Judith Meurer-Bongardt

Wo Atlantis am Horizont leuchtet

oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen – Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons

Foto: Ville Merisaari

Judith Meurer-Bongardt ist Literaturwissenschaftlerin mit den Schwerpunkten nordische und deutschsprachige Literatur. Sie war von 2008–2011 als Doktorandin bei der „Svenska litteratursällskapet i Finland" (Gesellschaft für schwedischsprachige Literatur in Finnland) in Turku/Finnland angestellt und wird ab 2012 als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Abteilung für skandinavische Sprachen und Literaturen an der Universität Bonn/Deutschland tätig sein.

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG
Biskopsgatan 13, FI-20500 ÅBO, Finland
Tfn +358 20 786 1468
Fax + 20 786 1459
E-Mail: forlaget@abo.fi
www.abo.fi/stiftelsen/forlag

DISTRIBUTION: OY TIBO-TRADING AB
PB 33, FI-21 601 PARGAS, Finland
Tfn + 358 2 454 9200
Fax + 358 2 454 9220
E-Mail: tibo@tibo.net
www.tibo.net

Umschlag:
Heinz Mack, „Himmel über Samarkand", ©VG Bild-Kunst, Bonn 2011
Gestaltung: Nora Urru, www.nora-urru.de

Wo Atlantis am Horizont leuchtet
oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen

Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen

Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons

Judith Meurer-Bongardt

ÅBO 2011

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Meurer-Bongardt, Judith.
Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen : utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons /
Judith Meurer-Bongardt. – Åbo : Åbo Akademis förlag, 2011.
Diss.: Åbo Akademi. – Sammanfattning. – Summary.
ISBN 978-951-765-610-8

ISBN 978-951-765-610-8
ISBN 978-951-765-611-5 (digital)
Painosalama Oy
Åbo 2011

INHALT

VORWORT **9**

1. EINLEITUNG: AUSGANGSPUNKTE UND ANSATZ **13**

1.1. Hagar Olsson in der Literaturforschung 20
1.2. Textauswahl 27
1.3. Aufbau 30

2. UTOPISCHES DENKEN – EIN ZENTRALES CHARAKTERISTIKUM DES MENSCHEN? **36**

2.1. Was ist Utopie? 37
Eine erste Begriffsbestimmung 37
Inhalt, Form und Funktion 38
2.2. Traditionen utopischen Denkens 40
Ernst Bloch: Ein marxistischer Humanist 54
2.3. Zusammenfassung 68

3. DIE KUNST, ZUKUNFT ZU GESTALTEN: ÜBERLEGUNGEN ZU UTOPIE UND ÄSTHETIK **70**

3.1. Der Utopiebegriff als Grundkategorie der Kunst 72
Der klassische utopische Roman 72
Literatur als Ort der Utopie 75
3.2. Hagar Olssons Realismus für Utopisten 83
Die deformierte Welt der Visionen als Herausforderin eines positivistischen Wirklichkeitsverständnisses 83
Neurealismus 96
Chaos und Ordnung 106
Der freie schöpferische Mensch als konkrete Utopie 118
3.3. *Chitambo*: Ein utopischer Roman 129
3.4. Zusammenfassung 144

4. ZWISCHEN EUROPÄISCHER GEISTESTRADITION UND POLITISCHEM AKTIVISMUS **147**

4.1. Untergang und Aufbruch: Politik und Kultur in der Zwischenkriegszeit 151
4.2. Utopisches Denken als Scheidelinie zwischen traditioneller und moderner Literaturkritik? 172
Die schwedischsprachige Literaturkritik zwischen den Kriegen 172
Die Produktivität des inneren Blicks 177
Avantgarde-Zeitschriften als konkret-utopische Projekte 183
4.3. Utopische Literatur und politisches Engagement 188
Von der Geistesbruderschaft zur demokratischen Gemeinschaft: Die kritischen Texte 188
Literatur als trojanisches Pferd: *Det blåser upp till storm* 224
Unzeitgemäße Betrachtungen? *S.O.S.*, *Det blåa undret* und *Lumisota* 243
4.4. Zusammenfassung 268

5. VON VERLORENEN GESTALTEN, ENTSCHLOSSENEN KÄMPFERN UND JUNGEN ADLERN: JUGEND UND UTOPIE **272**

5.1. Zukunftsträger oder verratene Generation? Jugend im Kontext zeitgenössischer Politik und Literatur 273
5.2. Zwischen Jugendkult und Reformpädagogik: Die kritischen Texte 282
5.3. Ein Ort konkreter Utopie: Jugend als Träger des utopischen Vor-Scheins 298
Mit Volldampf in die Zukunft: *På Kanaanexpressen* 299
Kampf der Generationen? *Det blåser upp till storm*, *S.O.S.*, *Det blåa undret* und *Lumisota* 329
5.4. Zusammenfassung 343

6. ABSCHIED VON ALTEN GESCHLECHTERIDENTITÄTEN: EIN NAHZIEL AUF DEM WEG ZU EINER BESSEREN WELT? 346

6.1. Gender, Utopie und Literatur 348
Der utopische Körper und die Frau als/ am Ort der Utopie 351
Ein ernstes Spiel: Literatur, Utopie und Weiblichkeit 357
6.2. Moderne Weiblichkeit in der Zwischenkriegszeit 361
6.3. „Die neue Frau" als Revolutionär und Zukunftsmensch: Hagar Olssons feministische Essays 377
6.4. Ambivalente Weiblichkeit und Männlichkeit in Hagar Olssons Prosa und Dramatik 399
6.5. Zusammenfassung 430

7. EPILOG: UTOPISCHE HOFFNUNG ALS CHARAKTERISTIKUM DES MENSCHEN 434

7.1. Hagar Olssons humanistisches Manifest: ***Jag lever*** 435
7.2. Schlusswort 459

LITERATURVERZEICHNIS 464

Verzeichnis der verwendeten Kürzel 464
Verzeichnis der verwendeten Schriften
Hagar Olssons samt deutscher Übersetzung der schwedischen Originaltitel 464
Forschungsliteratur 469

ABBILDUNGEN 490

SVENSK SAMMANFATTNING 493

SHORT ABSTRACT 508

PERSONENREGISTER 511

VORWORT

Zu diesem Buch haben viele Menschen auf ganz unterschiedliche Weise beigetragen. Ich freue mich sehr, dass ich nun die Gelegenheit habe ihnen allen zu danken.

Die Entstehung meiner Dissertationsschrift war von Beginn an durch ein Leben zwischen zwei Ländern und der Arbeit an zwei Universitäten geprägt, der *Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität* in Bonn und der *Åbo Akademi* in Turku. Diese Situation war eine Herausforderung, die nicht immer ganz leicht, aber in jedem Fall ungemein bereichernd war. Insbesondere brachte sie mich in die luxuriöse Position, zwei Doktorväter zu haben, die mich beide sehr unterstützt und sich wunderbar ergänzt haben. Mein besonderer Dank gilt also Roger Holmström und Heiko Uecker.

Roger Holmström möchte ich sehr herzlich dafür danken, dass er mich und mein Interesse für Hagar Olsson von unserem ersten Zusammentreffen an gefördert hat. Es hat mir ungemein geholfen, einen Betreuer in ihm gefunden zu haben, der sich selbst so intensiv mit Olssons Werk und Leben befasst hat. In Roger Holmström habe ich ein lebendiges Hagar-Lexikon vorgefunden. Vor allem aber hat er mein Projekt mit einem tiefen Interesse und einer Begeisterung für den Forschungsgegenstand betreut, was mir immer wieder den nötigen Mut und Enthusiasmus für die Durchführung gegeben hat. Roger Holmström hat mir den Einstieg in die Universitätswelt in Turku neben all der praktischen Unterstützung vor allem dadurch erleichtert, dass er mir stets ein großes Vertrauen entgegengebracht hat. Dieses Vertrauen habe ich besonders, als ich als Austauschstudentin zum ersten Mal an der Åbo Akademi war, gebraucht, um mich bald in einer fremden Sprache heimisch zu fühlen und mich mit Zuversicht einem Projekt zu widmen, das anfangs nur vage Konturen hatte. Ich habe es sehr geschätzt, dass Roger Holmström mir die Möglichkeit gegeben hat, meinen eigenen Zugang zu Hagar Olsson zu finden. Ebenso sehr habe ich von seiner konstruktiven Kritik profitiert. Roger Holmströms Betreuung war durch Freiheit und klar gesteckte Rahmenbedingungen geprägt – eine Kombination, die mir sehr lag. Ich bin froh, dass ich meine Dissertation unter diesen Voraussetzungen schreiben konnte.

Heiko Uecker gilt mein ganz besonderer Dank für seine unermüdliche Unterstützung meines Dissertationsprojekts, aber auch für all die Jahre, die ich bei ihm studieren durfte. In meiner Studienzeit war der Freitag der schönste Uni Tag. Er begann mit Heiko Ueckers Vorlesungen zur skandinavischen Literatur und Kultur, auf die ich mich immer gefreut habe. Nach einer Stunde Kaffeepause mit meinen liebsten Studienfreunden ging es dann ins Hauptseminar. Heiko Uecker hat uns Studenten sehr viel Freiheit gelassen und uns zugleich, so hab ich es jedenfalls empfunden, großes Vertrauen entgegengebracht. Ich habe es sehr geschätzt, dass man sich immer zuerst einmal über die Dinge wundern durfte, anstatt sie direkt zu analysieren und zu bewerten. Das hat mir geholfen, meinen Horizont zu erweitern und Neues zu lernen. Geprägt hat mich, dass Literatur und Literaturwissenschaft bei Heiko Uecker immer eine Relevanz hatten für das außeruniversitäre Leben, und dass die Beschäftigung mit Literatur eine wunderbare Sache ist, der man sich mit Freude widmen sollte. Man bekam demnach das Gefühl, einer Arbeit nachzugehen, die ein sinnvoller Luxus ist, man also ein rechter „Glückspilz“ ist.

Wenn mich zwischendurch das Gefühl beschlichen hat, alles andere als ein solcher Glückspilz zu sein, sondern vielmehr eine überforderte, zweifelnde Doktorandin, die am liebsten alles hingeschmissen hätte, dann habe ich an die Worte gedacht, mit denen uns Heiko Uecker freitags oft ins Wochenende entlassen hat: „Ich weiß nix. Alles wird gut. Und jetzt gehen wir nach Hause."

Neben Roger Holmström und Heiko Uecker haben mich noch eine ganze Reihe anderer Menschen gefördert, inspiriert und unterstützt. Ich möchte der *Literaturwissenschaft* (*Litteraturvetenskap*) der *Åbo Akademi* samt ihrem ehemaligen Leiter Clas Zilliacus und jetzigen Leiter Claes Ahlund sowie allen Teilnehmern des Forscherseminars danken. Besonders hervorheben möchte ich Julia Tidigs, Ulrika Gustafsson, Pia Ahlbäck und Freja Rudels, die immer bereit waren meine Texte Korrektur zu lesen und mir mit ihren kritischen Kommentaren und anregenden Gesprächen oft weitergeholfen haben. Julia danke ich außerdem dafür, dass sie so oft als Babysitter eingesprungen ist und mir geholfen hat, mich in Turku zu Hause zu fühlen. Ich danke weiterhin allen Mitarbeitern der *Handschriftenabteilung* (*Handskriftsavdelningen*) der Universitätsbibliothek der *Åbo Akademi*. *CIMO* danke ich für ein sechsmonatiges Forschungsstipendium, das mir einen guten Start in mein Dissertationsprojekt ermöglicht hat.

Ich danke der *Gesellschaft für schwedische Literatur in Finnland (Svenska litteratursällskapet i Finland)* und besonders ihrer *Abteilung für Literaturwissenschaft* (*litteraturvetenskapliga nämnden*) und dem Leiter des Forschungssektors, Christer Kuvaja, dafür, dass mir ermöglicht wurde, einen Großteil dieser Arbeit unter hervorragenden Bedingungen in Finnland zu verfassen. Für die vielen Anregungen danke ich der SLS-Forschergruppe um das Projekt „Tidig finlandssvensk litteratur" („Frühe finnlandschwedische Literatur") und allen voran Eva Kuhlefelt.

Danken möchte ich auch dem *Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft* und insbesondere der *Abteilung für Skandinavische Sprachen und Literaturen* der *Universität Bonn*. Rudy Simek danke ich vor allem dafür, dass er mir immer die Tür in Bonn offen gehalten hat. Ich danke Elke Brüggen und ihren Mitarbeitern für die Zeit, die ich an ihrem Lehrstuhl als studentische Hilfskraft verbringen durfte. Außerdem danke ich Hanna Granz, Regina Jucknies, Helga Karig, Anja Kontio, Anne Mühlbauer, Eike Schnall, Enver Sellinat, Ansgar Tappenhölter und allen meinen lieben Kollegen und Studenten für die gemeinsame Zeit in Bonn. Besonders hervorheben möchte ich Anne und Anja, die sich die Zeit genommen haben, große Auszüge dieser Arbeit zu lesen und zu kommentieren. Anne danke ich außerdem für die unermüdliche Hilfe in allen möglichen kleinen und größeren Lebenskrisen, ohne deren Bewältigung dieses Buch vielleicht nicht fertig geworden wäre.

Ich danke meinen Eltern, Peter und Elisabeth Meurer, und meinen Schwiegereltern, Rolf und Kaija Bongardt, für ihre Unterstützung besonders bei der Kinderbetreuung. Meinem Vater danke ich zudem dafür, dass er sich die Mühe gemacht hat, meine Arbeit zu lesen und zu kommentieren.

Zum Schluss möchte ich meinen drei Liebsten danken, meinem Mann, Markus Bongardt und unseren Kindern Sami und Sarah. Sami und Sarah haben mir Zeiten des Innehaltens geschenkt. Sie haben mich davon abgehalten, mich zu lange und zu tief in die Doktorarbeit zu vergraben und mir das Eintauchen in eine ganz andere Welt ermöglicht. Markus danke ich für all seine Unterstützung und sein Verständnis. Er ist mit mir nach Finnland gekommen, hat mir

unzählige Male den Rücken frei gehalten, hat mit mir die Arbeit immer wieder diskutiert, sich meine Sorgen angehört, wenn ich nicht weiter kam, und vor allem dafür gesorgt, dass ich mich nicht ganz in dieser Arbeit verloren habe.

Dieses Buch ist meiner lieben Julia Peters (1978-2005) gewidmet. Ein Interesse an spannenden Geschichten hat uns schon früh miteinander verbunden. Als Kinder haben wir uns gerne gegenseitig vorgelesen. Später haben wir die Freuden und Leiden des Deutschunterrichts miteinander geteilt. Zu den Freuden gehörten vor allem die intensiven Diskussionen mit Julia über die verschiedensten Texte. Nach dem gemeinsamen Besuch einer Lesung aus Yann Martels *Life of Pi* an einem warmen Juniabend in Köln haben wir uns das letzte Mal voneinander verabschiedet. Die Freundschaft zu Julia hat mich ebenso wie ihr viel zu früher Tod sehr geprägt und damit wohl auch diese Arbeit.

Turku / Åbo, 1. April 2011

Judith Meurer-Bongardt

1. EINLEITUNG: AUSGANGSPUNKTE UND ANSATZ

Die Kritikerin und Schriftstellerin Hagar Olsson (1893-1978) ist eine der wichtigsten Gestalten des finnlandschwedischen Modernismus, der eine Vorreiterposition für den finnischsprachigen und den reichsschwedischen Modernismus innehatte.[1] Während der 1920er und 1930er Jahre war Olsson von großer Bedeutung für die Kulturpolitik vor allem in Finnland, aber auch in Schweden. In ihrer Funktion als Kultur- und Literaturkritikerin präsentierte sie die neuesten Tendenzen und Strömungen aus Europa und sorgte dafür, dass die Lyrikerin Edith Södergran (1892-1923) und andere junge finnische und schwedische Autoren auf ein breiteres Verständnis stießen. Viele der programmatischen Essays Olssons sind eng mit dem deutschen Expressionismus verwandt, knüpfen jedoch ebenfalls an andere Strömungen des europäischen und nordamerikanischen Modernismus an. Obwohl sich die Literaturgeschichten über Olssons bedeutungsvolle Rolle für die schwedischsprachige Literatur einig sind[2], ist die Forschung, besonders zu ihrer literarischen Produktion, verhältnismäßig leicht zu überblicken. Olsson gehört zu den kanonisierten Schriftstellern, und doch ist ihr Werk eher unbekannt und unerforscht.

Hagar Olssons produktivste Phase fällt in die Zeit von ca. 1920 bis 1950, auf die ich mich in meiner Untersuchung beschränken werde. Die Texte der Schriftstellerin ermöglichen eine tiefe Einsicht in die kulturellen und politischen Tendenzen der Zwischenkriegszeit und lassen erkennen, wie diese Tendenzen bis heute Wirkung zeigen. Die Besonderheit Olssons liegt darin, dass sie nicht nur eine wichtige

---

[1] Mit dem Begriff „Modernismus" beziehe ich mich in dieser Arbeit vor allem auf die Zeit der sogenannten „Klassischen Moderne", die in der von Jürg Glauser herausgegebenen *Skandinavischen Literaturgeschichte* auf 1910-1940 datiert wird. An dieser Stelle meint „Modernismus" jedoch auch die Zeit nach 1940. In Glausers Literaturgeschichte wird die Zeit von 1940-1980 unter dem Überbegriff „Modernismus" behandelt. Vgl. Jürg Glauser (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart/ Weimar 2006: VI. Im Verlauf dieser Untersuchung werden die Epochenbegriffe in verschiedenen Zusammenhängen noch ausführlicher diskutiert.

[2] Vgl. Strauß, Frithjof: Klassische Moderne. In: Glauser 2006: 247; Holmström, Roger: Modernisternas Prosa. In: *FsLH*: 104f; Svanberg, Birgitta: Med ansvar för hela mänskligheten. Om Hagar Olsson. In: *NKLH*: 226-228; Schoolfield, George C.: The Age of Modernism. In: Ders. (Hrsg.): *A History of Finland's Literature*. University of Nebraska Press 1998: 465f; Zilliacus, Clas: Avantgardet i öster – finlandssvensk modernism. In: Lars Lönnroth/ Sven Delblanc (Hrsg.): *Den Svenska Litteraturen. Modernister och arbetardiktare 1920-1950*. Stockholm 1989: 155-160. In der finnischsprachigen Literaturgeschichte *Suomen kirjallisuushistoria* wird vor allem Olssons Rolle für die beiden Literaturzeitschriften *Ultra* und *Quosego* hervorgehoben, die der modernen Literatur in Finnland ein Forum schafften. Weiterhin wird ihr die Sprachgrenzen überschreitender Einsatz betont. Vgl. Rojola, Lea (Hrsg.) *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki 1999: 200; 212-214. Vgl. auch Anna-Lena Østerns Beitrag „Hagar Olsson och den begynnande modernismen i Sverige" in *Horisont* 15/ 1968: 26-32.

Zeitzeugin mit einem scharfen Blick und einem guten Gespür für das war, was in Europa vor sich ging, sie beschäftigte sich außerdem mit Problemen, die bisher nicht an Aktualität eingebüßt haben. Zu nennen wären hier beispielsweise die Fragen, wie man den menschlichen Bedürfnissen nach Sicherheit und Freiheit in einer sich schnell verändernden Gesellschaft gleichermaßen gerecht werden kann oder wie sich lokale und internationale, respektive private und öffentliche Interessen miteinander vereinbaren lassen.[3] Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive sind einige weitere Fragen von besonderem Interesse: Olsson hat sich intensiv damit auseinandergesetzt, was Kunst und Dichtung für den Menschen bedeuten, wie Literatur funktioniert und in was für einem Verhältnis Fantasie und Wirklichkeit zueinander stehen.

Schon als Schülerin hielt Olsson den Stift für die gefährlichste Waffe des Menschen. Ihr Vertrauen in die Macht des geschriebenen Wortes begründet sie mit der Wirkung, die Jean Jacques Rousseau und andere Vordenker der Aufklärung erzielen konnten. Olsson hatte eine ästhetische und ethische Revolution im Sinn. Sie kämpfte für eine moderne Literatur, die sie im Jahre 1925 folgendermaßen charakterisiert: „Die Modernen haben einen Neurealismus geschaffen, der die weitsichtige Intensität der Illusion mit einer feststellenden Objektivität vereint. [...] Einen Realismus für Utopisten!"[4] Dieser „Neurealismus" ist von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Olssonschen Produktion. In Kapitel 3 werde ich zeigen, dass der Ausdruck eng mit dem Utopiebegriff des Philosophen Ernst Bloch (1885-1977) verwandt ist. Diesen Begriff beschreibt der Literaturwissenschaftler Klaus L. Berghahn treffend als „utopische Funktion", die „keine literarische Gattung mehr ist, sondern sich in allen Formen der Kunst und Literatur als ästhetischer Vor-Schein aufspüren läßt."[5] Ausgehend von der These, dass Olssons Werk nur voll erfasst werden kann, wenn die zentrale Bedeutung des Utopischen berücksichtigt wird, dienen mir Blochs Schriften neben

---

[3] In meinem Aufsatz„'Landet, där all vår önskan blir underbart uppfylld'. Ungdom och utopi hos Hagar Olsson och Edith Södergran" versuche ich u.a. die These plausibel zu machen, dass Olssons und Södergrans Umgang mit der jungen Generation ein erhellendes Licht auf den heutigen Jugenddiskurs wirft. Vgl. Meurer-Bongardt, Judith: 'Landet, där all vår önskan blir underbart uppfylld'. Ungdom och utopi hos Hagar Olsson och Edith Södergran. In: Arne Toftegaard Pedersen (Hrsg.): *På fria villkor. Edith Södergran-Studier*. Borgå 2011: 96-123.

[4] „De moderna ha skapat en nyrealism som förenar illusionens fjärrskådande intensitet med konstaterandets objektivitet. […] En realism för utopister!" In: Olsson, Hagar: Dikten och illusionen. In: Dies.: *Ny generation*. Helsingfors 1925a: 14f. Da nur wenige Texte Olssons in deutscher Übersetzung vorliegen, stammen alle Übertragungen ins Deutsche in dieser Untersuchung von mir selbst. Bei Blockzitaten ist die deutsche Übersetzung dem schwedischsprachigen Original vorangestellt. Bei in den Haupttext integrierten Zitaten findet man den Originaltextauszug in den Fußnoten.

[5] Berghahn, Klaus L.: „L'art pour l'espoir". Literatur als ästhetische Utopie bei Ernst Bloch. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Ernst Bloch. Sonderband aus der Reihe Text und Kritik*. Gastredakteur: Thomas Bremer. München 1985: 18.

einigen weiteren neueren und älteren Beiträgen zur Utopieforschung als theoretisch-philosophische Ausgangspunkte für meine Untersuchung. Ich möchte darauf Aufmerksam machen, dass Olsson einem klaren ästhetischen Konzept folgt, welches sie selber als neurealistisch bezeichnet und welches sich durch ihr gesamtes Werk der hier untersuchten Periode zieht. Das Utopische ist ein zentrales Kennzeichen dieses Konzeptes, das sich in Inhalt und Form gleichermaßen niederschlägt. Das Utopische in der Literatur hat eine Reihe von Funktionen, die auch in Olssons Werk wirken, ohne dass sie einen Text verfasst hat, der unter die Gattung des klassischen utopischen Romans fallen würde.

Bloch, der den Großteil seines philosophischen Werks der Ergründung des Utopischen widmete, hat bis heute Einfluss auf die Utopieforschung. Sein zweifelhaftes politisches Engagement, auf das ich weiter unten kurz zu sprechen komme, sorgte jedoch dafür, dass er lange vor allem als marxistischer Philosoph rezipiert wurde. Nach und nach entdeckten andere Disziplinen insbesondere Blochs Frühwerk *Geist der Utopie* (1918) und sein Lebenswerk, das über 1600 Seiten starke *Das Prinzip Hoffnung*, verfasst zwischen 1938 und 1947, für sich.[6] Bloch deutete und prägte die kulturellen Strömungen seiner Zeit in *Geist der Utopie* auf bemerkenswerte Weise. Als die Abhandlung 1923 in einer überarbeiteten und erweiterten Auflage herausgegeben wurde, charakterisierte Olsson sie als „die Philosophie der expressionistischen Gedankenwelt"[7], womit sie eine erst in letzter Zeit gewonnene Erkenntnis der Bloch-Forschung vorwegnimmt.[8] Neben dem Frühwerk erweist sich *Das Prinzip Hoffnung* als ein Schlüssel zu den Grundgedanken und Symbolen der modernistischen Kunst und Literatur. Obwohl Olsson Bloch, soweit ich feststellen konnte, nur mit

---

[6] Zu nennen wäre hier neben der Literaturwissenschaft insbesondere die Philosophie, die Politik- und die Religionswissenschaften. Aktuelle Forschung verschiedener Disziplinen mit Anknüpfung an Bloch findet man in dem jährlich erscheinenden Jahrbuch *VorSchein* der Ernst-Bloch-Assoziation. Die letzten drei Jahrgänge beleuchten die Themen „konkrete Utopie und politische Praxis" (Nr. 27&28/ 2006), Blochs Utopiebegriff aus verschiedenen raumtheoretischen Perspektiven (Nr. 29/ 2007), sowie die Bedeutung der Dialektik in Blochs Denken (Nr. 30/ 2008). Vgl. zur Religionswissenschaft bspw. Cöster, Henry: *Människa – hopp – befrielse. En systematisk studie i Ernst Blochs spekulativa marxism med speciell hänsyn till hans kristendomstolkning*. Lund 1975, die Artikel von Jürgen Moltmann, Wolf-Dieter Marsch, Harvey Cox und Ursula Pasterk in Burghart Schmidt (Hrsg.): *Materialien zu Ernst Blochs ‚Prinzip Hoffnung'*. Frankfurt/ Main 1978, Münster, Arno: *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch.* Frankfurt/ Main 1982, sowie Peter Thompsons Artikel „Face to faith" in *The Guardian*, 11.08.2007.

[7] „Den expressionistiska tankevärldens filosofi". In: Olsson, Hagar: Litterärt. In: *Svenska Pressen* 15.10.1924.

[8] Auch der Bloch-Biograph Arno Münster meint, dass *Geist der Utopie* geradezu paradigmatisch für den Expressionismus sei. Gleichzeitig weist er darauf hin, dass dieser Aspekt erst neuerdings berücksichtigt wird. Vgl. Münster, Arno: *Ernst Bloch. Eine politische Biographie*. Vom Autor erstellte deutsche Fassung. Berlin/ Wien 2004: 87-89.

dem oben zitierten Satz erwähnt, der immerhin eine tiefere Kenntnis seines Werks vermuten lässt, zeugen ihre Texte von einer engen Verbindung zu Blochs Philosophie des Utopischen. Ein Phänomen, das sich, wie ich zeigen werde, ebenfalls aus dem neurealistischen Verfahren heraus erklären lässt, ist die gleichzeitige Verwurzelung vieler Texte Olssons in der Entstehungszeit und ihre darüber hinausgehende Aktualität. Eben diese Gleichzeitigkeit ist in den letzten Jahrzehnten immer wieder auch für Bloch festgestellt worden, in dessen Denken der Anglist John Miller Jones ein über den postmodernistischen Diskurs hinausweisendes Moment feststellt.[9]

Blochs Utopieverständnis erweist sich als ein hervorragendes Analyseinstrument für Olssons Denken und Schreiben. Dies liegt sicherlich darin begründet, dass der deutsche Philosoph und die finnlandschwedische Schriftstellerin derselben Generation angehörten, wobei mit Generation nicht nur das Alter gemeint ist, sondern in erster Linie die künstlerische und politische Ausrichtung. Bloch schätzte die expressionistische Kunst sehr, was besonders deutlich aus der sogenannten „Expressionismus-Debatte" hervorgeht, die im Jahre 1937 in der Exilzeitschrift *Das Wort* ihren Anfang nahm.[10] Über Olssons Nähe zum deutschen Expressionismus ist sowohl in den Kritiken ihrer Zeitgenossen als auch in der späteren Forschung die Rede.[11] Oft bleibt es jedoch bei einer bloßen Feststellung, die allenfalls mit einigen Beispielen

---

[9] Auf diese Schlussfolgerung komme ich noch zurück. Vgl. Miller Jones, John: *Assembling (Post)modernism. The Utopian Philosophy of Ernst Bloch*. New York [u.a.] 1995.

[10] Vgl. zur Expressionismus-Debatte bspw. Hans Gerd Rötzers Einleitung. In: Hans Gerd Rötzer (Hrsg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt 1976: 6ff. In dieser Publikation sind einige ausgewählte Beiträge zur Debatte von Georg Lukács, Bernhard Ziegler, Herwarth Walden und Ernst Bloch erneut abgedruckt.

[11] Schon 1919 widmete Karl Bruhn Edith Södergran und Hagar Olsson einen mehrteiligen Aufsatz, in dem er die Nähe der beiden Autorinnen zum deutschen Expressionismus dargelegt hat. Deutlich tritt dabei Bruhns negative Grundhaltung gegenüber dieser neuen Strömung hervor. Vgl. Bruhn, Karl: Våra litterära hemmaexpressionister I. In: *Nya Argus* 13-14/ 1919: 100-102 und Ders.: Våra litterära hemmaexpressionister II; III. In: *Nya Argus* 17/ 1919: 126-129. Vgl. auch Elmer Diktonius' Stellungnahme zum Expressionismus: Diktonius, Elmer: Expressionismen. In: *Finsk Tidskrift* 98/ 1925: 125-133. Olof Enckell verweist insbesondere in seiner Analyse von *Själarnas ansikten* (1917), Olssons zweitem Buch, auf die Parallelen zu den jungen deutschen Dichtern. Enckell betont, dass Olsson diese Dichter jedoch noch nicht gekannt haben konnte. Vielmehr sieht er in der Bedeutung, die das Werk van Goghs für Olsson hatte, eine Erklärung für die Nähe zum Expressionismus. Vgl. Enckell, Olof: *Den unga Hagar Olsson. Studier i finlandssvensk modernism (II)*. Helsingfors 1949: 114-120. Vgl. außerdem Bill Romefors' Studie *Expressionisten Elmer Diktonius. En studie i hans lyrik 1921-1930* von 1978. Romefors setzt sich hier eingehend mit dem deutschen Expressionismus auseinander und untersucht basierend darauf „die Eigenart des diktonischen Expressionismus" (Romefors 1978: 224). Auch Olsson findet Erwähnung, wobei Romefors anhand einiger Beispiele ihre Verbindung zum Expressionismus andeutet.

motiviert wird.[12] Es erfolgt selten eine kritische Auseinandersetzung mit dem Etikett „deutscher Expressionismus", was mir jedoch angesichts der germanistischen Expressionismusforschung der letzten Jahrzehnte sinnvoll erscheint.[13] In diesem Zusammenhang werde ich im dritten Kapitel die Benennung „Expressionismus" problematisieren für eine literarische Strömung, die von Beginn an auf Grund ihrer Vielgestaltigkeit nur schwer greifbar war und doch von vielen Zeitgenossen als eine Bewegung verstanden wurde, die einen neuen Blick auf die Kunst und den Menschen bedeutete und das Gebiet der Kunst deutlich überschritten hat. Diese Bewegung hatte in unterschiedlicher Ausprägung und unter unterschiedlichen Namen in vielen europäischen Ländern Vertreter und Anhänger. Olsson selber hat ihre Affinität zum Expressionismus nie ernsthaft von sich gewiesen. So bringt sie ihren Lesern unter anderem die Texte von Else Lasker-Schüler und Franz Werfel näher. Mehr noch als ihre Kritiken zeugen Olssons programmatische Essays von einer engen Verwandtschaft mit dem Expressionismus des Kontinents. Insbesondere die kurze Darstellung *Europas neue Kunst und Dichtung* des Literaturwissenschaftlers Friedrich Markus Huebner aus dem Jahre 1920 hat ihre Spuren in Olssons Essays zur Ästhetik hinterlassen. Damit wird zugleich eine weitere Verbindung zu Bloch offenbar, da Huebner sich wiederholt auf den Philosophen beruft.[14]

---

[12] Eine Ausnahme bildet Helen Svenssons Progradu-Abhandlung. Svensson widmet dem deutschen Expressionismus und der Bedeutung, die diese Strömung für Olssons Literaturverständnis hatte, ein ganzes Kapitel. Vgl. Svensson, Helen: *Ny generation*. Hagar Olssons litteratursyn under 1920-talet. Helsingfors 1973b: 82-102. Und auch Varpio diskutiert in seiner Monographie *Hagar Olssonin näytelmä S.O.S. (1928) ja sen suhde expressionismiin*, die 1975 in Tampere erschienen ist, ausführlicher Olssons Nähe zum expressionistischen Drama mit besonderem Schwerpunkt auf dem Schauspiel *S.O.S.* (1928).

[13] Zu nennen wären hier beispielsweise die folgenden Publikationen: Rötzer 1976; Gehrke, Manfred: *Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen.* Frankfurt/ Main [u.a.] 1990; Anz, Thomas/ Stark, Michael (Hrsg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart/ Weimar 1994; Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart 2002; Vollmer, Hartmut: „Rote Sehnsucht rinnt in meinen Adern". Dichterinnen des Expressionismus. Versuch einer literarischen Standortbestimmung. In: Walter Fähnders/ Helga Karrenbrock (Hrsg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003: 39-57. Einen wichtigen Beitrag zur Expressionismusforschung bildet zudem die von Thomas Anz und Michael Stark herausgegebene Sammlung *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920* von 1982. Ralf Georg Bogners *Einführung in die Literatur des Expressionismus* gibt neben einer allgemeinen Einführung in die Epoche einen Überblick über die neuere germanistische Forschung zum Expressionismus seit 1980 bis 2005 samt einer kommentierten Auswahlbibliographie. Vgl. Bogner, Ralf Georg: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. 2. unveränderte Aufl. Darmstadt 2009.

[14] Roger Holmström zeigt Olssons Wurzeln im Expressionismus ausgehend von insbesondere einem ihrer Essays, dem hinsichtlich Olssons Literaturverständnis programmatischen Text „Det expressionistiska seendet" von 1920. Holmström geht hier ausführlicher auf die Bedeutung von Friedrich Markus Huebner ein. Vgl.

Bloch zeigt, wo in der abendländischen Kulturgeschichte überall utopisches Potenzial verborgen liegt, das es für die Zukunft nutzbar zu machen gilt. In Analogie dazu beschreibt Olsson in vielen ihrer Essays und Kritiken nicht nur die neue Dichter-Generation, sondern zeigt auch deren Wurzeln in einer Tradition auf, die man wohlmöglich als die Tradition der großen Utopisten bezeichnen kann. Diese Annahme verfolge ich unter Einbeziehung von Erich Fromms Vorträgen der 1960er und 1970er Jahre, die unter dem Titel *Humanismus als reale Utopie* in deutscher Übersetzung erschienen sind.[15] Die Modernisten sind in Olssons Augen die Erben dieser Tradition. Dieses Bekenntnis scheint mir in der Forschung, die vor allem die Traditionsbrüche des finnlandschwedischen Modernismus hervorgehoben hat[16], nicht immer zur Genüge wahrgenommen worden zu sein. Dies liegt möglicherweise daran, dass nicht deutlich genug definiert wird, was mit Tradition eigentlich gemeint ist. Es gibt schließlich verschiedene Traditionen, in denen man sich bewegen kann. Sicherlich betonen die Modernisten selber, dass sie sich gegen Idyll, Dekadenz und einen puren Naturalismus wenden, was jedoch nicht bedeutet, dass sie wurzellos sind. Indem ich Blochs Utopieverständnis geltend mache, richte ich meinen Blick nicht nur auf die Entstehungszeit, sondern auch auf die literatur- und geistesgeschichtlichen Wurzeln des Olssonschen Denkens und Schreibens.

Hagar Olsson stellt die Vorstellung einer einzigen objektiv erkennbaren Wirklichkeit in Frage, die oft verwendet wird, um Machtpositionen und die Strukturen der unterschiedlichsten gesellschaftlichen Zusammenhänge zu stützen. In ihren Romanen und Dramen versucht Olsson weder ein Abbild der Wirklichkeit zu zeichnen, noch schreibt sie über ganz und gar phantastische Landschaften. Roger Holmström fängt die für Olssons Produktion der Zwischenkriegszeit zentrale Perspektive treffend mit dem Titel des ersten Bandes seiner

---

Holmström, Roger: ‚Det självverksamma ögat'. Hagar Olsson och tysk expressionism i början av 1920-talet. In: *Finsk Tidskrift* 1/1993b: 1-11.

[15] Vgl. Fromm, Erich: *Humanismus als reale Utopie. Der Glaube an den Menschen*. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Funk. Ulm 2005. Fromms Auseinandersetzung mit dem Humanismus und dem Utopischen sind für ein tieferes Verständnis der utopischen Vorstellungen Olssons sehr hilfreich, weshalb im Folgenden immer wieder auf diese zurückgegriffen wird.

[16] Vgl. Holmström, Roger: Traditionalister och modernister – linjer i finlandssvensk litteraturkritik på tio- och tjugotalet. In: Sven Linnér (Hrsg.): *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*. Helsingfors 1986b: 119-168; Wrede, Johan: Den finlandssvenska modernismens genombrott. En studie i idéernas sociala dynamik. In: Linnér 1986: 41-69; Schoolfield 1998: 453f; Svensson geht kurz auf Olssons Position zwischen literarischer Tradition und der Forderung nach einer grundlegenden Erneuerung der Kunst ein. Vgl. Svensson 1973b: 7-16. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Edith Södergrans literaturhistorischen und philosophischen Wurzeln findet man in Holger Lillqvists 2001 erschienen Studie *Avgrund och paradis*, in der er Södergrans Produktion vor dem Hintergrund der Tradition des ästhetischen Idealismus analysiert.

Biographie ein: „Hagar Olsson und der offene Horizont".[17] Olsson ist wie Bloch in erster Linie mit dem Weg nach Utopia, der Reise zum offenen Horizont, beschäftigt. Wobei ich bereits an dieser Stelle betonen will, dass Utopia, wenn auch mit kaum erkennbaren Konturen, dennoch an diesem Horizont schimmert. Ganz im Sinne von Bloch lotet Olsson in ihren Romanen und Dramen das Utopische als eine Eigenschaft des Menschen aus und fordert in ihren Essays eine Literatur, die das utopische Potenzial der Gegenwart zeigt und fördert. Ich gehe davon aus, dass es eine zentrale Utopie gibt, die Olssons Werk prägt. Dabei geht es weniger um eine sozialistisch organisierte Gesellschaft oder ähnliches, sondern um den Ort des Menschen in einer sich rasch modernisierenden Welt, in der die Religionen ihre Deutungsmacht verloren haben und in der die Naturwissenschaften und die Wirtschaft mehr und mehr die Aufgabe übernehmen, den Menschen zu definieren.

Ihre kritische Haltung gegenüber den gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Tendenzen ihrer Zeit verleitet Olsson nicht zu einer pessimistischen Untergangsstimmung, die so typisch für das Fin-de-siècle und die Zeit um den Ersten Weltkrieg war. Dennoch drängt sich die Frage auf, ob Olssons Utopieverständnis eine wehmütige Sehnsucht nach einem vergangenen Urzustand oder Goldenen Zeitalter zulässt. Bereits ein kurzer Blick auf die Bereiche, die Olssons größtes Engagement hervorrufen, lässt jedoch erkennen, dass die Schriftstellerin wohl vielmehr eine echte Erneuerung im Sinn hatte. Vor allem die Situation der Jugend und die Emanzipation der Frau behandelt Olsson in vielen kritischen Essays, Dramen und Romanen. Die Erwachsenen der Zukunft sind traditionell ein Thema, das eng mit utopischem Denken verbunden ist. Gleiches gilt für feministische Ansätze, die nicht nur die herrschenden Strukturen der Gegenwart kritisch beleuchten, sondern zumeist auch eine mehr oder weniger klare Vorstellung von einem zukünftigen Zustand haben, den es anzustreben gilt. Angefangen von der Idee einer politischen Ordnung, die Mann und Frau die gleichen Rechte einräumt, bis zu der Frage, welche Auswirkungen eine Auflösung der binären Geschlechterordnung auf das Denken und Zusammenleben der Menschen haben könnte, spielt utopisches Denken immer eine Rolle.

---

[17] Vgl. Holmström, Roger: *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920-1945*. Hangö 1993c. Der zweite Band ist zwei Jahre später unter dem Titel *Hagar Olsson och den växande melankolin. Liv och diktning 1945-1978* erschienen. Holmström klammert das Jugendwerk der Schriftstellerin abgesehen von einer kurzen Übersicht aus, da ihm mit Enckells Monographie bereits eine ausführliche Darstellung gewidmet worden sei. Vgl. Holmström 1993c: 12f.

1.1. Hagar Olsson in der Literaturforschung

Der Feminismus ist einer der Bereiche des Olssonschen Werks, der ausführlichere Beachtung in der Forschung gefunden hat. Das Interesse hat sich jedoch fast ausschließlich auf den Roman *Chitambo* (1933) und auf Olssons Kontakte zu den Frauen der „Kvinnliga medborgarskolan" („Weibliche Mitbürgerschule") in Fogelstad gerichtet. Helen Svensson, Merete Mazzarella und Ellen Rees konzentrieren sich in ihren Untersuchungen besonders auf *Chitambo*, wobei Svensson zunächst eine breitere Perspektive wählt, indem sie kurz auf einige andere Dramen und Romane eingeht, bevor sie sich eingehender mit *Chitambo* beschäftigt. Auch in der jüngsten Forschung repräsentiert der Roman über Vega Maria Eleonora Dyster Olssons Werk. Maria Lival-Lindström widmet ihm ein Kapitel ihrer 2009 erschienen Dissertation über den weiblichen Bildungsroman in Finnland.[18] In ihrem Artikel über Olsson in der *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* gibt Birgitta Svanberg einen knappen und doch sehr informativen Überblick über Olssons Produktion. Die Beziehung der Autorin zur Fogelstadgruppe sowie das Schicksal der Vega Dyster bilden hier ebenfalls die Schwerpunkte. Lena Eskilsson betont Olssons Impulse für die Fogelstadgruppe sowohl in ihrer Dissertation über die Frauen um die „Kvinnliga medborgarskolan" als auch in ihrem Artikel über den weiblichen Kulturradikalismus in Schweden. Sie konzentriert sich dabei weniger auf die privaten Beziehungen der Frauen untereinander, als dies Ulrika Knutson in ihrem populärwissenschaftlich gehaltenen Portrait der Gruppe tut.[19]

---

[18] Svensson, Helen: "Först och främst människa – ". Hagar Olsson och könsrollerna. In: *Horisont* 6/1973a: 6-13; Mazzarella, Merete: Hagar Olsson (1893-1978). Mellan jagiskhet och självuppgivelse. In: Dies.: *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen. Frihet och beroende i finlandssvensk kvinnolitteratur*. Ekenäs 1985: 92-117; Rees, Ellen: Hagar Olsson's Chitambo and the Ambiguities of Female Modernism. In: *Scandinavian Studies* 71/ 1999: 191-206; Rees, Ellen: Revolution, Bitextuality, and the Ambiguities of Hagar Olsson's Modernism. In: Dies.: *On the Margins: Nordic Women Modernists of the 1930s*. Norvik Press 2005: 121-143; Lival-Lindström, Maria: *Mot ett eget rum. Den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur*. Åbo 2009: 224-263. In meiner komparatistisch angelegten Magisterarbeit über moderne Weiblichkeit im Werk von Hagar Olssons und Karin Boye konzentriere ich mich ebenfalls neben den kritischen Texten auf Boyes Roman *Kris* und Olssons *Chitambo*. Vgl. Meurer, Judith: *Ur mitt eget folks levande verklighet [...] växte det fram mitt Atlantis. Hagar Olsson, Karin Boye und die neue Frau. Ein Vergleich.* Unveröffentl. Magisterarbeit Bonn 2003. Und auch Eva Kuhlefelt widmet sich in einem bisher unveröffentlichten Artikel aus dem Jahre 2007 mit dem Titel „*Mimicry?* Om performativ frigörelse i Hagar Olssons roman *Chitambo* (1933)", in dem sie eine queertheoretische Perspektive anlegt, vor allem *Chitambo*.

[19] Eskilsson, Lena: *Drömmen om kamratsamhället. Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad*. Stockholm 1991; Eskilsson, Lena: Kvinnlig vänsterhållning och radikalism i 30-talets kultur- och samhällsdebatt. In: Bertil Nolin (Hrsg.): *Kulturradikalismen. Det moderna genombrottets andra fas*. Stockholm/ Stehag 1993: 157-169; Svanberg 1996; Knutson, Ulrika: *Kvinnor på gränsen till genombrott. Grupporträtt av tidevarvets kvinnor*. Stockholm 2004.

Die Forschung zu Hagar Olsson hat sich überhaupt, sieht man einmal ab von Olof Enckells Studie zum Frühwerk und Roger Holmströms zweibändiger Biographie, bisher nur auf einzelne Texte der Autorin beschränkt oder in Form kurzer Artikel einen knappen Überblick über ein etwas umfangreicheres Textcorpus geliefert.[20] Außerdem gibt es eine ganze Reihe von Studien, die Olsson mitberücksichtigen, sie aber nicht zuvorderst behandeln.[21] Ich habe nun nahezu die gesamte Produktion (Manuskripte, Essays, Kritiken, Schauspiele und Romane) der Zeit von ca. 1920 bis 1950 durchgesehen, wobei ich eine repräsentative Auswahl getroffen habe, die weiter unten vorgestellt wird. Bereits Olof Enckell hat festgestellt, welch eine ungewöhnliche Kontinuität das Werk der Autorin hinsichtlich der zentralen Themen aufweist. Man kann schon in den Schulaufsätzen und Jugendtagebüchern die Grundsteine für die kommende Produktion ausmachen (vgl. Enckell 1949: 49; 98f). Eine Analyse auf der Basis eines breiten Textmaterials verspricht also lohnend zu sein.

Die Bedeutung des Utopischen für Olssons Literatur-, Menschen- und Gesellschaftsbild hat eine Reihe von Kritikern und Literaturwissenschaftlern angesprochen. Dabei hat sich jedoch niemand ernsthaft mit dem Begriff des Utopischen in der Literatur auseinandergesetzt, und entsprechend wird die tiefgreifende Wirkung utopischen Denkens bei Olsson nicht voll erfasst. Enckell erwähnt zwar, dass das Utopische eine wichtige Rolle in Olssons Produktion spielt, doch erörtert er diese Beobachtung nicht weiter (vgl. Enckell 1949: 86; 88). Johan Wrede geht auf das Utopische in Olssons Produktion um 1920 in einem Artikel ein, der mit den Begriffen überschrieben ist, die für meine Untersuchung von zentraler Bedeutung sind: Illusion, Utopie und

---

[20] Boye, Karin: Hagar Olsson. En diktarprofil. In: *Social-Demokraten* 31.10.1935; Mjöberg, Jöran: Den befruktande döden. En studie i Hagar Olssons diktning. In: *BLM* 8/1943: 626-631; Paillard, Jean: Begreppet "sanning" i Hagar Olssons "Själarnas ansikten". In: *Nya Argus* 3/ 1956: 30-33; Donner, Jörn: Ett stycke historia. In: Hagar Olsson: *Tidig dramatik*. Helsingfors 1962: 7-24; Donner, Jörn: Ett stycke liv. In: Hagar Olsson: *Tidig prosa*. Helsingfors 1963: 7-14; Edgren, Harri: Hagar Olsson och ny generation. In: *Progress* 3/ 1963; Schoolfield, George C.: Hagar Olsson's Chitambo: Anniversary Thoughts on Names and Structure. In: *Scandinavian Studies* 45.3/ 1973: 223-262; Långbacka, Hedvig: *Lumisota/ Snöbollskriget 1939-1983*. Prograduavhandling. Åbo 1988; Svanberg, Birgitta: Hagar Olsson, döden och friheten. In: Helena Solstrand-Piping (Hrsg.): *Historiska och litteraturhistoriska studier 70*. Ekenäs 1995: 195-219; Meurer, Judith: Mellan patos och ironi. Några tankar om tonen i Hagar Olssons kritik och skönlitteratur. In: Michel Ekman, Julia Tidigs und Clas Zilliacus (Hrsg.): *Medvandrare. Festskrift till Roger Holmström den 13 november 2008*. Åbo 2008: 144-154; Meurer, Judith: Mellan undergång och uppbrott. Apokalypsen som tankefigur i Hagar Olssons författarskap under mellankrigstiden. In: Michel Ekman und Kristina Malmio (Hrsg.): *Bloch, butch, Bertel*. Kontextuella litteraturstudier. Helsingfors/ Åbo 2009a: 121-137.

[21] Beispiele dafür sind Ebba Witt-Brattströms Studie *Ediths jag* von 1997, Stefan Nygårds Dissertation *Filosofins renässans eller modern mystik* von 2008 oder Sofi Qvarnströms Untersuchung *Motståndets berättelser* von 2009. Die bereits genannten Studien von Lillqvist und Romefors sind weitere Beispiele.

Realismus.[22] Wrede stellt fest, dass das politische Klima in Europa, in dem utopisches Denken viel Raum einnimmt, einen wichtigen Hintergrund für das Verständnis von Olssons und Södergrans Dichtung bildet, führt diesen Gedanken aber nicht weiter aus. Er betont zudem die zentrale Bedeutung der Utopie für Olssons Literaturverständnis und für ihre politische Einstellung. Problematisch an Wredes Darstellung ist jedoch seine Behandlung des Verhältnisses von Realismus und Utopie/Illusion[23]. Er erkennt nicht, dass beide Begriffe in ein und demselben literarischen Verfahren untrennbar miteinander verbunden sind, und bescheinigt Olsson trotz ihres politischen Interesses einen mangelhaften Realitätsbezug, emotionale Hingabe und fehlende Rationalität (vgl. Wrede 1974: 280), ein Vorwurf der auch in der jüngsten Forschung anklingt.[24] Ich zeige in meiner Studie, dass diese Beurteilung unhaltbar ist, sobald man sich ausführlicher mit der Beschaffenheit des Utopischen auseinandersetzt, einen breiteren Ausschnitt der Produktion Olssons ins Auge fasst und mitberücksichtigt, dass die literaturkritische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Olsson und Södergran seit ihren Debüts von einer patriarchalischen Ordnung aus erfolgt ist, was dazu führte, dass man dem Werk der Schriftstellerinnen oft nicht gerecht wurde.

Ein weiterer Forschungsbeitrag, der die Bedeutung des Utopischen in den Mittelpunkt seiner Olsson-Analyse stellt, ist Pertti Karkamas Aufsatz „Die Geburt der Utopie in der frühen Prosa Hagar Olssons".[25] Dieser ist meines Wissens der einzige Forschungsbeitrag, der vor meiner Studie eine Verbindung zwischen Blochs Philosophie der Utopie und Olssons Werk herstellt und erörtert. Karkama beschränkt sich auf die ersten drei Prosawerke Olssons. Er nennt viele zentrale Aspekte des utopischen Denkens bei Olsson, wozu der Feminismus, die universale Menschenliebe, das Zusammenspiel von Struktur und Inhalt, sowie die Verbindung zu den politischen und kulturellen Strömungen der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg bzw. nach dem Finnischen Bürgerkrieg zu zählen sind. Problematisch an Karkamas Beitrag ist jedoch die starke Einbeziehung der Persönlichkeit Olssons, die in der Feststellung gipfelt, dass es eine „Tatsache" sei, dass Olsson „das Seelenleben dem Geistesleben vorzieht." (Karkama 1993: 191.)

---

[22] Wrede, Johan: Illusion – Utopi – Realism. Edith Södergran, Hagar Olsson och Finland omkring 1920. In: *Finsk Tidskrift* 7/1974: 273-282.

[23] Wrede meint die Illusion sei Olssons Schlüsselbegriff, der hier ein Synonym für den Begriff Utopie bilde. Vgl. Wrede 1974: 281. Auf diese Begriffe komme ich in Kapitel 3 ausführlich zu sprechen.

[24] Vgl. Söderling, Trygve: *Drag på parnassen. Två sextiotalsstudier. Del II: Modernistdebatten. Sak, person och fält i en finlandssvensk litteraturdebatt år 1965.* Helsingfors 2008: 159f.

[25] Karkama, Pertti: Die Geburt der Utopie in der frühen Prosa Hagar Olssons. In: George C. Schoolfield/ Laurie Thompson (Hrsg.): *Two Women Writers from Finland. Edith Södergran (1892-1923) and Hagar Olsson (1893-1978). Papers from the Symposium at Yale University, October 21-23, 1993*: 183-197.

Außerdem kommt er zu dem Schluss, dass Olsson Vergangenheit und Gegenwart zugunsten eines „abstrakten Prinzip der Hoffnung" (Karkama 1993: 195) negiere. Selbst wenn man berücksichtigt, dass Karkama sich auf Olssons Frühwerk bezieht, teile ich diese Feststellung nicht. Auch vielen anderen modernistischen europäischen Dichtern ist bescheinigt worden, sich gegenüber der Tradition und der Entstehungszeit ihrer Werke ausschließlich abwehrend zu verhalten. Diese Beobachtung ist jedoch, wie ich besonders im dritten und vierten Kapitel zeigen werde, nicht ohne weiteres zutreffend. Karkama behandelt zudem die Blochschen Begrifflichkeiten nicht genau genug. So findet insbesondere Blochs Differenzierung in abstrakte und konkrete Utopien keine Berücksichtigung.

Bereits im Jahre 1936 hatte Per Olov Barck die Bedeutung der Illusion respektive der Utopie in Olssons Dichtung benannt. In seinem Essay „Dynamikens apostel" beleuchtet er die tiefe Verbindung zum Expressionismus sowie Olssons Streben nach Form- und Grenzüberschreitung und greift ihre Reflexionen über einen neuen Realismus auf. Besonders wichtig ist Barcks Hinweis auf die Bedeutung des Naturalismus für Olssons Literaturverständnis. Ausgehend davon betont er im Gegensatz zu den späteren Forschungsbeiträgen, welch zentrale Rolle ein soziales und politisches Engagement in Olssons Dichtung einnimmt.[26] Auf den Utopiebegriff geht aber auch Barck nicht näher ein. Daher umschreibt er Olssons Utopie recht vage als „das Reich, das nicht dem individualisierten Tag, sondern der Nacht der Kollektivmystik angehört."[27]

Der Entstehungszeit der Texte Olssons wird zwar in vielen Beiträgen zumindest am Rande Beachtung geschenkt, doch zieht meines Wissens niemand nachhaltig in Betracht, in welch hohem Maße utopisches Denken die europäische Politik, Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte. Zu den Studien, die den historischen Hintergrund gründlich in ihre Analysen mit einbeziehen, ist Lena Fridells Dissertation zu Olssons Theaterverständnis zu zählen. Fridell betrachtet die umfangreiche Theaterkritik Olssons aus der Zeit

---

[26] Barck, P.O.: Dynamikens apostel. In: Ders.: *Dikt och förkunnelse*. Stockholm 1936: 223-244. Neben Barck, Enckell, Wrede und Karkama geht auch Nils-Börje Stormbom auf das Utopische bei Olsson ein. Er berührt in seinem Dichterportrait ein zentrales Moment des Utopischen bei Olsson. Der Weg zur besseren Zukunft führt durch den Menschen. Auf diesen Aspekt werde ich in meiner Studie ausführlich zu sprechen kommen. Vgl. Stormbom, Nils-Börje: På vägen till det inre och det universella. In: Merete Mazzarella, Johannes Salminen, Ingmar Svedberg und Sven Willner (Hrsg.): *Författare om författare. 24 finlandssvenska författarporträtt*. Borgå 1981: 135-145; Holmström nennt ebenfalls die zentrale Stellung des Menschen im Zusammenhang mit Olssons Modernismusverständnis. Vgl. Holmström, Roger: Från morgon till morgon i finlandssvensk modernism. Tankar kring Hagar Olssons Diktoniusuppfattning. In: Agneta Rahikainen, Marit Lindqvist und Maria Antas (Hrsg.): *Gudsöga, Djävulstagg. Diktoniusstudier*. Helsingfors 2000: 129-142.

[27] „det rike […], som icke tillhör den individualiserade dagen, utan kollektivmystikens natt." In: Barck 1936: 230.

von 1918-1929 im Spiegel ihrer Entstehungszeit. Auf dieser Grundlage analysiert sie das Schauspiel *Hjärtats pantomim* (1927). Einen wichtigen Ausgangspunkt meiner Untersuchung bildet Helen Svenssons Artikel „Hagar Olssons och 30-talets idévärld".[28] Hier präsentiert Svensson Olssons Produktion der 1930er Jahre im Kontext der kulturellen und politischen Situation ihrer Entstehungszeit. Sie betont Olssons „kulturradikales Profil", das in der Forschung erstaunlich wenig Beachtung gefunden habe (Svensson 1975: 302). Ich werde darlegen, dass eben diese Verbindung zum Kulturradikalismus für Olssons utopisches Denken und Schreiben zentral ist. Svensson unterstreicht die Ausrichtung vieler Texte Olssons auf die Zukunft und nennt in diesem Zusammenhang die besondere Bedeutung der Jugend und der Frauenemanzipation. Außerdem weist sie auf Olssons Differenzierung in Parteipolitik und in eine politische Weltanschauung hin. Svensson gibt einige Beispiele für Olssons dramatische und literarische Auseinandersetzung mit den aktuellen Ideologien und den daraus resultierenden Spannungen.[29] Weiterhin beschreibt sie kurz den Zusammenhang zwischen Untergangsstimmung und Zukunftsglaube insbesondere in Olssons Essaysammlung *Arbetare i natten* (1935). Dabei wirft sie im Vorbeigehen ein, dass Friedrich Nietzsches „Umwertung aller Werte" eine Losung der Zeit gewesen sei (Svensson 1975: 309), und macht einige weitere wichtige Kontexte auf, die sie jedoch in ihrem kurzen Aufsatz nicht ausführlicher diskutieren kann.[30] Viele dieser Beobachtungen werden Eingang in meine Studie finden und einer ausführlicheren Betrachtung unterzogen. Obgleich Svensson in ihrer Progradu-Abhandlung kurz auf „den utopischen Zug" („det utopiska draget") des Olssonschen Kollektivismus zu sprechen kommt (vgl. Svensson 1973b: 141), lässt ihr Beitrag über Olsson und die 1930er Jahre eine Auseinandersetzung mit dem Utopischen ebenfalls vermissen. Svensson gelangt zu der Schlussfolgerung, dass Olsson in *Arbetare i natten* „den totalen Bruch mit der Vergangenheit" (Svensson 1975: 314) befürworte. Unter Berücksichtigung des Utopischen scheint mir diese Deutung jedoch nicht zutreffend, was ich im Verlauf meiner Untersuchung plausibel machen werde.

---

[28] Fridell, Lena: *Hagar Olsson och den nya teatern. Teatersynen speglad i teaterkritiken 1918-1929 och i Hjärtats Pantomim*. Göteborg 1973; Svensson, Helen: Hagar Olsson och 30-talets idévärld. In: Sveinn Skorri Höskuldsson (Hrsg.): *Ideas and Ideologies in Scandinavian Literature since the First World War*. Reykjavík 1975: 301-316.

[29] Svensson behandelt vor allem den Roman *Det blåser upp till storm* (1930), das Drama *Det blåa undret* (1931) und *Chitambo*, sowie einige kritische Texte. In Svenssons drei Jahre zuvor abgefassten Progradu-Abhandlung *Ny generation. Hagar Olssons litteratursyn under 1920-talet* steht vor allem die Essay-Sammlung *Ny generation* (1925) im Mittelpunkt.

[30] Zu nennen wären hier unter anderem die Clarté-Bewegung, das politische Klima in Finnland während der 1930er Jahre, eine Reihe von literarischen Vorbildern, die Olsson in *Arbetare i natten* behandelt sowie Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes*.

Es sind noch einige weitere Artikel erschienen, die Olssons Produktion in ganz unterschiedliche Kontexte ihrer Entstehungszeit einbetten. Hier sind vor allem Jörn Donners Vorworte zu den beiden Sammlungen *Tidig dramatik* (1962) und *Tidig prosa* (1963) zu nennen.[31] Donner beschreibt, wie die politische Lage und das Kunstverständnis in der Zeit von 1916 bis 1931 die ersten Prosastücke und Dramen Olssons geprägt haben. Dabei geht er auf die Rezeption der Texte und Schauspiele unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung bzw. Uraufführung und auf Olssons Position im finnischen Kulturbetrieb ein. Donner betont den offenen Charakter der Olssonschen Produktion. In meiner Studie werde ich darlegen, dass er damit einen wichtigen Zug utopischen Schreibens nennt, wie es kennzeichnend für die Autorin ist. Es geht nicht um ein vollendetes Gesamtkunstwerk, sondern die Kunst wird mehr als ein Weg oder Wegbegleiter begriffen (vgl. Donner 1962: 24; Donner 1963: 12).

Clas Zilliacus stellt das Schicksal des Schauspiels *Lumisota* (1939) dar, welches die angespannte politische Lage in Finnland kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges widerspiegelt. Neben seiner Biographie hat Roger Holmström eine ganze Reihe von kürzeren Beiträgen zu Olsson publiziert. Hier reflektiert er das Verhältnis von russischer und finnischer modernistischer Dichtung mit Bezug auf die kulturpolitischen Debatten der Zwischenkriegszeit oder diskutiert Olssons Schriftstellerrolle unter Berücksichtigung der politischen Lage in den 1940er Jahren.[32] Ähnlich verfahren Johannes Salminen und J. O. Tallqvist. Bei letzterem steht Olssons Kritikertätigkeit im Mittelpunkt des Interesses, wohingegen Salminen einen Rundumschlag gegen die finnische und vor allem finnlandschwedische Kulturelite der 1930er und 1940er Jahre startet, die sich zumindest anfänglich zu passiv oder gar wohlwollend gegenüber dem Nationalsozialismus in Deutschland und den rechten Tendenzen im eigenen Land verhalten habe.[33] Die meisten

---

[31] In *Tidig dramatik* sind die Dramen *Hjärtats pantomim* (1927), *S.O.S.* (1928) und *Det blåa undret* (1931) erneut abgedruckt. *Tidig prosa* umfaßt neben Hagar Olssons Debüt *Lars Thorman och döden* (1916) die beiden Prosastücke *Själarnas ansikten* (1917) und *Kvinnan och nåden* (1919).

[32] Zilliacus, Clas: Snöbollskriget som frös bort. Hagar Olsson och dramatiken år 1939. In: Roger Holmström, Krister Segerberg, Clas Zilliacus. (Hrsg.): *Pegas och Snöbollskrig. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Sven Linnér på hans 60-årsdag den 18 augusti 1979 av hans vänner i Humanistiska Fakulteten vid Åbo Akademi.* Åbo 1979: 171-185; Holmström, Roger: Bolsjevikfaran i öster. Reflexioner kring finlandssvensk modernism och den unga ryska dikten. In: Martina Björklund u.a.: *Carina Amicorum. Festskrift till Carin Davidsson*. Åbo 1990: 125-135; Holmström, Roger: Tiga eller tala? Om Hagar Olssons författarroll under fyrtiotalet. In: András Masát (Hrsg.): *Literature as Resistance and Counter-Culture. Papers of the 19th study Conference of the International Association for Scandinavian Studies*. Budapest 1993a: 151-156. Auch Holmströms Darstellung der finnlandschwedischen Literaturkritik von 1910-1930 berücksichtigt den historischen Hintergrund. Vgl. Holmström 1986: 119-168.

[33] Salminen, Johannes: Vägen till Weimar. Kulturklimatet i Finland på 1930- och 1940-talet. In: *Nya Argus* 6-7/ 1987: 116-120; Tallqvist, J[arl] O[lof]: Hagar Olssons uppbrott från *Svenska Pressen*. Glimtar från 30-talets kulturdebatt. In: *Horisont* 5/ 1993: 28-34.

dieser Beiträge werden im Verlauf meiner Untersuchung erneut aufgegriffen und zum Teil ausführlich diskutiert.

Monica Vikström-Jokela hat in ihrer Progradu-Abhandlung und einem darauf aufbauenden Artikel ausführlich dargelegt, welch wichtige Anteile Mystik und Religion in Hagar Olssons Werk haben.[34] Obwohl ich Vikström-Jokelas Meinung, dass die Mystik der grundlegende strukturierende Faktor (Vikström-Jokela 1993: 48) des Olssonschen Werks ist, nicht teile, ist ihre Auseinandersetzung mit dem Mystik-Begriff aufschlussreich. Allerdings schenkt sie der rationalen Gesellschaftskritik der Essays, Dramen und Romane zu wenig Beachtung. Dass das Utopische eine Rolle spielt, wird zwar angedeutet, aber nicht differenziert betrachtet. Olssons besonderes Anliegen, mit der Kunst das Wirklichkeitsverständnis aufzubrechen und zu erweitern, wird nicht klar genug benannt. Ich werde vor allem auf die Bedeutung religiöser Bilder und Gleichnisse in Bezug auf das neurealistische Verfahren eingehen und darlegen, dass Olssons Auseinandersetzung mit den christlichen Lehren eng mit ihrer politischen Haltung verbunden ist. Ähnliches gilt für Bloch, der die seelische Bedürftigkeit des Menschen betont und in diesem Zusammenhang dem Mythos eine wichtige Bedeutung einräumt. Vor diesem Hintergrund wird auch Olssons Umgang mit Mythen und Kollektivsymbolen verständlicher.

Kennzeichnend für viele Untersuchungen ist eine starke Einbeziehung des Lebens und der Persönlichkeit Hagar Olssons.[35] Dazu verleiten sicherlich ihr oft provokatives Auftreten, sowie ihre ungewöhnliche Stellung als junge Frau in dem damals von Männern dominierten Kulturbetrieb. Es erscheint mir aber auch die, wahrscheinlich eher unbewusst erfolgte, Fortsetzung einer Behandlung zu sein, die vielen weiblichen Autorinnen in der Zwischenkriegszeit durch die tonangebende Literaturkritik zuteilwurde. Ihr Geschlecht und ihre Person wurden in die Beurteilung ihrer Leistungen meist stark miteinbezogen. Diese Problematik werde ich im Zusammenhang mit dem Themenbereich Utopie und Geschlecht ausführlicher behandeln. Die biographische Perspektive verstellt mitunter den Blick auf die Texte. Dies gilt vor allem dann, wenn anders als bei Olssons Biograph Roger Holmström dieser Blickwinkel nicht explizit gemacht und problematisiert wird. In meiner Studie werden Olssons Leben und Person allenfalls am Rande Erwähnung finden. Insbesondere dank Holmströms Biographie gehört dies ohnehin zu den am besten

---

[34] Vikström-Jokela, Monica: *Religion och mystik i Hagar Olssons skönlitterära produktion. Presentation och tolkning av det religiösa inslaget i Hagar Olssons diktning.* Helsingfors 1987. [Pro Gradu.] Und: Vikström-Jokela, Monica: "Den syntesen har jag sökt" – Hagar Olsson och mystiken. In: *Horisont* 5/1993: 41-52.

[35] Vgl. beispielsweise Monica Fagerholms Beurteilung von *Jag lever* in Wegelius, Maria: *Civilisation kontra inre människa. En studie i "Jag lever" med utgångspunkt i Hagar Olssons 40-tal*. Åbo 1991: 24. Als weitere Beispiele kann man die Untersuchungen von Enckell 1949, Johannes Salminen: *Levande och död tradition*. Helsingfors 1963, Mazzarella 1985 und Vikström-Jokela 1987 nennen.

erforschten Bereichen. Mich interessieren vielmehr der historische und kulturelle europäische Kontext sowie die literarische und philosophische Tradition, in die Olsson sich einschreibt.

Ich bin überzeugt, dass eine Analyse der Olssonschen Texte vor dem Hintergrund einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Utopiebegriff und den damit Verbundenen Schwerpunkten Utopie und Ästhetik und Utopie und Politik unter Berücksichtigung des zeitgeschichtlichen Kontextes zu einem tieferen Verständnis des Gesamtwerks führt und eine Reihe von Unklarheiten auflöst. Zu diesen ist Olssons angeblicher Antiintellektualismus zu zählen, der entweder als klar formulierter Vorwurf oder stiller Zweifel in vielen Forschungsbeiträgen mitklingt.[36]

1.2. Textauswahl

Die Textunterlage für meine Untersuchung besteht aus veröffentlichtem und unveröffentlichtem Material aus der Zeit von ca. 1920 bis 1950, wobei ich in Einzelfällen auch Texte, die einige Jahre vor oder nach dieser Periode entstanden sind, mit einbeziehe.[37] Die Auswahl der Prosa und Dramatik beschränkt sich auf die 1920er und 1930er Jahre, und auch die in meiner Arbeit untersuchten kritischen Texte stammen vorwiegend aus diesen beiden Jahrzehnten. Dennoch bildet der Essay „Jag lever" von 1948 aus der gleichnamigen Essaysammlung den Schlusspunkt meiner Untersuchung, da hier die zentralen Gedanken und Linien von Olssons Werk der Zwischenkriegszeit zusammengeführt werden. In der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek der Åbo Akademi in Turku befindet sich die Hagar Olsson-Sammlung, die aus Olssons Nachlass besteht. Die Briefe wurden schon kurz nach Olssons Tod sortiert. Später hat Roger Holmström die unzähligen Tagebuchaufzeichnungen, Schulaufsätze, Manuskripte und Zeitungsausschnitte durchgesehen und in der Ordnung, wie sie vorgefunden wurden, in Mappen gelegt und mit Signaturen versehen.[38]

---

[36] Vgl. Wrede, Johan: Tidskriften Ultra. In: P.O. Barck [u. a.] (Hrsg.): *Festskrift till Olof Enckell, 12.3.1970*. Helsingfors 1970: 145-165; Fridell 1973: 13-15; Wrede 1974; Svensson 1975: 308; Salminen 1987; Wegelius 1991: 63-74; 119. Kristin Olsoni argumentiert gegen diesen Vorwurf, indem sie sich auf konkrete Textstellen in Olssons Werk beruft, die das Gegenteil besagen. Vgl. Olsoni, Kristin: Hagar Olsson – trotserska och trösterska. In: *Horisont* 5/ 1993: 11-15. Diese Debatte wird in Kapitel 4 ausführlich behandelt.

[37] Hier sind vor allem einige Beiträge aus den Jahren 1916 und 1917 im *Studentbladet*, einige frühe Rezensionen und einige Schulaufsätze zu nennen. Weiterhin finden die Kommentare Hagar Olssons zu den Briefen Edith Södergrans, die 1955 unter dem Titel *Ediths brev* von Olsson herausgegeben wurden, Berücksichtigung und schließlich nehme ich Bezug auf einige undatierte Manuskripte, die möglicherweise nach 1950 entstanden sind.

[38] Holmström hat ein Verzeichnis über die Manuskripte herausgegeben: Holmström, Roger: *Hagar Olssons manuskript. Kommenterad förteckning*. Åbo 1989.

Weiterhin gibt es in der Hagar Olsson-Sammlung ein Verzeichnis über die Bücher, die sich zum Zeitpunkt ihres Todes in ihrem Besitz befanden. Einige dieser Bücher werden nach wie vor in der Bibliothek der Åbo Akademi aufbewahrt.

Ich habe das sich in der Sammlung befindende Material gesichtet und beziehe insbesondere einige Essay- und Prosamanuskripte, die mitunter nur fragmentarisch vorliegen, in meine Untersuchung mit ein. Auch Olssons Schulaufsätze, auf die vor allem Olof Enckell bereits eingegangen ist, werden Beachtung finden. Briefe berücksichtige ich jedoch nur am Rande. Dem Briefmaterial ist in mehreren Studien einige Aufmerksamkeit geschenkt worden. Es dient oft der Veranschaulichung der Lebenssituation Olssons in verschiedenen Schaffensperioden und erhellt mitunter die Entstehungsgeschichte und die Rezeption der Texte. Ich habe mich jedoch entschlossen, vor allem die kritischen und literarischen Texte zu untersuchen. Zum einen bedeutet dies eine notwendige Begrenzung des zu untersuchenden Materials und zum anderen entspricht dies der Wahl, das Biographische weitestgehend auszuklammern.

Unter den Bezeichnungen „die kritischen Texte" oder „das kritische Werk" werden die längeren literatur- und kulturkritischen Essays, Rezensionen und alle weiteren kultur-, politik- und gesellschaftskritischen Beiträge, die in der Tagespresse oder in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind, zusammengefasst. Eine ganze Reihe dieser Texte ist nur einmalig erschienen und daher begrenzt zugänglich.[39] Olsson hat jedoch drei Essaysammlungen herausgegeben, die in erster Linie bereits erschienene Rezensionen und Essays in sich vereinen: *Ny generation* (1925), *Arbetare i natten* (1935) und *Jag lever* (1948). Ich gehe in der Regel von diesen Sammlungen aus, wobei in einigen Fällen die Ersterscheinungen hinzugezogen werden. Dies ist vor allem bei zwei Essays, die von besonderer Bedeutung für meine Untersuchung sind, der Fall.[40] Eine vierte Sammlung kritischer Texte hat Olof Enckell im Jahre 1953 unter dem Titel *Tidiga fanfarer och annan dagskritik* herausgegeben, die mir ebenfalls als Textunterlage dient.

Das kritische Werk wird vom literarischen und dramatischen Werk unterschieden. Alle Dramen und Prosastücke, die hier behandelt werden, sind zumindest einmal, mitunter jedoch auch mehrmals

---

[39] Insbesondere im Zeitungsarchiv sowie in den Zeitschriftenbeständen verschiedener Bibliotheken der Åbo Akademi findet man viele dieser Texte aus der Zeit von 1916 bis 1950. Weiterhin haben die Kopien einiger Text, die Roger Holmström gesammelt hat, Eingang in die Hagar Olsson-Sammlung gefunden. Die feministischen Essays, die in der schwedischen Zeitschrift *Tidevarvet* erstmalig abgedruckt wurden und die im 6. Kapitel ausführlich untersucht werden, liegen dort beispielsweise in Kopie vor.

[40] Es handelt sich hierbei um den Essay „Dikt och utopi", der zuerst in der Zeitschrift *Clarté* erschienen ist und noch im selben Jahr unter dem Titel „Dikten och illusionen" Eingang in die Sammlung *Ny generation* fand. Der zweite Text erschien zunächst am 15.09.1934 in *Tidevarvet* unter der Überschrift „Mot en ny kultursyntes?" und wurde dann 1935 in *Arbetare i natten* mit dem Titel „Tumultuarisk prelud" abgedruckt.

herausgegeben worden. Ich verwende in meiner Untersuchung meistens die Erstausgaben und gehe nicht auf Abweichungen von diesen Druckversionen und auf mögliche Varianten in den Manuskripten ein, da eine derartige textkritische Untersuchung den Rahmen dieser Studie überschreiten würde. Hinsichtlich der Dramen *S.O.S.* und *Det blåa undret* greife ich auf die 1962 veröffentlichte Sammlung *Tidig dramatik* zurück. Eine Ausnahme bildet das Drama *Lumisota* (1939), das bisher nicht gedruckt, wohl aber mit einiger Verspätung aufgeführt worden ist.[41] Sowohl das Originalmanuskript in finnischer Sprache als auch eine schwedische Übersetzung von Eva Stenius befinden sich in der Hagar Olsson-Sammlung. Meine Analyse dieses Stücks stützt sich auf diese Übersetzung.[42]

In den nun folgenden Kapiteln wird eine repräsentative Auswahl der kritischen Texte, die mir aus dem hier untersuchten Zeitraum vorliegen, untersucht. Weiterhin werden die Romane *På Kanaanexpressen* (1929), *Det blåser upp till storm* (1930) und *Chitambo* (1933) ausführlich analysiert. Auch wenn *Chitambo* zu den am besten untersuchten Texten Olssons gehört, kann er nicht ausgeklammert werden. In Kapitel 3 zeige ich, dass dieser Roman wie kein anderer literarischer Text Olssons als ästhetische Utopie gelten muss. *Mr Jeremias söker en illusion* (1926), wird als ein Vorläufer von *Chitambo* ebenfalls beachtet, aber nicht gesondert untersucht. Hinsichtlich Olssons Dramatik der 1920er und 1930er Jahre lässt sich festhalten, dass vor allem *Hjärtats pantomim* (1927) in Lena Fridells Dissertation ausführlich analysiert worden ist. Ich werde meine Untersuchung daher auf die Dramen *S.O.S.* (1928), *Det blåa undret* (1932) und *Lumisota* (1939) beschränken. In den 1940er Jahren veröffentlichte Olsson den Roman *Träsnidaren och döden* (1940), das Drama *Rövaren och jungfrun* (1944) und die autobiographisch gefärbte Erzählung *Kinesisk utflykt* (1949). Diese Texte hätten durchaus Eingang in meine Untersuchung finden können, da utopisches Denken auch in ihnen eine Rolle spielt. Um das ohnehin schon sehr umfangreiche Primärmaterial zu begrenzen, habe ich mich jedoch entschlossen, die Grenze für die literarische Produktion zwischen 1939 und 1940 zu ziehen.

---

[41] Auf die besondere Rezeptionsgeschichte von *Lumisota* komme ich noch ausführlicher zu sprechen.

[42] Eva Stenius' Übersetzung findet man unter der Signatur HOS 6.I.1. Das Manuskript der finnischsprachigen Originalversion samt einigen Varianten findet man unter den Signaturen HOS 6.I.2 und HOS 6.I.3. Långbacka hat in ihrer Progradu-Abhandlung einen Vergleich zwischen verschiedenen Bearbeitungen und Manuskriptvarianten vorgenommen. Dieser zeigt, dass Olsson zwei stark voneinander abweichende Alternativen für den Schluss verfasst hat. Einmal überlebt die zentrale Figur Outi, während sie in der Endfassung stirbt. Vgl. Långbacka 1988: 29-90.

1.3. Aufbau

Wie eingangs gesagt, verstehe ich den Utopiebegriff als einen Schlüssel zu Olssons Werk. Ausgewählte Beiträge zur Utopieforschung bilden daher die theoretische Grundlage meiner Studie, wobei ausgehend von dem Primärmaterial vier thematische Schwerpunkte gewählt wurden: das Utopische in Verbindung mit Ästhetik, Politik, Jugend und Geschlecht. Diesen Themen entsprechend beziehe ich weitere theoretische Überlegungen in meine Untersuchung mit ein. Zu nennen wären hier vor allem feministische und gendertheoretische Ansätze, sowie eine Reihe von Forschungsbeiträgen zur modernistischen Literatur und dem Verhältnis von Literatur und Politik insbesondere in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Ich berücksichtige in meinen Analysen den historischen Kontext der Schriften, wobei vor allem die Ereignisse in Finnland, Schweden, Russland und Deutschland Beachtung finden. Es wird insofern eine komparatistische Perspektive angelegt, als dass ich Olssons Produktion nicht nur im Verhältnis zu vielen anderen Dichtern und Kritikern ihrer Zeit betrachte, sondern vor allem einen Vergleich zwischen ihrer kritischen und ihrer literarischen beziehungsweise dramatischen Produktion vornehme, ohne jedoch eine ausführlichere gattungstheoretische Diskussion zu führen. Alle Verfahren sind bei Olsson eng miteinander verbunden, und doch gibt es erkennbare Unterschiede zwischen der Kritikerin und der Dichterin. Behandelt Olsson die in dieser Studie im Mittelpunkt stehenden Themen in der Kritik anders als in Prosa und Dramatik? Werden Olssons eigene Romane und Dramen den in der Kritik formulierten Idealen und Ansprüchen gerecht?

Dieser vergleichenden Perspektive und den thematischen Schwerpunkten folgend ist meine Studie gegliedert. Besonders für die zu untersuchenden Romane und Dramen gilt, dass ihnen nicht jeweils ein eigenes Analysekapitel gewidmet wird, sondern dass sie an unterschiedlichen Stellen ausgehend von den vier verschiedenen Themenschwerpunkten behandelt werden. Bevor ich meine These, dass das Utopische die zentrale Denkfigur im Werk Olssons ist, entwickeln kann, erscheint mir eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Utopiebegriff angelegen. Dementsprechend versuche ich im zweiten Kapitel nach einer ersten allgemein gehaltenen Begriffsbestimmung utopisches Denken mithilfe der Kategorien Form, Inhalt und Funktion zu beschreiben und zugleich auf verschiedene Traditionen utopischen Denkens einzugehen. Hier orientiere ich mich besonders an Ruth Levitas Studie *The Concept of Utopia* (1990) und Erich Fromms *Humanismus als reale Utopie*. Insbesondere die Funktionen utopischen Denkens sind bedeutungsvoll für meine Studie, was auch aus der ausführlicheren Auseinandersetzung mit Blochs Utopieverständnis in diesem Kapitel hervorgehen wird.

Im dritten Kapitel steht die Beziehung zwischen Utopie und Ästhetik im Mittelpunkt. In Anlehnung an eine Reihe von literaturwissenschaftlichen Forschungsbeiträgen mache ich deutlich, dass Utopie in der Literatur weit mehr ist als eine Gattungsbezeichnung.[43] Nach diesen theoretischen Überlegungen zu einer utopischen Ästhetik oder auch, wie Hermann Wiegmann es ausdrückt, der „Utopie als Kategorie der Ästhetik"[44], lege ich dar, wie Olsson in ihren Essays und Kritiken Utopie und Literatur verbindet. Sie setzt sich dabei kritisch mit einem positivistischen Wirklichkeitsverständnis auseinander, was in das literarische Verfahren des Neurealismus mündet. Anschließend analysiere ich den Roman *Chitambo* (1933) als Beispiel für eine ästhetische Utopie jenseits der Gattung des klassischen utopischen Staatsromans bzw. als ein Beispiel für einen neurealistischen Roman in Olssons Sinne. Insbesondere Blochs Begriff des Vor-Scheins spielt dabei eine wichtige Rolle. Das dritte Kapitel kann als eine Art Einführung in Olssons Art und Weise utopisch zu denken und zu schreiben verstanden werden.

Das vierte Kapitel knüpft unmittelbar an diese Einführung an, da hier nicht nur die Verbindung zwischen Utopie und Politik, sondern auch die Verbindung zwischen Politik und utopischer Literatur behandelt wird. Ich zeige, in welcher geistigen und literarischen Tradition Olsson sich bewegt und welche Konsequenzen dies für ihre Auseinandersetzung mit der kulturellen und politischen Situation in der Zeit von 1920-1950 hat. Um dies leisten zu können, skizziere ich zunächst den historischen Hintergrund. In einem gesonderten Teilkapitel wird die schwedischsprachige Literaturkritik der 1920er und 1930er Jahre behandelt. Ich diskutiere hier, ob utopisches Denken eine Scheidelinie zwischen den so genannten Traditionalisten und den Modernisten bildet. Vor diesem Hintergrund gehe ich erneut zuerst auf Olssons kritische Produktion ein, um dann den Roman *Det blåser upp till storm* und schließlich die Dramen *S.O.S.*, *Det blåa undret* und *Lumisota* zu analysieren. Ich werde Olssons politische Haltung auf der Grundlage dieser Texte darstellen und erläutern. Dabei prüfe ich, ob die Bezeichnung „Tendenzliteratur" den Olssonschen Texten gerecht wird. Mit Bezugnahme auf eine Reihe von Diskussionen um den Begriff der engagierten Literatur und auf Theodor W. Adornos Radiovortrag „Engagement oder künstlerische Autonomie" (1962), in dem er das utopische beziehungsweise revolutionäre Potenzial von engagierter und zweckfreier Kunst unter Berücksichtigung des Begriffs des Politischen

---

[43] Zu nennen wären hier unter anderem die folgenden Beiträge: Ueding, Gert: Literatur ist Utopie. In: Ders. (Hrsg.): *Literatur ist Utopie*. Frankfurt/ Main 1978; Schmidt, Burghart: Utopie ist keine Literaturgattung. In: Ueding 1978: 14-44; Lehmann, Günther K.: *Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch.* Stuttgart 1995; Mieth, Corinna: *Das Utopische in Literatur und Philosophie*. Tübingen/ Basel 2003; Greschonig, Steffen: *Utopie – Literarische Matrix der Lüge?* Frankfurt/ Main 2005.

[44] Wiegmann, Hermann: *Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik*. Stuttgart 1980.

behandelt, beleuchte ich die Verbindung zwischen Utopie, Politik und Kunst bei Olsson.[45] Auch mit Bezug auf das Politische sind viele Parallelen zwischen Bloch und Olsson auszumachen. Beide versuchen Sozialismus und humanistische Ideale miteinander zu vereinen. Möglicherweise ist der Versuch einer solchen Verbindung die Geburt des utopischen Denkens im jeweiligen Werk. Hieran knüpft der Umgang mit (möglicherweise nur scheinbaren) Gegensätzen wie Kollektiv und Individuum, Organisation und Chaos, Kontrolle und Autonomie, Rationalität und Gefühl an.

Im Anschluss daran untersuche ich in zwei gesonderten Kapiteln anhand von zwei Bereichen, die man als klassische Themen des Utopie-Diskurses bezeichnen kann, wie Olsson Gesellschaftskritik, eine neue Wirklichkeitsauffassung und utopische Möglichkeit miteinander verbindet. Ich werde darauf eingehen, dass sich die Jugend und „die neue Frau" der Zwischenkriegszeit wie die Literatur in einem Grenzland bewegen. Sie befinden sich in einem Zwischen- oder Übergangsstadium. Damit werden sie zu idealen Repräsentanten für eine Zeit, die sich selbst als Umbruchs- oder Übergangszeit versteht. Bereits in der Aufklärung wird das Kind als möglicher Träger einer besseren Zukunft entdeckt. Der Erziehung der Erwachsenen von Morgen wird immer mehr Gewicht für die Verwirklichung utopischer Ziele beigemessen. In der Zwischenkriegszeit ist in ganz Europa die Rede von der jungen bzw. der neuen Generation. Ideologen unterschiedlichster Färbung versuchen die Jugend für sich zu instrumentalisieren und schlagen häufig Kapital aus den desorientierten und vom Krieg traumatisierten jungen Menschen, die oft als vaterlose Generation bezeichnet werden. In Olssons Romanen und Schauspielen nehmen Jugendliche und Kinder oft die tragenden Rollen ein. Zugleich debattiert Olsson die Situation der Jugend in ihren kritischen Texten. Sie kombiniert dabei eine scharfsinnige Kritik der herrschenden Umstände mit einer utopischen Perspektive. Ich werde darlegen, dass Olsson damit einen frühen Beitrag leistet zu einer in Skandinavien und vor allem in Schweden ausführlich geführten Debatte über die Situation und die Rechte des Kindes, welche Ellen Key mit ihrer Essaysammlung *Barnets århundrade* (1900) einläutete und welche im 20. Jahrhundert weltweite Aufmerksamkeit erlangte. Das fünfte Kapitel gliedert sich ebenfalls in ein Hintergrundkapitel, in dem die Lebenswirklichkeit der Jugend ebenso wie der Jugendkult der 1920er und 1930er Jahre kurz dargestellt wird, ein Unterkapitel, das Olssons kritische Texte in den Blick nimmt, und ein Unterkapitel, das sich der literarischen Produktion widmet. Im Zentrum steht der Roman *På*

[45] Hier sind die sowjetische Debatte um den sozialistischen Realismus, die so genannten Expressionismus-Debatte unter deutschen Intellektuellen im Exil, die literaturkritischen Auseinandersetzungen in Finnland und Schweden in den 1920er und 1930er Jahren und ein Germanistisches Symposium aus jüngster Zeit über engagierte Literatur zwischen den Kriegen, zusammengefasst in dem Band *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*, herausgegeben von Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann und Thorsten Unger in Würzburg 2002, zu nennen.

Kanaanexpressen, aber auch *Det blåser upp till storm* und die drei Dramen *S.O.S.*, *Det blåa undret* und *Lumisota* werden insbesondere unter dem Aspekt des Generationenkonflikts erneut betrachtet.

Das sechste Kapitel beginnt mit einem theoretischen Teil, in dem ich die Beziehung zwischen utopischem Denken und feministischen sowie gendertheoretischen Ansätzen diskutiere. Hier wird auch die Frage aufgegriffen, inwiefern der Körper als ein Ort der Utopie verstanden werden kann.[46] Seit Ende der 1920er Jahre spielt die Situation der Frau eine immer wichtigere Rolle in Olssons Produktion. Obwohl dieser Bereich, wie oben angesprochen, zu den besser erforschten Gebieten des Werks der Schriftstellerin gehört, ist die enge Verbindung von Utopie und Feminismus nur am Rande berücksichtigt worden, und dies, obwohl weibliche Utopien ein breites Forschungsfeld in der Literaturwissenschaft bilden.[47] Insbesondere die schwedische Literatur von Frauen in der Zwischenkriegszeit ist in den letzten Jahren auf ihren utopischen Gehalt hin untersucht worden, wobei die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Utopischen stark variiert.[48] Im Anschluss an diese Untersuchungen verstehe ich „die neue Frau" in

---

[46] Unter anderem die folgenden Beiträge sind in diesem Zusammenhang von Interesse: Norrgård, Doris: Poängen med att göra feministisk utopi konkret. In: Halsaa, Beatrice/ Gornitzka, Nina (Hrsg.): *En feministisk utopi og veier dit. Projekt, alternativ, framtid. Rapport fra to seminarer*. Oslo 1988: 193-208; Butler, Judith: *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/ London 1999; Hirdman, Yvonne: *Genus – om det stabilas föränderliga former*. Lund 2001; Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau (1949)*. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. 3. Aufl. Hamburg 2003; Kristiane Hasselmann/ Sandra Schmidt/ Cornelia Zumbusch (Hrsg.): *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft.* München 2004; Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Les hétérotopies (1966). Der utopische Körper. Le corps utopique (1966). Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 2005; D. Grisard/ J. Häberlein/ A. Kaiser/ S. Saxer: Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung. In: Dies.: *Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung*. Frankfurt/ Main 2007: 18-27.

