

DAS WARTEN AUF – GESCHICHTE UND
FUNKTIONSWANDEL EINES
LITERARISCHEN TOPOS VON „SOLVEIGS
LIED" BIS HJALMAR BERGMANS „HERR
VON HANCKEN"

KNUT BRYNHILDSVOLL

University of Oslo

ABSTRACT. My contribution deals with the changing aspects of the situation of "Waiting for ..." as a literary topic in the Scandinavian literature from Ibsen's "Peer Gynt" to Hjalmar Bergmans novel "Herr von Hancken" – with a subsequent outlook on the reuse of the motif in the time between the two world wars. The analysis of important works of Scandinavian literature during this period – including works of Ibsen, Strindberg, Lagerlöf, H. Bergman, H. Aanrud – shows very clearly that the main characters as a consequence of the loss of the intended or expected object are inclined to transform their reality and thus replace the empty position of the object with the most phantastic projections of a secondary, artificial world which has no similarity with the empirical world of common experience. On the contrary. Due to the subject's free disposal over the object-area it is possible for them to create a fictional world which approaches the world of madness and in which the authors are expressing the crisis and the solitude of human being under the conditions of modern society.

Die syntagmatische Achse des Verbs "warten auf" konstituiert sich in der Reihenfolge Subjekt – Prädikat – Objekt; sie entspricht der syntaktisch gegliederten Sequenz: „Ich warte auf dich". Ich und du werden bei dieser Kontexterstellung in eine virtuelle Beziehung zueinander gesetzt, die im semantischen Idealfall zu einer Suspendierung des Wartezustandes und einer Begegnung des wartenden Subjekts mit dem erwarteten Objekt führt.

Die ästhetischen Applikationen dieses Schemas, von denen hier die Rede sein soll, setzen vielfach dem automatischen Vollzug des Modell-

angebots Widerstand entgegen, indem sie die Transitivity der syntagmatischen Vorgabe in verschiedenster Weise hintertreiben, verzögern oder gar enttäuschen. Diese subversive Verweigerung der Erfüllung, an der beide Instanzen, sowohl das Subjekt wie das Objekt, in unterschiedlichem Maße beteiligt sein mögen, spiegelt ganz offensichtlich eine weit verbreitete Grunderfahrung menschlichen Seins wider, und dies mag auch erklären, warum das Modell vielen Künstlern als Topos, Motiv oder Thema ihrer Arbeit gedient hat. Das naheliegendste Beispiel für die Perpetuierung des Wartens liefert gewiß Samuel Becketts „En attendant Godot“, in dem die beiden Protagonisten Estragon und Vladimir, während sie vergeblich auf Godot warten, ihre Zeit mit Gesprächen und Mutmaßungen über dessen Identität und Beschaffenheit ausfüllen. Das Ausbleiben des Erwarteten regt sie zu stets neuen Spekulationen an und lenkt so allmählich die Aufmerksamkeit auf den Zustand des Wartens als eine Modalität der Existenz. An dieser Selbstthematization des Wartens und der damit verbundenen Mystifizierung des erwarteten Objekts trägt insbesondere die Subjektinstanz Verantwortung, denn sie ist wegen des fortschreitenden Identitätszerfalls nicht mehr fähig, eine kohärente Vorstellung von dem zu etablieren, worauf sie wartet.

Diese radikale Form der intransitiven Umkehrung des "Wartens auf" habe ich trotz vorhandener nihilistischer und resignativer Ansätze an dem gesichteten Textkanon nur ansatzweise feststellen können: Bei einer näheren Durchforstung der Textgeschichte schließe ich jedoch nicht aus, daß man gerade in der wertnihilistischen Geistestradiation, mehr oder weniger pessimistische, Beckett-analoga Vorformen des Wartemotivs finden könnte. Die im folgenden herangezogenen Texte sind indes zumeist alle im weiten Spektrum des Prinzips Hoffnung angesiedelt, wie es überhaupt den Anschein hat, daß zum Warten in konstitutiver Weise die Hoffnung gehört, ohne die das Warten seine sozialgeschichtliche Funktion einbüßen würde. Als Stimulus der ästhetischen Praxis dagegen nimmt der Reiz des Motivs offensichtlich zu, je mehr es als Ziel- und Orientierungspunkt realisierbarer Projektionen verfällt.

Einen ersten Anhaltspunkt für die semantische Beurteilung des Topos vermittelt uns das große dänische Wörterbuch, in dem der denotative Bereich des Begriffes abgesteckt und eingegrenzt wird. In den lexikalischen Einträgen und Beispielen wird dabei immer eine Beziehung zwischen dem Zustand des Wartens und dem späteren Eintreten des Erwarteten hergestellt, wobei die Relation unter dem Blickwinkel der sicheren Aussicht, der Wahrscheinlichkeit oder der Möglichkeit einer Objekt- oder Sachausfüllung betrachtet wird. Beim Vorherrschen des durativen Aspekts wird das untätige Verharren in duldsamer Er-

wartung des Entgegengesehenen betont. Zumal im Konnex mit der Postposition "auf" bezeichnet das Warten "ein Verbringen von Zeit in Sehnsucht nach oder Hoffen auf etwas", was zur Komplettierung des defizitären Gegenwartszustandes beitragen kann. Sofern mit dem Warten eine Vermutung oder Annahme verknüpft wird, erscheint das Verb in Zusammenhang mit Modalverben wie "können", "müssen", "dürfen".

Die Begriffsdefinitionen des Lexikons betonen zum einen die durchgängige Passivität des Wartezustandes und zum anderen die Vorwärtsgerichtetheit der sich darin äußernden geistigen Regungen. Der Literaturwissenschaft bietet sich auf der Basis der semantischen Erschließung ein Zugang zum Warten über ästhetisch applizierbare Begriffe wie Hoffnung, Möglichkeit, Utopie, Tagtraum an.

Eine erste Annäherung an die ästhetische Umgestaltung des Begriffs suche ich über drei Gedichte, in denen sich das Warten vor der Folie unterschiedlicher periodengeschichtlicher Referenzhorizonte artikuliert. In „Solveigs Lied“ aus Ibsens „Peer Gynt“ haben wir es mit einer idealistischen Wartegestalt zu tun. Solveig verkörpert die tugendhaften Vorstellungen romantischer Unbeirrbarkeit, Treue, Aufopferungsbereitschaft und Zuversicht: In ihr finden sich noch viele Anklänge an volksliedhafte und balladeske Stereotypen, und sie trägt als Gegengestalt zu dem in der Fremde umherirrenden Peer Gynt deutliche Züge der biblischen Mariengestalt. Von der ganzen Konzeption her ist das Warten hier auf Einsicht, Beharrlichkeit, Versöhnung und auf ein – wenn auch sehr spätes – happy end angelegt.

