die Tränen drangen ihr durch die dunklen Wimpern. [...] Naomi war ganz in Atlas gekleidet, die rote Rosenknospe am klopfenden Herz. (Andersen 2005: 217–218)

Die rote Knospe versinnbildlicht die junge, gerade erst im Aufblühen begriffene Schönheit Naomis ebenso wie ihr bald aufkeimendes sexuelles Begehrten. Mit dem Rot der Rose, die wie eine blutende Wunde genau über ihrem Herzen angesteckt ist, wird zudem auf das Feuer im Haus ihres Großvaters als dem ersten einschneidenden Erlebnis zurückverwiesen. Vor allem trägt sie sie an der Stelle, von der Naomi als Kind das Medaillon ihrer Mutter genommen und leichtfertig Christian geschenkt hatte und an die sie später das Bildnis ihrer Mutter drückt, nachdem sie es zufällig gefunden hatte. Mit dem bevorstehenden Aufblühen der Rose wird die Wundenmetapher umso deutlicher, die auf den dauerhaften Schmerz über den Verlust der Mutter und den Verlust der (jüdischen) Zugehörigkeit verweist und sich im Gefühl der vollkommenen Einsamkeit äußert. Folgt man diesem Assoziationsweg ein weiteres Stück, wird der Eindruck des Zugehörigkeitsverlusts außerdem durch die Möglichkeit einer ikonografischen Assoziation verstärkt, die mit der offenen Herzwunde verbunden ist: der katholischen Herz-Jesu- und Herz-Mariä-Frömmigkeit. Die Verbindungen, die dadurch hergestellt werden, verlaufen keineswegs gradlinig in einer eindeutig zu interpretierenden Richtung. Wird Naomi durch diese Wundenmetapher und die dadurch aufrufbaren Assoziationen in die Nähe einer Heiligen gerückt oder wird der Katholizismus durch die Figur der unzuverlässigen und religiös dissozialierten Naomi verhöhnt? Beides ist möglich und geschieht im gleichen Maße. Die Herstellung einer Verbindung zwischen Judentum und Katholizismus geschieht in literarischen wie nicht-literarischen Texten protestantischer

Autoren regelmäßig, wie in den vorigen Textanalysen gezeigt wurde. Auch in *Kun en Spillemand* werden wiederholt antikatholische Ressentiments aufgegriffen, die später wiederum durch die Figur Christian abgemildert werden (vgl. Kapitel 7.6.7). Besonders deutlich werden diese Ressentiments zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt, als der Erzähler ein Stimmungsbild der Stadt Paris, in der Naomi am Ende des Romans lebt, entwirft: „Paris har for Øieblikket ingen Religion, de have glemt Madonna, ja næsten Faderen og Sønnen, Aanden er den eneherskende“ [„Paris hat zurzeit keine Religion, sie haben die Muttergottes vergessen, ja, fast auch Vater und Sohn, der Geist ist Alleinherrscher“]. Der Erzähler schildert eine Art katholischen Hexensabbat im verlassenen Nonnenkloster und konstatiert schließlich: „Det er i den katholske Stad Du seer dette, og det er eet af Tidsalderens Tegn“ [„In einer katholischen Stadt siehst du das, und es ist ein Zeichen unserer Zeit“] (Andersen 1988: 249; Andersen 2005: 208). Die Jüdin, die ihr Judentum verleugnet, gleichzeitig das Christentum nicht tatsächlich annimmt, wird mit einer ebenso areligiösen Form des Katholizismus in Verbindung gebracht, ohne dass diese Verbindung jedoch – wie es bei der Figur Veronica in *Guldmageren* der Fall ist – ausdrücklich bestätigt wird. Sie bleibt in der Schwebé und changiert mit dem Bild des blutenden Herzen zwischen Verklärung und Verhöhnung. So zeigt dieses Beispiel eindringlich, wie durch das Aufrufen von Assoziationen Naomi einerseits als literarische Jüdin bestätigt wird und andererseits ihr Jüdischsein immer wieder infrage gestellt wird. Sie ist weder zugehörig noch ganz unzugehörig und verbleibt dadurch im Raum des Dazwischen. Dieses Dazwischen stellt eine potenzierte Form der Unzugehörigkeit dar, und diese wiederum begründet Naomis nun einsetzende Rastlosigkeit. So wird trotz (oder gerade wegen) Naomis Abkehr vom Judentum der Ahasverustopos mit ihr als einziger verbliebener jüdischer Figur in Verbindung gebracht. Naomi kann vielleicht dem Judentum entkommen, nicht aber den Zuschreibungen des Jüdischen, die mit ihrer Figur verknüpft sind.

7.7.4 Ausgrenzung als Jüdin?

Es liegt nahe, Naomis Ausgrenzungserfahrungen allein auf ihr Jüdischsein zurückzuführen. Insbesondere eine Passage im Roman verleitet zu dieser Schlussfolgerung, nämlich, so Detering, die „breit ausgeführte [...] Darstellung der Kopenhagener September-Pogrome von 1819, in die Naomi bei ihrer Ankunft in der Hauptstadt unversehens hineingerät“ (Detering 2002a: 226). Naomi versuche, ergänzt Schnurbein, im Handlungsverlauf des Romans „der Enge ihrer Welt und den Diskriminierungen, denen sie als Jüdin und aufgrund ihrer ungewissen Herkunft ausgesetzt ist, zu entkommen“ (Schnurbein 2007: 135). Und tatsächlich, als Naomi in Kopenhagen ankommt, wird sie von den judenfeindlichen Gewalttätern aufgrund ihres Äußeren sogleich als Jüdin identifiziert und auf diese Weise erneut mit ihrem gerade *ad acta* gelegten Jüdischsein konfrontiert. Zweifellos beschreibt diese Szene eine antijüdische Gewalterfahrung, jedoch lässt sich diese Passage nicht allein als eine Schilderung von Gewalt und Diskriminierung verstehen, sondern auch als eine Passage, die verdeutlicht, wie sehr sich Naomi vom Jüdischsein distanziert. Kaum wird sie bedroht, ist sie auch schon gerettet.

„Hep, hep!“ skreg en vild Skare, som strømmede til; Karlen rev Karretdøren op og kigede derind;
Naomi stødte den modsatte Dør op og sprang i sin første, øieblikkelige Forvirring ud paa Gaden;

Kudsken derimod smældede med sin Pidsk og kjørte til; et Par Husarer med dragne Sabler trængte ind paa Skaren, midt i hvilken *Naomi* stod; hurtigt samlede hun sin Fatning, tilbageholdt sit Skrig og lod Sløret falde for sit Ansigt, idet hun endnu ikke vidste mere, end at her var et Folkeopløb.
„For Guds Skyld kom!“ hviskede en Stemme tæt ved hende; en Mand greb hendes Haand, drog hende ud af Vrimlen og ind i den nærmeste Forstue. (Andersen 1988: 182–183)

„Hep, hep!“, schrie eine wilde Schar, die herbeiströmte; der Kerl riss die Kutschentür auf und sah hinein; *Naomi* stieß die entgegengesetzte Tür auf und sprang in ihrer ersten, augenblicklichen Verwirrung auf die Straße hinaus; der Kutscher dagegen knallte mit der Peitsche und fuhr los. Ein paar Husaren drangen mit gezogenen Säbeln auf die Schar ein, in deren Mitte *Naomi* stand; schnell fasste sie sich wieder, hielt ihren Schrei zurück und ließ den Schleier über ihr Gesicht fallen, wobei sie noch nicht mehr wusste, als dass es sich hier um einen Volksauflauf handelte.

„Um Gottes willen, kommen Sie!“, flüsterte eine Stimme nahe bei ihr; ein Mann ergriff ihre Hand und zog sie aus dem Getümmel in den nächsten Hausflur. (Andersen 2005: 227)

Wesentlicher als die Schilderung von Gewalt selbst erscheint mir hier, dass *Naomi* sie gar nicht auf sich bezieht. Das wird aus dem Dialog mit ihrem Retter ersichtlich: „Hvem gjælder dette Opløb?“ spurgte *Naomi*. „Det er Deres Folk, de ville have overbord!“ svarede Manden [...]. „Jeg er ingen Jøde!“ sagde *Naomi*. „Saa lyver s'gu' Flaget!“ svarede Manden [„Wem gilt dieser Auflauf?“, fragte *Naomi*. „Es sind Ihre Leute, die sie über Bord haben wollen“, erwiderte der Mann (...). „Ich bin keine Jüdin!“, sagte *Naomi*. „Dann lügt fürwahr Ihre Flagge“, erwiderte der Mann“] (Andersen 1988: 183; Andersen 2005: 227). *Naomi* sieht aus wie eine Jüdin, sie ist eine und dennoch lügt sie nicht, als sie behauptet, keine zu sein.³¹ Vielmehr lügt ihr Äußeres, ihre „Flagge“. Ihrem Verständnis nach ist sie in der Tat keine Jüdin, hat sie doch gerade erst von ihrer jüdischen Herkunft erfahren und diese sogleich – sogar mit Bestnote – wie ein unbequemes Kleidungsstück abgestreift. Während *Naomi* ihr Jüdischsein verneint, bestätigt der Erzähler mit der Schilderung dieser Szene ihr Jüdischsein erneut. Die Szene macht die Ambivalenz der Figur sichtbar, die auch für die Leser zugleich Jüdin ist und es nicht ist. Mit ihrem jüdischen Hintergrund ermöglicht die Figur der *Naomi* es, kritisch auf die judenfeindliche Gewalt von 1819 Bezug zu nehmen und den „Roman [...] auf weite Strecken zu einer scharfen Auseinandersetzung mit den Mechanismen antisemitischer Ausgrenzung“ geraten zu lassen, „der in der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts nur die Romane des (mit Andersen befreundeten) jüdischen Schriftstellers Meir [sic!] Aron Goldschmidt an die Seite zu stellen sind“ (Detering 2002a: 225–226). Im Umfeld *Naomis* ereignen sich wiederholt judenfeindliche Handlungen, angefangen bei dem Brand im Haus ihres Großvaters, dessen Ursachen offen bleiben und so die Möglichkeit von Brandstiftung implizieren, über die würdelose Bestattung Joels am Straßenrand außerhalb der Friedhofsmauern (vgl. Kapitel 7.8.3), bis zur Schilderung der Hep-Hep-Krawalle in Kopenhagen. So schwingen für den Leser stets nachvollziehbar die Gründe mit, aus denen es für *Naomi* keine Option darstellt, sich als Jüdin zu verstehen und sich nach außen als solche