[47] Vgl. bspw. Halsaa/ Gornitzka 1988; Falk Jones, Libby/ Webster Goodwin, Sarah (Hrsg.): *Feminism, Utopia, and Narrative.* Knoxville 1990; Shafi, Monika: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*. Bern [u.a.] 1990; Määttä, Sylvia: *Kön och evolution. Charlotte Perkins Gilmans feministiska utopier 1911-1916*. Göteborg 1997; Roß, Bettina: *Politische Utopien von Frauen. Von Christine de Pizan bis Karin Boye.* Dortmund 1998; Peel, Ellen: *Politics, Persuasion, and Pragmatism*: *A Rhetoric of Feminist Utopian Fiction*. Columbus/ Ohio 2002.

[48] Hier können beispielsweise die folgenden Studien genannt werden: Gustafsson Rosenqvist, Barbro: *Att skapa en ny värld*. Samhällssyn, kvinnosyn och djuppsykologi hos Karin Boye. Helsingborg 1999; Jonsson, Bibi: *I den värld vi drömmer om. Utopin i Elin Wägners trettiotalsromaner*. Lund 2001; Fjelkestam, Kristina: *Ungkarlsflickor, kamratshustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Stockholm/ Stehag 2002; Heggestad, Eva: *En bättre och lyckligare värld. Kvinnliga författares utopiska visioner 1850-1950.* Stockholm/ Stehag 2003; Wischmann, Antje: *Auf die Probe gestellt. Zur Debatte um die ‚neue Frau' der 1920er und 1930er Jahre in Schweden, Dänemark und Deutschland*. Freiburg/ Berlin 2006; Paqvalén, Rita: *Kampen om Eros. Om kön och kärlek i Pahlensviten*. Helsingfors 2007.

erster Linie als ein utopisches Konzept, das auch Olsson in vielen Texten ausgestaltet. Bevor ich zu diesen Texten komme, gehe ich kurz auf die Beziehung zwischen modernistischer Literatur von Frauen und utopischem Denken ein und gebe einen kurzen historischen Überblick über die Situation der Frau in der Zwischenkriegszeit. Der Begriff „die neue Frau" wird dabei ausführlicher behandelt. Die feministische Tradition, die dieser Zeit voraus geht, wird nur am Rande angesprochen.[49] Wie in den vorausgegangenen Kapiteln untersuche ich zuerst die kritischen Texte. Hier stehen neben einigen weiteren Essays und einem Manuskript über die Schwedische Königin Christina insbesondere Olssons feministische Programmschriften „Den upproriska kvinnan" (1931) und „Den revolutionära kvinnosaken" (1931) im Mittelpunkt. Auf den aus diesem Teil gewonnen Erkenntnissen aufbauend analysiere ich alle bereits zuvor ausführlicher besprochenen Romane und Dramen mit Blick auf ihre ambivalente Gestaltung von Männlichkeit und Weiblichkeit und dem dahinter stehenden utopischen Konzept.

Das siebte Kapitel bildet den Schluss meiner Studie. Hier steht der Essay „Jag lever" (1948) im Zentrum, der als Olssons humanistisches Manifest oder als ihr Bekenntnis zum Menschen und dessen utopischen Potenzial verstanden werden kann. Da in diesem Text alle zentralen Momente des Utopischen in Olssons Werk zusammenlaufen, fungiert die Besprechung von „Jag lever" zugleich als eine abschließende Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse meiner Untersuchung. Diese letzte Analyse und die Zusammenfassungen, mit denen jedes einzelne Kapitel abgeschlossen wird, ersetzen eine ausführliche Schlussdiskussion. Meine Untersuchung wurde im Frühjahr 2010 weitgehend fertig gestellt. Entsprechend wurden Forschungsbeiträge, die später erschienen sind, nicht miteinbezogen.

Ich gehe davon aus, dass das Utopische als die zentrale Denkfigur im Werk Hagar Olssons angesehen werden muss. Um dies nachvollziehen zu können, musste eine breite Perspektive anleget werden. Dies gilt nicht nur für den literatur- und kulturhistorischen Hintergrund, der die Grenzen Finnlands deutlich überschreitet, sondern auch hinsichtlich des zu untersuchenden Textcorpus und der theoretischen Ausgangspunkte. Mit der Utopie als Dreh- und Angelpunkt eröffnen sich nicht nur viele zentrale Themenbereiche der

---

[49] Hier eine Auswahl von Beiträgen zum frühen Feminismus: Showalter, Elaine: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing.* London 1977; Gilbert, Sandra/ Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven/ London 1979; Dahlerup, Pil: *Det moderne gennembruds kvinder*. København 1983; Mazzarella 1985; Gilbert, Sandra M. und Gubar, Susan: *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Vol. 1. The War of the Words*. New Haven/ London 1988; Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Fadershuset. 1800-talet*. Höganäs 1993; Heitmann, Annegret: Zwischen Innen- und Außenwelt: Körper und Geschlecht. In: Glauser 2006: 202-213.

Olssonschen Produktion, sondern es erklärt sich zudem ihre formale Ausgestaltung. Außerdem wird erkennbar, dass trotz der thematischen Vielfalt alles in einer engen Beziehung zueinander steht. Eben dieser Einsicht folgt die Gliederung meiner Studie. Obwohl alle Teile dieser Arbeit aufeinander aufbauen, sind sie so angelegt, dass sie auch als alleinstehende Einheiten gelesen werden können. Um Wiederholungen zu vermeiden, verwende ich Querverweise, mit deren Hilfe die größeren Zusammenhänge auch dann hergestellt werden können, wenn sich das Interesse des Lesers nur auf einen bestimmten Bereich der Untersuchung beschränkt. Die verwendeten Kürzel werden im Literaturverzeichnis aufgelöst. Alle Forschungsbeiträge und Primärtexte werden in den Fußnoten bei der ersten Erwähnung mit ihrem vollen Titel, Erscheinungsort und -jahr nachgewiesen. Im weiteren Verlauf werden sie in Kurzform oder mit der ihnen zugewiesenen Signatur in den Haupttext integriert.

Nun beginnt das Abenteuer!
Nun ist das Vorspiel aus![50]

[50] „Nu börjas äventyret! Nu är förspelet slut!" In: Olsson, Hagar: *Mr Jeremias söker en illusion*. Helsingfors 1926: 104.

2. UTOPISCHES DENKEN – EIN ZENTRALES CHARAKTERISTIKUM DES MENSCHEN?

Was ist eine Utopie und was macht utopisches Denken aus? Diese Fragen werden nicht nur in der Literaturwissenschaft viel diskutiert und auf sehr unterschiedliche Art und Weise beantwortet. Im Jahr 1990 beschreibt Ruth Levitas die Situation der zeitgenössischen Utopieforschung wie folgt: „There is some indication of a rapprochement between traditions, but not much sign of an emerging consensus." (Levitas 1990: 7.) Dennoch erscheint mir eine Annäherung an diesen Begriff möglich und notwendig, um deutlich zu machen, welches Utopieverständnis dieser Arbeit zugrunde liegt. Ausschlaggebend für die Auseinandersetzung mit dem Begriff soll von Beginn an der Bezug zu Olsson und zu ihrer Zeit sein, wobei kein Anspruch auf eine vollständige Übersicht über die philosophischen und literaturtheoretischen Beiträge zur Utopieforschung erhoben werden kann und soll.

Wie in der Einleitung erwähnt, sind die Arbeiten von Ernst Bloch zur Utopie für die hier angestrebte Analyse ausgewählter kritischer und literarischer Texte Hagar Olssons aufgrund vieler Parallelen besonders gut geeignet. Dies gilt in besonderem Maße hinsichtlich des zeittypischen Untergangs- und Aufbruchsdiskurses. Dementsprechend werden einige relevante Thesen und Begriffe Blochs in einem gesonderten Teilkapitel vorgestellt. Zunächst werde ich jedoch gestützt auf einige neuere Darstellungen zur Utopieforschung eine erste Annäherung an den Begriff des Utopischen vornehmen, wobei ich mich vor allem auf Ruth Levitas' Studie beziehe, da sie auf der Grundlage eines systematischen Überblicks über die Entwicklung der Utopieforschung eine brauchbare Definition des Utopischen formuliert. Levitas zeigt, dass das Utopische vor allem aufgrund von drei Kriterien beschrieben und bewertet wird: Inhalt, Form und Funktion. Weiterhin zeigt sie zwei unterschiedliche Traditionen utopischen Denkens auf, die liberal-humanistische und die marxistische Tradition. Mithilfe von Erich Fromms Ausführungen zu Humanismus und Utopie werde ich diese Zweiteilung problematisieren.

2.1. Was ist Utopie?

Eine erste Begriffsbestimmung

Erste Aufschlüsse bezüglich der Frage, was eine Utopie eigentlich ist, gibt eine etymologische Auseinandersetzung mit dem Begriff. Die meisten Studien, die utopisches Denken zum Gegenstand ihrer Untersuchungen gemacht haben, gehen entsprechend vor. Sarah Ljungquist hat beispielsweise in ihrer Dissertation über literarische Utopien und Dystopien in der schwedischen Literatur zunächst eine Reihe einschlägiger Enzyklopädien zu Rate gezogen und fasst zusammen, dass alle darauf hinweisen, dass der Begriff „Utopia" auf Thomas Morus' gleichnamigen Roman aus dem Jahre 1516 zurückgehe und eine Konstruktion aus den beiden griechischen Worten „ou" (nicht) und „topos" (Ort) sei. Auf diese kurze etymologische Erklärung folge meist eine inhaltliche Bestimmung. Die Utopie werde dabei oft als ein Idealstaat, ein Gesellschaftsideal oder etwas Ideales im Allgemeinen begriffen, das nicht verwirklicht werden könne.[51] Ljungquist verfolgt die etymologische Spur weiter, indem sie auf die von Morus vorgenommene Distinktion zwischen ‚Utopia' und ‚Eutopia' hinweist (vgl. Ljungquist 2001: 16). Es bleibe dabei unklar, ob dem Ort im Nirgendwo ein guter oder glücklicher Ort gegenüber steht, dessen Existenz unter bestimmten Bedingungen tatsächlich möglich ist, oder ob Morus mit dieser Doppeldeutigkeit unterstreichen wollte, dass Utopia zwar der bestmögliche Ort ist, aber nie zu einer Realität werden kann.

Die Frage nach der Realisierbarkeit von Utopien wird in der Utopieforschung viel diskutiert. So versteht Michel Foucault die Utopie als ein fundamental unwirkliches Gebilde[52], dem er die Heterotopie, als einen Ort, der bereits existiert und dennoch außerhalb der herrschenden Ordnung liegt, zur Seite stellt.[53] Auch Herbert Marcuse meint, dass mit dem Begriff Utopie nur die gesellschaftlichen Veränderungsprojekte bezeichnet werden dürften, die gegen bereits erwiesene oder beweisbare wissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten verstoßen. Marcuse will damit jedoch nicht die Utopie als unrealistisch abtun. Vielmehr betont er die Möglichkeit der Verwirklichung der meisten utopischen Projekte, indem er sie nicht länger als utopisch, sondern als „‚provisorisch' unrealisierbar" bezeichnet.[54] Er nimmt damit eine Distinktion vor, die an

---

[51] Vgl. Ljungquist, Sarah: *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940*. Södertälje 2001: 15.

[52] Vgl. Foucault, Michel: Of Other Spaces. In: *diacritics. A review of contemporary criticism*. Vol. 16 number 1/ 1986: 24.

[53] Vgl. dazu auch Pia Maria Ahlbäcks Gegenüberstellung von Utopie und Heterotopie. In: Ahlbäck, Pia Maria: *Energy, Heterotopia, Dystopie. George Orwell, Michel Foucault and the Twentieth Century Enviromental Imagination*. Åbo 2001: 154-162.

[54] Marcuse, Herbert: Das Ende der Utopie (1967). In: Ders.: *Das Ende der Utopie. Vorträge und Diskussionen in Berlin 1967*. Frankfurt 1980: 11.

Ernst Blochs Differenzierung in abstrakte und konkrete Utopien erinnert. Bloch verabschiedet sich nicht vom Begriff des Utopischen, sondern versucht mit der Einführung einer Reihe von Begrifflichkeiten Klarheit in das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Utopie zu bringen.

Ohne die Frage nach der Realisierbarkeit weiter zu verfolgen, diskutiert Ljungquist in Anlehnung an Lyman Tower Sargents Definition das Verhältnis zwischen Utopie und Dystopie. Sargent versteht Utopie als Überbegriff, unter den er die Begriffe Eutopie (Idealwelt) und Dystopie (schlechte Welt) subsumiert. Ljungquist erscheint diese Einteilung sinnvoll, doch berge sie Verständnisprobleme: Man sei gezwungen, gegen die allgemein verbreitete Auffassung, dass mit Utopie ein Idealstaat oder ein idealer Zustand gemeint sei, Stellung zu beziehen (vgl. Ljungquist 2001: 17). Ljungquists Einwand hat sicherlich seine Berechtigung, doch Sargents Definition hat den Vorteil, dass sie unterstreicht, dass unter den Überbegriff der Utopie sowohl der Traum von einer besseren Welt als auch albtraumartige Zukunftsentwürfe fallen. Insbesondere wenn man sich näher mit den Funktionen utopischen Denkens auseinandersetzt, wird man zudem feststellen, dass hinter utopischen und dystopischen Darstellungen oft eine ähnliche Intention steht. Die Frage, ob man von Utopie oder doch lieber Eutopie sprechen sollte, verliert damit an Gewicht. Im Folgenden wird deutlich, dass man Dystopie und Eutopie sowieso nur schwer voneinander trennen kann, weshalb in dieser Arbeit, wenn von utopischem Denken die Rede ist, Dystopisches wie Eutopisches mit inbegriffen sind.

Inhalt, Form und Funktion

Ruth Levitas stellt in ihrer Studie *The Concept of Utopia* fest, dass die gängigen Definitionen von Utopie vor allem auf drei Kriterien basieren, deren Gewichtung von Fall zu Fall variiert: Inhalt, Form und Funktion (Levitas 1990: 4). Der Inhalt utopischen Denkens sei, so Levitas, für viele der interessanteste und meist diskutierte Aspekt. Für eine Definition eigne er sich jedoch nicht besonders gut, da er ein sehr weitgefächertes Spektrum der unterschiedlichsten Inhalte umfasse, deren Bewertung stark von historischen, sozialen und individuellen Umständen abhängig sei. Ähnliches gelte auch für die Frage nach der Realisierbarkeit von Utopien:

> The issue of possibility also relates directly to the content of a utopia, and again judgements differ. Some wish to reverse the colloquial meaning and assert that utopias – or at least important utopias – are not impossible at all, but derive their significance from the fact that they are realistic. Such an assertion involves recognising that our notions of what is realistic are socially structured, and thus our judgements must be tempered with caution. (Levitas 1990: 4f.)

Levitas Bedenken sind ebenso berechtigt wie ihr Einwand, dass Utopien, die (zunächst) als unrealistisch gelten, nicht zwingend weniger wirkungsvoll sind.

Die Frage nach dem realistischen Gehalt utopischer Darstellungen spielt auch in Steffen Greschonigs Untersuchungen über Wahrheit und Lüge der Utopie eine Rolle. In Anlehnung an Nietzsches Überlegungen in „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“[55] beschreibt Greschonig das Wesen utopischen Denkens wie folgt:

> Dieser „Contrast“ [der Kontrast von Wahrheit und Lüge] verschwimmt, wenn ein Herrschaftssystem samt seiner Machtdiskurse und Sprachregelungen ins Wanken gerät. Ein solches Wanken im Sinne eines Oszillierens zwischen fiktiven und realen Herrschaftssystemen ist aber genau das, was konstitutiv für das utopische Denken schlechthin ist. (Greschonig 2005: 57.)

Zunächst einmal kann also festgehalten werden, dass sich das Utopische demnach in einem Grenzland zwischen Wirklichkeit und Fiktion bewegt. Dies lässt Greschonig zu dem Schluss kommen, dass der angemessene Ort utopischen Denkens nur die Literatur sein kann. In Kapitel 3 werde ich diese Gedanken erneut aufgreifen.

Doch nun zurück zu Levitas und dem zweiten Aspekt, auf den viele Utopie-Definitionen aufbauen: die Form. Auch bei Ljungquist nimmt die Form eine zentrale Stellung ein. Die Utopie wird als die Beschreibung einer idealen Gesellschaft verstanden, wobei Morus' *Utopia* in vielen Studien Modellcharakter zugesprochen wird. Dies führt dazu, dass die Utopie oft vorrangig als literarische Gattung begriffen wird (vgl. Levitas 1990: 5). Aber eben nicht ausschließlich. Geht man davon aus, dass der Begriff der Utopie mit dem des Idealstaats gleichzusetzen ist, so weisen seine Ursprünge weit in die abendländische Kulturgeschichte zurück bis hin zu Platons *Politeia* (ca. 370 v. Chr.), die als eine frühe politisch-philosophische Utopie bezeichnet werden kann. Indem man die Form in den Blick nimmt, zeigt sich vor allem eine Seite utopischen Denkens. Die Beschreibung einer idealen, aber auch einer albtraumartigen Gesellschaft bedeutet, dass den herrschenden Umständen in der Wirklichkeit andersartige Ordnungen entgegengestellt werde. Und auch die Beschreibung einer literarischen Gattung bedeutet, dass eine bestimmte Form vorgegeben wird. Auf diese Weise kann der Eindruck entstehen, dass die Utopie in erster Linie für Organisation und Ordnung steht, womit der Freiheit und dem kreativen Chaos nur wenig Raum bleibt. Diesen Befürchtungen wird unter anderem in den literarischen Dystopien Ausdruck verliehen. Eine solche Definition wird dem Begriff des Utopischen jedoch nicht gerecht, denn

[55] Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Dritter Band. Hg. v. Karl Schlechta. 9. Aufl. München 1982: 309-322.

sie klammert sein revolutionäres, ordnungsauflösendes und grenzüberschreitendes Potenzial aus.

Levitas kritisiert, dass die Definitionen, die vor allem die Inhalte und die Form der Utopie berücksichtigen, wenig über den Nutzen utopischen Denkens aussagen. Nur eine Definition, die den Fokus vornehmlich auf die Frage nach der Funktion richtet, weiche deutlich von der gängigen synonymen Verwendung der Adjektive ‚utopisch' und ‚nutzlos' ab. In der Utopieforschung teile man hingegen in der Regel die Auffassung, dass Utopien bestimmte Funktionen zukommen, wobei einige Ansätze schließlich so weit gingen, die Funktionen als entscheidende Merkmale für die Bestimmung des Begriffs Utopie zu verstehen (vgl. Levitas 1990: 5). Mit diesen Definitionen treten Organisation und Ordnung in den Hintergrund. Meine Analysen werden zeigen, dass diese Perspektive im Gegenteil dazu führt, dass Grenzüberschreitung und Offenheit als zentrale Kennzeichen utopischen Denkens in das Blickfeld rücken.

2.2. Traditionen utopischen Denkens

Levitas baut ihre Untersuchung auf der Annahme auf, dass insbesondere zwei unterschiedliche Strömungen in der Utopieforschung festzustellen sind: Eine liberal-humanistische Tradition, deren Utopiebegriff vor allem auf formalen Kriterien basiere, und eine marxistische Tradition, deren Utopieverständnis entscheidend durch den Aspekt der Funktion geprägt sei. Die neuere Utopieforschung zeichne sich schließlich durch Vielfalt aus: „Working definitions range from the refusal of any definition at all, through definitions in terms of form, form and content, function, function and form." (Levitas 1990: 7.) Levitas Beschreibung dieser beiden Traditionen gibt einen guten Überblick über die Entwicklung und das Wesen utopischen Denkens. Aus diesem Grund werde ich sie etwas ausführlicher vorstellen. Ich möchte jedoch von vorneherein betonen, dass Levitas Zweigliederung zu schematisch ausfällt. Unter Berücksichtigung von Erich Fromms Ausführungen zum Humanismus Karl Marx' erscheint es problematisch, Humanismus und Marxismus als Bestandteile entgegengesetzter Traditionen zu begreifen. Diese Problematik taucht auch in Bezug auf das utopische Denken bei Ernst Bloch und Hagar Olsson auf.

Levitas betont, dass in keiner der Traditionen ein homogenes Utopieverständnis auszumachen sei. Dennoch gebe es einige grundsätzliche Gemeinsamkeiten, die eine Gliederung in zwei Traditionen motivierten. So gehe das utopische Denken der Vertreter der liberal-humanistischen Tradition in der Regel eine Verbindung mit dem Glauben an Entwicklung und Fortschritt ein, wobei Vernunft und Freiheit eine wichtige Rolle spielten. Man sei sich zudem weitestgehend einig, dass Utopien auf die jeweiligen zeitgenössischen Probleme

verweisen und zugleich oft auch Lösungsvorschläge bieten. Formal definiere man sie meist als die Präsentation einer idealen Gesellschaft. Ansonsten herrsche zum Teil deutliche Uneinigkeit zwischen den verschiedenen Definitionsansätzen. Einige hielten die Utopie vor allem für eine literarische Fiktion, während andere sie als politische Vision klassifizierten. Es gibt, so Levitas, zudem große Unstimmigkeiten hinsichtlich der Grenzen der Utopie. Man sei sich beispielsweise nicht einig, ob Dystopien in das Konzept Utopie mit einzubeziehen oder auszuschließen sind (vgl. Levitas 1990: 11).

Das Verhältnis zur Utopie sei bei den Vertretern der liberal-humanistischen Tradition oft ambivalent:

> Utopia fascinates as an expression of the felt problems and solutions of particular historical situations, it inspires as a response to the current problems across history; yet it provokes fear that the revolutionary may make the mistake of taking it literally. […] ideas are the motive force in social progress, so that utopia must be taken seriously as a contribution to this – but not too seriously, or evolution and progress may turn to revolution and disaster. (Levitas 1990: 11.)

Die völlige Neugestaltung der bestehenden Verhältnisse und die Verwirklichung eines Idealzustandes sind demnach nicht Ziele utopischer Darstellungen. Vielmehr steht ein ins Unendliche gerichteter Glaube an sozialen Fortschritt im Vordergrund. Viele der von Levitas vorgestellten Denker der liberal-humanistischen Tradition verstehen Fiktionalität oder auch Fantasie als entscheidendes Merkmal des Utopischen, wobei ihnen das Träumen von einer besseren Welt und das Nachdenken über eine mögliche Umsetzung von Verbesserungen als „one of the noblest aspirations of man" (Levitas 1990: 27) gelten. Aus dem obigen Zitat spricht die Vorstellung, dass Literatur zwar Denkanstöße geben kann, wodurch ihr ein hoher moralischer Wert zukommt, eine Revolutionierung der Gesellschaft kann und soll sie jedoch nicht bewirken. Die Idee eines idealen Staats wird also als unrealisierbar begriffen, wobei ihr jedoch eine Wirkung auf die Realität zugetraut wird. Utopisches Denken ist deutlich auf die Zukunft ausgerichtet. Es geht nicht darum, vergangene goldene Zeitalter wiederzubeleben. Optimismus und Hoffnung können als entscheidende Elemente des utopischen Denkens der liberal-humanistischen Tradition bezeichnet werden.

Doch wird die Utopie in dieser Tradition durchaus nicht nur positiv bewertet. Harry Ross, den Levitas zu den liberalen Humanisten zählt, merkt in seiner 1938 erschienenen Abhandlung *Utopias Old and New*[56] den intoleranten und autoritären Charakter vieler Utopien an. Ross nennt Aldous Huxleys *Brave New World* oder Adolf Hitlers *Mein Kampf* als Beispiele (vgl. Levitas 1990: 22f). Ebenfalls kritisch begegnet

[56] Ross, Harry: *Utopias Old and New*. London 1938.

Marie Louise Berneri der Utopie.[57] Indem mit Beginn des 20. Jahrhunderts die Umsetzung großer Gesellschaftsutopien in den Bereich des Möglichen gerückt sei, gehe eine große Gefahr von ihnen aus. Dies sei der Grund für die steigende Zahl dystopischer Darstellungen (vgl. Levitas 1990: 25). Vor allem Berneri fasst den Utopiebegriff sehr eng. Ihre Kritik zielt auf die Vorstellung, die Utopie sei mit einem durchorganisierten Staat gleichzusetzen. Levitas' Einwand, dass eine Begriffsdefinition basierend auf allein inhaltlichen und/ oder formalen Kriterien dem Gegenstand nur schwer gerecht wird, stellt seine Berechtigung mit diesen Beispielen unter Beweis. Auf was man hofft und was man fürchtet, hängt natürlich von den historischen, sozialen und persönlichen Umständen und der damit verbundenen Perspektive ab. Ross und Berneri verdächtigen die Utopie generell des Zwangs und des Freiheitsverlusts. Diese Sichtweise ist typisch für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Utopie, verstanden als eine Beschreibung einer neuen Gesellschaftsordnung, hatte für viele ihren positiven Klang verloren. Dieser Entwicklung trägt Pia Maria Ahlbäck in Anlehnung an Hans-Ulrich Seeber Rechnung, wenn sie zwischen positiven traditionellen Utopien und negativen modernen Utopien und Dystopien unterscheidet (vgl. Ahlbäck 2001: 151).

Für den Bedeutungswandel, den die Utopie im 19. Jahrhundert durchlaufen hat, macht Berneri die Entstehung des Marxismus verantwortlich. Indem selbsternannte wissenschaftliche Sozialisten damit begonnen hätten, die Adjektive „utopisch" und „wissenschaftlich" antonym zu verwenden, sei der Begriff Utopie seiner eigentlichen Bedeutung beraubt worden (vgl. Berneri 1971: 207). Berneri spielt damit auf Karl Marx und Friedrich Engels an, die frühere utopische Konzepte im *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848) als „spanische Schlösser"[58] bezeichnen, der sie die Wissenschaftlichkeit ihrer eigenen Vorstellungen einer neuen Gesellschaftsordnung gegenüberstellen. Levitas meint jedoch, dass Marx und Engels nicht für eine Veränderung des Utopieverständnisses verantwortlich seien. Sie hätten sich lediglich auf die im Wort ‚Utopia' angelegte „assumption of impossibility" (Levitas 1990: 25) bezogen. Die Unmöglichkeit der Realwerdung reicht als Kriterium für eine Definition jedoch nicht aus. Viele verbinden schließlich mit utopischem Denken gegenteiliges, wie Möglichkeit, Zukunft und Hoffnung. Zu ihnen zählt auch A. L. Morton, der seine Definition vor allem auf die Funktionen von Utopien stützt. Levitas stellt ihn dennoch als einen weiteren Vertreter der liberal-humanistischen Tradition vor, da sein Ansatz von der Annahme einer ins Unendliche ausgerichteten Entwicklung geleitet wird. Dem Utopischen komme dabei die Funktion zu, ein Katalysator für soziale Veränderungen zu sein (Levitas 1990: 31). Sowohl Utopien als auch Dystopien können in

[57] Berneri, Marie Louise: *Journey Through Utopia* (1950). New York 1971.
[58] Marx, Karl und Engels, Friedrich: Manifest der kommunistischen Partei. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 4. Berlin 1969: 491.

Mortons Augen helfen, die Welt zu verändern: „they have stimulated thought, led men to criticise and fight against abuses, taught them that poverty and oppression were not a part of a natural order of things which must be endured."[59] Hier werden zwei wichtige Funktionen utopischen Denkens betont. Utopien wie Dystopien können sowohl Gesellschaftskritik üben als auch neue Möglichkeiten für eine gesellschaftliche Veränderung aufzeigen.

Gesellschaftskritik und die Eröffnung neuer Möglichkeiten sind laut Levitas zwei der drei zentralen Funktionen, die die Utopie im Sinne der liberal-humanistischen Tradition erfüllt. Als dritte Funktion nennt Levitas die Kompensation bestehender Missstände. Während die beiden erstgenannten Funktionen von den Befürwortern von Fortschritt und Entwicklung meist positiv bewertet wurden, galt die kompensatorische Funktion oft als Entwicklungshemmer. Das utopische Denken der liberal-humanistischen Tradition, wie Levitas sie beschreibt, nimmt in erster Linie die gesamte Gesellschaft in den Blick. Man sei an einem beständigen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Fortschritt interessiert, ohne jedoch eine völlige Neuordnung der herrschenden Zustände zu wollen.

Levitas' Differenzierung ist jedoch problematisch. Die Idee des Humanismus hat nämlich durchaus revolutionäres Potenzial und eine völlige Umstrukturierung der Gesellschaft ist ihr zumindest als fernes utopisches Ziel inhärent. Ich möchte zudem auf zwei unterschiedliche Perspektiven hinweisen. Während der Liberalismus ebenso wie der Marxismus in erster Linie die Gesellschaft im Blick hat, geht der Humanismus, wie der Name schon sagt, von dem Menschen aus. Ronny Ambjörnsson hebt in seiner ideehistorischen Studie über die Entwicklung utopischer Gedanken die besondere Rolle der Aufklärung und der französischen Revolution hervor. Er bezeichnet das aufklärerische Ideal, dass der Mensch mit Hilfe seiner Vernunft eine Gesellschaft basierend auf Gleichheit und Gerechtigkeit aufbauen könne, als eine Grundannahme innerhalb des utopischen Denkens.[60] Dieses Ideal prägt auch die humanistische Tradition. Zunächst muss eine umfassende Revolutionierung des Denkens der einzelnen Individuen angestrebt werden, damit dann die gesellschaftlichen Strukturen nachhaltig geändert werden können.

Erich Fromm, der eine Tradition humanistischer Utopisten in seinem 1962 gehaltenen Vortrag „A New Humanism as a Condition for the One World"[61] beschreibt, nennt neben der Vernunft die Liebe als spezifische Eigenschaft des Menschen und betont damit die Bedeutung

---

[59] Morton, A[rthur] L[eslie]: *The English Utopia* (1952). London 1969: 274f.

[60] Vgl. Ambjörnsson, Ronny: *Fantasin till makten! Utopiska idéer i västerlandet under fem hundra år*. Stockholm 2005: 18.

[61] Dieser Vortrag ist Teil des von Rainer Funk herausgegebenen Band *Humanismus als reale Utopie*. Vgl. Anmerkung 15.

des Gefühls für eine Veränderung der Gesellschaft.[62] Die Entwicklung und Förderung beider Eigenschaften seien der notwendige Weg zu einem Menschen, der seine Menschlichkeit ganz entfalten kann. Und dieser neue Mensch ist das Ziel des Humanismus, wie Fromm ihn versteht. Er ist zugleich Voraussetzung und Ergebnis einer völlig neuen humanen Gesellschaft. In diesem Sinne bezeichnet Fromm den Humanismus als reale Utopie (vgl. Fromm 2005: 20-23).

Die Utopie vom neuen Menschen spielt für die Periode von 1920-1950 eine wichtige Rolle. Anders als das Adjektiv „neu" verspricht, geht ihr eine lange Tradition voraus. Der Humanismus hat eine zentrale Bedeutung für das utopische Denken des europäischen Kulturkreises. Er beeinflusst nicht nur das liberalistische utopische Denken, sondern auch das marxistische. Diese These werde ich im Zusammenhang mit Ruth Levitas Präsentation der marxistischen Tradition weiterentwickeln. Doch zuvor wird in Anlehnung an Fromm kurz die Entwicklung des humanistischen Gedankens in der europäischen Geistesgeschichte vorgestellt. Bereits im Alten Testament sieht Fromm die Vorstellung vom universalen Menschen angelegt, der jedem einzelnen Individuum innewohnt und dessen besonderen menschlichen Wert ausmacht. Alle Menschen gelten als ein Ebenbild Gottes, wobei die humanistische Idee im Alten Testament am deutlichsten in der „prophetischen Vorstellung des Messianismus" zu Tage trete. Hier werde „das Stammesgefühl überwunden mit der Vision, daß alle Völker gleichermaßen von Gott geliebt sind" (Fromm 2005: 74). Diese Tradition setze sich im Neuen Testament fort. Mit Berufung auf den spätmittelalterlichen Denker Nikolaus von Kues betont Fromm, dass das Menschsein Jesu Christi das Einssein aller Menschen garantiere (vgl. Fromm 2005: 75).

Der dem Humanismus innewohnende utopische Gedanke, dass Armut und Unterdrückung aufgehoben und in einen Zustand von Gleichheit und Freiheit umgewandelt werden können, ist für die christliche Lehre zentral. Hier nimmt die Menschheitsgeschichte nicht nur mit einem utopischen Zustand, dem Paradies, ihren Anfang, sondern sie stellt einen solchen auch für die Zukunft in Aussicht – spätestens nach der Überwindung des Todes durch Jesus Christus, der immer wieder die Belange der Armen und Benachteiligten in den Vordergrund gestellt hat. Die gerechtere und bessere Welt muss aber nicht ins Jenseits oder in eine längst vergangene Zeit verlegt werden. Ambjörnsson zeigt, wie vor allem die biblische „Offenbarung des Johannes" viele Theologen dazu angeregt hat, über ein irdisches Reich nachzudenken, in dem die Armen und Unterdrückten eine christliche

[62] Karin Hoff zeigt in ihrem Überblick über die skandinavische Literatur im Zeitalter der Aufklärung, welches hier auf den Zeitraum von 1720-1800 festgelegt wird, dass eine enge Verbindung von Vernunft und Gefühl im Norden bereits sehr früh eine Rolle spielte. Vgl. Hoff, Karin: Aufklärung (1720-1800). In: Glauser 2006: 79-122 (besonders 88f; 108-110; 117f). Eines der bekanntesten literarischen Beispiele der europäischen Aufklärung, in dem das Zusammenspiel von Vernunft und Gefühl gestaltet wird, ist Gotthold Ephraim Lessings Drama *Nathan der Weise* (1779).

Herrschaft, die auf Gleichheit und Brüderlichkeit basiert, errichten (Ambjörnsson 2005: 15).

Fromm merkt an, dass der Humanismus auch in der griechischen und römischen Philosophie verwurzelt ist. Hier liege die im Grundgesetz demokratischer Staaten verankerte Vorstellung eines natürlichen Menschenrechts, das als unantastbar gilt, begründet (Fromm 2005: 75f). Die Renaissance versteht Fromm als eine konsequente Fortführung sowohl der jüdisch-christlichen als auch der griechisch-römischen Vorstellungen vom Menschen. In dieser Epoche bilde sich ein Verständnis, das als Voraussetzung für die Ideen der Aufklärung gelten müsse:

> Für die Renaissance ist das Ideal des Menschen der universale Mensch, der vielseitige, allseits bewanderte Mensch; und mehr noch, in jedem einzelnen Individuum realisiert sich die Humanität. Jeder Mensch ist der Träger der ganzen Humanität. Darum hat jeder Mensch die Aufgabe, die Humanität in sich selbst zu entfalten. (Fromm 2005: 77.)

Der Bezug zu Kants berühmter Forderung, dass sich der Mensch aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit befreien solle[63], ist leicht herzustellen. Fromm unterstreicht weiterhin die Bedeutung, der Rousseauschen Erkenntnis, dass ein Widerspruch zwischen „den sozialen Forderungen und den […] Forderungen der Humanität innerhalb des Menschen" (Fromm 2005: 78) besteht.[64] Die daraus resultierenden Konflikte kann man als einen Auslöser utopischen Denkens verstehen.

Folgt man Fromms Beispielen, so scheint der Humanismus ein eindeutiges utopisches Ziel zu haben, welches jedoch sehr offen formuliert wird und mit detailreich ausgemalten Staatsutopien nicht allzu viel gemeinsam hat. Ein Beispiel Fromms für einen typischen Vertreter der humanistischen Utopie ist Gotthold Ephraim Lessing, der ebenfalls der Idee anhing, dass die Humanität des Menschen entwickelt werden müsse. Fromm bezeichnet es als „eine Ironie der Geschichte", dass Lessing cirka hundert Jahre vor Adolf Hitler symbolisch „vom ‚Dritten Reich' als dem Reich der vollendeten Humanität […], in dem alle menschlichen Gegensätze durch ein neues Einssein und eine neue Harmonie überwunden sein würden" (Fromm 2005: 79), spricht. Am Beispiel des Dramas *Iphigenie* (1787) zeigt Fromm, dass auch Johann Wolfgang von Goethe, die Humanität im Sinne der Renaissance ins Zentrum stellt: „das Vertrauen auf die Stimme der Menschlichkeit [ist] die *eine* Lösung" (Fromm 2005: 82) zur Rettung des Menschen. Goethe

---

[63] Vgl. Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: *Berlinische Monatsschrift*. Dezember-Heft 1784: 481-494. Erneut abgedruckt in Immanuel Kant: *Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie*. Herausgegeben und eingeleitet von Jürgen Zehbe. Göttingen 1967: 55-61.

[64] An diesen Gedanken knüpft auch Sigmund Freud an. Vor allem seine im Norden weit verbreitete Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* (1929/30) zeugt davon.

teilt ebenfalls die Vorstellung einer universalen Menschlichkeit, deren Entwicklung das Ziel des menschlichen Lebens ist. Fromm betont, dass diese Universalität jedoch nicht als Gegensatz zur Individualität gedacht ist:

> Universalität [ist nicht] dadurch zu erreichen, daß alle Menschen sich gleichen und sich deshalb zusammengehörig oder eins fühlen; vielmehr glaubte man, daß der Mensch nur durch eine vollständige Entwicklung seiner eigenen Individualität zur Erfahrung seiner eigenen Humanität – und das bedeutet der Humanität aller – kommen könne. Für die Philosophen der Aufklärung fühlt der Mensch sich mit allen gerade deshalb eins, weil er ganz er selbst geworden ist. Wird der Mensch nicht ganz er selbst und bleibt er, psychisch gesehen, ein totgeborener Mensch, wird er nie […] fähig sein, jene Humanität zu fühlen, die er in sich trägt. (Fromm 2005: 80.)

Friedrich Schillers idealistischen Ausführungen zum Verhältnis zwischen Staat und Individuum liegt ein ähnliches Konzept zugrunde:

> Nun lassen sich zwey verschiedene Arten denken, [...] wie der Staat in den Individuen sich behaupten kann: entweder dadurch, daß der reine Mensch den empirischen unterdrückt, daß der Staat die Individuen aufhebt, oder dadurch, daß das Individuum Staat wird [...]. Ist der innere Mensch mit sich einig, so wird er auch bey der höchsten Universalisierung seines Betragens seine Eigenthümlichkeit retten, und der Staat wird bloß der Ausleger seines schönen Instinkts, die deutlichere Formel seiner inneren Gesetzgebung seyn.[65]

Schiller betont in diesem Zusammenhang nicht nur die Notwendigkeit der Freiheit für den Menschen, sondern er thematisiert auch das Verhältnis zwischen Ideal und Realität (vgl. Mieth 2003: 44f).

Fromm zufolge bewegt sich auch Karl Marx in dieser humanistischen Geistestradition. Eine deutliche Zäsur bildeten jedoch die Weltkriege. Vor allem der Zweite Weltkrieg und der Kalte Krieg bedeuten in Fromms Augen einen Bruch der Tradition. Während der Humanismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung verloren habe, sei ein System erstarkt, das Fromm als ein „bürokratisiertes Industriesystem[…]" bezeichnet, „dessen Leitwerte Macht, Prestige und Vergnügen sind", und das „den Menschen entmenschlicht." (Fromm 2005: 64.) Diese Entwicklung verstärke das Gefühl des Menschen, fremd in der Welt zu sein. Fromm hält ihr die Utopie der Einen Welt entgegen, die nur durch eine Wiederbelebung des Humanismus verwirklicht werden könne. Fromms Utopie bedeutet eine Kombination der beiden menschlichen Grundbedürfnisse nach Sicherheit und Freiheit. Die Eine Welt ist als eine positive Globalisierung in dem Sinne zu verstehen, dass nationalstaatliche Interessen zu Gunsten der gesamten Menschheit in den Hintergrund treten. Der Friede und die

---

[65] Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung von Menschen in einer Reihe von Briefen.* Mit den Augustenburger Briefen. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2000: 15-17.

Freiheit aller Menschen sollen so in den Bereich des Möglichen rücken. Dem Fremdheitsgefühl darf laut Fromm nicht mit der regressiven Bestrebung, eine vormenschliche Einheit mit der Natur wieder herzustellen, begegnet werden. Nicht die Abkehr vom Menschen, sondern die Kultivierung der spezifisch menschlichen Eigenschaften, der Vernunft und der Liebe, sei der Weg zu einer Welt, in der der Mensch sich zu Hause fühlt, und in der er „in einer neuen Harmonie mit sich selbst, seinen Mitmenschen und sogar mit der Natur" (Fromm 2005: 88) lebt.

Die Idee vom Menschen, der seine Humanität entwickelt und damit das Tor zu einem neuen Zeitalter aufstößt, ist die zentrale Utopie des Humanismus. Sie will die herrschenden Zustände so weitreichend revolutionieren, dass noch gar nicht absehbar ist, wie die neue Welt aussehen wird. Ihre Botschaft ist revolutionär und dabei klar pazifistisch. Die humanistische Utopie ist Weg und Ziel zugleich. Sie impliziert eine Kritik an der herrschenden Gesellschaft, wobei sie jedoch keine kompensatorische Funktion hat. Sie will Hoffnung geben, die tatsächliche Veränderung bewirkt. Ich werde im Verlauf dieser Studie immer wieder auf sie zurückkommen. Sie ist für Ernst Blochs Philosophie ebenso bedeutungsvoll wie für die modernistische Literatur und Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In der Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Utopischen im Werk Hagar Olssons nimmt sie eine zentrale Stellung ein.

Ruth Levitas' Schwerpunkt liegt auf den marxistischen Ansätzen, welche die Funktion der Utopie sehr kontrovers diskutieren. Karl Marx und Friedrich Engels kritisieren utopisches Denken als eine Flucht vor der Realität und als Hemmnis für die Weiterentwicklung der Gesellschaft. Der Soziologe und Philosoph Karl Mannheim (1893-1947) hingegen versteht die Utopie als Motor für soziale Veränderungen und unterstreicht damit ihren Wert. Ernst Bloch, den Levitas ebenfalls als einen Vertreter der marxistischen Tradition vorstellt, denkt in ähnlichen Bahnen. Auch den Marxisten gelingt keine einheitliche Bewertung und Definition des Utopiebegriffs. Es wird außerdem zu diskutieren sein, inwiefern Marx' und vor allem Blochs Schriften Teil der humanistischen Tradition sind.

Im *Manifest der kommunistischen Partei* nehmen Marx und Engels auf frühe Gesellschaftsutopien kommunistischer Prägung Bezug. Unter der Rubrik „Der kritisch-utopistische Sozialismus und Kommunismus" problematisieren sie die Entwürfe von Henry de Rouvroy Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837) und Robert Owen (1771-1858). Diese gelten ihnen zwar als ein „höchst wertvolles Material zur Aufklärung der Arbeiter"[66], da sie alle Grundlagen der bestehenden Gesellschaft angreifen, doch sei ihr revolutionäres Potenzial inzwischen durch die geschichtliche Entwicklung aufgehoben worden:

[66] Marx, Karl/ Engels, Friedrich: Manifest der kommunistischen Partei. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke.* Bd. 4. Berlin 1969: 490f.

> Ihre positiven Sätze über die zukünftige Gesellschaft [...] drücken bloß das Wegfallen des Klassengegensatzes aus, der eben erst sich zu entwickeln beginnt, den sie nur noch in seiner ersten gestaltlosen Unbestimmtheit kennen. Diese Sätze selbst haben daher noch einen rein utopistischen Sinn. Die Bedeutung des kritisch-utopistischen Sozialismus und Kommunismus steht im umgekehrten Verhältnis zur geschichtlichen Entwicklung. In demselben Maße, worin der Klassenkampf sich entwickelt und gestaltet, verliert diese phantastische Erhebung über denselben, diese phantastische Bekämpfung desselben allen praktischen Wert, alle theoretische Berechtigung.[67]

Dieses Zitat illustriert auf anschauliche Weise Marx' und Engels' Verständnis des Begriffs „utopistisch". Sie ziehen eine klare Grenze zwischen ihren eigenen Theorien, welche die Revolutionierung der Gesellschaft als logische Konsequenz historischer Entwicklung verstehen, und den phantastischen Kopfgeburten der sogenannten utopistischen Sozialisten, wobei sie speziell das fehlende Bewusstsein für die Klassengegensätze beklagen. Die Adjektive „utopistisch" und „phantastisch" werden synonym im Sinne von „unrealistisch" verwendet. Utopismus und Realismus gelten also als ein direktes Gegensatzpaar, was in einem deutlichen Widerspruch zu Hagar Olssons Forderung nach einem Realismus für Utopisten steht.

Engels bezeichnet den frühen Sozialismus als unwissenschaftlich, weil er „[w]ie die Aufklärer" suggeriere, sofort die gesamte Menschheit befreien zu können, ohne zunächst die Unterdrückung des Proletariats zu beenden.[68] Engels' Kritik richtet sich im Grunde nicht gegen das utopische Ziel, sondern er beklagt, dass der Weg dorthin im Dunklen bleibe.[69] Indem der Marxismus diesen Weg aufzeigt, gelinge ihm der Schritt von der Utopie zur Wissenschaft.[70] Die Ausbildung eines Klassenbewusstseins der Arbeiter sei der erste Schritt. Darauf folge eine Umkehrung der Machtverhältnisse als zweiter Schritt zur klassenlosen Gesellschaft, die der Garant für die Freiheit und Gleichheit aller Menschen sei. Insbesondere Engels glaubte zunächst, geprägt durch die Schriften Owens, an eine evolutionäre Entwicklung zum Kommunismus,

---

[67] Marx, Karl/ Engels, Friedrich: Manifest der kommunistischen Partei. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke.* Bd. 4. Berlin 1969: 491.

[68] Engels, Friedrich: Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft (1880). In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 19. Berlin 1969: 191.

[69] Fromm weist darauf hin, dass Marx und Engels damit gegen die Vorstellung der Junghegelianer angehen, dass die Welt allein durch eine Bewusstseinsveränderung revolutioniert werden könne. Vgl. Fromm 2005: 191.

[70] Levitas betont, dass Saint-Simon, Fourier und Owen an die Realisierbarkeit ihrer Entwürfe radikal veränderter Gesellschaftssysteme glaubten. Anders als Marx und Engels waren sie der Meinung, dass ihre Vorstellungen einem wissenschaftlichen Anspruch gerecht würden und damit alles andere als unrealisierbar seien. Ihre Verwendung des Begriffs „Utopie" weist Parallelen zu Marx und Engels auf. So schreibt Fourier: „What is Utopia? It is the dream of well-being without the means of execution, without an effective method." Zitiert nach Levitas 1990: 38.

wobei bereits gewachsene und damit vorhandene Möglichkeiten freigesetzt würden (vgl. Levitas 1990: 46-49). Marx zweifelte hingegen an einem derartig fließenden Übergang. Er sah die Notwendigkeit einer Zeit der Transformation, die zwischen der alten auf den Kapitalismus ausgerichteten und der zukünftigen kommunistischen Gesellschaft liegen müsse. Diese Umbruchszeit könne nur durch die „revolutionäre Diktatur des Proletariats“[71] in die beste aller Gesellschaften, in die kommunistische, münden.

Mit der Entwicklung des sozialistisch organisierten Gesellschaftssystems unter der Herrschaft des Proletariats gehe dann auch die Herausbildung eines neuen Menschen einher.[72] Steffen Greschonig kritisiert zu Recht, dass die These, ein neuer Menschentyp sei die natürliche Folge einer kommunistischen Staatsordnung, einen pseudowissenschaftlichen Charakter habe. Eine wissenschaftliche Begründung für die Veränderung des Menschen bieten weder Marx noch Engels, weshalb Greschonig treffend kommentiert: „vielmehr muss an diese Veränderung ‚geglaubt' werden.“ (Greschonig 2005: 172.) Indem Greschonig die Konstruierung von Wahrheit bei Marx und Engels kritisch beleuchtet, zeigt er, dass Engels' Schlussfolgerung ebenso wenig auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruht, wie die Utopien der frühen Sozialisten. Der Marxismus leugne, indem er den Anspruch erhebe, weder utopisch noch ideologisch zu sein, seinen Ursprung und verschleiere seine Methoden. Insbesondere die Verwendung des Klassenbegriffs habe zudem zu einer Doppelmoral des Marxismus geführt, die ihn wissenschaftlich und moralisch fragwürdig mache (vgl. Greschonig 2005: 170-175). Greschonig problematisiert, dass zwar wie bei den frühen Sozialutopisten eine positive „conditio humana“ beschrieben werde, die Distinktion in Bürgertum und Proletariat jedoch nicht die Gleichheit aller Menschen unterstreiche, sondern scharfe Grenzen ziehe: „Die Verkehrung der Verhältnisse und die mittelfristige Unterdrückung des Klassenfeindes ist somit erklärtes Ziel des Proletariats.“ (Greschonig 2005: 175.)

Die „conditio humana“ ist von grundlegender Bedeutung für Marx' Denken, womit eine Verbindung zum Humanismus erkennbar ist, welche auch Fromm hervorhebt. Die Idee einer Eigenschaft, die alle Menschen umfasst und verbindet, bedeutet für Fromm den Schlüssel zu einem friedlichen Zusammenleben der unterschiedlichsten Menschen. Die positive Humanität sei grundsätzlich Teil eines jeden Menschen, auch wenn sie durch die äußeren Umstände in ihrer Entfaltung behindert oder begünstigt werden kann. Marx und Engels denken die

---

[71] Marx, Karl: Kritik des Gothaer Programms. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke.* Bd. 19. Berlin 1969: 28.

[72] Vgl. Marx, Karl: Kritik des Gothaer Programms. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke.* Bd. 19. Berlin 1969: 28f. Hier ist eine weitere Parallele zu Fourier erkennbar, in dessen utopischen Entwürfen ebenfalls eine veränderte Einstellung des Menschen zur Arbeit als Folge der neuen Verhältnisse zu finden ist. Vgl. dazu Ambjörnsson 2005: 169-173.

Idee einer positiven allumfassenden Humanität jedoch nicht in ihrer vollen Radikalität zu Ende. Jedenfalls gehen sie davon aus, dass sich die abendländische Welt in zwei Klassen unterteilt, von der die eine sich weniger weit von ihrer Menschlichkeit entfernt habe als die andere. Diese Vorstellung dient als Rechtfertigung für eine Umkehrung der Machtverhältnisse, wobei kaum nachzuvollziehen ist, weshalb eine Umverteilung der Macht bei einer Beibehaltung hierarchischer Strukturen, zu einer friedlichen, freien und gleichberechtigten Gesellschaft führen soll. Vielmehr muss angenommen werden, dass die neuen Herrscher ihre Humanität nun ebenfalls weit hinter sich lassen.

In Anlehnung an Greschonig halte ich es außerdem für problematisch, dass Marx und Engels dem Utopischen keine positive Daseinsberechtigung mehr zugestehen. Sie setzen sich folglich nicht weiter mit seiner Beschaffenheit und der Frage auseinander, was *die* Realität eigentlich ist und wer das Recht und die Macht hat, diesen Begriff zu definieren. So verkennen sie den utopischen Gehalt der eigenen Theorien. Wird die Utopie einer neuen Humanität zur Wissenschaft erklärt, so verliert sie ihr grenzüberschreitendes, horizonterweiterndes Potenzial.[73] Außerdem rückt die besondere Bedeutung jedes einzelnen Menschen, die Fromms Humanismus unterstreicht, zugunsten abstrakter Kollektive in den Hintergrund. Eine solche Perspektive birgt vor allem dann, wenn eine praktische Umsetzung intendiert ist, viele Gefahren. Dennoch basieren die Marxschen Theorien letztendlich auf einem ähnlichen Glauben und einer ähnlichen Hoffnung, wie die der oben genannten Repräsentanten der humanistischen Geistestradition. Fromm betont, dass Marx' Vorstellung vom „totalen Menschen"[74] der Idee eines universalen Menschen bzw. einer Humanität, die allen Menschen innewohnt entspricht (vgl. Fromm 2005: 85). Die Befreiung und Entwicklung dieses totalen Menschen sei das Ziel, wobei Marx' Denken dabei so wenig mit dem Marxismus der Sowjetunion (im Jahre 1962) zu tun habe, wie „die Päpste der Renaissance mit den Lehren Christi." (Fromm 2005: 84; vgl. auch ebd. 189.)

Fromm unterstreicht, dass Marx der Handlung in seinen Theorien große Bedeutung beimisst. Auch damit stehe er in der humanistischen Tradition. Am Beispiel der Liebe zeigt Fromm, dass Marx die Bedeutung des Haben zugunsten des Seins verringern will. Es geht nicht darum, wie viel Liebe man bekommt und damit besitzt, sondern wie groß die eigene Fähigkeit, zu lieben, ist. Damit wird die Liebe als ein aktives Vermögen begriffen (vgl. Fromm 2005: 85). Hier

[73] Vgl. dazu Greschonig 2005: 176. Greschonig kritisiert: „Abstraktion und Anspruch einer allumfassenden Wirklichkeitsdarstellung in der Theorie wird durch die Praxis der willkürlichen Zusammenfassung zur Lüge, die Einsicht behauptet, wo lediglich Blindheit herrscht."

[74] Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Ergänzungsband I. Berlin 1968: 539.

deutet sich an, warum Fromm ebenso wie Ernst Bloch zu dem Schluss gelangt, dass „nicht-entfremdetes Christentum und nicht-entfremdeter Marxismus […] das gleiche Prinzip“ (Fromm 2005: 96) proklamieren. Bloch und Fromm betonen das humanistische Erbe des Marxismus, das in einem Widerspruch steht zu einer gewaltsamen Zerschlagung der bürgerlichen Geistestradition.

Levitas sieht hingegen gerade in Marx' und Engels' Forderung nach Handlung[75] die Bereitschaft, Gewalt zu tolerieren. Sie werde zu einem durch den Zweck geheiligten Mittel, da keine andere Möglichkeit Erfolg verspricht (vgl. Levitas 1990: 49). Ohne weiter auf diese widersprüchlichen Deutungen einzugehen, muss immerhin betont werden, dass die marxistische Forderung nach Handlung, von vielen politischen Regimes als Rechtfertigung für Gewalt ausgelegt wurde. Die Bereitschaft zur Gewalt ist wohl immer dann besonders ausgeprägt, wenn sich eine Partei oder Gruppierung im Besitz der Wahrheit wähnt und glaubt, nur durch Gewalt und Kontrolle dieser Wahrheit zum Durchbruch verhelfen zu können.

Dieses Bewusstsein wird oft mit utopischem Denken in Verbindung gebracht, was Karl Mannheims Vorbehalte illustrieren:

> Im Begriff des utopischen Denkens spiegelt sich die entgegengesetzte Entdeckung wider, die gleichfalls dem politischen Konflikt zu verdanken ist, daß nämlich bestimmte unterdrückte Gruppen geistig so stark an der Zerstörung und Umformung einer gegebenen Gesellschaft interessiert sind, daß sie unwissentlich nur jene Elemente der Situation sehen, die diese zu negieren suchen. Ihr Denken ist nicht fähig, einen bestehenden Zustand der Gesellschaft korrekt zu erkennen […]. Ihr Denken zielt nie auf eine Situationsdiagnose ab; es kann nur als eine Anweisung zum Handeln benutzt werden. Im utopischen Bewußtsein verdeckt das von Wunschvorstellungen und dem Willen zum Handeln beherrschte kollektive Unbewußte bestimmte Aspekte der Realität. Es kehrt sich von allem ab, was den Glauben erschüttern oder den Wunsch nach einer Veränderung der Dinge lähmen würde.[76]

Ohne Mannheims Bedenken leichtfertig übergehen zu wollen, muss man sich fragen, ob diese Gefahr nicht vor allem dann besteht, wenn der fiktive und hypothetische Charakter der Utopie geleugnet wird und stattdessen von wissenschaftlichen Erkenntnissen die Rede ist.

Viele Marxisten folgen Marx und Engels und verwenden den Begriff Utopie vor allem, um Gedanken und Entwürfe als unwissenschaftlich abzuwerten. George Sorel und Karl Mannheim nehmen jedoch eine Neubewertung der Utopie innerhalb der

---

[75] Diese Forderung spricht beispielsweise aus den „Thesen über Feuerbach“. Berühmt ist vor allem die 11. Feuerbach-These, in der es kurz und knapp heißt: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*; es kömmt darauf an, sie zu *verändern*.“ In: Marx, Karl: Thesen über Feuerbach. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 3. Berlin 1969: 7.

[76] Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie* (1929). 8. Aufl. Frankfurt/ Main 1995: 36f.

marxistischen Tradition vor. Sie verstehen sie nicht länger als Hemmnis gesellschaftlicher Veränderung, sondern sehen in ihr vielmehr das Potenzial, die soziale Entwicklung voranzutreiben (vgl. Levitas 1990: 59). Diese Vorstellung teilen sie mit vielen Vertretern der liberalen Tradition, mit den Unterschieden, dass die Veränderung der Gesellschaft nicht als unendliche gedacht wird, sondern auf den kommunistischen Staat abzielt, und dass die marxistischen Theorien zur Klassengesellschaft mitberücksichtigt werden. Ist die angestrebte menschliche und gesellschaftliche Harmonie erst erreicht, impliziert dies jedoch nicht zwangsläufig das Ende aller Entwicklung. Sowohl die humanistisch geprägte Vorstellung der Einen Welt als auch der sozialistische Staat werden als Voraussetzungen für die freie Entfaltung und Entwicklung des Menschen verstanden.

Sorel differenziert in Utopie und Mythos. Utopisches Denken diene vor allem der kritischen Auseinandersetzung mit den herrschenden Verhältnissen. Der Mythos hingegen bewirke Veränderung und Transformierung, was ihn letztendlich der Utopie überordnet. Mythen definiert Sorel als Glaubenssysteme, die den Willen einer sozialen Gruppe ausdrücken und so zu Handlungen führen können, die das Bestehende verändern.[77] Levitas wendet mit Recht ein, dass eine klare Grenzziehung zwischen Mythos und Utopie kaum möglich ist. Utopien können Mythen enthalten und Mythen utopische Elemente.[78]

Mannheim unterscheidet hingegen zwischen Utopie und Ideologie. Er meint, dass beide Begriffe für Ideen stehen, die mit der Wirklichkeit, die sie hervorbringt, nicht zu vereinen sind und damit über diese hinausgehen. Sie seien beide auf (noch) nicht existierende Zustände ausgerichtet, hätten dabei aber unterschiedliche soziale Funktionen. Ideologien folgten der Intention, Machtverhältnisse zu legitimieren, Utopien hingegen wollten diese zum Einsturz bringen.[79] Mannheim gibt selbst zu bedenken, dass es sehr schwer sein kann, utopisches und ideologisches Denken voneinander zu unterscheiden:

> Nur bei mitgegenwärtigen, sich bekämpfenden Vorstellungen ist es äußerst schwierig festzustellen, was als wahre (d.h. in Zukunft auch

---

[77] Einen besonderen Stellenwert für den revolutionären Kommunismus nimmt der Mythos vom Generalstreik des gesamten Proletariats ein. Indem dieser Streik als eine Möglichkeit für die Zukunft (je nach Standpunkt als Chance oder Bedrohung) wahrgenommen werde, motiviere er die Menschen, zu handeln. Vgl. Sorel, George: *Reflections on Violence*. London 1925: 22. Vgl. auch Levitas 1990: 65-67

[78] Levitas nimmt hier Bezug auf Max Weber, der ein Ineinandergreifen von Mythos und Utopie als Idealfall bezeichnet. Vgl. Levitas 1990: 65.

[79] Vgl. Mannheim 1995: 171-178. Ähnlich äußert sich Paul Ricoeur, ein weiterer Vertreter der marxistischen Tradition. Für seine Unterscheidung der Begriffe Ideologie und Utopie sind ebenfalls Macht und Autorität von Bedeutung. Levitas faßt dies wie folgt zusammen: „The function of ideology is always legitimation, the best aspect of this being an integrative function, the worst being distortion; the function of utopia is challenge, the best aspect being the exploration of the possible, the worst being unrealisable fancy bordering of madness.“ In: Levitas 1990: 76.

> verwirklichbare) Utopie aufstrebender Klasse und was als bloße Ideologie herrschender (aber auch aufstrebender) Klasse anzusprechen ist. Wenn wir in die Vergangenheit zurückblicken, gibt es ein ziemlich zuverlässiges Kriterium dafür, was als Ideologie und was als Utopie anzusehen sei. Das Kriterium für Ideologie und Utopie ist die Verwirklichung. (Mannheim 1995: 178.)

Die hier angesprochene Problematik wird dadurch verschärft, dass der Klassengedanke eine herausgehobene Stellung einnimmt. Können nicht auch herrschende Klassen Ideen verfolgen, die sich als völlig neuartig und umsetzbar und damit als echt utopisch erweisen? Mannheim reduziert die Utopie auf eine einzige Funktion: die nachweisbare Veränderung der gegebenen Machtverhältnisse. In Bezug auf Inhalt und Form prägt er hingegen einen sehr weit gefassten Utopiebegriff, der sich weder auf eine literarische Gattung noch auf eine weiter gefasste Vision einer idealen Gesellschaft beschränken lässt (vgl. Levitas 1990: 68).

Fasst man Levitas' Darstellung zur marxistischen Strömung an dieser Stelle zusammen, fallen insbesondere vier sich zum Teil widersprechende Funktionen utopischen Denkens auf. Der Utopie wird einerseits eine contra-revolutionäre Wirkung attestiert, da sie Tagträumereien oder realitätsferne Spinnereien fördere und damit Handlung verhindere. Andererseits habe utopisches Denken das Potenzial, die herrschende Gesellschaft zu transformieren. Weiterhin sind sich die meisten einig, dass Utopien eine kritische Auseinandersetzung mit den bestehenden Verhältnissen ermöglichen. Schließlich kann utopisches Denken auf neue, noch nie gedachte Möglichkeiten aufmerksam machen. Wie oben gezeigt, sind diese Funktionen jedoch auch aus der liberalen und der humanistischen Tradition abzulesen.

Ernst Bloch: Ein marxistischer Humanist

Das Utopische selbst ist
das Charakteristikum des Menschen.[80]
Ernst Bloch

Ernst Blochs Person ist umstritten. Dies liegt vor allem in seinem fragwürdigen Engagement für die stalinistische Sowjetunion und speziell in seiner Verteidigung der Moskauer Prozesse begründet. Die Rezeption Blochs fällt dabei, je nachdem welchen Stellenwert dieses Engagement erhält, sehr unterschiedlich aus.[81] Dies soll kurz an zwei Positionen beleuchtet werden. Hans-Dieter Zimmermann bewertet Bloch bezüglich seiner Schriften zur Utopie als ungenau und „kindlich, rührend"[82] in seinem Glauben an eine bessere Zukunft. Zudem sei seine Haltung zwischen Philosophie und Politik eine extrem widersprüchliche, zumal Bloch nicht in der Lage gewesen sei, seine eigenen Positionen kritisch zu reflektieren (vgl. Zimmermann 1992: 140; 144). Zimmermann stellt die provokante These auf, dass Bloch damit in der Tradition vieler deutscher Intellektueller stehe, die durch die seit ca. 1750 andauernde Genie-Debatte die Fähigkeit zur Selbstkritik verloren hätten (Zimmermann 1992: 9).[83] Der Bloch-Biograph Arno Münster hingegen bewertet Blochs Befürwortung der Moskauer Prozesse lediglich als „vorübergehende Verblendung", die aus seinem „radikal antifaschistischen Engagement" heraus zu erklären sei. Bloch habe seine Haltung durchaus bereut, sei aber nicht in der Lage gewesen, seinen Irrtum klar zu bekennen und sich zu entschuldigen (Münster 2004: 212f). Münsters Erklärung scheint etwas dürftig, zumal es viele Intellektuelle gab, die ebenfalls radikale Antifaschisten waren und dennoch oder gerade deswegen zu Kritikern der stalinistischen Herrschaft wurden. Wichtiger ist Münsters zweites Argument:

> Zugute halten kann man Bloch [...] vor allem, dass der besagte Artikel [d.i. *Jubiläum der Renegaten*] in der Gesamtheit von Blochs damaligen philosophischen und politischen Schriften das einzige von seiner marxistischen Philosophie stalinistisch abweichende Dokument ist und zudem ein eher marginaler Text. (Münster 2004: 213.)

Diese Begründung kann auch Zimmermann nicht überzeugend entkräften, weil er sich zu undifferenziert mit dem Utopiebegriff im Allgemeinen und Blochs Utopieverständnis im Besonderen

---

[80] Bloch, Ernst: Antizipierte Realität – Wie geschieht und was leistet utopisches Denken? (1965). In: Ders.: *Abschied von der Utopie? Vorträge*. Hg. v. Hanna Gekle. Frankfurt/ Main 1980: 106. Wird im Folgenden mit AU abgekürzt.
[81] Vgl. zur Bloch-Rezeption auch Berghahn 1985: 5-7.
[82] Zimmermann, Hans Dieter: *Der Wahnsinn des Jahrhunderts. Die Verantwortung der Schriftsteller in der Politik.* Stuttgart/ Berlin/ Köln 1992: 140.
[83] Vgl. zu der Debatte um die Rolle der Intellektuellen auch Michael Starks Beitrag „Ungeist der Utopie? Zur intellektuellenrolle in Expressionismus und Postmoderne" in Anz/ Stark 1994: 151-170.

auseinandersetzt (vgl. Zimmermann 1992: 134f).[84]

Blochs Philosophie macht es möglich, utopisches Denken und Schreiben samt seiner Funktionen zu verstehen. Der Philosoph zeigt, dass das Utopische nicht mit der Vorstellung perfekt organisierter Staatssysteme verwechselt werden darf, sondern vielmehr eine Eigenschaft des menschlichen Daseins ist.[85] Ich werde nun einige zentrale Begriffe Blochs erläutern und darlegen, wie Bloch Marxismus und Humanismus miteinander zu verbinden versucht. Des Weiteren werde ich Miller Jones These, dass Blochs Utopie der Heimat eine Alternative bzw. Verbindung moderner und postmoderner Denkansätze bedeute, ansprechen.

Nachdem Marx und Engels die Utopie als realitätsferne Phantasterei diskreditiert haben, bemüht sich Bloch um eine „Rehabilitierung des Utopiebegriffs im Bezugsrahmen eines erneuerten Marxismus" (Münster 2004: 427). In *Geist der Utopie* äußert Bloch Kritik an Marx, indem er darauf verweist, dass dieser sich zu sehr auf die Beschreibung der notwendigen „ökonomisch-institutionelle[n] Änderungen" beschränke und dabei vergessen habe, „dem neuen Menschen, dem Sprung, der Kraft der Liebe und des Lichts, dem Sittlichen selber [...] die wünschenswerte Selbstständigkeit in der endgültigen sozialen Ordnung"[86] zu zuweisen. Dieses Zitat offenbart Blochs Nähe zum Humanismus. Er spricht von einem neuen Menschen, dessen zentrale Eigenschaften, die Liebe und die Vernunft (hier durch die traditionelle Licht-Metaphorik ausgedrückt), berücksichtigt werden müssten. Das „Sittliche selber" verstehe ich als das universal Menschliche im Sinne Fromms. Mit seinem Bestreben einen humanistisch orientierten Marxismus zu entwickeln steht Bloch nicht alleine innerhalb der Marxistischen Tradition. Miller Jones betont, dass auch Marcuse und Georg Lukács (1885-1971) bemüht waren, Hegels Idealismus für ein solches Projekt nutzbar zu machen. Im Unterschied zu ihnen sei Bloch jedoch auch Kant verpflichtet, den Miller Jones als „the original philosopher of hope" bezeichnet (Miller Jones 1995: 18).

Bevor einzelne Aspekte des Blochschen Utopieverständnisses zur

---

[84] Günther K. Lehmann hingegen macht gerade Blochs Philosophie für seine Fehleinschätzung Stalins verantwortlich. Vgl. Lehmann 1995: 242. John Miller Jones argumentiert mit Bezugnahme auf Peter Zudeick in ähnlicher Weise, wenn er Blochs Irrtum mit dessen militantem Optimismus erklärt. Vgl. Miller Jones 1995: 19f. Vgl. dazu auch Richard Herzingers Artikel „Jenseits des Prinzips Hoffnung. Liberalismus nach der Utopie." In: Rolf Jucker (Hrsg.): *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren.* Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 41/ 1997. Amsterdam/ Atlanta 1997: 93-119.

[85] An dieser Stelle sei auf Erik Zybers Dissertation *Homo utopicus* verwiesen. In Ahnlehnung an vor allem Bloch versucht Zyber zu zeigen, „daß sich in der utopischen Überschreitung der Wirklichkeit ein Wesensmerkmal des Menschen artikuliert." Vgl. Zyber, Erik: *Homo utopicus. Die Utopie im Lichte der philosophischen Anthropologie*. Würzburg 2007: 11.

[86] Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1985: 303. Wird im folgenden GU 2 abgekürzt.

Sprache kommen, kann bereits vorweggenommen werden, dass Ernst Bloch den Begriff Utopie viel weiter fasst als üblich. Im Grunde zählt alles, was als „Träume vom besseren Leben“[87] bezeichnet werden kann, zum Feld der Utopie. Es geht Bloch in erster Linie um die Konzeption einer utopischen Seinslehre (vgl. Münster 2004: 427) und nicht um die Beschreibung alternativer Staatssysteme. Doch auch für Bloch führt kein Weg vorbei an Thomas Morus, der als erster „das *Wort* Utopie“ gebildet habe. Bloch wendet sich aber bewusst gegen eine Herleitung des „philosophisch weit umfangreichere[n] *Begriff*[s] Utopie“ (PH: 13) von Morus' *Utopia*. Er beklagt, dass der Staatsroman lange Zeit als Inbegriff der Utopie galt, was dazu geführt habe, dass weitgehend unentdeckt geblieben sei, wo überall utopische Elemente zu finden seien (vgl. PH: 14f).

Versammelt unter dem Titel „Grundrisse einer besseren Welt“ findet dementsprechend im IV. Kapitel von *Das Prinzip Hoffnung* eine Auseinandersetzung mit den Themen „Heilkunst, Gesellschaftssysteme, Technik, Architektur, Geographie, Perspektive in Kunst und Weisheit“ (PH: XII) statt. Es sei lange verkannt worden, dass in all jenen Bereichen „utopische Funktion am Werk [sei], schwärmerisch in den geringeren Gebilden, präzis und realistisch sui generis in den großen.“ (PH: 14.) Das Utopische wird Bloch zum Werkzeug, zum Weg hin zu einer besseren Welt. Es findet eine Verschiebung statt, die jedoch schon in den verschiedenen Traditionen utopischen Denkens angelegt ist. Nicht das Ziel, sprich die ideale Gesellschaft, sondern der Weg dorthin rückt in den Mittelpunkt. Durch diese Verschiebung ändert sich die Qualität des Utopischen ganz entscheidend. Die Utopie wird von einem eher statischen Gebilde, das für Organisation, aber auch Kontrolle und Zwang steht, zu einem Inbegriff für Bewegung, Offenheit, Grenzüberschreitung, aber auch für Chaos und Auflösung.

Bloch begegnet der Marxschen Kritik am Utopistischen, indem er konkrete von abstrakten Utopien unterscheidet. Die abstrakte Utopie ähnelt Marx' Utopiebegriff. Sie bedeutet eine wirklichkeitsferne Form utopischen Denkens, die keinen größeren Einfluss auf die reale Wirklichkeit zu nehmen vermag. Der klassische utopische Staatsroman steht Bloch zufolge exemplarisch für abstraktes utopisches Denken. Losgelöst von den tatsächlichen gesellschaftlichen Begebenheiten werde meist auf einer fernen Insel eine ideale Gesellschaft entworfen, deren Entstehung völlig unklar bleibe (vgl. PH: 675). Hier handelt es sich demnach um Fantasievorstellungen, die über ein „wishful thinking“ nicht hinausgingen und in denen die utopische Funktion kaum anwesend sei (PH: 164).[88]

---

[87] Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. 1-3. 1. Aufl. 1985. Frankfurt am Main 1985: 9. Wird im Folgenden PH abgekürzt.

[88] Blochs abstrakte Utopie erinnert sowohl an Foucaults als auch an Marcuses Definition der Utopie (vgl. 37f). Foucaults Heterotopie würde Bloch hingegen dem

Die fehlende Verwurzelung in der gesellschaftlichen Realität ist aber nicht der einzige Kritikpunkt Blochs:

> Die Staatsromane sahen sehr oft mit ihrem Rezept alle Widersprüche gelöst, die Gesundheit ist darin gleichsam starr geworden. Keine frischen Fragen, keine anderen Länder erscheinen weiter am Rand, die Insel ist, obwohl selber zukünftig, gegen Zukunft weitgehend abgedichtet. (PH: 554f.)

Diese Erstarrung greifen die modernen Dystopien auf. Sie zeigen, dass der ideal durchorganisierte Staat leicht in ein totalitäres Staatssystem abgleiten kann, das keinen Raum für Entwicklung und Vielfalt lässt und damit als tot betrachtet werden kann. Indem jegliche Dynamik zum Erliegen kommt, verschwindet das Utopische und mit ihm der Mensch, wie Bloch ihn versteht.

Bloch begreift den Menschen und die Welt bzw. Wirklichkeit grundsätzlich als offen und veränderbar. Es gibt keine vollendeten Tatsachen, sondern

> lediglich Prozesse, das heißt dynamische Beziehungen, in denen das Gewordene nicht völlig gesiegt hat. Das Wirkliche ist Prozeß; dieser ist die weit verzweigte Vermittlung zwischen Gegenwart, unerledigter Vergangenheit und vor allem: möglicher Zukunft. Ja, alles Wirkliche geht an seiner prozessualen Front über ins Mögliche, und möglich ist alles erst Partial-Bedingte, als das noch nicht vollzählig oder abgeschlossen Determinierte. Hierbei freilich muß zwischen dem bloß erkenntnisgemäß oder objektiv Möglichen und dem Real-Möglichen, als dem einzigen, worauf es im vorliegenden Zusammenhang ankommt, unterschieden werden. (PH: 225.)[89]

Erkennt man die Wandelbarkeit der Wirklichkeit und des Menschen als gegeben an, so erhält das Utopische einen neuen Stellenwert. Es kann nicht länger als wirklichkeitsfern abgewertet werden. Im Gegenteil ist es fest in der Wirklichkeit und im Menschen verwurzelt. In diesem Sinne meint Bloch, dass die utopische Fantasie ein Korrelat in der Welt hat. Es sei noch einmal betont, dass konkret nicht bedeutet, dass eine utopische Vorstellung fest umrissen wird. Soll die Utopie konkret werden, so muss sie von einem Bewusstsein geleitet werden, das sich auf das „Real-Mögliche“ bezieht. Dies bedeutet, dass konkrete Möglichkeiten und Tendenzen der Vergangenheit und der Gegenwart, von Bloch auch als das Noch-Nicht-Gewordene bezeichnet, aufgespürt werden müssen, um ihr utopisches Potenzial zu nutzen und so eine tatsächliche Veränderung der gesellschaftlichen Umstände möglich zu machen. Diese Vorgehensweise bezeichnet Bloch als die „utopische Funktion“ (PH:

Bereich des konkret Utopischen zuordnen. Das gleiche gilt für Marcuses „provisorisch unrealisierbare“ Systeme, die er den utopischen gegenüber stellt.

[89] Mit der „Kategorie der Front“ meint Bloch den Ort, wo der „militante Optimismus“, die „Philosophie der begriffenen Hoffnung“ angesiedelt sei. Diesen Ort beschreibt Bloch als den „so wenig durchdachte[n] und vorderste[n] Seinsabschnitt der bewegten, utopisch offenen Materie“ (PH: 230) im Verlauf der Welt.

164).

Die utopische Funktion kann als grundlegendes Merkmal des Bewusstseins des modernen Menschen bezeichnet werden. Viktor Massuh faßt dies in seinem Artikel *Die utopische Funktion und der Mythos* folgendermaßen zusammen:

> Die utopische Funktion verknüpft das Vergangene untrennbar mit dem Zukünftigen, sie ist der Auslöser für die Einheit des menschlichen Bewußtseins; sie macht deren mögliche Dimensionen aus […]. Sie ist eine „Funktion", die den Übergang des Geistes von der Entfremdung zur Fülle möglich macht. […] Die utopische Funktion […] macht die Ausübung des menschlichen Willens, fähig, sich einen geschichtlichen Entwurf anzueignen und ihn auszuführen, verantwortlich. Sie geht ganz in dem auf, was in dem Menschen nach dem Besseren strebt […].[90]

Indem der Mensch sich der utopischen Funktion bedient, wird er erst zum Menschen. Das heißt, er ist nicht auf ein durch die äußeren Umstände determiniertes Lebewesen zu beschränken, sondern er wird zum Handelnden, der aus den Erkenntnissen, die er aus der Vergangenheit zieht, Nutzen für die Gestaltung der (besseren) Zukunft schöpfen kann. Indem diese Möglichkeit erkannt und anerkannt wird, wird die Hoffnung auf eine bessere Welt konkret.[91]

Anstatt von abstrakter und konkreter, könnte man auch von passiver und aktiver Utopie sprechen. Auf diese Weise wird nämlich die zentrale Bedeutung des Handelns bzw. der Produktivität akzentuiert. Diese Bedeutung zeigt sich auch in Blochs Ausführungen über den Traum und das Träumen. In *Geist der Utopie* beschreibt Bloch den Traum als den Motor jeglichen Handelns: „Es gibt keinen Menschen, der ohne die wohltätigen Folgen des Träumens auch nur einen Schritt gehen könnte oder gar im Stande wäre, sich zur Tagesarbeit zu erheben."[92] Vor allem junge Menschen seien ausgeprägte Träumer, wobei Bloch zwischen zwei Arten von Träumern unterscheidet. Der eine behält seine Träume für sich, wohingegen der andere seine Wünsche und Träume mitteilt und versucht sie zu realisieren. In Blochs Augen ist dieser aktiv Handelnde natürlich der „Bessere" (GU I: 55). Bloch meint, dass vor allem der Tagtraum das Potenzial konkreter Utopie in sich trage und

---

[90] Massuh, Viktor: Die utopische Funktion und der Mythos. Die utopische Funktion im Werk von Ernst Bloch (1968). In: Schmidt 1978: 192f.

[91] In der Fähigkeit, Hoffnungen zu hegen, sieht Bloch eine wichtige Triebfeder menschlichen Handelns. Der von Hoffnung erfüllte Mensch kann Ängste überwinden und für seinen Traum vom besseren Leben eintreten. In diesem Fall steht er der konkreten Utopie nahe (vgl. PH: 1f). Der Begriff ‚Hoffnung' ist bei Bloch jedoch nicht nur positiv besetzt. Entsprechend der Differenzierung in konkrete und abstrakte Utopie können auch Hoffnungen fern jeder realen Umsetzung gehegt werden: „die schwindelhafte Hoffnung ist einer der größten Übeltäter, auch Entnerver des Menschengeschlechts, die konkrete echte sein ernstester Wohltäter." (PH: 3.)

[92] Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*. München/ Leipzig 1918: 55. Wird im Folgenden mit GU 1 abgekürzt.

damit zu tatsächlicher Veränderung beitragen könne: „Unzweifelhaft ist allein schon ihr [der Tagträumer] Wille zum *Verändern*, sie sind trotz des abstrakten Gesichts niemals nur betrachtend.“ (PH: 676.) Schon der Wille zur Veränderung ist damit eine Handlung.

Kommunikation ist ein wichtiger Aspekt konkreter Utopie. Sie bildet eine Voraussetzung für ein aktives Eintreten für die Traumvorstellungen. Auch wenn Bloch die Gattung des utopischen Romans nicht besonders schätzt, wird an dieser Stelle deutlich, warum er der Kunst und auch der Literatur dennoch einen hohen Stellenwert einräumt. Durch Kunst und Literatur können schließlich Träume, Wünsche und Ideen mitgeteilt werden. Insbesondere die Literatur kann man als verschriftlichten Tagtraum verstehen, der nun für viele Leser nachvollziehbar wird. In diesem Zusammenhang ist der von Bloch geprägte Begriff des Vor-Scheins zu sehen, der im *Reallexikon der Literaturwissenschaft* knapp als „Vergegenwärtigung idealer Lebens- und Arbeitsformen der Zukunft in Werken der Kunst“[93] definiert wird. Dieser Begriff trägt entscheidend zum Verständnis des utopischen Denkens und des Literaturverständnisses Hagar Olssons bei. Ihm wird im dritten Kapitel ausführlich Beachtung geschenkt.

Eine Voraussetzung konkreter Utopie ist laut Bloch echte Zukunft. Zukunft ist dann echt, wenn sie Real-Mögliches und Noch-Nicht-Bewusstes (AU: 109) beinhaltet. Dieses Noch-Nicht-Bewusste und damit das Potenzial tatsächlicher Neuerung finden sich Bloch zufolge vor allem in „drei Gestalten“ (AU: 109). Zum einen sei die Jugend Träger revolutionärer Gedanken, weiterhin finde man dieses Potenzial in Zeiten gesellschaftlichen Umbruchs und schließlich in Kunst, Wissenschaft und Philosophie. Neben den Zeiten des Umbruchs, „in denen eine alte Gesellschaft vergeht und eine neue heraufkommt, in denen etwas schwanger ist, in denen etwas umgeht, was im Schwange ist“ (AU: 48), beschreibt Bloch Zeiten relativer Ruhe, die Höhepunkte darstellten und meist eine Vielzahl an Genies hervorbringen würden, sowie „Zeiten des Zerfalls einer Kultur“, wozu er das Spätmittelalter ebenso zählt wie die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Diese Zeiten des Zerfalls zeichneten sich vor allem dadurch aus, dass geltende Ordnungen nicht mehr als selbstverständlich hingenommen würden, womit sich ein Chaos ankündige, das nicht mehr zu überschauen sei (AU: 171f).

Echte Zukunft ist nicht nur das entscheidende Kriterium konkreter Utopie, sie ist auch für Blochs Unterscheidung zwischen Utopie und Ideologie von Bedeutung. In Anlehnung an Mannheim versteht Bloch die Gruppe von Vorstellungen als utopisch, welche die vorhandene Ordnung unterminieren und sprengen bzw. eine Sprengung mit Hilfe eines Traums von einer besseren Gesellschaft vorbereiten kann. Ideologisches Denken hingegen beinhaltet kein Veränderungspotenzial im Hinblick auf gesellschaftliche Neuerungen. Es besteht aus einer

---

[93] Schöttker, Detlev: Vorschein. In: *Reallexikon der Literaturwissenschaft*. Bd. 3. 3. Aufl. Berlin 2003: 805.

Gruppe von Vorstellungen, welche die vorhandene Gesellschaft spiegeln und sie rechtfertigen soll (vgl. AU: 90). Ideologie bedeutet demnach auch, dass eine „bewußte[...] Vernebelung" (AU: 85) der wahren Umstände stattfindet, um die eigenen Interessen zu wahren. Nun lehnt Bloch die Ideologie nicht generell ab. Zum einen zweifelt er an, dass menschliches Denken völlig ideologiefrei sein kann (vgl. AU: 91) – ein berechtigter Einwand –, und zum anderen sei sie für die Durchsetzung des Marxismus durchaus notwendig und sinnvoll. Eine klare Trennung zwischen Utopie und Ideologie ist damit nicht mehr gegeben.[94]

Bezüglich des Begriffs des Unbewussten nimmt Bloch eine deutliche Distinktion in Noch-Nicht-Bewusstes und Nicht-Mehr-Bewusstes vor. Von Leibniz über die Romantik bis hin zu Freud sei nur die „Dämmerung nach rückwärts" benannt und untersucht worden. Dies habe zu einer Übermacht des Vergangenen geführt: „Man glaubte entdeckt zu haben: alles Gegenwärtige ist mit Gedächtnis beladen." (PH: 10.) Dieses Übermaß an Vergangenheit lehnt Bloch zugunsten des Zukünftigen ab, dennoch kann die Vergangenheit der Weiterentwicklung des menschlichen Lebens dienlich sein, zumal Vergangenheit und Zukunft im Grunde eng miteinander verwoben sind: „Die Tradition ist die Revolution der Abgeschiedenen, die Revolution ist die Tradition der Zukünftigen." (AU: 168.) Das Vergangene sei dann zu verwerfen, wenn es eine progressive Entwicklung hemmt, wenn es als Ausrede oder Ablenkung dient, um sich der Zukunft zu verschließen. Insbesondere die Jugend habe jedoch die Fähigkeit, das Vergangene zu nutzen, „sich das zu holen und umzuschmelzen" (AU: 168), was ihr brauchbar erscheint. Sie verfügt damit über ein Potenzial, das Friedrich Nietzsche als „plastische Kraft" bezeichnet hat.[95] Eine regressive Utopie im Sinne einer Sehnsucht nach einem längst vergangenen Goldenen Zeitalter wäre Bloch zufolge keine echte Utopie, sondern eben „Dämmerung nach Rückwärts". Die Vergangenheit kann dazu dienen, Bilder des Möglichen aufzuzeigen. Sie schafft ein Bewusstsein dafür, dass die Verhältnisse nicht immer so waren, wie sie heute sind, dass sie also veränderbar sind (vgl. Ambjörnsson 2005: 190).

Auch wenn Bloch einerseits beklagt, dass mit Blick auf die Geistesgeschichte der Vergangenheit zuviel Raum auf Kosten der

---

[94] Vgl. Gekle, Hanna: Nachwort der Herausgeberin. In: Ernst Bloch: *Abschied von der Utopie?* Frankfurt/ Main 1980: 226f.

[95] Nietzsche fordert in „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", dem zweiten Stück von *Unzeitgemäße Betrachtungen*, dass die Vergangenheit aus der Gegenwart zurückgedrängt werden müsse, insofern die Geschichte zu einem bloßen „Wiederkäuen" werde und damit eine Gefahr für das Lebendige werde. Verfüge der einzelne Mensch oder eine gesamte Kultur jedoch über eine ausgeprägte „plastische Kraft", so könne das Vergangene durchaus nützlich sein. Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1981: 99f. Diese plastische Kraft definiert Nietzsche als „jene Kraft, aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen." In: Nietzsche 1981: 100.

Zukunft eingeräumt worden sei, so äußert er sich an anderer Stelle – zum Beispiel in *Geist der Utopie* – sehr positiv in Bezug auf die Zeit der Französischen Revolution (vgl. GU 2: 304) oder auch hinsichtlich der Romantik, die er klar von den neuromantischen Strömungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts abhebt:

> Dagegen die Romantik neuerer Reaktion hat gar nichts Rechtes geerbt, ist lediglich roh und rückwärts gewendet, ist weder tatsächlich noch verschwärmt noch universalgeistig, sondern einfach dumpf, verstockt, eingekapselt, geistlos und unchristlich; so auch vermag sie aus dem Pathos ihrer ‚Bodenständigkeit' lediglich den Untergang des Abendlandes hervorzulocken, in völlig kreatürlicher Beschränktheit, irreligiöser Erloschenheit: vergangene Blüte und für heute nur zivilisatorisches Welksein, Marine und Pessimismus historischer Registratur als einziges Ziel, für Europa aber den baldigen ewigen Tod. (GU 2: 295.)

Statt von utopischer Hoffnung sei das Denken der Zeitgenossen von einer pessimistischen Weltuntergangsstimmung geprägt. Man erkenne zwar das nahende Ende der bekannten Gesellschaftsform und Kultur, doch sei man nicht in der Lage, die Möglichkeit einer positiven Zukunft mitzudenken.

An dieser Stelle wird deutlich, dass Bloch auch die Anti-Utopie mitgedacht hat: „das Nichts ist eine utopische Kategorie, wenn auch eine extrem gegen-utopische [...]. [D]as Nichts [ist] – genauso wie das positive Utopikum: die Heimat oder das Alles – lediglich als objektive Möglichkeit ‚vorhanden'." (PH: 11.) Entsprechend der Utopie beschränkt er die Anti-Utopie nicht auf eine großangelegte Gesellschaftsdystopie. Dies zeigt beispielsweise seine Bewertung von Otto Weiningers misogyner Schrift *Geschlecht und Charakter* (1903) als „de[n] vehementeste[n] Frauenhaß, den die Geschichte kennt, eine einzige Anti-Utopie des Weibs" (PH: 692). Als die stärkste Nicht-Utopie versteht Bloch schließlich den Tod, dem der Mensch eine unüberschaubare Zahl an Hoffnungsbildern entgegenstelle (vgl. PH: 1297-1336). Somit ist die mächtigste Anti-Utopie zugleich Auslöser vielfältigen utopischen Denkens. Aufgrund dieser Funktion kann auch sie nicht als Gegenteil der Utopie verstanden werden.