Anders als bei Ibsen steht in Bjørnsons "Ingerid Sletten av Sillejord" – bei allen satirischen Begleittonen – das Warten im Vorzeichen sozialkritischer Prioritierungen. Die Wartezeit wird hier nur indirekt am Beispiel eines Requisitenbehälters dargestellt. Nachdem Ingerid Sletten zum dritten Mal – in einem kaum mehr heiratsfähigen Alter – ihre sorgfältig gehütete Aussteuer ein letztes Mal inspiziert, ist sie inzwischen vollständig von Motten zerfressen worden. Die Hoffnung, doch noch unter die Haube zu kommen, ist endgültig zerronnen, der Traum ausgeträumt, ein Nichts geblieben. Obwohl das Gedicht ein Kabinetstück wehmütig-resignativer Stimmungspoesie ist, bleibt es dennoch nicht in dem spätromantischen Kult melancholischer Innerlichkeit stecken. Da es die gesellschaftliche Stellung der Frau in Bezug auf Heirat und Ehe ganz konkret anspricht, entspricht es den ästhetischen Anforderungen des Modernen Durchbruchs. Es verklärt nicht die Rolle der wartenden Frau, sondern stellt ganz im Sinne vieler Werke des Modernen Durchbruchs diese Rolle letztendlich als sozialpolitisch und ideologisch bedingt dar. Bjørnsons Gedicht funktioniert somit als inter-

textueller Kommentar zu „Solveigs Lied“, indem es die romantische Spielart der Entsagung von der Position der engagierten Durchbruch-ästhetik aus einer diskreten Kritik unterzieht und indirekt neue Optionen anmahnt.

Als drittes Gedicht möchte ich zur vorläufigen Positionsbestimmung des „Wartens auf“ Bo Bergmans Titelgedicht "Warten" aus der Sammlung „Trots alt“ heranziehen. In diesem Gedicht wird das Warten nicht aus der optimistischen Perspektive einer bonam futuram, sondern aus der einer malam futuram dargestellt. Das „Warten auf“ hat sich hier dem „bie på“ angenähert, denn im Gegensatz zu „vente på“ bezeichnet dieses Verbum nach den Angaben des großen dänischen Wörterbuchs das Warten auf das Eintreten einer Negativerfahrung, etwa auf die Vollstreckung des eigenen Todesurteils. Bergmans Gedicht rechnet angesichts des verstummten göttlichen Universums und der leeren Transzendenz nicht mehr mit einer Antwort auf die zahlreichen Rätsel der Welt. Warten wird somit zur Vollzugsform eines stoischen Ausharrens im Angesicht des eigenen Sterblichseins – und gerade diese Attitüde verbindet das Gedicht mit den geistigen Vorstellungen der zeitgenössischen Existenzphilosophie – etwa denen des Heideggerschen „Seins zum Tode“.

In Bezug auf die Objektbesetzung bzw. Gegenstandsausfüllung des „Wartens auf“ zeichnen sich drei Typen ab. 1: Das Objekt erscheint, 2: erscheint nicht, 3: existiert nicht, d.h. das Warten hat entweder ein Ende, kein Ende oder wird bereits im Ansatz als vergeblich angesehen. Während das Warten in den beiden ersten Fällen immerhin mit der Möglichkeit einer Befriedigung des Wartens rechnet, nimmt die Objektposition im letzteren Falle den Charakter einer Leerstelle an, wodurch das Warten sich selbst in Frage stellt, weil es kategorial und begrifflich eng mit der Hoffnung verbunden ist. Im Zustand des negativen Wartens schlägt das Warten in ein bloßes Hinnehmen eines Unabänderlichen um. In Bo Bergmans Gedicht kann man die damit verbundene Inversion des Wartens beobachten. Das Nichts der Objektposition greift auf das Subjekt hinüber und bemächtigt sich seiner in einer Weise, daß eine Totalisierung der Objektposition stattfindet. Die subjektiv gelenkte Erwartungshaltung wird außer Kraft gesetzt. Alles erschöpft sich nur noch im Aushalten und Ertragen eines universalen „Mangels an“.

Die Funktionsbestimmung des "Wartens auf " erfolgt in diesem Falle von Seiten des entleerten Objekts, das wegen seiner vorstellungsmäßigen Überdominanz das Subjekt in die Position der Duldsamkeit, der Lethargie, der Schicksalsergebenheit und des passiven Ausharrens hineindrängt. Im Folgenden möchte ich am Beispiel anderer Texte zeigen, wie die Subjektrolle im Zuge des Ästhetisierungsprozesses allmählich fiktionali-

siert und die Objektrolle mythisiert, ins Wahn- oder Märchenhafte entgrenzt und mit religiösen Vorstellungen überzogen wird.

Als Beispiel für die christliche Applikation des Wartemodells mag zunächst August Strindbergs 1898 erschienenes Mysterienspiel „Advent“ dienen. Subjekte der Handlung sind der korrupte Richter und seine Gemahlin, die sich durch Rechtsbeugung und Betrügereien aller Art bereichert haben. Was sie anderen auf diese Weise an Leid zugefügt haben, müssen sie nach ihrem Ableben selber erleiden, um in den Genuß der Hoffnung auf Seelenheil zu gelangen. Bei Strindberg heißt das Purgatorium „Wartesaal“, wodurch der Autor dem Ort der Strafverbüßung einen transitorischen Charakter verleiht, wenigstens für denjenigen, der seine Schuld eingesteht und sich als bußfertig erweist. Das radikal Neue an Strindbergs Nachinfernokonzeption des Wartesaalmotivs besteht in der ihm zugrunde liegenden Vorstellung, daß keine Strafe ewig sei und die Hölle daher lediglich eine Zwischenstation sei. Darin liegt eine entscheidende Abkehr von der Endgültigkeit des Danteschen Infernos, dessen Bewohner seit dem Augenblick ihres Eintretens auf ewig die Hoffnung auf spätere Entlassung aufgeben müssen. In der Strindbergschen Hölle verbringt man im Gegenteil die Zeit „i väntan på något som skall komma en gång“; das Leid von heute wird aus der Perspektive der Erlösung von morgen gedeutet. Sein Inferno hat, wenngleich es sich hinsichtlich seiner grotesken Ikonographie nur wenig von herkömmlichen Höllendarstellungen unterscheidet, dennoch ein Fenster zu einer anderen Welt offen gehalten. Einmal im Jahr, am Heiligabend, steigt ein Stern so hoch am Firmament, daß er vom immerdunklen Verbüßungsort gesehen werden kann. Mit dieser radikalen Übertragung des Adventsgeschehens auf die Regionen des Antichrist hat Strindberg laut eigenen Angaben ein Zeichen setzen wollen, daß – bedingt durch den Abstieg Christi in die Hölle – das Böse zum Dienst am Guten gezwungen worden ist, nicht mehr böses Prinzip, sondern „esprit correcteur“ ist. Diese mysterienspielhafte Deutung des Heilsgeschehens, die den Akteuren feste Rollen in einem metaphysischen Spiel zuweist, steht in krassem Widerspruch zu den vielen Darstellungen auswegloser irdischer Alltagshöllen in anderen Strindbergdramen; andererseits zeugt die Anlehnung an biblische Vorgaben vom Bedürfnis nach einer Remythisierung der Warteposition, die, indem sie zu einer Durchgangsstelle in einem heilsgeschichtlichen Verlauf gemacht wird; den nihilistischen Interpretationsansätzen in der Literatur und Philosophie der Jahrhundertwende zuwiderlaufen. An den bislang erörterten Strukturen des Wartens ändert diese metaphysische Transformation des Kommunikationsmodells freilich nichts. Das Subjekt – zur Rolle entmündigt – harrt ohne eigenes Hintuntun und bei absoluter Unterwerfung unter den rituellen Strafverbüßungs-