31 Allerdings ist anzumerken, dass *Naomi* an späterer Stelle, in der Verkleidung als Mann, behauptet: „Men jeg er ingen Qvinde! [...] Du har taget feil!“ [„Aber ich bin keine Frau! (...) Du irrst dich!“] (Andersen 1988: 208; Andersen 2005: 257). Dass diese Behauptung jedoch ebenfalls nicht zwangsläufig als Lüge aufgefasst werden muss, sondern als Ausdruck geschlechtlicher Ambivalenz gelesen werden kann, zeigt Detering in seiner Analyse der Figur (vgl. Detering 2002a: 221).

zu zeigen. Dabei ist jedoch hervorzuheben, dass Naomi selbst, bis auf die beschriebene Passage in Kopenhagen, seit der Aufnahme in ihre christliche Adoptivfamilie von den anderen Figuren nicht als Jüdin gelesen wird und daher auch keiner judenfeindlichen Diskriminierung ausgesetzt ist. Auch auf den nun folgenden Auslandsreisen und in ihrem späteren Wohnort Paris gilt sie als Dänin, nicht als Jüdin (vgl. Andersen 1988: 250; Andersen 2005: 309). Und trotzdem bricht Naomi aus der Gesellschaft, in der sie lebt, aus. Grund hierfür ist eine andere Diskriminierungserfahrung: die Beengtheit und die Zwänge, die sie als Frau erlebt und denen sie sich nicht unterordnen will.

7.7.5 Ausgrenzung als Frau!

Christian und Naomi begegnen einander als Jugendliche auf einem Fest wieder – sie als adoptierte Tochter des dänischen Grafen, er als Musikant und mittlerweile ebenfalls in der Obhut temporärer Pflegeeltern. Mehrfach formuliert Naomi ihr Frausein als beengenden Zustand. Christian gegenüber schwärmt sie „om fremmede Lande, om berømte Mænd og Qvinder og sukkede da over, at hun skulde være en Pige, ‚men jeg vil da idetmindste‘ forsikkrede hun, ‚ikke ligne de Andre!‘“ [„von fremden Ländern, von berühmten Männern und Frauen und seufzte darüber, dass sie ein Mädchen sei, ‚aber wenigstens will ich‘, versicherte sie, ‚nicht so sein wie die anderen!‘“] (Andersen 1988: 161; Andersen 2005: 200). Zu ihren Rollenvorbildern erklärt sie historische und mythologische Frauen, die in ähnlicher Beengtheit gelebt haben und die sich den Erwartungen, die an sie gestellt wurden, widersetzt haben:

„Verden er en stor Maskeradesal,“ meente *Naomi*. „Man maa vide at give sin Rolle med Værdighed; man maa imponere! kun det, man ret forstaaer at representeret, det er man! Jeg vil være en Amazone! en *Staël-Holstein*, en *Charlotte Corday*, ja en saadan, hvilken Omstændighederne nu bedst tillade!“ (Andersen 1988: 162)

„Die Welt ist ein großer Maskenball“, meinte Naomi. „Man muss seine Rolle mit Würde zu spielen verstehen; man muss imponieren. Nur das, was man recht vorzustellen versteht, das ist man auch! Ich will eine Amazone sein, eine Staël-Holstein, eine Charlotte Corday, eben so eine, wie es die Umstände am besten erlauben.“ (Andersen 2005: 201)

Doch verweist Naomis Figurenrede mit der Maskenball-Metapher nicht nur auf die Wahlfreiheit der Rolle, sondern auch auf das genaue Gegenteil, nämlich auf die Erfüllung gesellschaftlicher Erwartungen, auf das Spielen nicht irgendeiner, sondern „seiner“, also einer vorgefassten Rolle, während die Frauen, mit denen sie sich identifiziert, mit den gesellschaftlichen Konventionen gebrochen haben. Während Naomi in ihrer Konfirmandinnenzeit zu keinem inneren religiösen Bekenntnis findet, entdeckt sie in der Bibel – genauer: im Alten Testament und in den Apokryphen Schriften, die also nicht zum jüdischen Tanach gehören, wohl aber von Jüdinnen und Juden erzählen – Frauenfiguren, mit denen sie sich identifiziert: „Hendes Hjerte slog stærkt ved de kjække Qvinder, som Skriften taler om: den modige *Judith* og den forstandige *Esther*“ [„Heftig schlug ihr Herz bei den Geschichten von kühnen Frauen, von denen die Schrift berichtete, der mutigen Judith und der verständigen Esther“] (Andersen 1988: 173; Andersen 2005: 215). Beide Frauen sind Handelnde, die sich gegen die erdrückende Übermacht gewalttätiger

Männer durchsetzen. Insbesondere Judith, die Holofernes entthauptet, ist in ihrem Frausein ambivalent.³² Einerseits steht sie für einen radikalen Bruch mit der Norm, einer Umkehr des Machtverhältnisses zwischen Mann und Frau, was diese Figur zu einem beliebten Motiv in der abendländischen Kunst gemacht hat (vgl. Osterkamp 2006). Andererseits ist ihre Tat nur möglich, weil sie eine Frau ist und „sehr schön von Gestalt und von blühendem Aussehen“ (Jdt 9,7). Die Möglichkeit der Erniedrigung aufgrund des Frauseins ist in der Figur der Judith enthalten, wenngleich Judith ihr entgeht: „Mein Aussehen hat ihn verführt zu seinem Verderben, doch er konnte mir keine Gewalt antun, um mich zu beflecken oder zu schänden“ (Jdt 11,16). Naomis weibliche Rollenvorbilder bieten also weder einen Ausweg aus der Beschränkung der Möglichkeiten, die ihr als Frau offenstehen, noch aus der Gefahr der Erniedrigung und Vergewaltigung – die auch ihre Mutter erlebt hat. Daher möchte sie zunächst durch Christian „realisere sine romantiske Drømme“ [„ihre romantischen Träume (...) verwirklichen“] (Andersen 1988: 160; Andersen 2005: 199). Ihn will sie dazu bringen, mit seiner Geige in die Fremde zu ziehen und die Freiheit zu leben, die ihr verwehrt ist. Im Gegenzug dafür, dass er das Leben lebt, das ihr aufgrund ihres Frauseins nicht möglich ist, gibt sie ihm das Versprechen ihrer Liebe – die aber keineswegs bedingungslos ist, sondern vom Erfolg seines Lebensweges abhängt:

„Var jeg som Du, da bandt jeg Violinen i mit Tørklæde og listede mig bort fra alle de kjedelige Mennesker, som ligne hinanden lige til Sløifen paa Kjolen og Bindet om Halsen! [...] Verden vilde just beundre Dit raske Skridt, og jeg, ja da troer jeg, at jeg kunde elske Dig! Men ellers ikke! nei! nei! Du maa blive noget Udmærket!“ (Andersen 1988: 160)

„Wäre ich wie du, so würde ich die Geige in mein Tuch binden und mich von all den langweiligen Menschen fortstehlen, die sich von der Schleife am Kleid bis zur Halsbinde einander völlig ähnlich sind! [...] Die Welt würde deinen entschlossenen Schritt geradezu bewundern, und ich, ja dann glaube ich, würde ich dich lieben können. Aber sonst nicht! Nein! Nein! Du musst etwas Außergewöhnliches werden!“ (Andersen 2005: 199)

Während Naomi „dristig som en Dreng“ [„verwegen wie ein Junge“] (Andersen 1988: 150; Andersen 2005: 186) ist und daraus Stärke bezieht, kann Christian seinem schwachen und mithin als effeminiert gekennzeichneten Charakter nicht entkommen. Das Spiel mit der Vertauschung von weiblich und männlich codierten Rollenzuschreibungen ist augenfällig und wurde doch in der Sekundärliteratur bis in die 1990er-Jahre hinein wenig berücksichtigt. Dabei handelt es sich aber nicht nur um eine bloße Umkehrung weiblicher und männlicher Eigenschaften, um „einen ›weiblichen‹ Mann und eine ›männliche‹ Frau“ (Detering 2002a: 206). Vielmehr verlagern sich Geschlechtlichkeit und Begehren vollständig auf die Figur Naomi, während Christian geschlechtslos und ohne sexuelles Begehren erscheint. In Naomi verbinden sich also männliche und weibliche Eigenschaften, während Christian weder Mann noch Frau ist. Das heißt, beide Figuren sind nicht nur gender-überkreuzt, sondern vielmehr ist Naomi geschlechtlich, während Christian ungeschlechtlich ist. Aber obwohl Naomi als männlich und weiblich zugleich dargestellt wird, kann sie nicht wie ein Mann agieren. Ihre Bewegungs- und Handlungsfreiheit ist durch ihr Geschlecht

32 Überdies ist ihre Geschichte zwar Teil des christlichen, nicht aber des jüdischen biblischen Kanons und somit auch in dieser Hinsicht ambivalent.

begrenzt. Nur als Mann verkleidet ist es ihr möglich zu reisen und zu versuchen, das Leben zu führen, für das Christian der Antrieb fehlt. Doch damit setzt sie sich nicht nur der Gefahr aus, als Frau entdeckt zu werden, sie begibt sich auch in die Illegalität und in die Abhängigkeit von einem anderen Mann.