Die Befürchtung, dass Utopien den Keim eines künftigen Totalitarismus enthalten könnten, welche mit Beginn des 20. Jahrhunderts in vielen dystopischen Darstellungen zum Ausdruck gebracht wird, teilt Ernst Bloch nicht. Arno Münster begründet diese Haltung, welche man durchaus als blauäugig kritisieren kann, mit Blochs Glauben daran, dass das Prinzip der Utopie in eine Praxis der Emanzipation umschlagen werde, „die dann als Selbstwerdung des entfremdeten, unterdrückten und ausgebeuteten Menschen und als die Wiederfindung seiner verlorengegangenen Identität bestimmt wird." (Münster 2004: 428.) Ich meine, dass Blochs Sorglosigkeit in seiner Definition des Utopischen begründet liegt, die, wie oben gezeigt, stark

von der des straff organisierten Staatssystems abweicht. Die utopische Funktion versteht er als ein Mittel gegen starre Strukturen und die Unterdrückung des Menschen (vgl. dazu auch Berghahn 1985: 10f). Lehmann fasst entsprechend zusammen: „In Blochs Philosophie und Ästhetik spricht der von Vormundschaft sich befreiende, weltoffene Geist des 20. Jahrhunderts.“ (vgl. Lehmann 1995: 268.)

Das utopische Denken Blochs ist sehr stark zeitlich geprägt. Räumlichen Utopien, wie Thomas Morus‘ Inselstaat, kann er nicht allzu viel abgewinnen, da sie dem unfertigen bzw. werdenden Charakter von Mensch und Welt nicht zur Genüge entsprechen. Mit Michel Foucaults Begriff der Heterotopie fällt jedoch ein anderes Licht auf den Raum. Foucault bezeichnet Orte, die zwar innerhalb des realen Raums einer Gesellschaft existieren und dennoch zugleich „outside of all places“ zu verorten sind, als Heterotopien. Er nennt den Friedhof, das Museum, die geschlossene Psychiatrie, das Motel und andere Orte als Beispiele für Heterotopien. Vor allem das Boot gilt ihm als die Heterotopie par exellence:

> and if we think […], that the boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea […], it goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens, you will understand why the boat has not only been for our civilisation, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development […], but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. (Foucault 1986: 27.)

Die Heterotopie reflektiert die Gesellschaft, in die sie zugleich gehört und nicht gehört, wobei Foucault ihr ähnliche Funktionen zuschreibt, wie weiter oben für die Utopie genannt: kritische Reflexion, Kompensation und den Hinweis auf andere Möglichkeiten. Ihre ambivalente Verortung öffnet eine Analogie zur Literatur, auf die Foucault am Beispiel des Bootes verweist: Sie verknüpft Realität und Imagination. Sie bietet die Gelegenheit, die Gesellschaft von einer ihr, zumindest in Teilen, ausgelagerten Warte zu betrachten. Heterotopien sind Orte, die Grenzen ausweiten oder sprengen. Sie sind in der Gegenwart existierende Orte, die auf das in der Zukunft Mögliche verweisen können, womit sie Blochs Konzept der konkreten Utopie illustrieren und verdeutlichen.

Für die konkrete Utopie nimmt Bloch eine weitere Differenzierung vor: „die Nah-Antizipation und die Fern-Antizipation“ (AU: 111). Mit ersterer sind Utopien gemeint, die bald, das heißt innerhalb eines Menschenlebens, Wirklichkeit werden können. Im Gegensatz dazu bedeutet die Fernantizipation großangelegte Ziele, wie die totale Veränderung der Gesellschaft, deren Realisierung einer langen zeitlichen Entwicklung bedarf. Die Bedeutung beider Kategorien sei dennoch gleich groß. Ohne Nah-Antizipation kann es keine Fern-Antizipation geben, denn ohne für den einzelnen Menschen erreichbare

Ziele würde dieser wohl keinen Finger für ein Ziel in ferner Zukunft, von dem er selbst nicht profitieren kann, rühren. Außerdem beugten Nahziele Unmenschlichkeiten vor, denn niemand dürfe zum Opfer für ein weitgestecktes Ziel werden (vgl. AU: 111). Dieser Aspekt widerspricht unmissverständlich der Vorgehensweise Stalins und deutet an, warum Münster einen demokratischen Sozialismus als das eigentliche Ideal Blochs bezeichnet (vgl. Münster 2004: 212).

Indem von Nah- oder Fernzielen die Rede ist, wird der teleologische Charakter des Blochschen Denkens erkennbar. Dabei geht es weniger um ein Endziel, sondern es steht mit der „Zielstrebigkeit des Menschenwillens, der in den offenen Möglichkeiten der Zukunft gerade sein Wohin und Wozu erst sucht" (PH: 232), erneut der Weg im Mittelpunkt des Interesses. In einer Polemik gegen Henri Bergson (1859-1941) führt Bloch die Kategorien „Novum" und „Ultimum" an, um zu akzentuieren, dass das Mögliche und Neue im Bestehenden bereits seinen Anfang genommen hat. Bei Bergson sieht Bloch lediglich den kurzlebigen Reiz des Neuen beschrieben, das „unter dem Aspekt sinnlos wechselnder Moden betrachtet und gefeiert" worden sei, wodurch jedoch „nur die andersartige Starre einer immer gleichen Überraschung" entstanden sei (PH: 231).[96] Echtes Novum, das Bloch folgendermaßen beschreibt, sei hier nicht zu finden:

> In Summa: zum Novum gehört, damit es wirklich eines sei, nicht nur der abstrakte Gegensatz zur mechanischen Wiederholung, sondern selber eine Art spezifischer Wiederholung: nämlich des noch ungewordenen totalen Zielinhalts selber, der in den progressiven Neuheiten der Geschichte gemeint und tendiert, versucht und herausprozessiert wird. (PH: 232f.)

Ist die Rede von einem „totalen Zielinhalt", so wird erkennbar, dass Bloch bei aller Offenheit doch eine Art Endziel vor Augen hat. Dies wird vor allem mit der Einführung der Kategorie Ultimum deutlich:

> Doch nur dadurch hört sie [die Wiederholung] auf, daß im gleichen Maß wie das Ultimum die letzte, also höchste Neuheit darstellt, die Wiederholung (die unablässige Repräsentiertheit des Tendenzziels in allem progressiven Neuen) sich zur letzten, höchsten, gründlichsten Wiederholung: der Identität steigert. (PH: 233.)

Es ist nicht ganz einfach die Kategorie des Ultimums mit Blochs dynamischem Utopieverständnis in Einklang zu bringen. Man kann in ihr eine Bestätigung für die Kritik Habermas' sehen, dass Blochs Denken in letzter Konsequenz weniger auf die Zukunft denn auf einen idealisierten Urzustand abzielt, der in einer vormodernistischen Vergangenheit angesiedelt ist. Diese Deutung halte ich jedoch mit Miller Jones für unzureichend (vgl. Miller Jones 1995: 20).

Bloch selber greift der Kritik voraus, indem er das Ultimum an

[96] Bloch kritisiert Bergsons Abhandlung des Neuen auch als ein „l'art-pour-l'art der Vitalität" (PH: 231).

die Kategorie des Novums bindet:

> Denn das Ultimum ist in der gesamten jüdisch-christlichen Philosophie, von Philon und Augustin bis Hegel, ausschließlich auf ein Primum und nicht auf ein Novum bezogen; infolgedessen erscheint das Letzte lediglich als erlangte Wiederkehr eines bereits vollendeten, verlorenen oder entäußert gegangenen Ersten. (PH: 233.)

Das Ultimum ohne ein ihm inhärentes Novum muss also als regressiv und festigend, statt offen und befreiend charakterisiert werden. Mit der Identität meint Bloch etwas Ähnliches wie Fromms universale Menschlichkeit, der es sich anzunähern gilt, um der Entfremdung des Menschen in der modernen Gesellschaft zu begegnen. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Miller Jones' Interpretation des Blochschen Heimatbegriffs, der als eine Metapher für die Kategorie Ultimum verstanden werden kann. Um dies darzulegen, muss zunächst einiges vorausgeschickt werden.

Miller Jones geht von Blochs Differenzierung in einen Kälte- und einen Wärmestrom im Marxismus aus, die Bloch beide für gleichermaßen wichtig hält. Ideologiekritik und die „Entzauberung des metaphysischen Scheins", also die Analyse von Strukturen, Begriffen und Machtverhältnissen, hält Bloch für die nützlichsten Errungenschaften des Kältestroms, wohingegen der Wärmestrom eben das im Blick hält, wofür die im Kältestrom unternommenen „Entzauberungen" eigentlich vorgenommen werde, „den erniedrigten, geknechteten, verlassenen und verächtlich gemachten Menschen" (PH: 240f). Bloch will den Marxismus durch den Humanismus vervollständigen, wodurch er den Menschen und seine Menschlichkeit in den Mittelpunkt rückt. Dieser muss auch im Marxismus das Maß und Ziel der Dinge bleiben. Entsprechend versteht Bloch den Sozialismus mehr als Weg denn als Ziel (vgl. PH: 16).[97] Berghahn betont, dass Bloch Marx folgt, indem auch er „das Reich der Freiheit"[98] als konkret utopisches Ziel anvisiert. Dieses Reich sei das Blochsche Fernziel, die „Naturalisierung des Menschen" und die „Humanisierung der Natur" (PH: 149; 241. Vgl. dazu Berghahn 1985: 10).

Miller Jones unterstreicht, dass Blochs Denken ungewöhnlich ist, da es nicht zwischen Einheitlichkeit und Vielfältigkeit wählt, sondern beides zusammen denkt. Bloch zeigt im *Prinzip Hoffnung*, dass vielen Dingen und Erscheinungen, die mit dem herrschenden System nicht vereinbart werden können, keine Beachtung geschenkt wird. In *Erbschaft dieser Zeit* fordert er, dass gerade diese Inhalte untersucht werden sollen, da sie möglicherweise ein hohes utopisches Potenzial aufweisen. Sie

---

[97] Auch Fromm ist der Meinung, dass die sozialistische Gesellschaftsform, dem Menschen die Entwicklungsfreiheit bieten kann, die ihm die kapitalistische Ordnung versagt. Vgl. Fromm 2005: 85.

[98] Marx schließt *Das Kapital* mit einem Hinweis auf dieses Reich, den er jedoch nicht weiter entwickelt. Vgl. Marx, Karl: Das Kapital. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 25. Berlin 1983: 828.

werden schließlich oftmals deswegen ausgegrenzt, weil sie die reale Möglichkeit anderer Ordnungen repräsentieren. Miller Jones meint, dass in Blochs Philosophie damit Raum gelassen werde für „the concept of difference that postmodernism explores" (Miller Jones 1995: 36). Die Betonung und Ergründung der Vielgestaltigkeit der Welt erfolgt bei Bloch jedoch nicht aus der Lust an der Dekonstruktion heraus[99], sondern er hat stets ein klares Ziel vor Augen ohne dadurch in einen oberflächigen Universalismus abzugleiten. Miller Jones bezeichnet dieses Ziel mit Blochs Worten als Heimat. Indem Vielfalt und Verschiedenheit in das Konzept Heimat integriert werden, biete es dem Individuum Sicherheit und Identität („security and identity"; Miller Jones 1995: 176). Heimat repräsentiert, so Miller Jones, eine Gesellschaft, in der wirtschaftliche Ausbeutung nicht mehr existiert und in der sich alle zu Hause fühlen (Miller Jones 1995: 20).

Auch wenn Miller Jones nicht näher darauf eingeht, kann man festhalten, dass Vielfalt und Verschiedenheit auch ein Konfliktpotenzial beinhalten, dass als ein Motor für Fortschritt und Entwicklung verstanden werden kann. Es ist somit dafür gesorgt, dass Freiheit auf unterschiedlichen Ebenen gewährleistet wird. Das Gefühl der persönlichen Sicherheit und Identität ist eine wichtige Voraussetzung für freie Entscheidungen und Handlungen. Offene Konflikte hingegen sorgen dafür, dass diese Sicherheit nicht zu einer Erstarrung führt, die schließlich die Freiheit wieder einschränken würde. Blochs Heimat steht im Grunde für die utopische Kombination aus Sicherheit und Freiheit. Sie bedeutet das ans Novum gebundene Ultimum.[100]

---

[99] Miller Jones beschreibt den Modernismus als eine Krise der Sprache, die die Krise der Gesellschaft widerspiegelt, in der alte Strukturen zerfallen, ohne das neue unmittelbar sichtbar wären. Dennoch gehe der Modernismus davon aus, dass Ordnung und Sinn („order and understanding") wieder hergestellt werden können, wenn nur der entsprechende Code entdeckt wird. Die Arbeiten vieler modernistischer Denker könne man in diesem Rahmen verstehen. So glaubte Marx den Schlüssel zu einer neuen Ordnung mit der Dialektik der Geschichte gefunden zu haben, wohingegen Freud meinte den Schlüssel zum Unbewussten entdeckt zu haben, womit das Irrationale und der Traum in eine logische Struktur eingeordnet werden könnten. Der Verlust des Glaubens an diese Metaerzählungen kennzeichne den Übergang zu einem postmodernen Bewusstsein. Eine notwendige Infragestellung der modernistischen Suche nach (neuer) Universalität habe dazu geführt, dass der optimistische Glaube, die Krise der Sprache könne gelöst werden, zusammengebrochen sei. Miller Jones gibt zu bedenken, dass die Art von Postmodernismus, die unvorbehalten Wittgensteins Konzept des Sprachspiels und Nietzsches Idee des Willens zur Macht übernommen hat, riskiere „a kind of ‚anything goes' game of interpretation in which the principle of subversivness rules" (Miller Jones 1995: 33) zu werden. Miller Jones fährt mit Bezugnahme auf Linda Hutcheon fort, dass postmodernes Schreiben dazu neige, das Bedürfnis nach Ordnung und nach Wahrheit stets zu hinterfragen und es als problematisch und provisorisch darzustellen. Vgl. Miller Jones 1995: 22-35.

[100] Vgl. zum Blochschen Heimatbegriff auch Lehmann 1995: 230; 248. Lehmann versteht Ernst Blochs *Geist der Utopie* als Ausdruck für „die Sehnsucht des Romantikers" nach der Heimkehr, mit der jedoch nicht wirklich gerechnet wird. Dabei sei jedoch zu beachten, dass Bloch „insofern quer zur romantischen Tradition"

Levitas bewertet Bloch ähnlich wie Miller Jones. Sie stellt in seinem Werk eine „general emphasis on individual experience“ (Levitas 1990: 95) fest. Das Individuum gerät bei Bloch nicht in den Schatten des Kollektivs. Es dürfen weder Menschen für ferne Ideale geopfert, noch ihre Erfahrungswerte missachtet werden. Damit heben sich Blochs Theorien von vielen Gesellschaftsentwürfen seiner Zeit ab, die vor allem das organisierte Kollektiv, dem sich der einzelne Mensch unterordnen soll, im Blick haben. Sowohl die abstrakte als auch die konkrete Utopie gelten Ernst Bloch als allgemeinmenschliche Topoi. Er geht so weit, die Utopie als den letzten menschlichen Topos überhaupt zu bezeichnen, einen Ort, den nur der Mensch bewohnt, was bedeutet, dass das „Utopische selbst [...] das Charakteristikum des Menschen“ (AU: 106) ist. Aussagen dieser Art unterstreichen in Ruth Levitas' Augen den besonderen Wert der Blochschen Schriften: „He [Bloch] reminds us that utopia involves fundamental questions about the human condition and its future, and he refuses to abandon faith in the possibilities of that future.” (Levitas 1990: 105.)

Der Mensch und die menschliche Sehnsucht stehen also im Mittelpunkt der Blochschen Philosophie. Indem Bloch bestrebt ist, die Funktion der Utopie mit begrifflichen Differenzierungen wie konkrete und abstrakte Utopie oder Nah- und Fernantizipation so genau wie möglich zu bestimmen, versucht er, den besonderen Wert utopischen Denkens für das menschliche Dasein hervorzuheben. Bloch hält an dem hoffnungsvollen Glauben an eine positive Weiterentwicklung der Menschheit fest, auch wenn die historischen Umstände diesen immer wieder so vehement in Frage gestellt haben.[101] Der Emanzipationsgedanke, der hinter diesem Glauben steckt, erinnert stark an das aufklärerische Ideal vom Menschen. Dies ist jedoch nicht die einzige bürgerliche Bewegung, die ihre Spuren in Blochs Schriften hinterlassen hat. Rückblickend ist Bloch selbst der Meinung, dass *Geist der Utopie* von einer „revolutionären Romantik“[102] geprägt sei. Sein Selbstverständnis als marxistischer Denker wird dies kaum beeinträchtigt haben, denn wie erwähnt, ist es durchaus legitim, „die goldenen Gefäße [der Vergangenheit] mitzunehmen und umzuschmelzen zu einem anderen Dienst, zu dem sie noch fähig sind und der in der Tiefe der Sache gemeint war.“ (AU: 169.)[103] Aus heutiger

---

dachte, als dass „Heimkehr nicht Rückkehr zu den Quellen sein konnte und durfte. Heimat sei noch nicht dagewesen, sie stehe aus.“

[101] Günther K. Lehmann bemerkt dazu kritisch: „fundierte Hoffnung wird durch Schaden durchaus nicht klug“. In: Lehmann 1995: 242.

[102] Dies ist der aus dem Jahre 1963 stammenden „Nachbemerkung“ zu entnehmen. Vgl. GU II: 347.

[103] Lehmann verweist darauf, dass Bloch dies auch in dem Sinne ganz konkret gemeint hat, als dass „das gesamte Ideenpotenzial der deutschen Kultur gegen den Nationalsozialismus [...] mobilisier[t]“ werden solle. In: Lehmann 1995: 263. Diesen Gedanken verfolgten viele Emigranten. Ein Beispiel ist Klaus Mann, der immer wieder forderte, dass das andere Deutschland sich Gehör verschaffen solle, die

Sicht schließlich kann man ganz ähnlich argumentieren. Gerade seine Vielgestaltigkeit und Offenheit macht Blochs Utopieverständnis immer noch interessant und anwendbar.

Unter Berücksichtigung der Utopieforschung der letzten dreißig Jahre wird Blochs Aktualität besonders deutlich. Bezieht man Ruth Levitas' anschauliche Darstellung der verschiedenen Felder der ‚Utopian Studies' mit ein, so sieht man auf einen Blick, dass dieses interdisziplinäre Forschungsgebiet sich auf all die Bereiche erstreckt, die Bloch in *Das Prinzip Hoffnung* bereits genannt hat: Literatur, Geschichte, Philosophie, Politik, Religion und Soziologie (vgl. Levitas 1990: 161), aber auch die bildenden Künste, Architektur und die Musikwissenschaft. Allen wissenschaftlichen Disziplinen ist dabei gemeinsam, dass die Unklarheiten in Bezug auf eine Definition des Utopiebegriffs Probleme bereiten. Dies zeigt die große Vielfalt von Definitionsansätzen, die von einer Gleichsetzung des Begriffs mit autoritären Staatssystemen, die vor allem die Organisation idealisieren und dabei Mensch und Natur vergessen, bis hin zu der von Bloch geprägten Auffassung, dass die Utopie in jeder Form menschlichen Ausdrucks existieren kann, reicht (vgl. Levitas 1990: 163; 167).

Es bleibt dabei: Man gelangt nicht ohne weiteres zu einer Antwort auf die Frage, was Utopie denn nun eigentlich sei. Aus diesem Grund verändert Levitas die Fragestellung ein wenig – warum gibt es Utopien überhaupt? – und gelangt so zu einem deutlich von Bloch geprägten Fazit: „The essence of utopia seems to be desire – the desire for a different, better way of being." (Levitas 1990: 181.) Indem man Utopie in erster Linie als die Sehnsucht nach einem besseren Leben verstehe, werde man nicht nur der Vielfalt utopischen Denkens gerecht, sondern erhalte auch eine brauchbare Definition zur Analyse. Levitas fasst die Vorteile wie folgt zusammen:

> […] we can explore both historical changes in the dominant function of utopia and the relationships between content, form and function and indeed the location of utopia, demonstrating that the fear that utopia is dead is unfounded. An inclusive view of what constitutes utopia shows the disappearance of utopia to be an illusion, while simultaneously illuminating the real changes which have taken place. (Levitas 1990: 198.)

Bleibt noch zu sagen, dass viele Theoretiker die Sehnsucht nach einem besseren Leben für eine genuin menschliche Eigenschaft halten (vgl.

---

wirklichen Erben der deutschen Geistestradition, die vor allem Frieden und Völkerverständigung im Sinn gehabt hätten. Vertreter dieser Tradition seien unter anderem Kant, Lessing, Schiller, Heine und im Grunde auch Nietzsche, der ganz besonders von den Faschisten missverstanden und missbraucht werde. Vgl. Mann, Klaus: Zweimal Deutschland (1939). In: Ders.: *Zweimal Deutschland. Aufsätze, Reden, Kritiken 1938-1942*. Hg. v. Uwe Naumann und Michael Tötenberg. Hamburg 1994: 41-55.

Levitas 1990: 181), womit man wieder bei Bloch angelangt ist: „Das Utopische selbst ist das Charakteristikum des Menschen“.

2.3. Zusammenfassung

Je intensiver man sich mit dem Utopiebegriff auseinandersetzt, desto weiter rückt eine Definition in die Ferne. Und dennoch sagt eben dies viel über das Utopische aus: Offenheit, Unbestimmtheit und Grenzüberschreitung können als programmatisch für eine derartige Denkweise gelten. Trotz einiger Schwierigkeiten hinsichtlich einer klaren Bestimmung des Begriffs, ist es möglich, sich ein Bild davon zu machen, was utopisches Denken unter Berücksichtigung von inhaltlichen, formalen und funktionalen Kriterien ausmacht.

Utopie bedeutet eine Antizipation von Zukunft, die von einer direkten oder indirekten gegenwartskritischen Haltung ausgeht. Selbst eine regressive Utopie hat Zukünftiges im Sinn, denn sie will vergangene, vermeintlich bessere Zustände in der Zukunft erneut herstellen. Eine Idealisierung der Vergangenheit, die immer von der historischen Realität abweicht, kann durchaus echte Erneuerung beinhalten. Hier liegt ein deutlicher Unterschied zur Ideologie, welche nicht auf Entwicklung und Zukünftiges ausgerichtet sein muss. Utopien sind zwar immer weltanschaulich gefärbt, doch enthält die Ideologie nicht zwingend Utopisches. Das Utopische ist eine Funktion, die der Überschreitung von Grenzen dient, wohingegen ideologisches Denken Grenzen betont. Utopisches Denken kann so der Ideologiekritik dienen.

Utopisches Denken wird von der Sehnsucht und dem Streben nach einer menschlicheren, gerechteren und damit besseren Welt getragen. Es spielt keine Rolle, ob diese Sehnsucht indirekt durch Kritik und Warnung oder direkt durch die Imagination einer besseren Welt zum Ausdruck kommt. Mithilfe der folgenden Funktionen stellt utopisches Denken etablierte Strukturen infrage. Es zeigt, wie diese Strukturen eine Entwicklung hin zu einer alptraumartigen Welt fördern (Warnung), es bietet die Möglichkeit, in verschiedene Traumwelten zu entfliehen (Kompensation) und es zeigt die Möglichkeit zu konkreten Veränderungen und Verbesserungen der herrschenden Zustände auf (Appell). Ein kritisches Potenzial ist sowohl der abstrakten als auch der konkreten Utopie zu eigen, wobei man nicht generell sagen kann, dass die konkrete Utopie immer die wirkungsstärkere ist. Die Blochschen Gliederung in eine abstrakte und eine konkrete Utopie ist aufschlussreich für das Verständnis utopischen Denkens, birgt aber Probleme, wenn es um die Bewertung utopischer Inhalte geht.

Es wurde gezeigt, dass mit Blick auf die Entwicklung utopischen Denkens verschiedene Traditionen ausgemacht werden können, die sich jedoch in vielen Bereichen überschneiden. Vor allem hinsichtlich der Funktionen gibt es große Übereinstimmungen. Mit Erich Fromm ist

festzustellen, dass im westlichen Kulturkreis zumindest ein inhaltliches Kennzeichen utopischen Denkens unabhängig von weltanschaulichen Prägungen schon seit vielen Jahrhunderten Bestand hat. Versteht man die Utopie als die Sehnsucht nach einer für möglichst alle Menschen besseren und glücklicheren Welt, so erkennt man immer wieder das humanistische Ideal einer universalen Menschlichkeit als Weg und Ziel utopischen Denkens.

3. DIE KUNST, ZUKUNFT ZU GESTALTEN: ÜBERLEGUNGEN ZU UTOPIE UND ÄSTHETIK

Wir leben ja gar nicht mehr, wir werden nur noch gelebt.[104]
Hermann Bahr

Als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, derer sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens.[105]
Theodor W. Adorno

Im Jahre 1925 betont Hagar Olsson in ihrem programmatischen Essay „Dikten och illusionen“ [106] die Notwendigkeit einer neuen lebendigen Dichtung, die sie als einen „Realismus für Utopisten“ oder „Neurealismus“ bezeichnet (vgl. 14). Utopisches Denken ist demnach von entscheidender Bedeutung für Olssons Literaturverständnis. Literatur und Utopie werden bis heute oft in einen nahen Zusammenhang gestellt. Dies kann sogar so weit gehen, dass Literatur generell als eine Äußerung utopischer Art verstanden wird. Der Literaturwissenschaftler Benno von Wiese stellt diese „etwas verwegene These“ auf, wobei er jedoch eine Einschränkung macht: „eigentlich [hat] alle Dichtung von Rang […] bereits ihrem Wesen nach utopischen Charakter […], auch wo sie keineswegs einen utopischen Inhalt zu ihrem besonderen Gegenstand gemacht hat.“[107] Literatur allgemein als utopisch zu begreifen, wäre nicht im Sinne Olssons. Mit von Wieses Beschränkung auf eine Literatur von Rang wäre sie jedoch sicherlich einverstanden. Jedenfalls stehen sich Literatur und Utopie von Beginn an nahe, prägte schließlich ein literarisches Werk, Thomas Morus' 1516 erschienenes „wahrhaft goldenes Büchlein“[108], überhaupt erst den Begriff ‚Utopia' und die Gattung des utopischen Romans.

---

[104] Bahr, Hermann: Expressionismus (1916). In: Heinz Kindermann (Hrsg.): *Kulturprofil der Jahrhundertwende. Essays von Hermann Bahr*. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Wien 1962: 223.
[105] Adorno, Theodor W.: Engagement (1962). In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/ Main 2003: 429.
[106] Olsson, Hagar: Dikten och illusionen. In: Dies.: *Ny generation*. Helsingfors 1925a: 15. Dieser Text wird im Folgenden mit DoI abgekürzt. Der Text ist eine Bearbeitung eines Vortrags, den Olsson unter dem Titel „Dikt och utopi“ gehalten hat und der in der Oktoberausgabe des Jahres 1925 von *Clarté* unter dem Titel „Dikt och utopi“ erschienen ist. Dieser Artikel wird im Folgenden mit DoU abgekürzt.
[107] Wiese, Benno von: *Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur*. Düsseldorf 1963: 85. Vgl dazu auch Ueding 1978: 7-14.
[108] Morus, Thomas: *Utopia*. Übersetzt von Gerhard Ritter. Stuttgart 1983: 7.

Auch wenn man Olsson nicht als Theoretikerin bezeichnen kann, so hat sie doch einige zentrale Essays über Ästhetik und Poetik verfasst. Aus ihnen geht hervor, welche Bedeutung und Funktion sie utopischem Denken beimisst. Klaus L. Berghahn betont, wie innovativ Ernst Blochs erweiterter Utopiebegriff für die Literaturbetrachtung ist. Er sei „als utopische Funktion keine literarische Gattung mehr", sondern lasse sich „in allen Formen der Kunst und Literatur als ästhetischer Vor-Schein aufspüren" (Berghahn 1985: 18). Ich werde darlegen, dass Olssons utopische Ästhetik ebenfalls die Kategorie des Vor-Scheins enthält, ohne sie explizit zu benennen. Olsson beschäftigt sich in ihren Kritiken und Essays natürlich nicht annähernd so ausführlich mit dem Utopiebegriff wie Bloch. Sie nutzt vielmehr ihr literarisches Werk, um das Utopische zu entwickeln und zu erproben. Ich werde der Frage nachgehen, inwiefern Olsson das Utopische als ein literarisches Verfahren des Experimentierens verstanden hat. In diesem Zusammenhang werde ich einige Begriffe, die von Bedeutung für das Verhältnis von Utopie und Ästhetik bei Olsson sind, ausführlicher erläutern. Zu nennen wären vor allem die ‚Illusion' und der ‚Neurealismus' („nyrealism"). Die Diskussion über das Verhältnis zwischen Fantasie und Wirklichkeit in der Kunst erhält durch das Utopische eine weitere Dimension.

In diesem Kapitel geht es also vor allem um Funktionen und Formen des Utopischen in der Kunst. Die folgenden Reflexionen über das Verhältnis zwischen Literatur und Utopie beziehen sich einleitend auf die Gattung des utopischen Romans, um dann die Gattungsgrenzen zu verlassen und zu zeigen, weshalb das Utopische als eine zentrale Kategorie der Kunst begriffen werden muss. Dann werde ich Olssons Utopieverständnis auf Grundlage der kritischen Texte vorstellen und diskutieren. Schließlich wird der Roman *Chitambo* als literarische Utopie analysiert, wobei gezeigt wird, dass Olssons utopische Ästhetik in ihrer eigenen Dichtung deutliche Spuren hinterlassen hat. An einigen Stellen beziehe ich die Erzählung *Mr Jeremias söker en illusion* (1926) in meine Analyse mit ein, da dieser Text hinsichtlich des utopischen Inhalts als ein Vorläufer von *Chitambo* gelten kann.

3.1. Der Utopiebegriff als Grundkategorie der Kunst

Der klassische utopische Roman

Wie eingangs erwähnt, versteht man im Allgemeinen die Veröffentlichung von Thomas Morus' *Utopia* als die Geburtsstunde der klassischen literarischen Utopie. Von diesem Text lassen sich grundlegende gattungsspezifische Kriterien ableiten, die zum Beispiel Gary Saul Morson nennt:

> (1) [I]t was written (or presumed to have been written) in the tradition of previous utopian literary works; (2) it depicts (or is taken to depict) an ideal society; and (3) regarded as a whole, it advocates (or is taken to advocate) the realization of that society.[109]

Viele Literaturwissenschaftler vertreten die Meinung, dass die literarische Utopie nicht als Schilderung einer unrealisierbaren Gesellschaft missverstanden werden dürfe. Für Ljungquist muss eine literarische Utopie eine durchdachte politische, moralische und/ oder religiöse Einstellung aufweisen, die den Grund für eine Kritik an Tendenzen und Erscheinungen in der Wirklichkeit des Utopieverfassers bilden (vgl. Ljungquist 2001: 21). Utopische Literatur ist demnach gesellschaftskritische Literatur, die klar erkennbar in ihrer Entstehungszeit verankert ist. Dies wird besonders deutlich, wenn der utopische Roman wie bei Morus zwei Welten beschreibt, wovon die eine vom Autor und seinen zeitgenössischen Lesern geteilt wird, während die andere eine ideale Alternative bedeutet (vgl. Heggestad 2003: 15.)

Charakteristisch für die Utopie ist dabei, dass sie Gegensätze miteinander vereint. Heggestad ist ebenso wie Morson der Meinung, dass die Texte durch binäre Oppositionen wie „fact and fiction, possible and impossible, real and fantastic, wakefulness and dream, sane and insane, history and poetry, practical and visionary" (Morson 1981: 87) strukturiert werden, wobei die scharfen Abgrenzungen durch das Spiel mit Fakten und Fiktion verwischt werden (vgl. Heggestad 2003: 15). Olssons Forderung nach einem Realismus für Utopisten zeugt vor allem vor dem Hintergrund des gängigen Verständnisses des Adjektivs „utopisch" als Synonym für unrealistisch und unrealisierbar, davon, welch zentrale Bedeutung das Spiel mit Gegensätzen in Olssons Werk einnimmt. Weiblich und Männlich, Jung und Alt, der Einzelne und die Gemeinschaft sind nur einige der Gegensatzpaare, deren Grenzen im Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit überschritten oder aufgelöst werden. Insbesondere das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv ist auch in der klassischen Staatsutopie immer wieder ein Thema, wobei oft der Versuch im Mittelpunkt steht, den Einzelnen mit dem Kollektiv zu versöhnen (vgl. Mieth 2003: 64f).

---

[109] Morson, Gary Saul: *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. University of Texas Press, Austin 1981: 74.

Auch Utopie und Dystopie erweisen sich nur vordergründig als Gegensatzpaar. Beide haben eine gesellschaftskritische Funktion. Außerdem ist vor allem dystopischen Romanen, wie Aldous Huxleys *Brave New World* oder Karin Boyes *Kallocain*, immer auch etwas Utopisches inhärent. Hans Ulrich Seeber meint dazu:

> Was die Anti-Utopie zurückweist, sind somit konkrete historische Varianten utopischen Denkens. Nicht die Utopie schlechthin. Eine ‚Anti-Utopie' setzt eine ‚Utopie' voraus und impliziert dialektisch eine andere, ja treibt sie häufig genug auch realiter hervor […].[110]

Ljungquist hingegen spricht von drei unterschiedlichen Typen der literarischen Utopie. Sie subsumiert unter diesen Begriff nicht nur die Darstellungen bestmöglicher Welten und deren Gegenteil, sondern auch zweideutige oder ambivalente Utopien, die weder ideal noch albtraumartig sind (vgl. Ljungquist 2001: 21). Die Begriffe utopisches Denken oder utopische Literatur implizieren entsprechend immer auch die Dystopie und die ambivalente Utopie (vgl. 42f, 61).

Morson hingegen zieht schärfere Grenzen zwischen Utopie und Dystopie. Zunächst hält er fest, dass ein literarischer Text als einer bestimmten Gattung angehörend und damit als Teil einer bestimmten Deutungstradition erkennbar sein muss, damit er funktioniert: „It makes possible, in short, the governance of a generic contract, the assumption by both reader and author that the other shares the same understanding regarding the work's semiotic nature and ruling conventions." (Morson 1981: 74.) Die Anti-Utopie[111] versteht Morson als eine Parodie der Gattung ‚utopischer Roman' (vgl. Morson 1981: 115), wobei er betont, dass die Anti-Utopie dabei einen didaktischen Charakter habe. Sie fordere den Leser dazu auf, Strukturen zu erkennen und kritisch zu hinterfragen. In der Regel handle es sich dabei um Strukturen, welche kennzeichnend für die Utopie sind (vgl. Morson 1981: 138). Den Unterschied zwischen Utopie und Anti-Utopie fasst Morson schließlich so zusammen: „utopia claims to know, anti-utopia asks why we think we know." (Morson 1981: 121.)

Dass diese Schlussfolgerung zu schematisch ausfällt, zeigt Ronny Ambjörnsson am Beispiel von Charlotte Perkins Gilmans utopischem Roman *Herland* (1915), der auch in Schweden rezipiert wurde. Gilman entwirft eine ideale Gesellschaft, die allein von Frauen entwickelt und bewohnt wird. Auch wenn allgemeine Zufriedenheit und Wohlstand herrschen – das Fortbestehen der Gemeinschaft ist durch

---

[110] Seeber, Hans Ulrich: Bemerkungen zum Begriff der ‚Gegenutopie'. In: Hans Ulrich Seeber und Klaus L. Berghahn (Hrsg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein 1983: 165.

[111] Morson versteht die Dystopie als einen Teil der Anti-Utopie. Der Unterschied zwischen den beiden Begriffen liege darin, dass die Dystopie die Utopie abwerte, indem sie zeige, welche negativen Effekte eine durchorganisierte Gesellschaft mit sich bringe, wohingegen die Anti-Utopie allgemeiner die Realisierung von Utopien überhaupt oder ihre Logik anzweifelt. Vgl. Morson 1981: 116.

Jungfrauengeburten gesichert – wird nach einem Besuch von drei männlichen Bewohnern einer weniger idealen Außenwelt eine Utopie in der Utopie erkennbar. Das Ziel wäre eine Gesellschaft, in der Frauen und Männer gleichberechtigt und friedlich miteinander leben könnten, wobei der Roman offen lässt, ob dies möglich ist (vgl. Ambjörnsson 2004: 211). Dieser offene Schluss signalisiert also deutlich, dass Gilmans Utopie weder ein klares Endziel umfasst, noch vorgibt zu wissen, wie und ob ein solches erreicht werden kann.

Greschonig beschäftigt sich ebenfalls mit dem Wahrheitsanspruch, den viele Utopien erheben. Er untersucht das Verhältnis zwischen Wahrheit und Lüge in Bezug auf utopisches Denken im Allgemeinen und den utopischen Roman im Besonderen. Als Lüge erweise sich die Utopie vor allem dann, wenn sie sich über ihren fiktionalen Charakter nicht im Klaren sei, oder diesen gar bewusst verdränge und damit moralisch anzweifelbar werde (vgl. Greschonig 2005: 12). Die Fiktionalität ist für Greschonig das wichtigste Kriterium, wenn es um die Glaubwürdigkeit utopischer Entwürfe geht:

> Gerade weil die eine nach Wahrheit sinnende, stets die jeweils andere, sich selbst der Lüge anklagende Dimension mitartikuliert, fügt sich das Positive, das erwünscht Mögliche oder die Hoffnung als Prinzip (wie es Ernst Bloch im Titel seines Hauptwerks programmatisch formuliert) und das Fiktionale in einem Netzwerk zusammen. Den Blick dann aber von der Fiktion abzuwenden und nur die Leitfäden der Wahrheit zu inspizieren und reproduktiv stark zu machen, impliziert den Umbau der Fiktion zur Lüge. (Greschonig 2005: 12.)

Anders als Levitas, die mehrfach unterstreicht, dass Utopien je nach Standpunkt des Betrachters als wahr oder falsch empfunden werden können, lehnt Greschonig diese Position ab (vgl. Greschonig 2005: 22). Er betont vielmehr die diskursiven Bedingungen, unter denen eine Utopie rezipiert wird. Wird diese aus ihrem ursprünglichen literarischen Kontext herausgelöst und in einen politischen oder philosophischen Kontext übertragen, ohne diesen „Wechsel der Kontextbedingungen" (Greschonig 2005: 247) zu markieren, kann man der literarischen Utopie nicht gerecht werden. Wird ihr ohne Berücksichtigung des Ausgangskontextes vorgeworfen, gänzlich utopisch, sprich unrealisierbar zu sein, entstünden „*diskursive* Lügen" (Greschonig 2005: 249).

Gerade die besondere Beschaffenheit literarischer Texte ist in Greschonigs Augen prädestiniert dafür, utopische Gedanken auszudrücken. Kennzeichnend für literarische Texte sei eine fingierte Realität, die reale Anteile um imaginäre Komponenten erweitert. Die Realität werde auf diese Weise zum Zeichen, was Grenzüberschreitungen ermögliche. Adorno drückt dies etwas anders aus:

> Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen. Worauf die Sehnsucht an den Kunstwerken geht – die

> Wirklichkeit dessen, was nicht ist –, das verwandelt sich ihr in Erinnerung. In ihr vermählt sich was ist, als Gewesenes, dem Nichtseienden, weil das Gewesene nicht mehr ist.[112]

Reale Vergangenheit und Fiktion werden auf eine Stufe gestellt, womit die Fiktion als möglich empfunden wird. Auf diese Weise gerät die Differenzierung in Fiktion und Wirklichkeit ins Wanken.

Greschonig ist dennoch der Meinung, dass sich die beiden Komponenten, Wirklichkeit und Fiktion, unterschiedlich in den Texten niederschlagen. Blieben die außertextuellen Wurzeln eines Textes durch seine realen Anteile zurückverfolgbar, so zeichneten sich die imaginären Zusätze durch Formlosigkeit, Diffusität und Unfixiertheit aus (vgl. Greschonig 2005: 96). Wenn Literatur beiden Komponenten gerecht wird, dann ist es ihr möglich, nicht nur ein Abbild der Welt zu bieten, sondern die „abgebildete Welt über ihre Verdeckungen auf[zu]klär[en]." (Greschonig 2005: 97.) Dies gelte besonders für den utopischen Roman mit seinen die Realität übersteigenden Entwürfen einer besseren Welt.

Um das „erkenntnistheoretische und historiographische Potenzial", das diese Texte Greschonig zufolge haben, auszuschöpfen, dürfe die „utopische Literatur ihre imaginären Referenzsignale" nicht auslöschen (Greschonig 2005: 96). Ebenso wenig dürfe man die Texte ausschließlich unter ästhetischen Gesichtspunkten rezipieren. Utopische Wahrheiten entfalten sich nur dann, wenn „sie weder rein ästhetisch gedeutet werden, noch in den Handlungsrahmen bereits bestehender, realer Diskurse eingefügt werden." (Greschonig 2005: 98.) Das besondere Kennzeichen utopischer Literatur ist also gerade ihr Schwebezustand zwischen Imagination und Realitätsbezug, der sie zum einzig sinnvollen Rahmen für utopisches Denken macht. Diese Definition ist für das Verständnis des Olssonschen Neurealismus und für ihre gesamte Produktion von entscheidender Bedeutung.

Literatur als Ort der Utopie

Der Begriff ‚utopische Literatur' muss nicht auf die Gattung des utopischen oder dystopischen Romans beschränkt bleiben. Burghart Schmidt meint, dass der Zusammenhang zwischen Utopie und Literatur sich lange nicht in einer Gattung erschöpft. Der Utopiebegriff könne vielmehr als „Grundkategorie" (Schmidt 1978: 19) literarischer Produktion gelten. Es kann diskutiert werden, ob eine solche Generalisierung zutreffend ist. Die besondere Stellung des Utopischen in der Literatur hat sich möglicherweise erst im Zuge eines veränderten Zeitbewusstseins entwickelt. Cornelia Klinger betont, dass erst seit der Französischen Revolution und der Entwicklung industriell geprägter

[112] Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Hg. v. Rolf Tiedemann. 5. Aufl. Frankfurt/ Main 1990: 200.

Gesellschaftsformen eine Veränderung der Zeit- und Geschichtserfahrung in der Weise stattgefunden hat, dass man die eigene Zeit als Wendezeit begreift. Erst damit sei eine starke Zukunftsorientierung erfolgt.[113] Dieses Bewusstsein zeichnet sich jedoch schon früher ab. Besonders deutlich wird es in den aufklärerischen Schriften, die der französischen Revolution vorausgegangen sind. Doch, wie oben angesprochen, ist es bereits im Alten Testament angelegt (vgl. 44). Im Folgenden werde ich intensiver auf die besondere Bedeutung des Utopischen als literarische Kategorie eingehen und diese anhand einiger Beispiele verschiedener ästhetischer Traditionen illustrieren. Auf diese Weise eröffnet sich zudem die Möglichkeit, zu zeigen, wie Olssons Dichtung in der europäischen Geistestradition verwurzelt ist.

Corinna Mieth beschreibt das Zusammenspiel zwischen Utopie und Literatur, indem sie Benno von Wieses Differenzierung in eine ästhetische Utopie, also eine literarische Beschreibung eines idealen Zustandes, und eine Utopie der Ästhetik, folgt. Mit letzterer sind philosophische Entwürfe gemeint, die das Ästhetische selbst zu einem utopischen Konzept machen (vgl. Mieth 2003: 41f). Mieth illustriert diesen Aspekt am Beispiel Friedrich Schillers, der glaubt, dass der Weg zu einem idealen Staat, der seinen Bewohnern größtmögliche Freiheit gewährt, nur durch die Ästhetik führen kann. Dabei bezieht Schiller Kollektiv und Einzelindividuum direkt aufeinander:

> Im „ästhetischen Staat" ist der Mensch weder dem Naturgesetz noch dem Sittengesetz unterworfen. [...] So wie im ästhetischen Charakter des Einzelmenschen Sinnlichkeit und Vernunft miteinander vermittelt sind, gelingt dies im ästhetischen Staat, Harmonie und das „Ideal der Gleichheit" können im Reich des Scheins erfahrbar werden. Dies ist allerdings nur plausibel, solange Schein und Wirklichkeit zwar aufeinander bezogen bleiben, aber nicht identisch sind. [...] Vielmehr ist die Bedingung der Wahrnehmung des Scheins als Zeichen von Freiheit an die Scheinhaftigkeit des Scheins gebunden. (Mieth 2003: 45.)[114]

Schon bei Schiller findet man also die Vorstellung eines utopischen Vor-Scheins. Schiller betont, dass die Literatur das Ideale nur erfahrbar macht, solange sie sich ihres ästhetischen Charakters bewusst ist. Versucht sie ein identisches Abbild der Wirklichkeit zu sein, verliert sie ihre spielerische Freiheit und damit ihr utopisches Potenzial. Dieses Potenzial aber ist es, welches es der Literatur ermöglicht, (auf indirekte Weise) Einfluss auf die Wirklichkeit zu nehmen. Mit Bezugnahme auf Adornos *Ästhetische Theorie* führt Mieth diesen Gedanken weiter. Nach Adorno deuten Kunstwerke auf das nicht oder noch nicht Existierende mit der folgenden Konsequenz hin: „Umzukehren wäre am Ende die

---

[113] Vgl. Klinger, Cornelia: Modern/ Moderne/ Modernismus. In: K. H. Barck [u.a.] (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart/ Weimar 2002: 129.

[114] Vgl. zur philosophischen Debatte über das Verhältnis von Schein und Realität auch Schmidt 1978: 27-30.

Nachahmungslehre; in einem sublimierten Sinn soll die Realität die Kunstwerke nachahmen." (Adorno 1990: 199f.)

In der Auseinandersetzung mit Kunst und Wirklichkeit taucht bereits im Idealismus und später dann auch in Adornos Ästhetik ein Aspekt auf, der als Folge der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sehr verbreitet war. Man beklagte den Verlust der Seele und des Lebens im Zuge von Industrialisierung und Urbanisierung, die eine scharfe Trennung von Mensch und Natur bedeuteten.[115] Schiller versteht die Kunst, oder allgemeiner formuliert die Kultur, als Ursache für die Entfremdung des Menschen von seinem ursprünglichen harmonischen Naturzustand.[116] Dieser Entfremdung begegnet er mit einer „Utopie der Versöhnung von Mensch und Natur"[117] bzw. mit einer Utopie der Versöhnung von Vergangenheit und Gegenwart (vgl. Klinger 2002: 132). Die Forderung nach einem schlichten Zurück zum Ursprung reicht Schiller nicht, da die Kultur seiner Meinung nach die gesamte Menschheit in einem positiven Sinne voran bringe. Vielmehr sei „diese Totalität in unserer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen." (Schiller 2000: 28.) Diese Idee klingt auch in Marx' und Blochs Forderung nach einer Humanisierung der Natur und einer Naturalisierung des Menschen nach (vgl. 64). Bei Schiller findet dennoch eine Orientierung hin zur Vergangenheit statt, die auch bei vielen Vertretern der Romantik festzustellen ist. Das Utopische wird genährt durch die Sehnsucht und das Heimweh nach dem verlorenen natürlichen Urzustand:

> Die nostalgische Rückwärtswendung erhält so zugleich eine utopische Zukunftsorientierung oder umgekehrt, die Zukunftsvisionen weisen „immer nach Hause" [Zitat aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*]. (Klinger 2002: 132.)

Weiter oben habe ich am Beispiel von Ernst Bloch gezeigt, dass das Ziel dieser Sehnsucht kein vormenschlicher Naturzustand sein muss (vgl. 60f). Auch Fromm erkennt hier vielmehr das humanistische Streben nach dem universal Menschlichen, das er auch als „Wesen des Menschen" oder „die menschliche Natur" bezeichnet (Fromm 2005: 86; 77).

Adorno sieht vor allem im autonomen Kunstwerk die Möglichkeit, der unterdrückten menschlichen Natur zu ihrem Recht zu verhelfen:

> [D]iese Irrationalität versteckt und verleugnet die kapitalistische Gesellschaft, und dagegen repräsentiert Kunst Wahrheit im doppelten

---

[115] Vgl. Mai, Gunther: *Europa 1918-1939. Mentalitäten, Lebensweisen, Politik zwischen den Weltkriegen*. Stuttgart/ Berlin/ Köln 2001: 21-23.

[116] Ambjörnsson problematisiert die Idee eines Naturzustands des Menschen. Vgl. Ambjörnsson 2004: 220. Vgl. dazu auch Fromm 2005: 86-88.

[117] Schlumm, Hans-Bernhard: *Blauer Tagtraum – Goldenes Zeitalter. Die Versöhnung von Mensch und Natur bei Novalis*. Frankfurt/ Main 1981: 10. Schlumm zufolge ist eben jene Utopie auch bei Novalis das zentrale inhaltliche Motiv.

> Verstande; in dem, dass sie das von Rationalität verschüttete Bild ihres Zwecks festhält, und indem sie das Bestehende seiner Irrationalität: ihres Widersinns überführt. (Adorno 1990: 86.)

In diesem Zusammenhang ist Adornos Differenzierung in eine engagierte Kunst im Brechtschen Sinne und in eine autonome Kunst von Bedeutung. Der autonomen Kunst räumt Adorno eine subversive und damit tiefere und wahrhaftigere Wirkung ein. Sie trete in Opposition zu der herrschenden Gesellschaft und hierin liege auch ihr utopisches Potenzial, das weder zielgerichtet noch konkret sein könne (vgl. 182, 232).[118] Von einem literarisch erzeugten, utopischen Blickwinkel aus erfolgt eine Gesellschaftskritik, ohne einen positiven Entwurf vorzulegen: „zentral [...] ist, dass Kunst Utopie sein muss und will und zwar desto entschiedener je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbannt; dass sie aber um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf." (Adorno 1990: 55.) Ohne ausführlicher auf dieses Paradoxon eingehen zu wollen, kann man festhalten, dass Adorno zumindest stellenweise in Opposition zu Bloch tritt, andererseits denkt er jedoch die Blochschen Kategorien ‚Novum', ‚Ultimum' und ‚Möglichkeit' konsequent weiter:

> Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie [...]. Durch die unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewusstsein einer Epoche, darin die reale Möglichkeit von Utopie – dass die Erde nach dem Stand der Produktivkräfte, jetzt, hier, unmittelbar das Paradies sein könnte – auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der Katastrophe in sich vereint. (Adorno 1990: 55f.)

Hier verbirgt sich die biblische Vorstellung von der Apokalypse als gleichzeitiges Ende und Neubeginn, die kurz vor und während des Ersten Weltkrieges, aber auch in der Zeit zwischen den Kriegen als Allegorie und Denkfigur weit verbreitet war. Adornos Vorstellung einer autonomen Kunst als Träger eines derartigen nicht teleologischen Utopieverständnisses ist mit Blick auf den Vergleich zwischen Olssons kritischen Texten, in denen sie mehrfach eine engagierte Literatur fordert, und ihren literarischen Texten, die dieser Forderung nicht unbedingt folgen, von Interesse.

Als ein Beispiel für autonome Kunst mit utopischem Potenzial kann die Dichtung des Spätromantikers Heinrich Heine gelten, die Mieth zufolge „in ihrer gesellschaftskritischen Dimension eine Zwischenposition ein[nimmt]. Sie entwirft weder eine Staatsutopie, noch lässt sie sich zum Zwecke politischer Propaganda instrumentalisieren." (Mieth 2003: 55.) Heine bedient sich einer Methode, die Mieth als

---

[118] Vgl. Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung*. Hamburg 1996: 121: „Wesentlicher Impuls des L'art pour l'art, des Ästhetizismus, [...] ist für Adorno der Aufstand gegen die industrielle Vernunft der bürgerlichen Gesellschaft, die nichts duldet, was den Prinzipien geschäftstüchtiger Zweckrationalität zuwiderläuft."

utopische oder auch experimentelle bezeichnet und kurzgefasst als „geistiges Experimentieren mit Möglichkeiten“ (Mieth 2003: 61) definiert. Es werden Alternativen zur Wirklichkeit durchgespielt, die jedoch immer von den realen Umständen ausgehen, wodurch eine kritische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit von einer möglichen Welt aus erfolgt. Für das gesellschaftskritische Element ist es dabei unerheblich, ob der Wirklichkeit die Möglichkeit einer besseren Welt gegenübergestellt wird, oder ob ein dystopischer Entwurf auf die Gefahren gesellschaftlicher Fehlentwicklungen hinweist. Auch das Experimentieren mit ästhetischen Formen und Symbol- und Denkstrukturen ist Teil der utopischen Methode. Das Experimentelle ist in der modernistischen Literatur besonders deutlich vertreten. Sowohl Kjell Espmark als auch Roger Holmström verorten den Modernismus in einer Tradition des literarischen Experimentierens.[119] Holmström zeigt, dass Autoren wie Edith Södergran, Gunnar Björling, Elmer Diktonius, Hagar Olsson oder Bo Carpelan alle auf ihre Vorgänger reagieren und mit ihnen experimentieren. In irgendeiner Weise nimmt Literatur sicherlich immer Bezug auf die Formen und Inhalte der ihr vorausgegangenen Texte, doch ist die Experimentierfreude nicht immer gleichermaßen ausgeprägt.

Eine Verbindung zwischen Fiktion und Utopie ist laut Lehmann tief im Blochschen Schreib- und Denkstil verwurzelt. Es sei kaum auszumachen, ob Bloch ein „philosophischer Erzähler oder ein erzählender Philosoph“ (Lehmann 1995: 271) sei. Anders als beispielsweise Lukács denke Bloch „mit der Phantasie“, die „in hohem Maße synkretisch“ sei und Bloch helfe, Gegensätze zusammen zu führen und das Paradoxe oder Unfassbare stets mitzudenken:

> [D]ie Montage, die er [Bloch] am Expressionismus wie an der Moderne bewundert, war auch seinem Denkstil eigen. Barocke Synthesen im sprachlichen wie gedanklichen Ausdruck [...] sollen Ferne und Fremdheit der Dinge aufheben. (Lehmann 1995: 245f.)

Blochs Philosophie zielt also weniger auf logische Begründungen ab denn auf ein Erkennen der Welt mit Hilfe mythischer Erzählungen. Lehmann problematisiert, dass das Utopische im Blochschen Sinne nur im wandelbaren Zustand des Unterwegssein angesiedelt werden könne, welcher wiederum nur im Werk „eine philosophisch-ästhetische Gestalt“ (Lehmann 1995: 245) annehmen könne. Der Frage nach einer möglichen Realisierung der Utopie weiche Bloch aus, indem er sie auf den „Sankt-Nimmerleins-Tag“ (Lehmann 1995: 253) verlege. Mit Blick auf Greschonigs Untersuchung muss man jedoch konstatieren, dass Bloch gar nichts anderes übrig bleibt, wenn er um utopische Wahrheiten

---

[119] Espmark, Kjell: *Harry Martinson erövrar sitt språk. En studie i hans lyriska metod 1927-1934*. Stockholm 1970: 18. Vgl. Holmström, Roger: Från Södergran till Carpelan. Några exempel på 'experimentets tradition' i finlandssvensk modernism. In: Pettersson, Magnus (Hrsg.): *Festskrift till Johan Wrede, 18.10.1995*. Helsingfors 1995: 139-144.

bemüht ist und seinem Anspruch auf Dynamik Rechnung tragen will. Die im Ästhetischen angesiedelte Utopie impliziert dennoch die Möglichkeit, in reale gesellschaftliche Prozesse einzugreifen. Bedenkt man die besondere Beschaffenheit literarischer Texte oder der Kunst im Allgemeinen, so muss man Lehmanns Kritik an der Realitätsferne Blochs entgegenhalten, dass sich der Einfluss des Utopischen auf die Wirklichkeit anders offenbart als durch die Realisierung klar umrissener Gesellschaftsentwürfe.

Die Kunst spielt für Blochs Utopieverständnis eine wichtige Rolle. So nennt er als Beispiele für Wendezeiten, die als ein Ort echter Utopie gelten, vor allem Epochenwechsel, die durch einen deutlichen Wandel des Kunstverständnisses geprägt sind:

> Spätantike, Renaissance, Sturm und Drang und unsere Epoche, ungefähr seit dem Expressionismus, haben eine Verwandtschaft des Aufbruchs. Diese Zeiten sind überfüllt mit Dämmerung nach vorwärts, in denen das Alte zwar nicht vergeht und das Neue nicht werden will, aber die Gesellschaft schwanger ist, in Geburt steht von einer neuen Zeit, einer neuen Gesellschaft (AU: 169).

Am Beispiel des Expressionismus beschreibt Bloch eine zentrale Entwicklung im Zuge solcher Wendezeiten. Indem die Kunst neue Maßstäbe setzt, entstehe „ein neu sich verfremdender Blick auf die Welt", was dazu führe, dass Altbekanntes auf einmal völlig unbekannte Seiten enthüllt: „in den abgestempelten, sogenannten Herrlichkeiten gibt es etwas, was gar keine Herrlichkeit war, also Kopfzerbrechen erregt." (AU: 171.) So könne aus Klassikern etwas Neues entstehen. Anders ausgedrückt, kann dem Kunstwerk etwas Vor-Bewusstes innewohnen, das sich erst dann offenbart, wenn die Zeit reif ist. Bloch zufolge ist ein Kunstwerk – und das hat er gemeinsam mit Schiller, Heine oder auch Adorno – weder frei von jeglichem Wahrheitsbezug noch ein reines Abbild der Wahrheit: „es ist als *Kunstwerk* doch noch etwas anderes als ein Quell historischer, naturkundlicher Kenntnisse, gar Erkenntnisse." (PH: 246.) Kunst könne vielmehr Wahrheit vorwegnehmen.[120] Mittels ihrer bildlich ästhetischen Darstellungsweise habe sie die Fähigkeit, „einen im Bewegt-Vorhandenen selber umgehenden und bedeutenden Vor-Schein von Wirklichem dar[zu]stellen" (PH: 247), womit sie einen utopischen Charakter habe.[121] Der Künstler könne Möglichkeiten und Alternativen durchspielen und ausschmücken. Mit anderen Worten ausgedrückt: Er kann sich der utopischen oder experimentellen Methode bedienen. Aus diesem Grund verwendet Bloch in seinen Schriften wohl selbst eine bildlich, ästhetische Sprache (vgl. Lehmann 1995: 239f). Ein

---

[120] Bloch verwendet Wahrheit und Realität zum Teil synonym, wobei er betont, dass die Realität der Welt „keineswegs einschichtig[...]" ist. Vgl. PH: 247.

[121] Adorno lehnt die ständige Vorwärtsbewegung als Ideal des bürgerlichen Kapitalismus ab. Er sieht in der ruhenden Harmonie den Gegenentwurf zur bürgerlichen Gesellschaft. Vgl. Schweppenhäuser 1996: 97; 107. Dieses Ideal steht Blochs Kategorie des ‚Ultimums' nahe.

solcher Sprachstil ist auch für Hagar Olsson kennzeichnend. Aus meinen Analysen geht hervor, dass dies nicht nur für Prosa und Dramatik, sondern auch für Olssons Essays und Kritiken gilt.

„Vor-Schein in der Kunst" ist Berghahn zufolge ein Schlüsselbegriff des utopischen Denkens bei Ernst Bloch. Die Kunst sei für den Philosophen „der reinste Ausdruck des utopischen Bewußtseins". Die Kunst drücke aus und nehme vorweg, was in der Wirklichkeit als reale Möglichkeit latent vorhanden sei (vgl. Berghahn 1985: 12). Die Kategorie des Vor-Scheins ist in der Tat sehr aufschlussreich. Hier zeigt sich, wie in Blochs Denken Gegensätze miteinander vereint werden, um so zu einer Entwicklung nach vorne beizutragen. Der utopische Vor-Schein in der Kunst bedeutet eine paradoxe Gleichzeitigkeit von Vollendung und Fragment:

> Das alles mithin sind die verschiedenen Gründe, weshalb im Kunstwerk auch eine veritable Kunst-Fertigkeit, eine Autarkie der scheinhaften Abgeschlossenheit leben kann, die als übersteigert-immanent den Vor-Schein zunächst verdeckt. Doch ebenso, und das eben ist das entscheidend Andere, entscheidend Wahre – zeigt alle große Kunst das Wohlgefällige und Homogene ihres werkhaften Zusammenhangs überall dort gebrochen, aufgebrochen, vom eigenen Bildersturm aufgeblättert, wo die Immanenz nicht bis zur formal inhaltlichen Geschlossenheit getrieben ist, wo sie sich selber als noch *fragmenthaft* gibt. Dort eröffnet sich – ganz unvergleichbar mit bloßer Zufälligkeit des Fragmentarischen im vermeidbaren Sinn – noch ein Hohlraum sachlicher, höchst sachlicher Art, mit *ungerundeter Immanenz*. Und gerade darin zeigen die *ästhetisch-utopischen Bedeutungen* des Schönen, gar Erhabenen ihren Umgang. Nur das Zerbrochene im allzu gestillten, mit Galerieton versetzten Kunstwerk als ein zum bloßen Objet d'art gewordenen oder aber, weit besser: das selber bereits gestaltete Offene im großen Kunstwesen gibt das Material und die Form zu einer Chiffer des Eigentlichen. (PH: 252.)

Ein Kunstwerk kann also gewollt oder ungewollt Vor-Schein vermitteln, wobei der bewusst gestaltete Vor-Schein vorzuziehen ist. Indem das scheinbar Vollendete seinen fragmentarischen Charakter verrät, entsteht eine Offenheit, die zu einem Ausdruck für die Identität (vgl. 63f) wird und diese damit als konkrete Möglichkeit offenbart.

Ob der ästhetische Vor-Schein zu einer Realität wird, entscheidet laut Bloch letztlich die Gesellschaft (vgl. PH: 249). Levitas fasst dies wie folgt zusammen:

> Literary works commonly designated utopias are, at least initially, only individual expressions; they can become truly utopian only if and when they become the expression of the will of a social group, and the inspiration of successful social action in pursuit of change. (Levitas 1990: 69.)

Ein Schriftsteller, der mittels seiner Texte gesellschaftliche Veränderungen bewirken will, muss also bemüht sein, die Gedanken und Bedürfnisse einer Vielzahl von Lesern anzusprechen.

Unabhängig von literarischen Strömungen oder Gattungen kann das Utopische als eine zentrale Kategorie der Kunst begriffen werden. Der utopische Roman ist bei weitem nicht die einzige Form, die sich zur Entwicklung utopischer Konzepte anbietet. Klar umrissene Staatsutopien können sogar im Widerspruch zu einem auf Entwicklung und Offenheit ausgerichteten utopischen Denken stehen. Erkennt Ernst Bloch nahezu überall in der Welt utopisches Potenzial, so sind Andere der Meinung, dass die Kunst der eigentliche Ort der Utopie ist. In diesem Sinne postuliert Benno von Wiese die Utopie des Ästhetischen als eine Kategorie des Utopischen. Diese Kategorie bezieht sich nicht auf die Realisierbarkeit utopischer Entwürfe, sondern lotet den Grenzbereich zwischen Fantasie und Wirklichkeit aus. Mit ihrem Grenzgängertum ermöglicht die Kunst eine Freiheit, die in der Realität zwar nicht erreicht, aber dennoch angestrebt werden und damit Konsequenzen für die Gesellschaft haben kann. Ernst Bloch rückt mit seinem Begriff des Vor-Scheins ebenfalls das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit in den Mittelpunkt. Ein Kunstwerk kann das Vermögen haben, Zukunft zu antizipieren. Dabei ist die Differenzierung in abstrakte und konkrete Utopien von Bedeutung. Soll die Literatur ein Ort konkreter Utopie sein, so darf sie nicht nur auf die herrschenden Verhältnisse reagieren, sondern muss das Potenzial haben, auf diese einzuwirken (vgl. 56-59).

Die Möglichkeit zu verändern wird besonders oft der modernistischen Literatur mit ihrem ausgesprochen experimentierfreudigen Charakter nachgesagt. Deshalb war (und ist) dieses ästhetische Verfahren vor allem für die weiblichen Autoren attraktiv, die an einem Sichtbarmachen und einer Dekonstruktion alter Muster interessiert waren und die zugleich neue Visionen und Möglichkeiten gestalten wollten (vgl. 357-360). Zu dieser Gruppe ist Hagar Olsson zu zählen. Sie spricht in Bezug auf die modernistischen Künstler oft von Samarkand-Fahrenden. Der Künstler als Fahrer betont die Dynamik des künstlerischen Prozesses. Samarkand hingegen symbolisiert die neue Literatur, die sich durch einen Realismus für Utopisten auszeichnet. Dieser Neurealismus wird nun am Beispiel einiger programmatischer Essays über das Verhältnis von Utopie und Ästhetik näher beleuchtet.

3.2. Hagar Olssons Realismus für Utopisten

Realität heißt: Wirklichkeit plus Zukunft in ihr.[122]
Ernst Bloch

Die deformierte Welt der Visionen als Herausforderin eines positivistischen Wirklichkeitsverständnisses

Die Beziehung zwischen Utopie und Ästhetik bei Hagar Olsson ist eng mit dem Verhältnis der Autorin zur expressionistischen oder modernistischen Literatur verbunden. Dies signalisiert bereits der Titel einer ihrer ersten kritischen Texte, der sich ausführlicher mit dem Utopischen in der Kunst befasst. Gemeint ist der Beitrag „Det expressionistiska seendet"[123], der 1920 anlässlich der Veröffentlichung von Hermann Bahrs (1863-1934) Lyriksammlung *Expressionismus* (1920) erschien. Interessanterweise beginnt Olsson mit einer Kritik an der Jagd nach dem Neuesten vom Neuen in der Kunst. Die zeitgenössischen „Bildungsphilister" seien nicht in der Lage, sich auf ein Kunstwerk einzulassen. Ihr einziges Bewertungskriterium sei, die Angst, das Neue zu verkennen, woraus sich die folgende Definition von Kunst ableite: „ein Kunstwerk kann nur das sein, was an rein gar nichts erinnert. Es muss *‚noch nie dagewesen'* sein. [Hervorhebung im Original deutsch]."[124] Obwohl Olsson das Adjektiv „neu" selbst sehr häufig gebraucht, erscheint es ihr ungeeignet als ausschließliches Kriterium für die Bewertung von Kunst. Ihre Ablehnung eines Streben nach dem Neuen nur um seiner selbst Willen erinnert dabei an Ernst Blochs Bergson-Kritik (vgl. 63f) und deutet bereits an, dass es der Kritikerin nicht einfach um eine Ablehnung der Vergangenheit um etwas völlig Neuen willen geht.

Olsson fährt fort, dass die modernistischen Strömungen wie Kubismus, Futurismus und Expressionismus merkwürdigerweise dennoch auf erheblichen Widerstand stießen. Dies liege nicht daran, dass die modernistische Kunst den Geschmack des Publikums verfehle – einen solchen habe es vor lauter Angst sowieso nicht mehr, sondern es stecke eine moralische Entrüstung dahinter:

> Beim Künstler ist man bereit, Gott weiß was zu tolerieren, aber nicht beim Schwindler! Schwindler, ja, schau an, das ist das Wort des Tages. Sie sind nichts anderes als Schwindler und Effekthascher, alle diese Maler mit ihren wahnsinnigen Bildern, die keine Bilder sind, und diese Dichter mit ihrer dunklen unergründlichen Bildsprache.

---

[122] Bloch, Ernst: Marxismus und Dichtung. (Gelesen auf dem Congrès pour la Défense de la Culture, Paris 1935.) In: Ders.: *Literarische Aufsätze*. Gesamtausgabe 9. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1977b: 143.

[123] Olsson, Hagar: Det expressionistiska seendet. In: *Dagens Press* 24.04.1920. Zitiert nach Hagar Olsson: *Tidiga fanfarer och annan dagskritik*. Helsingfors 1953: 24-30.

[124] „[...] ett konstverk är endast det, som inte påminner om någonting alls. Det måste vara ‚noch nie dagewesen'." In: Olsson 1953: 25.

> Hos konstnären vill man, gud bättre, tolerera vad som helst, men inte hos svindlare! Svindlare, ja, se det är ordet för dagen. De är ingenting annat än svindlare och effektsökare, alla dessa målare med sina vansinniga bilder, som inte är några bilder, och dessa diktare med sitt dunkla outtydbara bildspråk. (Olsson 1953: 25.)

Die seit der Antike diskutierten Fragen, wie wahrhaftig Kunst sei und ob der Künstler nur ein Gaukler sei, der mit dem schönen aber bedeutungslosen Schein spiele, haben sich spätestens mit dem Geniekult, der vor allem in der deutschen Geistestradition mit Idealismus und Romantik aufkam, deutlich gewandelt. Der erhabene Wert der Kunst wird nicht mehr in Frage gestellt. Es geht vielmehr darum, die Deutungsmacht, die an ein solches Kunstverständnis gebunden ist, zu verteidigen. Eben gegen diese Deutungsmacht, wendet sich Olsson hier, wenn sie die suggestive Frage, „warum eine Landschaft nicht so gemalt wird, wie sie ist, und ein Mensch, wie er ist, einfach und demütig“[125], damit beantwortet, dass die Maler und Dichter einfach nicht anders könnten, als das wiederzugeben, was sie fühlten und sähen.[126] Und dieses Fühlen und Sehen habe sich verändert. Dieser These verleiht Olsson ein Ausrufezeichen, indem sie sich selbst auf eine der wirkungsmächtigsten Autoritäten der europäischen Literatur bezieht: „Da haben wir des Pudels Kern“[127]. Hiermit ist auch der Kern des Wirklichkeitsverständnisses Olssons benannt, vor dessen Hintergrund Olssons Literatur- und Kulturkritik überhaupt erst verständlich wird. Wirklich und authentisch ist, wie der Mensch sieht und empfindet. Die eine Wirklichkeit existiert demnach nicht. Wirklichkeit ist ebenso vielgestaltig und widersprüchlich wie der Mensch selber.

Johann Wolfgang von Goethes Überlegungen zum Verhältnis von Künstler und Kunstwerk nutzt Olsson, um die Notwendigkeit einer wirklich neuen Kunst zu unterstreichen, die alles andere als Schwindel sei. Vielmehr sei sie vor allem mit Blick auf ihre Entstehungszeit wahrhaftiger und lebendiger als ihr Vorgänger, der Impressionismus. Der Impressionismus in seiner reinsten Form sei allein von einer äußeren Kraft des Sehens geleitet und könne dementsprechend als die Antwort auf Goethes Frage, was Beobachten ohne zu denken sei, verstanden werden. Der Impressionismus sei die Vollendung des klassischen

---

[125] „[…] varför inte måla ett landskap sådant det är och en människa sådan hon är, enkelt och ödmjukt?“ In: Olsson 1953: 25f.

[126] Dem Geniekult kann sich Olsson selber nicht entziehen. Vor allem ihre frühen Schriften sind von Nietzsches Geistesaristokratie beeinflusst, was sich besonders bei der Bewertung Södergrans zeigt. Aber auch andere Kritiken zeugen davon. Als Beispiel kann ein Zitat, das sich auf den Schriftsteller Eugene O'Neill (1888-1953) bezieht, dienen: „Diese Kraft ist das Genie, die Genialität. Was ist dramatische Genialität? Dies ist kaum zu definieren. Eines ist sicher; es ist etwas, das nicht erlernt werden kann“. („Denna kraft är snillet, genialitet. Vad är dramatisk genialitet? Det kan knappast definieras. Ens är säkert; det är något som inte kan läras“). In: Olsson, Hagar: Äventyret med O'Neill. In: Dies.: *Arbetare i natten*. Helsingfors 1935: 103.

[127] „Där har vi pudelns kärna“. In: Olsson 1953: 26.

Menschen. Aus Angst, die Dinge zu verfälschen, sei der impressionistische Künstler bemüht, den Gegenstand vom Betrachter zu trennen, was jedoch zur Folge habe, dass sich beide auflösen: „Das Ich ist verschwunden *(Ernst Mach: ‚Das Ich ist unrettbar')*, aber dadurch eigentlich auch die Welt [kursiviertes Stück im Original deutsch]"[128]. Olsson wendet sich mit ihrem Verweis auf den österreichischen Physiker und Philosophen Ernst Mach (1838-1916) explizit gegen das positivistische Verständnis von einer gegebenen Realität, auf die der Mensch nur reagiert. Der Mensch ist in ihren Augen nicht nur Empfänger, sondern Gestalter. Erst durch das wirklichkeitsstiftende und -ordnende Ich entsteht die Welt.

Olsson betont, dass Goethe an eine enge Verbindung zwischen Erscheinung und Beobachter glaubte. Mit welchen Augen man die Welt betrachtet, hänge nun davon ab, ob die äußere Wahrnehmung dominiere, oder ob der Künstler in Kontakt zu seinem inneren Wahrnehmungsvermögen stehe. Besonders die modernistische Kunst entstehe aus der Kraft der inneren Sicht, „wobei das Auge nicht passiv, sondern in höchst möglicher Weise selbst tätig ist"[129]. Hier deutet sich bereits an, was Olsson unter einer Kunst, die Handlung ist bzw. zur Handlung anregt, versteht. Sie fährt fort in ihrer Beschreibung der inneren Wahrnehmungskraft:

> Dieses innere Sehen ist also mehr als bloß eine Wiederherstellung in der Erinnerung oder eine Reproduktion des sinnlichen Sehens; es ist ein selbstständiges Produzieren; der innere Blick besitzt eine schöpferische Kraft, die eine Welt erschafft auf der Grundlage anderer Gesetze als denen des sinnlichen Sehens, eine im Sinne gewöhnlicher Begriffe deformierte Welt, die Welt der Visionen.
>
> Detta inre seende är alltså mer än blott ett återkallande i minnet eller ett reproducerande av det sinnliga seendet, det är ett eget producerande; den inre synen äger en skapande kraft, som skapar en värld enligt andra lagar än det sinnliga seendets, en efter vanliga begrepp deformerad värld, visionernas värld. (Olsson 1953: 29.)

Dies ist eine zentrale Stelle in Bezug auf das Verhältnis von Utopie und Ästhetik. Der Künstler mit der Fähigkeit, seine innere Wahrnehmungskraft zu nutzen, kann über ein Schöpfungspotenzial verfügen, das weit über die Wirklichkeit hinaus reicht. Die innere Sicht ist der Schlüssel zu der ‚Welt der Visionen', die als Quell utopischen Potenzials verstanden werden kann. Olsson beschreibt die Welt der Visionen als deformierte, also als nicht der gewohnten Form und dem gewohnten Denken entsprechende Welt. Die Kunst muss damit keinen ausgemalten Gegenentwurf zu der herrschenden Gesellschaftsordnung bieten, um utopisch zu sein. Ihr utopischer Gehalt tritt in der Form

---

[128] „Jaget har försvunnit (Ernst Mach: ‚Das Ich ist unrettbar') men därigenom egentligen också världen". In: Olsson 1953: 28.

[129] „[...] varvid ögat inte är passivt utan i högsta möjliga grad självverksamt". In: Olsson 1953: 28.

ebenso zu Tage wie in ihren Inhalten. Olsson erinnert hier an Adorno, der gerade in der Kunst, die die Prinzipien der Wirklichkeit negiert, eine utopische Kraft vermutet (vgl. 70, 77f, 182).

Doch auch der Blochsche Begriff des Vor-Scheins spielt eine Rolle. Man könnte sagen, dass der Künstler im Besitz des Schlüssels zur Welt der Visionen, also im Besitz des „inneren Blicks" („den inre synen") sein muss, damit sich Vor-Schein in seiner Kunst überhaupt einstellen kann. Blochs Beschreibung der Wirkung eines van Gogh-Gemäldes auf seine Betrachter eignet sich gut als Illustration zu Olssons Beschreibung der inneren Wahrnehmung:

> [W]ir sind plötzlich mit darin und gerade dieses wird gemalt; es ist zwar immer noch sichtbares Gewühl, immer noch Geländer, Unterführung, Eisenbalken, ziegelsteinerne Mauer, aber das überschneidet sich plötzlich sonderbar, der verworfene Eckstein schlägt mit einem Male Funken und das Gezeichnete in allen Erscheinungen, das unbegreifliche uns Verwandte, uns Verlorene, Nahe, Ferne, Saishafte der Welt tritt in van Goghs Bildern, wie sonst nur noch bei Strindberg ans Licht. (GU 1: 50f.)

Blochs Stil ist expressionistisch. Er stellt wie Olsson eine klare Verbindung zwischen expressionistischer bzw. modernistischer Kunst und utopischem Denken her. Der Expressionismus gilt beiden als eine Form der Kunst, die sich ganz der Eroberung der Zukunft verschrieben hat: „Da ist kein Zerfall um seiner selbst willen, sondern Sturm durch diese Welt, um Platz für die Bilder einer echteren zu machen. Da ist der Wille zur Veränderung nicht nur auf Leinwand und Papier abgegrenzt".[130] Olsson beendet „Det expressionistiska seendet" mit der rhetorischen Frage, was der Expressionismus anderes sei als „ein Erwachen, eine Revolte gegen die Begrenzung, die Enge, die Dürre des vereinheitlichten Lebens, ein neuer Versuch eines Skizzierens der Zeichen des Unbekannten"[131]. Also eine literarische Strömung, für die das Experiment besonders charakteristisch ist, und die zugleich den Anspruch erhebt, über die Grenzen der Kunst hinaus zu wirken.[132]

Expressionismus und Modernismus sind nur zwei Bezeichnungen für die europäische Kunst und Literatur der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, in denen Europa von einer wahren Ismen-Flut überschwemmt wird. Nicht nur in der Rückschau erweist es sich als schwierig, die verschiedenen Strömungen zu definieren und auseinanderzuhalten. Auch unter den zeitgenössischen Künstlern konnte eine gewisse Verwirrung auftreten. Dies veranschaulicht ein Brief des

---

[130] Bloch, Ernst: Der Expressionismus, jetzt erblickt (1937). In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt/ Main 1977a: 260.

[131] „[...] ett uppvaknande, en revolt mot begränsningen, snävheten, torrheten i det uniformerade livet, ett nytt försök till ett ritande av det obekantas tecken?" In: Olsson 1953: 30.

[132] Enckell weist auf die Wirkung hin, die van Goghs Malerei im Norden hatte, und betont den Einfluss des Malers auf Hagar Olsson und besonders die Erzählung *Själarnas ansikten*. Vgl. Enckell 1949: 115-120.

Bildhauers Wäinö Aaltonen (1894-1966) an Hagar Olsson, der zugleich ein Zeugnis dafür ist, wie sich Finnlands junge Künstlergeneration mehr oder weniger ernsthaft mit den neuen internationalen Strömungen auseinandersetzte:

> Der Futurismus verschwindet nicht! Dann würde die menschliche Seele von der Erde verschwinden – auch der Kubismus nicht – dann würde das verschwinden, was der Mensch mit seinen Augen sehen kann – der Expressionismus hat niemals gelebt. Er ist totgeboren, nein! – vielmehr wurde er zur Welt gebracht – gewaltsam – obwohl kein Leben im Kind war – Futuristischer Kubismus – um Himmels willen!!! Denke – Das erfüllt das Maß. Das erfüllt die menschliche Seele mit Schönheit, jetzt und in Ewigkeit. Amen! (Hervorhebung im Original.)
>
> Ei Futurismi häviä! Silloin ihmisen sielu häviäisi maan päältä – eikä kubismi – silloin häviäisi se mitä ihminen voi silmillään nähdä – Expressionismi ei koskaan ole elänyt. Se on kuolleena syntynyt, ei! – vaan synnytetty – väkisin – vaikka ei ollut henkeä lapsessa – Futuristinen kubismi – jukolauta!!! Ajattele – Se täyttää mitan. Se täyttää ihmisen sielun kauneudella, niin ijankaikkisesta ijankaikkiseen. Amen![133]

Es ist bis heute umstritten, ob und wie man ‚Expressionismus' definieren kann. Der Literaturwissenschaftler Paul Pörtner beklagt, dass „von Anfang an [...] Unvereinbares unter diesem Namen subsumiert [wurde], fast jeder ‚Expressionist' hatte seinen eigenen ‚Expressionismus'".[134] Wie aus Olssons Überlegungen hervorging, ist jedoch gerade mit Letzterem ein entscheidendes Merkmal des Expressionismus genannt. Es geht um die innere Wahrnehmung und die daran gekoppelte aktive Herstellung von vielgestaltiger Wirklichkeit.

Olsson interessierten die programmatischen Unterschiede der einzelnen Strömungen weniger. Sie begegnet der vielerorts geäußerten Kritik, dass sich hinter den vielen Ismen nur heiße Luft verberge, indem sie im Jahre 1928 auf das Wesentliche der neuen Kunst verweist:

> „Modernismus" ist zu einem Schlagwort geworden, das ständig Anwendung findet, ohne dass man überhaupt gewillt zu sein scheint – oder wagt – sich klar zu machen, *worum es eigentlich geht*. Man ruft „Strolch!" – und glaubt, dass man die großen Kinder erschreckt habe. Aber die Kinder lachen – und lassen sich nicht erschrecken. Sie sehen

---

[133] Brief von Wäinö Aaltonen an Hagar Olsson, 29.07.1927. In: HOS/ ÅAB.

[134] Pörtner, Paul: Literatur-Revolution 1910-1925. Zur Begriffsbestimmung der Ismen. In: Rötzer 1976: 206. Nicht nur für den Expressionismus, sondern für die gesamte ästhetische Moderne gilt, dass eine exakte theoretische Beschreibung unmöglich ist. Cornelia Klinger wie auch Peter Bürger unterstreichen, dass dies selbstverständlich ist, für einen Terminus, der ein solch weites Spektrum umfasst wie der Begriff ‚Moderne'. Bürger ist der Meinung, dass ‚Moderne' eine Bewegung bezeichne und nicht als Summe von Themen und Motiven oder als Komplex von Verfahren und Techniken beschreibbar sei. Vgl. Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*. Frankfurt/ Main 1988: 439-450. In ähnlicher Weise äußert sich Klinger, die ‚Moderne' als Epochenbegriff versteht, der nicht als Stilrichtung missverstanden werden dürfe. Vgl. Klinger 2002: 121f; 150.

> die Welt ganz einfach mit neuen Augen, in einem anderen Licht und aus einer anderen Perspektive, und man kann sie nicht zwingen, eine Binde vor die Augen zu legen. […] Im Grunde geht es nicht um die Ismen, sondern – die Inspirationsquelle, die Kraft zur Erneuerung.
>
> ”Modernism“ har blivit ett slagord som användes i tid och otid, utan att man ens tyckes vilja – eller våga – göra klart för sig *vad det egentligen är fråga om*. Man ropar ”busen!” – och tror att man skrämmer de stora barnen. Men barnen skratta – och låta inte skrämma sig. De se helt enkelt världen med nya ögon, i annat ljus och andra perspektiv, och man skall inte kunna tvinga dem att lägga en bindel för ögonen. [...] Djupast är det inte ismerna det gäller, utan – inspirationskällan, kraften till förnyelse.[135]

Die Parallelen zu dem acht Jahre jüngeren Artikel „Det expressionistiska seendet“ sind unverkennbar. Olsson benennt abermals eines der grundlegenden Kennzeichen der modernistischen Kunst: Eine neue Perspektive, mit der ein Experimentieren mit neuen und alten künstlerischen Ausdrucksformen einhergeht, gilt sicherlich trotz aller Differenzen für die meisten künstlerischen Strömungen, die unter den Überbegriff Modernismus fallen. Auch der Literaturwissenschaftler Thomas Anz meint, dass man trotz der großen Heterogenität eine „kohärente Subkultur“ (Anz 2002: 28) ausmachen könne, die ihren Zusammenhalt vor allem durch die Ablehnung der dominierenden als bürgerlich und veraltet abqualifizierten Kultur erfahren habe (vgl. Anz 2002: 79-81). Die modernistischen Künstler selber verstanden sich als eine neue Generation auf der Schwelle zu einer neuen Zeit.[136] Eben dieses Selbstverständnis artikuliert auch Olsson stellvertretend für die finnischen Modernisten in ihrer Programmschrift „Vår uppgift“, mit der die erste Nummer der Zeitschrift *Ultra* eingeleitet wurde.[137] Anz hält es daher für legitim, von der „expressionistischen Moderne“ zu sprechen, womit er hervorheben will, dass der Expressionismus als deutschsprachige Erscheinung der gesamteuropäischen Moderne zu verstehen sei (vgl. Anz 2002: 10). Clas Zilliacus betont ebenfalls, dass unter vielen jungen europäischen Schriftstellern ein Gemeinschaftsgefühl entstanden sei, das über die Grenzen der Kunst und auch über nationale Grenzen hinausging. Er illustriert dies am Beispiel einiger kroatischer Dichter, von denen einer die erste Begegnung mit *Der Sturm*, einer Zeitschrift deutscher Expressionisten, folgendermaßen kommentierte:

> Wir erkannten sofort […], dass die expressionistische Generation mit uns verwandt ist, und dass der Expressionismus nur ein Zweig, der

---

[135] Olsson, Hagar: Ett försvarstal. In: *Nya Argus* 4/ 1928d: 63.

[136] Zur Bedeutung des Adjektivs ‚neu' in der expressionistischen Moderne vgl. Anz 2000: 14. Die besondere Bedeutung der Begriffe ‚Jugend' und ‚neue Generation' greift Anz auf, indem er das Alter als eine wichtige Kategorie für die (Selbst-)bestimmung der Expressionisten bezeichnet. Vgl. Ebd. 31. Vgl. auch Martini, Fritz: Der Expressionismus als dichterische Bewegung. (1948) In: Rötzer 1976: 141.

[137] Vgl. Olsson, Hagar: Vår uppgift. In: *Ultra* 1/ 1922a: 12. Vgl. zu den modernistischen Zeitschriften *Ultra* und *Quosego* S. 183-187.

> deutsche, einer europäischen literarischen und intellektuellen Bewegung ist, mit der die neue Generation sich aus dem Weltkrieg und der alten Welt, die nun zusammen stürzt, erhebt.
>
> Vi märkte genast [...] att den expressionistiska generationen är befryndad med oss, och att expressionismen bara är en gren, den tyska, av den europeiska litterära och intellektuella rörelse med vilken den nya generationen reser sig ur världskriget och den gamla världen som nu störtar samman.[138]

In diesem kurzen Zitat findet man nicht nur alle Blochschen Gestalten echter Utopie, Produktivität (hier die künstlerische), die Jugend bzw. neue Generation und die Zeitenwende,[139] sondern es wird auch ersichtlich, warum Anz' Kategorisierung sinnvoll ist. Dementsprechend gilt mir der Finnlandschwedische Modernismus als eine finnische Ausprägung der expressionistischen Moderne.[140]

Die neue Perspektive der Modernisten wird von den Futuristen vor allem als eine Folge der technischen Errungenschaften verstanden. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) kommt hier die Rolle eines Vorreiters zu, die der Schriftsteller Kurt Tucholsky (1890-1935) trotz seiner kritischen Haltung gegenüber dem faschistischen Autor im Jahre 1925 folgendermaßen würdigt: „Nun hat dieser Mann zweifellos als erster die Museumsreligion der bildenden Künste über den Haufen geworfen – er hat als erster in der neuen Welt das neue Lebensgefühl geprägt, für dieses Gefühl eine neue Kunst verlangt"[141]. Andere Modernisten, dazu ist auch Olsson zu zählen, betonen jedoch vor allem die rasanten gesellschaftlichen Veränderungen, sowie die Vielzahl neuer

---

[138] Zilliacus, Clas: Den modernistiska dikten. In: *FsLH* 2: 81.

[139] Damit wird abermals erkennbar, weshalb Bloch dem Expressionismus so sehr verbunden ist. Vgl. dazu auch die Beiträgen „Der Expressionismus, jetzt erblickt" (1937), „Diskussionen über Expressionismus" (1938) und „Das Problem des Expressionismus nochmals" (1940). In: Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit.* Erweiterte Ausgabe. Frankfurt/ Main 1977a: 255-278.

[140] Espmark unterscheidet in einen deutschen und einen nordischen Expressionismus, womit er vor allem die (schwedischsprachigen) Finnen meint, was eine weitere Bestätigung für den von Anz lancierten Begriff ist. Vgl. Espmark, Kjell: *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*. Stockholm 1964: 31f. Vgl. auch Yrjö Varpios kurze Präsentation des Expressionismus als eine Bewegung, deren Vorläufer und Repräsentanten auch jenseits der deutschen Grenzen zu finden sind. Vgl. Varpio 1975: 15-28.

[141] Tucholsky, Kurt (unter dem Pseudonym Peter Panter): Marinetti in Paris. In: *Die Weltbühne* 29/ 21.07.1925. Zitiert nach Kurt Tucholsky: *Deutsches Tempo. Gesammelte Werke*. Ergänzungsband 1911 bis 1932. Herausgeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1985: 452. Holmström erwähnt in seinem Artikel „Hagar Olssons väg mot modernismen", dass Olsson ein Programmheft der Futurismusausstellung, die von November 1913 bis Januar 1914 in Florenz zu sehen war, besaß, welches Zitate aus Marinettis Manifest sowie Carlo D. Carrás Marinetti-Portrait beinhaltet. Vgl. Holmström, Roger: Hagar Olssons väg mot modernismen. In: *Horisont* 4/1986: 38.

wissenschaftlicher Erkenntnisse als entscheidende Gründe für ein neues Sehen und Empfinden.[142]

Als ein weiteres verbindendes Merkmal zwischen den jungen europäischen Dichtern nennt Hagar Olsson die utopische Sehnsucht. In dem Essay „Dikten och illusionen" (1925), der eine gekürzte und leicht abgewandelte Variante des Vortrags „Dikt och utopi" ist, heißt es:

> In der einen oder anderen Form trifft man bei ihnen allen – sie mögen Expressionisten oder Kollektivisten oder Totalisten oder Unanimisten oder Naivisten oder Mystiker oder was weiß Gott genannt werden – den Traum vom „Land, das nicht ist", von der Vision vom güldenen Reich, das „für alle Glück bringt."
>
> I en eller annan form möter man hos dem alla – de må kallas expressionister eller kollektivister eller totalister eller unanimister eller naivister eller mystiker eller gudvetvad – drömmen om "landet som icke är", visionen av det gyllne riket, som "åt alla lycka bär." (DoI: 14.)