maßnahmen des Warteortes solange aus, bis sich die Tür zum erwarteten Raum der Erfüllung öffnet.

Die metaphysische Frage, was sich hinter der verschlossenen Tür befindet, wird mit weniger christlicher Zuversicht in dem ein paar Jahre später erschienenen „Ein Traumspiel“ gestellt. Die an verschiedenen Stellen des Dramas immer wieder in Erscheinung tretende Tür mit der Kleeblattöffnung wird zum Reizgegenstand ersten Ranges, weil sie in suggestiver Weise die Frage aufwirft, was sich wohl dahinter verbirgt. Solange sie verschlossen bleibt, stachelt sie die Einbildungskraft an; in Bezug auf die Warteposition bedeutet dies, daß die Subjektrolle produktiv wird im Hinblick auf die Enträtselung der Geheimnisse der anderen Seite. Ins Groteske gesteigert und ad absurdum geführt wird dieser spekulative Geist in jener Szene, in der die versammelten Dekane aller Fakultäten angesichts der verschlossenen Tür ihre wissenschaftsideologisch verkürzten Vorstellungen über den jenseitigen Raum vehement erörtern. Nachdem die Tür geöffnet worden ist und ihr Geheimnis – ein Nichts – preisgegeben hat, scheinen die Vertreter des Skeptizismus und des Pessimismus recht behalten zu haben, nur: auch dies Nichts sei interpretationsfähig, wie Indras Tochter bemerkt, d.h. auch die scheinbare Leere des Projektionsbereichs setzt die Erwartungshaltung nicht automatisch außer Kraft; sie baut lediglich neue Türen jenseits der geöffneten Tür auf.

Die eigentliche Wartegestalt des Dramas ist der Offizier, der mit einem immer aufs Neue welkenden Blumenstrauß in der Hand bis ins Greisenalter vor dem Bühneneingang des Theaters vergeblich auf seine Braut, die Schauspielerin Victoria wartet. Er ist die Hauptperson des Korridor-dramas, des Ur-Traumspiels, das in einem Entwurf auch unter dem Titel „Väntan“ überliefert worden ist. Er wird im Stück als „glücklicher Mensch“ bezeichnet, der des Wartens nie müde wird, obwohl das Objekt des Wartens nie in Erscheinung tritt. Man kann hier einen neuen Aspekt des „Wartens auf“ beobachten. In dem Augenblick, als sich das Warten zu einem Zustand verfestigt, in dem der Wartende das Warten mit Gleichmut erträgt, ohne je seine Geduld zu verlieren, wird die Aufmerksamkeit auf das Warten als eine Modalität der Existenz gelenkt. Wenn man bedenkt, daß der Ort des Wartens in Strindbergs Drama die „Theaterpassage“ genannt wird, bietet sich ein Vergleich mit Walter Benjamins Passagenwerk an, in dem der Autor zur Charakterisierung der lasziv-beobachtenden Seinsweise des fin de siècle-Flaneurs mehrmals auf den Satz von Victor Hugo verweist: „attendre c'est la vie“¹.

¹ Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, Bd. 1, Frankfurt am Main 1982, S. 178.

Es scheint, daß Strindberg in den Passagenszenen einer Erfahrung vorgreift, die Beckett in seinem „Godot“ so formuliert hat: „Sicher ist, daß die Zeit ... lange dauert und uns dazu treibt, sie mit Tätigkeiten auszufüllen, die ... auf den ersten Blick vernünftig erscheinen können, an die wir uns aber gewöhnt haben. Du wirst mir sagen, daß es geschieht, um unseren Verstand vor dem Untergang zu bewahren“. Genau nach diesem Rezept der Wahnsinnsvermeidung verfährt der Offizier bei Strindberg. Er verbringt seine Zeit im Warten auf Victoria mit dem Bestellen und Abbestellen von Champagnermenüs, eine Tätigkeit, die im Hinblick auf die Ergebnislosigkeit des Wartens auf Dauer als absurd erscheint, aber dennoch eine prophylaktische Funktion im mentalen Haushalt des Wartenden hat. Weil es aber gerade der Offizier ist, der den Anstoß zur Eröffnung der verschlossenen Tür gibt, wird das Motiv des Wartens ins Metaphysische verlängert und in den Horizont der Aussichtslosigkeit und des Verwelkens aller Hoffnung gerückt.