7.7.6 „Zigeunerblut“ und „Judenblut“

Als eine Kunstreitergruppe in Odense gastiert, ist Naomi fasziniert von der Lebensweise der Fahrenden: „O, hvilket lykkeligt, hvilket bevægeligt Liv! Hvor herligt maa det være, altid at tumle sig i fremmede Lande, altid Nyt! aldrig komme tilbage for at blive“ [„Oh, was für ein glückliches, bewegtes Leben! Wie herrlich muss es sein, sich stets in fremden Ländern zu tummeln! Immer etwas Neues. Nie zurückkommen, um zu bleiben“] (Andersen 1988: 192; Andersen 2005: 237). Insbesondere fühlt sie sich angezogen vom schönen Ladislaus, dem unangefochtenen Star der Gruppe, denn „han var den første Mand, hun havde betragtet med Beundring, den Første, hun havde skuet op til i Erkjendelse af, at han i Noget var hende overlegen“ [„er war der erste Mann, den sie mit Bewunderung betrachtete, der Erste, zu dem sie in dem Bewusstsein aufblickte, dass er ihr in etwas überlegen sei“] (Andersen 1988: 192; Andersen 2005: 238). Da Naomi außerordentliches Talent besitzt – schließlich war sie „før [...] frit og uden Sadel, jaget over Mark og gjennem Skov“ [„auch schon früher einmal (...) frei und ohne Sattel über das Feld und durch den Wald gejagt“] (Andersen 1988: 193; Andersen 2005: 239) – gibt sie ihr Leben in Dänemark auf und schließt sich der Reitergruppe an. Die Unzugehörigkeit und Heimatlosigkeit, durch die sie als nicht-Adelige unter Adeligen gekennzeichnet war, ist per Definition Teil des Lebens, das sie fortan in Gesellschaft der fahrenden Kunstreitertruppe führt. Zu den Verkreuzungen von Geschlecht, Geographie, Religion und schließlich sogar Menschlich-Tierischem³³ (vgl. Schnurbein 2007: 136–137) kommt nun durch die Identifikation mit den Zigeunern eine weitere Verstärkung der Figur der Außenseiterin. Naomi und Ladislaus gehören beide dem „Familienetz verachteter und ausgegrenzter Völker“ an, wie Klaus-Michael Bogdal (2014: 153) diese Beziehung in seiner Studie *Europa erfindet die Zigeuner* formuliert. Mit dem Bezug auf diese scheinfamiliäre Zusammengehörigkeit zwischen „den Juden“ und „den Zigeunern“ beginnt der dritte Teil des Romans:

Kjender Du Hinduerne Fædreneland? [...] Her, siger Sagnet, laae Paradiset, hvor *Adam* og *Eva* blevе forjagne. Her blomster endnu Paradiset, og det er den forskudte, ulykkelige Parias Hjem. Mongolernes vilde Horder bortjoge Landets Børn. Pariaen deler *Ahasverus*'s Skjæbne. Ägyptere, Tatare, Zigeunere, forskjellige Navne fik det omvandrende Folk. (Andersen 1988: 203)

Kennst du die Heimat der Hindus? [...] Hier, so die Sage, lag das Paradies, aus dem Adam und Eva vertrieben wurden. Hier blüht immer noch das Paradies, und es ist die Heimat des verstoßenen, unglücklichen Paria. Die wilden Horden der Mongolen verjagten die Kinder dieses Landes. Der Paria teilt das Schicksal des Ahasverus. Ägypter, Tater, Zigeuner – verschiedene Namen erhielt das umherziehende Volk. (Andersen 2005: 251)

33 Naomi wird mehrfach mit einem Hund identifiziert.

Naomi, die als Jüdin mit der Figur des rastlosen Ahasverus identifiziert wird, teilt das Schicksal des ebenfalls rastlosen Zigeuners – auch in seiner literarischen Produktivität, wie Schnurbein hervorhebt:

Mit der Ahasverus-Identifikation schließt der Text an die romantische Wiederentdeckung und teilweise Aufwertung dieser Figur des christlichen Antijudaismus zu einer Verkörperung des Interessanten, des Ruhelosen und des Ausgestoßenen an – eine ambivalente literarische Aufwertung, die auch die Figur des Zigeuners in dieser Zeit erfährt. (Schnurbein 2007: 135)

Die Verbindung zwischen beiden ungewöhnlichen Figuren ermöglicht das Erzählen von Ungewöhnlichem. In Andersens Roman *Kun en Spillemand* geht dies weit über eine bloße Exotisierung und Erotisierung der Frauenfiguren und die Darstellung eines ungebundenen und gesetzlosen Nomadenlebens hinaus. Denn in der Begegnung mit dem Zigeuner entfaltet sich Naomis Geschlechtsambivalenz vollständig und ermöglicht das Erzählen einer ebenso ambivalenten Sexualität. Erst durch die zusätzliche Identifikation als Zigeunerin wird Naomi so sehr Außenseiterin, dass auch von einem Begehrten erzählt werden kann, das ebenfalls von den Normen der Gesellschaft abweicht. Das ist möglich, weil sich Naomis Rolle der Außenseiterin potenziert, indem sie sich dem Zigeuner Ladislaus anschließt. Denn wie stark sich auch viele Zuschreibungen auf Jüd*innen und Zigeuner*innen ähneln – sie sind nicht identisch. Unter den Verachteten sind die Zigeuner die am meisten Verachteten. Während in der Zeit der Aufklärung über die rechtliche Gleichstellung und „Verbesserung“ der Juden diskutiert wurde, galten Zigeuner noch „als verachtungswürdige Fremde, weshalb jeder Gedanke an Besserung abwegig erscheint“ (Bogdal 2014: 131). Entscheidende Kriterien, die beide Gruppen in der Bewertung durch die christliche Mehrheitsgesellschaft voneinander unterscheiden, sind die Schriftkultur und – damit verbunden – die Religion. „Jüdisches Leben wird von einer bis tief in die Menschheitsgeschichte zurückreichenden Religion bestimmt, die auf schriftlicher Tradierung und gelehrter Auslegung beruht. Unter den Zigeunern konnten“, so der Tenor bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, „keine glaubwürdigen Anzeichen für eine eigene Religion entdeckt werden“ (Bogdal 2014: 164). Dieser Befund lässt sich auch für Naomi erheben, die sich als Konfirmandin zur Freidenkerin entwickelt hat und die ihre religiösen Impulse nicht nur im Judentum und im Christentum, sondern auch bei „*Mohammed*“ [„*Mohammed*“] und sogar in „*Braminernes Viisdom*“ [„der Weisheit der Brahmanen“] sucht (Andersen 1988: 173; Andersen 2005: 215). So legt der Romantext nahe, dass in Naomi schon vor der Begegnung mit Ladislaus eine Art natürliche Zigeunerinnenhaftigkeit angelegt ist. Mit ihr gehen auch eine Erosionierung der Figur und zugleich die Betonung geschlechtlicher und sexueller Ambivalenz einher. Diese deutet sich bereits an, als der Erzähler, dem Blick Christians folgend, die jugendliche Naomi, die ausgelassen auf einem Ball tanzt, mit einer Figur Goethes vergleicht: „*Naomi* fløi som en Sommerfugl gjennem Salen; Bevægelsen gjorde hende dobbelt smuk; Blodet skinnede gjennem de fine Kinder; hendes mørke Teint vandt ved Belysningen. Hun var meget smuk: en deilig Mignon, kun for fiint bygget for et Sydens Barn“ [„Naomi flog wie ein Schmetterling durch den Saal; die Bewegung machte sie doppelt reizend; das Blut schien durch die feinen Wangen; ihr dunkler Teint gewann durch die Beleuchtung. Sie war sehr hübsch: eine schöne Mignon, nur zu fein gebaut für ein Kind des Südens“] (Andersen

1988: 151–152; Andersen 2005: 187).³⁴ Durch den Bezug auf die Goethe'sche Figur Mignon, die mit ebenjener Mischung aus Knabenhaftigkeit und Weiblichkeit besticht, wird die geschlechtliche Ambivalenz Naomis angedeutet, obwohl sie gerade hier als besonders mädchenhaft dargestellt wird.³⁵ Hinzu kommt durch den Vergleich mit Mignon sowohl die Assoziation ‚Zigeunerin‘ als auch die Uneindeutigkeit dieser Gruppenzugehörigkeit. Denn, so betont Wilhelm Solms in seiner Studie *Zigeunerbilder*:

Mignon selbst ist keine „Zigeunerin“, aber der Erzähler schildert sie bei ihrem ersten Auftritt wie eine „Zigeunerin“ und bestärkt den Leser mehrmals in der Vorstellung, dass sie eine wäre. Der Name „Zigeuner“ bezeichnet ja nicht nur die Angehörigen dieser Ethnie, der Sinti und Roma, sondern auch die Fahrenden, zu denen sowohl die Gaukler gehören, von denen Mignon entführt worden und unter denen sie aufgewachsen ist, als auch die Mitglieder des Wandertheaters, die sich bei einer Landpartie wie „Zigeuner“ fühlen und von Jarno abfällig als „Zigeuner“ bezeichnet werden. (Solms 2008: 234)

Die Ambivalenz des Geschlechts, die sowohl in Naomis zwischen Knabenhaftigkeit und Weiblichkeit changierendem Erscheinungsbild als auch in ihrem wilden Charakter angelegt ist, steht in Verbindung mit der Figur einer Zigeunerin, die in Wirklichkeit gar keine Zigeunerin ist, und die ihrerseits geschlechtsambivalent ist. So ist mit Naomi erstens die Zuschreibung „Zigeunerin“ assoziiert, zweitens die eigentliche Nicht-Zugehörigkeit zu dieser Gruppe und drittens die geschlechtliche Ambivalenz. Diese findet bei Naomi ihren Höhepunkt, als sie sich den Kunstreitern anschließt und inkognito in der Verkleidung eines Mannes neben Ladislaus an Deck des Schiffes steht, mit dem ihr Leben als Geliebte des Zigeuners beginnt. In der Verkleidung als Mann reist sie mit einem auf Christian ausgestellten Reisepass durch Europa und wechselt mit der Kleidung mehrfach zwischen der Frauen- und der Männerrolle hin und her.³⁶ Die Liebesbeziehung zu Ladislaus ist von ungleichen Machtverhältnissen und unerlaubtem Begehrten geprägt. Naomi, die offiziell als Mann auftritt, kann ihrem Begehrten nach Ladislaus öffentlich keinen Ausdruck verleihen und muss mit ansehen, dass Ladislaus andere Frauen begehrte. Ladislaus genießt diese Situation und nutzt sie aus, fühlt sich aber gleichzeitig insbesondere von Naomis Verkleidung und Auftreten als Mann angezogen.