„Landet som icke är" ist ein Gedicht Edith Södergrans das ihrer letzten posthum erschienenen Lyriksammlung den Titel verlieh. Södergrans Lyrik findet in Form von intertextuellen Referenzen vor allem dann Eingang in Olssons Texte, wenn das utopische Element der modernistischen Dichtung thematisiert wird. „Das Land, das nicht ist", sprich der Nicht-Ort, ist ein Synonym für Utopia. Södergran gilt Olsson als der Inbegriff eines neuen Dichtertyps: „Hier sprach eine frühe Stimme im Namen einer kommenden Generation, die nach allem Muff und aller geistigen Verflachung lernen sollte, das gute Schwert zu lieben."[143] Mit „dem guten Schwert" nimmt Olsson Bezug auf Södergrans Gedicht „Mysteriet"[144], das die Lyriksammlung *Framtidens*

---

[142] Ein Vertreter für diese Sichtweise ist der schwedische Kritiker Erik Blomberg. Sein 1924 erschienener Essay „En ny livskänsla" kann dafür als Beispiel dienen. Vgl. Blomberg, Erik: En ny livskänsla (1924). In: Ders.: *Efter stormen – före stormen. Kulturkritik 1924-1938*. Stockholm 1938: 21-53. Vgl. dazu auch Paqvalén 2007: 106f.

[143] „Här talade en tidig röst i en kommande generations namn, som efter all unkenhet och andlig förflackning skall lära sig att älska det goda svärdet." In: Olsson, Hagar: Edith Södergran. In: Olsson 1925a: 36.

[144] „Alle Menschen sind Spielzeuge./ Spielzeug war ich gestern selbst./ Heute löse ich das Geheimnis./ Ich will daß alle zu mir kommen,/ daß alle mein Herz schlagen hören./ Feuer und Blut in der Zukunft Salbung sollt ihr aus meinen Händen entgegennehmen./ Die ganze Menschheit will ich der Zukunft weihen./ Meine flammenden Zeilen soll jedes Kind lesen./ Ich werde alle zu einem heiligeren Gott bekehren./ Allen Aberglauben will ich mit einem lautlosen Besen entfernen,/ alle Kleinlichkeit will ich höhnend töten./ Ich will auf eure große Schlange treten; ihr Haupt will ich mit meinem Schwerte spießen./ Und du, mein Schwert, das ich vom Himmel habe, ich küsse dich./ Du sollst nicht ruhen,/ ehe die Erde ein Garten ist, wo Götter vor wunderbaren Bechern träumen." In: Södergran, Edith: *Feindliche Sterne. Gesammelte Gedichte*. Deutsch von Karl R. Kern unter Mitwirkung von Marguerite Schlüter. Mit einem Nachwort von Horst Bienek. Wiesbaden/ München 1977: 102f. „Leksaker äro alla människor./ Leksak var jag själv i går./ I dag är jag den som öppnar mysteriet./ Jag vill att alla skola komma till mig,/ jag vill att alla skola höra hur mitt hjärta slår./ Eld och blod och framtidens smörjelse skolen I mottaga ur mina händer./ Hela mänskligheten vill jag viga åt framtiden./ Mina flammande rader skall

skugga (1920) einleitet und beispielhaft für das zeittypische Pathos ist, mit dem ein neues Zeitalter eingeläutet wird.

In „Mysteriet" sind der Einfluss von Friedrich Nietzsches Zarathustra und die Nähe zum frühen Expressionismus in Deutschland unverkennbar. Wie viele Modernisten ist Södergran zudem deutlich in der literarischen Tradition Europas verwurzelt. Espmark betont mit Bezugnahme auf den schwedischen Modernisten Artur Lundkvist die Bedeutung der deutschen Romantik, wobei besonders die Frühromantik mit ihrer progressiven Universalpoesie gemeint ist. Laut Espmark strebte Lundkvist eine Synthese aus Realismus und Romantik, aus Beobachtung und Fantasie, an (vgl. Espmark 1964: 53f; 188). Hier sind deutliche Übereinstimmungen mit Olsson und Södergran erkennbar. Holmström sieht diese Verbindung vor allem in Hagar Olssons Frühwerk gegeben: „Das starke Vertrauen in die eigenen Intuition wird oft mit einer Unendlichkeits- oder Ewigkeitsperspektive kombiniert. [...] Die Unendlichkeitsperspektive steht hier im nahen Einklang mit der kosmisch gefärbten Ewigkeitssehnsucht der Romantiker."[145] Die besondere Rolle, die Olsson der Dichtung für die Revolutionierung der Wirklichkeit einräumt, kann als eine Weiterentwicklung der Forderung Friedrich Schlegels nach einer Poetisierung aller Lebensbereiche verstanden werden: „Sie [d.i. die progressive Universalpoesie] will [...] die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gemeinschaft poetisch machen".[146] Realität und Dichtung sind nicht nur eng miteinander verwoben, sie werten einander auch auf.

Holger Lillqvist erkennt Södergrans Wurzeln im ästhetischen Idealismus und betont die zentrale Stellung, die die Sehnsucht nach Transzendenz als Ausweg aus der unüberwindlichen Spaltung zwischen Bewusstsein und Körperlichkeit in Södergrans Lyrik einnimmt.[147] Das Land, das nicht ist, versteht er vielmehr als Metapher für die romantische

---

varje barn läsa./ Jag skall omvända alla till en heligare gud./ All vidskepelse vill jag sopa ut med en ljudlös kvast,/ all litenhet vill jag hånande döda./ Eder stora orm vill jag stiga uppå; hans huvud vill jag stinga med mitt svärd./ O du mitt goda svärd, som jag har fått från himlen, jag kysser dig./ Du skall icke vila/ innan jorden är en trädgård, där gudar drömma vid underbara bägare." In: Södergran, Edith: *Dikter och aforismer*. Redigerade av Holger Lillqvist. Helsingfors 1990:135.

[145] „Den starka tilltron till den egna intuitionen kombineras ofta med ett oändlighets- eller evighetsperspektiv. […] Oändlighetsperspektivet står här i nära samklang med romantikernas kosmiskt färgade evighetslängtan." In: Holmström, Roger: Romantiken som klangbotten i Hagar Olssons tidiga författarskap. In: Oskar Bandle, Jürg Glauser, Christine Holliger und Hans-Peter Naumann (Hrsg.): *Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies 7.-12. August 1988 in Zürich und Basel*. Basel und Frankfurt/ Main 1991: 434.

[146] Schlegel, Friedrich: 116. Athenäums-Fragment (1798). In: Ders.: *Kritische Schriften und Fragmente* [1789-1801]. Band 2. Hg. v. Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn 1988: 114f.

[147] Im sechsten Kapitel werde ich zeigen, dass Körper und Bewusstsein eng miteinander verbunden sind. Der Körper kann zu einem Ausdrucks- und Experimentierfeld des utopischen Bewusstseins werden. Er ist ein Ort der Utopie. Vgl. 302f, 352-355.

Sehnsucht nach der Welt der unrealisierbaren Hoffnung und des Traums, nach der auf einer ästhetischen Ebene verorteten Welt der reinen Möglichkeit, denn als ein in der Zukunft liegendes Utopia. Da diese Welt durch den Prozess des künstlerischen Schaffens niemals erreicht werden könne, würden die Sehnsucht und das Begehren zu dem Lebendigsten und Authentischsten, was man sich vorstellen könne. Lillqvist unterstreicht, dass die Sehnsucht dem Leben vorgezogen werde. Sie sei das eigentliche Leben.[148]

Ernst Bloch hält die Sehnsucht für „die einzige ehrliche Eigenschaft aller Menschen" (PH: 111). Sie gilt ihm als die Triebfeder der echten Utopie, die jedoch in Blochs Philosophie in letzter Konsequenz immer das Leben und nicht nur den Traum im Sinn hat. Bloch entdeckt diese echte Utopie auch im Streben nach einer poetischen Ideallandschaft[149] wieder:

> Die bloße Zuordnung des Tagtraums zu Nachtgespinst oder auch zur Kunst als eine Spielerei wird solchen oder ähnlichen Phantasielandungen [d.i. imaginierte Orte poetischer Ideallandschaften] am wenigsten gerecht. Denn sie sieht nur Sublimierungen in ihnen oder auch archaische Rückkehr, statt versuchter Artikulierung eines utopischen Hoffnungsinhalts. (PH: 108.)

Bloch geht von der Möglichkeit einer zukünftigen Ankunft am ersehnten Ort aus. Nicht Uferlosigkeit, sondern der Horizont der Utopie sei kennzeichnend für diese Sehnsucht (PH: 232). Der „Fahrtwille ans gutgewordene Ende" durchziehe alles utopische Denken, in den Träumen vom besseren Leben ebenso wie im Kunstwerk, das neben seinem „manifesten Wesen […] auf die Inhalte einer Zukunft, die zu seiner Zeit noch nicht erschienen waren, ja letztlich auf die Inhalte eines noch unbekannten Endzustandes" (PH: 110) hinweise.

Das Kunstwerk wird damit von seinem Schöpfer abgekoppelt. Es liegt in der Hand der (zukünftigen) Rezipienten, die „Latenz der kommenden Seite" (PH: 110), den Vor-Schein, zu entdecken. Das echt-utopische Kunstwerk zeichnet sich Bloch zufolge durch ein Noch-Nicht aus. In diesem Sinne ist Södergrans Land, das nicht ist, eine poetische Ideallandschaft. Es symbolisiert keine „inhaltlich leere Vision" (vgl. Lillqvist 2001: 151), sondern eröffnet den Raum für eine „Selbst- und Welterweiterung nach vorwärts her" (PH: 111). Seine inhaltliche Unbestimmtheit entspricht der Blochschen Forderung, dass echt-utopische Inhalte nicht genauer beschrieben werden können, da sie ansonsten ihre Offenheit und Wirkungskraft verlieren und damit nicht als konkrete Utopie bezeichnet werden können (vgl. 56-59). Hagar Olsson füllt die inhaltlichen Leerstellen mit ihren eigenen utopischen Vorstellungen, die, auch wenn sie nicht die Vielschichtigkeit des

---

[148] Vgl. Lillqvist, Holger: Modernisternas tiotal och tjugotal. In: *FsLH* 2: 88.

[149] Als Beispiele für poetische Ideallandschaften nennt Bloch Clemens Brentanos Vaduz oder Eduard Mörikes Orplid. Vgl. PH: 107.

Södergranschen Oeuvres abdecken, durchaus in den Gedichten verankert sind.[150] Olsson macht „das Land, das nicht ist" zu einem vereinenden Symbol für die utopische Sehnsucht einer neuen europäischen Dichtergeneration.

Nach dieser Generation benennt Hagar Olsson ihre 1925 erschiene Essay-Sammlung *Ny generation*, die als einer der wichtigsten Beiträge zum schwedischsprachigen Modernismus gelten muss (vgl. Espmark 1964: 28f). Mit „Dikten och illusionen" ist ihr ein aufschlussreicher Text mit Blick auf das Verhältnis von Ästhetik und Utopie vorangestellt. Er wird mit dem Motto „Wir gehen unseren goldenen Weg nach Samarkand" (DoI: 7) eingeleitet, welches „die Wallfahrt der neuen Dichtung ins Land der Utopien" (DoU: 6) symbolisieren soll.[151] Dies präzisiert Olsson in „Dikt och utopi" und macht damit die besondere Beziehung der neuen modernistischen Dichtung zur Utopie geltend. Die persische Stadt Samarkand ist folglich als Symbol für das Land der Utopien zu verstehen. Doch was ist dies für ein Land, in dem *die* Utopien beheimatet sind? Handelt es sich um die deformierte Welt der Visionen, von der in „Det expressionistiska seendet" die Rede war? Zudem verlangt die scheinbar synonyme Verwendung der Begriffe Utopie und Illusion nach einer näheren Betrachtung.

Samarkand steht für einen utopischen Ort, den es zu besingen und zu erstreben gilt. Es handelt sich um eine ästhetische Utopie, die kaum mit der außerpoetischen Welt in Kontakt zu stehen scheint. Man

---

[150] Die Freiheit, das Södergransche Werk entsprechend der eigenen Ideale zu deuten und zu benutzen, nimmt sich Olsson ohne Bedenken. Davon zeugen beispielsweise die Kommentare in *Ediths brev*. Hier erklärt die Kritikerin ihren Unmut über Södergrans „intelligenzaristokratischen Attitüden" („intelligensaristokratiska attityder"), die aus einem Leserbrief Södergrans sprächen, den sie anlässlich Hagar Olssons kritischer Rezension zu der Lyriksammlung *Septemberlyran* verfasst hat. Hagar Olsson war der Meinung, dass Södergrans Kommentar ihrer dichterischen Leistung nicht entspräche: „Hier trat endlich eine der Begnadeten hervor, die die alten kraftlosen Worte verworfen hatte und die Sprache einer neuen Zeit, eines neuen universalen Bewußtseins sprach: dies war für mich das Wichtigste, dies war ‚die Sache'. Und dann kam die Dichterin mit ihrem provokativen Leserbrief und ihren bedenklichen Worten im Vorwort zum Buch darüber, dass sie ihre ‚Dimensionen' entdeckt habe." („Här framträdde äntligen en av de benådade som slängt de gamla orkelösa orden och talade en ny tids, ett nytt, universellt medvetandes språk: detta var för mig det viktiga, det var 'saken'. Och så kommer diktaren med sin utmanande insändare och sina betänkliga ord i förordet till boken om att hon upptäckt sina 'dimensioner'.") In: Hagar Olsson: *Ediths brev*. Helsingfors 1955: 20. Vgl. dazu auch Fridell 1973: 9. Zugleich scheint Olsson irritiert, wenn Södergran ähnlich mit ihr selbst verfährt: „Wenn Edith fragt, *welchem* Okkultisten ich folgte, muss man dies als eine Auswirkung ihrer seltsamen Gewohnheit verstehen, mir Absichten zu zuschreiben, die sie selbst verfolgte, oder die sie sich über mich zusammen fantasierte." („När Edith frågar *vilken* ockultist jag ämnar mig till får man tar det som ett utslag av hennes lustiga vana att tillskriva mig avsikter som hon själv hyser eller som hon fantiserade ihop om mig.") In: Olsson 1955: 105.

[151] „Vi gå vår gyllne väg till Samarkand"; „den nya diktens vallfart till utopiernas land".

kann diese Stadt ebenfalls als eine poetische Ideallandschaft verstehen. Solche Orte sind Bloch zufolge ebenso wie „der wirklich archaische Erinnerungsgrund, auf den sich so viele Hoffnungsbilder beziehen: der Archetypus des Goldenen Zeitalters, Paradies“ (PH: 110) auf das Werdende konzentriert. Sie seien Ausdruck der menschlichen Sehnsucht und keine regressive Flucht vor der modernen Wirklichkeit. Im Gegenteil meint Bloch, dass sie in höchstem Maße realistisch seien (vgl. PH: 107-111). Samarkand soll laut Olsson das Ziel der künstlerischen Ambitionen einer neuen Dichtergeneration sein, die sich einer modernistischen Ästhetik verschrieben hat. Diese neue Ästhetik charakterisiert Olsson vor allem mit Hilfe von Negationen. Dementsprechend stellt sie Samarkand ein Bagdad gegenüber als den Ort der wirklichkeitsfernen Dekadenzliteratur des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die einst florierende Weltstadt, welche seit dem Hochmittelalter an Bedeutung verloren hat, steht in „Dikten och illusionen“ symbolisch für „eine unantastbare Idylle […] für ein Instrument des Lobes und Nachtigallengesang“ (DoI: 8)[152]. Lena Fridell verweist in ihrer Analyse des Dramas *Hjärtats pantomim* (1927) auf den Ursprung des Samarkand-Symbols. Olsson hat es aus James Elroy Fleckers (1884-1915) Schauspiel *Hassan* (1922) entlehnt, in welchem die Liebe zur Kunst und zur Poesie mit einer grausamen politischen Wirklichkeit konfrontiert wird. Hassan verlässt den Garten der Kunst, Bagdad, um sich auf den Weg nach Samarkand zu begeben. Fridells Untersuchung der Urfassung von *Hjärtats pantomim* zeigt, dass das Stück dort mit dem Ausruf „Till Samarkand!“ schließt, welcher der Schlussreplik von Fleckers *Hassan* entspricht: „We take the Golden Road to Samarkand“. Das Motto von „Dikten och illusion“ ist also eine direkte Übersetzung dieser Replik.[153]

Neben der utopischen Sehnsucht geht aus der Gegenüberstellung von Samarkand und Bagdad Olssons Nähe zu den zeitgenössischen vitalistischen Tendenzen hervor. „Das lebendige Leben“ steht ebenso wie die Hinwendung zu primitiven oder exotischen Kulturen für den unverfälschten Bezug zum wahrhaftig Menschlichen, das im Lärm der modernen kapitalistischen Gesellschaft unterzugehen droht. An diesem Begriff entfaltet sich eine deutliche Kritik an der vorherrschenden Kultur und Zivilisation, die für viele Modernisten typisch ist. Zugleich dient die Begeisterung für eine Geschwindigkeit, die erst durch die Modernität möglich wurde, der Steigerung eines intensiven Lebensgefühls:

> Es gibt kaum einen Autor und kaum eine literarische Bewegung in dieser Zeit, die nicht in irgendeiner Form an diesem Lebenskult partizipierten. Mit der Begeisterung für rauschhafte Geschwindigkeitserlebnisse und der intellektfeindlichen Forderung

[152] „[...] en oantastbar idyll [...] för hederinstrument och näktergalssång“.
[153] Vgl. Fridell 1973: 144. Vgl. auch Fridells Anmerkungen zu dem Symbolgehalt des Berges Chimborazzo im finnlandschwedischen Modernismus. Fridell 1973: 145. Vgl. auch Enckell 1949: 32 und Svensson 1973b: 37f.

> nach intuitiver Wahrnehmung leistete auch der Futurismus seinen Beitrag zum damaligen Lebenskult. [...] Dynamik, Tempo, Kampf, Kraft, Wille und alle starken aggressiven Affekte waren für sie [die Futuristen] die Kennzeichen einer wahrhaft vitalen Existenz. (Anz 2002: 51.)

Am Beispiel des Vitalismus wird die begriffliche und rhetorische Nähe zwischen den unterschiedlichen politischen Ideologien der Zeit, die in Kapitel 4 ausführlicher thematisiert wird, besonders klar erkennbar. Auf die Dichtung bezogen lässt sich feststellen, dass die Begriffe ‚Leben' und ‚Vitalismus' oft Träger einander widersprechender Vorstellungen waren. In Olssons Texten bedeutet die Betonung des Lebendigen die notwendige Grenzüberschreitung über das rein Ästhetische hinaus. Die Kunst soll in einem engen Kontakt zur Lebenswirklichkeit stehen, sie in ihrer Entwicklung begreifbar machen und aktiv unterstützen. Eine ähnliche Forderung stellt auch Lundkvist. In seinen Augen soll der Dichter die natürliche Dynamik des Lebens unterstützen und gegen die Erstarrung künstlerischer und gesellschaftlicher Formen ankämpfen (vgl. Espmark 1964: 52-60.) In seiner tiefen Verehrung für das natürliche Leben übersieht Lundkvist jedoch ähnlich wie andere männliche Primitivisten, dass seine Vorstellungen von Natur und Leben ebenfalls kulturelle Konstruktionen sind, die tief in der Gesellschaft, die er eigentlich abschaffen möchte, verwurzelt sind. Dies zeigt Rita Paqvalén in ihrer Dissertation über Agnes von Krusenstjerna unter anderem am Beispiel des Verständnisses von Weiblichkeit:

> Statt die neue Zeit und die Neue Frau zu spiegeln, sind die Texte der primitivistischen Schriftsteller von einer Sehnsucht und einer Nostalgie nach einer entschwundenen Zeit und einer entschwundenen Weiblichkeit durchzogen. Ihre Texte sind durch den Traum von der sexuell verfügbaren Frau, von der Naturfrau, geprägt.
>
> I stället för att spegla den nya tiden och den Nya kvinnan genomsyras de primitivistiska författarnas texter av en längtan och en nostalgi efter en svunnen tid och en svunnen kvinnlighet. Deras texter präglas av drömmen om den sexuellt tillgängliga kvinnan, om naturkvinnan (Paqvalén 2007: 101).

Die Naturfrau wird zum Ausdruck des authentischen Lebens, wohingegen die Kulturfrau für eine abzulehnende Überzivilisierung steht. Es werden damit traditionelle Vorstellungen wiederholt und manifestiert, statt eine Umwertung vorzunehmen und etwas wirklich Neuem den Weg zu bereiten. Echt-utopisches Potenzial wird nicht freigesetzt.

Neurealismus

In der Literaturwissenschaft ist hinsichtlich der schwedischsprachigen Literatur der Zwischenkriegszeit gelegentlich die Rede von einem neuen Realismus. Die Debatten über die Begriffe Realismus und Modernismus, die zumeist als Gegensätze aufgefaßt werden, nehmen aber meist erst die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg in den Blick.[154] Gunilla Domellöf erwähnt in ihrer Studie *Mätt med främmande mått. Idéanalys av kvinnliga författares samtidsmottagande och romaner 1930-35*, dass Arthur Lundkvist einen neuen Realismus fordert, um der neuen Zeit gerecht zu werden, und fasst zusammen, dass „der ‚neue' Realismus" („den ‚nya' realismen") der jungen Dichtergeneration vor allem die Möglichkeit bot, mit der konventionellen Moral zu brechen und den Menschen zu erforschen.[155] Paqvalén gibt ebenfalls eine knappe Beschreibung des neuen Realismus unter Berufung auf Arthur Lundkvist und Domellöf:

> Auch wenn die Linksradikalen sich gegenüber den Formexperimenten der Modernisten kritisch verhielten, vereinigten sie sich mit ihnen bezüglich der Forderung nach einer Literatur, die einem „neuen" Realismus Ausdruck verleihen sollte, der den Menschen ins Zentrum setzte und sich nicht davor drückte, die herrschende Ordnung zu kritisieren.
>
> Även om de vänsterradikala förhöll sig kritiska till modernisternas formexperiment förenades de med dem i kravet på att litteraturen skulle ge uttryck för en „ny" realism som satte människan i centrum och som inte drog sig från att kritisera den rådande ordningen (Paqvalén 2007: 87).

Diese Kurzdefinition erinnert stark an Kurt Pinthus' (1886-1975) Charakterisierung der expressionistischen Literatur, als eine Dichtung, die nicht die äußeren Umstände, sondern den Zustand des Menschen selber ins Visier nimmt.[156] Paqvalén und Domellöf beziehen sich auf Texte von Lundkvist, die erst nach 1930 erschienen sind, wobei ihnen besonders der Essay „Diktning och moral" von 1935 als Quelle dient. Bei beiden bleibt unerwähnt, dass Lundkvist ganz offensichtlich von Olssons zehn Jahre zuvor erschienenen Essaysammlung *Ny generation* beeinflusst wurde (vgl. Espmark 1964: 28f).

---

[154] Einen kurzen Überblick und einen Vorschlag, wie der Unterschied zwischen realistischem und modernistischem Erzählen konkret dargestellt werden kann, liefert Per Krogh Hansen in seinem Aufsatz „Det nye ved den nye realism: Til den fortsatte diskussion af relationen mellem realisme og modernisme". In: Gorm Larsen und John Thobo-Carlsen (Hrsg.): *Modernismens betydende former*. Kopenhagen 2003: 310-328. Mit dem neuen Realismus ist hier die dänische Literatur der 1990er Jahre gemeint.

[155] Vgl. Domellöf, Gunilla: *Mätt med främmande mått. Idéanalys av kvinnliga författares samtidsmottagande och romaner 1930-35*. Stockholm 2001: 44f.

[156] Vgl. Pinthus, Kurt: Nach 40 Jahren. In: Kurt Pinthus (Hrsg.): *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. 33. Aufl. Berlin 2005: 29. Vgl. 169.

In der norwegischen Literaturgeschichtsschreibung begegnet man dem Begriff „Neurealismus“ häufiger. Per Amdam fasst in *Norges Litteraturhistorie* zusammen, dass nach den Neuromantikern der 1890er Jahre eine neue optimistischere, vitalere und extrovertiertere Dichtergeneration das Parkett betritt, die das Erbe der Durchbruchsgeneration mit Impulsen der Neuromantik zu vereinen weiß. Ihre Dichtung könne als ein erweiterter und vertiefter Realismus der 1870er-1880er Jahre verstanden werden. In diesem Sinne seien sie als Neurealisten anzusehen.[157] Utopisches Denken nimmt in dieser Definition jedoch keine exponierte Stellung ein.

Dies unterscheidet die Norweger deutlich von Hagar Olssons Realismus für Utopisten. Olsson entlehnt den Begriff des Neurealismus von dem französischen Dichter Guillaume Apollinaire (1880-1918). In einer Kritik, die unter dem Titel „Den nya franska lyriken“ Eingang in *Ny generation* gefunden hat, betont Olsson, dass Apollinaires Realismus sich durch einen neuen Geist („esprit nouveau“, „den nya andan“) auszeichne, für den das literarische Experiment ebenso charakteristisch sei, wie eine klar auf die Zukunft ausgerichtete Perspektive (vgl. Olsson 1925a: 44f). Der Geist der Utopie ist also unverkennbar Teil des Neurealismus.

In Olssons Nachlass befindet sich die 1920 erschienene Übersicht *Europas neue Kunst und Dichtung* des deutschen Schriftstellers und Kritikers Friedrich Markus Huebner (1886-1964). Dieser orientiert sich unter anderem an Ernst Blochs *Geist der Utopie*.[158] Olssons Markierungen und Notizen zeugen davon, dass sie dieses Buch ausführlich studiert hat. Es hat besonders in „Dikten och illusionen“ deutliche Spuren hinterlassen. Um dies zu veranschaulichen, zitiere ich zunächst Huebners kurze Definition des Begriffs ‚Expressionismus’, die in Olssons Huebner-Ausgabe unterstrichen ist:

> Der Expressionismus glaubt an das All-mögliche. Er ist die Weltanschauung der Utopie. Er setzt den Menschen wieder in die Mitte der Schöpfung, damit er nach seinem Wunsch und Willen die Leere mit Linie, Farbe, Geräusch, mit Pflanze, Tier, Gott, mit dem Raume, mit der Zeit und mit dem eigenen Ich bevölkere. (Huebner 1920: 83f.)

Blochs Philosophie spricht deutlich aus dieser Textstelle. Expressionismus und utopisches Denken sind untrennbar miteinander verbunden. Im Mittelpunkt stehen die utopischen Vorstellungen von einer Humanisierung der Natur und von einem autonomen schöpferischen Menschen, der seine Zukunft selbst in die Hand nimmt.

Als einen solchen Gestalter versteht Hagar Olsson Walt Whitman (1819-1892), der sich unter den schwedischsprachigen Modernisten

---

[157] Amdam, Per: En ny realisme. Historie og samtid. In: Edvard Beyer (Hrsg.): *Norges Litteraturhistorie*. Bd. 4. Fra Hamsun til Falkberget. Oslo 1975: 316.
[158] Huebner, Friedrich Markus: *Europas neue Kunst und Dichtung*. Berlin 1920.

großer Beliebtheit erfreute.[159] In einem kurzen 1922 in *Ultra* erschienen Text bezeichnet sie Whitman als einen Vorgänger der neuen Dichtergeneration. Whitman sei „nur von einer einzigen brennenden Wirklichkeit" geleitet worden, der des kommenden Tages.[160] Die Zukunft ist dieser Aussage nach wirklicher als die Gegenwart. Oder anders ausgedrückt: Die Literatur verliert ihren Anspruch, wirklich bzw. realistisch zu sein, wenn sie die utopische Funktion auslässt, sprich keine Zukunft im Sinn hat. Ernst Bloch beschreibt dies in *Das Prinzip Hoffnung* unter der Überschrift „Es geht um den Realismus, alles Wirkliche hat einen Horizont" wie folgt:

> Wo der prospektive Horizont ausgelassen ist, erscheint die Wirklichkeit nur als gewordene, als tote, und es sind die Toten, nämlich Naturalisten und Empiristen, welche hier ihre Toten begraben. Wo der prospektive Horizont durchgehends mit visiert wird, erscheint das Wirkliche als das, was es in concreto ist: als Weggeflecht von dialektischen Prozessen, die in einer unfertigen Welt geschehen, in einer Welt, die überhaupt nicht veränderbare wäre ohne die riesige Zukunft: reale Möglichkeit in ihr. (PH: 257.)

Eben dies, Wirklichkeit samt der ihr immanenten Zukunft, machen Olssons Realismus für Utopisten aus.

Whitman ist also ein wahrer Neurealist. Sein Werk leuchtet von Vor-Schein: „Das ist der unsichtbare Motor, der ihn voran treibt, rastlos, waghalsig, ohne dass er überhaupt den Anschein erwecken müsste, zu wissen, wohin er trägt."[161] Da echte Zukunft Noch-Nie-Dagewesenes beinhalten muss, kann Whitman den Horizont, welchem seine Dichtung entgegenstrebt, nicht genauer beschreiben, jedoch sehe er „in Andeutungen, in flüchtigen Visionen, das Angesicht des kommenden Tages". Vor allem den Willen zur Entwicklung hebt Olsson positiv hervor, womit sie in die Nähe eines liberalistischen Fortschrittsoptimismus rückt: „dieser leidenschaftliche Wille zur […] Bewegung, zum Vorwärtsschreiten"[162]. Dies gilt umso mehr, wenn sie die Freiheit als die großen Flügel bezeichnet, die die Whitmanschen Dichtung in die Höhe tragen (vgl. Olsson 1922c: 45). Völlig frei und ziellos ist diese Freiheit jedoch nicht. Olsson gibt eine bestimmte Richtung vor, der in ihren Augen auch Whitman folgt: „Freiheit,

---

[159] Vgl. Brantly, Susan: Into the Twentieth Century: 1890-1950. In: Lars G. Warme (Hrsg.): *A History of Swedish Literature*. University of Nebraska Press 1996: 353; Lönnroth, Lars: Tolkningar och valfrändskaper på väg mot modernismen. In: Lönnroth/ Delblanc 1989: 61; Espmark, Kjell/ Olsson, Anders: Modernism under nya stjärnor – Lundkvist, Martinson, Ekelöf. In: Lönnroth/ Delblanc 1989: 179; 181.

[160] „[...] blott en enda brinnande verklighet". In: Olsson, Hagar: Walt Whitman Föregångaren. In: *Ultra* 3/ 1922c: 44-45.

[161] „Det är den osynliga motorn, som driver honom framåt, rastlöst, våghalsigt, utan att han ens behöver ge sig sken av att veta vart det bär." In: Olsson 1922c: 44.

[162] „[...] i glimtar, i flyende visioner, morgondagens ansikte"; „denna lidelsefulla vilja till […] rörelsen, framåtskridandet". In: Olsson 1922c: 44.

Gleichheit, Brüderlichkeit waren für ihn die goldenen Ecksteine, auf welchen alle Menschlichkeit (-das Menschliche!-) ruht".[163]

Zu den Erben Whitmans rechnete Olsson sicherlich auch Agnes von Krusenstjerna (1894-1940), die sie als „das einzige wahre enfant terrible der zeitgenössischen schwedischen Literatur" charakterisiert.[164] Die Autorin stehe unverkennbar in der Tradition August Strindbergs, was die vergleichbaren Kritikerreaktionen zeigten. Dass Krusenstjerna als eine Vertreterin des Neurealismus bezeichnet werden kann, bestätigt Paqvaléns Beschreibung des literarischen Verfahrens, das für die Pahlenserie kennzeichnend sei. In den Romanen werde „gendertrouble" mit „genretrubbel" („Gattungs-trouble") verbunden. Mit „genretrubbel" bezeichnet Paqvalén „eine Problematisierung eines realistischen und monologischen Textes" („ett problematiserande av en realistisk och monologisk text"). „Trouble" entstehe in der Serie sowohl auf der formalen Ebene durch Gattungs- und Stilüberschreitungen als auch auf der inhaltlichen Ebene durch eine subversive Perspektive auf die Liebe, Mutterschaft und Weiblichkeit. Die Interaktion zwischen Form und Inhalt ist Paqvalén zufolge Teil einer bestimmten literarischen Strategie, die man als „modernistische Methode" bezeichnen könne. Dieser Begriff umfasse ein Krisenbewusstsein, einen Bruch mit der Tradition und einen Versuch, einen neuen Menschen und eine neue Moral zu gestalten (vgl. Paqvalén 2007: 47). Paqvalén nennt zwar das Utopische an dieser Stelle nicht explizit, aber dennoch hat die literarische Strategie Krusenstjernas zwei utopische Funktionen: Kritik und Horizonterweiterung. Einer neuen Sichtweise wird auch hier auf formaler und inhaltlicher Ebene der Weg bereitet.

Olssons Neurealismus hat zudem einige Gemeinsamkeiten mit dem sozialistischen Realismus, wie ihn der russische Schriftsteller Nikolaj Bucharin (1888-1938) im Jahre 1934 definiert. Bucharin betont den Unterschied des neuen (sozialistischen) Realismus vom alten (bürgerlichen) Realismus:

> es entsteht ein neuer Typ des Menschen, dessen Intellekt und Willen nicht gespalten sind: er erkennt die Welt wirklich, um sie zu verändern; die Beschaulichkeit, die schlichte Darstellung des Objektiven, ohne Klärung der Bewegungstendenzen, ohne die Orientierung auf eine praktische Veränderung der gegenständlichen

---

[163] „[...] frihet, jämlikhet, broderskap voro för honom de gyllne hörnstenar, på vilka all mänsklighet (– det mänskliga! –) vilar". In: Olsson 1922c: 45. Olsson sieht Whitman als einen Vorgänger auf dem Weg zu „dem goldenen Zeitalter dieser Brüderlichkeit, welche das Ideal der neuen, aus den Schrecken des Weltkriegs hervorgegangenen Generation werden sollte" („denna broderskapets guldålder, som skulle bli den nya, ur världskrigets fasor utgångna generationens ideal"; Olsson 1922c: 45). Hier vermischt sich Poetologisches mit Politischem. Dies ist typisch für Hagar Olssons Werk und wird im vierten Kapitel ausführlich besprochen.

[164] „Agnes von Krusenstjerna […] on tällä hetkellä Ruotsin kirjallisuuden ainoa todellinen enfant terrible." In: HOS 4.IV.60. Wahrscheinlich aus den Jahren 1936-37 stammendes Manuskript über Agnes von Krusenstjerna.

> Welt gehören hier der Vergangenheit an. Deshalb kann der sozialistische *Realismus* nicht auf dem Standpunkt des Naturalismus eines Zola stehen, der ausschließlich eine Darstellung der Wirklichkeit „telle qu'elle est" („So wie sie ist") empfahl. Er kann daher auch dessen anderes Schlagwort nicht akzeptieren: „l'imagination n'a plus d'emploi" („Die Einbildungskraft hat ausgedient") Der sozialistische Realismus wagt zu „träumen" und soll es auch, auf Grundlage der realen Entwicklungstendenzen.
>
> Damit steht auch die Frage nach der *revolutionären Romantik* in Beziehung. Wenn der sozialistische Realismus sich durch seine Aktivität, durch seine Wirksamkeit auszeichnet; wenn er keine trockene Photographie eines Prozesses liefert; wenn er die ganze Welt der Leidenschaften und des Kampfes in die Zukunft projiziert; wenn er das heroische Prinzip auf den Thron der Geschichte erhebt – dann bildet revolutionäre Romantik einen Teil von ihm.[165]

Bucharin propagiert ebenfalls eine neue Vorstellung davon, was realistisch ist. Er fordert einen engen Kontakt zur Wirklichkeit, wobei besonders die Wirklichkeit der Gefühle gemeint ist. Seine Beschreibung des sozialistischen Realismus gleicht vor allem hinsichtlich der Bedeutung, die den Gefühlen und Träumen beigemessen werden, dem Expressionismus. Literatur soll auch Bucharin zufolge Zukunft antizipieren, wobei er den Vorgängern des sozialistischen Realismus einiges abgewinnen kann. Er hebt beispielsweise Goethes *Faust* und das Werk Vladimir Majakowskis (1893-1930) lobend hervor.[166] Es erstaunt nicht, dass Bucharin aufgrund dieses Vortrags mit einiger Kritik zu kämpfen hatte.[167] Träume und Gefühle sind schwer beherrschbares Material, das der Forderung, einer bestimmten Ideologie und Geschichtsauffassung zu dienen, nicht ohne weiteres nachkommt.

Bucharin weicht trotz der genannten Gemeinsamkeiten in einigen entscheidenden Punkten deutlich von Olssons Neurealismus ab. So gilt ihm als Hauptmerkmal des sozialistischen Realismus, dass er ein „Feind jeglicher Jenseitigkeit, Mystik, jeglichen idealistischen Andersseins" (Bucharin 1974: 339) sei. In Olssons Realismus-Konzept

---

[165] Bucharin, Nikolaj: Über Dichtung, Poetik und die Aufgabe des dichterischen Schaffens in der UdSSR. (Deutsch von Wenzel M. Götte). In: Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm (Hrsg.): *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller.* Frankfurt/ Main 1974: 341.

[166] Am 24.4.1930 erschien in *Svenska Pressen* Hagar Olssons Nachruf auf Majakowski, in dem sie dafür argumentiert, dass der Schriftsteller sich nicht, wie offiziell bekundet, aufgrund einer unglücklichen Liebe das Leben genommen hat, sondern dass die Veränderungen in der Sowjetunion seit der Revolution hinter der Entscheidung zum Freitod standen. Vgl. Olsson 1952: 97-100.

[167] Seine Reaktionen auf diese Kritik sind einem Schlusswort und einer Erklärung im Rahmen des 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller zu entnehmen. Vgl. Schmitt/ Schramm 1974: 359-371. Bucharin wurde einige Jahre später aus der Partei ausgeschlossen. Er fiel den Moskauer Prozessen zum Opfer und wurde 1938 hingerichtet.

sind hingegen alle drei Aspekte und speziell der mittlere integriert.[168] In den Textanalysen mache ich plausibel, dass sie die Funktion einnehmen, die Mehrdeutigkeit eines Textes zu steigern und dem Utopischen Ausdruck zu verleihen. Der sozialistische Realismus steht außerdem per Definition im Dienste des Sozialismus. Er soll den Aufbau des Sozialismus, den Kampf der Arbeiter, den neuen sozialistischen Menschen und die marxistische Geschichtsauffassung in den Blick nehmen (vgl. Bucharin 1974: 340). Solch enge Vorgaben sucht man bei Hagar Olsson vergeblich.

Aus „Dikt och utopi" geht hervor, dass die Schriftstellerin wie die Utopisten der marxistischen Tradition dennoch ein Endziel in Aussicht stellt: „die endgültige Versöhnung" („den slutliga försoningen"; DoU: 14). Diese Versöhnung bezieht sich vor allem auf einen Prozess, der im Inneren des Menschen abläuft. Dabei scheint Olsson die Ausrichtung auf ein Endziel nicht als Einschränkung der Freiheit oder Ende der Dynamik zu verstehen, womit eine weitere Parallele zu Bloch erkennbar wird. Dieser bezeichnet die Finalität „als Zielstrebigkeit des Menschenwillens, der in den offenen Möglichkeiten der Zukunft gerade sein Wohin und Wozu erst sucht." (PH: 232.) Zielstrebigkeit verlangt ein Ziel, welches Bloch mit der Kategorie Ultimum umschreibt (vgl. 63ff), die Olssons endgültiger Versöhnung entspricht. Das Ultimum stellt die letzte und höchste Neuheit dar, die Identität (vgl. PH: 233). Diese Identität ist in allem Echt-Utopischen repräsentiert und doch ist sie in Vollkommenheit wohlmöglich nie zu erreichen. „Die endgültige Versöhnung" bildet keinen Widerspruch zu der von Olsson schon zu Schulzeiten, im Jahre 1912, betonten Bedeutung der Entwicklung: „*Das Ziel* für mich, für alle, für unsere Zeit, für alle Zeiten ist *Entwicklung*!"[169] Die Versöhnung ist eine Zielvorgabe, die Olsson sehr vage umschreibt, womit sie die Offenheit beibehält, die utopisches Denken kennzeichnet. Sie ist das Fernziel, dass die Entwicklung vorantreibt, wobei der eigentliche Schwerpunkt auf der Entwicklung selber (mit ihren Nahzielen) liegt: der Weg ist ebenfalls Ziel.

Wichtiger als die Ausmalung einer perfekten Gesellschaft ist die Hoffnung spendende Illusion. Sie ermutigt zum Handeln und schafft damit Zukunft. Die Illusion hat damit eine utopische Funktion. Bereits die Titelvarianten des Essays „Dikten och illusionen"/ „Dikt och utopi"

---

[168] Enckell schreibt diesen Komponenten eine entscheidende Bedeutung für die Besonderheit des Olssonschen Kollektiv-Begriffs zu. Indem sie den politisch-sozialen Aspekten einen utopisch-mystischen Charakter verleihe, werde eine Einordnung in kategorische materialistische und marxistische Zusammenhänge unmöglich. Enckell deutet an dieser Stelle die Funktionsweise des neurealistischen Erzählens an, wobei er es weder benennt, noch eine präzise Beschreibung liefert. Er spricht vage von einer „utopisch gefärbten Symbiose", die die Idee des Kollektivs in Mystik, Metaphysik und Wirklichkeit verankert. Vgl. Enckell 1949: 130f.

[169] „*Målet* för mig, för alla, för vår tid, för alla tider är *utveckling*!". In: HOS 7.II.7. Tagebuchaufzeichnung vom 15.03.1912.

zeigen, dass Olsson die Begriffe Illusion und Utopie oft synonym verwendet:

> Die Illusion formt das Neue, die Illusion erschafft die Zukunft. Dies ist das Material, aus dem das Morgen gemacht wird. Sie wird nur von denjenigen verachtet, die keine Zukunft sehen können – und folglich nie eine Zukunft besitzen werden.
>
> Illusionen danar det nya, illusionen skapar framtiden. Det är material som morgondagen göres av. Den föraktas endast av dem som icke kan se en framtid – och följaktligen aldrig skall äga en framtid. (DoU: 6.)

Die Begriffe Utopie und Illusion sind in Olssons Texten fast durchweg positiv besetzt. Indirekt reagiert die Autorin auf deren verbreitete negative Konnotation, indem sie betont, dass es nicht um die Kompensation der Wirklichkeit durch die Flucht in literarisch ausgestaltete Wunschträume geht. Diese bezeichnet Olsson als „romantische Donquijoterei" und betont, dass sie nichts mit „dem utopischen Element bei den Modernen"[170] zu tun hätten. Blochs Differenzierung in abstrakte und konkrete Utopie helfen hier weiter. Romantische Donquijoterei ist gleichzusetzen mit einem Übermaß an abstrakter Utopie. Die modernistische Literatur hingegen beinhaltet utopisches Denken konkreter Gestalt: „Ihre Utopie hängt nicht in den Wolken; ihre Verwirklichung erfolgt in der Gegenwart und zielt auf die Zukunft, sie wächst hervor aus Hässlichkeit, Schmutz und Unrecht als die schlussendliche Versöhnung"[171]. Utopisches Denken entsteht aus den Missständen der Gegenwart heraus, die es kritisiert, um sie schließlich zu überwinden. Indem die Literatur dies leistet wird sie zur Wirklichkeit. Fridell meint mit Bezugnahme auf Olssons Dramatik, dass die Wirklichkeit auf der Bühne sogar realer werde als die der Zuschauer (vgl. Fridell 1973: 133).

Anknüpfend an Corinna Mieth und Steffen Greschonig habe ich gezeigt, dass der experimentelle Charakter utopischer Literatur keine klare Festlegung zulässt. Sie bleibt stets ein Spiel mit Möglichkeiten. Auch Olsson meint, dass die literarische Utopie nicht in Kritik und Kompensation gesellschaftlicher Missstände verharre, sondern zum Weiterdenken und damit zu einer stetigen Weiterentwicklung anrege. In einem Artikel vom 25.2.1950 heißt es, dass die Dichtung eine „visionäre Aufgabe" habe. Sie müsse „sehen, was andere nicht sehen, ahnen, was sich in der Zukunft verbirgt". Selbstredend sei eine Literatur, „die sich auf solche Gebiete wagt, notwendigerweise bis zu einem gewissen Grad dunkel".[172] Als der Modernismus sich in Finnland bereits einigermaßen

---

[170] „[R]omantiskt donquijoteri"; „detta utopiska element hos de moderna". In: DoI: 14.
[171] „Deras utopi hänger inte i molnen; dess förverkligande pågår i nuet och siktar på framtiden, den växer fram ur fulhet, smuts och orätt som den slutliga försoningen". In: DoU: 8.
[172] „[D]en [dikten] har […] en visionär uppgift, att skåda vad andra inte ser, att ana vad som döljer sig i framtiden […]. När den vågar sig in på sådana områden blir den

etabliert hatte, nennt Olsson die sprachliche Gestaltung der utopischen Kunst als einen Grund für die Verständnislosigkeit, mit der ihre Zeitgenossen ihr oft begegnen:

> Man muss einsehen, dass der sprachliche Ausdruck der schöpferischen Fantasie immer neu ist, er ist weiter entwickelt, verfeinerter und differenzierter als der, an den seine Zeit gewöhnt ist, er muss zuerst sozusagen von den Anderen eingeholt werden, und dies geschieht normalerweise erst mit der nächsten Generation. Deshalb kann die Sprache des schöpferischen Menschen selten von ihren Zeitgenossen voll verstanden werden, und deshalb trägt sein Werk sich auch nicht finanziell, aber stattdessen beinhaltet es einen höheren Wert, einen Wert, welcher der Nation *in der Zukunft zu Gute kommt*. [Hervorhebung im Original.]
>
> Man måste inse att den skapande fantasiens uttryckssråk alltid är nytt, det är längre hunnet, mera förfinat och differentierat än den som samtiden är van vid, det måste först så att säga inhämtas av de andra, och det sker vanligen först nästa generation. Därför kan den skapande människans språk sällan till fullo förstås av hennes samtida, och därför kan hennes verk heller inte ekonomisk bära sig, men i stället inneligger i det ett högre värde, ett värde som nationen *har till godo i framtiden*.[173]

Das Dilemma liegt darin, dass echt-utopische Kunst schwer zugänglich, aber dennoch sehr wertvoll für den Menschen ist. Diese Kunst ist ihrer Zeit nicht nur inhaltlich, sondern vor allem auf formaler Ebene voraus. Sie produziert das begriffliche Werkzeug, welches der Mensch zum Verständnis und zur Gestaltung des Zukünftigen benötigt. Fortschritt muss erarbeitet werden, auch auf Seiten der Leser.[174]

Neben Södergran-Zitaten dienen Olsson häufig Zitate und Anspielungen auf die Bibel als Illustrationen utopischer Inhalte. In „Dikten och Illusionen" ist die Rede von dem Gelobten Land und dem Tausendjährigen Reich (vgl. DoI: 15), womit sich Olsson deutlich in der von Fromm beschriebenen Tradition bewegt (vgl. 43ff). Whitmans größtes Verdienst sieht Olsson in dem von ihm geprägten neuen literarischen Stil, der eine ausgesuchte Waffe in den Händen der jüngsten Dichtergeneration im Kampf um „den neuen Himmel und die neue

---

med nödvändighet i viss mån dunkel". In: Kulturdebatten. Ett nytt inlägg av Hagar Olsson. In: *Vasabladet* 25.2.1950.

[173] Olsson, Hagar: Allmänheten och författare måste ha en närmare kontakt. In: *Hufvudstadsbladet*, 12.12.1949.

[174] Hans-Robert Jauß betont, dass der ästhetische Wert eines Werks oft nach seiner Distanz zu dem Erwartungshorizont seiner Leser bemessen wird. Ein Unverständnis von Seiten der Leserschaft sagt demnach nicht zwingend etwas über den künstlerischen Charakter eines Werks aus. Oft muss sich der Erwartungshorizont zunächst erweitern, um den Text erfassen zu können. Eben diese Erweiterung werde durch das Unverständnis provoziert. Vgl. dazu Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/ Main 1970: 177-183. Vgl. zum Verhältnis von Leser und Text auch S. 177-183.

Erde“ geworden sei.[175] Mit anderen Worten ausgedrückt: Dieser neue Stil zeichnet sich dadurch aus, dass er utopischen Vor-Schein zu produzieren vermag. Wie der Prophet Moses weisen die Dichter der neuen Generation in dem ebenfalls in *Ny generation* abgedruckten Essay „Från Villon till den Okände“ (1924)[176] den Weg ins gelobte Land Kanaan, das neben Samarkand ein oft verwendetes Symbol für das utopische Morgen in Olssons Werk darstellt:

> Der Dichter steht an der Grenze zum Gelobten Land. Möglich, dass er sie nicht überschreiten wird, aber er hat in jedem Fall die wunderbare Erscheinung gesehen, die der Unbekannte morgen verwirklichen wird. Er hat den ersten Schritt auf einem neuen Weg hin zu dem Zentralen und Tragenden getan.
>
> Skalden står på gränsen till det förlovade landet. Möjligt att han inte skall överskrida den, men han har i alla fall sett den underbara synen, som den Okände i morgon skall förverkliga. Han har tagit första stegen på en ny väg mot det centrala och bärande. (Olsson 1925a: 24.)

Ähnlich wie Moses, der Kanaan nur sehen, nicht aber betreten wird, bleibt es für den Dichter unklar, ob er die Grenze selbst wird überschreiten können. Diese Textstelle zeigt, wie bedeutsam und hilfreich der Begriff des Vor-Scheins im Hinblick auf Hagar Olssons poetologische Überlegungen ist. Man kann den Eindruck gewinnen, dass die Schriftstellerin den Blochschen Begriff mit einer bildlichen Umschreibung zu konkretisieren versucht. Olsson erklärt die utopische Funktion zum Kern der modernistischen Dichtung, die sich das Ziel gesteckt hat, Zukunft zu gestalten. Dies tut auch Elmer Diktonius: „Niemand kann patentierte Schilderungen des Kommenden geben – es kommt mit den Füßen zuerst, und sein Gehirn ist seine Grabesinschrift. Aber es ist großartig, sein großer Zeh zu sein – und das können wir.“[177] Aus dieser vielzitierten Umschreibung des utopischen Vor-Scheins spricht eine humorvolle Erdverbundenheit. Der wunderbare Ausblick wird zum dicken Zeh, was jedoch nicht die Großartigkeit der zukunftsorientierten modernistischen Dichtung schmälern soll.

Olsson und Diktonius verstehen die moderne Dichtung beide als Wegbereiter für etwas Neues. Diktonius macht durch sein Bild deutlich, dass er sich selbst bereits als Teil eines neuen Menschen begreift. Olsson hingegen spricht von dem großen Unbekannten, der die bessere Zukunft

---

[175] „[…] den nya himmeln och den nya jorden“. In: Olsson 1922c: 45. Von der neuen Erde und dem neuen Himmel ist beispielsweise bei Jesaja 65,17 und in der unter den Modernisten sehr populären Offenbarung des Johannes 21,1 die Rede.

[176] Olsson sieht in dem französischen mittelalterlichen Dichter François Villon einen Vorläufer der modernistischen Dichtung. Ähnlich äußert sich auch Bloch, der Villon als den „mittelalterlichen Anfang aller ‚unregelmäßigen Autoren‘“ bezeichnet. Villon wird zum Ausgangspunkt einer Tradition erklärt, die sich über den Sturm und Drang bis zu Bertolt Brecht erstrecke. In: Bloch 1977a: 276.

[177] „Ingen kan ge patenterade skildringar av det kommande – det kommer med fötterna först, och dess hjärna är dess gravskrift. Men det är stort att vara dess stortå – och det kan vi.” In: Diktonius, Elmer: Expressionistiskt. In: *Ultra* 7-8/ 1922: 128.

verwirklichen wird. Welche Vorstellungen und Sehnsüchte verbergen sich hinter diesem Unbekannten? Olssons Bildsprache und Pathos könnten die Assoziationen auch in eine religiöse oder idealistische Richtung lenken. Man könnte vermuten, dass hinter Olssons modernistischer Ästhetik ein ähnlicher Erlösungsgedanke steckt, wie ihn Benno von Wiese für den Idealismus Friedrich Schillers feststellt. Dem Menschen bleibe jenseits der Ästhetik nur der nie endende Weg, der zur Gottheit führen soll (vgl. Wiese 1963: 91), wohingegen er „[i]m Schönen […] – christlich gesprochen – einen neuen Himmel und eine neue Erde" (Wiese 1963: 94) finde. Dies würde bedeuten, dass der utopischen Literatur in erster Linie eine kompensatorische Funktion zukommt.

„Der neue Himmel und die neue Erde" ermöglichen Wiese zufolge dem Menschen das zentrale utopische Ziel, „die volle Entfaltung des Menschseins in Freiheit und Wahrheit" (Wiese 1963: 95), zu erreichen. Frei sei der Mensch, insofern er „die paradoxe Einheit von Schein und Wahrheit im Kunstwerk" vollbringe. Wahrheit erlange der Mensch dadurch, dass er den schönen Schein nicht als Wirklichkeit deklariert, sondern als das „durch die Kunst erst Erscheinende, und eben dies ist wiederum mit Wahrheit identisch und insofern ‚ideel' und ‚reell' zugleich." (Wiese 1963: 92.) Wirklichkeit und Schein werden durch den schöpferischen Akt untrennbar miteinander verwoben. Indem die Illusion oder Utopie im Kunstwerk hergestellt wird, wird sie ein Teil der Wirklichkeit ohne ihre Scheinhaftigkeit aufzugeben. Eben hier setzt Olssons Revidierung des Verständnisses der Begriffe ‚Realität' und ‚realistisch' an. Wirklichkeit findet man nicht einfach vor, sondern sie wird produziert. Die Literatur kann auf dieses Prozesshafte besonders gut aufmerksam machen, da es sie selbst kennzeichnet. Realistisch wird die Kunst aber nicht nur dadurch, dass sie die Wandelbarkeit der Wirklichkeit zeigt und mit Hilfe des Vor-Scheins Zukunft antizipiert. Kunst soll auch „die profanere Seite der Erlösung" übernehmen: „die Widerlichkeit des Lebens muss zersägt werden."[178] Mit dieser Referenz auf Elmer Diktonius betont Olsson, dass die modernistische Literatur die Probleme der eigenen Zeit debattieren muss.[179] Das neurealistische Verfahren nimmt sich der Lebenswirklichkeit an und kombiniert diese mit dem Utopischen. Die Dichtung kompensiert weniger, als dass sie kritisiert und Veränderung in Aussicht stellt, womit sie Hoffnung spendet.

---

[178] „[D]en profanare sidan av frälsningsverket"; „söndersargas måste livets fulhet." In: DI: 15.

[179] Die Zeile stammt aus einem Gedicht der Sammlung *Min dikt* (1921), welches mit dem Vers „Ur gröna blad sticker fram" beginnt. Vgl. Diktonius, Elmer: *Samlade dikter*. Introduktion Thomas Warburton. Sammanställning och efterord Andreas Gedin. Stockholm 1987: 9. Vgl. auch Olsson 1952: 36.

Chaos und Ordnung

Im Jahre 1935 veröffentlicht Hagar Olsson die Essaysammlung *Arbetare i natten*. Die junge Generation modernistischer Dichter wird hier zu Arbeitern in der Nacht erklärt. Der Gedanke, dass zunächst dem Alten tief auf den Grund gegangen werden muss, bevor etwas Neues entstehen kann, prägt die Symbolik dieser Sammlung und insbesondere den einleitenden Essay „Mörka vägar“[180]. Um den neuen Tag gestalten zu können, müssen die Dichter zunächst dunkle Wege beschreiten. Mit dieser Vorstellung gelingt es Olsson, die Erfahrung des Ersten Weltkrieges und des finnischen Bürgerkrieges in ihr utopisches Denken zu integrieren. Wie Ernst Bloch spricht sie von ihrer eigenen Zeit als einer Zeit des Umbruchs (vgl. MV: 10). Dieses Zeitverständnis teilt sie mit vielen Europäern, die bereits die chaotischen Zustände der Vorkriegszeit entweder als Anzeichen für das nahende Ende des eigenen Kulturkreises oder für einen Neubeginn deuteten (vgl. Martini 1948: 139-141).

„Mörka vägar“ ist ein weiterer grundlegender Text zum Verhältnis zwischen Literatur und Utopie. Olssons Darstellung der Entwicklung der Kunst erinnert hier an Georg Brandes' Vorwort zu *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Literatur*. Olsson vollzieht überblicksartig die Entwicklung der europäischen Kultur und ihre besondere Dynamik nach. In Anlehnung an Brandes, der eine zyklische Wiederkehr von revolutionären Zeiten und den darauf notwendigerweise folgenden reaktionären Zeiten beschreibt, versteht Olsson die Entwicklung der Kultur als ein Wechselspiel von Zeiten der harmonischen Vollkommenheit und Zeiten des lebensnotwendigen Aufruhrs gegen die ruhende Harmonie (vgl. MV: 10f).[181] Sie verweist dabei kurz auf Brandes als eine der wenigen Persönlichkeiten, die sich „mit Leidenschaft und schöpferischem Vermögen in die Reihen der Literaturwissenschaftler verirrt haben“. Brandes' Engagement habe dazu geführt, dass ein Erdrutsch erfolgt, und die Dichtung plötzlich zu einer lebenswichtigen Angelegenheit für die Menschen geworden sei.[182] Eben dies ist Olssons Anliegen: Literatur muss das menschliche Leben tief berühren. Nur so kann sie dem Anspruch des neuen Realismus gerecht werden.

Diesen Gedanken entwickelt Olsson zwischen den Polen Leben und Tod, wobei sie ihre Ideen mit religiösen Motivkreisen illustriert. Auch die Forderung nach einer Humanisierung der Natur und einer Naturalisierung des Menschen klingt als utopisches Ziel in „Mörka

---

[180] Olsson, Hagar: Mörka vägar. In: Dies.: *Arbetare i natten*. Helsingfors 1935: 9-51. Dieser Text wird im Folgenden mit MV abgekürzt.

[181] Spuren im Text hat auch Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* mit den beiden Kunsttrieben, dem Apollinischen und dem Dionysischen, hinterlassen. Vgl. dazu Enckell 1949: 59; 94-97.

[182] „[...] med lidelse och skapande förmåga förirrat sig in i de litterära forskarnas led“; „ett formligt jordskred ägt rum och dikten har plötsligt blivit en livsangelägenhet för människorna“. In: MV: 11f.

vägar“ an. Olssons einleitende Darstellung der kulturellen Entwicklung weisen zudem Züge des zeittypischen Vitalismus mit seinem organischen Kunstverständnis auf: „Die Entwicklung der Kultur scheint ebenso wie die des Einzelnen in Zyklen voranzuschreiten, die einander aufheben und dennoch ineinander fortbestehen, wie Tag und Nacht im kosmischen Verlauf.”[183] Olsson beschreibt, wie lebendige Formen erstarren und sterben. Dies führe schließlich zu Spannungen, Aufruhr, Umsturz und Untergang – Phänomene, die Olsson als „den fruchtbaren ‚Tod‘“ („den fruktbara ’död‘“; MV: 11) bezeichnet. Der Tod gilt nicht als Endpunkt der Entwicklung, sondern als ein notwendiges Übergangsstadium. Dementsprechend ist auch von „gebärenden Toden“ („födande dödar“; MV: 26) die Rede. Jöran Mjöberg entwickelt in dem kurzen Artikel „Den befruktande döden” (1943) seine These vom schöpferischen Tod als Grundgedanke in Olssons literarischer und kritischer Produktion. Der Tod sei hier der Ausdruck für den tiefen Willen zur Erneuerung. Mjöberg zeigt in aller Kürze, die lebensbejahende Funktion des Todes und deutet zugleich die Ambivalenz der Todessymbolik in Olssons Werk an.[184] Der Tod kann der große Antagonist des Lebens sein, aber auch dessen zuverlässiger Förderer. Ihm wohnt eine utopische Funktion inne: „Ein Tod, der auch Leben ist, wird der verherrlichte Gegensatz eines illusionslosen Lebens.”[185] In diesem Sinne ist Olssons Forderung nach einer Dichtung, die „Glauben aus der Verleugnung selber, Kraft aus der Verwüstung“[186] gewinnen kann, zu verstehen. Selbst der dekadente Nihilismus und die Zerstörung durch den Ersten Weltkrieg können für die Zukunft nutzbar gemacht werden. Dies erinnert an Adorno, der in der absoluten Negativität des Untergangs die Möglichkeit findet, das Unaussprechliche auszusprechen, welches den Raum eröffnet für das utopische Bewusstsein, dass das Paradies auf Erden als realistische Möglichkeit existiert (vgl. 78).

---

[183] „Kulturens liksom den enskildes utveckling synes fortgå i cykler som upphäver varandra och ändå fortbestår i varandra, liksom dag och natt i det kosmiska förloppet.” In: MV: 9.

[184] Bereits Hagar Olssons Debüt *Lars Thorman och döden* (1916) ist ein Beispiel für eine literarische Auseinandersetzung mit dem widersprüchlichen Tod. Den Impuls für Lars Thormans Abrechnung mit dem Tod gibt seine maßlose Todesangst, die schließlich über einen kindischen Todeskult bis hin zu der Erkenntnis führt, dass der Tod „der stille Freund“ des Protagonisten ist. Doch auch diese Auffassung wird nicht als letzte Wahrheit präsentiert, sondern es bleibt eine zwiespältige Offenheit bestehen. Vgl. dazu auch Mjöberg 1943: 626.

[185] „En död som också är liv blir den förhärligade motsatsen till ett illusionslöst liv.” In: Mjöberg 1943: 629. Vgl. zur Bedeutung des Todes bei Olsson und speziell in *Lars Thorman och döden* auch Enckell 1949: 80-83; 87.

[186] „[…] tro ur själva förnekelsen, kraft ur förödelsen“. In: MV: 13. Vgl. dazu auch Olssons Tagebuchaufzeichnung vom Heiligen Abend des Jahres 1949. Hier beschreibt sie eine Fantasie, die sie zugleich abstößt und fasziniert. Es geht um die totale Vernichtung einer als schlecht empfundenen Welt zugunsten einer völlig neuen Welt der Menschen („människornas nya värld“). Vgl. HOS 7.I.22.

Hagar Olssons fruchtbarer Tod in der Kunst gleicht Blochs Beschreibung des Expressionismus, der mit seinem fruchtbaren Chaos gegen traditionelle Ordnungsvorstellungen aufbegehrt. Als Bloch im Jahre 1937 in der Rückschau die Verdienste des Expressionismus betont, bedient er sich einer ähnlichen Metaphorik wie Olsson zwei Jahre zuvor in „Mörka vägar". Der Expressionismus habe sich nicht gescheut, „lieber aus der Nacht der Unterdrückten als aus dem bisher herrschenden Tag das Licht herauszudestillieren" (Bloch 1977a: 261). Auf diese Weise habe er „frisches Wasser und Feuer gegraben, Quellen und wildes Licht, mindestens Wille zum Licht" (Bloch 1977a: 263), und damit die Voraussetzungen für eine Erneuerung geschaffen. Tod und Chaos kommt in „Mörka vägar" eine ähnliche symbolische Funktion zu. Beide stehen für den totalen Ordnungsverlust, der die verborgenen Möglichkeiten für eine bessere Zukunft an die Oberfläche spült. Dem Essay geht die Schlußzeile des Gedichtes *Vän! I förödelsens stund* des schwedischen Romantikers Erik Johan Stagnelius (1793-1823) voraus: „Die Nacht ist die Mutter des Tages, Chaos ist der Nachbar Gottes"[187]. Die Nacht gebiert den neuen Tag und dem Chaos wohnt eine ähnliche Schöpferkraft inne wie Gott selber.

Eine Gedankenfigur, die mit dieser Vorstellung korrespondiert, ist die biblische Apokalypse. Sie war ebenso wie ein messianisches Pathos verbunden mit chiliastischen Vorstellungen von einem Neuen Jerusalem oder dem Tausendjährigen Reich in der Zwischenkriegszeit weit verbreitet.[188] Eine Vielzahl von Anspielungen und intertextuellen Verweisen zeugen davon, dass auch Hagar Olsson die Offenbarung des Johannes intensiv gelesen hat. Besonders vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges ist zu verstehen, weshalb das Bild der Apokalypse den Nerv der Zeit traf. Diese Erlösungsvision integriert den Untergang als Notwendigkeit für eine neue, gute Welt. Sie konnte als Ansatzpunkt dienen, um neuen Lebensmut zu schöpfen und Sinn zu stiften, und wird so zu einem Symbol utopischer Möglichkeit. Aus der Rückschau bezeichnet Olsson das mit dieser Vorstellung verbundene Lebensgefühl als das Vermögen, Hoffnung aus der Hoffnungslosigkeit selbst schöpfen zu können.[189]

Die Apokalypse der Offenbarung ist ein prominentes Beispiel für das Ineinandergreifen von Utopischem und Dystopischem. Dies betont auch Greschonig: „In Anlehnung an Adornos und Horkheimers Grundthese der *Dialektik der Aufklärung*, gemäß welcher aufklärerische Erleuchtung stets mit der dialektischen Reaktion einer Verdunkelung verbunden ist, ist es möglich, die Apokalyptik in einem untrennbaren

---

[187] „Natten är dagens mor, Kaos är granne med Gud".

[188] In der Monographie *Die Apokalypse in Deutschland* geht Klaus Vondung unter anderem der Frage nach, ob das neue Jerusalem eine Utopie ist. Er erläutert in diesem Zusammenhang ausführlich die Begriffe ‚Apokalypse', ‚Chiliasmus' und ‚Eschatologie'. Vgl. Vondung, Klaus: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988: 28-48. Vgl. auch Anz 2002: 45-49.

[189] Vgl. Olsson, Hagar: Jag lever. In: Dies.: *Jag lever*. Helsingfors 1948: 152.

Wechselverhältnis mit der Eschatologie zu begreifen" (Greschonig 2005: 71). Eine ähnliche Dialektik findet man in vielen Texten Hagar Olssons und besonders in „Mörka vägar".[190] Die Apokalypse dient auch Bloch als ein Symbol für die Möglichkeit eines neuen Wahrnehmens und Denkens. Jürgen Moltmann fasst zusammen, dass für Bloch „der apokalyptische Freiheitsgedanke ein Absolutum [enthält], in dem noch ganz andere Widersprüche aufhören sollen, als es sich Sozialutopien und Revolutionen je träumen ließen, worin auch der Verstand aller bisherigen Zusammenhänge sich ändert."[191]

Bloch wählt das Tempelsymbol, um diese Umwertung aller Werte, diese „apokalyptische Weltverwandlung zu einem noch völlig Unvorhandenen" zu illustrieren: „Und das Reich, finis ad quem omnia, lässt ebendeshalb vom Alten keinen Stein auf dem anderen, nicht vom Tempel, aber auch nicht von Zion. Daher überall die Veränderung des Namens (der im Orient das Wesen bedeutet)" (PH: 1504). Von eben diesem Reich ist in Olssons Essay „Den nya revolutionära dikten" von 1924 die Rede: „Das dritte Reich, das jenseits des Reichs des Intellekts und der Passionen liegt – das Reich der Märtyrer, Seher, Kinder Gottes, wo Worte Prophezeiungen sind und die Gegensätze einander bejahen". Es ist ein weiteres Symbol für das utopische Endziel, dem in Olssons Texten so viele Namen zuteil werden und das ihr zufolge stets am Horizont der modernistischen Dichtung schimmert: „die singenden Revolutionäre sind Kinder des Tausendjährigen Reichs"[192]. Das Dritte oder Tausendjährige Reich steht neben Kanaan und Samarkand ebenfalls für eine poetische Ideallandschaft (vgl. 92ff). Die Verwendung dieser Symbole signalisiert Olssons Zugehörigkeit zu der Tradition eines utopischen Humanismus (vgl. 43-51) und hat nichts mit dem Dritten Reich der Nationalsozialisten zu tun.[193]

---

[190] In diesem Zusammenhang ist Maria Wegelius' Verweis auf die „Philosophie des Weizenkorns" („vetekornets filosofi") interessant. Mit Berufung auf Enckell und Mjöberg räumt sie dem aus dem Johannes-Evangelium stammenden Gleichnis des Weizenkorns, das in die Erde fallen und sterben muss, um neue reiche Früchte tragen zu können, eine wichtige Bedeutung für Hagar Olssons Produktion ein (vgl. Wegelius 1990: 41f). Dieses Gleichnis ist in der Tat problematisch, da es den Tod des Einzelnen für die Entwicklung des Ganzen in Kauf zu nehmen scheint. Man kann es jedoch auch weniger konkret auslegen als die Aufgabe alter Muster und Gewohnheiten, um persönliches Wachstum oder gesellschaftliche Weiterentwicklung zu ermöglichen.

[191] Moltmann, Jürgen: Die Apokalyptik im Messianismus (1967). In: Schmidt 1978: 484.

[192] „[D]et tredje riket, som ligger bortom intellektets och passionernas – martyrernas, siarnas, guds barns rike, där ordet är profetia och motsägelserna bejaka varandra"; „[...] de sjungande revolutionärerna äro barn av det tusenåriga riket." In: Olsson, Hagar: Den nya revolutionära dikten. In: *Nya Argus* 20/ 1924b: 251.

[193] Vgl. zur Geschichte dieser Begriffe Ernst Blochs Beitrag „Zur Originalgeschichte des Dritten Reichs". Vgl. Bloch, Ernst: Zur Originalgeschichte des Dritten Reichs (1937). In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe. Gesamtausgabe Bd. 4. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1977a: 126-160. Zur heutigen Verwendung des Begriffs „Drittes Reich" vgl. Stötzel, Georg: Drittes Reich. In: Georg Stötzel und Thorsten Eitz (Hrsg.): *Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Schlüsselwörter*

Chiliastische Vorstellungen spielen also sowohl für Blochs Philosophie des Utopischen als auch für Hagar Olssons Ästhetik eine wichtige Rolle. Auf die Bedeutung des apokalyptischen Erzählens in der modernistischen Dichtung wurde in der Forschung oft hingewiesen. Besonders Vondung hat sich ausführlich mit der literarischen Apokalyptik im Modernismus beschäftigt. Er erläutert dabei den Begriff des Chiliasmus, der auf die Vorstellung vom Tausendjährigen Reich in der Offenbarung des Johannes zurückgeht. In seiner engsten Wortbedeutung bezeichnet Chiliasmus den Glauben daran, dass „vor dem endgültigen Gericht Gottes und dem Eintritt ins himmlische Jerusalem ein Friedensreich von tausendjähriger Dauer unter der Herrschaft Christi auf dieser Erde eingerichtet werde." Seit der Moderne stünden die Begriffe Chiliasmus und Milleniarismus jedoch vor allem für Denk- und Glaubenssysteme (Vondung 1988: 32).

Vondung betont einen weiteren Aspekt der apokalyptischen Erzähltradition, der noch deutlicher zeigt, weshalb die Apokalypse eine wichtige Denkfigur in Olssons Werk darstellt[194]:

> Für die Offenbarung des Johannes, die der Tradition apokalyptischen Denkens den wichtigsten Anstoß gab, war der Weltuntergang nur eine Durchgangsphase – allerdings eine notwendige – zu einer „neuen Erde", einem „neuen Jerusalem". […] Der Gedanke der Erlösung jedenfalls bestimmte die Apokalypse bis in unser Jahrhundert, auch wenn sie sich von ihrem religiösen Ursprung entfernt hat: Die alte, unvollkommene und verdorbene Welt muß zerstört werden, damit eine neue, vollkommene aufgerichtet werden kann. Stets kam es der Apokalypse letztlich auf die neue Welt an; die Apokalypse war eine Erlösungsvision. (Vondung 1994: 142.)

Versteht man die Apokalypse in diesem Sinne, so wird sie zu einem brauchbaren Symbol für Olssons Deutung der eigenen Zeit als einer dunklen Umbruchszeit. Die vollkommene Welt, welche die Apokalypse laut Vondung ankündigt, hatte Olsson jedoch kaum als konkretes Ziel vor Augen. Oft erfolgt eine heftige Polarisierung gegen „die absoluten Ideale"[195]. Dennoch findet man in Olssons Texten eine Affinität zum Vollkommenen. Bleibt man in dem Bild, dass Phasen der Ruhe und Schönheit durch Phasen des Chaos abgelöst werden, um zu neuer Schönheit zu gelangen, so ist das Vollkommene zumindest für kurze Zeitabschnitte erwünscht und erreichbar. Hier endet jedoch die Analogie zu dem biblischen Vorbild. Die Vollkommenheit darf nie an den Ewigkeitsgedanken gebunden werden. Geschieht dies, so ist sie dem Untergang geweiht (vgl. MV: 47), da sie ihr utopisches Potenzial verliert.

---

und Orientierungsvokabeln. 2. erweiterte und Aktualisierte Aufl. Hildesheim/ Zürich/ New York 2003: 92-98.

[194] Vgl. hierzu auch Holmströms Kommentar zum Spenglerschen Tonfall in Olssons Lasker-Schüler-Rezension vom 28.02.1920 in *Dagens Press*. In: Holmström 1993c: 30.

[195] Vgl. Olsson, Hagar: Ny mentalitet. In: *Finsk tidskrift* I/1930c: 431.

In „Mörka vägar“ orientiert sich Olssons Literatur- und Kulturverständnis am Motiv des Kreislaufs. Mit Blick auf die Blochsche Kategorie Ultimum wird erkennbar, dass dies jedoch nicht bedeutet, wie Eva Johansson schlussfolgert, dass ein beständiger kultureller Fortschritt unmöglich wird und kein Ziel jenseits des Prozesses stetiger Erneuerung existiert.[196] Olssons Polemik gegen eine Literatur, die sich lieber einer idealisierten Vergangenheit als den Problemen der Gegenwart zuwendet[197], wird ebenso wie ihre Kritik an der leeren Jagd nach dem Neuesten vom Neuen mit Hilfe der Kategorien Novum und Ultimum verständlicher. Zugleich kann diese Kritik mit Olssons Vorstellung von einer endgültigen Versöhnung und dem Ideal beständiger Entwicklung in Einklang gebracht werden. Hinter der Kategorie Ultimum steht die Vorstellung, dass der Mensch seine Identität noch nicht voll besitzt, wobei es nicht darum geht, einen verlorenen Urzustand erneut zu erreichen oder zu ersetzen. Die ältere Generation und die Vergangenheit verlieren damit an Gewicht und Macht. Wie oben beschrieben muss das Ultimum Bloch zufolge auf das Novum bezogen werden, damit es nicht zu einer Widerholung der herrschenden Machtstrukturen, sondern zum Ausdruck für den befreiten Menschen wird (vgl. 63ff). Das Bild des Kreislaufs kann laut Bloch mit der utopischen Sehnsucht nicht in Einklang gebracht werden: „Die Hoffnung aber, die an keinem Ende nur so weit sein will, wie sie am Anfang schon war, hebt den scharfen Zyklus auf.“ (PH: 234.) Idealerweise folgt die Entwicklung Kreisläufen, ohne dabei zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Vielmehr nähert sie sich mit jeder Wiederholung dem Ziel. Olssons Vitalismus entspricht diesem Verständnis, wenn sie von Zyklen und nicht dem einen Zyklus spricht, die einander aufheben und doch aufeinander bezogen bleiben. Dieser Vitalismus darf weder als Bergsonscher „elan vital“ noch als „fiebrige Lebensverehrung“ (Johansson 2008: 164) missverstanden werden. Er bedeutet vielmehr eine Ordnung, die das Chaos integriert.

In ihrer 1931 erschienen Kritik „Frans Masereels underliga bilderböcker” macht Olsson explizit, was sie unter vitalistischer Kunst versteht. Sie betont, dass für den revolutionären Dichter ein konservativer Zug charakteristisch sei: „Er liebt das Leben, den Alltag, die einfachen Dinge; er verliert nie den Kontakt zur Erde, egal welch halsbrecherische Fahrten zu der Sonne, den Sternen und den Idealen seine Fantasie auch unternehmen mag.“[198] Die profane und die utopische

---

[196] Vgl. Johansson, Eva: Verkligheten som modernistisk diktare. Idealism och modernism i Hagar Olssons ”Mörka vägar”. In: Ekman/ Tidigs/ Zilliacus 2008: 157.

[197] Olsson konkretisiert dies, indem sie von „urwüchsigen und kerngesunden Bauernromanen, verlegt in das Land jenseits der Wirklichkeit” spricht. („[U]rkraftiga och kärnfriska bonderomaner, förlagda till landet bortom verkligheten“). In: Olsson 1935: 50.

[198] „Han älskar livet, vardagen, de enkla tingen; han förlorar aldrig kontakten med jorden, hur halsbrytande färder mot solen, stjärnorna och idealen hans fantasi än må företaga.“ In: Olsson, Hagar: Frans Masereels underliga bilderböcker. In: *Tidevarvet* 07.03.1931. Dieser Artikel ist nur ein Beispiel für Olssons breit gefächertes Interesse.

Seite greifen ineinander. Olsson hebt wie Bloch den Kontakt zu der Lebenswirklichkeit hervor, der in der neuen Kunst trotz utopischer Sehnsucht stets gegeben sei und diese davor bewahre, allein realitätsentrückte Träumerei zu sein. Eine solch enge Verbindung zum Leben, gepaart mit einem visionären Idealismus, zeichnet laut Olsson auch Masereels Bilder aus, womit er ein typischer Vertreter der zeitgenössischen vitalistischen Kunst sei:

> Der heiße Pulsschlag der Erde, ihre Schmerzen und Lust, brennen wie eine rote Flamme in Masereels Werk – und die rote Flamme steigt einem kalten, klaren und ewigen Kosmos entgegen. Es finden sich keine Furcht und kein Skeptizismus bei ihm, denn ein Gespür von Einheit und Ganzheit füllt die ganze Leere aus, macht den Verlust zu einem Gewinn und den Tod selber zu der Geburt neuen Lebens.
>
> Jordens heta puls, dess smärta och lust, brinner som en röd låga i Masereels verk – och den röda lågan stiger mot ett kallt, klart och evigt kosmos. Det finnes ingen fruktan och ingen skepticism hos honom, ty förnimmelsen av enhet och helhet utfyller all tomhet, gör förlusten till en vinning och själva döden till nytt livs födelse. (Olsson 1931b.)

Immer wieder findet man in Hagar Olssons kritischem Werk Passagen wie diese, die von lyrischer Qualität sind. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn auf das utopische Potenzial der besprochenen Werke hingewiesen wird.

Masereel erfüllt Olssons Forderung nach einer Kunst, die ihrem Leser „neue Kraft, neuen Mut und neue Hoffnung“[199] gibt, da er ein Gefühl der Einheit und Ganzheit, sprich eine Vorahnung der Identität, hervorruft. Eben danach verlangt die utopische Sehnsucht in einer modernisierten Welt, die dem Menschen und seinen Bedürfnisse nicht mehr gerecht wird, und die Olsson in „Mörka vägar“ als „das Totenreich des technisch hochgerüsteten Kapitalismus, als das Sinnbild für die Wertlosigkeit des Menschen“[200] bezeichnet. Mit dem Wertverlust des Menschen gingen eine Verbreitung von Pessimismus und Nihilismus einher, die die Menschen auf ihrer Suche nach dem verlorenen Sinn zu einer Flucht in die Naturwissenschaften oder in autoritäre Staatsregime bewegten (MV: 44) (vgl. 153f, 217-220). Diesen Mangel an utopischem

---

Sie versucht in ihrer Funktion als Kritikerin aktiv für die vielbeschworene geistige Gemeinschaft einzutreten bzw. zu beweisen, dass in allen Winkeln Europas gleichgesinnte junge Künstler zu finden sind.

[199] „[...] ny kraft, nytt mod och nytt hopp“. In: DU: 7.

[200] „[…]den tekniskt högutrustade kapitalismens dödsrike, sinnebilden för människans värdelöshet“. In: MV: 37. Kurt Pinthus beschreibt diesen Zustand im Vorwort zu der expressionistischen Lyriksammlung *Menschheitsdämmerung*, die erstmals 1920 erschienen ist und die sich in Hagar Olssons Bibliothek befand, folgendermaßen: „Aber man fühlte immer deutlicher die Unmöglichkeit einer Menschheit, die sich ganz und gar abhängig gemacht hatte von ihrer eigenen Schöpfung, von ihrer Wissenschaft, von Technik, Statistik, Handel und Industrie, von einer erstarrten Gemeinschaftsordnung, bourgeoisen und konventionellen Bräuchen.“ In: Pinthus 2005: 26.

Potenzial kann die modernistische Kunst beheben. Der Betrachter eines expressionistischen Bildes wird, da sind sich Bloch und Olsson einig, mit seiner menschlichen Natur konfrontiert. Hier kommt laut Lehmann die tiefe Sehnsucht nach der Heimkehr des Menschen zu sich selbst zum Ausdruck, die so typisch für die expressionistische Moderne ist (vgl. Lehmann 1995: 230; 248). Damit ist, wie bereits gesagt, weder der Wunsch nach einer Rückkehr zu vergangenen Zeiten gemeint, noch eine kategorische Ablehnung der gesellschaftlichen Modernisierung verbunden. Die Kunst der ästhetischen Moderne versucht vielmehr sich „den zivilisatorischen Modernisierungsprozessen thematisch und formal zu stellen [...], sie nachdrücklich in sich auf[zunehmen] – und gleichzeitig gegen sie [zu] opponier[en].“ (Anz 2002: 18.) Hagar Olssons utopische Sehnsucht darf folglich nicht als eine regressive Sehnsucht nach einem verlorenen Urzustand des Menschen missverstanden werden. Zu einer solchen Schlussfolgerung könnte sowohl das vitalistische Literaturverständnis als auch die symbolische Umschreibung des Utopischen mit Orten wie Samarkand oder Kanaan Anlass geben.

Ähnlich wie Bloch beklagt Olsson jedoch ein Übermaß an Vergangenheit und falschen Illusionen in der eigenen Zeit (vgl. MV: 36), wobei sie die Sehnsucht zurück als ein viel älteres Phänomen versteht, das aus einer Überforderung angesichts des als genuin menschlich beschriebenen Strebens nach einer idealen Welt entstehe. Auch Olsson gilt das Utopische also als ein Charakteristikum des Menschen. In einem Essayfragment, dem der Titel „Människans storhet och elände“ sowie die der Bibel entnommenen Mottovarianten „Denn siehe, ich will neue Himmel und eine neue Erde schaffen“ und „Ich will euch befreien“ [201] vorangestellt sind, erklärt sie:

> Eine Sehnsucht „zurück” schwingt wie eine Nostalgie durch die gesamte menschliche Geschichte – eine Sehnsucht nach Naturverbundenheit, nach der Sicherheit eines verantwortungslosen nicht-menschlichen Daseins. Er ist trotz allem ein Naturwesen, wieder und wieder bekräftigt auch die Geschichte seinen Willen, die Freiheit von sich zu weisen und die Verantwortung für sein Schicksal jemand anderem als sich selbst zu überlassen – einer über- oder untermenschlichen Macht, Helden, Göttern und Dämonen.
>
> Det går också som en nostalgi genom hela den mänskliga historien en längtan „tillbaka“ – till naturbundenheten, till den oansvariga icke-mänskliga tillvarons trygghet. Hon är trots allt en naturvarelse om och om igen bekräftar också historien hennes vilja att skjuta friheten ifrån sig och överlåta ansvaret för sitt öde på någon annan än sig själv – på någon över- eller undermänsklig makt, på heroer, gudar och demoner. (HOS 4.IV.26.)

[201] „Ty se, jag vill skapa nya himlar och en ny jord“; „Jag vill göra eder fria”. In: HOS 4.IV.26.

Erst „die gigantische Aufgabe, sich eine eigene Welt, eine Menschenwelt, eine Kultur zu schaffen“[202], mache den Menschen aus, wobei diese Aufgabe gleichermaßen Freiheit und Verantwortung bedeute. Nicht immer sei der Mensch in der Lage, sich der Offenheit echt-utopischen Denkens und den damit verbundenen vielfältigen Möglichkeiten für die Zukunft zu stellen.

Der Sehnsucht zurück kann Hagar Olsson sich mitunter selbst kaum entziehen. Dies zeigt beispielsweise ihre Rezension zu Else Lasker-Schüler (1869-1945), in der sie 1920 voller Bewunderung „die ewig menschliche jüdische Stimme“ der Lasker-Schüler präsentiert, die ebenso zeitlos sei, wie „die Heimatlosigkeit und Sehnsucht dieses Herzen danach, was einmal gewesen ist, als Jerusalem noch jung unter den Menschen war“.[203] Einen sieben Jahre später erschienenen Reisebericht über die russisch-orthodoxe Klosterinsel Valamo im Ladogasee kann man als selbstkritischen Kommentar zu der rückwärtsgewandten Sehnsucht der jungen Kritikerin lesen. Hier schreibt Olsson, dass der prunkvolle Altar einer Klosterkirche Erinnerungen an ihre „kindischen Vorstellungen von dem Tor zum Neuen Jerusalem“[204] wecke. Etwas regressiv Utopisches klingt dennoch an, wenn Olsson Valamo als:

> ein Reich, wo Geld nichts bedeutet, aber persönliches Wohlwollen alles. Wo das Leben in seinen tausendjährigen Bahnen verläuft, ruhig und vertrauensvoll und so abgeschieden von „der Welt“, dass man kaum glauben kann, dass so etwas in unserem gehetzt vorwärtsrauschenden Jahrhundert möglich ist. […] Ladoga schützt seine Perle vor den Angriffen des modernen Lebens […].
>
> ett rike där penningen ingenting betyder, men personlig välvilja allt. Där livet går i sina tusenåriga banor, lugnt och förtröstansfullt och så avskilt från ”världen”, att man knappast kan tro sådant möjligt i vårt hetsigt framrusande århundrade. [...] Ladoga skyddar sin pärla för det moderna livets angrepp [...]. (Olsson 1927a.)

Valamos abgelegene Insellage weckt die Assoziation, dass es sich um eine Art Utopia oder vielmehr um eine Foucaultsche Heterotopie handelt (vgl. 62). Das größtenteils an Russland verlorene Karelien erscheint in der finnischen Literatur oft als ein utopischer Ort, auf den sich alle Sehnsucht richtet.[205] Hagar Olsson bewahrt jedoch bei aller Bewunderung für

---

[202] „[...] den gigantiska uppgiften att skapa sig en egen värld, en människovärld, en kultur“. In: HOS 4.IV.26.

[203] „[E]vigt mänskliga judiska rösten“; „Denna hjärtats hemlöshet och längtan till det som en gång var, då Jerusalem var ungt bland människorna“. In: Olsson, Hagar: Konturer och profiler. Else Lasker-Schüler. In: *Dagens Press* 28.02.1920.

[204] „[...] mina barnsliga föreställningar om Det nya Jerusalems port“. In: Olsson, Hagar: Den himmelska arkipelagen. In: *Bonniers Veckotidning* 9.10.1927a.

[205] Vgl. Ekelund, Erik: Karelsk exotism. In: Ders.: *Synvinklar*. Helsingfors 1956: 80-98. Vgl. auch Bodin, Helena: ”Gränslandets österländskhet” – om svenskspråkiga reseskildringar från Valamo. In: Clas Zilliacus, Heidi Grönstrand und Ulrika Gustafsson (Hrsg.): *Gränser i nordisk litteratur. IASS XXVI 2006*. Bd. 2. Åbo 2008: 670-677.

Valamo und Karelien eine ironische Distanz, wenn sie ihre Schwäche für „primitive asiatische Pracht und morgenländische Mystik“ eingesteht: „Entsprechend schwelgte ich in Kirchen und Messen“.[206]

Dem Gefühl, auf dem Wege der Modernisierung etwas Entscheidendes verloren zu haben, begegnen viele modernistische Künstler und Schriftsteller, indem sie versuchen, diesen Verlust mit ihrer Kunst zu kompensieren und zu kritisieren, oder aber ihn zum Ausgangspunkt für eine neue Entwicklung zu machen. Es gibt eine Vielzahl von Begriffen, die versuchen, diese künstlerischen Bemühungen zu bezeichnen. Vitalismus, Primitivismus und Exotismus sind nur einige davon. Martini verweist auf die Bedeutung des Irrationalen für die inhaltliche und formale Ausgestaltung der expressionistischen Dichtung. Mittels eines „durchaus irrationalen Weltverständnisses“ (Martini 1948: 162), das als Gegengewicht zu einer positivistisch geprägten Wirklichkeitsauffassung zu verstehen ist, sollte das Wesenhafte in der Realität erkannt werden (vgl. Martini 1948: 149; 152). Der Irrationalismus ist ebenfalls bedeutsam für den Neurealismus. Einhergehend mit der Hinwendung zum Irrationalen gewinnt das Religiöse in der Zwischenkriegszeit wieder an Bedeutung.[207] Dies gilt auch für Blochs Philosophie. Im Gegensatz zu vielen Marxisten sieht er die Notwendigkeit, der Religion ebenso wie dem Mythos und dem Irrationalen Aufmerksamkeit zu widmen. Anders als beispielsweise Georg Lukács, der die Seele als „Hort des ‚Irrationalen‘“ bezeichnet, die er zugunsten eines „objektiven Kommunismus“ als politisch reaktionär ablehnt (vgl. Lehmann 1995: 233), räumt Bloch der Seele eine zentrale Bedeutung für den Menschen ein. Laut Lehmann kann sie als Synonym für den Geist der Utopie verstanden werden, da sie „ihre Heimat im Nirgendwo“ suche (Lehmann 1995: 234).[208]

Bloch wirft Lukács und anderen Marxisten vor, übersehen zu haben, dass die Bilder eines Marc Chagalls (1887-1985) oder Franz Marcs (1880-1916) „einen Rationalismus des Irrationalen, eine Philanthropie des Irrationalen dazu“ (Bloch 1977a: 260) enthielten. Der Expressionismus habe sich auch damit ganz dem Menschen gewidmet. Ende der 1930er Jahre stellt Bloch fest, dass man das Irrationale habe „versumpfen lassen, statt es zu erforschen und ihm konkret gerecht zu werden.“ (Bloch 1977a: 260f.) Hagar Olsson äußert sich in „Mörka vägar“ ähnlich:

> dass diese Schriftsteller und diese Werke die Aufgabe hatten, entweder sozial, moralisch oder psychologisch in diese „Unterwelt“ hinunter zu steigen und dieses ungeborene Dunkel in das Bewusstsein

[206] „[P]rimitiv asiatisk prakt och österländsk mystik“; „Följeaktligen frossade jag i kyrkor och mässor”. In: Olsson 1927a.