Während so die Ankunftsstelle des Wartemodells bei Strindberg mit viel metaphysischem Gedankengut befrachtet ist, wird sie in Henrik Ibsens „John Gabriel Borkman“ zum Ort einer restlosen fiktionalen Umgestaltung. Aus seinem selbstgewählten Isolat im Hause Rentheim entwirft der gestrauchelte Bankdirektor seine Zukunft nach dem Modell seines vereitelten Berufsplanes und füllt – ermuntert von dem ihm einzig gebliebenen Gesprächspartner, dem alten Foldal, – die Lücke zwischen defizienter Gegenwart und saturierter Zukunft mit grandiosen Phantasieprojektionen aus, in denen er all das genüßlich vorgreift, was noch einer nachträglichen Verwirklichung bedarf. Die schöpferische Kompensation des Relitätsverlusts ist indes, weil sie aus einer restaurativen Bewusstseinslage heraus erfolgt, nicht produktiv im eigentlichen Sinne, sondern reproduktiv. Obwohl die narrative Vergegenwärtigung des Erwartungsortes einen repetitiven Charakter hat und auf Re-etablierung einer einst knapp verfehlten Konzeption basiert, löst sich diese realistische Perspektive unter Einfluss des retrospektiven Bewusstseins John Gabriel Borkmans wieder in Momente der Refiktionalisierung seiner Gegenwart auf. Die Positionsbestimmung des Subjekts fällt hier nicht anders aus als im Falle des dissoziierten modernen Ichbewusstseins, bei dem Identität allenfalls noch als „retrospektive Hypothese“ möglich erscheint, wie es Beckett in seiner Prouststudie formuliert. Derjenige, für den er sich hält, existiert in diesem Sinne nur als „retrospektive Hypothese“, denn der wartende John Gabriel Borkman ist zeitlich weit entfernt von dem, der er einst war und nach dessen Modell er sich ungeachtet aller Realitätsdementis nach wie vor als „prospektive Hypothese“ in die Zukunft projiziert. Diese Art der selbst-trägerischen Identitätsbildung findet man sehr häufig bei Ibsens drama-

tischen Figuren. Aus dem Geiste der Rückwärtsgewandtheit entwerfen sie – zu einer authentischen Gegenwartsbeziehung weder willens noch fähig – beharrlich neue Hypothesen in Form von fiktionalen Umdeutungen ihres realräumlichen Standortes. So zeichnen sich in „John Gabriel Borkman“ deutlich die kreativen Potentiale des inauthentischen Gegenwartsbezugs ab. Der Wartende bringt sich unter Aufbietung seiner regressiv orientierten Einbildungskraft dem ersehnten Ziel entgegen und spielt in der Imagination die Modalitäten des Erwarteten durch, so als wären sie bereits eingetreten. Aus dem Fiktionalisierungsbedarf des eigenen Versagens entsteht gerade in den Szenen mit Foldal eine „Tollerei zu zweit“, die dem absurden Theater vorgreift. Hier konstituiert sich in der Tat ein autonomes Spiel im Spiel, bei dem Wirklichkeit durch Kunstwirklichkeit substituiert worden ist und es allein auf die Erprobung von Scheindialogen ankommt, bei denen der eine den anderen zum Zwecke der Aufrechterhaltung einer illusionären Wirklichkeit benutzt.

An den hier herangezogenen Stücken aus den 90er Jahren lassen sich folgende Beobachtungen machen. Die Subjektposition ist in den Strindbergstücken mit Gestalten aus dem Repertoire des Welttheaters besetzt, die wenig Spielraum für individuelle Abweichungen bieten, während bei Ibsen, bedingt durch die psychologische Differenzierung der Wartegestalten, größere Anreize zu schöpferischen Angleichungen an den erwarteten, ersehnten, erwünschten oder erträumten Zielzustand enthalten sind. In allen Fällen ist jedoch die Subjektrolle den Zwängen und Obsessionen des Erwartungsbereichs so weit unterworfen, daß diese Rolle entsprechend den ästhetischen Vorstellungen der 90er Jahre ins Allegorische, Symbolische, Religiöse und Mythische verkörpert wird. Der impressionistische Stilbildungsansatz der Zeit unterstützt noch diese Tendenz zum passiven Erleiden ideologisch und weltanschaulich festgeschriebener Subjektverkörperungen. Es liegt ohnehin auf der Hand, daß die Möglichkeiten einer radikalen Befreiung des Subjekts von der Dominanz des Komplettierungsbereichs begrenzt sind, denn die Erscheinungsformen des Mangels, die letztendlich die Supplierungsbedürftigkeit des „Wartens auf“ begründen, werden aus eben jenem Bereich gespeist, ganz gleich ob sie im Vorzeichen psychologischer, historischer, mythischer, dämonischer oder sonstiger Vorstellungen stehen und sich als Tagtraum, Utopie, entfesselte Imagination manifestieren. Die Freisetzung von schöpferischer Energie im Zustand des „Wartens auf“ ist somit eingebunden in die Geschichte der Kreativität, die in den Referenzwerken selbst noch bei einer erkennbaren Individualisierung der Subjektrolle der autonomen Verfügbarkeit über die Erwartungsinhalte und ihrer fiktionalen Verarbeitung enge Grenzen setzt.

Eine psychologisch feinsinnige Ausdifferenzierung des Wartemotivs findet man in Hans Aanruds Novelle „En vinternatt“. Zwei Frauen, die Mutter zweier Söhne und die angehende Schwiegertochter sitzen in ihrer Bauernstube im spärlichen Lichtschein einer Deckenlampe an einem einfachen Holztisch und nähen am Brautkleid. Sie warten mit jeweils anderer Warteintention auf die Rückkehr der beiden Söhne; die Mutter auf den Sohn Niels, der letzte Einkäufe für die bevorstehende Hochzeit in Christiania getätigt hat und nun mit einer Pferdekutsche unterwegs nach Hause ist; die Braut auf dessen Bruder Even, der in finsterner Absicht durch die Nacht schleicht. Erst allmählich, durch die zögerliche, schreckhafte Art seiner Fortbewegung, durch seine Gestik und Mimik und sein Hineinhorchen in die Dunkelheit wird dem Leser bald klar, daß er nichts Gutes im Schilde führt, daß er ganz im Gegenteil gerade dabei ist, seinem heimkehrenden Bruder aufzulauern, um an ihm Totschlag zu verüben.

Die Bluttat selbst und die Beseitigung des Corpus Delicti werden dabei ausgespart; stattdessen nehmen die Tat und ihre Vorgeschichte – wiederum indirekt – durch die stockenden Gespräche der beiden Frauen am Tisch Konturen an. In ihren wortkargen, nur vom Ticken der Uhr begleiteten und von langen Pausen unterbrochenen Dialogen ist das Schweigen fast noch beredter als das Sprechen, weil sich in ihm die Ängste und die entsetzlichen Vermutungen, die sich aus dem je unterschiedlichen Informationsstand der beiden ergeben, mit der zunehmenden Dauer des Wartens bis ins Unerträgliche steigern und den Umschlag aus dem Heimlichen ins Unheimliche vorbereiten. Aus den bruchstückhaften Versatzstücken des lakonischen Wortwechsels, bei dem die eine zu verschleiern bemüht ist, was ihr die andere zu entlocken versucht, kann sich der Leser allmählich ein Bild vom Hintergrund der Warteintention bilden.