34 Dass der Name Mignon im Originaltext nicht kursiv gedruckt ist wie die anderen Namen, deutet darauf hin, dass Mignon hier mehr als Topos denn als Eigenname aufgefasst wird. Bemerkenswert ist, dass wiederum der Name Ahasverus im Zitat weiter oben im Kursivdruck steht, dass Ahasverus also als konkrete Figur und nicht als Topos markiert ist.

35 Der einschränkende Zusatz über den feinen Körperbau Naomis, der scheinbar im Gegensatz zur Figur Mignon steht, verhüllt zwar, dass Mignon eine knabenhafte, wenngleich verführerische Mädchenfigur ist. Doch dieses Wissen kann Andersen bei seinem gebildeten Lesepublikum voraussetzen.

36 Die Funktion der Kleidung als bedeutungsvolle, weil äußerlich sichtbare und gesellschaftlich lesbare Geschlechtsmarkierung wird bereits ganz zu Beginn des Romans hervorgehoben, als der noch sehr junge Christian sich wundert, wie der Storch, der die kleinen Kinder aus dem Mühlteich hole, erkennen könne, um welches Geschlecht es sich bei dem Kind handle: „Men de have jo ingen Klæder paa, sagde Drengen, ‚hvor kan saa Storken see, hvilke der ere Drenge, og hvilke der ere Piger!‘“ [„Aber die haben ja nichts an!“, sagte der Junge. ‚Wie kann der Storch denn sehen, welche die Jungen und welche die Mädchen sind?“] (Andersen 1988: 11; Andersen 2005: 12).

„[...] Du er mere Mand end Qvinde, og derfor lider jeg Dig! ja elsker Dig, saa at jeg kunde blive skinsyg! [...] Deiligt er Du! varm som en Qvinde skal være det, og Tanke har Du som en Mand!“ Han kyssede hendes Læber og Pande. „Ved mit Bryst maa Du troe paa Madonna; for hende maa Du bøie Dig!“

Naomi slyngede sine Arme om ham og gjengjældte hans Kys. „Din Kone maa for det første endnu bære Moustacher!“ sagde hun med et Smil. „Som den danske *Christian* er jeg ikke bange for at tumle min Hest. Men Du vil altid gjøre større Lykke end jeg, det kan jeg misunde Dig!“

„Og jeg,“ svarede han, „jeg vilde maaske ikke tilgive Dig, dersom Du vandt mere Bifald!“ (Andersen 1988: 198–199)

„[...] [D]u bist mehr Mann als Frau, und darum mag ich dich, ja, liebe ich dich, sodass ich sogar eifersüchtig werden könnte! [...] Du bist schön! Warm, wie eine Frau sein soll, und denken tust du wie ein Mann!“ Er küsst sie auf die Lippen und die Stirn. „An meiner Brust musst du an die Madonna glauben; ihr musst du dich beugen!“

Naomi schlang ihre Arme um ihn und erwiderte seinen Kuss. „Deine Frau muss fürs Erste noch einen Schnurrbart tragen“, sagte sie mit einem Lächeln. „Als dänischer *Christian* traue ich mir zu, mein Pferd zu beherrschen. Aber du wirst stets besser sein, und darum kann ich dich beneiden!“

„Und ich“, entgegnete er, „ich würde es dir vielleicht nicht verzeihen, wenn du mehr Applaus bekommen würdest.“ (Andersen 2005: 246)

Mit Naomis männlicher Verkleidung und Art wird das Begehren des Zigeuners und der Jüdin aneinander gesteigert, gleichzeitig treten beide in ein Konkurrenzverhältnis ein, das sich auf Klugheit, Schönheit, Kunstfertigkeit und – in einem beiläufigen Satz in der Figurenrede Ladislaus’ – auf die Religion erstreckt. Offenbar ist Ladislaus katholisch, und Naomi geht weder auf seine Forderung ein, noch widerspricht sie ihr. Die Beiläufigkeit, mit der der Glauben hier eingefordert und mit der dieser Forderung nicht widersprochen wird, korrespondiert mit den anderen Bezugslinien zwischen Judentum und Katholizismus, die im Roman hergestellt werden, und die stets auf religiöse Beliebigkeit und somit Nicht-Zugehörigkeit verweisen. So konkurrieren hier beide Figuren in ihrer Nicht-Zugehörigkeit. Denn auch Ladislaus, der als Zigeuner *per se* ein gesellschaftlicher Außenseiter ist, hat sich von seiner Familie und Herkunft gelöst und distanziert, gehört also keiner Gemeinschaft von Zigeunern an. Auch unter den Kunstreitern ist er der einzige Zigeuner. Darin gleicht er Naomi, die als Jüdin unter anderen Juden und Jüdinnen nicht zugehörig ist, ja, eine Zugehörigkeit sogar explizit von sich weist, und auf die der Text doch stets als Jüdin referiert. Ladislaus ist also kein Zigeuner und bleibt es doch. Diese gebrochene Zugehörigkeit ist für den Roman von Bedeutung. Denn das konkurrierende Außenseitertum, die vielfach gesteigerten Abweichungen beider Figuren von einer eindeutigen Kategorisierbarkeit ermöglichen das Erzählen von abweichendem Begehren, von einem Begehren jenseits des männlichen Blicks auf tränenverhangene dunkle Mädchenwimpern und keusches Schweigen. Naomi trägt ihren Kummer stets allein aus, und nicht immer weint sie dabei. Von Ladislaus verletzt und gedemütigt „bed [hun] sin Læbe, saa den blødte derved“ [„biss (sie) sich auf die Lippe, sodass sie blutete“], und „der var ingen Graad i hendes Øine, der kom intet Suk fra hendes Læber. Nu lød Fodtrin; *Ladislaus* kom“ [„keine Tränen traten ihr in die Augen, kein Seufzer kam über ihre Lippen. Jetzt hallten Tritte; *Ladislaus* kam“] (Andersen 1988: 212; Andersen 2005: 262). Naomis Leid ist nicht dafür bestimmt, von einem

Mann gelesen, gedeutet und beseitigt zu werden – und so entzieht sich die Figur folglich auch einer manifesten Deutung und Einordnung durch den Leser. Zusätzlich verweigert sich die Figur Naomi einer eindeutigen Lesbarkeit dadurch, dass sie selbst einen eigenen begehrenden Blick hat, den sie auf Ladislaus richtet: „Hun taug og betragtede ham med sit stolte, harmfulde Blik“ [„Sie schwieg und betrachtete ihn mit ihrem stolzen, gramvollen Blick“]. Zwar ist dieser Blick aktiv und autonom und somit männlich konnotiert, doch Ladislaus begegnet ihm ebenso männlich und machtvoll: „[H]aanligt saae han paa hende og lo“ [„(E)r sah sie hämisch an und lachte“]. Beide Blicke prallen aufeinander, und es ist Naomi, die in diesem stillen Zweikampf unterliegt und schließlich trotz ihres als männlich verstandenen aktiven Blicks in die weiblich konnotierte passive Position gerät, in der es ihr die Sprache verschlägt: „Hendes Læber bevægede sig for at tale, men hun taug“ [„Ihre Lippen bewegten sich, als wollte sie sprechen, aber sie schwieg“] (Andersen 1988: 212; Andersen 2005: 262). Wie ihr Judentum ist auch ihr Begehr nach Ladislaus in gewisser Weise unaussprechlich.

7.7.7 Ambivalentes Begehen

Die Sexualität, die Naomi mit Ladislaus lebt, mag freizügig erscheinen – frei ist sie nicht. In ihrer geschlechtlichen Ambivalenz unterscheidet sie sich nämlich von Ladislaus, dessen Geschlechtsidentität ungebrochen ist. Er ist es, der Naomi „voldsomt kjærtegnede“ [„gewaltsam liebkoste“] (Andersen 1988: 211; Andersen 2005: 261), „og hand greb om Pidsken, der laae paa Bordet, gjorde et Smeld i Luftene med den, men henimod Naomi, saa at Snerten rørte hendes Hals“ [„und er ergriff die Peitsche, die auf dem Tisch lag, und knallte damit in der Luft, aber so dicht bei Naomi, dass die Schnur ihren Hals berührte“]. (Andersen 1988: 212; Andersen 2005: 263). Er ist ganz Mann und kann deshalb mit männlich konnotierter Dominanz agieren, während sie weder ganz Frau noch richtig Mann ist.³⁷ In ihrer Verkleidung als Mann, der sie jedoch nicht ist, kann sie weder als Mann noch als Frau agieren und ist somit Ladislaus’ grausamen Spielen und wechselnden Stimmungen ausgeliefert. Naomis Liebensbeziehung zu Ladislaus ist von Konkurrenz und Eifersucht geprägt, ihr Verhältnis trägt sadomasochistische Züge, die allerdings nicht auf einer ausgesprochenen Übereinkunft beruhen.³⁸ Die nicht eindeutige Lesbarkeit der Figur ermöglicht es hier, den Schlag mit der Reitpeitsche in einem sexuellen Kontext zu verstehen, eine Deutung, die auch Mayer nahelegt, wenn er den dritten Teil des Romans und die Entwicklung der Figur Naomi auf despektierliche Weise zusammenfasst:

[D]as Judenblut macht sich bemerkbar. Sie läuft mit einem Zigeuner und Kunstreiter Ladislaus davon, verkleidet sich als Mann und wird die Geliebte des virilen Außenseiters, lässt sich mit der

³⁷ Etliche Forscher*innen haben auf die geschlechtliche Ambivalenz in der Darstellung von Juden und Jüdinnen und auf die Langlebigkeit und die Flexibilität des Vorurteils von geschlechtlicher Uneindeutigkeit hingewiesen (vgl. z.B. Gender-Killer 2005; Robertson 1998; Schnurbein 2007: 144–149).