[207] Vgl. Anz 2002: 62-64. Im Zuge der Säkularisierung setzt, so Klinger, eine Entwicklung ein, die dazu führt, dass die Kunst zu einem Mittel der Kompensation des Verlustes des Religiösen wird. Vgl. Klinger 2002: 158.

[208] Den Mythos bezieht Bloch im Einklang mit seinem Utopieverständnis auf die Zukunft. Vgl. Lehmann 1995: 247f.

> der Zeit zu befördern. […] Das „Unterbewusste“ der Zeit ist all das Dunkle, Unbenannte, von dem Zeitbewusstsein unterdrückte, das aus dem Lichtradius fällt und im bestehenden System nicht in den Blick genommen wird.
>
> att dessa författare och dessa verk haft till uppgift att – antingen socialt, moraliskt eller psykologiskt – stiga ned i denna ”underjord“ och bringa dess oförlösta mörker till tidens medvetande. [...] Tidens ”undermedvetna” är allt det mörka, onämnda, av tidsmedvetandet undertryckta som faller utom ljusradien och inte kommer till synes i det beståendes system. (MV: 20.)

Das Irrationale wird hier als das Unbewusste der Zeit bezeichnet, das es auszuloten und für die Zukunft nutzbar zu machen gilt. Olsson ist der Meinung, dass die eigene Zeit aus dem Gleichgewicht geraten ist. Dem Irrationalen werde zu wenig Raum gegeben, weshalb es machtvoll wie eine Flutwelle anschwelle und eine tatsächliche Gefahr für die Kultur bedeute (vgl. 130f, 192ff, 196).

Olsson hat bei dieser Beschreibung wahrscheinlich weniger Sigmund Freuds Unbewusstes im Sinn als Friedrich Nietzsches Vorstellung von einem apollinischen und einem dionysischen Kunsttrieb. Freuds Psychoanalyse bewerten sowohl Bloch als auch Olsson als zu reaktionär. Bloch kritisiert, dass Freud sich allein der Vergangenheit widme (vgl. 60), und Olsson beklagt in ihrem 1932 erschienen Essay „Psykoanalys på modet“ den ausgeprägten Pessimismus Freuds, der vor allem Stagnation verspreche:

> Der Glaube an das mit einer steigenden sozialen Kultur einhergehende Wachstum der sympathischen und humanen Neigungen [...] findet in Freud keinen Fürsprecher. Man muss sich darüber wundern, dass er die Religion ebenso wie Massenaberglauben und psychischen Infantilismus so intensiv bekämpft, während er in seiner eigenen Kulturanalyse mit denselben unzugänglichen Potentaten operiert [...]. Denn was sind „Eros“ und „Todestrieb“ anderes als neue Namen für die wohlbekannten Weltherrscher Gott und Teufel?
>
> Tron på de sympatiska och humana böjelsernas tillväxt med stigande social kultur [...] har i Freud ingen förespråkare. Man måste förvåna sig över att han så intensivt bekämpar religionen såsom massvidskepelse och psykisk infantilism, då han i sin egen kulturanalys opererar med samma oåtkomliga potentater [...]. Ty vad är ”eros” och ”dödsdrift” [...] annat än nya namn för de välkända världshärskarna Gud och Djävulen?[209]

Von durchorganisierten Staatssystemen haben sich Bloch und Olsson weit entfernt. Im Irrationalen sehen sie den Schlüssel zu dem „Geheimnis der Humanität“ (Bloch 1977a: 260) bzw. zu „dem Mysterium selber, dem im Menschenleben Unerreichbaren“[210], und damit zu der zentralen

[209] Olsson, Hagar: Psykoanalysen på modet. In: *Svenska Pressen* 18.07.1932.
[210] „[…] själva mysteriet, det oåtkomliga i människolivet“. In: Olsson, Hagar: Äventyret med O'Neill. In: Olsson 1935: 106.

Utopie des Modernismus, dem großen Unbekannten, dem neuen Menschen oder der neuen Menschlichkeit. Bloch und Olsson betonen in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Menschenliebe, der der Künstler bedarf, um seinem Werk Sinn und Kraft zu verleihen (vgl. MV: 37).

Das christliche Prinzip der Nächstenliebe sowie Jesu Christi Leben und Sterben sind weitere religiöse Motivkreise, die Olssons Vorstellungswelt prägen und zum Ausdruck für das Utopische werden. In „Mörka vägar" nimmt Hagar Olsson Bezug auf den dänischen Religionswissenschaftler Edvard Lehmann (1862-1930), der untersucht, wie sich ein Konflikt zwischen Bewegung und Ruhe in den Religionen abzeichnet. Olsson sieht in beidem zentrale Bedürfnisse des Menschen: „die Neigung des Menschen, sich einen festen Punkt zu suchen, wo er Kraft, Ruhe und Heil finden kann – und auf der anderen Seite sein Bedürfnis nach Aufbruch, Bewegung, freien Bahnen"[211]. Der Tempel und sein Priester symbolisieren Ruhe und Sicherheit, wohingegen der Weg und der Prophet für Bewegung und Freiheit stehen. Mit Lehmann unterstreicht Olsson, dass Jesus dementsprechend unstet gelebt und für die Tempelreligion, das Judentum, eine große Bedrohung bedeutet habe. Im Konflikt zwischen Ruhe und Bewegung erkennt Olsson ihr vitalistisches Kulturverständnis wieder: „Man sieht in dieser religionsgeschichtlichen Darstellung, wie das Leben seinen Rundgang von Kosmos zu Chaos (und von Chaos zu neugeborenem Kosmos) vollendet."[212]

Olsson ist der Meinung, dass das religiöse Leben von allen kulturellen Äußerungen der Dichtung am nächsten steht. Diese Ansicht teilt sie mit Nietzsche, der in „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" eine enge Verbindung zwischen Kunst und Religion beschreibt. Sie gelten ihm als die Mächte des Überhistorischen, die in einer Zeit, in der die Historie zu stark dominiert und droht, das Leben zu ersticken, besonderer Förderung bedürften (vgl. Nietzsche 1981: 180). Die Funktion, die Nietzsche Kunst und Religion zuspricht, ist jedoch eine andere als bei Olsson:

> Mit dem Wort ‚das Unhistorische' bezeichne ich die Kunst und Kraft *vergessen* zu können und sich in einen begrenzten *Horizont* einzuschließen; ‚überhistorisch' nenne ich die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden gibt, zu *Kunst* und *Religion*. (Nietzsche 1981: 180.)

Nietzsche geht es zwar ebenso wie Olsson darum, das Ungleichgewicht zwischen Leben und Wissenschaft insofern zu korrigieren, als dass die

---

[211] „Människans böjelse att söka sig en fast punkt, där hon kan finna kraft, vila, frälsning – och å andra sidan hennes behov av lösryckning, rörelse, fria banor". In: MV: 46.

[212] „Man ser i denna religionshistoriska framställning hur livet fullbordar sin kretsgång från kosmos till kaos (och från kaos till nyfött kosmos)." In: MV: 46.

Wissenschaft dem Leben dienen solle, anstatt ihm zu schaden: „so bricht das Leben selbst in sich zusammen und wird schwächlich und mutlos, wenn das *Begriffsleben*, das die Wissenschaft erregt, dem Menschen das Fundament aller seiner Sicherheit und Ruhe, den Glauben an das Beharrliche und Ewige, nimmt." (Nietzsche 1981: 181.) Bei Olsson hat jedoch gerade die (utopische) Kunst die Funktion, den Horizont zu erweitern, das Werdende des Lebens zu betonen und zu unterstützen, sowie sich der Vergangenheit zu stellen, um sie so für die Zukunft unschädlich und nutzbar zu machen. Nicht nur die Wissenschaft, sondern auch die Kunst bringt das Fundament ins Wanken, wobei sie jedoch zugleich – und das hat Olsson mit Nietzsche gemeinsam – Hoffnung und Sicherheit vermitteln soll. Es geht um die utopische Kombination von Freiheit und Sicherheit, sprich die Identität im Blochschen Sinne.

In „Mörka vägar" verwendet Olsson den Gegensatz zwischen der Tempelreligion, repräsentiert durch das Judentum, und der Religion des Weges, repräsentiert durch das (Ur)Christentum, als Allegorie für den Konflikt zwischen idealistischer und modernistischer Dichtung sowie zwischen konservativer und radikaler Politik (vgl. MV: 47). Der modernistische Dichter ist ein Prophet, ein Mann oder eine Frau des Weges, der so wie Jesus Christus durch nichts aufgehalten werden kann. Jesus gilt Olsson als das prominenteste Beispiel für den schöpferischen oder fruchtbaren Tod. Auch wenn Jesus gekreuzigt wurde, konnte der Siegeszug des Christentums nicht mehr verhindert werden: „Die alten Tempel konnten nicht gerettet werden. Die Stunde hatte geschlagen; die Zeit war reif für einen Aufbruch und freie Bahnen"[213].

Der freie schöpferische Mensch als konkrete Utopie

Wandel und Dynamik bewertet Hagar Olsson letztendlich höher als eine Erlösung im Vollkommenen, auch wenn diese stets als Fernziel am Horizont steht und Hoffnung spendet. Nur so ist schöpferische Freiheit gewährleistet, deren wichtigster Anwalt in der Zwischenkriegszeit der modernistische Künstler ist: „Eine maßlose Anziehung zu dem lebendigen Leben brennt in ihren [der Modernisten] Augen und auf ihrer Stirn kann man die Devise der schöpferischen Freiheit lesen: Ich bin der Weg."[214] Jesus Christus ist damit Symbol und Vorbild für den neuen Dichtertyp, wenn er verkündet: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben." (Johannes 14,6.) Dieser neue Dichtertyp lässt keinen Stein auf dem anderen und bezeichnet die Dinge mit neuen Namen. Er bedeutet Wandel, denn seine Position ist die des Außenseiters. Er befindet sich an

[213] „De gamla templen kunde inte räddas. Stunden var slagen; tiden var inne för en lösryckning och fria banor." In: MV: 47.
[214] „En omättlig åtrå efter levande liv brinner i deras [modernisternas] ögon och på deras panna kan man läsa den skapande frihetens devis: Jag är vägen." In: MV: 49.

einem Ort, der der Heterotopie von Foucault gleicht: „Er steht außerhalb aller schützender Grenzsteine, er verspürt mit einer fieberartigen Intensität die Unsicherheit und Relativität des Daseins.“[215]

Die alten Steine werden bei Olsson ebenso wie bei Bloch (vgl. 109) nicht einfach verworfen, sondern neu angeordnet, aufgebrochen und mit Neuem gepaart. Der modernistische Künstler bedient sich ihrer, um eine neue Welt zu errichten. Olsson und Bloch knüpfen hier beide an Nietzsche an, der eine neue Form der Geschichtswissenschaften fordert, die nicht „zum Totengräber des Gegenwärtigen“ werden dürfe, sondern über die „plastische Kraft“ verfügen müsse, das Vergangene umzuformen und anzupassen, so dass es einer lebendigen Gegenwart dienlich ist (Nietzsche 1981: 100; vgl. 60, 273, 293). Diese Vorstellung einer plastischen Kraft, welche die Fähigkeit hat, Zukunft entstehen zu lassen, findet man bei Olsson beispielsweise in der Rezension „Historien och dramat“ aus dem Jahre 1918:

> Denn Strindberg ist auch auf dem verehrungswürdigen Gebiet der Geschichte vor allem *Dichter*. Er ist auch hier souverän; er packt die Geschehnisse und Personen mit seinem rücksichtslosen Griff und zwingt sie, der wilden Flucht seines eigenen Geistes zu folgen.
>
> Ty Strindberg är även på historiens vördnadsvärda område främst *diktaren*. Han är även här suverän; han fattar tag i händelserna och personerna med sitt hänsynslösa grepp och tvingar dem att följa sin egen andes vilda flykt.[216]

Am Beispiel von Strindberg beschreibt Olsson die besondere Fähigkeit des Dichters, aus der Menschheitsgeschichte die Aspekte hervorzuheben und zu bearbeiten, die auch für die Gegenwart und Zukunft bedeutungsvoll sind.[217] Nietzsches Schriften werden von Olsson und Bloch also ganz anders ausgelegt als von Marinetti. Dieser sieht sich aufgefordert, die Vergangenheit abzulehnen und glaubt, sich von ihr ohne weiteres völlig lösen zu können: „Aber wir wollen von der Vergangenheit nichts wissen, wir jungen starken *Futuristen*!“[218] Eine solch einfältige Missachtung der Vorgänger findet man bei Olsson und Bloch nicht. Sie wollen sich nicht in dem Sinne von der Geschichte

---

[215] „Han står utanför alla skyddande råmärken, han förnimmer med feberaktig intensitet tillvarons ovisshet och relativitet.” In: MV: 39.

[216] Olsson, Hagar: Historien och dramat. In: *Dagens Press* 16.11.1918.

[217] Ich teile also Johanssons Meinung, dass Olsson hier deutlich von Nietzsche beeinflusst wurde, wobei sich jedoch weder Nietzsche noch Olsson radikal von der Vergangenheit abwenden, wie Johansson meint. Vgl. Johansson 2008: 164. Schon Enckell mahnt jedoch, dass Nietzsches Einfluss auf Olsson jedoch nicht überschätzt werden dürfe. Mit besonderem Bezug auf *Själarnas ansikten* stellt er fest, dass der Nietzscheanismus weniger ausgeprägt sei, als es auf den ersten Blick scheint. Vgl. Enckell 1949: 107.

[218] Marinetti, Filippo Tommaso: Manifest des Futurismus. In: *Le Figaro* 20.02.1909. Zitiert nach: Apollonio, Umbro: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Deutsche Übersetzung: Christa Baumgarth und Helly Hohenemser. Köln 1972: 35.

befreien, als dass sie sie ignorieren, sondern sie fordern, sich die Vergangenheit ganz neu anzueignen und zu bewerten, um sie für die Zukunft nutzbar zu machen.

Ein der herrschenden Ordnung ausgelagerter Standort jenseits aller schützenden Markierungen ist notwendig, um Vor-Schein zu produzieren und Veränderung zu bringen. In „Mörka vägar" beschreibt Hagar Olsson eine literarische Tradition der Dichter, die nach dem Prinzip „Ich bin der Weg" gelebt und geschrieben hätten:

> Denkt an Almqvist! Ständig unterwegs, rumpelte herum auf Schwedens Landstraßen, getrieben von dem einen Begehren: Menschen, Gesichter, Ausdrücke, menschliche Verhältnisse. Denkt an Strindberg! Gejagt von Ort zu Ort ohne Rast und Ruhe, ständig in Kämpfe, Experimente und Bewegungen aller Art verwickelt. […] Lawrence unternahm seine Entdeckungsreisen in die Horte verborgener Kulturen, um den Quellen des Lebens auf die Spur zu kommen – real life, elemental life, human life.
>
> Tänk på Almqvist! Ständigt på resande fot, skumpade omkring på Sveriges landsvägar, driven av ett enda begär: människor, ansikten, uttryck, mänskliga förhållanden. Tänk på Strindberg! Jagade från ställe till ställe utan rast och ro, ständigt invecklad i strider, experiment och rörelser av alla slag. [...] Lawrence företog sina spaningsfärder i dolda kulturens nästen för att komma livets källor på spåren – real life, elemental life, human life. (MV: 49.)

Entwicklung und Bewegung, das Leben, das genuin Menschliche sowie das Experiment bilden die Eckpunkte dieser Tradition, zu der Olsson außerdem Remarque, Céline[219] und O'Neill zählt, um schließlich abermals bei Goethe zu landen. Die ersten vier Verse von „Wanderers Sturmlied", das Olsson als „einen Rhythmus früherer Aufbruchszeiten"[220] bezeichnet, bilden den Epilog des Essays „Mörka vägar".

Indem Olsson dem modernistischen Dichter die Rolle eines Verkünders zuweist, zeigt sich eine weitere Parallelität zu Schillers utopischer Ästhetik. Benno von Wiese meint, dass der Dichter durch sein Spiel mit dem Schönen „dem Wesen der Gottheit und damit auch der verklärten Welt näher steht als jeder andere Mensch" (Wiese 1963: 97). Daraus folgert von Wiese, dass der Dichter somit als ein „neue[r]

---

[219] In meinem Aufsatz „Hur hittar man ljuset i nattens mörkaste timme? Hagar Olsson och Louis-Ferdinand Céline" beschäftige ich mich ausführlicher mit der Frage, warum Olsson Céline der Tradition der Utopisten zurechnet. Ich komme zu dem Schluss, das insbesondere Célines innovative Sprache ein Grund dafür ist, dass der Roman *Voyage au bout de la nuit* der utopischen Literatur zugerechnet wird und sein Verfasser als ein „Arbeiter der Nacht" gilt. Vgl. Meuer-Bongardt, Judith: Hur hittar man ljuset i nattens mörkaste timme? Hagar Olsson och Louis-Ferdinand Céline. In: Claes Ahlund (Hersg.): *Omvärderingar. Perspektiv på litteratur och litteraturvetenskap*. Åbo 2010: 76-95.

[220] „[E]n rytm från forna uppbrottstider". In: MV: 51. Im Jahre 1938 bezeichnet Bloch „Wanderers Sturmlied" als eines der „hochverehrte[n] Vorbilder" des Expressionismus. In: Bloch 1977a: 272.

Messias“ verstanden werden muss, weil er „das Sinnliche von allem bloß Stofflichen befreit und reinigt, zugleich aber der Utopie von einer freien Menschheit und damit dem ästhetischen Ideal überhaupt […] das Bürgerrecht in einer konkreten diesseitigen Welt zurückgibt.“ (Wiese 1963: 98.) Der Dichter wird dem gewöhnlichen Menschen übergeordnet und zugleich zu dessen Anwalt und Befreier stilisiert. Hagar Olssons „singender Revolutionär“ (Olsson 1924b: 250), den sie zum neuen Dichtertyp und rechtsmäßigen Erben der frühen Expressionisten erklärt, passt in dieses Konzept. Im Gegensatz zum gewöhnlichen Menschen, der in den Essays „Den nya revolutionära dikten“ und „Ny mentalitet“[221] vor allem als Teil der Masse Mensch gesehen wird[222], ist der Dichter wacher im Geist. Ihm wird das Recht erteilt, sich zum Sprecher der macht- und wortlosen leidgeplagten Menschen (vgl. Olsson 1924b: 251) zu erheben, und die Fähigkeit zugesprochen, den Träumen der Masse Ausdruck zu verleihen und sie erwecken zu können:

> Er hat mit einer mystischen Geste den Kranz von seinen eigenen Locken geworfen, um mit ihm die Kleinen zu schmücken, die unbekannten Kameraden, die in ihren noch nicht erwachten Gehirnen unbewusst den hellen Gedanken der Brüderlichkeit hüten. Er singt ihre Träume, klarer als sie sie sehen, er entzündet ihre Gehirne, er gibt unterdrückten Herzen Mut. Er singt in dem neuen stürmenden Frühling!
>
> Han har med en mystisk gest kastat kransen av sina egna lockar för att med den smycka de små, de okända kamraterna, som i sina ännu ej vaknade hjärnor omedvetet vårda broderlighetens ljusa tanke. Han sjunger deras dröm, klarare än de se den, han tänder hjärnorna, han inger förtrampade hjärtan mod. Han sjunger i den nya stormande våren! (Olsson 1924b: 250.)

In diesen Zeilen, die eine intertextuelle Referenz auf Edith Södergrans Gedicht „Tantalus, fyll din bägare“ (1920) beinhalten, schwingt deutlich der Geistesaristokratismus mit, für den Friedrich Nietzsche, der späte Georg Brandes und phasenweise auch August Strindberg standen. Obwohl der Dichter zum Sprachrohr der Bedürfnisse der Masse werden soll, also eine gerechtere und sozialere Gesellschaft auf den Weg bringen soll, erscheint er als überlegene Lichtgestalt. Die Exklusivität, die aus Olssons Charakterisierung der Södergranschen Dichtung spricht, ist mit einem demokratischen Bruderschaftsideal nur schwerlich in Einklang zu bringen.[223]

---

[221] Olsson, Hagar: Ny mentalitet. In: *Finsk Tidskrift* I/1930c: 431-434.

[222] Hagar Olsson nimmt entsprechend Bezug auf Ernst Tollers Drama „Masse Mensch“. Vgl. Olsson 1924b: 251.

[223] So heißt es in *Ny generation* über Edith Södergran: „Man hört eine Stimme, die man nie zuvor gehört hat und die man mit keiner anderen Stimme in der Welt verwechseln kann.” („Man hör en röst, som man aldrig hört förr och som man inte kan förblanda med någon annan röst i världen.”) In: Olsson 1925a: 32.

Noch deutlicher wird dieser Widerspruch in „Ny mentalitet". Hier nimmt Olsson Bezug auf Södergrans Gedicht „Skaparegestalter" (1920), in dem es heißt: „Mein Herz aus Eisen will sein Lied singen./ Zwinge, zwinge/ der Menschen Meer, / forme, forme/ der Menschen breite Masse/ zu einer Freude der Götter." (Södergran 1977: 105.)[224] Das erklärte Ziel lautet Freiheit und Gleichheit, doch der Weg dorthin scheint paradoxerweise nicht viel mit dem Ziel gemeinsam zu haben. Hier offenbart sich eine ähnliche Denkweise, wie sie in der zeitgenössischen linksorientierten Politik weit verbreitet war. Im folgenden Kapitel wird erkennbar, dass nicht nur die sozialistischen, sondern auch die sozialdemokratischen Gesellschaftstheoretiker glaubten, ihre Mitmenschen zur Freiheit zwingen und erziehen zu müssen.

Hagar Olsson geht es in „Den nya revolutionära dikten" und „Ny mentalitet" in erster Linie um eine Umformung der Dichtung und um die Betonung des revolutionären Potenzials der Kunst und des Künstlers: „sie [die Dichtung] will die Menschen ganz einfach am Kragen packen und aufrütteln: ‚zwinge, zwinge' - ‚forme, forme'"[225]. Die kampf- und machtbetonte Metaphorik und das kriegerische Pathos können aber irritieren. Vondung zeigt, dass in der deutschen modernistischen Kunst und Literatur kurz vor dem Ersten Weltkrieg im Zuge des apokalyptischen Darstellens und Erzählens eine Ästhetisierung der Gewalt erfolgte, die Zeitgenossen wie Nachgeborene oft als eine Vorahnung des kommenden Krieges verstehen wollten. Die Reaktionen der allermeisten Künstler waren bei Kriegsausbruch jedoch ungläubig, ohne Begeisterung und oft warnend. Vondung gibt dennoch zu bedenken:

> Und doch sind diese Untergangsvisionen nicht ganz ohne Bezug zu Kriegsbereitschaft und Kriegseuphorie. Sie hatten ein Klima geschaffen, das zwar von seinen Schöpfern als künstlicher und ästhetischer Lebensraum vom äußeren und gewöhnlichen ‚Leben' unterschieden sein mochte, das jedoch bei einer jüngeren Generation, die unter diesem Klima zu atmen lernte, unter gewandelten Bedingungen andere Wirkungen zeitigte. (Vondung 1988: 360.)

Diese Kritik hat vor allem mit Blick auf die deutsche Geschichte ihre Berechtigung, wobei aber insbesondere hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung der historische Kontext bedacht werden muss. Der heutige Leser fasst das revolutionäre Pathos aufgrund der historischen Erfahrung wohl konkreter auf, als ursprünglich in den Texten angelegt.[226]

---

[224] „Mitt hjärta av järn vill sjunga sin sång./ Tvinga, tvinga/ människornas hav,/ forma, forma/ människornas stora massa/ till en fröjd åt gudar." In: Södergran 1990: 138.

[225] „[D]en [dikten] vill helt enkelt gripa människorna i kragen och ruska om dem: ‚tvinga, tvinga' – ‚forma, forma'". In: Olsson 1930c: 433.

[226] Vgl. zur Militanz der avantgardistischen Kunstwerke in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Europa Unglaub, Erich: Avantgarde und Engagement. Zur Militanz

Es bleibt die Ambivalenz, dass Hagar Olsson den Dichter einerseits als überlegenes Individuum präsentiert, der andererseits „die neue Kollektivpoesie“ produzieren soll, die als „eine beflügelnde Dienerin der Masse“ umschrieben wird.[227] Peter Bürger sieht in eben dieser Ambivalenz ein Charakteristikum moderner Ästhetik. Sie entstehe aus dem Widerspruch, dass das Selbstverständnis des bürgerlichen Individuums seit der Aufklärung auf seiner persönlichen Freiheit beruhe. Durch die Erfahrung der Abhängigkeit von der kapitalistischen Gesellschaft werde dieses Selbstverständnis jedoch bedroht. Diese Zerrissenheit zwischen Ich und Welt müsse sich in der Kunst, will sie als wahrhaftig gelten, wiederfinden (vgl. Bürger 1988: 448f). In der modernen Literatur ist also oft eine doppelte Bewegung zu beobachten: das Streben nach individueller Verwirklichung sowie der Versuch, das eigene Ich in Einklang mit der Außenwelt bzw. mit dem Kollektiv zu bringen. In diesem Sinne ist auch Bucharins Differenzierung in „Individualität“ und „Individualismus“ zu verstehen. Bucharin meint, dass der sozialistische Realismus an einer „Entfaltung der *Individualität*“ interessiert sei, „aber keineswegs eine Entfaltung des *Individualismus*, das heißt dessen, was die Menschen trennt“ unterstütze (Bucharin 1974: 343).

Auch in Schweden wurden solche Gedanken vertreten. Der linksorientierte Literaturkritiker Erik Blomberg fordert 1924 in seinem Essay „En ny livskänsla“ eine Umwertung aller Werte, wobei vor allem das dualistische Denken bekämpft werden müsse. Dies sei verantwortlich für viele gesellschaftliche Probleme und die Vereinsamung des modernen Menschen. Er unterscheidet einen Individualismus, der an der Dualität festhalte und zu Isolation und Leere führe, und einen „lebenstauglichen Individualismus, der will, dass jeder sich selbst kennt und er selbst ist – und genau deswegen allen anderen dieselben Rechte gönnt“[228]. Auch Blomberg bewegt sich damit in der, von Fromm beschriebenen, humanistischen Tradition. Entsprechend führt der Weg hin zu einer besseren Welt, ähnlich wie bei Bloch, in das Innere des Menschen. Das neue Lebensgefühl eröffne dem Menschen die einzige Möglichkeit, heim zu finden. Es leite direkt in das Innere jedes Einzelnen, wodurch der Zugang zu den Quellen des Lebens und zu den Mitmenschen gewährt werde (vgl. Blomberg 1938: 53).

In „Ny mentalitet“ entwickelt Hagar Olsson den Gedanken, dass der unreife Mensch, dessen Zeitalter nun untergehe, sich selbst und seine Menschlichkeit defensiv verteidigt habe. Er habe Schutz hinter stärkeren Mächten, wie Göttern und Schutzsymbolen, gesucht: „Unser Glaube und

---

in der Begriffsbildung der literarischen Moderne. In: Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 21-35. Unglaub zitiert hier Alfred Andersch, der das Wort als „das Schwert der neuen Ritter, der Avantgarde Europas“ (Unglaub 2002: 26) bezeichnet. Vgl. auch Meurer 2009a: 121-137.

[227] „[...] den nya kollektivpoesien, som blir en massans bevingade tjänarinna“. In: Olsson 1924b: 250.

[228] „[…] den livsdugliga individualismen, som vill att envar skall känna och vara sig själv – och just därför unna alla andra samma rättigheter“ In: Blomberg 1938: 51.

unsere Ideale waren nicht Waffen – sie waren Burgen"[229]. Diese Burgen können als regressive Utopien verstanden werden, die der Mensch zu seiner Verteidigung erbaut. Schließlich, so Olsson, seien die schützenden Mauern dieser Burgen vom Menschen selber eingerissen worden. Der Glaube und die Ideale seien ins Wanken geraten, als die Naturwissenschaften den Menschen gezwungen hätten, ohne Scheuklappen ins Chaos zu blicken (vgl. Olsson 1930c: 432). Doch der Mensch müsse seine Menschlichkeit nicht Preis geben. Er sei kein willenloser Spielball von Natur und Milieu, denn ihm bleibe eine Waffe, die für Olsson schon als Schülerin die effektivste war: der Stift.[230] Mit dem Stift in der Hand bläst der Mensch zum Angriff, um sich die Freiheit eines schöpferischen und willensstarken Wesens zu erkämpfen. In diesem Sinne ist auch Blochs Lesart der Bibel zu verstehen: Nicht der Mensch gewordene Gott, sondern der Gott gewordene Mensch steht am Ende (vgl. Moltmann 1978: 484).

Damit wird die zentrale Stellung der Begriffe ‚Handlung' und ‚Aktion' verständlich. Olsson betont, dass der Dichter nicht nur dichte, sondern handle (vgl. Olsson 1924b: 250). Der Künstler als „Täter" entspricht einem Selbstverständnis, wie es beispielsweise aus Huebners Darstellung hervorgeht. Der expressionistische Künstler begreift sein literarisches Schaffen als „sprachliches Handeln" entsprechend des zeittypischen Wollensoptimismus (vgl. Mai 2001: 24-26). Dieser „verbale Aktivismus" diene der Vorbereitung einer kommenden realen Situation (Huebner 1920: 130). „Schöpferische Aktivität ist auf allen Gebieten die Losung der Zeit"[231], fasst Hagar Olsson dies zusammen. Spricht Olsson vom Kampf, so geht es dabei um den Wert und die Stellung des Menschen in der modernisierten Welt und die Bedeutung der Kunst in dieser Angelegenheit. Die Kunst soll den Menschen darin bestärken, nicht länger „der infantile Mensch" (Olsson 1930c: 432) zu sein, sondern sein Schicksal verantwortungsbewusst in die Hand zu nehmen. Diese neue Einstellung zum Leben zu fördern und formen sei im Jahre 1930 die große Aufgabe der Kunst und der Dichtung (vgl. Olsson 1930c: 433). Hier betont Olsson erneut das utopische Potenzial der Dichtung, das in seiner Ausformung konkret, also auf die Wirklichkeit bezogen, sein soll: „Die Dichtung suche leidenschaftlich den Kontakt mit der Masse, mit dem Leben, wie es in den Fabriken und Laboren, in den Kontoren, bei

[229] „Vår tro och våra ideal ha inte varit vapen – de ha varit borgar" In: Olsson 1930c: 432.

[230] In einem Schulaufsatz mit dem Titel „Vilket är det mäktigaste vapnet, svärdet, tungan eller pennan?" nimmt Olsson Bezug auf Voltaire und erklärt den Stift zur schlagkräftigsten Waffe des Menschen. Vgl. HOS 4.IV.15. Vgl. auch Holmström 1986: 35f.

[231] "Skapande aktivitet är på alla områden tidens lösen". In: Olsson 1930c: 433.

den Volksversammlungen, auf den Straßen und dem Markt gelebt wird. [...] Sie will Handlung sein, nicht Traum."[232]

„Ny mentalitet" zeichnet sich durch einen ungewohnt agitatorischen Stil aus und kann entsprechend extrem und angestrengt wirken. In seiner Darstellung der „kollektiven Mentalität" Europas in der Zwischenkriegszeit nennt Gunther Mai zwei extreme Pole, die aus demselben Gefühl der Hilflosigkeit entstanden seien: Seinspessimismus und Wollensoptimismus. Beide Extreme seien im Grunde gleichermaßen ziellos (Mai 2001: 24-26). In seiner Rückschau kommt Mai zu dem Schluss, dass der Wollensoptimismus, der seine Kraft aus dem Unbewussten, der Intuition, der Natur und dem Leben, der existenziellen Subjektivität, der Mystik oder aus messianischen Vorstellungen ziehe, auch ein Ausdruck von Orientierungslosigkeit gewesen sei. Basierend auf Essays wie „Ny mentalitet" kann Olsson als ein solch orientierungsloser Willensoptimist missverstanden werden. Die Schriftstellerin hatte jedoch ein klares Ziel vor Augen, das sie Zeit ihres künstlerischen Lebens nicht aus dem Blick verliert: den befreiten Menschen. Olsson waren die Schwächen der zeitgenössischen Forderungen und Ismen, die sie selber so kämpferisch vertreten hat, durchaus bewusst. Diese Ambivalenz gestaltet sie in vielen ihrer Romane und Dramen. Mit Blick auf „Ny mentalitet" ist vor allem das Kapitel „En tête-a-tête med ett fantom" aus *På Kanaanexpressen* aufschlussreich (vgl. 314ff).

Der neue Dichter, wie Hagar Olsson ihn präsentiert, hat viele Gemeinsamkeiten mit dem neuen Menschen, der in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in aller Munde war:

> Der ‚Neue Mensch', das kann der durchschaubare, züchtbare, optimal funktionierende oder auch der beseelte, religiös erweckte Mensch sein. Es kann ein künstlicher Mensch sein, die dynamische, kraftvolle, perfekt funktionierende Maschine Mensch, von der die italienischen Futuristen phantasierten [...], oder der Mensch, dessen natürliches oder spirituelles ‚Wesen' aus der Hülle gesellschaftlicher Konventionen und diskursiver Ordnungen hervorgebrochen ist. (Anz 2002: 44f.)

Hagar Olsson bezeichnet mit „en ny människa" oder „en ny mänsklighet" die Utopie des autonomen schöpferischen Menschen, der in inniger Verbundenheit mit der gesamten Menschheit steht: „Für ‚die Sache' zu leben, bedeutete für ein höheres Bewusstsein zu kämpfen, zu jederzeit an den freien schöpferischen Geist zu appellieren, der im Menschen wohnt und allein vermag, ihn auf die Ebene zu erheben, wo

[232] „Den [dikten] söker lidelsefullt kontakt med massan, med livet sådant det levs i fabriker och laboratorier, på kontor, på folkmöten, på gator och torg. […] Den vill vara gärning, inte dröm." In: Olsson 1930c: 433.

die Gemeinschaft verwirklicht werden kann."[233] Die Parallelen zu Fromms Humanismus gehen aus diesem Kommentar zu den Briefen Edith Södergrans deutlich hervor (vgl. 43-47). Olssons humanistische Utopie bildet einen Gegenentwurf zu dem durch soziale, politische und wirtschaftliche Umstände determinierten Menschen, wie ihn die naturalistische Literatur beschreibt.

Im Gleichklang mit Huebner, Bloch und Pinthus gilt Olsson die modernistische Kunst als Träger der Utopie des befreiten Menschen.[234] Sie stelle die „Übermacht" der Natur infrage und ziehe den Wahrheitsanspruch der Naturwissenschaften in Zweifel, denn „auch die Wissenschaft [ist] nur ein Versuch der Ausdeutung", die „nicht unumstößliche Erkenntnisse, sondern äußerst einwandzugängliche Hypothesen liefert." (Huebner 1920: 83.) Dem aufklärerischen Anspruch folgend, dass mit Hilfe der Vernunft die Welt, wie sie tatsächlich ist, erkannt werden soll, werden naturwissenschaftliche Erkenntnisse mehr und mehr als nicht weiter hinterfragbare Fakten begriffen. Gegen eine solche Erstarrung opponiert der Expressionismus, wenn er die Welt als werdende begreift. Hier liegt seine Innovationskraft, die Olsson immer wieder hervorhebt. In diesem Sinne beschreibt Huebner den Expressionismus als die „eigentliche wertgleiche Gegengewalt" zum Naturalismus (Huebner 1920: 80). Der Naturalismus steht für Huebner für den Verlust des im 18. Jahrhundert erkämpften Rechts auf persönliche Freiheit, das einem Glauben an eine Determinierung durch „Rasse, Umwelt [und] Zeitpunkt", den man irrtümlicherweise als Wirklichkeit bezeichnete, weichen musste. Damit mache der Mensch es sich jedoch zu leicht. Er entziehe sich der gerade gewonnenen Verantwortung, indem ihn „die mechanistische Deutung des Daseins [...] aufs bequemste von ehemaligen, metaphysischen Sorgen" befreie (Huebner 1920: 81). Für die Kunst bedeute diese Entwicklung, dass der Künstler nicht länger als „Schöpfer von Mythologien und lebensbestärkenden Illusionen" in Erscheinung trete, sondern sein Wirken in den „Dienst der haargenauen Beobachtung und der getreuen Nachahmung der Natur" gestellt habe (Huebner 1920: 82).

---

[233] „Att leva för ‚saken' var att kämpa för en högre medvetenhet, att i alla väder vädja till den fria skapande anden som bor i människan och som ensam förmår höja henne till det plan där gemenskapen kan förverkligas." In: Olsson 1955: 34.

[234] Die zentrale Stellung des Menschen geht auch aus Clas Zilliacus Minimaldefinition des Begriffs Expressionismus hervor: „Der Expressionismus sieht die Aufgabe der Kunst nicht darin, eine äußere Wirklichkeit abzubilden, sondern eine innere zu projizieren, die Wirklichkeit eines Menschen, oder des Menschen, oder der Menschlichkeit". („Vad den [expressionism] avser är att konstens uppgift inte är att avbilda en yttre verklighet utan att projicera ett inre, en människas, eller Människans, eller mänsklighetens"). In: Zilliacus, Clas: Den modernistiska dikten. In: *FsLH 2*: 2000: 81f. Die Betonung der besonderen Bedeutung des Menschen oder der Menschlichkeit ist auch Anz zufolge kennzeichnend für die expressionistische Dichtung. Sie erfolge zeitweise in einem „inflationären Ausmaß". Aus diesem Grund werde der Expressionismus oft „mit dem Schlagwort ‚O-Mensch-Pathos' charakterisiert und auch abgewertet". In: Anz 2002: 65f.

Im Gegensatz zum Modernismus steht der Naturalismus folglich für die Dystopie des unfreien, durch die Natur determinierten Menschen. Doch auch ästhetische Dystopien haben eine revolutionäre Kraft, die Olsson unumwunden eingesteht. Wie Huebner versteht Olsson in „Dikten och illusionen" den Naturalismus als eine dem Modernismus ebenbürtige Bewegung, die zunächst ein hohes utopisches Potenzial aufgewiesen habe (vgl. DoI: 9). Dies zeigt, dass das Utopische für Olsson kein Kriterium zur Abgrenzung zwischen Naturalismus und Modernismus darstellt.[235] Auch wird deutlich, dass Utopisches und Dystopisches in Olssons Denken vor allem mit Bezug auf ihre Funktion ineinandergreifen. Die Forderung, dass Literatur aktiv in das menschliche Leben einschreiten soll – Holger Lillqvist bezeichnet sie als typisch für den Expressionismus (vgl. Lillqvist 2000: 92) –, kann als eine direkte Weiterentwicklung des Brandesianschen Aufrufs, Literatur solle Problem zur Debatte stellen, verstanden werden und verweist damit in aller Deutlichkeit auf die Verbindungen der Modernisten mit der Durchbruchsgeneration (vgl. 151f, 273ff).[236] Macht Hagar Olsson am Beispiel der Durchbruchsliteratur und dem Engagement Georg Brandes' deutlich, was sie unter wirkungsstarker Literatur versteht, so betont sie jedoch auch, dass der Naturalismus in der jüngsten Vergangenheit seine Innovationskraft verloren habe. In „Mörka vägar" räumt Olsson ein, dass ein erster Schritt zur Eroberung der Zukunft darin liege, zu versuchen, die herrschenden Zustände ungeschminkt darzustellen, doch dürfe man sich damit nicht begnügen. Wie bereits angesprochen, sieht Olsson darin die Gefahr einer pessimistischen Grundhaltung zum Leben, die eine

---

[235] Olsson nimmt damit die These des Literaturwissenschaftlers Manfred Gehrke vorweg, der bezweifelt, dass die Utopie charakteristisch für den Expressionismus sei und eine scharfe Trennung zwischen Naturalismus und Expressionismus vor allem mit Blick auf das Utopische für nicht haltbar befindet. Gehrke stützt seine These, indem er sowohl für die naturalistische als auch für die expressionistische Literatur eine Unterteilung in eine utopische, eine nicht-utopische und eine anti-utopische Richtung vornimmt. Vgl. Gehrke 1990. Problematisch an Gehrkes Gliederung erscheint mir die Differenzierung in eine utopische und anti-utopische Richtung. Wie oben angesprochen, greifen Utopie und Anti-Utopie respektive Dystopie immer ineinander (vgl. 42f, 61f, 73). Weiterhin ist Gehrkes Schlussfolgerung, dass utopisches Denken nicht als das alleinige Kriterium zur Konstituierung einer expressionistischen Epoche dienen kann, mit Gedanke an die besondere Verbindung, die Literatur und Utopie generell eingehen (vgl. 75-82), nicht besonders überraschend. Und dennoch lässt sich nicht von der Hand weisen, dass der Geist der Utopie eine besondere Rolle in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts spielt, wozu die Expressionisten in besonderer Weise beitragen.

[236] Obwohl Olsson den Naturalismus kritisiert, markiert sie ihre eigene Position als Erbin dieser Strömung. Dies veranschaulicht zum Beispiel der auf Emile Zola referierende Titel eines 1918 in *Lucifer* erschienen Beitrags: „J'accuse! Infall och aforismer". Hier wird der neue Zeitgeist und die Utopie vom neuen Menschen symbolisch durch einen „hohen großen Vogel" („hög stor fågel") zum Ausdruck gebracht. Diese Vogelsymbolik spielt vor allem in *På Kanaanexpressen* eine zentrale Rolle hinsichtlich des Utopischen (vgl. 289, 291ff). Aber auch die Schiffs- und Meeressymbolik, die eine wichtige Rolle in *Chitambo* spielt, findet sich bereits in diesem kurzen Text (vgl. 134f).

positive Zukunftsentwicklung behindere und eine erneute Flucht in einen wirklichkeitsfernen Idealismus nahelege. Diese Entwicklung spiegelt sich in den Augen vieler Modernisten in der dekadenten Flaneurliteratur oder in wirklichkeitsfernen idealisierenden Erzählungen wider, welchen eine kompensatorische Funktion zugeschrieben werden kann.[237]

Hagar Olssons Utopie vom befreiten Menschen, die sie ähnlich wie viele ihrer Zeitgenossen als Kern der modernistischen Literatur versteht, bedeutet also ein Aufbegehren gegen die Entmachtung des Subjekts (vgl. dazu Anz 2002: 65) einerseits und die Ablehnung einer, wie der deutsche Expressionist Kurt Hiller es ausdrückt, „unaktiven, reaktiven, nichts-als-ästhetischen Gefühlsart"[238] andererseits. Mit Hilfe der Kunst soll das genuin Menschliche, die menschliche Gestaltungskraft, von allen Zwängen befreit werden. Auf diese Weise werde der Weg für eine neue bessere Gesellschaft geebnet. Wenn in Hagar Olssons kritischen Texten die Rede von ‚der Sache' ist, so ist damit dieses zentrale utopische Konzept gemeint. Auch Lena Fridell kommt zu dem Schluss, dass ‚die Sache' den Glaube an eine neue Menschlichkeit und die Dichtung meint, die aus den Missständen erwachsen sei, eine neue Sprache spreche und in die Zukunft weise (vgl. Fridell 1973: 9.) Ellen Rees' Einwand, dass Olsson immer wieder von "saken" spreche, „without ever bothering with the details of what precisely the cause to which she refers might be" (Rees 2005: 127), hat also nur eine geringfügige Berechtigung. Sicherlich geht Olsson nicht darauf ein, wie die neue Menschlichkeit und die Literatur der neuen Generation in allen Einzelheiten aussehen sollen. Wie ich jedoch dargelegt habe, sind Offenheit und Experimentierfreude kombiniert mit einem klaren Bezug zur außertextuellen Wirklichkeit in Hagar Olssons Augen die zentralen Merkmale der neuen Dichtung. Eine zu detaillierte Definition, würde dem utopischen Charakter der modernistischen Kunst nicht gerecht, die kein Abbild einer erwünschten Zukunft geben, sondern lediglich den Weg dorthin bereiten soll.

---

[237] Vgl. dazu Karin Boyes Essay „Varför behöver vi litteratur?". Boye opponiert gegen eine Literatur, die nichts anderes sei als eine Flucht vor der Wirklichkeit, einem Alkoholrausch gleich. Den Inhalt einer solchen Literatur beschreibt Boye dort folgendermaßen: „so etwas, das schlecht beginnt und glücklich schließt, lieber über Millionäre als über arme Kontoristen, am aller liebsten über unverdorbene Menschen der Wildmark mit einfachen, gesunden, starken Gefühlen, und gerne in einer Zeit, in der die Leute sicherlich auch Sorgen hatten, aber zumindest nicht dieselben Sorgen wie wir heute." („sådant som började illa och slutade lyckligt, hellre om millionärer än om fattiga kontorister, allra helst om ofördärvade vildmarksmänniskor med enkla, sunda, starka känslor, och gärna under en tid, då folk visserligen också hade bekymmer, men åtminstone inte samma bekymmer som vi nu.") In: Boye, Karin: *Tendens och verkan. Samlade skrifter*. Bd. 9. Stockholm 1949: 202.

[238] Hiller, Kurt: Expressionismus. In: Anz/ Stark 1982: 37.

3.3. *Chitambo*: Ein utopischer Roman

Chitambo[239] ist ein Entwicklungsroman, in dem die Ich-Erzählerin Vega Maria Eleonora Dyster[240] angefangen von ihrer frühen Kindheit, über ihre Jugendzeit bis hin zu einem einschneidenden Erlebnis nach einem missglückten Suizid ihre Lebensgeschichte erzählt. Die „Absicht", die Ernst Bloch der zweiten Fassung von *Geist der Utopie* (1923) vorangestellt hat, könnte in vielerlei Hinsicht Hagar Olssons zehn Jahre später erschienenen Roman als Vorwort dienen. Blochs Beschreibung des geistigen Zustandes des Nachkriegsmenschen entspricht der Ich-Erzählerin zu Beginn der Handlung:

> Wir haben Sehnsucht und kurzes Wissen, aber wenig Tat und, was deren Fehlen mit erklärt, keine Weite, keine Aussicht, keine Enden, keine innere Schwelle, geahnt überschritten, keinen Kern und kein sammelndes Gewissen des Überhaupt. (Bloch 1923: 13.)

Im ersten Kapitel findet Vega während des Aufräumens ein Bild, das durch die damit verbundenen Erinnerungen alte Wunden aufreißt. Die Erzählerin präsentiert sich als eine aus dem Gleichgewicht geratene Persönlichkeit, die zwar voller Sehnsucht ist, welche sie jedoch am liebsten in ihrer Schreibtischschublade verschließen würde (vgl. CH: 5-7).

Bloch setzt seine Vorrede fort, indem er seine Abhandlung als den Beginn eines neuen Bewusstseins, einer neuen Sichtweise bezeichnet:

> [E]s hebt sich über allen Masken […] das Eine, das stets Gesuchte, die eine Ahnung, das eine Gewissen, das eine Heil; hebt sich hervor aus unserem dennoch unzerissenen Herzen, aus dem Tiefsten, allerrealsten unseres Wachtraums (Bloch 1923: 13).

In seinem Inneren birgt der sich selbst und seiner Kultur entfremdete Mensch einen heilen Kern. Richtet er den Blick dorthin, kann er Hoffnung schöpfen. Seine Wachträume erscheinen auf diese Weise real und weiten den Horizont der Möglichkeiten.

Trotz aller Verwirrung besitzt auch Vega „den inneren Blick" („den inre synen"), der den Zugang zur Welt der Visionen ermöglicht (vgl. 85f, 179): „Schließe ich die Augen, sehe ich einen blauen Horizont und blendend weiße Segel, immer dieselbe Vision, und ich weiß nicht woher sie kommt."[241] Ähnliches gilt für die Hauptfigur der Erzählung *Mr Jeremias söker en illusion*[242]. Der nach dem Propheten benannte

---

[239] Olsson, Hagar: *Chitambo*. Helsingfors 1933. Wird im Folgenden CH abgekürzt.

[240] Im folgenden Text verwende ich nur den ersten Namen der Protagonistin, möchte aber schon an dieser Stelle betonen, dass allen drei Namen eine wichtige Bedeutung zukommt (vgl. 134, 424).

[241] „Sluter jag ögonen, ser jag en blå horisont och bländvita segel, alltid samma syn, och jag vet inte varifrån den kommer." In: CH: 6.

[242] Olsson, Hagar: *Mr. Jeremias söker en illusion*. Helsingfors 1926. Wird im Folgenden MJ abgekürzt.

Jeremias legt sich eine Maske zu (vgl. MJ: 62f), um nicht länger vergeblich darauf zu warten, dass sich ihm der Sinn des Lebens offenbart. Seine Welt empfindet er als eine sinnentleerte Welt mit braunen Tapeten anstelle eines Horizonts (vgl. MJ: 47). Jeremias hadert mit Gott, dem Leben und den Menschen. Dennoch verschließt sich die Welt der Visionen nie ganz für ihn. Vielmehr wird gerade dadurch Spannung aufgebaut, dass im Verlauf der Handlung die Gegenwart einer anderen Ebene, die nur darauf wartet, durchzubrechen, konstant vernehmbar ist: „Jeremias, der – trotz allem – eine Ahnung hatte, dass es etwas gab, das er nicht mit berücksichtigt hatte, etwas, das ihm ständig vorzuschweben schien – wie eine Erinnerung, ein Traum oder ein Vorzeichen."[243]

Vega und Jeremias erahnen beide, welche Richtung sie einschlagen müssen, um „die neue freie Zeit"[244] zu ermöglichen. Eben dieses Gespür schützt Vega davor, ein Opfer der zeitgenössischen Agitatoren zu werden, denen sie in ihrer Jugend zwar mit Faszination zuhört, dabei aber dennoch nicht glauben kann, dass diese Männer dazu berufen sind, die Zukunft zu gestalten (vgl. CH: 188f). Olsson gelingt es, in *Chitambo* die Stimmung einzufangen, die nach dem Ersten Weltkrieg die hitzigen Debatten in Europa prägte. Hier vermischen sich apokalyptische Visionen mit religiöser Mystik, nordischer Mythologie, nationalistischem Größenwahnsinn und sozialistischen Ideen. Die „neumodischen Agitatoren mit den roten Halstüchern, den brennenden Augen und dem flatternden Haar", über welchen „ein Hauch des apokalyptischen Geistes" weht[245], entwerfen die Vision der welthistorischen Aufgabe des finnischen Volkes:

> Mit dem Offenbarungsbuch in der einen Hand und Kalevala in der anderen – und den Blick beständig auf die heilige Bruderschaft gerichtet – verkündete er auf dem Land, dass das tausendjährige Reich vor der Türe stehe und dass das Land, wo es entstehen sollte kein anderes als Suomis Land sei.
>
> Med Uppenbarelseboken i den ena handen och Kalevala i den andra – och blicken stadigt riktad mot det heliga broderskapet – förkunnade han i bygden att det tusenåriga riket stod för dörren och att det land där det skulle tillkomma var inget annat än Suomis land. (CH: 182.)

Diese Textstelle ist besonders mit Blick auf die Bildsprache der frühen Kritiken Hagar Olssons interessant. Es scheint als würden die utopischen Ziele und das Pathos der frühen 1920er Jahre einer kritischen Revision unterzogen, wenn Vega ironisch zusammenfasst, dass all diese Tendenzen die Vorläufer „des primitiven Nationalismus" seien, „den

---

[243] „Jeremias, som – trots allt – hade en aning om att något fanns som han inte tagit med i räkningen, något som ständigt tycktes föresväva honom – liksom et minne, en dröm eller ett varsel." In: MJ: 51.
[244] „[D]en nya fria tiden". In: CH: 189.
[245] „Kring de nymodiga agitatorerna med de röda halsdukarna, de brinnande ögonen och det fladdrande håret svepte en fläkt av apokalypsens ande." In: CH: 181.

hervorzubringen der Nachkriegszeit vergönnt war".[246] Mir erscheint diese Stelle jedoch vielmehr eine Warnung vor der Macht des Irrationalen und der Mythen zu sein, nach denen die Menschen dürsten und die in den falschen Händen fatale Folgen haben können. Entsprechend werden die Agitatoren als Hexenmeister beschrieben, denen die Menschen mit Feuer und Flamme folgen (vgl. CH: 185).

Doch schon die junge Vega spürt, dass sie eine andere Richtung einschlagen muss:

> [...] mein Weg in die Freiheit war ein anderer, ein völlig anderer, ein innerer, unauffälligerer. Der intellektuelle Hochmut hatte seinen Stempel auf meine Stirn gedrückt und mir einen heimlichen Weg gewiesen – der heimliche revolutionäre Weg aller in ihrer Bewegungsfreiheit gehemmten Klassen, Kasten und Individuen.
>
> […] min väg till frihet var en annan, en helt annan, en inre, omärkligare. Det intellektuella högmodet hade satt sin stämpel på min panna och visat mig en hemlig väg – alla i sin rörelsefrihet hämmade klassers, kasters och individers hemliga revolutionära väg. (CH: 190.)

Diese Textstelle ist in vielerlei Hinsicht bedeutsam. Vegas Zugehörigkeit zu einer unterdrückten „Kaste", dem weiblichen Geschlecht, spielt für ihre Einsicht ebenso sehr eine Rolle wie ihr „intellektueller Hochmut", der hier durchaus positiv konnotiert ist. Auf beide Aspekte komme ich noch ausführlicher zu sprechen. An dieser Stelle soll vor allem hervorgehoben werden, dass bereits erkennbar ist, in welcher utopischen Tradition sich *Chitambo* bewegt. Der „interne Weg, auch Selbstbegegnung genannt" (Bloch 1923: 13) ist laut Bloch der einzige Weg in die Weiten des Utopischen, welche eine bessere Zeit als die eigene versprechen. Die Möglichkeit, diesen Weg zu beschreiten, sieht er allen Menschen gegeben, wobei er sie metaphorisch in einer Weise umschreibt, die an Edith Södergrans Aufforderung „Platz für unsere phantastischen Züge!"[247] erinnert: „In uns allen brennt noch dieses Licht, und der phantastische Zug zu ihm beginnt, der Zug zur Deutung des Wachtraums, zur Handhabung des utopisch prinzipiellen Begriffs." (Bloch 1923: 13.) Der utopisch prinzipielle Begriff kann als Ausdruck für den freien, schöpferischen Menschen, der im Einklang mit seiner Menschlichkeit und der Menschheit lebt, verstanden werden.

Sowohl Jeremias als auch Vega verweigern sich zunächst der Reise in die Zukunft. Jeremias meint verächtlich, „Zukunft! Die brauche ich nicht. Ich verneine sie"[248], und stellt zugleich wütend fest, dass er sein ganzes Leben lang nichts anderes gemacht habe, als zu warten:

---

[246] „[…] de första extatiska förelöparna till den primitiva nationalism – färgad av hednisk blodsmystik och kristen tillkommelsemystik, med starka tillsatser av hatfullt glödande klasskampsfärg – som det blev efterkrigstiden förunnat att framföda." In: CH: 183.

[247] „Plats för våra fantastiska tåg!" Dieser Ausruf entstammt dem Gedicht „Framtidens tåg" von 1918. Vgl. Södergran 1990: 81.

[248] „Framtiden! Jag behöver den inte. Jag förnekar Den". In: MJ: 62.

> aber mein Zug kam nie, der große Expresszug, mit blendendem Licht und geräuschlosem Gang. […] Ich stand wie verzaubert von meinem erträumten Zug, er war so groß und fein, Sonne, Mond und Sterne spiegelten sich im blanken Zylinder der Lokomotive; aber er kam nie.
>
> men mitt tåg kom aldrig, det stora expresståget, med bländande ljus och ljudlös gång. […] Jag stod som förhäxad av mitt drömda tåg, det var så stort och fint, sol, måne och stjärnor speglade sig i lokomotivets blanka cylinder; men den kom aldrig. (MJ: 62.)

Jeremias ist zwar ein Träumer, doch gelingt es ihm nicht, den entscheidenden Schritt zu machen und aktiv für seine Hoffnungen und Sehnsüchte einzutreten. Er zieht zunächst den Schluss, dass alle Illusionen Trugbilder sind (MJ: 61).

Vega hingegen begibt sich auf die Reise mit ihrem phantastischen Zug. Von dieser Reise handelt *Chitambo*. Dies geht ebenso aus dem mehrfach wiederkehrenden Bild der weißen Segel am blauen Horizont hervor wie aus dem Lebensmotto des britischen Entdeckers David Livingstones (1813-1873), dem großen Idol der jungen Vega: „ich werde den Weg in das Innere öffnen oder vergehen."[249] So folgt Vega der Aufforderung, mit der Bloch seine Vorrede zum *Geist der Utopie* beschließt:

> Diesen zu finden [den utopisch prinzipiellen Begriff], […] dazu gehen wir, hauen wir die metaphysisch konstitutiven Wege, rufen was nicht ist, bauen ins Blaue hinein, bauen uns ins Blaue hinein und suchen dort das Wahre, Wirkliche, wo das bloß Tatsächliche verschwindet – incipit vita nova. (Bloch 1923: 13.)

Chitambo ist ein utopischer Roman voller Vor-Schein, der Hagar Olssons eigenen Kriterien eines neurealistischen Texts entspricht. *Chitambo* ist auch ein feministischer Roman, in dem Feminismus und Utopie eine enge Bindung eingehen, was ich in Kapitel 6 thematisiere.

Bereits die Struktur des Romans entspricht dem neurealistischen Verfahren insofern, als dass realistisches und visionäres Erzählen einander abwechseln. Die Handlung ist zweigeteilt. Neun Kapitel handeln von Kindheit und Jugend der Protagonistin. Sie sind symmetrisch in drei Gruppen um drei der verbleibenden fünf kursiv abgedruckten Kapitel gruppiert, welche aus Träumen, Visionen und Rückblicken auf die unmittelbare Vergangenheit der erwachsenen Ich-Erzählerin bestehen. Die beiden Teile unterscheiden sich besonders durch ihren Erzählstil, der mit den Inhalten korrespondiert. In den kursiv gedruckten Abschnitten dominiert ein suggestives Erzählen, das durch die Stilmittel des inneren Monologs und der erlebten Rede sowie durch häufige Tempuswechsel geprägt ist. In den neun anderen Kapiteln herrscht hingegen eine realistische, ironisch distanzierte Erzählweise vor. Das erwachsene Erzähler-Ich kontrolliert die Handlung mit Ironie, Vorwegnahmen, Übertreibungen und wertenden Kommentaren. Der

[249] „Jag skall öppna vägen till det inre eller förgås." In: CH: 314.

Leser ist sich in diesen Passagen immer deutlich der Präsenz der Erzählerin bewusst, die ihr jüngeres Ich zum Objekt der Betrachtung macht. Mit der erwachsenen Vega hingegen verschmilzt die Erzählerin so sehr, dass sie mitunter zu verschwinden scheint. Der Leser erhält auf diese Weise unmittelbaren Zugang zu den Gedanken und Emotionen der Protagonisten.

Die Handlung beginnt also mit einer instabilen Ich-Erzählerin, die von den Schatten der Vergangenheit aus dem inneren Gleichgewicht gebracht worden ist. Für sie gilt damit, was Hagar Olsson der eigenen Zeit bescheinigt. Der Blick wird nicht der Zukunft, sondern der Vergangenheit zugewandt. Man begegnet der tiefen Verunsicherung, indem man sich an Altbekanntes klammert. Die persönliche Entwicklung Vegas kann somit immer auch als stellvertretend für eine ganze Generation gelesen werden. Wie Olsson es in „Mörka vägar" fordert, nimmt Vega trotz heftiger innerer Widerstände den Kampf mit den Schatten auf. Will sie überleben, so bleibt ihr keine andere Wahl, als sich auf dunkle Wege zu begeben, die sie zunächst zurück in ihre Kindheit führen.

Diese Kindheit ist geprägt von zwei starken sich scheinbar widersprechenden Kräften. Im Tauziehen ihrer Eltern um die einzige Tochter offenbart sich „der welthistorische Konflikt zwischen dem Sicherheitsinstinkt der Frau und der Abenteuerlust des Mannes"[250]. Sicherheit und Freiheit gelten Hagar Olsson in „Mörka vägar" unabhängig vom Geschlecht als Grundbedürfnisse eines jeden Menschen. In Vegas Fall erfolgt von Beginn an eine Frontenbildung zwischen diesen beiden Kräften, die sie zu zerreißen drohen. Vega bewegt sich, während sie ihre Erinnerungen niederschreibt, ständig am Rande des Abgrunds. Hagar Olsson gestaltet die Krise ihrer Ich-Erzählerin analog zu der Kulturkrise, die sie dem zwischenkriegszeitlichen Europa attestiert. „Ein Bogen, gespannt bis zum Äußersten, ist der Geist des Menschen in dieser Zeit", heißt es in der programmatischen *Ultra*-Schrift „Vår uppgift" (1922). Das Bild des gespannten Bogens sowie die damit verbundene Frage, „wird er zerbrechen oder Dank der unerhörten Spannung weiter reichen als jemals zuvor"[251], können auf Vega übertragen werden. Wird der in ihrer Kindheit angelegte Konflikt ihren Untergang herbeiführen, oder treibt er sie mit aller Macht einem Neubeginn entgegen?

Der Konflikt zwischen Sicherheit/Passivität und Freiheit/Aktivität bildet den Spannungsbogen der Handlung. Dies symbolisieren nicht zuletzt die Namen der Protagonistin. Die Mutter, Agda Dyster, gibt ihrer Tochter die Namen Maria Eleonora. Der Vater,

---

[250] „Den världshistoriska konflikten mellan kvinnans säkerhetsinstinkt och männens äventyrslust". In: CH: 13.

[251] „En båge, spänd till bristning, är människoanden i detta nu"; „Skall den brista eller skall den, tack vare den oerhörda spänningen, nå vidare en någonsin förr". In: Olsson 1922a: 12.

Carl Johan Dyster, ist hingegen für den Namen Vega verantwortlich. „Vega“ ist ein Kompromiss, den der Vater während der Taufe mit dem Pastor eingeht. Eigentlich sollte das Mädchen nach Fridtjof Nansens (1861-1930) Expeditionsschiff „Fram“ benannt werden, doch man einigt sich schließlich auf den eingängigeren Namen Vega, der den Geist der „Vega“, eines ebenbürtigen Expeditionsschiffs (vgl. CH: 40) des Landsmannes Adolf Erik Nordenskiölds (1832-1901), beschwört. „Min själ oroas av stridiga namn“ („Widerstreitige Namen beunruhigen meine Seele“) lautet die Überschrift des dritten Kapitels, in dem die Erzählerin berichtet, dass ihre Mutter sie seit der Taufe stets Maria ruft, der Vater aber Vega. Dies führt dazu, dass Vega ihrer Umgebung unter mindestens zwei Namen bekannt ist: „Um Herrn Dyster zu ehren, ließen seine Kumpanen den Namen Vega gelten, während die Freunde meiner Mutter sich starr an Maria hielten. Manche vermieden es, mich überhaupt beim Namen zu nennen.”[252] Die Namen der Protagonistin spiegeln die Spannungen wider, denen sich Vega von Geburt an ausgesetzt sieht. Zugleich offenbaren sie die utopische Möglichkeit, die in der Protagonistin und ihrer Entwicklung angelegt ist. Bloch meint, dass eine beständige Veränderung der Namen und Bezeichnungen Wandel und Entwicklung fördern (vgl. 109). Dies gilt umso mehr, wenn eine Benennung ganz vermieden wird. Indem die Umwelt sich nicht darauf einigen kann, ob Vega als ein „Vega-Wesen“ („Vega-väsen“; CH: 44) oder „eine wahrhafte Maria“ („en sannskyldig Maria“; CH: 48) zu betrachten ist, bleibt ihr die Freiheit, sich selbst einen Namen und die dazugehörigen Eigenschaften zu geben. Die Unsicherheit einer brüchigen Identität kann also auch als Chance verstanden werden.

Diese Chance nutzt Vega. Sie greift zum Stift und erschreibt sich ihre Identität, womit sie sich eine eigene Zukunft ermöglicht. Sie begegnet der inneren Krise wie, laut Huebner, Bloch oder Olsson, der modernistische Künstler auf die Krise des Menschen in der modernisierten Welt reagiert. Sie schreibt sich selbst ins Blaue hinein, wobei der blaue Horizont die Hoffnung spendende utopische Möglichkeit einer besseren Zukunft symbolisiert. Bloch beschreibt den Symbolgehalt der Farbe Blau wie folgt: „Dieses Blau, als Fernfarbe, bezeichnet ebenso anschaulich-symbolisch das Zukunftshaltige, Noch-Nicht-Gewordene in der Wirklichkeit, worauf bedeutende Aussagen, eben als vorrückende, letzthin bezogen sind.“ (Bloch 1959: 144.) Der Horizont bildet die Projektionsfläche und Perspektive, die sich der schreibenden Vega bietet. Durch ihr Erzählen wird sie zum schöpferischen Menschen und liefert damit von Beginn an einen Beweis für die Realisierbarkeit der Utopie einer Welt, die der Mensch nach eigenem Willen gestalten kann. Eine Welt, in der er also frei ist.

---

[252] „För att hedra herr Dyster godtog hans kumpaner namnet Vega, medan min mors vänner styvt höll på Maria. Somliga undvek att alls nämna mig vid namn.“ In: CH: 42.

Die weißen Segel, die dem Horizont entgegen steuern, können als Symbol für die Protagonistin, die ja unter anderem auch nach einem Schiff benannt ist, oder aber für den Menschen überhaupt auf dem suchenden Weg zu sich selbst und zu einer besseren Zukunft gedeutet werden. Dabei ist der Blick nur zu Beginn des Romans wie in der romantischen Kunst und Literatur sehnsuchtsvoll ins Unendliche gerichtet. Am Ende schimmert Atlantis am Horizont, das ferne Ziel der utopischen Sehnsucht (vgl. CH: 313). Der neue Kontinent, dessen Konturen schließlich immerhin so weit sichtbar werden, als dass man sagen kann, dass es sich nicht nur um Vegas persönliche, sondern auch um eine kollektive Utopie handelt, kann jedoch nur unter bestimmten Voraussetzungen erreicht werden.

Künstlerisch tätig werden bedeutet hierfür den ersten Schritt. In Vegas Fall bringt das Schreiben zunächst Licht in die dunklen Winkel der verdrängten Erinnerung. Die Erzählerin stellt sich sowohl ihren schmerzlichen Eltern-Kind-Beziehungen als auch ihrer gescheiterten Liebesbeziehung zu Tancred. Auf beide Aspekte werde ich in den Kapiteln zu Utopie und Jugend respektive Utopie und Geschlecht noch zu sprechen kommen. Wie oben angedeutet werden diese sehr persönlichen Erfahrungen stellvertretend für eine ganze Generation geschildert: „Wir sind viele die so dasitzen und mit dem Vergangenen abrechnen [...]. Wir sitzen und ringen mit Gespenstern und Widergängern in unseren eigenen hochmutigen Herzen – während das Leben an uns vorbei rinnt."[253] Wie diese Selbstkritik der Erzählerin und auch der Erzählstil deutlich markieren, erscheint die Vergangenheit realer als Gegenwart und Zukunft, was das Gefühl der Perspektivlosigkeit und Hoffnungslosigkeit zunächst verstärkt.

Das eigene Wesen entgleitet Vega während des Verlaufs der Erzählung immer wieder (vgl. CH: 77.) Sie hat keinen Kontakt zu dem lebendigen Leben der Gegenwart, womit sie unter einem ähnlichen Mangel leidet, wie Olsson ihn der vormodernistischen Literatur bescheinigt. Die neurealistische Dichtung hingegen soll Kontakt zum Leben, wie es sich auf den Straßen abspielt, haben. Sie ist ein Stück zeitgenössischer Vitalismus, das seinen Lesern deren eigene Lebendigkeit nahe bringen und zugleich bestärken soll. Die Erzählerin beklagt, dass das Leben irgendwo in ihrer Nähe an ihr vorbeirauscht. Sie kann es hören, aber nicht greifen (vgl. CH: 166f.) Zumindest in den kursiv gedruckten Kapiteln wird der Kontakt zum Leben jedoch mit Hilfe der für den Modernismus typischen Montagetechnik durchaus hergestellt. Diese Passagen, in denen Olssons eigene Forderungen erfüllt werden, vermitteln von Beginn an einen Vor-Schein neuer Möglichkeiten.

---

[253] „Vi är många som sitter så här och gör upp med det förgångna […]. Vi sitter och brottas med spöken och gengångare i våra egna högmodiga hjärtan – medan livet rinner oss förbi." In: CH: 176.

Während Vega unter dem Mangel an Lebendigkeit leidet, strebt Jeremias nach einem Zustand völliger Leb- und Illusionslosigkeit. Er bekämpft die utopische Sehnsucht, indem er sein Leben stark organisiert und in enge Grenzen presst: „dort sollte es nicht die winzigste kleine Ritze, durch die eine Illusion hindurchsickern könnte, geben…“[254]. Der Illusionsbegriff ist, wenn auch nicht ausschließlich, an die Literatur gebunden. Jeremias versucht die Illusion zu domestizieren, indem er Bücher als mit Briefmarken vergleichbare Sammlerobjekte versteht (vgl. MJ: 66f). Er gibt seine Menschlichkeit ganz auf und wird die Personifikation des Antiquariats, für das er arbeitet. Bücher haben nur dann einen Wert, wenn es sich um kostbare Erstauflagen oder ähnliche Raritäten handelt. Später, als Jeremias sich nach einer inneren Wandlung doch dem Leben zu wendet und seine Maske ablegt, werden die verstaubten Objekte lebendig: „Die Buchrücken glühten in Purpur und tote Träume, dessen Gehirne schon vor langer Zeit in der Erde vermodert sind, standen auf, einer nach dem anderen, und winkten ihm zu, zu folgen.“[255]

Vegas Erzählung wird geleitet von dem Glauben, dass ein Zurückverfolgen der eigenen Spuren durch den Dschungel der Erinnerungen sie schließlich von einem qualvollen Dasein zwischen Leben und Tod befreit und dazu führt, dass der freie Horizont sich öffnet und sie so Frieden findet (vgl. CH: 297).[256] Anstelle von Freiheit und Sicherheit bringt das Schreiben Vega zunächst immer näher an den Rand des Abgrunds, was sie selbst gegen Ende der Handlung feststellt: „Verblendet von meiner eigenen Sehnsucht klopfte ich an das Tor der Vergangenheit, ich Törin! Nun hat sich das Tor geöffnet und ich sehe, dass es dort keinen Pfad gibt, der irgendwo hin führt.“[257] Die Sehnsucht zurück stellt in *Chitambo* keine Lösung dar. Im Gegenteil nimmt sie der Erzählerin alle Lebenskraft für die Zukunft. Folgerichtig begegnet sie schließlich dem Tod, als sie lieber Selbstmord begehen will, statt ein Leben neben dem tatsächlichen Leben, ein Leben ohne Zukunft, zu führen.

Behält man Hagar Olssons fruchtbaren Tod aus „Mörka vägar“ in Erinnerung, wird deutlich, dass Vega ihrem Ziel dennoch sehr nahe gekommen ist. Ohne sich dessen bewusst zu sein, hat sie das Ende der Dunkelheit erreicht: „Der Tod leuchtete mir ins Gesicht mit seiner

---

[254] „[...] där borde inte finnas minsta lilla spricka för en illusion att sippra genom…“. In: MJ: 67.

[255] „Bokryggarna glödde i purpur och döda drömmare, vilkas hjärnor för länge sedan multnade i jorden, stodo upp, en efter en, och vinkade åt honom att följa.” In: MJ: 87.

[256] Diese Textstelle ist ein weiteres Beispiel für die Bedeutung religiöser Symbole in Olssons Texten. Das Fegefeuer ist nur dann ein reinigendes Zwischenstadium, wenn es schließlich verlassen werden kann.

[257] „Förblindad av min egen längtan klappade jag på det förflutnas port, jag dåre! Nu har porten öppnat sig och jag ser att där finns ingen stig som leder någonstans.” In: CH: 298.

Laterne."[258] Der Tod treibt sie aus der „Steinwüste" (CH: 301) Helsinkis in den Hespariapark, der Vega mit all seiner vitalen, geheimnisvollen Kraft umschließt: „Alles atmete, duftete, lebte, verzaubert vom Mitternachtslicht."[259] Der Tod wird in *Chitambo* ähnlich ambivalent gestaltet, wie auch sonst in Olssons Werk. Er verneint das Leben und ist zugleich der Weg zum essenziellen Leben. Vega erlebt Tancreds neue Lebensgefährtin wie den Tod, der ihr das Liebste nimmt (vgl. CH: 300), womit Tod und Verlust gleichgesetzt werden. Der Tod erscheint Vega als existenzielle Bedrohung, welche sie als „ein okkultes Grauen, das in allen Menschen seit Urzeiten lauert", oder auch als „den Schlagschatten des Todes auf dem aufgeklärten Feld des Bewusstseins" bezeichnet.[260] Er bedeutet den Einbruch des Irrationalen in das menschliche Dasein und droht den finalen Kontrollverlust des Menschen über das Leben an. Doch eben damit wird er zum Wegbereiter des eigentlichen Lebens jenseits aller Äußerlichkeiten und Zwänge, welche die Sicht auf den Wert und den Sinn des Menschseins verstellen.

Obwohl Vega die Gegenwart des Todes weiterhin spürt, folgt der ersten Angst ein Gefühl der Ruhe. Erst dann tritt die Erzählerin mit dem personifizierten Tod in einen Dialog. Der Tod erscheint als scharfsinniger Gesprächspartner, der ein zynisches Resümee der Zwischenkriegszeit zieht. Er stellt eine deutliche Verbindung zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv her, indem er Vegas Lebensmüdigkeit als symptomatisch für die gesamteuropäische Situation versteht. Er sieht eine Welt, die von „den blutbesudelten Schatten der Vergangenheit"[261] beherrscht wird und auf diese Weise alle Lebenskraft verloren hat. Vega protestiert, indem sie auf die vitalistischen Tendenzen der eigenen Zeit verweist. Sie betont, dass vor allem junge Menschen die Schatten niederkämpfen, indem sie sich „zurück zu den gesunden, primitiven, jugendlichen, zu den vitalen Quellen" suchten. Doch der Tod begegnet diesem Einwand, indem er lapidar auf das größte Problem von Primitivismus und Vitalismus verweist: „Zurück, so wie Du! [...] Das ist trügerisch. Hast Du jemals gesehen, dass die Bewegung des Lebens eine rückwärtsgerichtete ist?"[262] Vega fühlt sich tief verletzt, muss dem Tod aber Recht geben. Sie gibt sich vorerst geschlagen und zieht das pessimistische Fazit: „Leben ist Aktion, Tod Reaktion. Diese Zeit ist die des Todes"[263]. Diese Stelle ist ein Beispiel dafür, dass Olsson sich im Roman oft noch differenzierter als in ihren kritischen Schriften mit den Strömungen der Zeit und auch den eigenen Idealen auseinandersetzt.

---

[258] „Döden lyser mig i ansiktet med sin lykta." In: CH: 301.
[259] „Allt andades, doftade, levde, trollbundet av midnattsljuset." In: CH: 302.
[260] „[...] denna namnlösa ockulta fasa som ligger på lur i oss alla sedan urminnes tid, dödens slagskugga över medvetandets upplysta fält." In: CH: 300.
[261] „[…] de blodbestänkta skuggorna från det förflutna". In: CH: 303.
[262] „[...] tillbaka till det friska, primitiva, ungdomliga, till de vitala källorna"; „Tillbaka, liksom du! [...] Det är bedrägligt. Har du nånsin sett att livets rörelse är rörelse tillbaka?" In: CH: 303.
[263] „[…] liv är aktion, död reaktion. Denna tid dödens". In: CH: 303.

Der Tod fährt mit seiner prophetisch anmutenden Diagnose der Situation in den frühen 1930er Jahren fort:

> Hast du nicht bemerkt, dass die Jugend, die nun hervor tritt, dem Tode geweiht ist? fügte er [der Tod] nachdenklich hinzu. Oder hast du die Führer sie zu etwas anderem rufen hören? Ich habe das nicht gehört, und ich bin doch ziemlich hellhörig, kann ich dir versichern.
>
> Har du inte märkt att den ungdom som nu träder fram är vigd åt döden? tillade han [döden] eftersinnande. Eller har du kanske hört ledarna kalla den till något annat? Jag har inte hört det, och jag är ändå ganska lyhörd, skall jag säga dig. (CH: 303.)

Nachdem der Tod den Untergang einer ganzen Generation vorhergesagt hat und nonchalant hinzufügt, „ja, dies sind schöne Opfergaben“[264], gelingt es ihm schließlich, Vega zu einem Aufruhr gegen ihn selbst, das heißt gegen die Macht des reaktionären Zynismus, zu provozieren. Als Vega den Selbstmord wagt, beginnt ihr eigentlicher Kampf um ihr Leben, der zugleich als Kampf um den utopischen prinzipiellen Begriff gelesen werden kann. Nun zeigt der Tod seine gewaltsame und grausame Seite, er wird zur Schlange, die Vega in einen eisernen Griff nimmt (vgl. CH: 306f).

Der Kampf des Individuums steht stellvertretend für den Kampf des Kollektivs. Anders als in vielen utopischen Romanen gerät der einzelne Mensch dabei jedoch nicht ins Hintertreffen. Im Gegenteil bleibt er, wie in den Essays programmatisch gefordert, stets im Mittelpunkt der Betrachtung. Dies gilt auch dann, wenn Vegas Selbstmordversuch als Analogie zum apokalyptischen Untergang der Kultur gestaltet wird. In *Chitambo* findet man keine schematische Übertragung des organischen Kulturverständnisses, welches Hagar Olsson in „Mörka vägar“ und anderen Essays präsentiert. Die Nahtoderfahrung der Romanfigur weist erstaunliche Übereinstimmungen mit realen Nahtoderfahrungen auf. Dies zeigt der Blick in eine interdisziplinäre Darstellung des Literaturwissenschaftlers Bernhard Jakoby zu diesem Thema. Jakoby beschreibt ausgehend von einem umfangreichen empirischen Material[265] unter anderem die „Kernelemente der Nahtoderfahrung“: Das Gefühl, tot zu sein, Frieden und Schmerzfreiheit, die außerkörperliche Erfahrung, der Übergang durch den Tunnel (Dunkelheit oder Leere), die Lichterfahrung, Lebensrückschau, Rückkehr in den Körper und Persönlichkeitsveränderung (vgl. Jakoby 2007: 23-41). Diese Elemente findet man auch in *Chitambo* in der einen oder anderen Form wieder.

---

[264] „Ja, det är vackra offergåvor“. In: CH: 304.

[265] Dieses Material basiert zu einem Großteil auf Erzählungen, von Menschen, die eine so genannte Nahtoderfahrung gemacht haben. Berücksichtigt aber auch Studien zur Hirnforschung und Psychologie, die auf eine Erforschung des Sterbeprozesses angelegt sind. Außerdem nimmt er Bezug auf literarische und theologische Texte, die sich mit dem Sterben und dem Tod beschäftigen. Vgl. Jakoby, Bernhard: *Wir sterben nie. Was wir heute über das Jenseits wissen können.* München 2007.

Nach ihrem Selbstmordversuch und dem Ringen mit dem Tode „in qualvollen dunklen Tiefen“ befindet sich Vega plötzlich, „als würde ein Bild auf der Leinwand entzündet“, in einem Zustand völliger Klarheit. Sie glaubt tot zu sein und spürt, wie sie eine weite angenehme Ruhe überkommt (vgl. CH: 308). Sie ist dem „wahren schönen Tod, der eine Welt mit dem Licht der Liebe erhellt”, begegnet.[266] Ebenso wie in *Chitambo* dient die Lichtmetaphorik, welche auch die Essay-Sammlung *Arbetare i natten* (1935) prägt, bereits in *Mr Jeremias söker en illusion* der Gestaltung utopischen Vor-Scheins: „Ich [Jeremias] sehe alles in einem neuen Licht, jemand hat mir die Augen für das Licht geöffnet. Das Licht! Es ist das Geheimnis. Es ist Erklärung und Geheimnis. Es ist das Himmelreich.”[267] Der utopische Vor-Schein vermag es, die Dinge in ein anderes Licht zu tauchen und damit neue Perspektiven und Möglichkeiten zu eröffnen. Ambivalenz und Unbestimmtheit sind dabei ebenfalls Mittel, um die bestehenden Denkstrukturen aufzubrechen und damit dem Neuen den Weg zu bereiten. Jeremias legt seine Maske ab, erkennt sich selbst und konstatiert: „Jetzt hat es begonnen!“[268]

Als Vega nicht mehr auseinanderhalten kann, ob Tag oder Nacht ist, begegnet ihr der bereits verstorbene Onkel Eberhard, der schon zu seinen Lebzeiten eine Schlüsselfigur für die junge Vega war (vgl. 428). Mit dieser Begegnung gelangt die Erzählerin in den Besitz des Schlüssels zu ihrem tiefsten Inneren. Eberhard weist Vega den Weg in die Zukunft, wenn er ihr rät, leise zu singen, damit ihre Seele zurück zu ihr findet (vgl. CH: 310). Vega öffnet die Tür „zu einem Reich, das im Zentrum der Seele lag, auf der Kreuzung dessen, was gewesen und dessen, was kommen sollte, das lebendige Reich“[269]. Ähnlich wie bei Ernst Bloch beherbergt die Seele auch in *Chitambo* den Geist der Utopie (vgl. 115), der seine Kraft und Hoffnung aus der Vergangenheit zieht und einen Vor-Schein der zukünftigen Möglichkeiten gibt. Zugleich ist er im Hier und Jetzt, also dem Punkt, an dem sich Vergangenheit und Zukunft kreuzen, beheimatet. Die Textstelle macht deutlich, dass das „lebendige Reich“ nicht nur eine Zukunftsvision ist, sondern auch die Gegenwart umfasst.

Schließlich wird Vega klar, weshalb Livingstones Worte, „ich muss den Weg in das Innere öffnen oder vergehen“, schon immer von so großer Anziehungskraft für sie gewesen sind. Livingstones Tod während einer Expedition in das Innere Afrikas wird zur Allegorie. Seine vergebliche Suche nach der Quelle des Nils kann für das vergebliche Streben des Menschen zurück zum Ursprung verstanden werden. Erst der Tod des Entdeckers ermöglicht Zukunft. Er erweist sich als ein

---

[266] „I kvalfulla mörka djup“. In: CH: 306; „som när en bild tänds på den vita duken”. In: CH: 308; „sanna sköna döden som upplyser en värld med kärlekens ljus”. In: CH: 316.

[267] „Jag [Jeremias] ser allt i ett nytt ljus, någon har öppnat mina ögon för ljuset. Ljuset! Det är hemligheten. Det är förklaring och gåtan. Det är Himmelriket.“ In: MJ: 86.

[268] „Nu har det börjat!“ In: MJ: 91.

[269] „[...] till ett rike som låg i själens mitt, i korsningen av det som varit och det som skulle komma, det levande riket”. In: CH: 310.

fruchtbarer Tod: „Aber von seinem Tod ging ein blendender Schein aus. Das ganze schwarze Land sah es. Diese Wilden, die einander in Bruderkriegen vernichteten und selbst Opfer der blutigen Sklavenjagd wurden, sahen es und begrüßten ihn als einen Boten des Friedens."[270] Chitambo, der Ort, wo Livingstone starb, wird zum Symbol für den Wendepunkt und für die berechtigte (konkret-utopische) Hoffnung auf eine neue bessere Zeit.

Die Liebe zum Menschen, der auch Fromm und Bloch eine große Bedeutung für die reale bzw. konkrete Utopie beimessen, erkennt Vega als den einzigen Schlüssel, der den Weg in das Innere öffnen kann (vgl. CH: 315). Eberhard appelliert an Vegas Selbstliebe, wenn er sie dazu ermuntert, sich selbst ein Lied vorzusingen, so sacht und leise, dass nur sie es hören kann: „Dieses Lied war mein eigenes. Nichts in der Welt kann mich so glücklich machen wie dieses Lied."[271] In dem Moment, in dem Vega sich selbst mit Liebe begegnet, kann sie auch für ihre Mitmenschen Vergebung und Liebe empfinden (vgl. CH: 312f). Das christliche Prinzip der Selbst- und Nächstenliebe macht damit ebenso wie die Auferstehung Jesu Christi, auf die mit intertextuellen Referenzen auf die Bibel direkt Bezug genommen wird (vgl. CH: 311f), nicht nur in Olssons Essayistik, sondern auch in *Chitambo* einen wichtigen Teil des utopischen Denkens aus.

Indem Vega den Zugang zu sich selbst findet, kann sie die Vergangenheit abstreifen und hat den Blick frei für die Zukunft. Dies ist der Moment, in dem die ins Unendliche gerichtete Sehnsucht ein Ziel bekommt: „Ich sah den gesunden Kontinent vor meinen Augen emporwachsen, aus dem Meer erhob sich mein Atlantis, jenseits des Horizonts, den ich immerzu abgesucht hatte."[272] Diesmal symbolisiert Atlantis, die versunkene Welt, das utopische Ziel.[273] Anders als bei Samarkand oder dem neuen Jerusalem geht es diesmal nicht so sehr um

---

[270] „Jag skall öppna vägen till det inre eller förgås"; „Men från hans död utgick ett bländande sken. Hela det svarta landet såg det. Dessa vildar som förgjorde varandra i broderkrig och själva föll offer för den blodiga slavjakten såg det och hälsade honom som en fridens budbärare." In: CH 314.

[271] „Den [sången] var min egen. Ingenting i världen kan göra mig så lycklig som den sången." In: CH: 310.

[272] „Jag såg den friska kontinenten växa fram inför mina ögon, höja sig ur havet mitt Atlantis, bortom den horisont som jag alltid spanat emot". In: CH: 312.

[273] Hier ist eine Analogie zum Selbstverständnis der Mitarbeiter um die Zeitschrift *Quosego* festzustellen. Rabbe Enckell fasst dies in seinem Artikel „Ny generation" wie folgt zusammen: „Aber während die Kritik, wie Gide es ausdrückte, sich nie hinaus in tiefere Gewässer wagt, sondern sich an die risikofreie Küstenfahrt hält, suchen sich andere weiter hinaus und werden nicht verschreckt, wenn sie das Land aus der Sicht verloren haben, denn diese Kahnfahrer, die, sobald man außer Sicht geraten ist, schreien, dass man verloren gegangen ist, haben noch nie ein Stück neues Land entdeckt." („Men medan kritiken, som Gide uttrycker det, aldrig vågar sig ut på djupare vatten, utan håller sig till den riskfria kustfarten, söka sig andra längre ut och förskräckas inte om de också förlora landet ur sikte, ty dessa pråmfarare som skrika att man gått förlorad så snart man försvunnit ur sikte, hava ännu aldrig upptäckt något nytt land.") In: Enckell, Rabbe: Ny generation. In: *Quosego* 4/ 1928: 174.

die Utopie einer neuen Kunst, sondern in erster Linie um den Menschen. Der Kunst kommt jedoch dabei die entscheidende Rolle zu, den Menschen auf seinem Weg in das Innere zu unterstützen. Fromm meint, dass eine bewusste Kultivierung der universalen Humanität der entscheidende Schritt hin zu einer friedlicheren und gerechteren Welt sei (vgl. 45ff). Diesen Gedanken verfolgt Olsson in *Chitambo*. Vega erschreibt sich den Zugang zu ihrer Humanität, die ihr die Gewissheit gibt, ein „Universalleben"[274] zu besitzen. An diese Gewissheit knüpft sich das Bewusstsein für eine tiefe Zusammengehörigkeit aller Menschen über alle Unterschiede hinweg, welches auch Fromm beschreibt. Dieses Bewusstsein nährt die utopische Hoffnung und lässt die bessere Welt als machbare Möglichkeit erscheinen, wobei der Vorstellung eines alle Menschen vereinenden Elements die Idee zur Seite gestellt wird, dass Konflikte und Spannungen ebenfalls notwendig sind: „Aus der lebendigen Wirklichkeit meines eigenen Volks, aus all dem spannungsvollen, heterogenen und tragisch aufgeladenen seines Daseins, wuchs mein Atlantis hervor."[275] Atlantis ist eine konkrete Utopie, die in ihrer Entstehungszeit, der Nachkriegszeit, verwurzelt ist. Sie bedeutet weniger eine positive Selbstaufgabe im Zeichen des Kollektivismus, wie Merete Mazzarella meint (vgl. Mazzarella 1985: 117), sondern vielmehr eine individuelle Selbstfindung. Dieser Prozess wird als Voraussetzung für die Entstehung eines Gemeinschaftsgefühls präsentiert.