Danach hat die Mutter im Einvernehmen mit den Brauteltern die Ehe ohne Zustimmung der beiden Beteiligten und offensichtlich aus rein wirtschaftlichen Überlegungen eingefädelt. Statt sich geduldig auf die arrangierte Versorgungsehe mit dem für sie Auserkorenen, hat sich die Braut offensichtlich mit dessen Bruder Even verbündet, um als ultima Ratio den Teufel mit dem Belzebub auszutreiben. Zwar nimmt am Ende der Täter die alleinige Schuld auf sich, während die Braut des Getöteten lediglich beteuert, es g e w o l l t zu haben. Es spricht indes Einiges dafür, daß die beiden Komplizen sind und daß sie aus innerer Zuneigung zueinander die Tat als die Radikallösung einer ausweglosen Situation geplant haben.

Ein zentrales Thema des Modernen Durchbruchs, die Zwangsverehelichung, erfährt hier eine dramatische Zuspitzung, die am Motiv des

Wartens veranschaulicht wird. Für die Braut gegen ihren Willen hätte das Eintreffen dessen, worauf gewartet wird, etwas Bedrohliches an sich, gehabt, weil es damit verbunden wäre, daß sich an ihr etwas vollzöge, was sie zum Opfer eines verweigerten Selbstbestimmungsrechts gemacht hätte. Ihre Erwartung ist daher auf das Ausbleiben des Wartobjekts gerichtet, weil ihr nur die Aufhebung der herkömmlichen Wartestruktur vor dem Verlust ihres autonomen Subjektstatus bewahren könnte. Die Mutter dagegen steht für die althergebrachte Form des Wartens, bei dem sich die Frau im geduldigen Verharren auf die Erfüllung der Wartestruktur in der Rolle des passiven Über-sich-ergehen-Lassens zu fügen hat.

Die Darstellung des Wartens bezieht in diesem Falle ihre innere Brisanz aus der zweifachen Erwartung an das Warten. Dabei eröffnet sich die Möglichkeit, den Text als einen Doppelexponierten zu verstehen, der nicht nur über einen Kriminalfall berichtet, sondern in den Strukturen des Kriminalfalls eine zweite Textebene zum Vorschein kommen lässt, auf der die Voraussetzung für die Suspendierung des falschen, in den Formen der passiven Unterwerfung sich vollziehenden Wartens aufgezeigt wird. Auf dieser zweiten Ebene verkehrt sich der Kriminalfall in einen gesellschaftlichen Fall, der aber wegen seiner Einbindung in mythische Kontexte weit über die Paradigmatik entsprechender Falldarstellungen des Modernen Durchbruchs hinausgeht.

Die Ansiedlung des Textes im Schnittpunkt zweier Erzählintentionen macht seine Doppelbödigkeit aus. Die einleitenden Szenen im bauerlichen Ambiente stehen im Zeichen biedermeierlicher Idyllik; sie tragen den Charakter ländlicher Interieure und schließen an die Ikonographie des Genrebildes an. Im Fortgang des Wartens bricht indes immer mehr das Unheimliche in das anscheinend so friedfertige Innenszenario ein und entlarvt es als eine falsche Idylle. Diese Dekonstruktion des Genrebildes vollzieht sich in Form einer immer stärker werdenden Anlehnung an die antike Schicksalstragödie, so daß das sich abzeichnende Verhängnis in den Horizont der Unentrinnbarkeit rückt, denn genau beschen tragen weder die Mutter noch die angehende Braut eine objektive Schuld am schicksalhaften Geschehen, weil sie beide Opfer regressiver Gepflogenheiten sind, die sie auf bestimmte Traditionsrollen festlegen. Die Konfliktstruktur der Szenerie wird dadurch in den Bereich des Mythischen hineingesteuert, daß die eine der beiden Wartenden die Weichen für den Ausstieg aus der Bevormundung gestellt hat, indem sie einem Vertreter des Außenraums ihren Willen aufoktroiyert hat. Als ihr Beauftragter wird durch diese Weichenstellung Even in die Rolle des Kains gedrängt, der seine Faust gegen seinen Bruder Niels (= Abel) er-

hebt, und zwar im ganz buchstäblichen Sinne, heißt doch Even rückwärts gelesen neve (= Faust). Wenigstens drei Aspekte des Motivs sind hier aktualisiert, zum einen das Aufbegehren Kains gegen die scheinbare Ungerechtigkeit der bestehenden Verhältnisse, zum zweiten die Rivalität der beiden Brüder um die Gunst derselben Frau und zum dritten der Totschlag als Mittel zur Wiederherstellung einer gerechten Welt.

In dieser letzten Funktion agiert Even / Kain als revolutionäre Gestalt, so wie man sie aus den entsprechend konzipierten Kainsfiguren bei Voltaire, Byron und Leconte de Lisle kennt. Obwohl seine Tat wegen der Verquickung mit der eigenen Privatsphäre dubios erscheinen könnte, könnte man auf der symbolischen Ebene der Handlung durchaus eine Lesart vertreten, derzufolge Even / Kain ausgezogen ist, um jene gesellschaftlich bedingten Hindernisse zu beseitigen, die dem Selbstbestimmungsrecht der Frau im Wege stehen. Bei der Akzentuierung dieser symbolischen Lesart würde der Text seine primäre semantische Referenz einbüßen; man hätte es dann mit einer gesellschaftskritischen Novelle zu tun, die im Rahmen eines nur vorgetäuschten Kriminalfalls die "revolutionären" Aktionen darstellt, derer es zur Befreiung der in ihren eingeschlossenen Traditionsräumen gefangenen und in einem hoffnungslosen Warten befangenen Frauengestalten bedarf. Daher läuft die ganze Spannung darauf hinaus, welcher der Brüder nach einem endlos erscheinenden Warten durch die Tür tritt, denn davon hängt es ab, ob die Tradition oder die Erneuerung die Oberhand behält. Eine solche Deutung des Geschehens hat freilich – obwohl sie im Text verankert ist – den Schönheitsfehler, daß die Befreiung von außen kommt; als solche reflektiert sie eine Phase der Emanzipationsbewegung, in der es vornehmlich um die Vermeidung von Mesalliancen geht. Insofern setzt die Darstellung bei Aanrud den Hebel an anderer Stelle als in entsprechenden Texten des Modernen Durchbruchs an, in denen es, wie beispielsweise in Ibsens „Ein Puppenheim“, um die innere Befreiung der Frau als Ausdruck eines inneren Reifeprozesses und eines Erkenntniszuwachses geht. Indem Aanrud seine Darstellung des Motivs gegenüber früheren Bearbeitungen durchlässig gestaltet, aktualisiert er es im Sinne des weitaus offeneren Verstehens und des moderneren Gestaltungsanspruchs in literarischen Texten der Jahrhundertwende.