³⁸ Schnurbein weist darauf hin, dass erotisiertes Leiden bereits Teil des romantischen Liebesdiskurses war, noch bevor es unter Verwendung der Begriffe ‚Sadismus‘ und ‚Masochismus‘ gegen Ende des 19. Jahrhunderts pathologisiert wurde (vgl. Schnurbein 2007: 147).

Reitpeitsche züchtigen, wird dann in die Adelswelt ihrer Adoptiveltern zurückgeholt, heiratet einen Marquis und verzehrt sich in Sehnsucht nach dem Zigeuner. (Mayer 1981: 232)

Zwar ist diese Lesart eines masochistischen Begehrrens eben gerade nicht so eindeutig, wie Mayer sie formuliert. Der Romantext eröffnet aber zum mindesten diesen Interpretationsspielraum. Allein durch die Andeutung eines masochistischen Begehrrens und die dabei möglichen Assoziationen gelingt dem Roman eine „erstaunlich offene Schilderung [...] erotisierten Leidens“ (Schnurbein 2007: 138). Dieses mit den Konventionen brechende Erzählen von sexuellem Begehrren legitimiert der Erzähler ausdrücklich mit der diffusen, als Gemeinsamkeit behaupteten asiatisch-orientalischen Herkunft der beiden Figuren. Eine Herkunft, die gleichermaßen verbindend und trennend ist:

Hun [Naomi, KB] blundede, som Araberen blunder, der veed, at hans Dødsfjende sover under det samme Telt som han; de havde drukket og spiist sammen; Gjestfrihed er det hellige Skjold, som staaer imellem begge, de række hinanden Haanden og – sove, men deres sidste Tanke er: vi mødes et andet Sted! Pariaens Søn og Israels Datter have asiatisk Blod, den hede Sol brænder deri. (Andersen 1988: 213)

Sie [Naomi, KB] schlummerte, wie der Araber schlummert, der weiß, dass sein Todfeind mit ihm unter demselben Zelt schläft; sie haben zusammen getrunken und gespeist; Gastfreundschaft ist der heilige Schild, der zwischen beiden steht, sie reichen einander die Hand und – schlafen, aber ihr letzter Gedanke ist: Wir treffen uns an einem anderen Ort! Der Sohn des Paria und die Tochter Israels haben asiatisches Blut, in dem die heiße Sonne brennt. (Andersen 2005: 264)

Der Roman stellt zwischen Naomi und Ladislaus eine quasi-natürliche ethnisch-geografische Verbindung her,³⁹ zu deren Wesen rastlose Nicht-Zugehörigkeit und eine hitzige, getriebene Leidenschaft gehören, und begründet so deren ambivalentes Liebes-, Geschlechter- und Machtverhältnis. Zwischen diesen beiden brüchigen Figuren ist keine romantische Liebe möglich – nur Hass und sexuelles Begehrren. Im Roman wird dieses Begehrren durch Abweichung von der heterosexuellen und monogamen Norm erzählt. Es wird im Kern immer mit Naomis Herkunft als Jüdin begründet, denn im Topos der Jüdin ist die Möglichkeit zur Mehrdeutigkeit genuin enthalten. Weil Naomi „eigentlich“ Jüdin ist, hat sie keine eindeutige Religion, keine eindeutige familiäre Herkunft, keine eindeutige Zugehörigkeit; weil sie „eigentlich“ Jüdin ist, schließt sie sich Ladislaus und den Kunstreitern an und lässt das Modell eines normierten Lebens hinter sich, von dem sie selbst nie Teil war. Erscheint Naomis Jüdischsein für die anderen Figuren des Romans nicht relevant oder sichtbar, so ist es doch für die Lesenden von Bedeutung und dient dem Autor implizit als Freibrief für die Schilderung eines von der Norm abweichenden Lebens.

An dieser Stelle lässt sich die Idee eines spezifisch literarischen Philosemitismus besonders deutlich veranschaulichen: Ob die jüdische Figur überwiegend durch positive oder negative Eigenschaften markiert ist, ob negative Stereotype in ein positives Gegenbild verkehrt

³⁹ Polaschegg vergleicht das Orient-Konzept in Anlehnung an Wittgensteins Überlegungen zum Konzept ‚Spiel‘ mit einem rhizomartigen Familiennetz der Ähnlichkeiten, in dem sich eine ausgesprochene Vielfalt an Geographie, Sprache, Geschichte, Kultur etc. verbinden lässt (vgl. Polaschegg 2005: 96–101; vgl. auch Kapitel 5.6.1).

werden oder nicht – im Fall der Figur Naomi sind diese Fragen weder eindeutig zu beantworten noch relevant. Die Einteilung in „gute“ oder „böse“ jüdische Figuren ist nicht der Maßstab, um den Roman als „philosematisch“ bezeichnen zu können. Vielmehr ist es die offensichtliche literarische Produktivität der jüdischen Figur, es sind die vielfältigen Assoziationsräume und Erzählmöglichkeiten, die sich im Text durch die jüdische Andersheit der Figur Naomi eröffnen. Es geht nicht darum, nachzuweisen, dass der Romantext oder der Autor Juden und Jüdinnen „liebt“. Es geht darum, dass es der Topos der Jüdin, die literarische Figur ist, die „geliebt“ wird, weil sie das Erzählen eines realistischen Romans ermöglichen, der anders nicht erzählt werden kann. Denn die ungewöhnliche Romanhandlung lässt sich allein mit dem Jüdischsein der weiblichen Hauptfigur legitimieren. Was das Genre ‚Märchen‘ in Andersens *Die kleine Meerfrau* ermöglicht, das Erzählen eines unerfüllbaren Begehrrens im ebenfalls uneindeutigen Körper (vgl. Detering 2002a: 210–218), wird im Roman *Kun en Spillemand* durch die Jüdin möglich.

Detering betont die besondere Verbindung zwischen brüchiger Weiblichkeit und Judentum, die sich in Naomi vereinen und somit eine als homoerotisch lesbare Liebesgeschichte ermöglichen:

Die Gestalt Naomis [...] vereint in sich alle drei Gruppen, die Hans Mayer als die „Außenseiter“ der bürgerlichen Aufklärung bestimmt hat.⁴⁰ Ihre „amphibische“ Geschlechtsnatur, ihre *Homosexualität* ist camouflierend doppelt abgesichert – und produktiv geworden. Denn diese Gestalt erscheint erstens als *Frau* und muss, eben weil ihre weibliche Identität sich immer wieder als problematisch und brüchig erweist, alle Demütigungen, Rechtlosigkeit, Benachteiligung erfahren, die in der zeitgenössischen dänischen und deutschen Literatur erst ansatzweise, im Vergleich mit diesem Roman nur sehr zaghaft problematisch werden. Und sie ist, zweitens, eine *Jüdin*. In diesem (wie die Geschlechtsnatur) ‚angeborenen Makel‘ wird ihr Außenseitertum immer wieder explizit begründet und legitimiert. (Detering 2002a: 225)

Mit der Fokussierung auf ein männlich-homosexuelles Begehrten findet allerdings erneut eine Vereindeutigung statt, die im Text eben nicht angelegt ist. Durch Deterings starke Bezogenheit auf die Person des Autors wird eine Kategorie aufgerufen, die eindeutig bestimmbar offen zu liegen scheint, sobald die Figuren durch den Leser dechiffriert wurden. Damit wird dem Roman jedoch ein Teil seiner Vieldeutigkeit abgesprochen. Zum einen werden andere Möglichkeiten von Identität und Begehrten in dieser Perspektive ausgeschlossen. Zum anderen geht der Kunstdiskurs verloren, der an das Begehrten gebunden ist.

7.8 Naomi und Christian

7.8.1 Musik und Queerness

Der Roman schildert „den künstlerischen Trieb als einen an den sexuellen Trieb gebundenen – oder vielleicht geradezu aus diesem entsprungenen – und destruktiven,