Der Tod in Chitambo, mit dem der Roman schließt, stellt zugleich den Neubeginn in Atlantis in Aussicht. Er wird zum Symbol für das neue Leben, das als Vor-Schein am Horizont schimmert. Dementsprechend schließt der Roman mit dem Ausruf: „Chitambo! Chitambo! Vorwärts, Kamerad!"[276] Damit wird eine weitere Analogie zu Blochs Frühwerk erkennbar. Die Vorrede zu *Geist der Utopie* endet mit den Worten „incipit vita nova" – das neue Leben beginnt. In diesem Sinne schließt auch *Mr Jeremias söker en illusion,* obgleich der innere Wandlungsprozess des Jeremias weniger konsequent ausgestaltet wird als Vegas. Jeremias wird im vorletzten Kapitel von einem Auto überfahren, wobei die Zeugen des Unfalls uneinig sind, ob er dabei zu Tode gekommen ist oder nicht (vgl. MJ: 100). Im letzten Kapitel befindet sich Jeremias schließlich ebenfalls in einem Zustand zwischen Leben und Tod, in dem alle gewöhnlichen Mechanismen der Realität außer Funktion gesetzt sind: „‚Tot – oder nicht? Was bedeutet das?' ‚Das bedeutet wohl alles – der Tod?' ‚Das ist eine Illusion, mein Freund.'"[277] Diese Erkenntnis verändert Jeremias Blick auf das Dasein und so schließt

[274] „[U]niversalliv". In: CH: 313.
[275] „Ur mitt eget folks levande verklighet, ur allt det spänningsfyllda, heterogena och tragiskt laddade i dess tillvaro, växte det fram mitt Atlantis." In: CH: 313.
[276] „Chitambo! Chitambo! Framåt, kamrat!"; CH: 316.
[277] „'Död – eller icke? Vad betyder det?' 'Det betyder väl allt – döden?' 'Det är en illusion, min vän.'" In: MJ: 103.

die Erzählung mit folgenden Worten: „Nun fängt das Abenteuer an! Jetzt ist das Vorspiel zu ende! Oh, welch ein Tempo – hu-i-i-i“.[278] Jeremias hat den phantastischen Zug, der sich in seinem Fall sogar als Flugzeug entpuppt, bestiegen. Nun kann ihn nichts mehr aufhalten auf seinem Weg zu den neuen Ufern am Horizont. Olsson beschreibt die in ihren Augen illusionslose l'art-pour-l'art-Dichtung in „Dikt och utopi“ als ein wunderschönes Flugzeug ohne Motor (vgl. DoU: 6). Jeremias hingegen hat den Kontakt zur Illusion herstellen können. Sein Flugzeug erhebt sich kraftvoll in den Himmel.

Der Tod bedeutet nicht das Ende, sondern den Beginn einer Reise. Bloch spricht vom Tod als einer Forschungsreise „in das eigene Subjekt wie in das übermächtige Daseinsgeheimnis“ (Bloch 1985: 1385). Indem der Mensch sich mit Hilfe des Todes dem Kern seiner Existenz nähert, wird der Tod, hier verstanden als das Nichts bzw. das Ende des Existierens, aufgehoben: „Wo immer Existieren seinem Kern nahekommt, beginnt Dauer, keine erstarrte, sondern eine, die Novum ohne Vergänglichkeit, ohne Korrumpierbarkeit enthält.“ (Bloch 1985: 1391.) In diesem Sinne ist auch die Erkenntnis des Jeremias, dass der Tod die Illusion der Illusionen (vgl. MJ: 104) sei, zu verstehen. Bedeutet der Tod nicht länger das Ende, erscheinen auch alle anderen vorherrschenden Vorstellungen des Daseins und der Realität mehr als fraglich.

Chitambo ist eine ästhetische Utopie, auch wenn auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeiten mit dem klassischen Staatsroman erkennbar sind. Dennoch steht Olssons Roman eindeutig in der Tradition des utopischen Schreibens und Denkens. Dies zeigt seine Verankerung im utopischen Humanismus ebenso wie seine Symbolik. Die Struktur der Handlung knüpft an die apokalyptische Erzähltradition an. Außerdem weckt der utopische Ort Atlantis Assoziationen zu Francis Bacons (1561-1626) *Nova Atlantis* (1627). *Chitambo* hat eine bessere Gesellschaft im Sinn, auch wenn diese nicht ausgemalt wird. Er produziert Vor-Schein, wobei er vage und offen bleibt, wenn es um die Zukunft geht. Damit ermöglicht er Entwicklung und echte Zukunft (Noch-Nicht-Dagewesenes). Im letzten Kapitel, als Atlantis am Horizont erscheint, wird dennoch eine deutliche Richtung vorgegeben, denn es ist von Humanität, Brüderlichkeit und Freiheit die Rede.

Wie die klassische Staatsutopie ist auch *Chitambo* gesellschaftskritisch. Vor allem die Mädchenerziehung und damit verbunden die klassische Rollenteilung zwischen Mann und Frau (vgl. 418-422) werden ebenso angeprangert wie die Perspektivlosigkeit der Jugend (vgl. Kapitel 5). Die Handlung ist erkennbar in der eigenen Zeit verankert. Sie steht deutlich im Schatten des finnischen Bürgerkriegs. Entsprechend des neurealistischen Konzepts sind Fakten und Fiktion eng miteinander verwoben. Historische Personen wie David Livingstone

[278] „Nu börjar äventyret! Nu är förspelet slut! Å, vilken fart – hu-i-i-i”. In: MJ: 104.

oder die Schauspielerin Ida Aalberg (1858-1915) stehen neben fiktiven Gestalten. Oft wurde in der Forschung zudem auf den autobiographischen Gehalt des Textes hingewiesen (vgl. bspw. Schoolfield 1973: 224).

In der Tat artikuliert Vega viele der Ideale, Vorstellungen und Kritikpunkte, die auch in den Essays Hagar Olssons zum Ausdruck kommen. Hinsichtlich des Literatur- und Kulturverständnisses findet man vor allem zwischen den Passagen, in denen die erwachsene Ich-Erzählerin unvermittelt ihre Gedanken, Gefühle und Erlebnisse ausdrückt, und den Texten der Essaysammlung *Arbetare i natten*, die nur zwei Jahre nach *Chitambo* erschienen ist, Übereinstimmungen. Die junge Vega hingegen ist von Idealen geleitet, die besonders an Olssons frühe Kritiken und Essays erinnern. Inhaltlich unterscheiden sich diese Texte nicht grundlegend von der Produktion der 1930er Jahre, doch ist der Ton sachlicher geworden. Die ironische Distanz, mit der sich die Erzählerin von ihrem jüngeren Ich abgrenzt, sowie die Gestaltung des Herrn Dyster als eine Parodie des Nietzscheanischen Übermenschen, können irritieren (vgl. Meurer 2003: 84). Dies hat den Effekt, dass der Leser zur eigenständigen Reflexion angeregt wird. Es wird eine Offenheit erzeugt, welche die kritischen Texte nicht immer bieten. Sie ermöglicht eine Hinterfragung der Ideale, wobei dieses Verfahren trotzdem ein suggestives ist. Ähnlich wie die erwachsene Vega gegen den Zynismus des Todes protestiert, wird der Leser zum Protest gegen die ironische Distanz der Erzählerin angehalten.

Zentrale Merkmale utopischer Kunst sind Offenheit, das Experiment und Grenzüberschreitungen. Alle sind in *Chitambo* zu finden. Um den zentralen Gegensatz Sicherheit/Passivität versus Freiheit/Aktivität werden weitere Gegensätze wie Individuum und Kollektiv oder Mann und Frau gruppiert, wobei ihre Polarität aufgeweicht wird, da sie als einander ergänzend und überschreitend dargestellt werden (vgl. Kapitel 6.4). Durch ein Experimentieren mit Formen und Strukturen, mit der Identität der Romanfiguren sowie mit verschiedenen Perspektiven und Idealen wird eine Ambiguität erzeugt, die als ein zentrales Charakteristikum des Romans verstanden werden kann. Auch Ellen Rees betont die Bedeutung von „the insistence upon vacillation and ambiguity between the two narrative planes – bitextuality, metaphoric bisexuality, *not* choosing" (Rees 1999: 205). Selbst in den realistischen Passagen wird es dem Leser unmöglich gemacht, zu vergessen, dass er es mit einer subjektiven, künstlerisch gestalteten Welt zu tun hat. Vor allem die ambivalente Haltung der Erzählerin gegenüber ihrem jüngeren Ich verdeutlicht, dass hier keine allgemeingültigen Wahrheiten, sondern eine persönliche Wahrheit präsentiert wird. Damit gelingt es Hagar Olsson, ihren eigenen Anforderungen gerecht zu werden. *Chitambo* ist wahrhaftiger als ein literarischer Text, der sich an einem positivistischen Wirklichkeitsverständnis orientiert. Hagar Olssons neurealistischer Roman steht für die Vielfalt und

Widersprüchlichkeit der Realität mit ihren verschiedenartigen Wahrheiten, was ihn auch aus heutiger Sicht wirklichkeitsnäher erscheinen lässt als einen naturalistischen Roman. Eine Wahl trifft *Chitambo* dennoch. Der Roman bezieht Position für das Recht des Menschen, sich selbst zu (er)finden und damit seine Menschlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Das Menschsein des Einzelnen wird schließlich als Grundstein und Möglichkeit für ein friedvolles und lebendiges Miteinander aller Menschen dargestellt. Aus ihm speist sich die utopische Hoffnung. Es verleiht der utopischen Sehnsucht Flügel.

3.4. Zusammenfassung

Die Beziehung zwischen Utopie und Literatur beschränkt sich bei weitem nicht auf den klassischen utopischen Staatsroman, der besonders die Komponenten (neue) Ordnung und Organisation in den utopischen Varianten bzw. Zwang und Kontrolle in den dystopischen Varianten ausgestaltet. Mit Blick auf utopische Funktionen wie Kompensation, Kritik, Horizonterweiterung und Appell leuchtet unmittelbar ein, dass das Utopische unabhängig von einer bestimmten Gattung Eingang in die Literatur findet, so dass ein Text wie Hagar Olssons *Chitambo* als ein utopischer Roman gelten kann. Utopischer Vor-Schein, also die Vorahnung einer besseren Welt oder eines besseren Zustandes als tatsächliche Möglichkeit, stellt sich hier vor allem aufgrund formaler und inhaltlicher Grenzüberschreitungen ein. Dies ruft Vielstimmigkeit und Vieldeutigkeit hervor, womit eine konkrete Idee von den in der Welt verborgenen Möglichkeiten gegeben wird. Der Ordnungsbruch ist damit eine wichtige Komponente utopischer Literatur.

Seit Ende des 19. Jahrhunderts spielt die Vorstellung des Untergangs des eigenen Kulturkreises eine wichtige Rolle in der europäischen Literatur. Vor diesem Hintergrund wird gut nachvollziehbar, warum die biblische Apokalypse ein verbreitetes literarisches Symbol war. Sie verbildlicht das fruchtbare Chaos, welches in Hagar Olssons Texten eine zentrale Rolle einnimmt, und illustriert zugleich, dass Utopie und Dystopie nicht länger als Gegensätze begriffen werden. Den Todes- und Untergangsvorstellungen wohnen immer schon die Möglichkeiten der Wiedergeburt und des Neuanfangs inne. Auch in den nach dem Muster der klassischen Staatsutopie gestalteten Gesellschaftsdystopien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die neben einer kritischen Komponente oft einen starken appellativen Charakter haben, vermischen sich Utopisches und Dystopisches. Entsprechend steht der Begriff „utopische Literatur“ in dieser Studie für Texte mit utopischen und/ oder dystopischen Tendenzen.

Die Utopie ist auf Orte und Zustände ausgerichtet, die in der außertextuellen Wirklichkeit (noch) nicht realisiert sind. Hat sie den Anspruch, eine Wirkung zu entfalten, die über den literarischen Text

hinaus geht, ist sie also auf die konkreten Möglichkeiten der Zukunft ausgerichtet, muss sie sich der Vergangenheit jedoch ebenso annehmen wie ihrer Entstehungszeit. Diese Vorstellung teilen Ernst Bloch und Hagar Olsson miteinander. Ausgehend von der Forderung Friedrich Nietzsches nach einer Umwertung aller Werte machen sich Olsson, Bloch und viele andere ihrer Zeitgenossen daran, die vorherrschenden Formen und Strukturen nicht nur zu kritisieren, sondern – und dies ist zentral für Hagar Olsson – sie zugleich auf ihr utopisches Potenzial hin zu untersuchen. Eine derartig auf die Zukunft ausgerichtete Perspektive bezeichnet Bloch als realistisch. An den gemeinhin als Gegensatzpaar betrachteten Adjektiven „realistisch" und „utopisch" entfaltet sich eine Kritik an der vorherrschenden Vorstellung von einer gegebenen Realität bzw. Natur, an der Vorstellung von einer scharfen Trennlinie zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, sowie vielen anderen binären Oppositionen, die das abendländische Denken prägten und prägen.

In ihren kritischen Essays vor allem der 1920er und 1930er Jahre betont Hagar Olsson immer wieder, dass man sich in einer Zeit des Umbruchs befindet. Dies zeige sich insbesondere an einer veränderten Wirklichkeitswahrnehmung. Dieser soll sich die moderne Literatur annehmen. Eine Literatur, die diese Forderung erfüllt, bezeichnet Olsson als neurealistisch. Sie zeichnet sich weiterhin dadurch aus, dass sie die Probleme der eigenen Zeit aufgreift und zugleich ihre Lösung in Aussicht stellt. Dies tut sie, indem sie sowohl auf die Wandelbarkeit der Wirklichkeit als auch auf den Anteil des Menschen bei der Herstellung dieser Wirklichkeit verweist. Damit opponiert sie gegen ein positivistisches Weltbild, das von einer gegebenen Wirklichkeit ausgeht, die es zu erkennen und in der Kunst möglichst exakt darzustellen gilt. Die neurealistische Literatur nimmt Einfluss auf die Wirklichkeit, indem sie ein neues Denken, Sehen und Fühlen unterstützt und entwickelt. Dabei geht es nicht um eine radikale Ablehnung alles Vergangenen. Die Vergangenheit soll vielmehr für die Zukunft nutzbar gemacht werden.

Olsson bezieht ihre kritischen und literarischen Schriften konsequent aufeinander. In *Chitambo* wagt es die Protagonistin, zu einer Arbeiterin in der Nacht zu werden, was bedeutet, dass sie sich der eigenen Vergangenheit mit ihren verdrängten Anteilen stellt, um loslassen und damit den Blick nach vorne richten zu können. Zugleich werden realistisch erzählte Vergangenheit sowie Eindrücke, Visionen und Träume aus der Gegenwart der Ich-Erzählerin nebeneinander gestellt, wobei die realistisch erzählten Passagen als die weniger authentischen, also unwirklicheren, erscheinen. Nicht nur die Vergangenheit verlangt somit nach einer kritischen Neubewertung, sondern auch das Verständnis dessen, was Wirklichkeit eigentlich ist.

Charakteristisch für das utopische Denken Olssons ist die auf den ersten Blick paradox wirkende Forderung nach beständiger Entwicklung, die mit der Aussicht auf eine schlussendliche

„Versöhnung“ gepaart wird. Wie in Kapitel 2 gezeigt, findet man einen ähnlichen Widerspruch bei Bloch. Man kann Olssons Idee der „Versöhnung“ mit Blochs Kategorie „Ultimum“ gleichsetzen, die er auch als höchste Neuheit oder Identität beschreibt. Beide Begriffe entsprechen der Vorstellung Erich Fromms von einer universalen Menschlichkeit. Indem der Mensch sich dieser annähert, entwickelt er zugleich seine Individualität und stärkt sein Bewusstsein dafür, Teil einer menschlichen Gemeinschaft zu sein. Die Utopie einer neuen Menschlichkeit kombiniert die Sehnsucht nach Freiheit mit dem Bedürfnis nach Sicherheit. Sie erinnert genau wie die besondere Bedeutung, die Olsson der Ästhetik für die Verwirklichung dieser Utopie einräumt, an Friedrich Schillers Überlegungen zum ästhetischen Staat.

Hagar Olsson gestaltet diese Utopie in ihrem Roman *Chitambo*. Vegas innere Auseinandersetzung wird als Weg in die Zukunft präsentiert. Dieser wird eingehend beschrieben und bedeutet hier das utopische Nahziel, welches durch den Ort Chitambo symbolisiert wird. Das utopische Fernziel, der ferne Kontinent Atlantis, dessen Konturen schließlich als Vor-Schein am Horizont erkennbar werden, kann jedoch nicht genauer beschrieben werden. Er bezieht sich im Gegensatz zu Chitambo vor allem auf die äußere Welt. Durch Vegas Vordringen in ihr Inneres wird er immerhin zu einer konkreten, sprich realistischen Möglichkeit. Dem neurealistischen Verfahren folgend wird der Leser nicht nur zu einer kritischen Auseinandersetzung mit seiner eigenen Perspektive angeregt, sondern ihm wird zugleich eine Hoffnung spendende Utopie in Aussicht gestellt. Dahinter steckt die Vorstellung, dass eine Literatur, die allein die Missstände in der Welt zeigt, ebenso wenig die Wirklichkeit widerspiegelt wie eine Literatur, die sich auf das Idyll beschränkt.

Hagar Olssons utopisches Konzept des autonomen schöpferischen Menschen in inniger Verbundenheit mit der gesamten Menschheit kann als die zentrale Utopie des Modernismus gelten. Sie muss als Reaktion auf die schnell voranschreitenden Modernisierungsprozesse und den damit verbundenen Ordnungs- und Sinnverlust verstanden werden. Olssons Utopie ist ein Ausdruck für den Wunsch nach einer engen Verbindung zwischen der außertextuellen Wirklichkeit und der Literatur, womit in letzter Konsequenz eine derartige Differenzierung nicht länger möglich ist: Wirklichkeit ist, was den Menschen bewegt und was der Mensch bewegt.

4. ZWISCHEN EUROPÄISCHER GEISTESTRADITION UND POLITISCHEM AKTIVISMUS

> *Jede der beiden Alternativen negiert mit der anderen auch sich selbst: engagierte Kunst, weil sie, als Kunst notwendig von der Realität abgesetzt, die Differenz von dieser unterstreicht; die des l'art-pour-l'art, weil sie durch ihre Verabsolutierung auch jene unauslöschliche Beziehung auf die Realität leugnet, die in der Verselbständigung von Kunst gegen das Reale als ihr polemisches Apriori enthalten ist.*[279]
>
> Theodor W. Adorno

Im vorausgegangenen Kapitel stand insbesondere der Vor-Schein, also die Funktion, die den literarischen Text utopisch macht, im Vordergrund. Außerdem wurde dargelegt, dass die zentrale Utopie Hagar Olssons als „universale Menschlichkeit" bezeichnet werden kann. Diese Utopie, welche im Inneren eines jeden Menschen verortet werden kann, hat jedoch auch einen starken Bezug zu der äußeren Lebenswirklichkeit. Eben diese Beziehung bildet den Kern des Olssonschen Neurealismus, der sich die Auslotung des Verhältnisses zwischen einer inneren und einer äußeren Wirklichkeit zur Aufgabe gemacht hat. Im Folgenden stehen die konkreten gesellschaftlichen und politischen Umstände, also die äußere Lebenswirklichkeit, an die Olsson in Kritik, Prosa und Dramatik anknüpft, im Mittelpunkt. Der Blick richtet sich damit neben der utopisch-zukunftsorientierten Seite neurealistischer Literatur auf das Verhältnis der Texte zu ihrer Entstehungszeit und Vergangenheit. Literarische Utopien, egal ob man sie als abstrakt oder konkret charakterisiert, sind immer erkennbar in ihrer Zeit verwurzelt. Auch wenn sie mit Hilfe des utopischen Vor-Scheins Noch-Nicht-Dagewesenes im Blochschen Sinne beinhalten und damit Zukunft antizipieren, reagieren sie auf Vorhandenes und nehmen Stellung zu Vergangenem. Dies leuchtet unmittelbar ein, wenn man sich die von Levitas beschriebenen Funktionen der Utopie vor Augen führt. Die Kritik an den herrschenden Umständen sowie der daraus abgeleitete Appell, für eine bessere Zukunft einzutreten, deuten beide auf eine enge Anbindung an die Entstehungszeit. Doch auch kompensatorische Literatur, die nicht darauf abzielt, ihre Leser zu aktivem Handeln anzustiften, kann eine, wenn auch eher indirekte, Kritik an der außertexuellen Wirklichkeit beinhalten.

Utopisches Denken und damit auch utopische Literatur standen lange unter dem Generalverdacht, einer bestimmten politischen Ideologie – meist dem Sozialismus – zum Durchbruch verhelfen zu

[279] Adorno 2003: 410.

wollen. Utopische Literatur gilt somit oft als Tendenzliteratur oder engagierte Literatur, wobei beiden Bezeichnungen bis heute der Beigeschmack anhaftet, ästhetisch weniger avanciert zu sein. Dies stellen auch die Germanisten Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann und Thorsten Unger in ihrem Vorgespräch zu dem 2002 erschienen Tagungsband *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen* fest:

> In der Literaturwissenschaft wird die ästhetische Qualität von Texten einseitig hochgehalten, Texte, die nicht nur Forderungen nach sprachlicher Qualität erfüllen (wollen), sondern politische, soziale, didaktische und andere Zwecke verfolgen, werden einseitig abgewertet. In den 1920er Jahren finde ich [d.i. Neuhaus] dies besonders auffällig. An Forschungsliteratur zu Thomas Mann herrscht kein Mangel, während Autoren wie Kurt Tucholsky, Erich Kästner und eben Ernst Toller im direkten Vergleich kaum beachtet werden[280].

Insbesondere die Werke weiblicher Autoren wurden oft mit dem Vorwurf konfrontiert, künstlerischen Ansprüchen weniger gerecht zu werden (vgl. Fjelkestam 2002: 181-185). Dies gilt auch für Hagar Olsson, deren Verdienste als Kritikerin immer wieder betont werden, wohingegen ihre literarische Produktion weniger Anerkennung findet.[281] Beachtet man die Bedeutung des Neurealismus als ästhetisches Konzept, das der Olssonschen Dichtung zugrunde liegt, so wird deutlich, dass eine solche Beurteilung zu kurz greift. Es geht, wie gezeigt, weder um die reine Darstellung der herrschenden Missstände noch um die Propagierung einer bestimmten politischen Haltung. Vielmehr ist Olsson an einer Weiterentwicklung und Revolutionierung der Literatur, aber auch der Kultur und Gesellschaft interessiert, was neue ästhetische Maßstäbe verlangt.

Hagar Olsson wurde wie viele unkonventionelle europäische Schriftsteller der Zwischenkriegszeit von konservativer Seite als Kulturbolschewistin abgewertet (vgl. Donner 1962: 15f; Holmström 1990: 133; Holmström 1993c: 99; Wrede 1986: 47-66). Olsson selber bezeichnete sich hingegen Zeit ihres Lebens als parteipolitisch unabhängig und kritisierte ideologisches Denken. Dies hielt sie Anfang der 1930er Jahre jedoch nicht davon ab, die Bedeutung des Sozialismus für eine Revolutionierung des Abendlandes zu unterstreichen, wobei sie diesen nicht als parteipolitischen Faktor, sondern als Geisteshaltung verstanden sehen wollte. Wie im vorausgegangenen Kapitel gezeigt, kommt dem Künstler bei Olsson eine Vorreiterrolle hinsichtlich politischer und gesellschaftlicher Veränderungen zu. Dies bedeutet eine enge Verwebung von Politischem und Ästhetischem, die als ein zentraler Bestandteil des neurealistischen Konzepts verstanden werden muss. Wie Olsson diese Verbindung in ihren kritischen, literarischen und

---

[280] Neuhaus, Stefan, Selbmann, Rolf und Unger, Thorsten: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Ein Vorgespräch. In: Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 9. Vgl. dazu auch Unglaub 2002: 27-36.

[281] Vgl. Holmström 1988: 166; Strauß 2006: 247.

dramatischen Texten behandelt ist Thema dieses Kapitels. Der Roman *Det blåser upp till storm* (1930), den man unter Olssons Werken wohl am ehesten als Tendenzliteratur bezeichnen könnte, und die Dramen *S.O.S.* (1929), *Det blåa undret* (1932) und *Lumisota* (1939), die deutlich Stellung zur politischen Lage ihrer Entstehungszeit beziehen, werden hier näher untersucht.

Ich werde zeigen, wie Olsson aktuelle politische und kulturelle Tendenzen in ihren Texten aufgreift, bewertet und gestaltet. Dabei spielt der Begriff der engagierten Literatur eine wichtige Rolle.[282] Unger bestimmt engagierte Literatur mit Bezugnahme auf das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* als Bezeichnung für alle literarischen Texte, die eine politische und soziale Einflussnahme intendieren und zu einer Veränderung der Gesellschaft „im Zeichen der Freiheit"[283] beitragen wollen. Unger unterstreicht angesichts dieser Definition die Bedeutung der Absicht, außerhalb des literarischen Feldes in Politik und Gesellschaft eingreifen zu wollen. Literatur, in der die Einflussnahme nur ein Nebeneffekt ist, falle nicht unter den Begriff. Unger schlussfolgert: „Damit wäre der Gegenbegriff zu ‚engagierter Literatur' das ‚autonome Kunstwerk', Literatur, die ausschließlich im literaturästhetischen Feld wirken möchte." (Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 10).

Neben der Differenzierung in engagierte und autonome Kunst zieht Neuhaus eine weitere Grenze zwischen engagierter Literatur und Tendenzliteratur:

> Engagierte Literatur bedeutet zunächst einmal explizites oder implizites gesellschaftliches und damit im weiten oder engeren Sinn politisches Engagement, also eine Wirkungsabsicht. Von Tendenzliteratur unterscheidet sich Engagierte Literatur dadurch, dass sich Tendenzliteratur in einer dezidiert politischen Wirkungsabsicht erschöpft und keine weitergehende ästhetische Qualität besitzt. (Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 11.)

Aus dieser Differenzierung ergibt sich die Frage, wie ästhetische Qualität bestimmt werden kann. Es bleibt zudem fraglich, ob engagierte Literatur die wirkungsstärkere ist. Ich beziehe mich in diesem Zusammenhang auf Theodor W. Adornos Vortrag „Engagement oder künstlerische Autonomie" von 1962.[284] Adorno diskutiert dort das utopische bzw. revolutionäre Potenzial von engagierter und zweckfreier Kunst unter Berücksichtigung des Begriffs des Politischen. Im Folgenden wird auch diskutiert, in welcher Weise Olssons Texte politisch sind. Um zu zeigen, dass nicht nur die Entstehungszeit der Texte Teil des neurealistischen Verfahrens ist, sondern auch die Vergangenheit von Bedeutung ist, wird gezeigt, wie Olsson an die europäische Geistestradition anknüpft.

---

[282] Auf diesen Zusammenhang weist auch Svensson hin. Vgl. Svensson 1973b: 58-64.
[283] Neuhaus, Selbmann und Unger kritisieren diese vage inhaltliche Umschreibung. Vgl. Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 10-12.
[284] Vgl. Anmerkung 105.

Um ihre Position zu schärfen, betont Olsson wie viele andere junge Schriftsteller ihrer Zeit die Unterschiede zu den unmittelbar vorausgegangenen literarischen Strömungen. In Anlehnung an Huebner grenzt Olsson die modernistische Literatur vor allem gegen den Naturalismus und den Impressionismus ab. Es wurde bereits dargelegt, dass Olsson die junge Generation jedoch keineswegs als wurzellos sah, sondern als die jüngsten Vertreter einer langen Tradition (vgl. 120f). Ähnlich wie Bloch betont sie die Verwandtschaft der dieser Tradition angehörenden Dichter und Denker mit dem Modernismus und deren Rolle für die gesellschaftliche Weiterentwicklung. Pinthus zufolge war die expressionistische Literatur politisch engagiert, wobei er dies mit der zentralen Stellung der Utopie des freien Menschen begründet. Die Auseinandersetzung mit dem inneren Zustand des Menschen gehe aller gesellschaftlichen Veränderung voraus (vgl. Pinthus 2005: 29)[285]. Ich werde untersuchen, wie Olsson sich zu dieser Positionierung verhält, wobei sich die Frage stellt, ob das Politische überhaupt auf eine innere Ebene verlegt werden kann.

Dieses Kapitel wird mit einer kurzen Darstellung der kulturellen und politischen Entwicklungen in Finnland seit dem Bürgerkrieg im Jahre 1918 bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg eingeleitet, wobei neben Finnland auch die Nachbarländer Schweden und Russland sowie Deutschland Berücksichtigung finden. Dabei werden einige bedeutsame politische Ereignisse ebenso wie die verschiedenen Staatssysteme der Zeit thematisiert und in Beziehung zur Literatur gesetzt. Weiterhin wird auf die Positionierung der modernistischen Dichtung zwischen literarischer Tradition und ästhetischer wie inhaltlicher Erneuerung eingegangen. In einem Teilkapitel wird am Beispiel der Literaturkritik in Finnland und Schweden gezeigt, dass utopisches Denken für die vieldiskutierte Konfrontation zwischen den so genannten Traditionalisten und den Modernisten eine wichtige Rolle spielt. Wie in Kapitel 3 werden dann zunächst eine repräsentative Auswahl kritischer Texte und im Anschluss daran die oben erwähnten literarischen Werke besprochen. Die Abgrenzung des in diesem Kapitel behandelten Feldes ist nicht ganz einfach – zu ungenau und weit ist der Begriff des Politischen.[286] Ich orientiere mich an den zwischenkriegszeitlichen

---

[285] Entsprechend bezeichnet Eva Kolinsky den Expressionismus als engagiert. Er habe die Literatur in den Dienst einer umfassenden gesellschaftlichen und menschlichen Erneuerung gestellt. Vgl. Kolinsky, Eva: *Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik*. Stuttgart 1970: 80. Vgl. zum Engagement der Modernisten auch Unglaub 2002: 20f.

[286] Die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe gibt in ihrer 2005 erschienen Kritik am „gegenwärtigen ‚postpolitischen' Zeitgeist" (Mouffe 2007: 15), die erstmalig unter dem Titel *On the Political* erschienen ist, einen Überblick über das Verständnis der Begriffe Politik und Politisch in Philosophie und Politikwissenschaft. Sie zeigt, dass mit dem Politischen sehr gegensätzliche Dinge gemeint sein können: „Manche Theoretiker wie etwas Hanna Arendt betrachten das Politische als den Ort der Freiheit und öffentlichen Diskussion, während andere darunter einen Ort von Macht, Konflikt und Antagonismus verstehen." (Mouffe 2007: 16.) Ich zitiere aus der von

Debatten, die von einer Differenzierung in politisches und unpolitisches Denken bzw. engagiertes und zweckfreies Schreiben auszugehen scheinen.

4.1. Untergang und Aufbruch: Politik und Kultur in der Zwischenkriegszeit

Im Zuge der rasanten industriellen, wirtschaftlichen und technischen Entwicklung, welche die Modernisierungsprozesse in den nordischen Ländern seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich beschleunigte, entstand eine Vielzahl neuer gesellschaftspolitischer Probleme und Herausforderungen. Die Abwanderung der Bevölkerung vom Land in die größeren Städte spiegelte dabei die Entwicklung weg von der Agrargesellschaft hin zu kapitalistisch orientierten Nationalstaaten wider, wobei sich vor allem die nordischen Hauptstädte zu modernen Metropolen veränderten.[287] Ohne ausführlicher auf einzelne Aspekte einzugehen, kann man festhalten, dass sich die Gesellschaftsstrukturen in ganz Europa im Wandel befanden. Strukturen, die oft als unveränderbar gegolten hatten, zeigten nun Auflösungserscheinungen. Dazu trugen besonders die steigende Zahl berufstätiger Frauen und die Herausbildung einer Arbeiterklasse bei. Nutznießer des industriellen Aufschwungs war jedoch vor allem das mittelständische Bürgertum. Es vergrößerte seinen Reichtum und seinen politischen Einfluss, wofür die prunkvollen Gründerzeitbauten ebenso als Symbol gelten können wie die Mietskasernen der Arbeiter für deren Armut. Der Liberalismus hatte sich vor allem im wirtschaftlichen Bereich durchgesetzt, wohingegen das gesellschaftliche und politische Leben weitgehend in den alten patriarchalischen Mustern verharrte. Die Emanzipationsbestrebungen der Frauen und auch die sich mehr und mehr organisierende Arbeiterklasse wurden als deutliche Bedrohung dieser oft als natürlich deklarierten Ordnung wahrgenommen.

Das wachsende Unbehagen angesichts bürgerlicher Doppelmoral und gesellschaftlicher Ungerechtigkeiten schlug sich in der nordischen Literatur in Form von realistischen und naturalistischen Beschreibungen nieder, die der Literaturkritiker Georg Brandes (1842-1927) erstmalig

---

Niels Neumeier angefertigten deutschen Übersetzung, die unter dem Titel „*Über das Politische*. Wider die kosmopolitische Illusion“ im Jahre 2007 erschienen ist. Vgl. zum Begriff des Politischen und hinsichtlich einer Differenzierung in politische und engagierte Literatur auch Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 12-14.

[287] Vgl. Glienke, Bernhard: *Metropolis und nordische Moderne. Großstadtthematik als Herausforderung literarischer Innovationen in Skandinavien seit 1830.* Bearbeitet von Annika Krummacher, Klaus Müller-Wille, Frithjof Strauß und Antje Wischmann. Frankfurt/ Main 1999: 11-26.

unter dem Begriff „Moderner Durchbruch“ versammelte.[288] Von besonderer Bedeutung für die Durchbruchsliteratur waren aktuelle kontinentaleuropäische Strömungen wie Positivismus, Darwinismus und Marxismus, denen ein von den Naturwissenschaften hergeleiteter empirischer Wahrheitsbegriff gemeinsam war, welcher sich gegen eine religiös begründete Welterklärung wendete und damit den Gedanken einer gottgewollten Ordnung angriff. Der Verlust tradierter Ordnungs- und Denkmuster sowie der hier in aller Kürze angesprochene Gesellschaftswandel konnten Verunsicherung und Identitätsverlust, aber auch einen ausgeprägten Fortschrittsoptimismus hervorrufen. In Europa steht der Begriff „Fin-de-siècle“ für die um die Jahrhundertwende ausgeprägte Wahrnehmung des Bürgertums, in einer Krisenzeit zu leben, welche sich auf ganz unterschiedliche Bereiche wie Nation, Identität oder Weltanschauung erstrecken konnte. Der (allerdings oft missverstandene[289]) Titel von Oswald Spenglers zweibändiger Schrift *Der Untergang des Abendlandes* (1918; 1922) gewann insbesondere auch in Skandinavien einen symbolischen Charakter.[290] Eine Literatur, die sich bewusst in den Elfenbeinturm der reinen Kunst zurückzog und als l'art-pour-l'art oder Dekadenzliteratur bezeichnet wird, kann nicht nur als Gegenreaktion auf den Anspruch des Naturalismus, wissenschaftliche Studie der rauen Wirklichkeit zu sein, sondern auch als Flucht vor einer verunsichernden Wirklichkeit verstanden werden.[291] Das

---

[288] Vgl. Brandes, Georg: *Det moderne Gjennembruds Mænd*. Kopenhagen 1883. Brandes schließt die Frauen des Modernen Durchbruchs bereits im Titel aus. Eine Antwort auf diese unzulässige Missachtung vieler wichtiger weiblicher Autoren liefert Pil Dahlerup hundert Jahre später mit ihrer Dissertation *Det moderne gennembruds kvinder*.

[289] Vgl. Koktanek, Anton Mirko: Oswald Spengler. Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Hg. v. Walter Jens. München 1991. Bd. 15: 814.

[290] Vgl. Gustafsson, Lars: Den västerländska kulturens stympade lemmar – Idéer om kulturens undergång och kulturens förnyelse i svensk litteratur efter första världskriget. In: Höskuldsson 1975: 70-73. Hagar Olsson widmete Spenglers Abhandlung eine umfangreiche zweiteilige Rezension in *Dagens Press*, die jedoch in erster Linie aus einer Inhaltswiedergabe besteht. Immerhin bezeichnet Olsson den *Untergang des Abendlandes* als „ein epochemachendes europäisches Buch“. Vgl. Olsson, Hagar: Västerlandets undergång. En epokgörande europeisk bok. In: *Dagens Press* 23./24.03.1921.

[291] George C. Schoolfield gibt in seinem „Baedeker der Dekadenz" einen guten Überblick über diese kulturelle Strömung, wobei er am Beispiel verschiedener Autoren zeigt, wie verbreitet sie in Europa und Nordamerika war. Als skandinavische Repräsentanten stellt er unter anderem Hjalmar Söderberg, Arne Garborg, Karl August Tavaststjerna und Herman Bang vor. Es ist augenfällig, dass Schoolfield die Dekadenz als ein männliches Phänomen versteht, da weibliche Autoren nicht berücksichtigt werden. Vgl. Schoolfield, George C.: *A Baedeker of Decadence. Charting a Literary Fashion 1884-1927*. New Haven/ London 2003. Ebba Witt-Brattströms Monographie *Dekadensens kön* kann als notwendige Ergänzung zu Schoolfields Darstellung verstanden werden. Am Beispiel von Ola Hansson und Laura Marholm beschreibt sie die europäische Dekadenz aus einer Geschlechter-Perspektive. Vgl. Witt-Brattström, Ebba: *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*. Stockholm 2007.

Krisenbewusstsein ist jedoch nicht allein in den bürgerlichen Kreisen vorzufinden. Der Historiker Rüdiger Graf verweist darauf, dass neben Ernst Bloch auch der Anarchist Gustav Landauer nicht nur eine Krise des Kapitalismus und des Staates, sondern auch eine Krise des Sozialismus feststellte, „deren Ursache er in der Utopievergessenheit bzw. der Vernachlässigung des geistigen Elements im Marxismus und den sozialistischen Parteien sah."[292]

Während die einen den Untergang der eigenen Kultur fürchteten, trotzten die anderen dem Pessimismus, indem sie sich auf der Schwelle zu einem neuen vielversprechenden Zeitalter sahen. Diese Spannungen bildeten einen guten Nährboden für utopisches Denken jeglicher Art. Graf betont, „[w]as als Krise angesehen und was dieser als Utopie entgegengestellt wurde, variierte dabei in Abhängigkeit vom politischen und intellektuellen Hintergrund der Autoren." (Graf 2003: 167.) Ein besonders deutlicher Unterschied liegt in der Offen- oder Geschlossenheit der utopischen Denksysteme. Steht der ins Unendliche ausgerichtete Entwicklungsgedanke im Vordergrund, bleiben die utopischen Zukunftsvisionen eher vage und mehrdeutig. Sie akzeptieren eine Welt in kontinuierlicher Veränderung, in der Widersprüche nebeneinander existieren, wobei ein Zustand reiner Harmonie dennoch oft als (unerreichbares) Fernziel angestrebt wird.

Eine weit verbreitete Antwort auf das Bedürfnis nach „neuer Sinnvergewisserung und Orientierung, nach umfassender Sicherheit in allen Lebensbezügen" (Mai 2001: 9) war die Konzipierung von rational durchorganisierten Staatssystemen, welche die „vielfältigen Diktaturen und autoritären Regime" des beginnenden 20. Jahrhunderts in die Realität umzusetzen versuchten. Sie bemühten sich „die immanente Widersprüchlichkeit durch Zwang zu überwinden, durch selektive Aneignung der Moderne" (Mai 2001: 9). Bolschewismus, Faschismus und Nationalsozialismus waren, so Gunther Mai, „nur die extremsten Antworten" (Mai 2001: 9) auf die als unvereinbar empfundenen Gegensätze der Zeit. Diejenigen Zeitgenossen, die vom Grundwert der individuellen Freiheit überzeugt waren, bewerteten diese Systeme schon damals als dystopische Gebilde. Besonders anschaulich zeugen davon Romane wie Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) oder Karin Boyes *Kallocain* (1940), in denen die beiden äußeren Pole utopischen Denkens, Freiheit versus Zwang beziehungsweise Chaos versus Organisation, besonders deutlich zu Tage treten. Boyes Roman ist auch insofern interessant, da er eine deutliche Zivilisationskritik sowie vitalistische Tendenzen beinhaltet, zugleich jedoch klar antifaschistisch ist. Diese Haltung ist in den Schriften vieler modernistischer Schriftsteller zu

[292] Graf, Rüdiger: Die Mentalisierung des Nirgendwo und die Transformation der Gesellschaft. Der theoretische Utopiediskurs in Deutschland 1900-1933. In: Hardtwig, Wolfgang (Hrsg.): *Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit*. München 2003: 167.

finden. Dass Hagar Olsson hier keine Ausnahme bildet, werden die folgenden Analysen erkennen lassen.

Ähnlich wie in der zentraleuropäischen Literatur der Jahrhundertwende tummeln sich auch in der skandinavischen Literatur dekadente Gestalten.[293] Eine zentrale Figur ist der männliche Flaneur, der mit ironischer Distanz die gesellschaftlichen Verhältnisse schildert, wobei Resignation, Pessimismus und oftmals eine lebensverachtende Grundhaltung vorherrschen. Ernsthaftes Engagement für eine Verbesserung der Umstände erscheint in der Regel als sinnlos. In der finnlandschwedischen Literatur ist einige Jahre später ein ähnliches literarisches Phänomen zu beobachten, das mit dem Begriff „dagdrivarlitteratur" bezeichnet wird, den man wörtlich mit „Tagvertreiberliteratur" übersetzen kann. Torsten Pettersson kritisiert, dass diese Strömung oft zu sehr in die Tradition schwedischer und kontinentaleuropäischer Flaneure verortet wurde. Man habe übersehen, dass die finnlandschwedischen Flaneure oder Tagediebe oft nur widerwillig die Position des passiven Beobachters einnehmen. Sie nehmen das Leben ernst, nach welchem sie sich sehnen, welches sie aber nicht erreichen.[294] Die Sehnsucht nach einer besseren Welt ist also durchaus gegeben, wobei sich diese Sehnsucht mit Hoffnungslosigkeit paart, die, so Pettersson, vor allem von der damaligen gesellschaftlichen und politischen Situation Finnlands herrührte. Seit 1910 geriet die finnische Autonomie deutlich unter Druck. Neue Gesetzesentwürfe gaben den russischen Behörden größere Macht hinsichtlich finnischer Angelegenheiten, außerdem konnten hohe politische Ämter in Finnland nun auch von russischen Staatsbürgern besetzt werden, und 1914 wurde ein vollständiges „Russifizierungsprogramm" veröffentlicht, welches nicht nur die Hoffnung auf Unabhängigkeit begrub, sondern eine völlige Vereinnahmung Finnlands durch Russland androhte (vgl. Pettersson 1986: 32).

Die russische Revolution wurde von vielen europäischen Intellektuellen zunächst als ein Ereignis begrüßt, das aus dem vorherrschenden Pessimismus zu befreien versprach. Sven Willner verweist darauf, dass viele Schriftsteller die Revolution als ein großes und verheißungsvolles Ereignis oder zumindest als ein spannendes Experiment der Utopieverwirklichung wahrnahmen.[295] Diese positive

---

[293] Vgl. beispielsweise Per Thomas Andersens Studie *Dekadense i Nordisk Litteratur 1880-1900* (1992).

[294] Vgl. Pettersson, Torsten: Det svårgripbara livet: Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen. In: Sven Linnér (Hrsg.): *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*. Helsingfors 1986: 15. Diese Sehnsucht teilen die Tagediebe mit den schwedischen Primitivisten. Vgl. Paqvalén 2007: 102-104.

[295] Vgl. Willner, Sven: De intellektuella och friheten. In: Ders.: *Mellan tvång och frihet. Essäer av Sven Willner*. Helsingfors 1989: 25. Ähnlich ging es auch der jungen Hagar Olsson, die in einem Schulaufsatz schildert, wie sie die Welt auf den Kopf zu stellen gedenkt. Hier findet sich bereits das Bild, den Dingen zunächst tief auf den Grund gehen zu müssen, bevor man sie radikal ändern kann. Olsson beschreibt, dass sie

Einschätzung war sicherlich dadurch bedingt, dass ein ursprüngliches Ziel der Revolution eine soziale Demokratie war, die eine gerechte Verteilung der lebensnotwendigen Güter sowie die Gleichstellung aller Menschen, sicherstellen sollte.[296] Außerdem stillte die Revolution das Bedürfnis vieler junger Künstler, mit der Elterngeneration abzurechnen. Anz betont, dass die bürgerliche Kultur den jungen Intellektuellen oft als die Kultur der Väter galt und als Teil einer klar hierarchisch und patriarchalisch geprägten Gesellschaftsordnung abgelehnt wurde (vgl. Anz 2002: 79-82). In einer Revolution im Namen des Sozialismus sah die junge Generation die Chance auf den ersehnten Neubeginn: Es wurde ein Zeitalter eingeläutet, welches den Jüngeren endlich die Möglichkeit eröffnen würde, die Zukunft aktiv zu gestalten.

Als beispielhaft für die russischen Revolutionäre der ersten Stunde kann Alexandra Kollontay gelten, die sich ausführlich mit der politischen Situation in Finnland beschäftigt hat und später ebenso wie Hagar Olsson enge Kontakte zu Ada Nilsson, einer der zentralen Gestalten der Fogelstad-Frauen (vgl. Kapitel 6), pflegte. Kollontay wurde nach der Revolution Ministerin für soziale Fragen und ging als die erste weibliche Ministerin überhaupt in die Geschichte ein. Sie setzte sich intensiv für die Verbesserung der Situation von Frauen und Kindern ein und brachte eine Vielzahl moderner Reformen auf den Weg, wie die völlige Gleichstellung von Ehepartnern, die rechtliche Gleichstellung unehelicher Kinder, das Recht auf Scheidung ohne jegliche Nennung von Gründen und das Recht auf Abtreibung (vgl. Knutson 2004: 227f). Diese Flut von Reformen innerhalb kürzester Zeit war typisch für die Experimentierphase der ersten Jahre nach der Revolution, die sich durch einen „Horizont von Erwartungen und Projektionen, von denen noch nicht klar war, was daran ‚realistisch' und was ‚utopisch' war"[297] auszeichnete.

Die meisten dieser Reformen wurden später von Stalin wieder zurückgenommen, was als symptomatisch für die Entwicklung der Sowjetunion verstanden werden kann. Richard Stites faßt mit Blick auf die Bedeutung des Utopischen zusammen:

> Stalinism was not simply a negation of utopianism. It was a rejection of revolutionary utopianism in favour of a single utopian vision and

---

bzw. das Erzähler-Ich Bohrungen bis zum Mittelpunkt der Erde vornehmen will, in Erwartung, dass „in jeder Minute etwas Unerhörtes, etwas, das man sich noch nie zuvor hat denken können" eintreffen wird. („[D]å man ju varje minut kunde vänta sig någonting oerhört, någonting som man aldrig förut kunnat tänka sig.") In: HOS 4.IV.13.

[296] Vgl. Beyrau, Dietrich: Das bolschewistische Projekt als Entwurf und soziale Praxis. In: Hardtwig 2003: 18.

[297] Schlögel, Karl: Utopie als Notstanddenken – einige Überlegungen zur Diskussion über Utopie und Sowjetkommunismus. In: Hardtwig 2003: 85. Schlögels Verwendung der Begriffe ‚realistisch' und ‚utopische' erweist sich als wenig differenziert. Sie bedeuten in der oben zitierten Stelle lediglich, umsetzbar und nicht umsetzbar.

> plan, drawn up at the pinnacle of power and imposed on an entire society without allowance for autonomous life experiments.[298]

Eine Entwicklung, die Kollontay und andere bereits sehr früh, im Jahre 1919, kritisierten, war die Formierung einer Diktatur durch eine einzige Partei sowie der wachsende Terror gegen die eigene Bevölkerung. Kollontay versuchte vergeblich, die Forderung der innerparteilichen Arbeiteropposition nach Erhaltung der Arbeiterdemokratie bei der RKP-Führung durchzusetzen. Dies weckte bei ihr nicht nur Zweifel am Erfolg der Revolution, sondern führte auch zu einem angespannten Verhältnis zur Parteiführung.[299] Kollontay trat von ihrem Ministerposten zurück und wurde später unter anderem in Oslo und Stockholm sowjetische Botschafterin. Anders als viele ihrer Mitstreiter entging sie aus bis heute ungeklärten Gründen den stalinistischen „Säuberungsaktionen" in den eigenen Reihen.

Den Ersten Weltkrieg deuteten viele Europäer als finalen Zusammenbruch einer überholten Welt. Oftmals verstärkte diese traumatische Erfahrung die oben beschriebenen Tendenzen. Man reagierte mit Unsicherheit und Pessimismus, aber auch mit Hoffnung und dem Glauben, dass nun die Zeit für die Gestaltung eines neuen Zeitalters gekommen sei. In Russland deutete man den Krieg „als Beleg für die Verworfenheit von Kapitalismus und Imperialismus" (vgl. Beyrau 2003: 15) und sah damit das eigene historische Verständnis bestätigt. Der russische Kommunismus erhob einen bereits in den Theorien von Marx und Engels verankerten Anspruch auf Wissenschaftlichkeit (vgl. 42, 47f), der dem Geist des 19. Jahrhunderts entsprach und sich explizit von dem so genannten „utopischen" Sozialismus abgrenzte. Die Machtergreifung des Proletariats wurde zu einer wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit erklärt. „Kontingenz, Subjektivität und Freiheit und damit die Möglichkeit des Irrtums" wurden geleugnet. Man glaubte sich im Besitz einer objektiven Wahrheit, als deren Träger die „intellektuellen Berufsrevolutionäre, später das Abstraktum ‚die Partei'" (Beyrau 2003: 14) galten.

Einen ähnlichen Objektivitätsanspruch findet man in den theoretischen Schriften vieler schwedischer Sozialdemokraten, die versuchten, die Utopie des Volksheim („folkhem") auf wissenschaftlich fundiertem Grund aufzubauen.[300] Als repräsentativ können hier vor

---

[298] Stites, Richard: *Revolutionary Dreams*. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. New York/ Oxford 1989: 226. Stites Kommentar zeigt erneut die Vielschichtigkeit des Utopiebegriffs. Einerseits spricht er vom Tod des Utopischen, dessen besondere Kennzeichen Offenheit und Experimentierfreude sind. Andererseits verwendet er den Begriff der Utopie in Bezug auf eine starre hierarchische gesellschaftliche Struktur.

[299] Vgl. Fetscher, Iring: Nachwort. In: Alexandra Kollontai: *Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin.* Hg. und mit einem Nachwort von Iring Fetscher. München 1970: 83f.

[300] Frithjof Strauß verweist auf die Bedeutung der Arbeiterautoren, zu denen in den Literaturgeschichten auch die „5 unga" (5 Jungen) gezählt werden, für die

allem Gunnar und Alva Myrdal gelten. Seit Beginn der 1930er Jahre beschäftigte sich die schwedische Sozialdemokratie immer weniger mit dem Gegensatzpaar Arbeit und Kapital, sondern richtete ihr Interesse vielmehr auf eine Kombination von Arbeit und Heim. Yvonne Hirdman bewertet dies als charakteristisch für die damalige Zeit, die sich in Schweden durch eine tiefe Sehnsucht nach Konsens auszeichnete.[301] Sie verweist weiterhin darauf, dass diese Entwicklung in der Forschung als eine Abwendung von einem idealen hin zu einem praktischen Sozialismus bezeichnet wurde (vgl. Hirdman 1992b: 28). Ähnlich wie viele deutsche Sozialdemokraten der Weimarer Republik hoffte man, die kapitalistische Gesellschaft von innen heraus zu Fall zu bringen, indem man schrittweise über einen längeren Zeitraum hinweg neue Reformen verwirklichte.[302]

Dabei galt es, den richtigen Weg zu finden, um den bestmöglichen Staat zu verwirklichen. Die Myrdals waren davon überzeugt, diesen Weg mit Hilfe der neuesten wissenschaftlichen und technologischen Erkenntnisse beschreiten zu können, was zu einer Objektivierung der Politik führen und damit allgemein als richtig erkannt werden würde.[303] Man sah sich in der Lage, den guten Staat schaffen zu können, der die Mitbürger vor ihren eigenen Schwächen bewahren sollte (vgl. Hirdman 1992b: 31). Nach Ansicht der sozialdemokratischen Theoretiker brächten eine staatliche Kontrolle, die dem Gesamtwillen des Volkes entspräche, und eine Erziehung nach neustem wissenschaftlichem Standard schließlich einen modernen Menschentyp hervor. Dieser werde sich durch Vernunft, eine hohe soziale Verantwortung und (paradoxerweise) Unabhängigkeit auszeichnen (vgl. Hirdman 1992b: 33; 45). Die Utopie der Myrdals ist den Prinzipien Ordnung und Kontrolle verschrieben. Es offenbart sich zudem eine weitere Facette des utopischen Ideals vom neuen Menschen. Insbesondere in den großen europäischen Diktaturen sah man den neuen Menschen vor allem als ein im kollektives Wesen, das seine individuelle Existenz ohne weiteres für den Erhalt des Kollektivs aufgeben könne.

Entwicklung und Festigung des „sozialdemokratische[n] Selbstverständnis[ses] vom Volksheim." In: Strauß 2006: 251.

[301] Vgl. Hirdman, Yvonne: The Social Engineers, the Rationalist Utopia, and the New Home of the 1930s. In: *International Journal of Political Economy* 22/ 1992b: 27.

[302] Vgl. Hirdman 1992b: 29. Zur deutschen Sozialdemokratie vgl. Hölscher, Lucian: Zur Generierung historischer Zeit in der deutschen Sozialdemokratie vor 1933. In: Hardtwig 2003: 221-223. Hölscher verweist auf die unterschiedlichen Erwartungen innerhalb der Sozialdemokratischen Partei bzgl. des Zeitpunktes des Zusammenbruchs des kapitalistischen Systems. Es standen sich Revolutionäre, die an einen baldigen und plötzlichen Zusammenbruch glaubten, und Reformer, die eine langfristige graduelle Entwicklung hin zum Sozialismus für wahrscheinlicher hielten, gegenüber.

[303] Vgl. dazu auch Forser, Tomas: Oavhängiga kulturradikaler och reformradikala socialdemokrater. Utopi och besinning i folkhemmet. In: Nolin 1993: 138.

In einem deutlichen Kontrast dazu stand das in der Tradition der Aufklärung stehende Ideal vom freien Menschen, welches für viele unabhängige Kulturliberale und Kulturradikale den Kern der Vision vom neuen Menschen ausmachte (vgl. Forser 1993: 138). Für dieses Ideal traten insbesondere einige Mitglieder der Stockholmer Clarté-Sektion[304] ein, wobei sie in Schweden damit eher eine Ausnahmeerscheinung bildeten:

> Folglich scheint der Radikalismus in den Stockholm/ Uppsala-Abteilungen eher kulturell als politisch akzentuiert zu sein mit seiner Offenheit gegenüber der Freien-Mensch-Utopie, die beispielsweise Karin Boye anzog. Für sie handelte die Befreiung nicht von praktischen-politischen Reformen, sondern von der Befreiung des Individuums, und damit zeigt sie sich als eine wahre Kulturradikale.
>
> Sålunda tycks radikalismen i Stockholm/ Uppsala-avdelningarna vara mer kulturellt än politiskt accentuerad med sin öppenhet gentemot den fria-människan-utopi som attraherade t ex Karin Boye. För henne handlar frigörelsen inte om praktiskt-politiska reformer men om individens befrielse och i det framstår hon som en sann kulturradikal. (Forser 1993: 139.)

Besonders für die norwegischen Kulturradikalen Sigurd Hoel, Arnulf Øverland und Helge Krog[305] ist die Utopie vom freien Menschen bedeutungsvoll, wobei Leif Longum anmerkt, dass diese Utopie nur ziemlich vage Konturen habe (vgl. Longum 1988: 209.) Ohne ausführlicher auf den norwegischen Kulturradikalismus einzugehen, soll darauf verwiesen werden, dass Hagar Olsson zumindest zu Øverland intensiveren Kontakt pflegte, was ein Artikelmanuskript mit dem Titel „Om författarnas politiska ansvar" belegt, das kurz auf einen Besuch der Kritikerin bei Øverland und „einigen anderen norwegischen Freunden" Bezug nimmt. Fundort und Inhalt lassen darauf schließen, dass dieser Text wohl einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg verfasst wurde. Olsson äußert sich hier enttäuscht über Øverlands Desinteresse an der weltpolitischen Lage und seine Fixierung auf den norwegischen Sprachenstreit. Gerade von diesem Schriftsteller habe sie nicht erwartet, dass er „in den Elfenbeinturm der Dichtung eingesperrt" sei.[306] Hier bleibt fraglich, ob die Enttäuschung über Øverlands Hinwendung zu konservativen Ansichten Olsson zu einem solch negativen Urteil verleitet hat. Angesichts Øverlands Anteilnahme an den politischen Spannungen zwischen den USA und der UdSSR nach dem Zweiten Weltkrieg kann

---

[304] Zur Clarté-Bewegung in Finnland vgl. 166ff.

[305] Zum Kulturradikalismus in Dänemark, Norwegen und Schweden vgl. Bay, Carl Erik: Kulturradikalismen i nordisk perspektiv. Definition og problemorientering. In: Nolin 1993: 13-22. Zum Kulturradikalismus in Norwegen und speziell zu den Schriftstellern Hoel, Krog und Øverland. Vgl. Longum, Leif: *Drømmen om det frie menneska. Norsk kulturradikalisme og mellomkrigstidens radikale trekløver: Hoel – Krog – Øverland*. 2. Aufl. Oslo 1988.

[306] „några andra norska vänner"; „instängd i diktens elfenbenstorn". In: HOS 6.II.5.

von einer unpolitischen Haltung keine Rede sein.[307] Der literarischen Produktion Sigurd Hoels widmet Olsson am 7.11.1931 in *Tidervarvet* anerkennende Aufmerksamkeit. Sie beklagt dort, dass ein Roman wie *En dag i oktober* (1931), der auf leidenschaftliche Weise die aktuellen Tendenzen der Zeit aufgreife, nicht die Anerkennung erhalte, die ihm zustünde (vgl. Holmström 1993c: 204).

Viele sozialistische und sozialdemokratische Intellektuelle in Schweden lehnten die Utopie des freien Menschen als zu idealistisch und weltfremd ab (vgl. Forser 1993: 135-156). Der Mensch der Zukunft galt ihnen als vorwiegend kollektives Wesen, wobei die schwedische Sozialdemokratie seit den 1930er Jahren eine dritte Möglichkeit mitdenkt. Der 1931 erschienenen Programmschrift *acceptera*, die vor allem auf die Architektur und die Kunstindustrie abzielt, ist ein kurzer Absatz mit der Überschrift „Das Individuum und die Masse..." („Individen och massan...") vorangestellt. Auf die Frage, ob das persönliche oder das Allgemeinwohl Vorrang habe, heißt es: „– eine unlösbare Fragestellung, denn wir können uns genauso wenig vom Faktum des Kollektivs, wie von der Forderung des Individuums nach einem selbstständigen Leben lösen. Das Problem unserer Tage heißt: Quantität *und* Qualität, Masse *und* Individuum."[308] Dieser Problemstellung begegnen die Verfasser von *acceptera* mit pragmatischen Lösungsvorschlägen wie dem eines neuen Baustils, der die Bedürfnisse des Einzelnen ebenso wie die des Kollektivs berücksichtigen soll.[309]

Obwohl viele Sozialdemokraten den Bolschewismus als unmenschlichen Utopismus kritisierten, der vor allem Diktatur, Elitismus und Gewaltverherrlichung bedeutete (vgl. Forser 1993: 140), waren auch die sozialdemokratischen Konzepte nach dem Ersten Weltkrieg mitunter weniger demokratisch, als ihr Name dies vermuten lässt. Besonders drastisch zeigt sich dies, wenn rassenbiologische Ideen,

---

[307] Vgl. Seiler, Thomas: Modernismus. In: Glauser 2006: 271; 279.

[308] „– en olöslig frågeställning, ty vi kan icke komma ifrån kollektivitetens faktum lika lite som vi kan komma ifrån individens fordran på självständigt liv. Problemet heter i våra dagar: kvantitet *och* kvalitet, massa *och* individ." In: Asplund, Gunnar (u.a.): *acceptera*. Stockholm 1931: 3.

[309] Paqvalén stellt den Kulturradikalismus ausgehend von der Stockholmausstellung und der Programmschrift *acceptera* dar. Vgl. Paqvalén 2007: 87-90. Dabei wird der Fokus jedoch etwas einseitig auf die Begriffe „Funktionalismus", „die neue Sachlichkeit" und das sozialdemokratische „Volksheim" gerichtet. Es fehlt die gesamtnordische Perspektive ebenso wie die humanistische Ausprägung des Kulturradikalismus, die in meiner Untersuchung im Vordergrund steht. Konzentriert sich Paqvalén auf die Bedeutung des Kollektivs, so betont Magnus Ullén die besondere Stellung der anarchistischen Freiheit des Individuums im Modernismus. Hier sieht er eine Ursache für die Anziehungskraft, die die totalitären Regime mit ihrem Führerkult auf viele Modernisten gehabt hätten. Seine Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Modernismus" ist entsprechend von einer Gegenüberstellung von Individuum und Masse geprägt. Eine integrative Sichtweise, wie sie charakteristisch für den utopischen Humanismus ist, wird so ausgeklammert. Vgl. Ullén, Magnus: Modernism och utopi: Fredric Jameson, Peter Luthersson och litteraturens värde. In: *Samlaren* 128/ 2007: 233-264; besonders 238f.

welchen jede ethische und wissenschaftliche Grundlage fehlte, dazu führten, dass man mit Hilfe von Zwangssterilisation die Zahl der für den gesellschaftlichen Fortschritt hinderlichen Individuen vermindern wollte.[310] Hirdman zufolge waren der uneingeschränkte Glaube an die Autorität wissenschaftlicher Erkenntnis sowie das „law of giving gifts" – der Staat hilft seinen Bürgern und kann im Austausch Forderungen an sie stellen – die Legitimation unter anderem der Myrdals, in die Privatsphäre des Einzelnen einzugreifen.

Auch wenn sie die Realität der Bürger bei weitem nicht so stark berührt haben wie in den großen autoritären Staatssystemen, konnten in Schweden in den 1930er Jahren nicht nur im konservativen Lager, sondern auch bei den Ideologen der Sozialdemokratischen Partei Tendenzen beobachtet werden, die die Freiheit des Einzelnen gefährdeten. Entsprechend ist die Frage berechtigt, ob Karin Boyes Roman *Kallocain* nicht nur eine Reaktion auf die Verhältnisse in Russland und Deutschland, sondern auch eine Warnung bezüglich der politischen Lage im eigenen Land und in ganz Europa darstellt.[311] In ihrer 1933 erschienen Rezension zu Tora Skredsviks Roman *Bröd eller barn?* (1932), der die Sterilisationsfrage aufgreift, benennt Boye unverblümt die rassistischen Tendenzen in den zeitgenössischen kulturellen und politischen Debatten in Schweden.[312] Kommt man noch einmal auf die Utopie des Volksheims zurück, so ist eine Anmerkung von Anna Williams von besonderem Interesse. Sie spricht die machtpolitische Dimension des Begriffs ‚Heim' an, für den das Gefühl, dazuzugehören oder ausgeschlossen zu sein, fundamental sei.[313] Der Begriff hat demnach eine identitätsstiftende Funktion für eine klar umgrenzte Gemeinschaft, wobei zur Festigung dieser Identität unerwünschte Tendenzen als fremdartig ausgeschlossen werden.[314]

---

[310] Hirdman zeigt anhand von Zitaten, dass damit sowohl psychisch oder körperlich behinderte Menschen betroffen waren, als auch Menschen mit intellektuellen oder moralischen Defiziten. Vgl. Hirdman 1992b: 59-61. Vgl. zur Eugenik auch Paqvalén 2007: 97-99. Paqvalén erwähnt, dass auch die Frauen hinter der Zeitschrift *Tidevarvet* Befürworter der Rassenhygiene waren. Soweit ich es überblicken kann, hat Hagar Olsson sich zu diesem Thema nicht geäußert. Auch in Finnland wurde bis in die 1960er Jahre zwangssterilisiert. Vgl. den am 10.01.2009 im *Hufvudstadsbladet* erschienen Artikel „Rashygien förekom ända in på 60-talet", in welchem die Erkenntnisse der Historikerin Marjatta Hietala zur Eugenik in Finnland widergegeben werden.

[311] Vgl. Dazu auch Mattlar, Jörgen: Karin Boyes framtidsroman *Kallocain* som politiskt slagträ. In: *Horisont* 1/ 2000: 20.

[312] Vgl. Boye, Karin: Vulgär darwinism och samhällsutveckling (1933). In: Dies.: *Det hungriga ögat. Journalistik 1930-1936. Recensioner och essäer*. Urval och redigering av Gunnar Ståhl. Stockholm 1992: 75-79.

[313] Vgl. Williams, Anna: *Tillträde till den nya tiden*. Fem berättelser om när Sverige blev modernt. Stockholm/ Stehag 2002: 15.

[314] Die Parallelen und Unterschiede zwischen der Konstruktion einer nationalsozialistischen Volksgemeinschaft und der sozialdemokratischen Idee des Volksheims untersucht der Politikwissenschaftler und Historiker Norbert Götz in seiner Dissertation mit dem Titel *Ungleiche Geschwister*. Götz sieht einen

Entsprechend erschienen in Schweden viele Bücher, die formal traditionellen Mustern folgten und konservative Werte propagierten. Regressives utopisches Denken kann hier in Form einer idealisierten Vergangenheit Eingang finden, die nicht selten Parallelen zu den faschistischen oder nationalsozialistischen Ideologien des Kontinents aufweisen. Bibi Jonsson zeigt dies am Beispiel der schwedischen „Heimatliteratur" („hembygdslitteratur"), die in den 1930er Jahren einen neuen Aufschwung erfuhr. Auch wenn Jonsson einräumt, dass vitalistische und primitivistische Tendenzen nicht zwingend rassistisch sein müssen, kommt sie für die schwedische Heimatliteratur der Zwischenkriegszeit zu dem Schluss, dass sie „muffig und rassistisch" sei. Sie verurteile die Frau als ‚das Andere', und schließe den modernen Menschen sowie alles Unbekannte und Fremde aus.[315]

Mai verweist auf eine Blüte autoritärer Sehnsüchte als eine in ganz Europa verbreitete Reaktion auf die Situation nach dem Krieg (vgl. Mai 2001: 9). Diese wurden gespeist von der Erinnerung an ein vermeintlich überschaubares und geordnetes Gestern und begünstigte den Vormarsch regressiver utopischer Vorstellungen. Diese Tendenzen konnten auch in Finnland beobachtet werden. Zunächst wuchs mit der im Jahre 1917 von Russland erlangten Unabhängigkeit, die Finnland zu einem eigenständigen Nationalstaat machte, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Im darauf folgenden Jahr trieb jedoch der blutige Bürgerkrieg einen tiefen Keil in das Land, wodurch die Bevölkerung im Gegensatz zu den anderen nordischen Ländern, die von Kriegshandlungen verschont blieben, auf besondere Weise traumatisiert wurde. Glückte es der auf Konsens ausgerichteten schwedischen Gesellschaft, die unterschiedlichen politischen Tendenzen auszugleichen, so spitzten sich in Finnland die Gegensätze vor allem zwischen Sozialisten und Nicht-Sozialisten so sehr zu, dass sie jahrzehntelang Bestand haben sollten.[316]

Die 1920er Jahre beschreibt Sven Willner als ein dunkles Kapitel der Geschichte des finnlandschwedischen Bürgertums[317], wobei bis heute schwer nachzuvollziehen sei, warum sich vor allem das zu Beginn des Jahrhunderts so liberale und reformfreudige Bildungsbürgertum nach 1918 politisch extrem nach rechts orientierte. Unabhängig davon

---

entscheidenden Unterschied in der Konstruktion und Funktionalisierung des Gemeinschaftsbegriffs. Während sie in Deutschland vor allem als ein ordnungsstifendes Prinzip zu verstehen ist, kam ihr in der schwedischen Sozialdemokratie vorwiegend die Funktion einer „provisorischen Utopie" zu. Vgl. Götz, Norbert: *Ungleiche Geschwister. Die Konstruktion von nationalsozialistischer Volksgemeinschaft und schwedischem Volksheim*. Berlin 2000.

[315] Vgl. Jonsson, Bibi: Det regionala blir centralt. Om nostalgi, unkenhet och rasism i svensk trettiotalslitteratur. In: Clas Zilliacus, Heidi Grönstrand und Ulrika Gustafsson (Hrsg.): *Gränser i nordisk litteratur. IASS XXVI 2006*. Bd. 1. Åbo 2008: 359.

[316] Vgl. Wrede, Johan: Om politiska ideologier och litteratur i Finland 1917-1948. In: Linnér 1986: 172f. Vgl. dazu auch Juha Siltalas sozialpsychologische Studie *Sisällissodan psykohistoria* (2009).

[317] Willner, Sven: Nya Argus tjugotal. In: Willner 1989: 92.

sympathisierten viele Finnen mit dem besiegten Deutschland. Die Bürgerlichen hatten die so genannte „Waffenbrüderschaft“ von 1918 im Kampf gegen die Rotgardisten nicht vergessen, was auch dazu führte, dass man den Versaillesfrieden eher kritisch bewertete.[318] Das selbstständige Finnland barg nicht nur in seiner Polarisierung zwischen rechts und links, welche durch die Entstehung der rechtsradikalen Lappobewegung 1929 noch weiter verstärkt wurde, ein hohes Konfliktpotenzial. Der im 19. Jahrhundert einsetzende Nationalismus, der unter anderem in der nationalromantischen Literatur Snellmans, Runebergs und Lönnrots seinen Ausdruck fand, führte dazu, dass der Sprachenfrage eine immer größere Bedeutung beigemessen wurde. Es kam zu einer deutlichen Frontenbildung zwischen den Gegnern und den Befürwortern eines offiziell zweisprachigen Finnlands. In den Debatten offenbaren sich in beiden Sprachlagern auch extrem nationalistische und rassistische Ansichten (vgl. Wrede 1986: 174).

Ein Beispiel für den finnlandschwedischen Nationalismus sind die Richtlinien des im Jahre 1921 gegründeten „Samfundet Folkhälsan i Svenska Finland“. Unter der Überschrift „Vår hustavla“ wurden sie an die lokalen Vereinigungen weitergegeben, die sich bald unter dem Dach der „Volksgesundheit im Schwedischen Finnland“ bildeten. Neben einer rassistisch geprägten Argumentation, die in dem Ausruf „Es darf keine schlechten Schweden in diesem Land geben!“ endet, sind Warnungen vor dem zerstörerischen Einfluss der modernisierten Welt zu finden, der wie so oft durch die Großstadt symbolisiert wird: „gib Deinen Heimatort nicht auf, so lange die Verhältnisse Dich nicht dazu zwingen! Vor allem. Ziehe nicht in die Stadt! Dort bedrohen Dich Verführungen und Gefahren, die Dein und der Deinen Untergang bedeuten können!”[319] Die Analogien zu der oft unter dem Schlagwort „Blut und Boden“ zusammen gefassten regressiven Utopie, die vor allem im deutschen Nationalsozialismus und tendenziell auch im italienischen Faschismus auftaucht, sind nicht zu übersehen.[320] Der Historiker Gustavo Corni fasst die hinter dieser Utopie stehende Ideologie folgendermaßen zusammen: „Es handelt sich um eine Ideologie, der völkische und großstadtfeindliche Ideen zugrunde lagen. Sie war voller Hass auf die

---

[318] Vgl. Willner 1989: 94f; 183. Willner verweist darauf, dass eine gewisse Berechtigung in dieser Kritik, die auch in anderen europäischen Ländern geäußert wurde, lag. Man verwies darauf, dass man Deutschland eine unverhältnismäßig große Bürde auferlegt habe, die die Gefahr einer heftigen Gegenreaktion in sich barg und damit nicht zur Friedenssicherung beitragen würde.

[319] „Det får ej finnas dåliga svenskar i detta land!”; „övergiv icke Din hembygd, såvida ej förhållandena rentav tvinga Dig därtill! Framför allt. Flytta icke till staden! Där hotar Dig frestelser och faror, som kunna bliva Din och de Dinas undergång!”

[320] Jonsson verweist darauf, dass diese Utopie in den 1930er Jahren auch in Schweden zahlreiche Anhänger fand: „In dem Jahrzehnt entstand eine Strömung im Blut-und-Boden-Geist, der mehr oder weniger direkt an das *Blut-und-Boden*- und *Heimat*-Ideal der Nazis anknüpfte.” (Kursivierte Wörter im Original deutsch.) („I decenniet framväxte en strömning i blod och jord-anda som mer eller mindre uttalat anknöt till nazismens *Blut und Boden* och *Heimat*-ideal.“) In: Jonsson 2008: 358.

Stadt und die Modernität, ausgesprochen rassistisch und bereits im Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts weit verbreitet gewesen."[321] Echte Zukunft im Blochschen Sinne beinhaltet diese Utopie nicht: „‚Zukunft' erschien in dieser Perspektive nichts weiter als Rückholung von Gewesenem – Neuformung der Vergangenheit auf einer ‚höheren' Ebene."[322]

Eine in totalitären Systemen oft angewandte Strategie zur Wahrung des inneren Zusammenhalts lässt sich auch im zwischenkriegszeitlichen Finnland beobachten. Es werden Feindbilder entworfen, wobei diese sowohl außerhalb als auch innerhalb der eigenen Nation angesiedelt sein können. Vor allem rechtsradikale Gruppierungen, wie die Partei IKL (Isänmaallinen Kansanliike) oder die Studentenvereinigung AKS (Akateeminen Karjala-Seura)[323], verurteilten nicht nur den Sozialismus, sondern auch eine schwedischsprachige Kulturentwicklung als landesverräterisch (vgl. Wrede 1986: 174). Insgesamt war die etablierte Kulturöffentlichkeit nach 1919 vorwiegend konservativ, patriotisch und nationalistisch. Trotz des 1920 mit Russland geschlossenen Friedensvertrags herrschte ein großes Misstrauen gegen alle, die in irgendeiner Form linksorientiert waren, oder die sich einfach nur um eine Annäherung zwischen den Fronten und damit um eine wirkliche innerpolitische Versöhnung und Stabilisierung bemühten. Auch die Befürworter kosmopolitisch ausgerichteter Bewegungen wie des Pazifismus' oder des paneuropäischen Gedanken gerieten schnell in den Verdacht, Landesverräter zu sein. Johannes Salminen veranschaulicht dies, indem er eine Aussage der Schriftstellerin Katri Vala (1901-1944)[324] aus dem Jahre 1933 zitiert: „falls jemand selbstständige und menschliche Gedanken hat, so beginnt ein heimliches Flüstern: Er ist Kommunist, pass auf, so wie im Mittelalter hütet euch vor der Hexe".[325]

Wie angespannt die politische Lage bis ins Jahr 1944, als Finnland in den Waffenstillstand mit Moskau einwilligte, immer wieder sein konnte, soll anhand einiger extremer Beispiele kurz illustriert werden. Im Jahre 1922 wurde der finnische Innenminister Heikki Ritavuori ermordet, wobei diese Tat wohl in einem direkten Zusammenhang mit

---

[321] Corni, Gustavo: Die Utopien des Faschismus: Rualisierung und ‚neue Städte'. In: Hardtwig 2003: 100.

[322] Kroll, Frank-Lothar: Nationalistische Rassenutopien in der Deutungskultur der Zwischenkriegszeit. In: Hardtwig 2003: 262.

[323] „Isänmaallinen Kansanliike" kann man mit „Vaterländischer Volksbewegung" übersetzen. „Akateeminen Karjala-Seura" heißt auf Deutsch so viel wie „Akademische Karelien-Gesellschaft".

[324] Stefan Moster weist darauf hin, dass sich im Werk der finnischsprachigen Lyrikerin Katri Vala viele Parallelen zum Expressionismus und besonders zu Edith Södergrans „Menschheitspathos" abzeichnen. Vgl. Moster, Stefan: Finnische Literatur. In: Glauser 2006: 434.

[325] „[O]m någons tankar är självständiga och mänskliga, börjar ett hemligt viskande: han är kommunist, se upp, liksom under medeltiden akta er för häxan". Zitiert nach Salminen 1987: 117.

Ritavuoris Bemühungen um eine Amnestie aller nach dem Bürgerkrieg verurteilten Rotgardisten stand. Ein weiteres Beispiel ist das im Jahre 1923 verhängte Verbot der 1920 gegründeten sozialistischen Arbeiterpartei Finnlands, die nach der Wahl im Jahre 1922 im Reichstag 27 Mandate erlangt hatte (vgl. Wrede 1986: 177f). Ähnlich erging es ein knappes Jahrzehnt später allerdings auch der Lappobewegung, woraufhin sich der Rechtsradikalismus vor allem in der IKL konzentrierte (vgl. Wrede 1986: 183). Allgemein kann man festhalten, dass Publikationen mit einem mehr oder weniger kontroversen Inhalt oft in Schweden oder den USA veröffentlicht wurden. Diese Entwicklung verschärfte sich in den späten 1930er Jahren und während des Krieges, was sich auch an dem eklatanten Einbruch des Imports ausländischer Literatur zeigte. Deutschland blieb meist das einzige Tor zu Europa, wobei die deutschen Schriftsteller, welche die Nazis ablehnten, in der Regel nicht ins Finnische übertragen wurden.[326]

Ein besonders extremes, wenn auch sehr ungewöhnliches Beispiel für die staatliche Zensur war der Umgang mit Hagar Olssons Theaterstück *Lumisota* im Jahre 1939. Hagar Olsson verfasste dieses Stück bewusst auf Finnisch, da es sich vor allem an die rechtsradikale vorwiegend finnischsprachige Jugend richten sollte. Dafür zeigten die selbsterklärten Bewahrer der finnlandschwedischen Kultur jedoch wenig Verständnis. Sie deuteten Olssons Sprachwahl gar als Verrat an ihrer Muttersprache und Kultur. Der Vorwurf des Landesverrats tritt hier abgewandelt als Verrat an der eigenen Kulturgemeinschaft in Erscheinung. Zilliacus kommentiert treffend, dass man vor lauter Verteidigung der eigenen Position gar nicht bemerkt hatte, dass die sprachliche Markierung der Autorin eher schmeichelhaft für diejenigen war, die damit nicht angesprochen wurden. Zilliacus beschreibt in seinem Aufsatz „Snöbollskriget som frös bort" die Entwicklungen, welche schließlich in einem Aufführungsverbot, verhängt durch das Außenministerium, endeten (vgl. Zilliacus 1979: 176-182).

Man kann zusammenfassend feststellen, dass große Teile der politischen Öffentlichkeit sowie der finnischen Bevölkerung in der Zwischenkriegszeit weder besondere Sympathien für den skandinavischen Nachbarn und schon gar nicht für Russland hegten. Mit Blick auf die historischen Verbindungen und aufgrund der politischen Haltung stand man Deutschland oft näher. Johannes Salminen begründet die Orientierung hin zu Deutschland unter anderem damit, dass viele Finnen einen Feind Russlands grundsätzlich als einen Freund des eigenen Landes betrachteten. Dies bestätigten auch die kritischen Reaktionen auf die Weimarer Republik, deren Annäherung an die Sowjetunion man in Helsinki mit gemischten Gefühlen begegnet sei (vgl. Salminen 1987: 117). In diesem Sinne bewerteten viele die

[326] Vgl. Jänicke, Gisbert: Hagar Olsson mellan natt och dag. In: *Nya Argus* 6-7/ 1987: 121. Sowie Wrede 1986: 178; 188.

Machtübernahme der Nationalsozialisten als Beginn einer hoffnungsvollen Entwicklung für die europäische Zukunft.[327]

Hitler kam dabei die Rolle des ersehnten Widersachers des Bolschewismus und des Verteidigers des westeuropäischen Kulturerbes zu. Das konservative Finnland und dessen Schriftsteller, egal ob schwedisch- oder finnischsprachig, bewunderten laut Wrede aufrichtig die neue Welt, für die die Diktaturen in Italien und Deutschland standen (vgl. Wrede 1986: 184). Der ideologische Unterbau dieser Diktaturen sprach wohl auch deshalb viele Finnen an, weil die Selbstständigkeit Finnlands durch Krieg gefestigt worden war. Patriotismus wurde mit kriegerischer Verteidigungsbereitschaft in Verbindung gebracht. Schon während des Bürgerkrieges dienten Runebergs Fänrik Stål und Lotta Svärd[328] als Identifikationsmuster, die für ein militärisches Heldentum standen (vgl. Wrede 1986: 177). Bleibt zu erwähnen, dass es den italienischen Faschisten und besonders den deutschen Nationalsozialisten nicht um die Verteidigung, sondern vor allem um eine Erweiterung des eigenen Gebiets ging. In Finnland spielten derartige Bestrebungen nur kurze Zeit während des Fortsetzungskrieges 1941-1944 eine Rolle, als es darum ging, Ostkarelien, das kulturell eng mit Finnland verbunden war, zu gewinnen.[329]

Wirft man einen Blick in die neueren finnischen Literaturgeschichten[330], so fällt auf, dass der finnlandschwedische

---

[327] So stellt beispielsweise der Schriftsteller V. A. Koskenniemi mit Freuden fest, dass Deutschland zu neuem Selbstbewusstsein gelangt sei und sich nach langer Starre wieder in dynamischer Bewegung befinde. Vgl. Salminen 1987: 119. Vgl. zu Koskenniemis ästhetischen und politischen Idealen Moster 2006: 435f.

[328] Beide sind Charaktere in Runebergs *Fänrik Ståls sägner* (1848-1860). Lotta Svärd wurde der Name einer Freiwilligenorganisation für Frauen, die in der Zeit von 1920-1944 Bestand hatte, und deren Mitglieder während des Winter- und Fortsetzungskrieges Kriegsdienst leisteten. Sie überwachten den Luftraum, betrieben Feldküchen und arbeiteten unter anderem als Sanitäterinnen, Krankenschwestern und Kontoristinnen. Im Jahre 1944, nachdem Finnland mit der Sowjetunion Frieden geschlossen hatte, wurde die Organisation von der finnischen Regierung im Einklang mit dem Friedensabkommen als faschistisch klassifiziert und verboten. Vgl. *Uppslagsverket Finland*. Hg. v. Henrik Ekberg [u.a.]. Bd. 3. Helsingfors 2005: 322f.

[329] Vgl. Meinander, Henrik: *Finlands historia. Linjer, strukturer, vändpunkter*. Borgå 2006: 180-186; Jokisipilä, Markku: *Aseveljiä vai liittolaisia? Suomi, Saksan liitosopimusvaatimukset ja Rytin-Ribbentorpin-sopimus*. Helsinki 2004. Jokisipilä erörtert in seiner Studie, inwiefern die Finnen als sogenannte Waffenbrüder Deutschlands ihren eigenen Krieg führten oder doch als echte Verbündete des Hitler-Regimes zu betrachten seien. Er kommt zu dem Schluss, dass bis zu einem gewissen Grad an der These, Finnland habe einen separaten Krieg geführt, festgehalten werden kann, obwohl Finnland in der Praxis wie ein Verbündeter agierte und behandelt wurde. Der entscheidende Unterschied zu anderen deutschen Verbündeten ist darin zu sehen, dass Finnland sich nicht an den rassistisch begründeten Massenmorden an Juden und anderen Bevölkerungsgruppen beteiligte. Vgl. Jokisipilä 2004: 465. Jokisipiläs Studie schließt mit einer ausführlichen deutschsprachigen Zusammenfassung.

[330] Zu nennen sind hier u.a. Warburton, Thomas: *Åttio år i finlandssvensk litteratur*. Helsingfors 1984; Laitinen, Kai: *Finlands litteratur*. Översättning av Kerstin Lindqvist och Thomas Warburton. Borgå 1988; Schoolfield, George C.: *A History of Finland´s Literature*. University of Nebraska Press 1998; Lassila, Pertti: *Suomen Kirjallisuushistoria*

Modernismus viel Raum einnimmt. Dies darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass modernistische Kunst und Literatur insbesondere in den 1920er Jahren angesichts des oben beschriebenen kulturellen und politischen Klimas einen schweren Stand hatte.[331] Obwohl Autoren wie Edith Södergran, Hagar Olsson und Elmer Diktonius auch ausgehend von einer gesamtnordischen Perspektive eine Vorreiterposition für die modernistische Literatur einnahmen, so zeigt sich unter anderem am Beispiel der Etablierung der Clarté-Bewegung in Skandinavien, dass kulturradikalen Ideen in Finnland weitaus mehr Widerstände begegneten als in den anderen nordischen Ländern.[332]

Die Clarté-Bewegung wurde von dem französischen Schriftsteller Henri Barbusse als eine Reaktion auf den Ersten Weltkrieg gegründet. Sein 1919 erschienener Antikriegsroman *Clarté* gab der Bewegung, die auch als geistige Internationale bezeichnet wurde, ihren Namen. In seinem Roman prangert Barbusse die sinnlose Grausamkeit des Krieges an, deren Wurzel er ganz im Geiste der Nachkriegszeit im herrschenden Gesellschaftssystem zu finden glaubt. Dementsprechend ist neben Pazifismus und Internationalismus die soziale Neugestaltung der Gesellschaft eines der zentralen Ziele der 1919 gegründeten Bewegung, deren internationalem Komitee neben anderen H.G. Wells, Upton Sinclair, Stefan Zweig, Georg Brandes und Ellen Key angehörten. Auch wenn einige junge Expressionisten den Ersten Weltkrieg, den sie als realen Ausdruck der Dystopie des determinierten Menschen verstanden, zunächst begrüßten, so überwogen bald die kriegskritischen Schriften.[333] Wie Pinthus oder Huebner verstanden viele Expressionisten die Bewegung als politische. Huebner charakterisiert den Expressionismus als humanitär-sozialistisch, was notwendig zu einer pazifistischen Grundhaltung führe. Die neue Kunst wolle „die Erhaltung des Lebens, der Freiheit und des Rechts; sie ist notwendig international", wobei es

---

3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin. Helsinki 1999; Zilliacus, Clas (Hrsg.): *Finlands svenska Litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Uppslagsdelen. Stockholm 2000.

[331] Auch für die finnlandschwedischen Modernisten war der Austausch mit den skandinavischen Nachbarn von großer Bedeutung. Olof Enckell meint, dass die Anerkennung der Modernisten im eigenen Land in einem direkten Zusammenhang mit ihrer Anerkennung in Schweden zu sehen sei, welche durch Veränderungen des literarischen Klimas im reichsschwedischen Sprachraum möglich wurde (vgl. Enckell 1971: XLI). Andererseits hatten die Finnlandschweden, allen voran Edith Södergran und Elmer Diktonius, eine wichtige Vorreiterposition für den Modernismus in Schweden. Dies geht besonders anschaulich aus Kjell Espmarks Studie über Artur Lundkvist hervor. Lundkvist selbst bezeichnete Södergran als einen Leitstern, und Diktonius galt ihm lange als das Ideal eines Dichters. Aber auch die Zeitschrift *Ultra* sowie Hagar Olssons Essaysammlung *Ny generation* waren bedeutungsvoll für den schwedischen Lyriker (vgl. Espmark 1964: 28f).

[332] Helen Svensson gibt in ihrem Artikel *Clarté i Finland* einen guten Überblick über die versuchte Gründung einer finnischen Clarté-Abteilung. Im Folgenden werde ich deswegen nur knapp auf die Bedeutung von Clarté in Finnland eingehen, wobei ich mich in erster Linie auf Svenssons Artikel beziehe.

[333] Vgl. Anz 2002: 82 f; 132-141; Berghahn, Klaus L.: Wilhelm Lotz. Aufbruch der Jugend (1913). In: Ueding 1978: 296f.

jedoch nicht um Vereinheitlichung gehe (Huebner 1920: 89). Die Übereinstimmungen mit Barbusses Clarté sind nicht zu übersehen.[334]

Innerhalb kurzer Zeit wurden in vielen europäischen Ländern Clarté-Sektionen gegründet, wobei die Kommunikation untereinander weniger gut funktionierte, als der angestrebte Internationalismus vermuten lässt. Svensson begründet dies mit der Entwicklung der französischen Clarté weg von parteipolitischer Unabhängigkeit hin zu einer engen Zusammenarbeit mit der kommunistischen Partei.[335] In Schweden entstanden im Jahre 1921 in Stockholm und 1922 in Lund zwei Clarté-Abteilungen, die ganz dem ursprünglichen Geiste Barbusses verpflichtet waren. Man setzte sich zum Ziel, die sozialen Ideen und Institutionen sowie die kulturellen Grundlagen der Zeit kritisch zu beleuchten, dem Sozialismus den Weg zu bereiten und weitere Intellektuelle und Akademiker für die Bewegung zu gewinnen (vgl. Svensson 1979: 159). Der letzte Punkt gestaltete sich in Schweden als relativ unproblematisch, da die Studentenschaft zu großen Teilen politisch links orientiert war. Dies galt auch für Norwegen, wo vor allem die Studentenvereinigung in Oslo von der linkssozialistischen „Mot Dag"-Gruppe dominiert wurde. Auch wenn entgegen schwedischer Hoffnungen kein Zusammenschluss zwischen „Mot Dag" und Clarté erfolgte, so wurden 1925 und 1926 auch in Norwegen und Dänemark Clarté-Sektionen gegründet (vgl. Svensson 1979: 164).