In Selma Lagerlöfs Roman „Kejsaren av Portugallien“ aus dem Jahre 1914 bekommen Jan Andersson i Skrolycka und seine Frau Kattrinna eine Tochter, die auf den Namen Klara Gulla getauft wird. Der Vater liebt seine Tochter so sehr, daß er, nachdem sie siebzehnjährig nach Stockholm gefahren ist und ohne daß er davon etwas erfährt, der Prosti-

tution nachgeht, jeden Tag, Jahr ein, Jahr aus an der Anlegestelle des Dampfbootes vergeblich auf ihre Rückkehr wartet. Während dieser Zeit verliert er zunehmend den Verstand und wird zum Gespött seiner Umwelt. In der Sekundärliteratur hat man diese geistige Verwirrung des Vaters als das Beispiel einer Vaterliebe "bortom alt förnuft" oder „en kärlek som övergår allt förstånd" interpretiert. Diese beiden Deutungen schließen eine psychopathologische und eine metaphysische Referenz mit ein – oder, wie es Kjell Wallström formuliert hat: „De [...] innefattar [...] både vansinnesaspekten på Jans kärlek och den religiösa tanken att hans kärlek är obegriplig, går utöver vad förståndet förmår fatta”².

Damit erschöpft sich freilich die hermeneutische Dichte des Textes bei weitem nicht. Kjell Wallström selbst tritt für eine Interpretation ein, die ich, wenn auch aufgrund anderer Prämissen, teile. Er sieht den Text unter dem Aspekt der schöpferischen Kraft einer Liebe über jeden Verstand und betont dabei das Phantasievermögen des verstörten Vaters. Dieser ästhetische Aspekt überschneidet sich mit dem Wahnsinnaspekt, weil der ihnen zugrunde liegende Vorstellungsansatz die Wirklichkeit nach Maßgabe einer normverletzenden Wahrnehmung umbildet. Was in der Sprache der Ästhetik Phantasie heißt, bezeichnet man in der Sprache der Psychiatrie als Wahnvorstellung. Die falschen Vorstellungswelten des Jan Andersson speichern sich dabei nach meiner Ansicht nur indirekt aus der Liebe; sie erwachsen ihm ohne eigenes Hinzutun spontan auf dem Wege der psychischen Kompensation der verlorenen Tochter. Er füllt gewissermaßen seine innere Leere mit Wunschvorstellungen aus, die ihm helfen, die entstandenen psychischen Defizite im Lichte einer erträglicheren Gegenwelt zu sehen. Selma Lagerlöf hat diese Fähigkeit zur künstlerischen Umgestaltung sehr schön formuliert:

Jan är inte stollig [...]. Men Vår Herre har satt en skärm för ögonen på'n, så att han inte ska behöva se det, som han inte tål ve å se.

Dieser „Schirm vor den Augen" verhilft ihm dazu, die Wirklichkeit nach den Modalitäten eines Märchens zu sehen. In der von ihm selbst kreierte Phantasiewelt übernimmt er die Rolle des Kaisers, seine Tochter Klara Gulla die der Kaiserin; ihr gemeinsames Reich Portugallien bezeichnet trotz der lautlichen Ähnlichkeit mit Portugal kein irdisches Reich. Es ist ein konstruiertes Wort, in dem sich drei verschiedene semantische Schichten überlagern, die synoptisch im Schriftbild integriert

² Kjell Wallström: *Kärlekens skapande kraft i Kejsaren av Portugallien*, in: Lagerlöfstudier, Stockholm 1976, S. 43

sind und als Anagramm mit intertextuellen Referenzen in Erscheinung treten:

P
O
R POTU : UTOP(IA) – Holberg: Niels Klim
T
U
G
A GAL : verrückt, wahnsinnig vs. LAG : Gesetz, Norm
L
L
I ALIENUS : entfremdet – Heidenstam: Hans Alienus
E
N

Aus diesem Anagramm wird ersichtlich, daß Jan Andersson im Zustand des „verrückten“ Geistes und der Entfremdung eine utopische Märchenwelt entwirft, die von verschiedenen Subjektintentionen her die Leerstellen des Objekts mit schöpferischen Konkretisationen überzieht. Eine Synopsis mag dies verdeutlichen:

	S(ubjekt)	O(bjekt)
	Jan Andersson i Skrolycka	– Klara Gulla
1 Die realistische Ebene:	Geistige Verwirrung	– Die Kaiserin von Portugalien
2 Parabolische Ebene:	Der gute Vater	– Die „schlechte“ Tochter
3 Religiöse Ebene:	Der himmlische Vater	– Der sündige Mensch
4 Ästhetische Ebene:	Der Künstler	– Fiktionale Ersatzwelten
5 Metatextuelle Ebene:	Das künstlerische Bewußtsein	– Formen und Abwandlungen des künstlerischen Bewußtseins

Bei allen diesen Objekttransformationen durch das Subjekt ist „das Warten auf“ der Katalysator des ästhetischen Prozesses. Aus dem Zustand des nicht saturierten Wartens erwachsen dem geistig Verirrten Phantasiekorrelate, die ständig zwischen verschiedenen semantischen Referenzbereichen hin und her oszillieren und so die ganze schöpferische Palette aufzeigen, derer sich der Wartende bedient, um den Mangel mittels kreativer Projektionen zu beheben.

Das Warten ist in Lagerlöfs Roman noch nicht wie knappe vierzig Jahre später bei Samuel Beckett auf sich selbst als einen nicht mehr transzendierbaren Zustand der Hoffnungslosigkeit zurückgeworfen. Bei Lagerlöf herrscht noch durchaus das Prinzip Hoffnung vor, in dessen Vorzeichen der Ist-Zustand der Wirklichkeit ins Konjunktivische korrigiert und ästhetisch verschönert wird, während bei Beckett eine nihilistische Indifferenz um sich greift, bei der die Dialoge und Handlungen nur dazu da sind, um die leere Zeit des Wartens und der Langeweile

totzuschlagen, ohne daß je mit dem Eintreffen dessen gerechnet wird, auf den oder das man zu warten vorgibt. An dieser Differenz der beiden Werke kann man ermessen, was die Erfahrung zweier Weltkriege und der allgemeine Werteverfall an dem Prinzip Hoffnung alles angerichtet haben.