40 Das sind bei Mayer Frauen, Juden und (männliche) Homosexuelle.

dämonischen Trieb“, so de Mylius. „Christian hat das Träumerische und Künstlerische in sich, aber ihm fehlt die andere Seite, die Naomi von dem Norweger geerbt hat“ (de Mylius 2005c: 363). Dieser dämonische Trieb hatte Naomi als Kind veranlasst, Christians Mund und Augen zu „kaufen“ und ihn damit künstlerisch und sexuell seiner Virilität zu berauben. Obwohl dieser Handel auf symbolischer Ebene stattfand, bleibt er lebenslang auf Christians Ausdrucks- und Begehrungsähnlichkeit wirksam. Naomi wiederum mangelt es an der Tiefe und Innerlichkeit und an der künstlerischen Begabung, die Christian besitzt. Ihre Begegnungen mit Künstlern und den Künsten sind oberflächlich und beschränken sich auf Äußerlichkeiten. Wo Naomi mit Musik in Berührung kommt, ist diese in der Regel „Musik, saa jublende og deilig“ [„jubelnde, herrliche Musik“] (Andersen 1988: 103; Andersen 2005: 128), die Naomis eigenen, glanzvollen Auftritt begleitet. Die Kunstreitergruppe, der sie sich anschließt, trägt zwar die Kunst im Namen, es handelt sich aber lediglich um schöne Menschen auf schönen Tieren. In Rom verkehrt sie in einer Künstlerkneipe, doch hier findet sie nur alkoholfeuchte Schunkelstimmung statt künstlerischen Austausch: „[H]endes Dom var, at Lystigheden der var det tydske Burschevæsen i en ny Udgave“ [„Ihrer Ansicht nach handelte es sich bei dem lustigen Treiben um eine neue Ausgabe des deutschen Burschenschaftswesens“] (Andersen 1988: 244; Andersen 2005: 302). Dabei sucht Naomi ausdrücklich die Begegnung mit der Kunst. Am Ende ihrer Zeit in Rom hatte sie „[h]vert berømt Maleri i Kirker, Klostre og Galerier i Rom [...] besøgt; [...]. Alt fra hendes Barndom havde Maleri tiltalt hende“ [„alle berühmten Gemälde in Kirchen, Klöstern und Galerien besucht; [...]. Schon seit ihrer Kindheit hatte die Malerei sie angezogen“] (Andersen 1988: 244; Andersen 2005: 302). Allerdings geht es auch hier nicht um die intensive Vertiefung in die Malerei, sondern um deren repräsentativen Charakter. Deutlich wird diese Reduzierung der Kunst auf ihre Äußerlichkeit in Naomis Auseinandersetzung mit der Bildhauerei. Bei einem Gesellschaftsspiel im Haus eines Diplomaten in Rom glänzt sie bei der Nachahmung von antiken Skulpturen. Auf einer kleinen Bühne stehend „viste hun nu, hvor herligt hun havde opfattet Billedhuggerens Værker, hvilken Legemsskjønhed og Aandskraft hun besad til at gjengive disse“ [„zeigte sie jetzt, wie gut sie die Werke der Bildhauer verstanden hatte, Welch körperliche Schönheit und Geisteskraft sie besaß, um diese wiederzugeben“] (Andersen 1988: 245; Andersen 2005: 304). Allein, ihre ganze Kunstmöglichkeit besteht in der Imitation, sie ist nicht Ausdruck einer tiefen, innerlichen Auseinandersetzung, geschweige denn eines eigenen künstlerischen Schaffensdrangs. Naomi besitzt also nicht nur die dunkle, sexuelle Triebhaftigkeit, die Christian fehlt, sie verfügt auch über die Schönheit und die Ausdrucksstärke, an der es Christian mangelt. Doch die Innerlichkeit, der künstlerische Trieb fehlen wiederum ihr. Der Erzähler stellt die Dichtung und die Musik auf der einen Seite der bildenden Kunst auf der anderen Seite gegenüber und etabliert dabei eine Hierarchie zwischen den Künsten:

Du Mægtige! Du fatter Malerens og Billedhuggerens Værker, thi disse pynte dine Sale; men Digterens Frembringelser, Tonekunstnerens Værker ere Dig endnu en Leg; Aandens rigeste Tapeter, som ei Møl eller Rust kunne fortære, begriber Du ei ret, et Aarhundrede maa først have fortalt Dig om deres Guddommelighed. *Lad ei det sande Talent jordisk gaae til Grunde!* (Andersen 1988: 229)

Du Mächtiger, du verstehst die Werke des Malers und des Bildhauers, denn diese schmücken deine Säle; aber die Schöpfungen des Dichters, die Werke des Tonkünstlers sind für dich noch ein Spiel; die reichsten Tapeten des Geistes, die weder Motten noch Rost zerfressen können, begreifst du nicht recht, ein Jahrhundert muss dir erst von ihrer Göttlichkeit erzählt haben. Lass das wahre Talent nicht irdisch zugrunde gehen! (Andersen 2005: 284)

Naomi vertritt in ihrem Verhältnis zur Kunst das leicht Verständliche, das Repräsentative. In ihrem Begehrten und ihrer Geschlechtlichkeit verkörpert sie hingegen die Abweichung, das Nicht-Verständliche. Christian wiederum drängt es nach der unverstandenen, der abweichenden Kunst, während sich sein Begehrten nach Naomi als romantische, unerfüllte Liebe zeigt und mithin als „normal“ gilt. Die Aufteilung dieser Eigenschaften auf zwei einzelne Figuren verhindert auf Ebene der Romanhandlung sowohl das Zustandekommen von Kunst als auch die Erfüllung sexuellen Begehrens. Allerdings ist es diese Lücke, dieser Riss, der zwischen den Figuren, zwischen beiden Hälften einer einzigen Künstlerfigur klafft, aus dem heraus schließlich mit dem Roman selbst ein eigenständiges Kunstwerk entsteht, in dem von sexuellem Begehrten erzählt wird. Während der Roman von einem gescheiterten Künstler und einem gescheiterten Begehrten erzählt, entsteht er – aus der Kluft zwischen beiden Figuren heraus. Was Naomi und Christian nicht glückt, gelingt dem Roman, der von ihnen erzählt. In jeder der zwei Figuren schillert Ambivalenz und macht so den bleibenden Zwischenraum, die ungewisse Lücke zwischen ihnen sichtbar und bildet zugleich den Ursprung und den Kern des Romans selbst. Der Roman ist dabei keine romantische Erzählung davon, dass zwei Menschen, ein Mann und eine Frau, zusammengehören, um einander zu komplettieren und ein Ganzes bilden. Es geht vielmehr um die Möglichkeit zur Uneindeutigkeit,⁴¹ um die sich mehrfach kreuzenden Überschneidungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Sie weisen auf das Vorhandensein von Ambivalenz, von Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit hin – ein Schweben zwischen den Normen von eindeutiger Männlichkeit einerseits und eindeutiger Weiblichkeit andererseits.⁴² Von diesem Dazwischen, diesem dritten Raum⁴³ jenseits der binären Geschlechterordnung erzählt der Roman *Kun en Spillemand* mit seinen beiden, gleichberechtigten Hauptfiguren, einem weiblich erscheinenden Mann und einer männlich

41 Der südafrikanische Künstler William Kentridge beschreibt einen ganz ähnlichen künstlerischen Prozess, indem er *Uncertainty*, also die Unsicherheit, Ungewissheit und Unbestimmtheit als Kern und Antriebskraft seiner Kunst sichtbar macht (vgl. Kentridge 2016).

42 Virginia Woolf führt in ihrem Essay *Ein Zimmer für sich allein* [1929] den Gedanken des englischen Dichters Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) weiter, der gesagt habe, „ein großer Geist sei androgyn. Erst wenn diese Verschmelzung stattfindet, wird der Geist wirklich befruchtet und nutzt all seine Fähigkeiten. [...] Doch wäre es ratsam, zu überprüfen, was man mit männlich-weiblich und umgekehrt mit weiblich-männlich meint, indem man innehält und in das eine oder andere Buch hineinschaut“ (Woolf 2012: 134). Fast genau ein Jahrhundert nach Andersens Tod, im Jahr 1975, greift die bildende Künstlerin Meret Oppenheim in ihrer Rede anlässlich des Kunstreises der Stadt Basel dieses Prinzip erneut auf: „Aus einem großen Werk der Dichtung, der Kunst, der Musik, der Philosophie spricht immer der ganze Mensch. Und dieser ist sowohl männlich als weiblich“ (Oppenheim 2013: 270).

43 Der hier aufgegriffene Gedanke eines „dritten Raums“ wurde erstmals von Homi K. Bhabha als Konzept des ‚third space‘ entwickelt: „But for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the ‘third space’ which enables other positions to emerge“ (Rutherford 1990: 211; vgl. auch Bhabha 2000). In diesem Kontext ist auch die Idee einer „Figur des Dritten“, wie von Holz (2010) vorgestellt, zu betrachten (vgl. hierzu auch Kilcher 2012).

erscheinenden Frau, mit einem romantisch liebenden Musiker und einer *queer* begehrenden Jüdin.

Das künstlerische Begehen erzählt der Roman anhand eines Musikers, nicht eines Dichters. Dabei lässt Andersen seinen Erzähler ausdrücklich eine ideelle Nähe zwischen Musik und Dichtung hervorheben, wie das obige Zitat verdeutlicht. Es mag einfach sein, in dem unglücklichen Musiker den unglücklichen Autor zu erkennen und die Wahl der Kunstgattung als offensichtlichen Versuch der Verschleierung autobiografischer Details zu verstehen. Doch scheint die Musik als Kunstform für das Erzählen von *queerem* Begehen einen besonders geeigneten Raum zu eröffnen. Clemens Räthel beschreibt in seiner Analyse von Andersens letztem Roman *Lykke-Peer* einen ähnlichen Raum, der durch ein gemeinsames Musikerlebnis zwischen dem Protagonisten Peer und seinem jüdischen Gesangslehrer entsteht, und der von einer Spannung erfüllt ist, die Räthel als *queer tremor* bezeichnet: „Beethoven’s symphony qualifies as more than ‚simply‘ music; it initiates a process of difference, it facilitates melodious (dis-)harmonies and thus makes room for multiple perspectives and ambiguous encounters“ (Räthel 2020a: 152). Der Roman erzeuge in der Schilderung des gemeinsamen musikalischen Erlebens „a ‚queer tremor‘ – a noisy-melodious, performative (dis-)placement, a non-verbal transformation that shakes Peer, his environment, the audience, and surely the reader“ (Räthel 2020a: 153). Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die Überlegungen der deutschen Publizistin Carolin Emcke, die in ihrem autobiografischen Langessay *Wie wir begehren* betont:

Es war Musik, die mir den Weg zu meinem Begehen gewiesen hat. Nicht Literatur. Nicht Film. Sondern Musik, genauer gesagt: die Vielschichtigkeit der Erfahrung von Musik, die damals, auf dem Gymnasium, die Spuren gelegt hat für jene Lust, die ich viele Jahre später erst erschließen sollte. In einer Zeit, in der von Homosexualität, von Bisexualität, von anderen Arten des Begehrens nicht gesprochen wurde, war es die Musik, deren Sprache mir all das eröffnete, was ich später erotisch erleben sollte. (Emcke 2012: 48)

Emcke schildert eine Art der strukturellen Sprachlosigkeit, vor der in ähnlicher Weise auch die Lebenswege der Figuren Naomi und Christian entfaltet werden. Musik bietet dabei einen Raum, die dem Unaussprechlichen einen Ausdruck gibt, wenngleich das sexuelle Begehen in *Kun en Spillemand* ebenso unerfüllt bleibt, wie das musikalische. Doch den Roman durchzieht die Musik, mehr noch: die Sehnsucht nach Anerkennung für Christians Art der Musik, und wenngleich diese Anerkennung ausbleibt, gelingt es dem Roman doch, davon erzählen.