In Finnland stieß man auf größere Widerstände. Auf die Gründung der französischen Clarté-Bewegung im Jahre 1919 reagierten die finnischen Zeitungen kaum oder eher ablehnend, indem die Ziele der Bewegung als zu idealistische Bestrebungen oder linksradikale Phantasterei abgetan wurden (vgl. Svensson 1979: 171). Ähnliche Reaktionen findet man in Schweden in Bezug auf die Utopie vom freien Menschen, für die sich einige Mitglieder der Stockholmer Clarté unabhängig von parteipolitischen Schranken engagierten. Neben Södergran, Diktonius und Olsson gab es nur wenige Intellektuelle, die für die Idee einer finnischen Clarté zu begeistern waren.[336] Dennoch bemühte sich vor allem Hagar Olsson zunächst mit großem Engagement um die Gründung einer eigenen Sektion. Aus Olssons und Diktonius' Briefen an Stellan Arvidson (1902-1997) geht hervor, dass sich insbesondere die Rekrutierung von Mitgliedern als schwierig gestaltete, da die Studierenden in Gesamtfinnland und vor allem in Helsinki angeführt von der oben genannten AKS im Gegensatz zu den anderen nordischen Ländern oftmals rechtsradikalen Ideen anhingen. Diese Problematik spricht Olsson in einem Brief vom 14. Juni 1925 an, wenn sie

---

[334] Unglaub fasst das Engagement der Clarté-Bewegung nach 1945 mit den drei Adjektiven „antifaschistisch, antikolonialistisch und links" zusammen. Vgl. Unglaub 2002: 33.

[335] Vgl. Svensson, Helen: Clarté i Finland. In: *Historiska och litteraturhistoriska studier* 54/ 1979: 157-159.

[336] Zu den Anhängern zählte u. a. Schriftsteller wie L. Onerva, Axel Åhlström und Eric Olsoni sowie einige wenige Professoren und Studenten. Vgl. Svensson 1979: 168f.

die finnischen Studenten als „Kinder des Mussolinigeistes“[337] bezeichnet. Sie geht außerdem aus einem Artikel des *Arbetarbladet* über das 1925 in Oslo abgehaltene nordische Studententreffen hervor (vgl. Svensson 1979: 167).

Ein weiteres Hindernis für eine finnische Clarté sahen Diktonius und Olsson im damaligen Sprachenstreit, den beide klar ablehnten: „Ein Kampf der Ideen ist fruchtbar, aber die Sprache ist keine Idee, sondern ein Mittel, ein Werkzeug für die Verwirklichung von Ideen.“[338] Die durch diesen Streit verstärkte Abneigung der finnischsprachigen Bevölkerung gegen alles Schwedische barg die Gefahr, dass eine eng an die schwedischen Sektionen angegliederte Clarté kaum Zuspruch finden würde, weshalb Hagar Olsson an einem gesamtnordischen Verbund interessiert war (vgl. Svensson 1979: 165f). Die Etablierung einer radikal freigeistigen Bewegung wie Clarté sahen Diktonius, Olsson und andere zudem durch die nach dem Bürgerkrieg herrschende Stimmung extrem erschwert (vgl. Svensson 1979: 167). Ähnlich wie Katri Vala beklagt der Student Cay Sundström, der sich ebenfalls intensiv für Clarté in Finnland engagierte, dass jede freie Denkweise als gesellschaftsschädigend und bolschewistisch abgelehnt werde, während der „sprachnationalistische Humbug und eine demonstrative Russenphobie“ widerstandslos geschluckt würden.[339] Obgleich eine offizielle Gründung einer finnischen Clarté-Sektion ausblieb, standen Olsson, Sundström und einige andere weiterhin in engem Kontakt mit den schwedischen Gruppierungen und Henri Barbusse. Anfang der 1930er Jahre gelang es schließlich einer kleinen Gruppe von linksradikalen Intellektuellen eine clartéähnliche Bewegung mit dem Namen ‚Hiilet‘ zu gründen, welche jedoch 1932 unter dem Vorwand, landsverräterische Tendenzen zu verfolgen, verboten wurde (vgl. Svensson 1979: 172-174).

Anders als Elmer Diktonius, der gute Kontakte zur kommunistischen Partei pflegte[340], betonten Hagar Olsson und die meisten finnlandschwedischen Modernisten ihre Parteilosigkeit. Dies hatte sie mit vielen deutschen Expressionisten gemeinsam. Wie in der Einleitung zu diesem Kapitel angesprochen, muss die expressionistische Literatur dennoch als politische verstanden werden. Dies veranschaulicht Pinthus rückblickende Charakterisierung von 1959, aus der ich ein längeres Stück zitiere:

---

[337] „[B]arn av Mussoliniandan“. In: Brief von Hagar Olsson an Stellan Arvidson, 14.06.1925. Zitiert nach Svensson 1979.

[338] „En idékamp är befruktande, men språket är inte en idé, utan ett medel, ett redskap för förverkligandet av idéer.“ In: Olsson, Hagar: Internationalism. In: *Svenska Pressen* 03.10.1929.

[339] „[...] den skränigaste språknationalistiska humbug och demonstrativa ryssfobi”. In: Clartist [Cay Sundström]: Clarté till Finland! In: *Studentbladet* 5/1926: 76. Zu Sprachenstreit und Rechtsradikalismus in Finnland vgl. auch Knapas, Rainer: Språkstrid och högerextremism. In: *FsLH* 2: 140-142.

[340] Vgl. Wrede, Johan: Tidskriften Ultra. In: P.O. Barck [u. a.] (Hrsg.): *Festskrift till Olof Enckell*. 12.3.1970. Helsingfors 1970: 155;161f.

> So ist allerdings diese Dichtung […] politische Dichtung, denn ihr Thema ist der Zustand der gleichzeitig lebenden Menschheit, den sie beklagt, verflucht, verhöhnt, vernichtet, während sie zugleich in fruchtbarem Ausbruch die Möglichkeiten zukünftiger Änderung sucht. Aber – und nur so kann politische Dichtung zugleich Kunst sein – die besten und leidenschaftlichsten dieser Dichter kämpfen nicht gegen die äußeren Zustände der Menschheit an, sondern gegen den Zustand des entstellten, gepeinigten, irregeleiteten Menschen selbst. Die politische Kunst unserer Zeit darf nicht verifizierter Leitartikel sein, sondern sie will der Menschheit helfen, die Idee ihrer selbst zur Vervollkommnung, zur Verwirklichung zu bringen. Daß die Dichtung zugleich dabei mitwirkte, gegen realpolitischen Irrsinn und eine entartete Gesellschaftsordnung anzurennen, war nur ein selbstverständliches und kleines Verdienst. (Pinthus 2005: 29.)

Hier zeigt sich die enge Verbindung, die politisches Engagement und utopisches Denken in der expressionistischen Literatur eingehen, wobei die zentrale Stellung des Menschen deutlich unterstrichen wird. Schließlich geht aus Pinthus Worten ein ästhetisch idealistischer Anspruch hervor, der sich parteipolitisches Engagement versagt. Die modernistische Dichtung soll vor allem ein Protest gegen die herrschende Ordnung und deren Tagespolitik sein. Dies muss nicht durch konkrete Kritik, sondern kann auch durch die Postulierung einer anarchischen Freiheit geschehen, die auf dem Selbstverständnis der Kunst basiert, das Andere der herrschenden Ordnung zu repräsentieren.

Eben diese Anarchie prägt laut Benno von Wiese das Jugendwerk Bertolt Brechts, der seine späteren Lehrstücke als Wegbereiter für den Sozialismus verstanden sehen wollte (Wiese 1963: 256f). Wiese verweist darauf, dass der Ideologe Brecht den Grundsatz vertrat, dass ein „unmenschliches soziales System nur mit den Mitteln der Unmenschlichkeit aus den Angeln gehoben werden“ (Wiese 1963: 260) könne. Die Revolutionierung der Welt wird zum höchsten Ziel erklärt, dem alles andere untergeordnet werden sollte. Diese abstrakte Forderung lässt eigentlich keinen Raum für menschliche Gefühle und Bedürfnisse, welchen der Expressionismus höchsten Wert beimisst. Sie erscheinen vielmehr als Ballast auf dem Weg in eine bessere Zukunft. Entsprechend liegt Brechts epischem Theater mit seinem Effekt der Verfremdung die Intention zugrunde, dem Zuschauer zu einer sachlichen und gefühlsfreien Beurteilung des Gesehenen zu verhelfen. Doch Wiese verweist zu Recht darauf, dass viele der zentralen Brechtschen Figuren gerade durch ihre Menschlichkeit bestechen und sich die Lust Brechts an der Veränderung der Wirklichkeit oftmals verselbstständigt (vgl. Wiese 1963: 262). Im Gegensatz zur Theorie nimmt sich die Kunst die Freiheit, den Menschen als ambivalentes und einzigartiges Wesen zu präsentieren. Wiese stellt eine Beobachtung an, der sicherlich viele Brecht-Rezipienten zustimmen:

> Vielleicht konnte das rein menschliche Phänomen beim Dramatiker Brecht trotz der politischen Intoleranz seiner Lehre darum in so

> bezwingender poetischer Toleranz hervortreten, weil allein der Kontrast zur ideologischen Welt gesellschaftlicher Masken und ihrer provokatorisch ironischen Entlarvung den Raum für das Menschliche erneut freigab. (Wiese 1963: 274.)

Brechts Dichtung widerspricht der politischen Haltung ihres Urhebers mitunter deutlich. Das utopische Potenzial seiner Lehrstücke gleicht der expressionistischen Literatur mehr, als auf den ersten Blick erkennbar. Der Mensch und seine unantastbare Würde bilden auch hier den Ausgangspunkt für die „geschichtlich gegebene Notwendigkeit, daß der Mensch sich ändern muß." (Wiese 1963: 274.) Davon zeugt ein Brief Brechts an Hagar Olsson[341], den er ihr im Jahre 1941 zusammen mit dem Schauspiel *Der gute Mensch von Sezuan* hat zukommen lassen: „Ich schicke Ihnen den GUTEN MENSCHEN VON SEZUAN, ein Stück, in dem ich zu zeigen versuche, wie schwer es ist, in diesen Zeiten ein guter Mensch zu sein."[342]

Auch andere literarische Strömungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weisen eine Verbindung zwischen Sozialismus und utopischem Denken auf. Ein breit rezipiertes Beispiel für den sogenannten sozialistischen Realismus ist der vierbändige Roman *Pelle Eroberen* (1906-10) des Dänen Martin Andersen Nexø (1869-1954). In der sowjetrussischen Literatur spielt die Politik selbstredend ebenfalls eine wichtige Rolle. Dies gilt nicht nur für den sozialistischen Realismus, der auf dem sowjetischen Schriftstellerkongress von 1934 offiziell als Richtlinie für die Schriftsteller der Sowjetunion vorgegeben wurde.[343] In den Jahren unmittelbar vor und nach der Revolution findet man in der russischen Dichtung viele Vertreter eines experimentellen Modernismus. Zu nennen wäre beispielsweise Wladimir Majakowski (1893-1930), dessen Dichtung auch auf die finnlandschwedischen Modernisten Einfluss hatte.[344] Majakowski galt vielen Parteifunktionären bald als künstlerisch zu anspruchsvoll und abstrakt. Damit war seine Dichtung für Propagandazwecke wertlos, was Lenins Beurteilung des Poems *150 000 000* (1921) illustriert: „Bekannt ist das Urteil Lenins, der die ‚*Geschraubtheit*' des Poems tadelte, von dem seines Erachtens lediglich

---

[341] Roger Holmström erwähnt in seiner Olsson-Biographie, dass Bertolt Brecht und Hagar Olsson sich im Sommer 1940 durch Hella Wuolijoki kennen lernten. Vgl. Holmström 1993c: 329.

[342] Brief von Bertolt Brecht an Hagar Olsson, April 1941. In: HOS/ ÅAB.

[343] Vgl. „Statut des Verbandes der Sowjetschriftsteller". In: Schmitt/ Schramm 1974: 389-395; Järv, Harry: Den socialistiska realismen. In: *Horisont* 3/ 1973: 3.

[344] Vgl. dazu Clas Zilliacus Aufsatz „‚Erhållit Europa/ vilket härmed erkännes'. Modernism i finlandssvensk och östeuropeisk 20-talslyrik". In: Linnér 1986: 71-118. Zilliacus verweist hier auf Majakowskis symbolische Jagd auf die Kanarienvögel, die für eine traditionelle Dichtung stehen. Hagar Olsson greift dieses Symbol in *Chitambo* auf, wobei mit „den schönen wilden Kanarienvögeln" („De sköna vilda kanariefåglarna"; CH: 178) wohl in erster Linie die abstrakten Utopien, Ideologien und Übermensch-Fantasien der Generation des Vaters, Herr Dyster, gemeint sind. Es wird somit eine subtile Kritik an den frühen Modernisten und auch der eigenen Position erkennbar (vgl. CH: 178-209).

soviel Exemplare gedruckt zu werden brauchten, wie von ‚*Bibliotheken und Käuzen*' benötigt werden."[345] Dennoch wurde die Bedeutung Majakowskis auf dem „1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller" im Jahre 1934 mehrfach hervorgehoben (vgl. Bucharin 1974: 286-345; besonders 312-315). Überhaupt macht eine Lektüre der Beiträge zu eben jenem Kongress deutlich, dass der sowjetische Realismus weniger eindeutig definierbar ist, als seine enge Anbindung an die Partei der Sowjetunion vermuten lässt (vgl. Schmitt/ Schramm 1974: 9f).

Abschließend muss man hinsichtlich der politischen Lage Finnlands hervorheben, dass die demokratischen Institutionen des Landes nie ganz zusammenbrachen. Gab es unter den Intellektuellen auch viele Anhänger und Bewunderer rechter Utopien, so standen insbesondere die finnlandschwedischen Modernisten, aber auch finnischsprachige Intellektuelle wie Katri Vala oder Hella Wuolijoki (1886-1954) in deutlicher Opposition zu diesen Tendenzen. Hitlers aggressive Außenpolitik und der deutsch-russische Nichtangriffspakt sorgten außerdem dafür, dass viele Finnen ihre deutschlandfreundliche Haltung aufgaben, und spätestens mit dem Waffenstillstand 1944 zwischen Finnland und der Sowjetunion zeichnete sich eine deutliche Veränderung im politischen und kulturellen Klima Finnlands ab. Inhaftierte Kommunisten und andere linksorientierte Gefangene wurden aus den Gefängnissen entlassen. Die Kluft zwischen Linken und Bürgerlichen blieb zwar weiterhin bestehen, beiden Lagern war es jedoch wieder möglich, frei die eigene Meinung zu äußern.

Das Schwinden des Rechtsradikalismus hinterließ ein ideologisches Vakuum, welches der Kommunismus einige Jahre lang ausfüllte (vgl. Wrede 1986: 189f; Salminen 1987: 119f). Das Phänomen des plötzlichen Gesinnungswechsels konnte damit in Finnland bereits zum wiederholten Male beobachtet werden. Zunächst nach dem Bürgerkrieg, als viele Kommunisten zu Anhängern oder Mitläufern faschistischer Bewegungen wurden, und nun erneut nach der Beendigung der Allianz mit dem nationalsozialistischen Deutschland. Dies bestätigt Mais Beobachtung, dass rechte und linke Propaganda in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkriegs in ganz Europa oft schwer zu unterscheiden waren (vgl. Mai 2001: 19), und pflichtet Adornos These bei, dass ideologisches Denken jeglicher Färbung eine strukturelle Ähnlichkeit aufweist (vgl. Adorno 2003: 413). Im Folgenden werde ich auf diese Annahme mit Bezug auf Hagar Olsson noch zu sprechen kommen.

---

[345] Küppers, Bernhard: 150 000 000. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Hg. v. Walter Jens. München 1991. Bd. 10: 924. In der von Hans Koch herausgegebenen Sammlung ausgewählter Texte von Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Iljitsch Lenin mit dem Titel *Über Kultur, Ästhetik, Literatur* (erschienen 1969 in Leipzig) findet man auf den Seiten 565f einige weiter kurze Kommentare Lenins zu Majakowski. Die Sammlung bietet zudem einen recht guten Einblick in die kulturtheoretischen Überlegungen von Marx, Engels und Lenin.

4.2. Utopisches Denken als Scheidelinie zwischen traditioneller und moderner Literaturkritik?

Die schwedischsprachige Literaturkritik zwischen den Kriegen

Die in Abgrenzung zum Realismus, Naturalismus und Impressionismus erfolgte Profilierung des Modernismus hatte laut Anz zur Folge, dass die Literaturgeschichtsschreibung oftmals nur unzureichend davon Zeugnis ablegt, dass die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts auch „die Zeit eines noch keineswegs abgeschlossenen Naturalismus, eines weiter wirksamen Ästhetizismus, eines epigonalen Klassizismus oder der antimodernen Heimatkunst" (Anz 2002: 9) waren. In der Zwischenkriegszeit dominiert in der schwedischsprachigen Literaturkritik entsprechend ein traditionelleres Literaturverständnis, das in erster Linie von konservativen männlichen Kritikern vertreten wurde. In Schweden war Fredrik Böök (1883-1961) einer der einflussreichsten Repräsentanten dieser Linie.[346] Literatur musste in Bööks Augen als harmonisches Ganzes funktionieren. Es sollte eine Balance zwischen Stil und Moral herrschen, die man mit Hilfe nichthinterfragbarer Wertvorstellungen objektiv glaubte messen zu können.[347]

Böök wandte sich gegen eine Literatur mit revolutionären Tendenzen. Seiner Kritik lagen die Kategorien ‚gesund' und ‚krank' zugrunde, wobei die Persönlichkeit des Schriftstellers eng mit seinem Werk verknüpft wurde. Dies konnte bedeuten, dass man den Autor als die große Persönlichkeit bzw. als Genie betrachtete, so wie dies der späte Georg Brandes unter dem Eindruck von Friedrich Nietzsche in seiner Abhandlung über einen geistesaristokratischen Radikalismus im Jahre 1889 machte.[348] Insbesondere in Bezug auf weibliche Autoren spielte das Geschlecht neben der Person eine wichtige Rolle für die Bewertung eines Textes. Gunilla Domellöf illustriert dies am Beispiel der Beurteilung von Berit Spongs Novellensammlung *Slottet på rullgardinen* (1934) und Karin Boyes Roman *Kris* (1934). Die Reaktionen der zeitgenössischen Kritiker spiegeln deutlich den Gegensatz zwischen einer modernen, sich im Wandel befindenden weiblichen Geschlechtsidentität und der Idealisierung eines traditionellen Verständnisses von Weiblichkeit, das in den 1930er Jahren erneut an Popularität gewann (vgl. 373ff). Dementsprechend verknüpfte man „die helle Tragkraft in Berit Spongs Prosa" mit „ihrem zärtlichen Verständnis, ihrer Wärme, ihrer blonden

---

[346] Vgl. zu Bööks Werk und Person Svante Nordins Biographie *Fredrik Böök. En levnadsteckning*. Stockholm 1994 und zur Macht des konservativen Literaturbetriebs in Schweden Strauß 2006: 237-250.

[347] Vgl. Domellöf, Gunilla: *I oss är en mångfald levande. Karin Boye som kritiker och prosamodernist*. Umeå 1986: 11. Und Domellöf 2001: 54-58.

[348] Vgl. Rossel, Sven Hakon: Georg Brandes. (http://www.ned.univie.ac.at/lic/autor, 15.02.2008.)

Weiblichkeit und milden Mütterlichkeit"[349]. Boyes Malin wird dagegen überspannt und humorlos genannt. Sowohl der bruchstückartige Stil, der als methodische Sprengung der traditionellen Romanform erkannt wird, als auch die Hauptfigur erweisen sich laut der zeitgenössischen Kritik als wenig erbaulich (vgl. Domellöf 2001: 48f). In einer Zeit, die der Biologie und dem menschlichen Körper große Aufmerksamkeit widmet[350], werden der Hauptfigur vor allem der Mangel an Kraft und Gesundheit negativ angekreidet.

Auch der Umgang mit Hagar Olsson, die sich nicht davon abhalten ließ, offen gegen die vorherrschende Kritik zu polemisieren, zeigte diese undifferenzierte Vermischung von Person, Geschlecht und Meinung. Obwohl in Finnland Berufskritiker wie eben Olsson und Olof Enckell der modernistischen Literatur viel positive Beachtung schenkten, lehnten viele die neuen literarischen Strömungen zugunsten eines traditionelleren Literaturverständnisses ab.[351] Eine klare Frontenbildung zwischen diesen beiden Richtungen erfolgte 1928, als Olsson mit ihrem Artikel „Den ofelbare svenske kritikern" einen Angriff auf Bööks Kritikerideal startete. Ähnlich wie in Schweden werteten auch in Finnland viele konservative Kritiker alles, was nicht dem eigenen Literaturideal entsprach, als ungesund ab. Im *Hufvudstadsbladet* vom 29.01.1928 bezeichnet Rafael Lindqvist Edith Södergran beispielsweise als „hyperhysterisch und zeitweilig geisteskrank in einem rein pathologischen Sinne"[352]. Lindqvist wendet sich weiterhin gegen Hagar Olssons Kritik an Böök, wobei er weniger auf Argumente setzt. Er greift Olsson persönlich an und stellt ihre Urteilskraft aufgrund ihres Geschlechts infrage:

> Der Modernismus ist, wie gesagt, eine Krankheit der Zeit, eine Modeverrücktheit, und man weiß, dass die Frau schon immer das hilflose Opfer der Modeverrücktheit war und ist. […] Ja, der Richterstuhl ist nicht der Sessel, wo die Frau sich am besten zurechtfindet, sie mag Hagar Olsson heißen, oder – etwas anderes.
>
> Modernismen är som sagt en tidssjukdom, en modedårskap, och man vet, att kvinnan är och alltid varit modegalenskapens hjälplösa offer. [...] Ja, domarsätet är icke den fåtölj, där kvinnan finner sig bäst till rätta, hon må heta Hagar Olsson eller – något annat. (Zitiert nach Holmström 1986b: 160.)

Diese Zitate zeigen nicht nur das Konfliktpotenzial der modernistischen Literatur und die misogynen Tendenzen der Zeit, sie offenbaren auch in

---

[349] „Den ljusa bärkraften i Berit Spongs prosa"; „hennes ömma förståelse, hennes värme, hennes blonda kvinnlighet och milda moderlighet." Domellöf 2001: 50.
[350] Vgl. Ebbe, Anneliese: Nationalism, rasism och sexism. In: *NKLH* 3: 387-389.
[351] Vgl. Holmström 1986b: 158-164. Zur Literaturkritik im schwedischsprachigen Finnland vgl. auch Roger Holmströms Dissertation: *Karakteristik och värdering. Studier i finlandssvensk litteraturkritik 1916-1929*. Åbo 1988. Sowie Michel Ekmans Artikel „Modernisterna i kritik och debatt". In: *FsLH* 2: 115-122.
[352] „[...] hyperhysterisk och tidtals själssjuk i rent patologisk mening". Zitiert nach Holmström 1986b: 161.

aller Deutlichkeit die Schwächen der personen- und geschlechtsbezogenen Bewertung. Es erfolgt keine inhaltliche Aussage. Der Leser erfährt allein etwas über das Weltbild und die damit verbundenen Wertvorstellungen des Kritikers Lindqvist.

Dementsprechend wurden Stimmen laut, die einen anderen Umgang mit der Literatur forderten. Olssons Kritik an Böök stieß nicht nur auf Widerstand. Wie Svante Nordin betont, war die Stellung vieler Literaturkritiker in den 1920er Jahren in Schweden tatsächlich unerhört stark. Entsprechend erhielt Olsson vor allem von Seiten vieler Schriftsteller Zustimmung. Während Erik Blomberg kritisierte, dass Böök schwache und dilettantische Literatur auf Kosten starker und origineller Kunst bevorzugte (vgl. Nordin 1994: 208f), beklagt Olsson, dass die Entwicklung einer neuartigen zeitgemäßen Kunst mit Berufung auf einen veralteten Idealismus übersehen oder verurteilt werde. Es sei kurzsichtig, wenn man die moderne Gegenwart als unmoralisch und unästhetisch aburteile. Die traditionelle Literaturkritik verschließe damit die Augen davor, dass sich ein neues Lebensgefühl ausbreite (vgl. Olsson 1930c: 431), welches in der zeitgenössischen Literatur seinen Niederschlag finde und finden müsse. Olsson reagiert damit auf die vielerorts geäußerten Vorwürfe, die modernistische Literatur sei weder neuartig noch künstlerisch avanciert.

Bereits 1919 widmete Karl Bruhn Edith Södergran und Hagar Olsson einen zweiteiligen Artikel mit dem Titel „Våra litterära hemmaexpressionister", in welchem er sich kritisch mit Södergrans Lyrik und Olssons Prosatext *Själarnas ansikten* (1917) auseinandersetzt. In Bruhns Augen stehen die beiden Schriftstellerinnen unverkennbar in der Tradition der Romantik eines Novalis', Stagnelius' oder Atterboms (vgl. Bruhn 1919a: 100.) Insbesondere ein expansiver und zügelloser Idealismus bilde die Verbindung zwischen Expressionismus und Neuromantik (vgl. Bruhn 1919a: 101).[353] Olssons und Södergrans Kunstverständnis könne mit Novalis' Worten auf den Punkt gebracht werden: „Die Kunst ist ‚die Offenbarung des Göttlichen'"[354]. Sten Selander ist in seiner Rezension zu Artur Lundkvists *Svart stad* ebenfalls bemüht, die Wurzeln des Modernismus in der Tradition zu betonen. Dabei spricht er sich gegen „die expressionistische Form" aus und bezeichnet die neue Kunst indirekt als Bluff, ein Vorwurf, den zeitgenössische Kritiker häufig erhoben (vgl. 83f, 87f und Espmark: 49).

Diese Kritik spiegeln auch die Reaktionen in Finnland auf die Debütantin Edith Södergran wider, wobei Holmström am Beispiel verschiedener Rezensionen zeigt, dass die Lyriksammlung *Dikter* nicht nur auf Unverständnis stieß. Im Jahre 1917 verteidigt Hans Ruin

---

[353] Vgl. zum Verhältnis von Expressionismus, Neuromantik und politischem Engagement Lamb, Stephen: „Als Ästhet beginnen und als Sozialist enden" – ein Paradox? Überlegungen zur Problematik „Literatur und Engagement" am Beispiel von Klaus Mann. In: Neuhaus/ Selbmann/Unger 2002: 96f.

[354] „[K]onsten är ‚den gudomligas uppenbarelse'". In: Bruhn 1919b: 127.

Södergran deutlich gegen den Vorwurf der fehlenden Authentizität und sagt voraus, dass Södergran auch in ferner Zukunft Leser finden wird (vgl. Holmström 1988: 37). Diese hellsichtige Bewertung steht im Kontrast zu vielen anderen Rezensenten, die sich von Södergrans Gedichten geradezu persönlich provoziert fühlten. Besonders eindrucksvoll bezeugt dies Uno Fleeges Rezension von 1916, die Holmström ebenfalls in seine Darstellung des literarischen Grenzjahres 1916 aufgenommen hat. Fleege ist sichtbar entrüstet. Er habe in seinem Leben noch nicht so einen Unsinn gelesen und fragt sich, ob es sich um eine geschmacklose Veräppelung des Lesers handele, oder ob die Gedichte ernst gemeint seien. Sei letzteres der Fall, so könne man nur von Wahnsinn sprechen (vgl. Holmström 1988: 36). Fleeges Bewertung ist auch deshalb interessant, weil sie illustriert, wie die modernistische Dichtung den Horizont ihrer Rezipienten sprengen und sie damit in eine Unsicherheit stürzen konnte, welche die unterschiedlichsten Reaktionen hervorrief. Diese bewegten sich zwischen einer wütenden Verteidigung des eigenen Horizonts (Fleege) und einer enthusiastischen Bejahung des Neuen (Olsson). Die in Finnland geführte Debatte über die tatsächliche Innovationskraft modernistischer Dichtung fand ihren Höhepunkt mit der Veröffentlichung der Lyriksammlung *Den hemliga glöden* des Schriftstellers Bertel Gripenberg im Jahre 1925. Sie war als eine Parodie auf die modernistische Dichtung gedacht, die unter dem Pseudonym Åke Erikson erschien. Zur Freude Gripenbergs und anderer Modernismusgegner wurde die Anthologie von Hagar Olsson und Olof Enckell ernst genommen (vgl. Wrede 1986: 55; Ekman 2000: 118).

Wie andere junge europäische Schriftsteller haben viele schwedischsprachige Modernisten ihre Anbindung an vorausgegangene künstlerische Strömungen zugunsten der Betonung des Neuen und um ihrem vitalistischen Kunst- und Literaturverständnis gerecht zu werden, oft tatsächlich geleugnet oder zumindest heruntergespielt. Diese Täuschung decken die Literaturgeschichten laut Anz bis heute oftmals nicht auf (vgl. Anz 2002: 15; 44). Allein die Opposition des Modernismus gegen eine naturalistische, pessimistische oder idealistische Literatur verweist jedoch bereits auf die Bedeutung dieser Strömungen für die junge Dichtergeneration. Berücksichtigt man außerdem, dass viele Leser die modernistische Lyrik als kaum zugänglich empfanden, so drängt sich der Verdacht auf, dass der Grundsatz l'art-pour-l'art (oder auch l'art pour l'artiste) weiterhin eine Rolle spielt – wenn auch neuen ästhetischen Idealen folgend.

Ähnlich wie Karin Boye oder auch Virginia Woolf ist Hagar Olsson in ihrer Rolle als engagierte Vertreterin einer modernen Literaturkritik eine Ausnahmeerscheinung.[355] Ihre Literaturkritik ist jedoch von der Einsicht geleitet, dass die Wurzeln der neuen

[355] Die Gemeinsamkeiten zwischen Karin Boyes und Hagar Olssons Kritikerverständnis und ihrer Angriffe auf den etablierten Literaturbetrieb habe ich in meiner Magisterarbeit ausführlich dargestellt. Vgl. Meurer 2003: 35-44.

Dichtergeneration in einer Tradition utopischer Kunst zu suchen sind, auf die Olsson in ihren kritischen Essays und Rezensionen immer wieder zurückgreift.[356] Sei diese Tradition im Allgemeinen durch „einige weitsichtige Individuen, die man Utopisten nannte"[357] aufgebaut und entwickelt worden, so sei mit dem Naturalismus zum ersten Mal eine Bewegung entstanden, die zu einer umfassenden Umwertung der Werte geführt habe (vgl. DoI: 9). Die Literatur gelte Expressionisten wie Naturalisten als eine kritische Instanz, wenn auch unter neuen Vorzeichen. Olsson befindet sich mit dieser Auffassung im Einklang mit der neueren Forschung, die auf die Verbindungen zwischen den Strömungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der ästhetischen Moderne hinweist.[358]

Nachdem in den 1920er Jahren eine Liberalisierung der Gesellschaft und ihrer Institutionen erfolgt war, besann man sich in den 1930er Jahren zurück auf konservative Werte. Dies spiegeln in der Literaturkritik beispielsweise die Reaktionen auf Agnes von Krusenstjernas *Fröknarna von Pahlen*-Reihe wider (vgl. Strauß 2006: 261; Paqvalén 2007: 14-19). 1934 beklagt Karin Boye in ihrer Rezension mit dem bezeichnenden Titel „Då vinden vänder sig" („Als der Wind sich wendet"), dass Krusenstjernas neuste Bände der Serie totgeschwiegen oder als Fehltritte abgetan würden. Obwohl sie sich kaum von ihren viel beachteten und positiv aufgenommenen Vorgängern unterschieden, empfinde man sie nun als so unmoralisch, dass man sie lieber unerwähnt ließe.[359] Boye charakterisiert die tonangebende Literaturkritik der 1930er Jahre mit wenigen Worten: „Die Reaktion ist da!"[360] Ähnlich wie Olsson hebt Boye mit Hilfe von Ironie und Übertreibungen die Intoleranz der Kritiker hervor.

Boye stellt die Situation in Schweden in einen Zusammenhang mit dem aktuellen politischen Geschehen in Deutschland, wenn sie voraussagt, dass man dazu übergehen werde, alle unerwünschten Bücher zu verbrennen, um die unzeitgemäße Moral der Konservativen durch die verbleibenden Bücher zu stützen (vgl. Boye 1992: 116). Hier wird deutlich, dass man im Europa der Zwischenkriegszeit bewusst oder unbewusst mit einem utopischen/ revolutionären Potenzial der Kunst rechnete. Ob dieses Potenzial erwünscht war oder nicht, hing vor allem von der politischen Einstellung ab. War man bemüht eine Machtposition zu wahren, musste echt-utopisches Denken mit seiner unbestimmten Offenheit, seiner Fähigkeit zur Kritik und seinen Hinweisen auf alternative Ordnungen bedrohlich wirken. Das utopische Potenzial der modernen Kunst konnte je nach Perspektive als drohender Verfall und

---

[356] Zu nennen wären hier beispielsweise *En slags prenumerationsanmälan*, *Dikt och utopi*, *Ny generation*, *Mörka vägar* oder *Walt Whitman föregångaren*.
[357] „[...] några fjärrskådande individer, som man kallat utopister". In: DoI: 9.
[358] Vgl. beispielsweise Klinger 2002: 160; Bürger 1988: 440f.
[359] Vgl. Boye, Karin: Då vinden vänder sig (1934). In: Boye 1992: 111-116.
[360] „Reaktionen är här!" In: Boye 1992: 116.

Untergang der Kultur ausgelegt werden oder als ein Schritt in Richtung des ersehnten Neubeginns. Doch auch die Traditionalisten waren nicht frei von utopischem Denken. Gerade regressive Utopien, die eine heile Welt fern der Probleme und Herausforderungen der modernen Gesellschaftsentwicklung suggerierten, waren für sie von Interesse, da diese der Vermittlung und Rechtfertigung der eigenen Wertvorstellungen dienen konnten.

Hagar Olsson hebt im Jahre 1923 in ihrer Rezension „En expressionismens uttolkare" über Hans Ruins Studie *Nutidskonst i psykologisk belysning* lobend hervor, dass Ruin neben einer gelungenen Präsentation des kulturhistorischen, mystisch-symbolischen und psychologischen Gehalts der neuen Dichtung vor allem ihre neue Weise zu sehen betone. Ruin bildet in Olssons Augen nicht nur in Finnland eine Ausnahme. Auch in Deutschland würden die „zigtausend Ausdeuter" mit ihren unzähligen Essays, Abhandlungen und Prophezeiungen dem Expressionismus nicht gerecht. Im Gegenteil trügen sie und nicht die Künstler dazu bei, dass die Bewegung „so streberhaft" wirke.[361] Mit Blick auf die finnischen Modernismusdebatten lobt Olsson die ungewöhnlich ruhige und sachliche Auseinandersetzung Ruins mit der neuen Kunst. Dass Ruin noch einige Zeit eine Ausnahme bleiben sollte, zeigt die zwei Jahre später folgende Aufregung um Gripenbergs Modernismusparodie.

Die Produktivität des inneren Blicks

Eine Alternative zu der personenzentrierten Kritik beschreibt T. S. Eliot in seinem Essay „Tradition and the Individual Talent" (1920). Er betont die Bedeutung des Kontextes, hier im Sinne von vorausgegangenen literarischen Texten und Kunstwerken, für die Deutung eines Werks.[362] Karin Boye äußert ein ähnliches Textverständnis, wenn sie das literarische Werk als „einen Knotenpunkt, wo die unterschiedlichen Ideen der Jahrhunderte aus ganz unterschiedlichen Kulturwelten zusammenlaufen"[363], bezeichnet. Der Kontext besteht hier nicht mehr nur aus Texten im eigentlichen Sinne. Boye nennt neben Ideen auch die zeittypischen, lokaltypischen und klassentypischen Voraussetzungen für die Entstehung eines Werks. Damit stellt sie einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Literatur auf der einen und Geschichte und

---

[361] „ [S]ju och sjuttio uttolkarna[...]"; „så strebermässig". In: Olsson, Hagar: En expressionismens uttolkare. In: Svenska Pressen 24.12.1923. Die von Anz und Stark herausgegebene Anthologie *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920* vermittelt einen Eindruck dessen, wogegen Hagar Olssons Kritik sich gerichtet haben mag.

[362] Vgl. Eliot, T[homas] S[tearns]: Tradition and the Individual Talent.. In: T. S. Eliot: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London (1920)1950: 49.

[363] „[...] en knytpunkt, där århundradens skilda idéer från helt olika kulturvärldar löper samman". In: Boye, Karin: Om litteraturkritik (1932). In: Boye 1992: 25.

Gesellschaft auf der anderen Seite her.[364] Indem Boye feststellt, dass ein literarischer Text immer eng an seine Entstehungszeit gebunden ist, opponiert sie deutlich gegen die herrschende Literaturkritik, die oft den abwertenden Begriff Tendenzliteratur verwendet hat.[365] Mit einer Tendenz ist gemeinhin ein unmissverständliches Engagement für oder gegen eine bestimmte Sache gemeint. In der tendenziösen Literatur scheint dieses Engagement Vorrang vor dem künstlerischen Anspruch zu haben, der jedoch meist als wertvoller, da universaler, angesehen wird, als eine in ihrer Zeit verwurzelte Sache. Adorno betont, dass zumindest auf theoretischer Ebene auch zwischen Engagement und Tendenz eine klare Grenze zu ziehen sei: „Was aber das Engagement künstlerisch vorm tendenziösen Spruchband voraus hat, macht den Inhalt mehrdeutig, für den der Dichter sich engagiert." (Adorno 2003: 412.) Die Kriterien für ästhetische Qualität sind laut Neuhaus „Polivalenz/Offenheit" sowie „Stimmigkeit, Originalität und Selbstreferenz" (Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 11). In Bezug auf die engagierte Literatur spricht er von einer „janusgesichtigen Literatur, die (so sagt schon der Begriff) Engagement und Literatur verbindet." (Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 12). Engagement muss also nicht zwingend in einer ästhetisch anspruchsloseren Dichtung münden. Ein formal-ästhetisch avancierter Text kann aktiv auf eine Veränderung der Wirklichkeit hinarbeiten, ohne auf der Inhaltsebene konkrete politische Botschaften zu propagieren.

Der Glaube an oder die Forderung nach dem utopischen Potenzial der Kunst sind bedeutungsvoll für das Literaturverständnis vieler modernistischer Literaturkritiker. Boye meint, dass die Literatur „eine Neuschöpfung – beim Autor und beim Leser"[366] sein solle. Geprägt durch die Psychoanalyse geht sie von einer inneren Symbolsprache des Verfassers und des Lesers aus, die durch den Leseprozess erweitert und verändert werden könne.[367] Damit wird die Veränderbarkeit der Wahrnehmung ebenso wie das kreative Potenzial des Lesers ins

---

[364] Boyes Literaturverständnis hat einige Gemeinsamkeiten mit Julia Kristevas Textbegriff. Kristeva meint, dass jeder Text ein Mosaik aus unterschiedlichen Zitaten sei. Jeder Text sei eine Absorption und Transformation eines anderen Textes. Mit Michail Bachtin versteht Kristeva Literatur und Gesellschaft als Zeichensysteme, die zueinander in Beziehung gesetzt werden können und die einander beeinflussen. Kristevas Textbegriff zielt nicht nur auf die Beziehung zwischen schriftlichen Texten, sondern schließt auch alle anderen kulturellen Äußerungen mit ein. Dies bedeutet nicht nur, dass das Kunstwerk ein Knotenpunkt im Gewebe ist, in dem alle möglichen Texte zusammenlaufen, sondern es hat auch die Möglichkeit, die Struktur des Gewebes zu verändern. Dies hat Konsequenzen, die über das Feld der Kunst hinausgehen. Vgl. Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: D. Kimmich, R. G. Renner und B. Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 1997: 337.

[365] Vgl. Wenzelburger, Dietmar: Tendenzdichtung. In: Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): *Metzlers Literaturlexikon*. 2. Aufl. Stuttgart 1990: 457.

[366] „[E]n nyskapelse – hos författaren och läsaren". In: Boye 1949: 207.

[367] Vgl. Boye 1949: 207. Vgl. dazu außerdem Boyes Essay „Språket bortom logiken" (1932) in Boye 1992: 29-36.

Zentrum gerückt. Olsson hatte ihre Vorbehalte gegen die Psychoanalyse (vgl. 116f) und bevorzugt es, von der Schöpferkraft des inneren Blicks oder des inneren Sehens („den inre synen"; „detta inre seende") anstelle einer Symbolsprache zu sprechen. Sie betont damit noch mehr als Boye den Aspekt der Produktivität. In ihrem Essay „Om konsten att kritisera" (1937) plädiert Olsson für eine besondere Ästhetik der Literaturkritik, die von utopischem Denken geleitet ist. Das Intuitive nimmt dabei eine besondere Stellung ein.[368] Lena Fridell begreift die Intuition bei Olsson als gleichbedeutend mit „dem Trieb zu gestalten, künstlerisch oder wissenschaftlich"[369]. Argumentiert man mit Bloch, kommt man zu dem Schluss, dass die Intuition, also der Trieb des Menschen, künstlerisch und geistig zu produzieren, auf die Affinität des Menschen zum Utopischen verweist. Den Zustand der Produktivität beschreibt Bloch, indem er ihn in drei Stadien gliedert: „ein Werk will geboren werden, es soll herauskommen, eine Inkubationszeit ist da – zuerst die Zündung, dann die Inkubation, dann die Exekution, die Ausführung. Das alles ist ein Zustand des Noch-Nicht, der aber durchaus ein Seiendes ist." (Bloch 1980: 49.) Die Intuition ist dem ersten Stadium, der Zündung, bzw. dem Willen zur Entstehung, gleichzusetzen. Sie ist und wird zugleich, womit sie als Teil des neurealistischen Konzepts erkennbar wird (vgl. 96-105).

Diese Intuition ist laut Olssons Ästhetik der Literaturkritik nicht nur für den Künstler von Bedeutung, sondern auch für den Kritiker. Entsprechend betont Fridell, dass die Intuition als ein „Organ für Erkenntnis, ein feineres Instrument als der Intellekt, wenn es darum geht in den Kern eines Kunstwerks vorzudringen", zu verstehen sei.[370] Auch die Rezeption eines Kunstwerks wird so zu einem produktiven Vorgang. Eine durch die Intuition, sprich den Trieb zu produzieren, geleitete Lektüre versteht es, den lebendigen Kern der Dichtung zu erkennen und sein utopisches Potenzial zu entwickeln. Allein auf diese Weise kann man ihm gerecht werden:

> Nur auf dem Wege der Intuition und Einfühlung kann man zu einer Auffassung des Kunstwerkes als einer lebendigen und unkränkbaren Einheit gelangen, und es versteht sich von selbst, dass eine solche Auffassung die einzige ist, die wirkliche Objektivität garantieren kann. Es ist eben jene aus der Einfühlung entstandene Objektivität, die den künstlerischen Schilderer des Lebens, den Dichter, im Gegensatz zu dem unkünstlerischen Erzähler auszeichnet.
>
> Det är endast på intuitionens och inlevelsens väg man kan komma till en uppfattning av konstverket som levande och okränkbar helhet, och det säger sig självt att en sådan uppfattning är den enda som kan

[368] Vgl. Fridell 1973: 23-32; Holmström, Roger: Hagar Olsson och konsten att kritisera. In: *Finsk Tidskrift* 7-8/ 2000b: 441.
[369] „[D]riften att skapa, konstnärligt eller vetenskapligt". In: Fridell 1973: 27.
[370] „[O]rgan för kunskap, ett finare instrument än intellektet när det gäller att tränga i konstverkets kärna". In: Fridell 1973: 27. Vgl. Enckell 1949: 72-77 zur Bedeutung der „intuitiven Kräfte" („de intuitiva krafterna") in *Lars Thorman och döden*.

> garantera verklig objektivitet. Det är just denna samma ur inlevelsen framsprungna objektivitet som kännetecknar den konstnärliga livsskildraren, diktaren, i motsättning till den okonstnärliga berättaren.[371]

Olsson nimmt hier eine wertende Distinktion in künstlerisch anspruchsvolle Dichtung und künstlerisch weniger avanciertes Erzählen vor, die interessant im Zusammenhang mit Adornos Diskussion des künstlerischen Niveaus von engagierter, zweckfreier und tendenziöser Literatur ist. Am Beispiel von Bertolt Brecht geht Adorno dabei auf das Verhältnis von einer „distanzierten, denkenden, experimentierenden" und einer „illusionären von Einfühlung und Identifikation" (Adorno 2003: 415) geprägten Haltung ein.

Aus dem obigen Blockzitat geht außerdem hervor, dass Olsson an der Möglichkeit einer objektiven Bewertung festhält, wobei die intuitive Lesart eine neue Form der Objektivität ermöglicht, die eng einhergeht mit dem neuen Verständnis des Realismus. Olsson rechnet mit einem Wesen oder auch einer Natur des Kunstwerks, welches eine intuitive Literaturkritik erspüren kann. Holmström beschreibt dieses Wesen als „die tiefen Klänge – die Stimme des Herzens und der Seele – hinter dem möglicherweise artistischen Äußeren"[372]. Diese tiefere Realität hinter der vordergründigen muss der Kritiker erkennen, damit sich der Blick auf das Noch-Nicht-Dagewesene eröffnen kann.

Holmström betont mit dem Begriff „Imperativ des Herzens" (Holmström 1993c: 110) die Rolle der Intuition für die Kritik Hagar Olssons. Er verweist damit auf einen Punkt, der schon aus der Analyse des Romans *Chitambo* bekannt ist. Der Weg zur Utopie führt durch das Innere des Menschen. Mit Bezugnahme auf Erich Fromm könnte man diesen Vorgang auch so beschreiben: Der Kritiker kommt mit Hilfe der Intuition in Kontakt mit dem universal Menschlichen, welches Fromm als Weg und Ziel realer Utopie beschreibt (vgl. 45ff). Wird dieser Kontakt hergestellt, öffnet sich auch das Kunstwerk. Die Kunst ist damit ein Medium für das universal Menschliche, das in jedem echten Kunstwerk mitschwingt oder klar zum Ausdruck kommt. Das universal Menschliche ist zugleich Voraussetzung und Garant für das, was Hagar Olsson als tatsächliche Objektivität beschreibt. Hier zeigt sich deutlich, weshalb Olsson das Utopische nicht als realitätsferne Phantasterei begreift. Die intuitive Methode entspricht der Offenheit echter Utopie. Es geht nicht um die Einordnung in bekannte Muster, sondern darum, den besonderen Eigenwert eines Werks und damit das Neuartige und Visionäre an ihm herauszustellen, aber auch auf das Universale zu verweisen, welches die Begegnung zwischen Text und Leser garantiert. Die Bedeutung, die bei der kritischen Betrachtung eines Kunstwerks den

---

[371] Olsson, Hagar: Om konsten att kritisera. In: Hagar Olsson: *Tidiga fanfarer*. Helsingfors 1953: 122.

[372] „[D]e djupa tonfallen – hjärtats och själens röst – bakom det eventuella artistiska utanverket". In: Holmström 1993c: 111.

Gefühlen beigemessen wird, macht den entscheidenden Unterschied zwischen Olsson und vielen anderen zeitgenössischen Kritikern aus. Dies illustriert die folgende Feststellung Fromms:

> In unserer Gesellschaft hält man ganz allgemein nicht viel von Gefühlen. Wenn auch zweifellos jedes kreative Denken – genau wie jede andere schöpferische Tätigkeit – untrennbar mit Emotionen verknüpft ist, so ist es doch zu einem Ideal geworden, emotionsfrei zu denken und zu leben. ‚Emotional' sein ist gleichbedeutend geworden mit unausgeglichen oder gar geistesgestört sein. (Fromm 2006: 177.)

Fromm sieht wie Olsson die untrennbar Verbindung zwischen Gefühl und Kreativität. Außerdem wird erkennbar, weshalb die psychische Gesundheit einer Dichterin wie Edith Södergran, deren Lyrik auf vielfältige Weise die Ebene der Gefühle mit einbezieht und anspricht, in Frage gestellt wurde.

Ein entscheidendes Kriterium für eine gelungene Kritik sieht Olsson in einer echten Begegnung zwischen Text und Leser. Dies geht auch aus Holmströms Resümee über Olssons Verhältnis zum deutschen Expressionismus hervor. Die expressionistische Literatur entspreche nicht nur Olssons „Ideal des Unbegrenzten"[373], sondern auch der Vorstellung, dass die Kunst eine aktive, dynamische Kraft mitten unter den Menschen sei. Kunst soll den Horizont erweitern. Diese Forderung sieht Olsson beispielsweise bei Almqvist erfüllt: „Je tiefer man in das Werk hinein gelangt, desto mehr Horizonte öffnen sich und an der nächsten Biegung erblickt man die Welt unter einem neuen Aspekt."[374] Ähnlich klingt Olsson in einer Rezension zu Roland Dorgelès' (1885-1973) Roman *Saint Magloire* (1922). Sie lobt, dass der Autor mit den Gattungskonventionen gebrochen und neue frische Perspektiven eröffnet habe, die „auf die Ebene des Lebens" gerichtet seien, „wo nichts unmöglich oder hoffnungslos, vergeblich oder leer ist"[375]. Die modernistische Kunst verändert zunächst den Blick des Lesers auf die Welt, um diese schließlich tatsächlich zu verändern. Indem der Leser genügend Spielraum zur eigenen Gestaltung erhält, wird er zum aktiven Eingreifen in seine Lebensumstände ermutigt, und die Utopie wird konkret.[376]

---

[373] „[S]ina idealföreställningar om det obegränsade". In: Holmström 1993b: 4. Holmströms Formulierung kann als eine Umschreibung des Echt-Utopischen verstanden werden.

[374] „Ju djupare man kommer in i verket, ju flera horisonter öppnar sig och vid nästa krök skådar man världen under en ny aspekt." In: Olsson 1935: 57.

[375] „[...] in mot det livsplan, där ingenting är omöjligt eller hopplöst, fåfängt och tomt". In: Olsson 1935: 172.

[376] Olsson bringt die Horizont-Symbolik in einen Zusammenhang mit dem produktiven Leser, was einige Gemeinsamkeiten mit der Rezeptionsästhetik, wie sie die Literaturwissenschaftler Hans-Robert Jauß und Wolfgang Iser in den 1960er Jahren entwickelt haben, erkennen lässt. Wie der Begriff Rezeptionsästhetik schon sagt, geht es auch Jauß und Iser um die Kunst des Lesens. Der Begriff des Horizontwandels spielt eine zentrale Rolle in Jauß' 1967 erschienen *Literaturgeschichte*

Die Bücherverbrennung oder die Kunstausstellung „Entartete Kunst“[377] im nationalsozialistischen Deutschland verdeutlichen auf besonders drastische Weise, dass die moderne Kunst, die einen kreativen Leser fordert, der die vielen Leerstellen und die ungewöhnliche Form mit Sinn füllt, als eine Gefahr für die politische Ordnung galt. Diese Bedrohung sahen autoritäre Staaten, aber auch konservative Literaturkritiker mit ihrer Sorge um die moralische Gesundheit der Dichtung (und der Dichter und Leser) auch dann gegeben, wenn die Befürwortung einer revolutionären Ästhetik nicht mit der expliziten Forderung nach einer politischen und kulturellen Revolution einherging. Damit scheint Adornos These bestätigt, dass eine zweckfreie Literatur ein hohes utopisches Potenzial aufweist. Laut Adorno sei die Veränderungskraft einer solchen Dichtung sogar wirkungsvoller als die einer explizit politisch engagierten Literatur. In seinem Vortrag „Engagement oder künstlerische Autonomie“ betont er:

> Die soziale Funktion der Rede vom Engagement hat sich einigermaßen verwirrt. Wer kulturkonservativen Geistes vom Kunstwerk verlange, daß es etwas sage, alliiert sich wider das zweckferne, hermeneutische Kunstwerk mit der politischen Gegenposition. (Adorno 2003: 411.)

Adornos radikaler Standpunkt macht auf die Funktionsweise ideologischen Denkens aufmerksam. Auch Bertolt Brecht oder Jean Paul Sartre folgen demnach denselben Strukturen wie das kulturkonservative Denken, welches sie scharf verurteilen.[378] Adorno gibt zu bedenken, dass für diejenigen, die den begrifflichen Sinn von Dichtung für die Voraussetzung von Engagement halten, Gefahr laufen zu übersehen, dass ein Text, „in dem die Sprache an der Bedeutung rüttelt und durch die Sinnferne vorweg gegen die positive Unterstellung von Sinn

---

als Provokation, in der der Verfasser hervorhebt, dass ein Text die Erwartungshorizonte seiner Leser entweder bestätigen oder in Frage stellen kann. Ist die „ästhetische Distanz“ zwischen Text und Leser eklatant, so kann die Rezeption einen Horizontwandel bewirken. Der Text wird zur Handlung. Vgl. Jauß, Hans-Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/ Main 1970: 177; Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976: 257-267. Iser versteht den Akt des Lesens als eine Kommunikationssituation, in der Text und Leser miteinander interagieren und sich gegenseitig beeinflussen und damit verändern können.

[377] Bemerkenswert ist die große Anziehungskraft, die die moderne Kunst besaß. Davon zeugen beispielsweise die enormen Besucherzahlen (über 2 Millionen) der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München im Jahre 1937, die die Nationalsozialisten als abschreckendes Beispiel gedacht hatten. Die zeitgleich stattfindende regimekonforme „Grosse deutsche Kunstausstellung“ stieß auf ein nicht annähernd so großes Interesse. Zu vermuten ist jedoch, dass die meisten Besucher nicht wegen eines Kunstinteresses in die Ausstellung strömten, sondern aus Lust am Skandal. Vgl. Lüttichau, Mario-Andreas von: ‚Deutsche Kunst‘ und ‚Entartete Kunst‘: Die Münchener Ausstellungen 1937. In: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘. Die ‚Kunststadt‘ München 1937*. 3. Aufl. München 1988: 97-99.

[378] Vgl. zu Sartres Verständnis engagierter Literatur Unglaub 2002: 32f.

rebelliert“ (Adorno 2003: 411), eine grundlegendere Kritik des Bestehenden ausmacht.

Wenn in Olssons Kritiken und Essays die Rede von der Notwendigkeit einer neuen Form der Kunst ist, offenbart dies Parallelen zu Adornos Standpunkt. Olsson ist jedoch der Meinung, dass sich mit der modernistischen Kunst neuer Sinn einstellen bzw. durch sie bewusst produziert werden soll (vgl. Kapitel 3.4). Diese Haltung kann als eine Erklärung für Olssons negative Bewertung einiger jüngerer finnlandschwedischer Modernisten dienen. Sowohl Henry Parlands als auch Gunnar Björlings Lyrik kritisiert Olsson als zu oberflächlich, da sie allein der modernistischen Form huldigten und keinen Kontakt zum lebendigen Leben hätten (vgl. Holmström 1993c: 146; 227). Dennoch ist diese Kritik wohl nicht aus einem Unverständnis Olssons für die moderne Form erwachsen, wie Rabbe Enckell in einem Brief an Diktonius meint.[379] Dagegen spricht vor allem Olssons Forderung nach formaler Erneuerung und ihre eigene literarische und dramatische Produktion, die von einem klaren ästhetischen Konzept, Olssons Neurealismus, getragen wird.

Avantgarde-Zeitschriften als konkret-utopische Projekte

Ein Forum für die künstlerische und literarische Avantgarde[380] Finnlands jenseits der Feuilletons der größeren bürgerlichen Zeitungen bildeten wie in den anderen europäischen Ländern meist kurzlebige Zeitschriften. Neben der zweisprachigen Zeitschrift *Ultra*, die von Lauri Haarla, Raoul af Hällström und Hagar Olsson herausgegeben wurde, sind vor allem die schwedischsprachige *Quosego* und die finnischsprachige *Tulenkantajat* zu nennen.[381] Den Mitwirkenden aller drei Zeitschriften ist gemeinsam, dass sie sich eine internationalistische Haltung auf die Fahne schrieben. Internationalismus sollte dabei nicht nur die Sicherung eines gesamteuropäischen Friedens garantieren, sondern bedeutete zudem einen Ausweg aus den beengenden kulturpolitischen Verhältnissen im

---

[379] Vgl. Enckell, Olof: Vägen till Quosego. In: *Quosego. Tidskrift för ny generation*. Med inledning av Olof Enckell. Utgiven av Vitterhetskommissionen. Faksimile. Borgå 1971: X.

[380] Vgl. zur Wortbildung und Begriffsgeschichte der Bezeichnung „Avantgarde“ beispielsweise Unglaub 2002: 21-27.

[381] Einen guten Überblick über die Entstehung, die Mitwirkenden sowie die Ziele und Inhalte der nur im Jahre 1922 erschienenen Zeitschrift *Ultra. Kirjaillistaiteellinen aikakauslehti – Tidskrift för ny konst och litteratur* gibt Johan Wrede in seinem Artikel „Tidskriften Ultra”. In: P.Ö. Barck, Johan Wrede und Ingmar Svedberg (Hrsg.): *Festskrift till Olof Enckell*. 12.3.1970. Helsingfors 1970: 145-165. Eine Übersicht über die in den Jahren 1928-29 herausgegebene Zeitschrift *Quosego. Tidskrift för ny generation* gibt Olof Enckell in seinem Vorwort zu der 1971 erschienenen Faksimile-Gesamtausgabe. Vgl. Enckell 1971: V-XLI. Die Gruppe „Tulenkantajat“ und ihre Zeitschrift stellt Kerttu Saarenheimo ausführlich in seiner Monographie *Tulenkantajat. Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla* vor, die 1966 erschienen ist.

eigenen Land. Diktonius' Ausruf „Die Fenster auf Richtung Europa!"[382], der später zum Wahlspruch von *Tulenkantajat* werden sollte, illustriert dies auf eindrückliche Weise. Widersprüchlich ist in diesem Zusammenhang, dass *Tulenkantajat* hinsichtlich der Sprachenfrage für ein rein finnischsprachiges Finnland eintrat, was Hagar Olsson zufolge beweise, „welch ein kollektiver Machtfaktor das Echtfinnentum momentan sei."[383]

Obwohl weniger internationale Beiträge in *Quosego* erschienen sind als ursprünglich geplant, so ist die Verwandtschaft der Zeitschrift und ihrer Mitarbeiter mit den zeitgenössischen europäischen Strömungen in Kunst und Literatur unverkennbar.[384] Die Erstausgabe von *Ultra* beinhaltet zwei programmatische Artikel, die beide aus der Feder Hagar Olssons stammen. In dem mit „Vår uppgift" betitelten Text bedient sich die Verfasserin des Bildes des Vulkans[385], um die Notwendigkeit einer neuen Kunst zu propagieren. Die einstmals glühende Lava sei zu Stein geworden und es bedürfe neuer Eruptionen, die das Gewesene an Strahlkraft ebenso wie an Tiefe übertreffen sollen. Der Vulkan als Symbol entspricht dem Spannungsfeld zwischen Untergang und Neubeginn, wo die Kunst ihres utopischen Gehalts wegen zu einem lebenswichtigen Bedürfnis werde, da sie den Menschen „in ferne unentdeckte Räume"[386] zu führen vermöge. Der zweite Artikel Olssons, „En slags prenumerationsanmälan", stellt eine kurze Stellungnahme zur Positionierung der Zeitschrift dar, aus der die Orientierung am Kontinent deutlich hervorgeht. Entsprechend opponiert man gegen den Begriff der Nationalliteratur und zieht ein vernichtendes Fazit zur Lage der Kunst in Finnland:

---

[382] „Ikkunat auki Eurooppaan päin!" In: Diktonius, Elmer: Muualla ja meillä. In: *Ultra* 2/1922: 25.

[383] „[...] vilken kollektiv maktfaktor äktfinskheten i detta nu är." In: Olsson, Hagar: Defensiv eller offensiv. In: *Quosego* 4/1929: 178. Vgl. zu *Quosegos* Kritik an *Tulenkantajat* auch den Artikel *I lupen* von *Polypen*. Dort wird die Zeitschrift *Tulenkantajat* als eine neue „planta fennica" vorgestellt, von der man, wäre nur genügend Geld vorhanden, gerne einen Jahrgang an das British Museum Abteilung primitive Negerkultur, Unterabteilung Größenwahn, Streberfrechheit und Mussolini" („avd. Primitiv negerkultur, underavd. Storhetsdille, streberfräckhet och Mussolini") senden würde. In: *Quosego* 4/ 1929: 210.

[384] Wrede bezeichnet Södergrans Dichtung als ein kongeniales Gegenstück zu der zeitgenössischen deutschen expressionistischen Dichtung und verweist auf Gunnar Björling, Henry Parland und Rabbe Enckell, die sich deutlich an der modernistischen Ästhetik des europäischen Kontinents orientiert haben (vgl. Wrede 1974: 273).

[385] Der Vulkan gehört neben Sturm und Untergang zu den häufiger verwendeten Symbolen der Zwischenkriegszeit. Klaus Manns Emigranten-Roman *Der Vulkan* (1939), der deutsche Spielfilm *Der Tanz auf dem Vulkan* (1920) unter der Regie Richard Eichbergs und der gleichnamige Film von Hans Steinhoff aus dem Jahre 1938, der erstaunlicher Weise ohne größere Zensur gezeigt wurde, können hier als Beispiele dienen.

[386] „[I] fjärran oupptäckta rymder". In: Olsson, Hagar: Vår uppgift. In: *Ultra* 1/ 1922a: 12.

> ULTRA ist ein Name, der für eine Zeitschrift wie die unsere seine Gültigkeit nur in Finnland hat. Bewertet man das Wort nach mitteleuropäischem Maßstab, so wird es missverständlich. Zu „den Äußersten“ gehören wir nur in einem Land, das gleich unserem in Bezug auf alle jungeuropäischen Kulturströmungen auf dem Standpunkt naiver Unschuldigkeit steht. In diesem Land, wo nur die Malerei notdürftig ein gewisses (ach, wie begrenztes!) Recht auf Modernität erobert hat, aber wo die Literatur immer noch in ungestörter Ruhe topelianische Träume träumt oder in runebergischem Nachklang reimt (das männliche Gedicht, Heldenansporn) oder eine nationalistisch-völkische Suppe kocht […].
>
> ULTRA är ett namn, som för en tidskrift som vår har sin giltighet endast i Finland. Tar man ordet efter mellaneuropeisk måttstock, blir det missvisande. Vi hör till ”de yttersta” endast i ett land, som i likhet med vårt, står på den naiva oskuldens ståndpunkt i fråga om alla ungeuropeiska kulturströmningar. I detta land, där endast måleriet nödtorftigt erövrat en viss (ack, hur begränsad!) rätt till modernitet, men där litteraturen fortfarande i ostörd ro drömmer topelianska drömmar eller rimmar runebergsk efterklang (den manliga dikten, hjältesporrarna!) eller kokar en nationellt-folklig soppa [...].[387]

Die Provokation der bürgerlichen Kulturelite ist wie bei den europäischen Kollegen erklärtes Ziel der jungen Künstler. Utopisches Denken ist ebenso Programm wie die Hoffnung auf eine neue europäische Gemeinschaft jenseits nationaler Grenzen, der mit dem Begriff „Paneuropa“ Ausdruck verliehen wird.

Dies gilt auch für den 1929 erschienen Roman *På Kanaanexpressen*, der in Kapitel 5 ausführlich analysiert wird. Hier spielt die avantgardistische Zeitschrift „Facklan“ samt ihrer aus jungen Frauen und Männern bestehende Redaktion eine zentrale Rolle. Der Zeitschrift kommt die Bedeutung eines konkret utopischen Projekts zu. Sie eröffnet den jungen Menschen den Weg in ein neues Zeitalter, indem sie bereits ein Stück Zukunft in der Gegenwart repräsentiert. Das Redaktionslokal ist ein bemerkenswerter Ort. Er scheint die Schwingungen der Zeit aufzunehmen und förmlich zu vibrieren, womit er sich außerhalb der herrschenden gesellschaftlichen Ordnung und ihren Institutionen befindet. Ich verstehe ihn als eine Foucaultsche Heterotopie (vgl. 62):

> Es gab nichts Stabiles in diesem Raum. Alles, was es hier gab, Möbel, Zubehör, Menschen, Ideen, Stimmungen, schienen auf irgendeine geheimnisvolle Weise abhängig zu sein von dem schwindelerregenden Kunststück, das der leichtfüßige Geist des Moments auf der hauchdünnen Linie aufführt, die zwischen den Augenblicken gespannt ist – diese flüchtigen und gefährlichen Anknüpfungspunkte an die Zeit.
>
> Det fanns ingenting stabilt i detta rum. Allt som fanns här, möbler, tillbehör, människor, idéer, stämningar, tycks på något hemlighetsfullt

[387] Olsson, Hagar: En slags prenumerationsanmälan. In: *Ultra* 1/ 1922b: 16.

> sätt vara beroende av de hisnande konststycken som stundens lättfota ande utför på den hårfina lina som är utspänd mellan ögonblicken – dessa flyktiga och farliga anknytningspunkter till tiden.[388]

Der Raum scheint wie seine Nutzer bereits der Zukunft anzugehören. Er steht für Improvisation und Veränderung, und spiegelt damit das Lebensgefühl der Jugend wider. Der Titel „Facklan" weckt Assoziationen zu „Tulenkantajat" und knüpft direkt an die gleichnamige österreichische Zeitschrift *Die Fackel* an, die von 1899 bis 1936 mehr oder weniger regelmäßig herauskam. In ihr erschienen Beiträge von unter anderen Else Lasker-Schüler, Georg Trakl, August Strindberg, Frank Wedekind, Franz Werfel und Oscar Wilde. Der Herausgeber der Zeitschrift, Karl Kraus (1874-1936), nutzte sie vor allem als sein eigenes Sprachrohr und machte sich wegen seiner streitbaren und provokanten Art einen Namen.[389]

Die „Utopie der Menschheitsverbrüderung" (Anz 2002: 138), die eng verbunden mit dem paneuropäischen Gedanken ist, ist für die fiktive Redaktion der „Facklan" in *På Kanaanexpressen* ebenso bedeutungsvoll wie für viele Mitarbeiter der historischen Avantgarde-Zeitschriften. Anz zufolge wird sie unter anderem von der Erfahrung getragen, isoliert und verkannt zu sein. Anz beschreibt die Konstellation, sich einerseits als Außenseiter und andererseits als Träger einer neuen kulturellen Gemeinschaft zu verstehen, als typisch für den deutschen Expressionismus und meint, dass eben dies seine Attraktivität für jüdische Intellektuelle ausgemacht haben könnte (Anz 2002: 33). Die schwedischsprachigen Finnen in Helsinki befanden sich in einer ähnlichen Situation insofern, als dass sie einer Minorität angehörten und zugleich meist aus einer bildungsbürgerlichen Schicht kamen. Das Gefühl, auf einem einsamen Vorreiterposten zu stehen, teilten auch die schwedischen Modernisten Artur Lundkvist, Josef Kjellgren und Erik Asklund, die später der Gruppe „Fem unga" angehören sollten.[390] Lundkvist war an einer engen Zusammenarbeit mit den Finnlandschweden interessiert. Es entstand die Idee eines gemeinsamen Manifests und einer modernistischen Lyrikanthologie (vgl. Espmark 1964: 38-51). Schließlich blieb es aber nur bei der Veröffentlichung einiger Gedichte der Schweden in *Quosego*. Das Ziel, welches Lundkvist, Kjellgren und Asklund mit diesen Gedichten verfolgten, sei, so Espmark, ohne Zweifel „épater la bourgeois" (Espmark 1964: 38) gewesen. In Bezug auf Lundkvist sieht Hagar Olsson jedoch eine deutliche politische

---

[388] Olsson, Hagar: *På Kanaanexpressen*. Helsingfors 1929: 136. Dieser Text wird im folgenden KE abgekürzt.

[389] Vgl. Brynhildsvoll, Knut: Tekst og bilde i Hagar Olssons Roman *På Kanaanexpressen*. In: Asmund Lien (Hrsg.): *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), arrangert av Nordisk institutt, Universitet i Trondheim 29. juli - 3. august 1990*. Trondheim 1991: 415. Vgl. 326f.

[390] Zu der Entstehung und dem ästhetischen Programm der „Fem unga" vgl. Espmark 1964: 30-51. Vgl. auch Paqvalén 2007: 100-110.

Dimension. Lundkvists Debüt *Glöd* sei ein Protest gegen alles Konventionelle und zeuge damit von einem Bestreben nach einer Umwälzung der gegebenen künstlerischen und gesellschaftlichen Umstände.[391] Nicht nur der inhaltliche sondern auch der formale Bruch können eine neue Sicht- und Denkweise provozieren.

Hagar Olsson bewegte sich als Kritikerin auf einem Feld, das konservative Stimmen dominierten, die im Kunstwerk nach Erbauung und der Bestätigung der eigenen Moralvorstellungen suchten. Es ging vor allem um ein Wiedererkennen bekannter Muster und Ordnungen. Dem stellte Olsson die Forderung nach einer Kritik entgegen, die der modernistischen Kunst mit ihrem utopischen Gehalt gerecht wird. Die Kritikerin betont in ihren Essays und Rezensionen die Bedeutung der intuitiven Rezeption, einer Kritik, die mit Hilfe des inneren Sehens den utopischen Vor-Schein des Kunstwerks erkennt und ihn weiterentwickelt. An der Sichtweise, dass die Dichtung wie ihre Rezeption aktive schöpferische Prozesse seien, hält Olsson auch über die 1920er Jahre hinaus fest. Da der Literatur in Olssons Augen die Verantwortung zuteil wird, dem Menschen zu helfen, seinem Dasein in einer stark veränderten Welt einen neuen Sinn zu verleihen, wendet sie sich gegen eine radikal anarchistische Kunst. Als Kritikerin versucht sie den Grenzgang zwischen der Kulturvermittlung an ein breiteres Publikum und der Entwicklung eines neuen Kunst- und Weltverständnisses. Entsprechend publizierte Olsson in den großen Tageszeitungen, arbeitete aber auch aktiv an den Avantgarde-Zeitschriften *Ultra* und *Quosego* mit. Diese Zeitschriften können als konkrete Utopien in dem Sinne verstanden werden, als dass sie in ihrer Zeit wirkten und dabei auf die Zukunft verwiesen haben.

[391] Vgl. Olsson, Hagar: Svenska parnassens vildfåglar? In: *Svenska Pressen* 7.07.1928.

4.3. Utopische Literatur und politisches Engagement

Von der Geistesbruderschaft zur demokratischen Gemeinschaft: Die kritischen Texte

Hagar Olsson wurde von ihren Kritikern unter anderem beschuldigt, eine wirklichkeitsferne Idealistin, eine Kulturbolschewistin oder auch als zeitweilig vom Nationalsozialismus verblendet zu sein. Auf diese Vorwürfe und die möglichen Gründe dafür werde ich nun ebenso zu sprechen kommen wie auf einige für Olssons politische Orientierung zentrale Begriffe: Internationalismus und Paneuropa, Kulturradikalismus, Pazifismus und der Sozialismus als Lebensanschauung. Allen diesen Begriffen ist gemeinsam, dass jeder für sich genommen für eine Haltung steht, die auf eine Verbesserung der Lebensumstände des Menschen in der Zukunft und oft auf ein utopisches Endziel ausgerichtet ist. Dies gilt auch für den Feminismus, der im sechsten Kapitel gesondert behandelt wird. Alle hier genannten Geisteshaltungen lassen sich unter den Begriff des Humanismus subsumieren. Ihm kommt für das Verständnis Hagar Olssons als einer Persönlichkeit der politischen Öffentlichkeit eine übergreifende Bedeutung zu.

Es wurde ausführlich dargelegt, wie Literatur in Hagar Olssons Augen Einfluss auf ihre Zeit und den Menschen nehmen kann und soll. Die Dichtung ist Träger, Hüter und Förderer des utopischen Potenzials, das den Menschen menschlich macht und ihm so die Möglichkeit vor Augen hält, seine Zukunft aktiv zu gestalten. Literatur und Utopie sind damit von entscheidender Bedeutung für die Lebenswirklichkeit des Menschen. Sie versprechen, dass es sich lohnt, Verantwortung für sich selbst und die Gesellschaft, in der man lebt, zu übernehmen. Allein in diesem funktionalen Sinne ist utopische Literatur politisch. Wenn nun die inhaltliche Seite des utopischen Denkens Hagar Olssons in Augenschein genommen wird, ist Steffen Greschonigs These, dass das Utopische, verlässt es den literarischen Diskurs, zwingend zu einer diskursiven Lüge wird (vgl. 74f), von besonderer Bedeutung. Ich gehe davon aus, dass Olsson den literarischen Diskurs, selbst wenn sie aktuelle politische Tendenzen aufgreift, bewusst nie ganz verlässt. Nur so bleibt eine umfassende utopische Freiheit und Wahrhaftigkeit gewährleistet, die notwendig ist, um eine grundlegende Kritik an den herrschenden Umständen zu üben und neue Wege zu erschließen. Nur so entgeht die Autorin der Inkonsequenz, auf die Adorno aufmerksam macht, wenn er betont, dass ein kritischer oder sozialistischer Realismus mit dem kritisierten System strukturell eng verwandt ist (vgl. Adorno 2003: 412). Die Schlüsselworte der Literatur Olssons sind Mehrdeutigkeit und Ambivalenz. Sie sind untrennbar mit der utopischen Offenheit verbunden, die Olssons Denken in einem Maße prägte, dass eine eindeutige politische Parteiergreifung unmöglich war. Berücksichtigt

man diesen Umstand, löst sich manches Missverständnis auf und viele Zusammenhänge werden verständlicher. Ich werde zeigen, dass Olssons literarisches und auch ihr politisches Engagement vor dem Hintergrund zu verstehen ist, dass sie eine echte Kulturradikale ist (vgl. Svensson 1975: 302).

In der Literaturwissenschaft wird Hagar Olssons politische Haltung oft im Verhältnis zu Elmer Diktonius oder Edith Södergran diskutiert (vgl. Wrede 1970; Enckell 1971; Wrede 1974; Svensson 1979). Zeichnete sich Diktonius vor allem in jungen Jahren deutlich durch sein politisches Engagement aus, so war Edith Södergran darum bemüht, nicht mit konkretem politischem Handeln in Verbindung gebracht zu werden.[392] Dies zeigt beispielsweise ihr Zögern bezüglich einer Mitarbeit an der Zeitschrift *Ultra*. In *Ediths brev* kommentiert Olsson: „Wahrscheinlich ließen Diktonius' ausgeprägte Linksorientierung und sein Hang zu groben Schimpfworten in der Debatte Södergran befürchten, dass sich ähnliche Tendenzen auch in der neuen Zeitschrift geltend machen würden."[393] Sowohl Fridell als auch Wrede betonen Södergrans Wunsch, dass sich *Ultra*s Radikalität auf Kunst und Literatur beschränken solle. Wrede begründet dies damit, dass Södergran die konservativen und reaktionären Haltungen ihrer Umgebung geteilt habe, weswegen sie keinesfalls in einen linksradikalen Zusammenhang gebracht werden wollte (vgl. Fridell 1973a: 13; Wrede 1970: 161). Dieser These widerspricht Olssons Darstellung, dass Södergran sich weder für noch gegen etwas Bestimmtes ausgesprochen habe: „Sie erlebte die großen Ereignisse als einen Schaffensprozess, eine Geburtswehe, und im Übrigen verhielt sie sich, als der bewusste Mensch, der sie war, abwartend." Dies sei angesichts der damaligen politischen Lage völlig natürlich, da noch nicht abzusehen war, wie sich das Verhältnis zwischen Finnland und Russland entwickeln würde: „Alles war noch im Fluß".[394]

Für die Zeit vor 1920 kann man zusammenfassen, dass Hagar Olsson während des Bürgerkrieges ähnlich wie fast alle Akademiker und schwedischsprachigen Finnen mit der bürgerlichen Seite sympathisierte. Dies geht aus Enckells Untersuchung der Tagebücher Olssons hervor.

---

[392] Wie Marit Lindqvist zeigt, wurde jedoch auch Diktonius oft als politisch unreflektiert oder gar apolitisch bezeichnet. Lindqvist problematisiert diese Bewertungen, indem sie u.a. Diktonius antifaschistisches Engagement hervorhebt und würdigt. Sie versteht Diktonius' Produktion der 1930er Jahre als einen einzigen langen Kampf für Frieden, Freiheit und Demokratie „im Zeichen des kämpfenden Humanismus" („i den kämpande humanismens tecken"). In: Lindqvist, Marit: I demokratins tjänst – nedslag i Diktonius trettiotalsjournalistik. In: Rahikainen/ Lindqvist/ Antas 2000: 101.

[393] „Antagligen var det Diktonius utpräglade vänsterorientering och hans benägenhet för grova skällsord i debatten som kom henne att befara att liknande tendenser skulle göra sig gällande också i den nya tidskriften." In: Olsson 1955: 191.

[394] „Hon upplevde de stora skeendena som en skapelseprocess, en födslovånda, och för övrigt förhöll hon sig, som den medvetna människa hon var, avvaktande."; „Allt var ännu flytande." In: Olsson 1955: 36.

Fridell betont, dass Olsson sich durch die weiße Propaganda aber nicht zu den Polarisierungen gegen die Roten habe hinreißen lassen, die im bürgerlichen Lager weit verbreitet waren. Mit Bezugnahme auf verschiedene Beiträge Olssons in *Dagens Press* vom Herbst 1918 zeigt Fridell, dass die Schriftstellerin vielmehr versuchte, den Krieg mit den sozialen Bedingungen im Land zu erklären und die Gemeinsamkeiten zwischen den gegnerischen Lagern zu betonen (vgl. Fridell 1973: 10-12). Spätestens Mitte der 1920er Jahre hat Olsson das weiße Lager verlassen und ihre Sicht auf den Bürgerkrieg revidiert (vgl. Fridell 1973: 22).

Doch schon als Schülerin äußert Olsson die Vision einer neuen Menschlichkeit, die eine neue Welt und eine tiefe menschliche Gemeinschaft ermöglichen sollte. Neben der großen Illusionskraft und dem damit verbundenen Vertrauen in die eigene Handlungsfähigkeit tritt in dem Aufsatz mit dem Titel *Vad jag skulle göra, om jag vore millionär*, der aus den Jahren 1910-1913 stammt, die Utopie einer europaweiten Union deutlich zutage. Als Millionärin würde die Schülerin sich ein Auto kaufen und durch ganz Europa reisen:

> Ich würde von Land zu Land fahren, um alle zu einem Bündnis zu versammeln. Und dieses Bündnis würde Leben und Bewegung in die schwerfälligen Gehirne der Menschen in Wissenschaft und Forschung bringen, würde die ganze Welt umkrempeln, alte Vorurteile über die Erde und das Weltall umstürzen und Licht und Gewissheit an die Stelle der vorherrschenden Unkenntnis und Einbildung bringen.
>
> Jag skulle fara från land till land för att samla alla till ett förbund. Och detta förbund skulle bringa liv och rörelse i människornas tröga hjärnor i vetenskap och forskning, skulle bringa hela världen upp och ned, störta gamla fördomar om jorden och världsalltet och hämta ljus och visshet i stället för all rådande okunnighet och inbillning. (HOS 4.IV.13.)

Diese Utopie ist mit einer parteipolitisch motivierten Spaltung in verfeindete Lager nicht zu vereinbaren.

Als junge Kritikerin spricht Hagar Olsson dann von „dem goldenen Zeitalter der Bruderschaft“ oder „einer höheren Gemeinschaft“, um der Utopie der Menschheitsverbrüderung Ausdruck zu verleihen.[395] Man kann sich fragen, inwiefern diese Utopie eine politische ist. Fridell jedenfalls spricht ihr eine Verbindung mit konkreter Politik ab (vgl. Fridell 1973: 12). In Olssons Essays und Kritiken der frühen 1920er Jahre sind direkte politische Stellungnahmen tatsächlich dünn gesät. Unter dem Eindruck der Olssonschen Frühwerke *Lars Thorman och döden* (1916), *Själarnas ansikten* (1917) und *Kvinnan och nåden* (1919) hat dieser Umstand einige Kritiker der Zwischenkriegszeit dazu veranlasst, Olsson ebenso wie Södergran als unpolitisch oder gar weltfremd zu bezeichnen. Als Beispiele können Karl Bruhn und Erik

[395] „[B]roderskapets guldålder“. In: Olsson 1922c: 45; „en högre gemenskap“. In: Olsson 1925a: 51.

Kihlman genannt werden. Kihlman meint, dass „das Land, das nicht ist" ein ästhetischer Gegenentwurf zur Realität sei, der jede Verbindung mit der Wirklichkeit vermissen lasse.[396] Einer solchen Deutung kann man mit Adorno entgegenhalten, dass sich ein rücksichtslos autonomes Werk, (insofern es dies geben kann), nicht der Realität entzieht, sondern diese vielmehr angreift. Dieser Angriff sei nicht abstrakt: „Sondern die Distanzierung der Werke von der empirischen Realität ist zugleich in sich selbst durch diese vermittelt. Die Phantasie des Künstlers ist keine creatio ex nihilo; nur Dilettanten und Feinsinnige stellen sie sich so vor." (Adorno 2003: 425.) Hagar Olsson wird man den Vorwurf des Dilettantismus oder der übertriebenen Feinsinnigkeit kaum machen können. Entsprechend versteht sie, wie in Kapitel 3 dargelegt, das Land, das nicht ist, als Ausdruck für die utopische Vorstellungen von einer in der realen Zukunft verorteten besseren Welt (vgl. 90-94).

Der Bezug zur Wirklichkeit ist programmatisch in Olssons Neurealismus verankert. Dem entspricht Wredes Feststellung, dass sowohl Södergran als auch Olsson durchaus die Realität im Sinn hatten. Er erinnert die Modernismuskritiker seiner Zeit (d.h. in den 1960er und 70er Jahren) zudem daran, dass der autonome Wert der Kunst noch bis in die frühen 1960er Jahre eine Grundannahme gewesen sei. Dies müsse bei der Modernismus-Rezeption berücksichtigt werden (vgl. Wrede 1974: 276f). Zu Zeiten der so genannten Modernismus-Debatte in Finnland[397] ist in ganz Europa die Tendenz zu beobachten, ein klares politisches Engagement als Wertmaßstab für Kunst und Literatur anzulegen. In diesem Zusammenhang ist auch Adornos Diskussion über engagierte Literatur zu verstehen:

> Darum ist es […] eher an der Zeit, fürs autonome Werk zu sprechen als fürs engagierte. Allzu leicht rechnet dieses sich selbst alle edlen Werte zu, um mit ihnen umzuspringen. […] In Deutschland läuft vielfach das Engagement auf Geblök hinaus, auf das was alle sagen, oder latent alle gerne hören mögen. (Adorno 2003: 429.)

Wrede verweist auf Pinthus Definition politischer Kunst (vgl. 169) und betont die Bedeutung des Sozialismus für Olsson „Bruderschaftsverkündigung" („broderskapsförkunnelse"). Er äußert jedoch den Einwand, dass der Grad des Realismus in Olssons politisch gefärbten Utopien diskutiert werden kann, und schließt sich Enckell und Svensson an, die bei Olsson eine bedenkliche Geistesfeindlichkeit beobachten (Wrede 1974: 277-281).

An dieser Charakterisierung halten viele Literaturwissenschaftler bis in die 1990er Jahre hinein fest. So fühlt sich Pertti Karkama nicht veranlasst seine Behauptung, dass es eine „Tatsache" sei, „dass Olsson das Seelenleben dem Geistesleben und dem aktiven politischen Leben

---

[396] Vgl. beispielsweise Bruhn 1919a: 100-102; Bruhn 1919b: 126-129; Kihlman, Erik: Lyrik. Knape – Greta Langenskjöld – Tegengren – Gripenberg – Edith Södergran. In: *Nya Argus* 20/ 1925: 239-243.

[397] Vgl. zur Modernismus-Debatte der 1960er Jahre in Finnland Söderling 2008.

vorzieht“ (Karkama 1992: 191), weiter zu begründen. Obwohl Karkama ebenfalls die Bedeutung der Utopie hervorhebt und obwohl er eine Verbindung zwischen Bloch und Olsson herstellt, übersieht er das ästhetische Konzept des Neurealismus. Karkama ist der Meinung, in Olssons Gesamtwerk nehme „das abstrakte Prinzip Hoffnung“ (Karkama 1992: 192) die Position der überholten Wert- und Moralvorstellungen der vormodernen Gesellschaft ein. Abgesehen von der fehlenden Genauigkeit im Umgang mit den Blochschen Begrifflichkeiten, zeigt sich, dass Karkama das Zusammenspiel zwischen Wirklichkeit und utopischem Vor-Schein der utopischen Ästhetik keine besondere Beachtung schenkt.

Karkama scheint wie viele andere in der Gefolgschaft Olof Enckells in Olssons Dichtung einen Versuch zu sehen, sich von den Fesseln der Wirklichkeit und des Intellekts zu lösen (vgl. Enckell 1949: 110-112). In meinen Augen kann man jedoch selbst die Jugendwerke nicht als Bemühungen bezeichnen, der schmerzvollen Vereinsamung des Menschen in der Wirklichkeit zu entkommen. Sie können vielmehr als die Geburt der Utopie aus der Begegnung mit dem fruchtbaren Tod oder der Negation heraus, wie sie Adorno beschreibt und wie sie im apokalyptischen Denken der Zeit verwurzelt ist (vgl. 61, 78, 106-116), charakterisiert werden. Enckells Analyse der Jugendwerke ist sicherlich in vielerlei Hinsicht bis heute erhellend. Doch obwohl er zentrale Aspekte des Olssonschen Werks aufgreift und zu der Einsicht gelangt, dass die mystische Komponenten mehr als unwirkliche, irrlichtgleich aufflammende Abstraktionen seien (vgl. Enckell 1949: 131) und die Olssonsche Illusion „am ehesten der symbolische Ausdruck für die Lebensstimmung eines optimistischen und damit auch utopischen Zukunftsglauben“[398] sei, fällt es ihm schwer, das hinter diesem Illusionsbegriff stehende ästhetische Konzept klar zu benennen.[399]

Eine Schwierigkeit der Studie Enckells scheint mir die (zu) häufig auf Hagar Olssons Person und Psyche referierende Methode zu sein.[400]

---

[398] „[...] närmast det symboliska uttrycket för en stark framtidstros optimistiska och därmed även utopiska livsstämning”. In: Enckell 1949: 113.

[399] Münster problematisiert den Widerspruch zwischen einem „mystizistischen Subjektivismus vieler Expressionisten, ihre religiöse Grundstimmung“ und ihrem „auch ins Politische greifenden Aktionismus“ (Münster 2004: 88). Auf der einen Seite wird der verhassten Bürgergesellschaft der Rücken gekehrt und eine neue Innerlichkeit propagiert, doch auf der anderen Seite fordert man ein aktives Eingreifen in eben jene Gesellschaft. Diese Charakterisierung erinnert an Enckells Beschreibung des Olssonschen Jugendwerks, wobei Enckell hervorhebt, dass beide Tendenzen eng miteinander verwoben sind. Die Analyse von *Chitambo* hat gezeigt, dass „die neue Innerlichkeit“ und ein politisches Engagement einander nicht widersprechen, sondern bedingen (vgl. 129-144).

[400] So zum Beispiel, wenn er seine Leseerfahrung des *Lars Thorman* wiedergibt: „Zuweilen kommt es vor, dass der Leser von dem aufreibenden Gefühl ergriffen wird, dass er wie der Zuschauer eines verzweifelten Spiels eines gehetzten Gehirns mit wurzellos umhertreibenden Gedanken-Irrlichtern dasteht.“ („Stundom inträffar det att läsaren grips an den upprivande känslan att stå såsom åskådare till en hetsad hjärnas förtvivlade lek med rotlöst kringdrivande tanke-irrbloss.“) In: Enckell 1949:

Eben dies ist auch ein Schwachpunkt der ansonsten sehr aufschlussreichen Studie Maria Wegelius' zu *Jag lever*[401]. Selbst Olssons Erzählstil wird mitunter biographisch begründet. Wegelius zufolge meint Monika Fagerholm, dass in *Jag lever* Formulierungen wie „es steht fest" aufgrund ihrer Eindimensionalität eine tiefe Verzweiflung offenbarten (vgl. Wegelius 1990: 24). Es handelt sich bei diesen Formulierungen allerdings um ein gängiges rhetorisches Mittel, das mit einer bestimmten Wirkungsabsicht eingesetzt wird. Es soll suggeriert werden, dass Olssons Thesen und Beobachtungen auf einer kollektiven Übereinkunft beruhen (vgl. 436). Solche auf der Biographie der Verfasserin basierende Deutungen werden dem künstlerischen Anspruch der Werke oft nicht gerecht. Wenn beispielsweise Salminen den Spion in *Lars Thorman och döden* als die Verkörperung eines inneren Defekts Hagar Olssons versteht (vgl. Salminen 1963: 56), spricht er der Autorin die Fähigkeit ab, ihren Text bewusst komponiert zu haben. Auch Olssons auf den ersten Blick schwer greifbaren Erzählstil muss man nicht länger mit ihrer psychischen Verfassung begründen, wenn das Konzept des utopischen Vor-Scheins berücksichtigt wird. Ein ästhetisches Verfahren, das auf die Wirklichkeit einwirken und sie revolutionieren soll, stellt zwingend andere Maßstäbe als diese auf. Die von Enckell als „gefährlich dunkle und herausfordernde Worte"[402] problematisierten Formulierungen erweisen sich als Teil der experimentellen Methode utopischer Dichtung. Mit Blick auf Olssons Kritiken und Essays, in denen sie, wenn nötig, in unmissverständlichen Worten zu der politischen Entwicklung der Zwischenkriegszeit Stellung nimmt, und mit Bezugnahme auf Blochs Ausführungen zur Bedeutung des Irrationalen und des Mythos, wird Olssons „Sphäre metaphysischer und mystischer Spekulation"[403] ebenso verständlich, wie der oft erhobene Vorwurf eines gefährlichen Antiintellektualismus an Haltbarkeit einbüßt.[404]

---

130. Lars Thorman und seine Erfinderin scheinen mitunter miteinander verwechselt zu werden, womit der Aspekt, dass man es mit einem künstlerisch komponierten Stück Literatur zu tun hat, zu sehr in den Hintergrund rückt.