In seinem 1920 erschienenen Roman „Herr von Hancken“ gestaltete Hjalmar Bergman das Wartemotiv in Anlehnung an die Jedermann-Parabel. Der Roman erzählt die Geschichte vom Tod des verarmten, erfolglosen Kapitäns von Hancken, dem während seines Kuraufenthaltes am Mineralbrunnen in Iglinge im Jahre 1806 mitgeteilt wird, er habe nur noch sechs Wochen zu leben. Diese Nachricht veranlaßt ihn, unter Verwertung von Reden über die Ankunft von „monsieur le gouverneur lui-même“ Vorkehrungen zum Empfang des Königs zu treffen. In dieses royalistische Verständnis des nahenden Besuchs mischen sich von vornherein biblische Allusionen ein, denn am Tage der Entstehung des Gerüchts wird in der Kirche über die Bibelstelle: „Freue dich, Tochter Sion, siehe, dein König kommt“ gepredigt. Die Explikation des Wartemotivs erfolgt somit von vornherein auf zwei Ebenen – auf einer realistischen und auf einer christlich-metaphysischen. Auf der realistischen Ebene spielt sich Herr von Hancken zum Oberkoordinator der Empfangsvorbereitungen auf, läßt „großzügige antike Tempelkulisen errichten“ und schult seine Leute im Hinblick auf ihre Verrichtungen am Tage der Ankunft seiner Majestät. Er kompensiert mit diesen Aktivitäten die jahrelangen Demütigungen im Streit um die Anerkennung seiner gräflichen Herkunft und verknüpft somit die Vorbereitungen mit dem Projekt einer Selbsterhöhung, die am Tage der Generalprobe der Feierlichkeiten darin gipfelt, daß Herr von Hancken – die Rolle des Königs verkörpernd – eine Zeitlang meint, mit diesem identisch zu sein. Mit dem Anspruch: „Jag är kungen“ vertauscht er – ein Opfer des Rückkoppelungseffektes – das Subjekt mit dem Objekt des Wartens. Von der Position dieser subjektiven Absolutsetzung der Wirklichkeit erhält das Nichteintreffen des Königs nachträglich seine Bedeutung: Herr von Hancken hat zum Zwecke der Legitimation zweifelhafter Ambitionen eine phantastische Scheinwelt mit falschen Würdenträgern und Hierarchien hingezaubert, die durch das Fernbleiben des echten Königs als eine eben solche enttarnt wird.

Gefördert von allegorischen Begleitgestalten wird nun die Bekehrung Herr von Hanckens zum authentischen Sein eingeleitet, wobei die Perspektive durch Substitution von irdischem und himmlischem König ins Metaphysische wechselt. In einer der grotesken Züge nicht entbehrenden Szene, bei der die ganze Kulissenwelt einstürzt, wird Herr von Hancken dazu gebracht, die Insignien seiner falschen Würde abzulegen

und seinen imaginären Welten abzuschwören. Die Bewertung dieser Realitätsannäherung bleibt indes grundlegend ambivalent. Einerseits wird Herr von Hancken seiner Illusion beraubt, andererseits wird ihm dadurch der Boden seiner Überlebensfähigkeit entzogen, haben ihn doch gerade seine phantastischen „Träume und Sehnsüchte“ vor dem Rückfall in die "viehische" Alltäglichkeit bewahrt. Vor diesem Hintergrund konnte man den Roman – in durchaus Ibsenschen Sinne – als ein Plädoyer für die Notwendigkeit der Lebenslüge und der falschen Besetzung der Königsposition lesen, denn letztendlich zeigt der Fall des Herrn von Hancken, daß man mit der Phantasie gedeiht, aber an der Wahrheit stirbt.

Der eingesehene Textkorpus hat gezeigt, daß – bedingt durch das Steckenbleiben des Wartens im Intransitiven – das Objekt aus dem Erzählvorgang zunächst verschwindet und eine Erwartungslücke hinterläßt, die das frustrierte Subjekt des Erzählens entweder veranlaßt, die entstandene Leerstelle aus den Antriebspotentialen der Phantasie und der Kreativität zu schließen oder sich durch einen Gewöhnungsprozess mit ihr als einem unabänderlichen Status quo des Seins abzufinden. In dem einen Fall führt dies zu einer Fiktionalisierung des Projektionsbereichs; das Subjekt überträgt in einem anhaltenden Akt des Vorgreifens seine Erwartungen auf den Gegenstand des Erwartens, der unter dem Einfluß der Imaginationsüberflutung gleichzeitig eine Erweiterung ins Mythische erfährt. Durch ihre Tätigkeit als weitestgehend passive Träumer verlieren die Wartenden ihren realen Status als Subjekte in der Welt. Sie bringen sich ihren Erwartungsobjekten vorbehaltlos entgegen, setzen sich mit ihren selbstproduzierten Objektwelten gleich. Aus dem Projektionsbereich kommen sie – durch einen Rückkoppelungseffekt – auf sich selbst als Gestalten einer erdichteten Welt, d.h. als Verkörperer von Rollen in einer erfundenen Rollenwelt zurück. Die subjektive Setzung der Objektwelt geht daher mit einem Subjektverlust und einer Dekonstruktion des Ichs und des Selbstverständnisses einher.

Im anderen Falle wird der Vorgang des Wartens ritualisiert. Der Offizier des „Traumspiels“ agiert wie eine Marionette; das Mißverhältnis zwischen der Beharrlichkeit und der Vergeblichkeit des Wartens wird nie zum Anlaß einer Korrektur des praktizierten Verhaltens genommen, es sei denn, man bezöge die Türeröffnungsbemühungen in diese Wartehematik mit hinein. Der Wegfall des Objekts und seine anschließende Wiedererstehung als Sphäre der Wunsch- und Hoffnungsübertragung lassen erkennen, daß die Fiktionsgestalten ihren Mangelzustand durch die Schaffung künstlicher Ersatzwelten und illusionärer Traumgebilde zu bewältigen suchen. Ernst Bloch, der den Tagtraum als Vorstufe der Kunst analysiert hat, spricht in solchen Fällen von Erwartungsaffekten