7.8.2 Bändigung

Im Roman *Kun en Spillemand*, das hat die Untersuchung bis hierher gezeigt, ist das abweichende Begehen, sei es in Form von *Queerness* oder in Form von Gewalt und Leiden, an dämonische Triebhaftigkeit gebunden, die durch Naomi und durch die mit ihr verbundenen männlichen Figuren, dem Paten und Ladislaus, verkörpert werden. Eine weitere Figur jedoch scheint diese Konstellation und die scheinbar klare Verteilung zwischen Naomi und Christian ins Ungleichgewicht zu bringen: Luzie, eine andere Jugendfreundin von

Christian. Über weite Strecken des Romans tritt sie als brave und fromme Freundin von Christian auf, die dessen künstlerischen Ambitionen eher gleichmütig gegenübersteht, dabei aber stets hilfsbereit, gut und darüber hinaus sehr hübsch ist. Damit wirkt sie wie das langweilige, berechenbare Gegenbild zur wilden, unberechenbaren Naomi. Doch auch Luzie ist eine außerordentlich ambivalente Figur, deren Name sowohl Assoziation zum gefallenen Luzifer weckt als auch zur Heiligen Lucia. Auch sie ist eine Figur, mit der die Themen Krankheit und Dämonie verbunden sind. Christian begegnet Luzie erstmals als „den vanvittige“, „sindssvage Pige“ [„wahnsinnige(m)“, „geistesschwache(m) Mädchen“] (Andersen 1988: 55; Andersen 2005: 69) an der Heilquelle, an der auch er von den nervösen Folgen seines Erlebnisses im Glockenturm geheilt werden soll. In einer traumhaften Sequenz vermischen sich vor Christians innerem Auge Naomi und Luzie zu einer einzigen, verwirrenden Figur. Die Erinnerungen an Naomi, an den Paradiesgarten des alten Juden und an das Feuer verschwimmen mit Christians frischen Eindrücken von der Heilquelle und dem halluzinierenden Mädchen, das „som den hvide, skinnende Elverpige, med nøgent Bryst og nøgne Skuldre“ [„wie eine weiße glänzende Elfe, mit nackter Brust und nackten Schultern“] auf seinen Füßen hockt, während „det store Haar omflagrede hende“ [„das lange Haar (sie) umwehte“] und sie von einem „phosphoriske Skjær“ [„Phosphor-Schein“] umgeben ist (Andersen 1988: 55; Andersen 2005: 69). Somit sind beide Figuren, Naomi und Luzie, von Anfang an miteinander assoziiert, ohne sich begegnet zu sein. Christian trifft Luzie, die in jener Nacht an der Heilquelle tatsächlich genesen ist, just an dem Morgen wieder, als er gerade unter seinem tot im Baum hängenden Paten, dem „Skrækkebilledet“ [„Schreckgebilde“], erwacht und voll „Rædsel og Skræk [...] i vild Flugt“ [„Schauder und Schreck (...) in wilder Flucht“] davongelaufen war (Andersen 1988: 83; Andersen 2005: 104). In dieser Situation eröffnet Luzie ihm die Möglichkeit, als Schiffsjunge an Bord des Schiffes ihres Onkels anzuheuern und so seiner ausweglos erscheinenden familiären Situation zu entkommen. Die freundschaftliche Verbindung zwischen Luzie und Christian scheint stabil, sie erwägen zu einem späteren Zeitpunkt gar zu heiraten.

Als der Zufall alle drei Figuren als Jugendliche in Kopenhagen zusammenbringt und Christian dort die Gelegenheit hat, beide Mädchen im Schlaf nebeneinander zu betrachten, scheinen die Wesenszüge Beider gänzlich vertauscht zu sein. Der Schlaf als Ort des Unbewussten lässt das unausgesprochene Dämonische in Luzie sichtbar werden.

Den stille, milde Pige varsovende et Billed paa Lidenskab, medens den vilde *Naomi* syntes en stille, yndig Skabning, hos hvem Alt aandede Fred og Hvile. *Christian* betragtede dem begge. De urolige Drømme, som med galvanisk Kraft virkede paa *Luzie*, tilbagekaldte hos ham Erindringen om hiin Nat ved Kilden, og det forekom ham, som om hun i sin Søvn vuggedes tilbage i hiin Sjæletilstand. Det var ham ængstligt at see.

Uvilkaarligt stillede han sig tæt ved *Naomi*, stirrede paa hende, til hans Blod blev Ild; han følte en Trang, et vildt Instinct til at trykke sine Læber til hendes. I Beskuelsen inddrak han Kjærlighedens stærke Gift. Hun laae ubevægelig; det deilige Medusahoved forstenede ikke, men smeltede hans Bryst, medens *Luzie* kun indjog Skræk og Angst. (Andersen 1988: 187–188)

Das stille, ruhige Mädchen war schlafend ein Bild der Leidenschaft, während die wilde Naomi ein stilles liebliches Geschöpf zu sein schien, bei dem alles Frieden und Ruhe atmete. Christian betrachtete sie beide. Die unruhigen Träume, die mit galvanischer Kraft auf Luzie wirkten, riefen

bei ihm die Erinnerung an jene Nach bei der Quelle wach, und es kam ihm vor, als ob sie in ihrem Schlaf in jenen Seelenzustand zurückgewiegt würde. Es war ihm unheimlich, dies mit anzusehen. Unwillkürlich stellte er sich dicht neben Naomi und blickte sie an, bis sein Blut zu Feuer wurde; er fühlte in sich einen Drang, einen wilden Instinkt, seine Lippen auf ihre zu pressen. Als er sie so betrachtete, sog er das starke Gift der Liebe ein. Sie lag unbeweglich da; das schöne Medusenhaupt versteinerte ihn nicht, sondern schmolz seine Brust, während Luzie ihm nur Schrecken und Angst einflößte. (Andersen 2005: 233)

Das Dämonische in Luzie wird sichtbar, während das Dämonische in Naomi zur Ruhe kommt. Es scheint, als wäre es von Naomi auf Luzie übergegangen, als wäre Luzie die Platzhalterin für Naomis dämonische Eigenschaften. Und erst in diesem Moment ist Christian in der Lage, ein eigenes, sexuelles Begehrten zu entwickeln, das sich auf Naomi richtet. Die Wörter „Drang“, „wild“ und „Instinkt“ sowie der Wunsch, Naomi nicht nur zu küssen, sondern seine Lippen auf ihre zu „pressen“ verdeutlichen die Triebhaftigkeit, die Christian in diesem Augenblick – und nur hier! – überkommt. Für den kurzen Zeitraum einer Nacht scheint die bekannte, erwünschte und als normal verstandene Ordnung zwischen begehrendem, männlichem Subjekt und begehrtem, weiblichem Objekt hergestellt zu sein. Im Verhältnis zwischen Naomi und Christian bedarf es dazu jedoch einer dritten Figur, die das Dämonische, das Naomi in sich trägt, für die Zeit des Schlafs an sich bindet und es Christian so ermöglicht, ein wildes, instinktives Begehrten für Naomi zu entwickeln. Luzies Funktion im Figurenensemble lässt sich als Katalysator des Dämonischen beschreiben. Als einziger Wachender neben den beiden schlafenden Mädchen befindet sich Christian dieses eine Mal gegenüber Naomi in einer aktiven Position. In dieser Situation, in der Naomi und Luzie als einander überkreuzende Frauenfiguren nebeneinander schlafen, stellt sich zum ersten Mal eine gesellschaftliche akzeptierte und erwünschte Ordnung zwischen Christian und Naomi ein, die mit dem nächsten Tag sogleich wieder zerfallen ist. Naomi reist ohne Abschied ab. Als Mann verkleidet nimmt sie nun auch äußerlich männliche Züge an und tritt unter Christians Namen die Reise durch Europa an, die er hätte tun sollen. Während dessen künstlerischer Weg bis zu diesem Zeitpunkt noch offen war und er in einem gewissen Rahmen gefördert wurde und erste Erfolge erlangen konnte, geht er nun unaufhaltsam den Weg des Scheiterns. In Kopenhagen wird er zum Bettler und kehrt schließlich in seinen Heimatort zurück. Dort erarbeitet er sich als Gelegenheitsgeiger im Lauf der folgenden Jahre zwar ein solides kleines Vermögen, doch ist sein Dasein durch den Mangel gekennzeichnet, der mit Naomis Verschwinden eingetreten ist. Sein Geld spart er für Naomi, in der Hoffnung, dass sie wiederkehrt und er dann als männlicher Versorger ihre Zuneigung gewinnen kann: „[D]e Andre ville ikke kjende hende, men jeg skal være hende en Broder! hun skal ikke lide mere!“ [„(D)ie anderen werden sie dann nicht kennen wollen, aber ich will ihr ein Bruder sein; sie soll nicht mehr leiden!“] (Andersen 1988: 271; Andersen 2005: 336). Das kurze Aufflackern eines sinnlichen Begehrts nach Naomi, das er beim Anblick der schlafenden Mädchen erlebt hat, ist der sehnuchtsvollen Hoffnung auf ein geschwisterliches Zusammenleben mit ihr gewichen. Die Triebhaftigkeit war von vornherein mit Naomi verbunden, aber indem diese endgültig aus Christians Lebenswelt verschwunden ist, ist auch der zur Kunst notwendige Trieb verschwunden. Als Naomi viele Jahre später für einen Besuch in ihrer alten Heimat wiederkehrt, ist sie reich und adelig verheiratet – und Christian ist tot.

7.8.3 Herstellung der Ordnung

Am Ende des Romans, Naomi ist mit einem Marquis verheiratet und lebt in Paris, bereitet sie sich auf einen großen Ball vor. Sie ist nach der aktuellen Mode als Orientalin gekleidet, mit Turban und exotischem Federschmuck (vgl. Andersen 1988: 264; Andersen 2005: 327), ähnlich wie Veronica in *Guldmageren* und Rebecca in *Ivanhoe* beschrieben sind (vgl. Kapitel 5.6.2). Sie (ver)kleidet sich als diejenige, als die sie in den Roman eingeführt wurde, als Jüdin. Die Maske zeigt, wer sie einmal war, und ist doch nur noch ein Spiel, eine Verkleidung, die sich ablegen lässt, und der man in Paris ohnehin nicht glaubt. Naomi gilt in Paris als Dänin, nicht als Jüdin (vgl. Andersen 1988: 251; Andersen 2005: 310). In der Verkleidung als Orientalin beziehungsweise Jüdin wird sichtbar, was sich schon nach der Begegnung mit Joel entschieden hat: Sie hat sich entschlossen, ihre religiöse Ambivalenz und die Ambivalenz ihrer jüdischen Herkunft abzulegen. Sie kann sich nur deshalb als Orientalin kleiden, weil sie sicher sein kann, nicht als Jüdin gelesen zu werden. Für die Leserin allerdings wird gerade in der Verkleidung ihr Jüdischsein noch einmal sichtbar.

Die Verkleidung hebt außerdem hervor, dass Naomi auch ihre geschlechtliche Ambivalenz abgelegt hat. Die einstige Knabenhaftigkeit ihres Körpers ist einer fraulichen Üppigkeit gewichen (vgl. Andersen 1988: 251; Andersen 2005: 311), und auch ihr Trotz und ihre Eigenständigkeit wurden gebändigt. Sie muss schließlich sogar die gewöhnlichen Demütigungen einer verheirateten Frau akzeptieren: nämlich dass ihr Mann sie mit anderen Frauen betrügt (vgl. Andersen 1988: 265; Andersen 2005: 329). Sein Druckmittel, das sie zum stillen Erdulden ihrer Situation zwingt, ist die Kenntnis um ihre Vergangenheit als Geliebte des Ladislaus, als Frau in Männerverkleidung, als illegal umherreisendes Mitglied einer Kunstreitergesellschaft – ein Skandalon, der bei Bekanntwerden Naomis Leben ruinieren würde. Sein Stillschweigen ist an ihren weiblichen Gehorsam gebunden. Somit gibt Naomi gezwungenermaßen nach dem Jüdischsein einen weiteren Teil ihrer Vergangenheit auf: ihre geschlechtliche Ambivalenz und ihr eigenes Begehr. Diese Entscheidung wird in ähnlicher Weise besiegt wie einst die endgültige Abkehr vom Judentum. Der Vergleich zweier Textpassagen verdeutlicht dies:

An einem Frühlingstag, gut 14 Jahre nach ihrer Abreise aus Kopenhagen, kehrt Naomi gemeinsam mit ihrem Ehemann nach Fünen zurück, um ihm zu zeigen, wo sie aufgewachsen ist. Christian, der im Herbst zuvor erfahren hat, dass Naomi wiederkommen wird und dass sie wohlhaben und adelig verheiratet ist, verkraftet diese Nachricht nicht und stirbt kurz vor ihrer Ankunft. Am Tag seiner Beerdigung erreicht Naomi den Ort ihrer und Christians Kindheit, ihre Kutsche passiert den bescheidenen Trauerzug.

Bønderne gik ned i Grøften med Liigkisten, for at det fornemme Herskab kunde komme frem, de blottede deres Hoveder, og den naadige Frue, *Naomi*, med det stolte Blik, det indtagende Smil, stak Hovedet ud og hilsede. Det var en fattig Mand, de begravede. *Kun en Spillemand!* (Andersen 1988: 275)

Die Bauern stiegen mit dem Sarg in den Straßengraben, um die vornehme Herrschaft vorbeizulassen; sie zogen den Hut, und die gnädige Frau, Naomi, grüßte aus dem Fenster, mit ihrem stolzen Blick, ihrem einnehmenden Lächeln. Es war ein armer Mann, den sie begruben. *Nur ein Spielmann!* (Andersen 2005: 342)

Der Roman endet mit diesen Worten und verweist zugleich zurück auf eine viel frühere, ganz ähnliche Textstelle. Hier wird zunächst die Grabstelle des armen Juden Joel geschildert, kurz darauf fährt die Kutsche mit der frisch konfirmierten Naomi über das Grab hinweg.

Den ærlige Joel, fik selv en [Grav; KB] udenfor Kirkegaardens Steengærde, hvor den fattige Huusmandskones Ko græssede ved Stien. I fire Dage saae man endnu Spor af det hvide Sand, hun havde strøet paa Graven, men siden kastede Ungdommen, i hvem endnu det onde Dyr stikker, Stene paa den, thi de vidste, at der laa en Jøde. (Andersen 1988: 172)

Der rechtschaffene Joel [...] bekam selbst eins [ein Grab; KB] draußen vor der Steinmauer des Friedhofs, wo die Kuh der amen Häuslerfrau am Weg graste. Noch vier Tage lang sah man die Spuren des weißen Sandes, den sie auf das Grab gestreut hatte, danach aber warfen die Jugendlichen, in denen noch das Böse steckt, Steine darauf, denn sie wussten, da lag ja nur [sic!]⁴⁴ ein Jude. (Andersen 2005: 213)

Wenige Seiten später wird Naomi konfirmiert. An die Schilderung ihrer Konfirmation schließt unmittelbar der nächste Absatz an, der nur aus einem Satz besteht: „Karreten rullede fra Kirken; Hjulsporet gik over Joels Grav“ [„Die Kutsche rollte von der Kirche fort; die Radspur führte über Joels Grab“] (Andersen 1988: 175; Andersen 2005: 217). Der einzelne Satz als eigener Absatz hebt das achtlose Überrollen des Grabes als bedeutsam hervor. So ist die Radspur wie ein Siegel, das ein für alle Mal ihre Entscheidung für ihre Abkehr vom Judentum bekräftigt, wie ein Schlussstrich unter einem unliebsamen Teil ihrer Vergangenheit. Zudem führt das Schriftbild des isoliert stehenden Absatzes dem Lesenden visuell die Einsamkeit und Ausgrenzung vor Augen, der Joel auch im Tod noch ausgesetzt ist.

Anders als bei Joels Grab rollt Naomis Kutsche nicht tatsächlich über Christians Grab hinweg – denn das wird auf dem Friedhof sein –, aber sie drängt die einfachen Bauern mit dem Leichnam des armen Christian in den Straßengraben. Er befindet sich ebenfalls außerhalb der Friedhofsmauern und gewissermaßen unter Straßenniveau. Diese Kutsche rollt also zumindest symbolisch über sein Grab hinweg. Der Unterschied zwischen der stolz blickenden und gewiss – so darf das innere Bild ergänzt werden – aufrecht sitzenden Naomi in der Kutsche und dem toten Spielmann in seinem einfachen Sarg im Straßengraben – in der Gosse! – könnte größer nicht sein, wie auch der Unterschied zwischen der aufblühenden Konfirmandin und dem kümmerlich bestatteten Juden. Hatte Naomi mit dem Überfahren seines Grabes ihr Jüdischsein und damit ihre religiöse Ambivalenz abgelegt und diesen Schritt mit den Rädern der Kutsche besiegt, so hat Naomi nun ihre geschlechtliche Ambivalenz abgelegt und somit den letzten Teil ihrer uneindeutigen Vergangenheit hinter sich gelassen. Auch dies besiegt sie mit den Rädern einer Kutsche. Durch die Ähnlichkeit der beiden Szenen geschieht noch etwas Weiteres: Christian wird quasi „jüdisch gemacht“ ein literarischer Kunstgriff, der an anderer Stelle, anhand der Figurenanalysen von Christians Paten, von Manon und Veronica (*Guldmageren*) und dem Vater von Johan (*Jøderne paa Hald*) ausführlich dargestellt wurde (vgl. Kapitel 3.4.3, 3.9, 5.6 und 7.6.3).⁴⁵ Dies erscheint

44 Die korrekte Übersetzung an dieser Stelle müsste heißen: „denn sie wussten, da lag ein Jude.“ Die Parallele, die sich in der deutschen Übersetzung dieser Ausgabe zwischen den beiden Szenen ergibt („nur ein Jude“ und „nur ein Spielmann“), besteht im dänischen Originaltext nicht.

plausibel, wenn man berücksichtigt, dass Naomi zwar vor sich selbst und den anderen Figuren ihr Jüdischsein abgelegt hat, dass sie jedoch gegenüber den Leserinnen stets eine jüdische Figur blieb. Am Ende des Romans ist nun also durch die Ähnlichkeit der beiden Kutschen-Grab-Szenen und die damit einhergehende „Judaisierung“ des toten Christian auch gegenüber den Lesenden Naomis jüdische Ambivalenz beseitigt. Mit Christians Tod und dem Verschwinden seiner eigenen Ambivalenz aus dem Roman wird Naomi endgültig zur nicht-jüdischen Frau vereindeutigt. Ihr stolzer Blick und ihr einnehmendes Lächeln lassen sich in dieser Lesart auch als Unterwerfung unter die gesellschaftlichen Normen verstehen. Die produktive Kluft zwischen den beiden Figuren ist geschlossen. Der Roman ist zu Ende, aber er füllt – je nach Ausgabe – nun rund 300 Seiten. Die Romanfigur des Künstlers ist tot, aber ein Kunstwerk ist entstanden.

45 Darüber hinaus teilt Christian als effeminerter Mann das literarische Schicksal etlicher jüdischer Männerfiguren (vgl. Gender-Killer 2005).