und stellt fest, daß die Hoffnung als der positive Affekt die „Direktion“ im Träumen nach vorwärts vorgibt. Im Falle der hier behandelten Fiktionsfiguren müßte man freilich mit Bloch geltend machen, daß sie Vertreter einer unechten Erwartung sind, weil sie ihre projizierten Hoffnungen mit „antiquarischen Bildern“ und „mythischen“ Inhalten inventarisieren, die ihnen den bewußtseinsmäßigen Zugang zum Noch-Nicht einer echten Erfüllung versperren. Weil die retrospektive Sicht das Bewusstsein in die Vergangenheit lenkt, verführt sie das Subjekt dazu, seine Erwartungen nach Analogie längst abgelaufener Zeit zu saturieren. Als Beispiel für den restaurativen Geist mag hier „John Gabriel Borkman“ dienen, der sich aufgrund seiner retrospektiven Sichtverengung nicht in den Blick einer mythenbereinigten Perspektive bekommt und dem sich daher die echte Hoffnung entzieht. Bei Ibsen kommt noch hinzu, daß ihm die Retrospektive als Technik zur Episierung des dramatischen Diskurses dient, wodurch, wenn man Peter Szondi glauben darf, das Drama entdramatisiert wird und in seiner Sequenzfolge die Zeit als reine Dauer thematisiert. Da Erwartung sich unter diesen Umständen von einer Vergangenheitsfixierung zu einem Zukunftsentwurf unter Umgehung gegenwärtiger Erfahrung und Verleugnung der Tatsache, daß „tempora mutantur et nos mutamur in illis“ konstituiert, gleitet sie ins Phantastische ab und verleitet zu falschen Identifikationen.

Am ganzen Korpus der herangezogenen Texte kann man beobachten, wie die Phantasiebesetzung des sich verweigernden Objektbereichs durch Rückkoppelungseffekte und feed backs den Status des Subjekts verändert. Einerseits findet, wie im „Traumspiel“, eine Stereotypisierung des Subjekts zur reinen Funktionsgestalt mit allegorischen Zügen statt, andererseits verkümmert es durch Identitätsschwächung zur Artikulationsstelle für kompensatorische Selbstinszenierungen. Der Fremdvertretung des eigenen Ichs sind dabei kaum Grenzen gesetzt. Das supplierungsbedürftige Objekt wird vom Subjekt des Wartens beliebig aus dem paradigmatischen Austauschreservoir des Mythos, des Märchens, der Bibel, der Literatur etc. aufgefüllt: John Gabriel Borkman entgrenzt sich selbst zum Übermenschen hin, Herr von Hancken und Jan Andersson i Skrolycka schlüpfen in die Rollen des Königs und des Kaisers. Es will mir scheinen, daß Ernst Blochs Begriff des „echten Erwartungsaffekts“ dieser Art Literatur kaum gerecht wird, da er philosophische Maßstäbe und Zielvorstellungen anlegt, die nicht berücksichtigen, daß Literatur auch – und nicht zuletzt – ein Respons auf die Traditionen der eigenen Geschichte ist. Die radikale Entmythologisierung, wie sie Bloch fordert, führt indes zu einer Verkürzung des Literaturbegriffs und zur Abwertung romantisch disponierter Texte, die, wie der in der E.T.A. Hoffmann-Tradition wurzelnde Roman Hjalmar Bergmans

zeigt, den Begriff der echten Erwartung unter Rückgriff auf ältere Texttraditionen am Beispiel der unechten erhellt.

Es fällt auf, daß die Romane von Bergman und Lagerlöf beide in der biblisch-allegorisierenden Tradition wurzeln und so in bezug auf ihre Konzeptionen den Haupttendenzen der zeitgenössischen Literatur zuwiderlaufen. Es verdichtet sich in ihnen, um es mit Ernst Bloch zu sagen, „die [...] stark-vage Erwartungsstimmung in der Restaurationswelt Romantik zu einem ADVENT [...], in dem Vinetaglocken läuten, die Glocken einer versunkenen Welt“³. Freilich wird der Rückfall in die regressive Utopie in den beiden schwedischen Romanen durch ihre Eingliederung in ein christliches Weltanschauungsmodell ins Prospektive umgedeutet – und dies gilt vielleicht in noch höherem Maße für Strindberg, der seinen ADVENT auf die biblische Hölle ausdehnt, den Ort der invertierten Hoffnung.

Diese Anknüpfung an mythisch-religiöse Modelle bindet nach Bloch die Erwartungsvorstellungen zu sehr an überlieferte Lösungsansätze und genügt daher den Ansprüchen des antizipatorischen Geistes nicht. Gerade im Hinblick auf die sich zuspitzende politische Lage in den 20er und 30er Jahren muß man Bloch beipflichten, wenn er auch von der Dichtung Denkanstöße verlangt, die dem „Noch-nicht-Bewussten“, dem qualitativ noch „Nie-da-Gewesenen“ zum Aufscheinen verhelfen kann.

Tatsächlich zeichnen sich in der skandinavischen Literatur jener Jahre erste Ansätze zur Überwindung des lethargisch fundierten Wartens und zu zukunftsorientierteren Spielarten des Erwartungshorizontes ab. Diese Entwicklung geht mit einer partiellen Zurückgewinnung des transitiven Status des Verbs „warten auf“ einher und ist in der Dichtung an den vielen Schwellenmotiven ablesbar, die nicht den Sperren-, sondern den Charniercharakter des Wartens betonen bzw. das Inchoative am Prädikat herausstellen. Man denke nur an das in der ersten Nachkriegszeit verbreitete *ante lucem*-Motiv, wie es sich z.B. in den Texten der norwegischen „*Mot dag*“-Bewegung bzw. in den Beiträgen der von Nordahl Grieg herausgegebenen Zeitschrift „*Veien frem*“ oder in dem Roman „*Aurora*“ des dänischen Avantgardeautors Emil Bønnelycke manifestiert.

In Bønnelyckes Roman wird das Motiv in Anspielung auf die Oktoberrevolution und im Sinne der expressionistischen Menschheitsdämmerung gestaltet, in exaltierten, eruptiven Formulierungen, die dem sehr nahe kommen dürften, was Ernst Bloch „*Morgenrotsprache*“⁴ nennt. Das Ziel des Wartens und der Erwartung, obwohl wieder deutlich

³ Ernst Bloch: *Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1959, S. 153.

⁴ *Ibid.*, S. 154.

in Richtung auf Geschichtlichkeit objektiviert, bleibt dennoch schwammig, diffus und zeigt eine für den Expressionismus typische Anfälligkeit für die Remythisierung des Erhofften. Obwohl die an Bord der „Aurora“ Versammelten, ein Querschnitt aller Bedrängten und Beladenen dieser Welt, einer „neuen Zukunft“ entgegenfahren, die, wie es heißt, „anders [...] als das leidgeprüfte Leben unter den Menschen [ist]“, bleibt das Ziel der Reise im Zwielficht des Hell-Dunkels verschwommen und die ersehnte Ankunft am erhofften Ort durch Einbeziehung motivischer Anspielungen auf das trunkene Schiff und den fliegenden Holländer überhaupt in Frage gestellt.