[401] Wegelius deutet die Olssonschen Romanfiguren als Sprachrohre ihrer Erfinderin ohne zu berücksichtigen, dass die Ambivalenz der Figuren bewusst konzipiert worden ist, um die widersprüchlichen Positionen der Zwischenkriegszeit und die Vielgestaltigkeit menschlicher Äußerungen einzufangen. Vgl. beispielsweise Wegelius Deutung des Johnny aus *På Kanaanexpressen* (Wegelius 1990: 76f) und meine Ausführungen zu dieser Figur auf den Seiten 320f, 327, 340.

[402] „[F]arligt dunkla och utmanande ordalag". In: Enckell 1949: 131.

[403] „[S]fär av metafysisk och mystisk spekulation". In: Enckell 1949: 130.

[404] Vgl. zu dieser Diskussion auch Wrede 1970: 145-165; Fridell 1973: 13-15; Svensson 1973b; Wegelius 1990: 63-74; 119; Holmström 1990: 125-135. Bloch sah sich ebenfalls mit dem Vorwurf konfrontiert, zu dunkel und irrational zu bleiben, wenn es beispielsweise um die Frage nach der Realisierung des Utopischen ging. Einige Wissenschaftler sahen seine fehlende Urteilskraft hinsichtlich des Stalinistischen Regimes in der Undifferenziertheit seines Geistes der Utopie begründet (vgl. Vondung 1988: 251-257). Diese Diskussion spielt für meine Untersuchung jedoch keine größere Rolle. Im literarischen Diskurs nimmt die Offenheit des utopischen

In einer Besprechung von Blochs *Erbschaft dieser Zeit* aus dem Jahre 1934 sieht der Schriftsteller Klaus Mann (1906-1949) den besonderen Wert des Blochschen Denkens gerade darin, dass der Philosoph dem Irrationalen Raum gibt. Er lobt, dass Bloch auf den „Kardinalfehler" des Sozialismus reagiere, jedes metaphysische Bedürfnis als kontrarevolutionär abzulehnen. Mann meint, dass „auch der sozialistische Mensch, der von morgen, ‚religiös bedürftig' sein wird; daß die Frage nach dem Woher und Wohin weiterbrennen wird in der klassenlosen Gesellschaft." Bloch nehme dies ernst, indem er das Irrationale nicht einfach als Dummheit verstehe, sondern es unschädlich und helfend machen wolle[405]. Hier kann eine deutliche Parallele zu Hagar Olssons Essay „Mörka vägar" gezogen werden. Es geht darum, tief in die Nacht vorzustoßen, sprich das Irrationale zu ergründen und nutzbar zu machen, anstatt es zu verteufeln (vgl. 115f).[406]

Obgleich in einen anderen Zusammenhang eingebettet, greift auch die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe die Bedeutung des Irrationalen auf, wenn sie den „Glaube[n] an die Möglichkeit eines universellen rationalen Konsenses" kritisch in Frage stellt. Mouffe meint, dass das Politische als Antagonismus zugunsten eines vordergründigen Konsensstrebens nach 1989 immer mehr zurückgedrängt worden sei. Der „pluralistische[n] Natur der Welt des Sozialen, samt den Konflikten, die zum Pluralismus gehören – Konflikten, für die es niemals eine rationale Lösung geben kann –" (Mouffe 2007: 17), werde auf diese Weise nicht ausreichend Rechnung getragen. Mouffe rechnet ebenso wie Bloch und Olsson mit dem irrationalen Moment des menschlichen Zusammenlebens, welches auch sie lieber an die Oberfläche holen will, als es zu verdrängen. Der Utopie einer „versöhnten Welt, die Macht, Souveränität und Hegemonie überwunden hätte" (Mouffe 2007: 170), erteilt Mouffe eine klare Absage, da sie der Meinung ist, dass Konflikte unumgänglich sind. Vielmehr fordert sie, „Verfahrensweisen, Diskurse und Institutionen zu schaffen, die es möglich machen würden, diesen Konflikten eine antagonistische Form zu geben" (Mouffe 2007: 170).

Denkens Blochs eine andere Funktion ein als in einem realpolitischen Zusammenhang (vgl. 54f, 74f). Blochs euphemistische Bewertung der Sowjetunion muss zudem nicht zwingend mit seiner Philosophie des Utopischen zusammenhängen. Hagar Olsson, die ähnlich utopisch dachte, hat sich eine solche Fehleinschätzung wie Blochs Verteidigung der Moskauer Prozesse beispielsweise nie zu Schulden kommen lassen.

[405] Mann, Klaus: Über ‚Erbschaft dieser Zeit' (1934). In: Arnold 1985: 162f.

[406] In seiner Einführung in die Dramatik Hagar Olssons, die der Neuauflage dreier Olssonscher Dramen unter dem Titel *Tidig dramatik* (1962) vorangestellt ist, beschreibt Jörn Donner die Bedeutung der Poesie für die Politik der außerliterarischen Welt. Donner ist der Meinung, dass Olssons Schauspiele zeigen, wie wichtig die Träume – man kann hier auch von Utopien sprechen – der Dichter für das menschliche Handeln und Leben sind. Selbst wenn die politische Wirklichkeit die Hoffnung auf eine bessere Welt absurd und irrational erscheinen lasse, bedeute dies nicht, dass sie weniger notwendig seien als in Zeiten, in denen, wie in den 1920er Jahren, ein offeneres gesellschaftliches Klima für diese Hoffnung herrscht. Vgl. Donner 1962: 21-24.

Angesichts dieser Kritik gewinnt man den Eindruck, dass die Utopie der Menschheitsverbrüderung nicht als konkret bezeichnet werden kann. Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass Olsson sich im Gegensatz zu Mouffe in erster Linie auf dem Feld der Literatur bewegt, wo utopische Gegenentwürfe zur außertextuellen Wirklichkeit eine konkrete Wirkung entfalten können. Der utopische Vor-Schein der Olssonschen Texte verweist zudem nicht notwendigerweise auf eine konfliktfreie Welt, auch wenn ein friedliches Zusammenleben der Völker zum Ziel erklärt wird. Es handelt sich dabei schließlich um zwei unterschiedliche Dinge. In meinen Textanalysen zeige ich, dass Ambivalenz und Polyphonie entscheidende Merkmale der Olssonschen Produktion sind, womit das Konfliktpotenzial der Texte offen zu Tage tritt. Eben dieses Potenzial ermöglicht die Lebendigkeit und Wirklichkeitsnähe der Texte, die Olsson immer wieder fordert. Besonders Olssons Tätigkeit als streitbare Kritikerin zeugt zudem davon, dass ihre pazifistische Utopie, nicht als eine idyllische Vorstellung von einer Welt ohne Auseinandersetzungen missverstanden werden darf. In einem undatierten Manuskript mit dem Titel „Om författarnas politiska ansvar" äußert sich Olsson folgendermaßen zu dem Begriff des Politischen:

> In der Welt in der wir leben – eine Welt, die sich in ständiger politischer Gärung befindet, wo sowohl offenersichtliche als auch verborgene Interessengegensätze und ideologische Konflikte in jeden Lebensbereich eingreifen – gibt es überhaupt keine unpolitischen Erscheinungen. Derjenige, der es unterlässt, Stellung zu den politischen Geschehnissen zu beziehen, führt durch eben diese Unterlassung eine bestimmte politische Handlung mit negativer Tragweite aus: er verweigert gewissen Kräften seine Unterstützung.
>
> I den värld vi lever i – en värld stadd i ständig politisk jäsning, där såväl uppenbara som fördolda intressemotsättningar och ideologiska konflikter griper in på varje livsområde – finns det över huvudtaget inga opolitiska företeelser. Den som underlåter att ta ställning till de politiska skeendena utför genom själva sin underlåtenhet en bestämd politisk handling av negativ innebörd: han fråntar vissa krafter sitt stöd. (HOS 6.II.5).

Aus diesem Zitat spricht ein tiefes demokratisches Selbstverständnis. Jeder Bürger ist Teil seines Staates und trägt die politische Verantwortung, Stellung zu beziehen.

Mit Forsers Definition einer kulturradikalen Haltung wird fraglich, ob Parteiergreifung maßgeblich für politisches Engagement ist. Forser betont, dass die grundlegende Veränderung der herrschenden Zustände das Projekt des Radikalen sei. Dies erfordere kritische Unabhängigkeit und kenne keine Kompromisse im Namen des Kollektivs. Der Radikale könne sich nicht mäßigen, weshalb er als Parteigänger ungeeignet sei (vgl. Forser 1993: 135.). Der Kulturradikale wird also gerade, weil er sich an keine Partei bindet, zum Anwärter des

Politischen, wie Mouffe es versteht. Er ist nicht um einen Konsensus widerstreitender Positionen bemüht, sondern betont mit seiner Kritik die Existenz vielfältiger und widersprüchlicher Meinungen. Seine Rolle könnte man somit als die eines Hüters der Demokratie charakterisieren:

> [D]ie Besonderheit demokratischer Politik [liegt] nicht in der Überwindung des Wir-Sie-Gegensatzes, sondern in der spezifischen Art und Weise seiner Etablierung. Demokratie erfordert eine Form der Wir-Sie-Unterscheidung, die mit der Anerkennung des für die moderne Demokratie konstitutiven Pluralismus vereinbar ist. (Mouffe 2007: 22.)

Mouffe umschreibt hier eine Vision, die dem Blochschen Heimatkonzept gleicht: Kein oberflächlicher Universalismus, sondern offene Vielfalt unter einem Dach vereint (vgl. 65, 237, 456).

Dazu gehört auch die Anerkennung des Irrationalen. Besonders Blochs Engagement für den Expressionismus ist geprägt von dem Versuch, den Mythos für das 20. Jahrhundert zu retten, was in Anbetracht der Vereinnahmung von Mythos und Mythologie durch die Nationalsozialisten kein leichtes Unterfangen war (vgl. Lehmann 1995: 246-249). Lehmann problematisiert in diesem Zusammenhang die Offenheit oder „Wandlungsfähigkeit mythischer Materialien" (Lehmann 1995: 248), die eine klare Abgrenzung verschiedener Ideologien voneinander erschwert habe. So spiegeln Symbole und Mythen ein Phänomen wider, das in der Zwischenkriegszeit verstärkt zur Geltung kommt:

> Nicht erst in dem taktischen Werben der Parteien, besonders der extremen, verschwammen die traditionellen Scheidelinien zwischen Rechts und Links, sondern bereits in diesem Vorfeld des europäischen Intellektuellen-Diskurses. (Mai 2001: 19.)

Diese Schwierigkeiten in der Abgrenzung vor allem der Ideologien, die gemeinhin die äußeren Pole des politischen Spektrums in Europa markieren, bestätigen Adornos Feststellung, dass sich ideologisches Denken jeder Färbung strukturell nicht grundlegend voneinander abhebe, womit die Inhalte austauschbar würden (vgl. Adorno 2003: 413). Ich meine, dass Olsson dies erkannt hat, weshalb sie keiner politischen Ideologie ihrer Zeit folgen konnte. Die Offenheit der Utopie birgt nämlich nicht zwingend die Gefahr, dunkel, missverständlich und damit missbrauchbar zu sein. Im Gegenteil verwehrt sie sich gegen klare Zuordnungen. Dies stellt auch Enckell fest: Olsson gebe den politisch-sozialen Aspekten ihrer Lebensanschauung einen „bestimmten utopisch-mystischen Charakter" („en bestämd utopisk-mystisk karaktär"), wodurch ihr Kollektiv-Begriff eine Nuance bekomme, die es unmöglich mache, ihn in einen kategorisch materialistischen oder marxistischen Zusammenhang einzuordnen (vgl. Enckell 1949: 131). Dies ist eine Stärke

der Olssonschen Dramatik und Prosa.[407] Doch auch in den kritischen Texten ist die Verbindung von utopisch-mystischen und politisch-sozialen Aspekten bedeutungsvoll.[408]

Am Beispiel von Olssons Internationalismus kann man gut nachvollziehen, wie Literarisches und Politisches ineinander greifen. In „Dikt och utopi" heißt es: „Ein soziales Lebensgefühl bekam Zutritt zur Poesie und die Dichtung hörte auf national zu sein."[409] Fridell ist der Meinung, dass Olsson ihre Kulturarbeit zugleich als ein Engagement für die Völkerverständigung und den Weltfrieden verstand. Sie habe ein erweitertes Verständnis für internationale Kunst als einen Weg hin zu einem erweiterten internationalen Verständnis auf allen Gebieten verstanden (vgl. Fridell 1973: 17). Künstler und Kritiker erhalten damit eine verantwortungsvolle Rolle in der Öffentlichkeit. Beiden ist gemeinsam, dass sie den literarischen Diskurs mit seinen besonderen Freiheiten nicht aufgeben müssen – ja, nicht aufgeben dürfen, um ihre politische Wirkung zu entfalten. Dies bedeutet auch, dass Konflikte offen thematisiert werden können, was Olssons Auseinandersetzung mit den verschiedenen politischen Systemen der Zwischenkriegszeit zeigt.

Dass Olssons soziales Engagement nicht „realistische und rationalistische Wege" wählt, kann nicht mit „der feindlichen Einstellung gegenüber Rationalismus und intellektuellem Kalkül" begründet werden, die ihr Wrede unterstellt.[410] Der Vorwurf des Antiintellektualismus speist sich wohlmöglich aus der Missachtung der diskursiven Bedingungen (des Ursprungsdiskurses) des Olssonschen Denkens:

> Wenn in außerliterarischen Texten die Perspektive derart verengt wird, dass noch die literarischen Basistexte in Mißkredit gezogen und dem Vorwurf ausgesetzt werden, gänzlich „ou-topisch" [d.h. realitätsfern] zu sein, die hinreichende Bedingung der Fiktionalität dieser Texte aber nicht nur *nicht* thematisiert, sondern unter den Tisch gefallen gelassen wird, so sind diese diskursiven Praktiken in der Tat verlogen. Diese Praktiken konstituieren Lügen; diskursive Lügen. (Greschonig 2005: 249.)

---

[407] In Deutschland bemängelten sowohl konservative als auch marxistische Kritiker die utopische Offenheit des Expressionismus, welche Klaus L. Berghahn hingegen als eine besondere Leistung hervorhebt: „Beide Lager [...] unterschätzen die antizipierende Kraft einer ideologiefreien Revolutionsdichtung." (Berghahn 1978: 304.)

[408] Auch Vikström-Jokela betont in ihrem Artikel zu der Bedeutung der Mystik für Hagar Olssons Werk, dass es ihr um eine „Synthese aus zwei Welten" gehe. Soziale und psychologische Erscheinungen sollen vor einem metaphysischen Hintergrund geschildert werden (vgl. Vikström-Jokela 1993: 50).

[409] „En social livskänsla fick insteg i poesien och dikten upphörde att vara nationell." In: Olsson 1925b: 7.

[410] "[R]ealistiska och rationalistiska vägar"; „den fientliga attityden till rationalism och intellektuellt kalkylerande". In: Wrede 1974: 280.

Olsson markiert in ihren Essays und Kritiken auf vielfältige Weise, dass sie Teil des literarischen Diskurses sind. So zeichnen sich die Texte durch ihre Symbolik und teilweise lyrische Sprache aus. Olsson beschreibt die Kritik entsprechend als Kunst (vgl. 179). Eine weitere Markierung erfolgt durch die inhaltliche Verbindung zwischen der literarischen und dramatischen Produktion auf der einen und den kritischen Texten auf der anderen Seite. Das enge Zusammenspiel zwischen der Produktion kritischer und innovativer literarischer Texte beschreibt Ellen Rees als eine Strategie Olssons und auch Djuna Barnes', die die Position der Autorinnen als Journalistinnen und Schriftstellerinnen legitimiert. Die Auflösung der Gattungsgrenzen zeige alle Texte der beiden Autorinnen als Produkte ihrer heterogenen Stimmen, die der kreative Ausdruck von Barnes und Olsson seien. Rees bezeichnet dieses Verfahren als „bitextuality" (Rees 2005: 125; vgl. 143f).

Indem Olsson das Feld der Kunst auch in der Journalistik nie ganz verlässt, kann sie dessen experimentelle Freiheit nutzen. So wird gewährt, dass das Utopische sich frei entfalten kann. Entsprechend schließt sich Olsson in ihrer Rezension „En teaterrevolutionär" (1924) zu Alexander Tairovs Abhandlung *Das entfesselte Theater* (1923) der These an, dass auf der Bühne nur „die Wahrheit der künstlerischen Lüge"[411] gelten dürfe (vgl. Fridell 1973: 147-149). Die Freiheit der Kunst von den Bedingungen der Wirklichkeit ist jedoch nicht gleichzusetzen mit der Freiheit des Künstlers. Dieser hat eine ausgeprägte Verantwortung vor dem Menschen und der Gesellschaft (vgl. 118-128).

Auch ohne Berücksichtigung der diskursiven Bedingungen, findet man in Olssons Produktion der Zwischenkriegszeit eine Reihe von Äußerungen, die dazu führen, dass dem Verdacht eines dunklen Mystizismus oder Antiintellektualismus widersprochen werden muss. Ähnlich wie Bloch geht es Olsson darum, das Bedürfnis des Menschen nach Geist *und* Gefühl zu betonen, welches sie als stark unterrepräsentiert in Wissenschaft und Politik empfindet. Hier kann die Kunst Abhilfe schaffen. Aus diesem Grund will Hagar Olsson die Bedeutung der Dichtung für die Lebenswirklichkeit der Menschen in das allgemeine Bewusstsein rücken. Die Kritikerin ist davon überzeugt, dass politische Umwälzungen und revolutionäre Literatur einander als Inspirationsquellen dienen. In ihrem Artikel „Rysk revolutionsdikt i svensk tolkning" von 1924 betont sie, dass die literarische Revolution der politischen vorausgegangen sei, weshalb man die russische Dichtung als revolutionär, nicht aber als bolschewistisch bezeichnen könne. Umgekehrt sei die Revolution in Russland unabhängig davon, wie die Dichter sie bewertet haben, sehr stimulierend für die Literatur gewesen.[412]

---

[411] „[D]en konstnärliga lögnens sanning". In: Olsson, Hagar: En teaterrevolutionär. In: *Svenska Pressen* 13.9.1924.

[412] Vgl. Olsson, Hagar: Rysk revolutionsdikt i svensk tolkning. In: *Svenska Pressen* 16.12.1924c.

Fridell beobachtet bei Olsson in den frühen 1920er Jahren die Tendenz, ästhetisch radikale und politisch radikale Dichtung gleichzusetzen (vgl. Fridell 1973: 17). Olssons Überlegungen zur Wirkungsweise experimenteller, utopischer Dichtung auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit und dem damit verbundenen Veränderungspotenzial bestätigen diese Tendenz bis zu einem gewissen Grad. Doch spätestens seit Mitte der 1920er Jahre kann von einer Gleichsetzung keine Rede mehr sein. Dies stellen beispielsweise Olssons kritische Reaktionen auf die in ihren Augen reinen Formexperimente einiger Modernisten unter Beweis (vgl. 183) oder wird im Roman *På Kanaanexpressen* (1929) durch die Figur des Dichters („poeten") zum Ausdruck gebracht. Dieser Dichter sprudelt nur so vor modernistischen Programmerklärungen, wobei er vor allem von Marinettis Futurismus schwärmt. Geleitet durch die Sicht des Protagonisten Peter wird dem Leser jedoch schnell klar, dass dieser Dichter kein Träger der Utopie vom befreiten Menschen ist. Im Gegenteil versteht Peter ihn als Maske oder Phantom, womit seine Leblosigkeit unterstrichen wird. Olssons negative Beurteilung des Futurismus geht in vielen Texten einher mit einer Warnung und Kritik vor dem Faschismus, dem Marinetti bekannter Weise zugetan war. Kunst und Politik gehen in Italien mit Faschismus und Futurismus in den 1920er Jahren eine enge Verbindung ein, die Marinetti dem Kritiker und Schriftsteller Kurt Tucholsky (1890-1935) zufolge jedoch leugnet: „Aber als er dann so ganz nebenbei und gelassen ausspricht, die Kunst habe mit der Politik nichts zu tun – da wundere ich mich nicht mehr. Fahre wohl." (Tucholsky 1985: 454.) Ein weiterer grundlegender Widerspruch bei Marinetti ist seine Befürwortung regressiver Ideale, wie das eines männlichen Kriegerideals, bei gleichzeitiger Forderung, alles Vergangene gründlich auszumerzen. Hagar Olsson bedient sich wie Tucholsky vor allem der Ironie, um die leeren Worthülsen der Futuristen zu kritisieren. Der Poet wirkt lächerlich, ohne dass die Gefahr, die von ihm ausgeht, verharmlost wird (vgl. 314-316).

Die bloße Proklamation ästhetischer Erneuerung und der formaler Bruch mit der literarischen Tradition hat Hagar Olsson zufolge ebenso wenig mit revolutionärer Dichtung zu tun wie Tendenzliteratur mit engagierter Dichtung. Holmström betont, dass eine Distinktion in revolutionäre Dichtung und Propagandaliteratur von wesentlicher Bedeutung für Olsson sei. Die Kunst sei in ihren Augen dynamisch und universell und müsse um jeden Preis ihre Unabhängigkeit von parteipolitischen Fragen bewahren (vgl. Holmström 1990: 129f). Diese Sichtweise hilft der Kritikerin, sich dem literarischen Werk unvoreingenommen nähern zu können. Holmström zeigt am Beispiel der Reaktionen auf die von Rafael Lindqvist zusammengestellte Lyrikanthologie junger russischer Revolutionsdichtung, *Sånger i rött och svart* (1924), die Stärke der Olssonschen Kritik im Gegensatz zu Olof Enckells oder Hjalmar Dahls Rezensionen, die der Anthologie nicht voll

gerecht werden können, da ihre Deutungen von dem Verdacht bzw. Vorwurf geleitet sind, es mit bolschewistischer Propagandaliteratur zu tun zu haben (vgl. Holmström 1990: 128-131; vgl. dazu auch Fridell 1973: 20f).

Hagar Olssons wendet sich gegen eine Literatur, die der Wirklichkeit den Rücken wendet. So autonom darf Kunst nicht sein, denn dann verleugnet sie ihr Potenzial und lässt ihre Möglichkeiten ungenutzt. Sie wird nach Olssons Wertmaßstab unmoralisch. Ebenso unmoralisch sind jedoch die Schriftsteller und die Kritiker, die sich einer bestimmten Ideologie verschreiben. Der utopische Realismus prägt schließlich auch Olssons Verständnis von der Autonomie der Kunst:

> Der Dichter durfte sein, was er war, ein Realist der Utopien, ein eingeschworener Feind von Schablonen und Schemen: Anti-Politiker (wenn das Wort ‚Politiker' Parteipolitiker bedeutet). Mittlerweile ist die Parteipolitik das große alles verschluckende Loch geworden, wo alle Waren, auch die künstlerischen, gewogen und untersucht, gutgeheißen und verworfen werden.
>
> Diktaren fick vara vad han var, en utopiernas realist, en svuren fiende till schablon och schema: anti-politiker (om nämligen ordet 'politiker' tas i betydelse av partipolitiker). Numera har partipolitiken blivit den stora alltuppslukande hall, där alla varor, även den konstnärliga, vägas och granskas, godkännas och underkännas.[413]

Fast zwanzig Jahre später, als der Zweite Weltkrieg bereits ausgebrochen war, bekräftigt Olsson diese Sichtweise in dem Essay „Diktaren och människovärdet" (1940) abermals, obgleich sie bitter konstatiert, dass sich die utopische Gewissheit ihrer Generation, Teil eines neuen Zeitalters zu sein, in Nichts aufgelöst habe.[414] Sie versucht den soeben ausgebrochenen Krieg mit einem kritischen Rückblick auf die Zwischenkriegszeit und ihre Dichter zu charakterisieren:

> Wenn ein Dichter dieser Zeit nach dem anderen hinter bestimmten politischen Ideologien Deckung sucht, um dort eine Stütze für den wankenden Glauben zu finden und möglicherweise auch eine Flucht vor der Bürde der persönlichen Verantwortung, wenn sich ein Untergangsprophet der Zeit nach dem anderen hin zu Erweckungstreffen und Kanzeln rettet, […] wenn ein so exklusiver Künstler wie Huxley, um nur ein markantes Beispiel zu nennen, sich

---

[413] Olsson, Hagar: Sigrid Backmans nya bok. In: *Svenska Pressen* 28.10.1922f.

[414] Vgl. Olsson, Hagar: Diktaren och människovärdet. In: *BLM* 1940: 17. Hagar Olsson fasst das Lebensgefühl mit der kollektivistischen Utopie einer erlebten und gelebten Gemeinschaft, die unter den jungen Intellektuellen Europas in der Zwischenkriegszeit so weit verbreitet war, rückblickend in *Ediths brev* folgendermaßen zusammen: „Vår rikedom låg förborgad i hoppet, i dessa förhoppningar som likt änglahänder svävade över en krossad värld och pekade på en ny mänsklighet. På den tiden hade den europeiska eliten ännu kraft att samla sig till en stor vision, och varje enskilt hjärta kunde hoppas på delaktighet i den andliga gemenskapen mellan människorna. Vi upplevde vår ungdom som en oerhörd chans: att få vara ung på tröskeln till en ny värld." (Olsson 1955: 48.)

> hinsetzt und Erbauungsliteratur schreibt, dann weiß man ungefähr, was die Uhr geschlagen hat. Irgendwo im Speisesaal der Dichtung haben diese Dichter ein Menetekel erblickt, eine erschreckende Botschaft über ein baldiges Urteil, und sie haben sich beeilt, Rettung zu suchen, wo sie glaubten eine solche zu finden, jenseits der Grenzsteine der Dichtung.
>
> När den ena efter den andra av tidens diktare sökt betäckning bakom bestämda politiska ideologier, för att där finna stöd för sin vacklande tro och måhända också en tillflykt undan det personliga ansvarets börda, när den ena efter den andra av tidens undergångsprofeter räddat sig över till väckelsemöten och predikstolar, [...] när en så exklusiv artist som Huxley, för att nämna ett enda markant exempel, slagit sig ned och författat uppbyggelseböcker, då vet man ungefär vad klockan är slagen. Någonstans i diktens gästabudssal har dessa diktare fått syn på ett mene tekel, ett förskräckande bud om snar dom, och de har skyndat sig att söka räddning, där de trott sig finna en sådan, utanför diktens råmärken. (Olsson 1940: 18.)

Indem sich die Dichter in Ideologien fliehen, kommen sie nicht mehr ihrer Verantwortung nach, die eigene Zeit möglichst breit kritisch zu beleuchten und neue Perspektiven aufzuzeigen. Utopisches Denken und Schreiben bedeutet Grenzüberschreitung und Grenzerweiterung. Ideologien hingegen geben einen festen Rahmen vor, den ihre schreibenden Anhänger zu bestätigen suchen. Aus diesem Zitat geht aber auch deutlich hervor, dass sich die Dichter an die Dichtung halten sollen. Nur so bewahren sie sich die notwendige Freiheit und Wahrhaftigkeit, um für den Menschen eintreten zu können. Mit ihrer Bejahung eines universellen Engagement für das Menschliche und ihrer Verneinung eines Eintretens für eine bestimmte Partei befindet sich Hagar Olsson im Gleichklang mit den deutschen Expressionisten, aber auch mit den skandinavischen Kulturradikalen.

Olssons Position in der kulturellen und politischen Öffentlichkeit wird vor dem Hintergrund des skandinavischen Kulturradikalismus verständlicher. Dies betont auch Helen Svensson, die zugleich unterstreicht, dass dieser Verbindung in der Forschung zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden sei (vgl. Svensson 1975: 302). Obwohl einige Kritiker bereits in der Zwischenkriegszeit auf diesen Zusammenhang hingewiesen haben, wenn sie die Bedeutung der Clarté-Bewegung für Olssons Essay-Sammlung *Ny generation* betont haben, wurde Olssons politische Haltung nicht in erster Linie als eine kulturradikale, sondern als sozialistische bezeichnet. Daran hält Willner noch Ende der 1980er Jahre fest (vgl. Willner 1989: 79). Anlass zu dieser Deutung gibt Olsson selbst, da sie im Verlauf der 1920er Jahre offen ihre Sympathien für den Sozialismus bekundet, wobei sie jedoch eine klare Grenze zwischen sozialistischer Politik und einer sozialistischen

Weltanschauung zieht.[415] Diese Differenzierung ist bedeutungsvoll für das Verständnis der politischen Einstellung Olssons.

Schon früh findet man in Olssons Kritik Hinweise auf ihre politische Grundhaltung. In einer Huldigung Walt Whitmans, die unter dem Titel „Walt Whitman föregångaren" erstmalig in *Ultra* erschien, hebt Olsson die demokratischen Grundwerte Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit (vgl. Olsson 1922c: 45) hervor, die sie mit Whitman als die Eckpfeiler bezeichnet, auf denen das Menschliche ruht. Olsson sieht in Whitman den Vorgänger, der bereits vom „goldenen Zeitalter der Bruderschaft"[416] träumte, als die Vertreter der Generation, die diese Utopie zu ihrem Ideal machten, gerade erst geboren wurden. Auch aus „Dikten och illusionen" geht hervor, dass Olssons Utopie die (radikal) demokratisch organisierte Gesellschaft als konkretes Ziel hat: „Für den mittelalterlichen Mystiker lag das Heim der Glückseligkeit im Himmel – den Modernen lächelt es auf der Erde entgegen, im profanen demokratischen Milieu: dem Paradies der menschlichen Zusammengehörigkeit."[417] Bei diesem Heim handelt es sich um eine ähnliche utopische Vorstellung wie bei Blochs Heimat. Olsson benennt eine Entwicklung, die viele Literaturwissenschaftler und Historiker im Zusammenhang mit der Bedeutung der Apokalypse als Symbol und Deutungshintergrund für die Zwischenkriegszeit beschreiben. Das Paradies wird ins Diesseits verlegt und gewinnt im Gegensatz zum Untergang an Konkretheit.[418] Weiterhin geht aus diesem Zitat wie aus vielen anderen kritischen Texten Olssons die Bemühung hervor, die Idee einer demokratischen Gemeinschaft unter Zuhilfenahme einer lyrischen Sprache und mystisch-religiöser Vergleiche, Symbole oder Metaphern emotional aufzuladen und ihr somit Tiefe zu verleihen.

Olssons Verständnis der demokratischen Bruderschaft als der zentralen Utopie ihrer eigenen Generation ist deutlich von Huebners programmatischer Schrift zur neuen Dichtung Europas geprägt. Mit Bloch versteht Huebner den Weltkrieg als den finalen Zusammenbruch

---

[415] Vgl. Olsson, Hagar: Blåser det upp till storm? In: *Svensk ungdom* 4/ 1931a: 41.

[416] „[D]enna broderskapets guldålder". In: Olsson 1922c: 45.

[417] „För medeltidens mystiker låg lycksalighetens hem i himmeln – för de moderna hägrar det på jorden, i profan demokratisk miljö: mänsklig samhörighets paradis." In: Olsson 1925: 13. In dem Essay „Moderna sagor" äußert sich Olsson auf ganz ähnliche Weise. Es wird eine Gesellschaft angestrebt, die dem Menschen gerecht wird, indem sie auf demokratische Grundprinzipien wie Gleichheit, Freiheit und „herzliche Brüderlichkeit" („den varma broderligheten") aufbaue (vgl. Olsson 1935: 180). In dem Essay „Genombrottsdramat" wird erneut ein Vergleich zwischen der religiösen Gemeinschaft des Mittelalters und der modernen sozialen Gemeinschaft gezogen. Dort heißt es, dass die Bedeutung, die die Kirche für den mittelalterlichen Menschen gehabt habe, nämlich der absolute Mittelpunkt und die bedeutungsstiftende Macht zu sein, nun die Gesellschaft für die neue Generation übernommen habe (vgl. Olsson 1925: 146).

[418] Anz merkt an, dass mit der Verlegung „zukünftigen Heils ins Diesseits" (Anz 2002: 48) auch eine Säkularisierung der Apokalypse einhergeht, womit das Weltende zwingend zur Metapher werde.

der alten bürgerlichen Welt, womit die Weichen für ein neues Zeitalter gestellt sind. In der gegenwärtigen Zeit des Umbruchs gilt ihm der utopische Expressionismus als „das Lebensgefühl, welches [...] dem Menschen sich darreicht, damit diese[r] eine neue Ära, eine neue Kultur und eine neue Glückseligkeit aufbauen könne." (Huebner 1920: 89.) Mit einem Pathos, das charakteristisch für viele expressionistische Dichter ist (vgl. Anz 2002: 8), verweist Huebner auf den Expressionismus als einigendes Lebensgefühl, das „die Geister unendlich zusammen[führt] und [...] aus Europa zum ersten Mal eine einzige, fast religiös wie im Mittelalter geschlossene Gefühlszone" (Huebner 1920: 90) mache. In der Utopie der Menschheitsverbrüderung gehen Literarisches und Politisches folglich eine enge Bindung ein.

Hagar Olsson bezieht ihre Utopie mindestens auf ganz Europa. Gleichgesinnte findet sie beispielsweise in der französischen und deutschen Literatur, die unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges entstanden ist. In dem Essay „Den nya franksa lyriken (Guillaume Apollinaire-Unanimister)" nennt die Kritikerin Jules Romains als einen Vertreter des Traumes von einem geeinten Europa, der mit seinem Gedicht „Europe", das zu Beginn des Krieges entstanden ist, dem Kontinent seine Liebe erkläre und zugleich mit ihm abrechne und ihn verfluche. Als „Europas sång" („Europas Gesang/ Lied") bezeichnet Olsson die Dichtung, die durch eine pazifistische Haltung geprägt sei und entsprechend die Gemeinschaft und die Versöhnung zwischen den Völkern besinge (Olsson 1925: 52).

Die Versöhnung ist ein entscheidendes Moment auf dem Weg in eine bessere Zukunft. Sie nimmt in Olssons gesamter Produktion eine zentrale Stellung ein, was die vielen Bezüge zur Bibel und speziell zu den Lehren Jesu unterstreichen, auch wenn der kämpferische Ton und die dem semantischen Feld des Kampfes entlehnte Bildsprache verwirren können (vgl. 122f, 213f). Die Bibel dient Olsson als Referenzrahmen ihrer Besprechung eines Gedichts Heinrich Lerschs (1889-1936), der als Arbeiterdichter und Vertreter eines katholischen Expressionismus gelten kann.[419] In Lersch sieht Olsson einen Mitstreiter im Kampf um das Neue Jerusalem, also um die Utopie der Menschheitsverbrüderung. Sie stellt sein Gedicht den Stimmen deutscher Arbeiterdichter gegenüber, die dasselbe alte Lied „Deutschland, Deutschland, Deutschland! Lied der

[419] Obwohl sich Lersch 1933 zu Hitler bekannte und im Dritten Reich verehrt wurde, zeigt der Germanist Ralf Georg Czapla auf der Grundlage verschiedener historischer Quellen, dass Lersch weniger regimekonform war, als bisher angenommen. Vgl. Czapla, Ralf Georg: Katholizismus, Nationalismus, Sozialismus. Zur Interferenz weltanschaulicher Formationen im Werk des Arbeiterdichters Heinrich Lersch. In: Kühlmann, Wilhelm und Luckscheiter, Roman (Hrsg.): *Moderne und Antimoderne. Der „Renouveau catholique" und die deutsche Literatur. Beiträge des Heidelberger Colloquiums vom 12. bis 16. September 2006.* Freiburg 2008: 325-359.

Grenzen und der Begrenzung!“[420] sängen. Dieses Lied muss als Gegenentwurf zu „Europas sång“ verstanden werden.

Die Erkenntnis, dass alle Menschen vor dem Tode gleich sind, bildet den Kern des Gedichtes „Brüder“ (1915) von Lersch, in welchem das lyrische Ich beschreibt, wie es einen toten Soldaten vom Schlachtfeld birgt und beerdigt. Dieser Soldat ist zwar dem Auge nach kein Bruder – er trägt vermutlich die Uniform des Gegners –, dem Herzen nach aber sehr wohl.[421] Es zeigt sich erneut, dass neben der Versöhnung die Nächstenliebe und ein das Leben bestärkender Tod für Olsson von zentraler Bedeutung sind. Lersch gelinge es, dem Grauen Hoffnung abzugewinnen und damit die Kraft freizusetzen, die zu der Gestaltung einer besseren Zukunft notwendig sei. Die Essenz des Olssonschen Denkens wird erkennbar: Die reine Benennung der Missstände reicht nicht. Geht man den Dingen wirklich tief auf den Grund, findet man immer einen Anhaltspunkt, der den Glauben an den Menschen und an die Möglichkeit einer besseren Welt bestärkt. Um dies zu unterstreichen, nimmt sie auch in ihrer Lersch-Besprechung Bezug auf Jesus: „Als Jesus den verwesenden Hundekadaver sah, der die anderen entsetzte, sagte er: seine Zähne sind schön.“ Der Artikel schließt mit den Worten „*Alles leuchtet!*“[422] – man muss den Vor-Schein nur sehen wollen.

Hagar Olssons internationalistische Haltung beeinflusst ihre Sicht auf die Stellung der schwedischsprachigen Bevölkerung in Finnland. Im Jahre 1928 veröffentlicht sie in *Quosego* den Essay „Finländsk Robinsonad“, in dem sie den „Neuen Finnländer“ dem „Einsamen Schweden“[423] gegenüberstellt und am Beispiel dieser beiden Repräsentanten für die Finnlandschweden zwei Wahlmöglichkeiten aufzeigt: Nationalismus oder Internationalismus, Untergang oder Aufbruch in ein neues Zeitalter. Der europäische Geist der Zeit prägte also auch diese finnische Debatte. Mit grimmiger Ironie wendet Olsson sich gegen die heroisch-rassistischen Tendenzen, die aus einem Ausruf wie „Vår hustavla“ sprechen. Den auf Abgrenzung vom finnischsprachigen Finnland bemühten einsamen Schweden, der sich selbst zum Märtyrer auf der sturmumpeitschten Schäre stilisiert,

---

[420] „Deutschland, Deutschland, Deutschland! Rajoituksen, rajojen laulu!“ In: Olsson, Hagar: Kultaa Harmaalle. In: *Ultra* 7-8/ 1922d: 105. Der Artikel ist erstmalig in finnischer Sprache erschienen. Drei Jahre später fand er Eingang in die Essaysammlung *Ny generation*, wo er auf Schwedisch unter dem Titel „Guld på grått“ abgedruckt ist.

[421] „Es hat ein jeder Toter des Bruders Angesicht.” Zitiert nach Olsson 1922d: 105.

[422] „Kun Jeesus näki mätänevän koiranraadon, jota muut kauhistuivat, sanoi hän: hänen hampaansa ovat kauniit.“; „*Kaikki loistaa!*“ In: Olsson 1922d: 105.

[423] „Nye Finländare“;„Ensamme Svensken“. In: Olsson, Hagar: Finländsk Robinsonad. In: *Quosego* 3/ 1928f: 127. Ich habe das schwedische Wort „finländare” bewusst mit der im Deutschen ungewohnt klingenden Bezeichnung „Finnländer“ übersetzt. Im Gegensatz zu „finne“ (dt. Finne), was sich auf die finnischsprachigen Finnen bezieht, markiert „finländare“, dass alle Bewohner Finnlands unabhängig von ihrer Sprach- und Kulturgemeinschaft gemeint sind.

charakterisiert Olsson als einen irreführenden Mythos, einen Schatten der Vergangenheit, den es nie wirklich gegeben habe:

> Bei einem historischen Ereignis wie der Protestdemonstration der schwedischen Studenten ist es immer noch er – *der Schatten der Vergangenheit* – mit dem man glaubt sprechen zu müssen. Man spricht mit ihm im Namen eines Vaterlandes und eines Volks, das er nicht besitzt, im Namen einer Zukunft, die er unwiderruflich verloren hat. Aber diese Jugend weiß bereits, dass sie mit dem Vergangenen brechen und sich einen eigenen und ungewissen Weg durch das Dunkel, das sie vor sich sieht, bahnen muss.
>
> Vid ett historiskt tillfälle sådant som de svenska studenternas protestdemonstration är det fortfarande honom – *skuggan av det förflutna* – man anser sig böra tala med. Man talar till honom i namn av ett fosterland och ett folk som han inte äger, i namn av en framtid som han oåterkalleligen förlorat. Men denna ungdom vet redan att de måste bryta med det förgångna och bana sig en egen och oviss väg genom det mörker den ser framför sig. (Olsson 1928f: 127.)

Diesem lebensunfähigen Schattenwesen stellt Olsson die kraftvolle Utopie einer lebendigen Teilhaftigkeit in einer internationalen Gemeinschaft entgegen. Die Finnlandschweden seien Olsson zufolge prädestiniert für eine solche Gemeinschaft, da es schon jetzt zu ihrer Identität gehöre, Grenzen zu überschreiten:

> Unsere Lage ist die am meisten ausgesetzte, aber auch – die freieste. Keine nationalistischen Grenzen verdunkeln unsere Aussicht, das Weltmeer verbindet uns geistig mit allen Kontinenten, die Winde umspielen uns frei und unsere Signalfeuer wollen von den fahrenden Schiffen gesehen und beantwortet werden. Unsere Robinsonade ist weder schwedisch noch finnisch oder russisch – obgleich alle diese Elemente dazu beigetragen haben den finnlandschwedischen Geist zu formen (vergeblich das Letztgenannte zu verneinen!) – er ist allgemein menschlich.
>
> Vårt läge är det mest utsatta, men också – det friaste. Inga nationalistiska gränser skymma vår utsikt, världshavet förbinder oss andligen med alla kontinenter, vindarna spela fritt omkring oss och våra signaleldar skola ses och besvaras av de farande skeppen. Vår Robinsonad är varken svensk eller finsk eller rysk – ehuru alla dessa element bidragit till att dana den finlandssvenska anden (hur fåfängt att försöka förneka det sistnämnda!) – den är allmänt mänsklig. (Olsson 1928f: 129.)

Hier wird offenbar, dass Olsson global wie lokal denkt.[424] Egal, ob sie über die Situation der Europäer oder die der Finnlandschweden räsoniert, der Weg ist der gleiche. Dies signalisieren die Wortwahl, die

[424] Der Roman *På Kanaanexpressen* (1929) kann insbesondere dann, wenn man „Finländsk robinsonad" als einen Kommentar zu dem ein Jahr später erschienen Roman liest, auch als Beitrag zur Debatte um die politische und kulturelle Stellung des Finnlandschwedischen verstanden werden. Die Horizont-, Insel-, Meeres-, Sturm- und Schiffssymbolik des Essays verweist außerdem auf *Chitambo*.

Schlüsselbegriffe und die Bedeutung utopischen Denkens. Grenzen dürfen nicht verschärft, sondern müssen überwunden werden, ein Miteinander ist einem Gegeneinander vorzuziehen. So öffnet sich der Horizont, und die Zukunft wird gestaltbar: „Als Nationalisten haben wir Finnländer wenig oder nichts zu gewinnen, als Internationalisten – Alles."[425]

Die Entwicklung in Europa bringt Olsson dazu, in ihren politischen Aussagen immer direkter zu werden.[426] Dabei bezieht sie sich einige Male auf Thomas Mann.[427] In einer Rezension zu Gustaf Lundgrens Abhandlung *Hur skall det gå med människan?* warnt sie davor, dass eine Revolte gegen „die Tyrannei des Intellekts" nicht dazu führen dürfe, dass der Geist (hier im Sinne von Ratio oder Intellekt) als lebensfeindliche Macht verworfen werde. Dies sei eine schicksalsschwere Übertreibung. Olsson fährt fort, „so wie immer liegt die tiefere Wahrheit wohl auch hier nicht in einer Trennung, sondern in einer Vereinigung der scheinbar unvereinbaren Gegensätze"[428], um dann auf den Prolog von Thomas Manns *Joseph*-Roman zu verweisen, in dem der Geist und die Natur-Seele um den Vorrang streiten und in dem auf unvergleichlich schöne Weise ausgedrückt worden sei, dass im Idealfall beide Prinzipien einander durchdringen und sich miteinander vereinigen (vgl. Olsson 1938).[429] 1940 heißt es in „Diktaren och människovärdet", dass der Zweite Weltkrieg als der Gipfel einer systematischen Zersetzung der moralischen und intellektuellen Werte und der geistigen Ordnung, die den Schutz der Menschenwürde zur Aufgabe habe, zu betrachten sei. Die Anerkennung dieser Ordnung und Werte sei der Garant für die

---

[425] „Som nationalister har vi finländare föga eller intet att vinna, som internationalister – allt." In: Olsson 1928f: 130. Vgl. dazu auch Fridell 1973: 16f; Enckell 1949: 15. Enckell geht hier auf die Bedeutung, die das kosmopolitische Viborg mit seiner Mischung aus finnischen, schwedischen, russischen, deutschen und baltischen Einflüssen auf Olsson gehabt haben mag, ein.

[426] Diese Beobachtung macht auch Fridell. Sie betont in diesem Zusammenhang, dass Olsson ein Radikalismus, der sich allein auf den Bereich des Ästhetischen beschränkt, nicht ausreicht (vgl. Fridell 1979: 17-22).

[427] Im Jahre 1944 spielt sie auf Manns antifaschistische Rede „Ein Appell an die Vernunft" (1930) an, um zu betonen, dass die die Intellektuellen eine wichtige politische Verantwortung tragen. Vgl. Olsson, Hagar: Författarna och världsläget. In: *Svenska Dagbladet* 6.5.1944.

[428] „Här liksom alltid ligger väl den djupa sanningen icke i ett åtskiljande men i en förening av till synes oförenliga motsatser". In: Olsson, Hagar: Om 'livet' och 'anden'. In: *Hufvudstadsbladet* 04.12.1938. In dem 1948 erschienen Essay „Jag lever" geht Olsson erneut auf diese beiden Ebenen ein. Sie führt dort die Kategorien „das Erkennbare" („det vetbara") und das Erlebbare („det upplevbara") ein, womit ihr Ansatz an Konkretheit gewinnt. (Vgl. 439ff).

[429] Olsson zitiert folgenden Abschnitt aus Manns Roman in schwedischer Übersetzung: „Das Geheimnis aber und die stille Hoffnung Gottes liegt vielleicht in ihrer Vereinigung, nämlich in dem echten Eingehen des Geistes in die Welt der Seele, in der wechselseitigen Durchdringung der beiden Prinzipien und der Heiligung des einen durch das andere zur Gegenwart eines Menschentums, das gesegnet wäre mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt." In: Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder*. Erster Band. Stockholm 1956: 48f.

Unantastbarkeit der Menschenwürde.[430] Nach dem Krieg hält Olsson an der Bedeutung der Gefühlsebene fest, wobei sie sich in „Jag lever" davor verwahrt, „einer Art romantischem Antiintellektualismus" anheim zu fallen und „das intellektuelle Wahrheitsstreben als solches" zu diskreditieren[431]. Auf eben diese Zeilen nimmt auch Kristin Olsoni Bezug, wenn sie unterstreicht, dass sie den Vorwurf, Hagar Olsson sei antiintellektuell eingestellt, nicht verstehe (vgl. Olsoni 1993: 11).

Seit Mitte der 1920er Jahre fordert Olsson von der Literatur immer nachdrücklicher ein Eingreifen in die Geschehnisse der eigenen Zeit. Der Expressionismus scheint ihr phasenweise zu wenig Einfluss zu haben, weshalb sie ihn in dem 1924 erschienen Essay „Den nya revolutionära dikten" für überholt erklärt. Diese Feststellung nimmt sie jedoch einige Jahre später zurück, wenn sie von ihrem Gespräch mit dem *Sturm*-Herausgeber Herwarth Walden (1878-1941) berichtet. Walden unterstreicht, dass der Expressionismus nach wie vor Lebenskraft und Zukunftsmöglichkeiten besitze. Walden fasst den Expressionismus-Begriff sehr weit, was Olssons Zustimmung findet.[432] Trotz gegenteiliger Bekundungen ist die Nähe zum Expressionismus auch in „Den nya revolutionära dikten" unverkennbar:

> Der Expressionismus schlug die ersten Scheiben des brüchigen Glaspalastes der individuellen Poesie ein, und nun stürmen die unerwarteten Erben ein, mit der Masse auf den Fersen. Die Straße, die Meeting-Plätze und Demonstrationszüge drängen sich in die Poesie hinein, die Fabriken dröhnen, die Gefängnismauern trauern, Menschenmassen, Agitatoren und Wundertäter drängen sich nebeneinander.
>
> Expressionismen slog sönder de första rutorna i den individuella poesiens sköra glaspalats, och nu storma de oväntade arvtagarna in, hack i häl följda av massan. Gatan, meeting-platserna och demonstrationstågen tränga in i poesien, fabrikerna dåna, fängelsemurarna sörja, folkmassor, agitatorer och undergörare trängas om varandra (Olsson 1924b: 250).

Kunst und Politik greifen ineinander. Die Schauplätze des Geschehens, die Thematik und auch die Wortwahl erinnern an die Literatur des sozialistischen Realismus, und doch liegt ein anderes Realitätsverständnis zugrunde. Trauernde Gefängnismauern führen die Gedanken zu van Goghs Malerei oder zum expressionistischen Gedicht.

---

[430] Vgl. Olsson, Hagar: Diktaren och människovärdet. In: *BLM* 1/ 1940: 17-19.

[431] „[N]ågot slags romantisk antiintellektualism"; „det intellektuella sanningssökandet som sådant". In: Olsson 1948: 46.

[432] Olsson betont, dass Walden anstelle von ‚Expressionismus' lieber von Kunst spräche, „würde man nicht solche Dinge als Kunst bezeichnen, die keine sind" („ifall man icke skulle kalla sådant för konst, som icke är det"). In: Olsson, Hagar: Expressionismus zu vermieten? Berlinbrev av Hagar Olsson. In: *Svenska Pressen* 19.05.1928c. Hier zeichnet sich ein Verständnis ab, dem Anz' Überbegriff der expressionistischen Moderne Rechnung trägt (vgl. 88).

Wie im dritten Kapitel dargelegt, stehen die symbolischen Orte der Essays, wie Samarkand oder das Dritte Reich, in erster Linie für ein literarisches Utopia, ein Fernziel, dem sich jede gute Dichtung anzunähern hat (vgl. 93f, 109f). Dies geschieht, indem – und hier kommt der geforderte Bezug zu den herrschenden sozialen und politischen Umständen – „die soziale Flutwelle, der Wellengang der Masse, in sprühenden Kaskaden den Märchenstrand der Dichtung überspült". Dies bewirke, dass das Wort der Dichter zu Feuer schlagenden Funken werde, die die Hoffnung in den Herzen ihrer Leser entzündeten: „Dort soll es eines Tages zur Handlung auferstehen!"[433] Die lyrische Sprache markiert deutlich den Diskurs, in welchen Olsson ihre Gedanken einschreibt. Auch Boye erkennt, dass Olsson Politisches stets auf dem Feld der Literatur behandelt. Sie schließt ihr „Dichterprofil" über die Finnlandschwedin mit den Worten: „alles ist für Hagar Olsson zusammengeschmolzen, in ein und derselben Lebenseinstellung, die ihren Ausdruck in ein und derselben brennenden Farbe findet: der roten."[434] Die Farbe Rot steht sowohl für Olssons Forderung nach einer lebendigen Literatur, als auch für ihre sozialpolitischen Ideale. Von einer konkreten Benennung der politischen Gesinnung Olssons sieht Boye ab, wenn sie mit Hilfe von Symbolen, die eine Vielzahl von Assoziationen zulassen, den utopischen Gehalt der Texte Olssons einfängt. Es ist nicht zu übersehen, dass eine kulturradikale Kritikerin eine Schriftstellerin ihresgleichen bewertet.[435]

Aus dem 1931 erschienen Artikel „Blåser det upp till storm?" spricht ein humanistisches Ideal, das in seiner radikalen Ausprägung sozialistische Grundsätze umfasst, ohne dass Parteipolitik dabei eine Rolle spielt. Die sozialistische Weltanschauung definiert Olsson hier folgendermaßen:

> Als solcher ist der Sozialismus ohne Zweifel die bemerkenswerteste Kulturströmung, die die moderne Zeit hervorgebracht hat. Sein Ziel ist in höchstem Maße ideell, da er nach einer größeren Gerechtigkeit strebt, und sein Inhalt ist in höchstem Maße kulturell, da er danach strebt, auch die niederen Schichten zur Kultur zu erheben. Das starke Gefühl für *den Wert des Menschen* ist sein tiefstes Pathos.
>
> Som sådan är socialismen utan tvivel den märkligaste kulturströmning den moderna tiden frambragt. Dess syfte är i högsta grad ideellt, eftersom den strävar till större rättvisa, och dess innebörd är i högsta

---

[433] „[D]en sociala flodvågen, massans böljegång, i sprutande kaskader skölja in över diktens sagostrand"; „Där skall det en dag stå upp i handling!" In: Olsson 1924b: 251.

[434] „[A]llt har för Hagar Olsson kommit att sammansmälta, i en och samma livshållning, som får sitt uttryck i en och samma brinnande färg: den röda." In: Boye, Karin: Hagar Olsson. En diktarprofil. In: *Social-Demokraten* 31.10./ 01.11./ 02.11.1935.

[435] Vgl. zu Boye und dem Kulturradikalismus Domellöf, Gunilla: Karin Boye och den revolutionära humanismen. In: Nolin 1993: 171-201. Ein Grund dafür, dass Boye die Offenheit sowie die Wort- und Symbolwahl der Texte Olssons im Sinne der Verfasserin deutet, liegt sicherlich in den vielen Übereinstimmungen begründet, die man zwischen Boye und Olsson feststellen kann. Vgl. dazu Meurer 2003.

> grad kulturell, eftersom den strävar att höja även de djupa skikten till kultur. Den starka känslan av *människovärdet* är dess djupaste patos. (Olsson 1931a: 41.)

Olssons Definition macht einmal mehr deutlich, warum Erich Fromm Karl Marx in der humanistischen Tradition verortet, und warum Bloch als marxistischer Humanist bezeichnet wird (vgl. 46, 55, 64f). In Bezug auf Karin Boye spricht Gunilla Domellöf von einem revolutionären Humanismus, der bei Boye eine innere Veränderung des Menschen als notwendige Voraussetzung dafür ansehe, dass tiefgreifende Macht- und Strukturveränderungen in der Gesellschaft möglich werden (vgl. Domellöf 1993: 195f). Dieser revolutionäre Humanismus beschreibt auch Hagar Olssons politische Haltung sehr treffend.

Olssons Differenzierung in einen politischen Sozialismus und eine sozialistische Weltanschauung ermöglichen es ihr, im Vergleich zu vielen ihrer Zeitgenossen ungewöhnlich sachlich über Russland zu schreiben. Davon zeugt die Rezension „Sovjetunionen under observation" aus dem Jahre 1931 über zwei Sachbücher zur Sowjetunion.[436] Auch wenn die Kritikerin sich nahezu ausschließlich darauf beschränkt, den Inhalt der Bücher wiederzugeben, kann man dem Artikel entnehmen, dass Olsson einiges über die Zustände in Russland wusste, da sich insbesondere in Hubert Knickerbockers Bericht eine Vielzahl von Statistiken und nüchternen Beobachtungen finden lassen. Außerdem betont Olsson die Not der Bevölkerung: „Ein neuer Staat entsteht, und die Bevölkerung wird bis aufs Mark ausgepresst." Auch wenn Olsson ihre Kritik weniger scharf als gewohnt äußert, wird deutlich, dass sie das Vorgehen der sowjetischen Machthaber fragwürdig findet: „Warum ist das Tempo der Industrialisierung in einem solchen Maße erhöht worden, dass die Bevölkerung so sehr leiden muss?"[437] Ein Grund für Olssons verhaltene Kritik liegt sicher in dem angespannten Verhältnis zwischen Finnland und Russland begründet, sowie in dem Wissen um das Leid, was sich Weiße und Rote im Bürgerkrieg zugefügt haben. Später, als der Kalte Krieg sich bereits ankündigt, bemüht sich Olsson erneut um eine differenzierte Sichtweise und eine unvoreingenommene Beurteilung der verfeindeten Seiten. In einem unveröffentlichten Manuskript aus dem Jahre 1948 meint sie, dass die finnischen Politiker aus der jungen Geschichte ihrer Nation die Lehre ziehen sollten, welche die meisten Finnen längst verinnerlicht hätten: „der so lange versäumte Kontakt mit der Sowjetunion – nicht zuletzt der wirkliche, nuancierte Kulturkontakt – ist nun die wichtigste

---

[436] Es handelt sich um Hubert Knickerbockers *Femårsplanen* und Theo Findahls *Ryssland i dag*, wobei Knickerbockers Buch besonders ausführlich besprochen wird. Die Rezension erschien am 11.04.1931c in *Svenska Pressen*.

[437] „En ny stat är under bildning, och folket utpressas intill märgen"; "Varför har industrialiseringstempot ökats i den grad att befolkningen måste lida så mycket?" In: Olsson 1931b.

vaterländische Aufgabe für uns".[438] Dieses Bemühen um eine parteipolitisch unabhängige Haltung darf weder mit Undifferenziertheit, übertriebenem Relativismus oder gar einer Unterstützung des Bolschewismus verwechselt werden.[439] Es ist vielmehr ein Ausdruck des tiefen Vertrauens in den Menschen, der Hagar Olssons Hoffnung auf ein friedliches Miteinander speist. Diese Haltung, die als „vertrauender Humanismus" bezeichnet werden kann, spricht aus den folgenden Zeilen, die ebenfalls auf den notwendigen Dialog mit der Sowjetunion bezogen sind: „Ich kann sehr wohl mit dem Pastor verkehren, ohne seinen Glauben zu teilen, dies ist jedoch kaum möglich, wenn ich seinen Glauben verunglimpfe."[440] Olsson fordert, jedem Menschen mit Respekt zu begegnen. Dann stellt auch die Vielfalt des menschlichen Daseins kein Hindernis für eine breite Verständigung dar.

Hagar Olssons parteipolitische Ungebundenheit ermöglicht ihr einen klaren Blick auf die eigene Zeit, der insbesondere aus heutiger Perspektive beeindruckt. Um Verständigung ist sie auch im eigenen Land bemüht. Sie vermutet hinter den verschiedenen politisch extremistischen Haltungen dieselben Probleme. Diese Perspektive hat jedoch ähnlich wie Olssons Symbolik zu einigen Missverständnissen geführt. Sowohl in der zeitgenössischen Kritik als auch in der späteren Literaturwissenschaft gab es Stimmen, die der Schriftstellerin vorwarfen, aufgrund einer geistesfeindlichen Haltung die Gefahren des Faschismus verkannt bzw. ihn kurzzeitig sogar befürwortet zu haben. Mit Bezugnahme auf *Det blåa undret* meint Willner, dass Olsson ein zeittypisches Beispiel für die ideologische Verwirrung, die die ersten Jahrzehnte nach dem Ersten Weltkrieg kennzeichne, sei. Das Schauspiel zeige, dass Olsson Faschismus und Nationalsozialismus als Ausdruck für die befreiende Vitalität, für das Lebensgefühl der neuen Generation verstanden habe (vgl. Willner 1989: 79f.). Mit einem Blick in Olssons

---

[438] „[D]en så länge försummade kontakten med Sovjetunionen – inte minst den verkliga, nyanserade kulturkontakten – är den viktigaste fosterländska uppgiften för oss just nu". In: Olsson, Hagar: Politisk kommentar, Okt. 1948. In: HOS 6.II.1.

[439] In einem unabgeschlossenen Artikelmanuskript über Ebbe Lindes am 25.06.1962 in *Dagens Nyheter* erschienene Rezension zu *Tidig dramatik* empört sich Hagar Olsson, dass dieser sie als bolschewistische Schriftstellerin kategorisiert: „Vielleicht gibt es auch heute noch irgendwo alte Onkel und Tanten, die den Terminus ‚bolschewistisch' in literarischen Zusammenhängen verwenden, aber im Druck habe ich ihn viele Jahrzehnte nicht gesehen bis jetzt in Schwedens größter Zeitung. Ich war zunächst geneigt, das Ganze als einen guten Scherz abzutun, eine Kuriosität, die dadurch nicht weniger lustig wird, dass einige Schreiber meinen, aus meinen Schriften einen gewissen ‚nationalsozialistischen' Anstrich herauslesen zu können!" („Nu finns det kanske ännu någonstans gamla farbröder och tanter som kan tänkas använda termen ‚bolsjevik' i litterära sammanhang, men i tryck har jag inte på många årtionden sett den använd förrän nu i Sveriges största tidning. Jag var först benägen att avfärda det hela som ett gott skämt, en kuriositet, som inte blir mindre lustig av att somliga skribenter i stället tycker sig kunna utläsa en viss 'nazistisk' anstrykning i mina skrifter!") In: HOS 2.I.9. Vgl. dazu auch Fridell 1973: 20f; Holmström 1995: 251.

[440] „Jag kan mycket väl umgås med prästen utan att omfatta hans tro men jag kan knappast göra det om jag skymfar den." In: HOS 6.II.1.

Essayistik und nach einer genauen Lektüre des Dramas muss man Willner jedoch klar widersprechen.[441] *Det blåa undret* ist kein programmatischer Lobgesang auf die neue Generation und ihren Vitalismus. Der Faschismus wird als desperater Ausweg einer vereinsamten und perspektivlosen Jugend präsentiert, die in ihrem Hunger nach Orientierung und Idealen von den Faschisten verführt wird. Meine Einschätzung teilen Helen Svensson und Gisbert Jänicke, der zu dem Schluss kommt, dass der Gedanke, Olsson sympathisiere mit nationalsozialistischem Gedankengut, absurd sei, wenn man sich ins Gedächtnis rufe, mit welcher Leidenschaft Olsson schon 1932 in *Det blåa undret* Stellung gegen den Faschismus bezogen habe (vgl. Jänicke 1987: 124). Svensson hingegen verweist auf die Rezension „Aktuellt om Italien" von 1930, in der sich Olsson zum Faschismus in Italien äußert und beklagt, dass die Jugend nur als zukünftiges Kriegsmaterial wertgeschätzt werde (vgl. Svensson 1975: 306f).

In „Aktuellt om Italien" stellt Olsson Bücher über Italien vor[442], wobei mit Blick auf die politische Situation vor allem die Kritik an Edvard R. Gummerus' *Fascismen och det moderna Italien* (1930) von Interesse ist. Olssons Ton ist durchgehend ironisch distanziert. Auf diese Weise stellt sie Gummerus' Urteilskraft von Beginn an in Frage[443], um schließlich in aller Deutlichkeit auf den pseudowissenschaftlichen Charakter des Buches hinzuweisen:

> Aber allzu weit braucht man sein Buch nicht zu lesen, bis man herausbekommt, wie es um die Objektivität bestellt ist. Sie ist faschistisch, kurz gesagt. Faschistische Objektivität ist aller antifaschistischen Subjektivität natürlich fremd, und faschistische Statistik berücksichtigt natürlich nichts, was eine antifaschistische Statistik sich vorstellen könnte aufzunehmen, zum Beispiel die Anzahl der konfiszierten Zeitungen, der ausgewiesenen und verfolgten Mitbürger, der Übergriffe auf die persönliche Freiheit etc. etc.
>
> Men alltför länge behöver man inte läsa hans bok, innan man kommer underfund med hur det är fatt med objektiviteten. Den är fascistisk, kort sagt. Fascistisk objektivitet är naturligtvis främmande för all antifascistisk subjektivitet, och fascistisk statistik upptar naturligtvis ingenting sådant som en antifascistisk statistik kunde tänkas uppta, till

---

[441] Vgl. dazu meine Textanalysen zu *Det blåa undret* auf den Seiten 252-259 und 334-343.

[442] Olsson hebt lobend Benedetto Croces *Brevario di estetica* (1912) hervor. Diese Buch ermögliche es dem Leser einer Prozedur beizuwohnen, „bei der ein herrliches altes Kunstwerk [...] vorsichtig und methodisch von den Staub- und Schmutzschichten befreit wird, […] die seine ursprüngliche Schönheit verdunkelt haben" („då ett härligt gammalt konstverk [...] varsamt och metodiskt befrias från de lager av damm och smuts [...], som fördunklat dess ursprungliga skönhet"). In: Olsson, Hagar: Aktuellt om Italien. In: *Svenska Pressen* 24.05.1930b. Mit Bloch gesprochen, schöpft Croces somit das utopische Potenzial alter Meisterwerke aus (vgl. 80).

[443] „Der Verfasser [...] bemüht sich augenscheinlich objektiv zu sein, vielleicht glaubt er sogar, dass er es ist." („Författaren [...] bemödar sig ögonskenligt om att vara objektiv, kanske tror han till och med att han är det.") In: Olsson 1930b.

> exempel antalet indragna tidningar, utvisade och förföljda medborgare, övergrepp mot den personliga friheten etc. etc. (Olsson 1930b.)

Ohne jede Frage hat Olsson durchschaut, was in einer faschistischen Diktatur geschieht. Außerdem sagt sie klar voraus, dass die logische Konsequenz des Faschismus der Krieg sei, „denn irgendwie müssen die bewusst aufgehetzten Kriegsinstinkte schließlich Auslauf bekommen." Sie mokiert sich über Gummerus' Romantisierung des Krieges und verleiht der Hoffnung Ausdruck, dass „es nicht zu viele unter uns gibt, die den Krieg immer noch so dekorativ mit purpurroten Togen, Imperatoren und Silbertuben finden. Wir haben doch etwas gelernt, und nicht alles vergessen." Olsson schließt ihren Artikel mit dem sarkastischen Hinweis, dass Mussolini sich unmissverständlicher und sachlicher ausdrücke als Gummerus: „Der Mann weiß, wovon er spricht. Es sind keine Silbertuben, verehrter Herr Gummerus."[444]

Zwei Jahre später besucht Hagar Olsson den Kontinent und äußert sich in einem Reisebericht mit dem Titel „Från Falsterbo till Wien" (1932) beunruhigt über die Atmosphäre in Berlin und die fanatische Hetze der Wiener Studenten gegen Juden und Sozialisten. Olsson zieht ein warnendes Fazit der Lage:

> Die Zeitungen stellten mit Entsetzen die Bestialität, die unter den Studenten und Jugendlichen um sich greift, fest. Aber niemand dachte daran, die Hetze zu dämpfen. Niemand wagt es, noch vom Wert des Menschen zu sprechen. Ja, es ist weit von Falsterbo bis Wien. Noch.
>
> Tidningarna konstaterar med förfäran den bestialitet som gripit omkring sig bland den studerande ungdomen. Men ingen tänker på att dämpa hetsen. Ingen vågar längre tala om människovärdet. Ja, det är långt från Falsterbo till Wien. Än så länge.[445]

Im Jahre 1933, kurz nachdem Adolf Hitler Reichskanzler geworden ist, hebt Hagar Olsson die Absurdität der nationalsozialistischen Verdeutschung aller Lebensbereiche hervor:

---

[444] „[...] ty på något sätt måste ju de medvetet upphetsade krigsinstinkterna slutligen få utlopp."; „[...] det inte finns för många ibland oss som numera uppfatta kriget så där dekorativt med purpurröda togor, imperatorer och silvertubor. Vi har dock lärt något, och inte glömt allt."; „Den mannen vet vad han talar om. Det är inga silvertubor det, bästa herr Gummerus."; „Den mannen vet vad han talar om. Det är inga silvertubor det, bästa herr Gummerus." In: Olsson 1930b.

[445] Als ein weiteres Beispiel für Olssons Faschismuskritik und ihre Antikriegshaltung kann die Rezension zu Örnulf Tigstedts Gedichtsammlung *De heliga vägarna* (1933) unter der Rubrik „Det pompösa svärdet" dienen. Tigstedts Gedichten spricht sie vor allem die Lebendigkeit und ein echtes Engagement ab. Außerdem kritisiert sie die hysterische Machthuldigung und die gefährliche Kriegsverherrlichung: „Sein Geist erscheint in der Form der Männlichkeit, des Muts und der Standhaftigkeit, aber unter der Form gähnt eine öde Leere, die instinktiv von allem angezogen wird, was tot ist." („Dess anda klär sig i manlighetens, modets och ståndaktighetens form, men under formen gapar en ödslig tomhet som instinktivt drages till allt som är död.") In: Olsson 1935: 160.

> wo es vor zehn, fünfzehn Jahren hieß ‚wir Menschen einer Übergangszeit', dort heißt es nun ‚wir Deutschen' etc. Es gibt keine Menschen mehr in Deutschland, es gibt nur Deutsche […]. Die Ära der Menschlichkeit ist zu Ende. [...] Die Philosophie ist gut zurechtgelegt für eine nicht-demokratische Regierungsform. Komm nicht und rede von menschlichen Freiheiten und Rechten! Der Gott des deutschen Menschen heißt nicht Gerechtigkeit.
>
> där det för tio och femton år sedan hette 'vi människor av en övergångstid', där heter det nu 'vi tyskar' etc. Det finns inga människor mera i Tyskland, det finns bara tyskar [...]. Mänsklighetens era är slut. [...] Filosofin är väl tillrättalagd för ett icke-demokratiskt styrelsesätt. Kom inte och tala om mänskliga fri- och rättigheter! Den tyska människans gud heter inte rättfärdighet.[446]

Olsson beobachtet, wie die Nationalsozialisten sich Teile des modernistischen Pathos aneignen, um ihre eigene Ideologie emotional aufzuladen. Dennoch mag sie den Glauben an den Menschen selbst im nationalsozialistischen Deutschland nicht völlig aufgeben, wenn sie auch hier das tiefe Bedürfnis nach Orientierung und Sinn entdeckt: „Aber etwas findet man sogar jetzt, was Zuversicht spendet […]. Es ist der rührende, großäugige Ernst in dieser Suche nach dem eigenen."[447] Die utopische Hoffnung auf eine Entwicklung zum Besseren kann aus der Rückschau leicht als naiv bezeichnet werden. Die hier angeführten Texte Olssons widerlegen eine solche Einschätzung jedoch eindrücklich. Olsson hat sowohl die Grausamkeiten des Faschismus und des Nationalsozialismus als auch den Zweiten Weltkrieg sehr früh und erstaunlich klar vorausgesagt. Dass sie nach Anzeichen und Wegen gesucht hat, die auf eine Abwendung der Katastrophe hindeuten könnten, kann man ihr nicht verdenken.

Nicht zuletzt Metaphern wie „das Dritte Reich" haben zu kontroversen Bewertungen des Olssonschen Werks geführt. Am Beispiel dieser Metapher kann gut nachvollzogen werden, was gemeint ist, wenn von der Verwirrung die Rede ist, welche die Ähnlichkeit der Bildsprache linker und rechter Gesinnung bis heute stiften kann. Mitunter ist es schwer zu beurteilen, ob die expressionistische Lyrik zum Krieg ruft, oder ob die Sturm- und Kampfmetaphorik für eine kulturelle und ästhetische Revolution steht.[448] Obwohl die anarchistische Offenheit der Modernisten ein deutliches Signal gegen den autoritären Staat sendet, war die Gefahr groß, missverstanden zu werden. Dies zeigen die bis heute anhaltenden Diskussionen über die Beziehung des Expressionismus zum Nationalsozialismus, welche 1937 mit der so genannten Expressionismus-Debatte in der Exilzeitschrift *Das Wort* ihren

---

[446] Olsson, Hagar: Man är tiden i hälarna. In: *Tidevarvet* 16.09.1933.

[447] „Men något finner man även nu som inger tillförsikt [...]. Det är det rörande storögda allvaret i sökandet efter det egna." In: Olsson 1933.

[448] Vgl. beispielsweise Ernst Wilhelm Lotz Gedicht „Aufbruch der Jugend" (1913) oder Edith Södergrans Lyrikfragment "Apokalypsens genius" (1918). Vgl. außerdem Vondung 1988: 360.

Anfang fanden.[449] Ernst Bloch jedenfalls zieht in seiner Rückschau auf „die expressionistische Bewegung" eine klare Grenze zum Faschismus:

> Die Nazis haben von ihren Resten Nutzen gehabt, freilich nur von ihren schal gewordenen und halbierten. Von dem Dunkel ohne Dämmerung vom Archaischen ohne Utopie, vom schwindelhaften oder verworrenen Schrei ohne menschlichen Inhalt. (Bloch 1977a: 261.)

Insbesondere die letzen beiden Punkte sind von entscheidender Bedeutung. Es geht nicht um eine Verherrlichung der Vergangenheit, sondern der Blick ist nach vorne gerichtet auf eine bessere Zukunft, wobei sich der Weg dorthin an den menschlichen Bedürfnissen orientieren soll. Wie Hagar Olsson oder Kurt Pinthus unterstreicht Bloch den Humanismus des Expressionismus. Er erklärt ihn zu seinem entscheidenden Merkmalen, womit er mit dem Nationalsozialismus nicht zu vereinbaren ist.

Nicht nur Willner ist der Meinung, Hagar Olsson habe den Faschismus unterschätzt. Johannes Salminen geht sogar so weit, ihr zu unterstellen, dass sie Hitler „eine Rolle im großen Drama des Modernismus"[450] zugewiesen habe, wenn sie die Bedeutung von Untergang und Chaos für den Neubeginn propagiere. Salminen beklagt die unkritische Haltung vieler finnischer Intellektueller gegenüber dem nationalsozialistischen Deutschland, wobei er Olsson besonders hervorhebt. Sie habe mit der Essay-Sammlung *Arbetare i natten* (1935) ihre Wahl getroffen, wenn sie die revolutionäre Jugend in Russland und Deutschland lobpreise. Salminen nimmt vor allem auf eine Rezension Olssons zu Hermann Keyserlings *La Révolution Mondiale et la Responsibilité de l'Esprit* (1934) Bezug, die erstmals am 15.09.1934 in *Tidevarvet* unter dem Titel „Mot en ny kultursyntes?" veröffentlicht wurde und ein Jahr später unter dem Titel „Tumultuarisk prelud" Eingang in *Arbetare i natten* fand. Salminens Kritik ist ebenfalls von der Fehlannahme geleitet, Olsson pflege eine geistesfeindliche Haltung.[451] Er missversteht Olssons intuitive Literaturkritik (vgl. 179-181) als „eine Einfühlung auf Olssons extreme Art"[452], weshalb ihr eine vernünftige Analyse der damaligen Situation unmöglich gewesen sei. Aus Salminens Ausführungen spricht nicht nur die Missachtung des Gesamtwerkes von

---

[449] Vgl. zur Expressionismus-Debatte Hans Gerd Rötzers Einleitung in *Begriffsbestimmung des Expressionismus* (1976), besonders die Seiten 6ff. In diesem Buch findet man auch einige ausgewählte Beiträge zur Debatte von Georg Lukács, Bernhard Ziegler, Herwarth Walden und Ernst Bloch auf den Seiten 19-105. Vgl. auch Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt/ Main 1992.

[450] „[E]n roll i modernismens stora drama". In: Salminen 1987: 118.

[451] Dies geht deutlich aus einer Formulierung wie der folgenden hervor: „Wenn Hagar Olsson schnell nüchtern wurde nach den Ergießungen in *Arbetare i natten*". („Om Hagar Olsson snabbt nyktrade till efter utgjutelserna i *Arbetare i natten*".) In: Salminen 1987: 119. Salminen unterstellt Olsson damit, sich ohne Verstand am Nationalsozialismus berauscht zu haben.

[452] „En inlevelse i Olssons extrema art". In: Salminen 1987: 119.

Hagar Olsson. Auch die von ihm zitierte Essay-Sammlung scheint er nur flüchtig durch die Brille einer bereits vorgefertigten Meinung gelesen zu haben.[453]

Gisbert Jänicke, der sich in seinem Artikel „Hagar Olsson mellan natt och dag"[454] direkt auf Salminens Vortrag bezieht, kritisiert, dass Salminen nicht bemerkt zu haben scheint, dass Olsson in erster Linie Keyserlings Thesen wiedergebe und dazu deutliche Bedenken äußere. Darauf weist auch das Fragezeichen im ursprünglichen Titel der Rezension hin. Jänicke beklagt, dass Salminen mit aus ihrem Zusammenhang gerissenen Textstücken herumlaboriere und diese auf unzulässige Weise deute (vgl. Jänicke 1987: 122.) Jänicke gleicht Salminens Versäumnisse aus, indem er die Zitate wieder in ihren Gesamtzusammenhang einbettet. Auf diese Weise zeigt er, dass Olsson Keyserlings Ideen mit feiner Ironie kommentiert (vgl. Jänicke 1987: 123).

Dennoch bin ich der Meinung, dass die Kritikerin Keyserlings Thesen in vielen Punkten unterstützt. Sie begegnet ihm nicht ausschließlich mit ironischer Distanz – dies widerspräche ihrem Kritikerideal –, sondern entdeckt in seinem Beitrag viele ihrer wichtigsten Anliegen. Dies wird nicht zuletzt deutlich, wenn sie ihn abschließend in eine Reihe mit Edith Södergran stellt. Beide vereinten in sich das Gespür dafür, „dass die Stunde gekommen sei, in der ein Weltbild in die Gießkelle gehöre, und ein neues aus Feuer und Blut geformt werden müsse."[455] Diese Bildsprache darf nun nicht als einen Ausdruck dafür missverstanden werden, dass ein Krieg dem neuen Weltbild ins Leben verhelfen soll. Feuer ist vielmehr eine Metapher für die Dichtung und den Geist[456], und Blut steht symbolisch für den lebendigen Mensch bzw. das Leben. Olsson kritisiert, dass die meisten Intellektuellen zu sehr an ihren Idealismus und den Glauben an letzte Wahrheiten gebunden seien. Würden sie ihre Verantwortung in dieser Zeit des Umbruchs übernehmen, sei eine glücklicher Ausweg aus der

---

[453] Ähnlich wie später Salminen meint auch Nils-Börje Stormbom, dass die Kritikerin zunächst geglaubt habe, dass der Faschismus ein Ausdruck für die lebensbejahenden Kräfte sei, die für die Utopie einer gerechteren Welt kämpften. Diese Verirrung sei jedoch von extrem kurzer Dauer gewesen und in eine Kritik umgeschlagen, die sie zeitiger und schärfer geäußert habe als die meisten anderen Finnen (vgl. Stormbom 1981: 142).

[454] Jänicke, Gisbert: Hagar Olsson mellan natt och dag. In: *Nya Argus* 6-7/ 1987: 121-126.

[455] „[...] att den stunden är kommen, då en världsbild skall ner i stöpsleven och en ny skall formas i eld och blod." In: Olsson, Hagar: Mot en ny kultursytes? In: *Tidevarvet* 15.09.1934b.

[456] Vgl. dazu auch Olssons Rezension „Om livet och anden". Auf die symbolische Verbindung von Feuer und Dichtung verweisen metaphorische Umschreibungen wie „Verse schmieden". Zur Verbindung von Feuer und Geist sei auf die altnordische *Hávamál* verwiesen. In der 37. Strophe heißt es: „Brand brennt vom Brande, bis entbrannt er ist, Feuer vom Feuer lebt: durch Mannes Rede wird ratklug der Mann, doch unklug durch Abschließung." In: *Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheiten und Heldengesänge der Germanen*. Übertragen von Felix Genzmer. Eingeleitet von Kurt Schier. München 1997: 159.

Orientierungslosigkeit und dem Chaos der Ideologien der Zwischenkriegszeit noch möglich. Eben diese Verantwortung fordere Keyserling ein, worin die besondere Bedeutung seines Beitrags liege. Man müsse sich der Gegenwart stellen, um sie mitzugestalten. Entsprechend der Feuer und Licht Metaphorik heißt es: „Seid wachsam und sorgt dafür, dass das Licht weiter brennt!“[457] Ruft man sich Olssons Forderungen an eine zeitgemäße Dichtung in Erinnerung (vgl. Kapitel 3.2), so wird deutlich, dass in der folgenden lyrischen Umschreibung abermals die persönliche Meinung der Kritikerin zum Ausdruck kommt: „Nur so, nur dadurch, dass er in einem lebendigen Kontakt mit den polaren Spannungen der Geschehnisse steht, ist dem Geist ein schöpferischer Einsatz möglich. Nur so kann er seinen lebenden Funken in den Lehm der erdverbundenen Mächte injizieren.“[458]

Keyserling versteht die aktuellen Entwicklungen in der europäischen Politik als den Auftakt zu einer weltumspannenden Revolution, die er in Hagar Olssons Augen folgendermaßen charakterisiert:

> Sie hat keine Parteifarbe, diese Weltrevolution, dessen kulturfeindliche Äußerungen wir heute mit Schrecken bezeugen: sie sprudelt hervor wie eine mächtige Flut aus verschiedenen Spalten – wie dem Nationalsozialismus, dem Faschismus, dem Kemalismus und nicht zuletzt dem Bolschewismus. […] Die ‚intellektualistische' Ära hat ihr Ende erreicht […]. Bis zum Äußersten getrieben führte sie zu einer Absurdität, einer Enthumanisierung des Menschen. Die Vorkriegswelt hatte keine Versprechungen mehr für die Zukunft übrig. […] Diese Revolte ist an und für sich etwas Gutes: sie beinhaltet Erneuerung, Verjüngung, gesteigerte Vitalität.
>
> Den har ingen partifärg, denna världsrevolution, vars kulturfientliga yttringar vi i dag skräckslagna bevittnar: den väller fram som en mäktig flod i olika fåror – som nazism, fascism, kemalism och inte minst som bolsjevism. [...] Den intellektualistiska eran har nått sitt slut [...]. Den ledde ytterst till en absurditet, en deshumanisering av människan. Förkrigsvärlden hade inte längre några löften att ge för framtiden. [...] Denna revolt är i sig själv ett gott: den innebär förnyelse, föryngring, stegrad vitalitet. (Olsson 1934b.)

Zugegebenermaßen kann diese Textstelle sehr unterschiedlich ausgelegt werden. Unter Berücksichtigung des Gesamtkontextes gehe ich davon aus, dass die extremistischen Ideologien als Höhepunkte einer Entmenschlichung der Welt verstanden werden, die ihren Anfang in dem mechanistisch-positivistischen Weltbild des ausgehenden 19. Jahrhundert fand. Keyserling knüpft damit an die Befürchtungen anderer europäischer Schriftsteller und Philosophen an, dass eine

---

[457] „Vaken och hållen ljuset brinnande!“ In: Olsson 1934.

[458] „Endast så, endast genom att stå i levande kontakt med händelsernas polära spänning, kan anden göra en skapande insats och injiciera sin levande gnista i de jordbundna makternas lera.“ In: Olsson 1934.

wichtige Seite des Menschen unterzugehen droht, wenn er allein durch empirisch nachweisbare Daten definiert werde. Widmet man dem menschlichen Bedürfnis nach Gefühl, Geist und Sinn nicht mehr Aufmerksamkeit, so droht es, übermächtig zu werden und sich durch eine kräftige Eruption zu entladen.

Eben dies sei am Beispiel der zeitgenössischen Jugend in Russland, Deutschland und Italien nachzuvollziehen, die Olsson als einzigartig in ihrer Spontanität und Vitalität bezeichnet (vgl. Olsson 1934b). Wird diese Feststellung aus dem Gesamtzusammenhang gelöst, kann sie in der Tat irritieren. Bei aller Begeisterung für die Lebendigkeit der Jugend charakterisiert Olsson deren Aufruhr jedoch als Teil eines neuen Barbarismus, der die wichtigsten menschlichen Ideale – Freiheit, Humanität, Universalismus (vgl. Olsson 1934b) – mit Füßen trete.[459] Obwohl Olsson sich deutlich ausdrückt, meinte schon P.O. Barck, dass die Schriftstellerin Faschismus, Nationalsozialismus und Bolschewismus zumindest kurzzeitig als Ausdruck befreiender Vitalität versteht. Er bezeichnet Olsson als inkonsequent, da sie ihren humanistischen Idealen eine Lebensauffassung an die Seite stelle, die dem Blut-und-Boden-Kult der Nazis näher stünden als einer humanen Weltanschauung (vgl. Barck 1936: 243).[460] Dazu ist zu sagen, dass Olsson den Lebenshunger der Jugend versteht und bewundert, ohne die darin liegenden Gefahren zu übersehen. Sie stellt fest, dass Faschismus, Nationalsozialismus und Bolschewismus sich dieses Bedürfnis zu nutzen machen und es fördern.[461] Deshalb trete es in den autoritären Staaten so grell zu Tage und deshalb sei es so wichtig, dass die europäischen Intellektuellen es ernst nehmen, auffangen und in eine andere Richtung lenken.

Keyserling ist sich sicher, dass die Dystopie eines fremdbestimmten Menschen, der den Trieben und dem Kollektiv untergeordnet ist, bereits eine neue konkrete Utopie beinhaltet:

> Ebenso sicher, wie der mechanistische Intellektualismus eine vitalistische Gegenbewegung hervorrufen musste, wird der

---

[459] Vgl. hierzu auch Jänicke 1987: 124. Jänicke verweist auf den zentralen Dialog des Romans *Chitambo*, in dem die Hauptfigur Vega Maria mit dem Tod über sie Situation der zeitgenössischen Jugend diskutiert. Der Tod lässt keinen Zweifel daran, dass die politischen Führer die Jugend in einem neuen Krieg opfern werden (vgl. 138).

[460] Barck kritisiert außerdem, dass der Essay „Mörka vägar" der nationalsozialistischen Ideologie nahestehe. Er präzisiert diese Kritik aber nicht weiter, sondern hebt hervor, dass sich dieser Text vor allem auf die moderne Literatur und ihre Kritik beziehe und nicht auf die aktuelle politische Lage. Er entkräftet die eigenen Vorwürfe, indem er abschließend die moralische Seite des Olssonschen Vitalismus hervorhebt. Sie zeichne das unverzagte Bekenntnis zum Leben und dessen schöpferischer Kraft, das Vertrauen in den Sieg des Menschen durch eine neue Gemeinschaft und der tiefe Glaube an die Offenbarung aus dem Chaos heraus aus (vgl. Barck 1936: 244).

[461] In „Mot en ny kultursyntes?" heißt es: „ihre [die der Jugend] gesamte geistige Veranlagung ist passiv. Sie kritisieren nicht und pfeifen darauf, die Wahrheit zu suchen". („[…] hela dess [ungdomens] andliga läggning är passiv. Den kritiserar inte och den struntar i att söka sanningen". In: Olsson 1934b.

> nationalistische Kollektivismus von heute einen geistigen Individualismus einer neuen und vertieften Art hervorrufen. Aus der heutigen geistigen Unterdrückung wird eine heiße Freiheitssehnsucht hervorwachsen.
>
> Lika visst som den mekanistiska intellektualismen måste frammana en vitalistisk motrörelse, lika visst kommer den nationalistiska kollektivismen av i dag att frammana en andlig individualism av ny och fördjupad art. Ur dagens andliga förtryck kommer en het frihetslängtan att växa fram (Olsson 1934b).

Diese dialektische Sichtweise gibt Anlass zur Hoffnung, und Olsson kann ihr einiges abgewinnen, obgleich Keyserling zu vorschnell sei: „Die Lösung der Probleme fix und fertig anzubieten, scheint eine Schwäche zu sein, die er trotz allem nicht überwinden kann." Die utopische Offenheit wird so zwar beschnitten, doch leiste Keyserling einen Beitrag zu der Fernutopie, die Olsson nicht aus den Augen verliert: „Der Mensch in Harmonie mit den polaren Kräften seines Daseins." Diese Utopie gibt die Richtung vor, wobei der literarische Diskurs auch in diesem Text nicht verlassen wird, was unter anderem die folgenden Formulierungen anzeigen: „ein kommendes symphonisches Gedicht von ungeahnter Harmonie und Schönheit"; „das großartige Gedicht, das die Visionären vor ihrem inneren Auge gesehen haben".[462]

Im Kontext des Olssonschen Gesamtwerks der Zwischenkriegszeit wird unmissverständlich deutlich, dass Olsson das Gewaltpotenzial und den Mangel kritischer Reflexion der jugendlichen Anhänger von Faschismus, Nationalsozialismus und Bolschewismus nicht blauäugig in Kauf genommen hat. Sie kann im Jahre 1934 nicht geglaubt haben, dass extremistische Ideologien die politischen Antworten auf ihren Vitalismus sind, da sie bereits in früheren Texten die lebensfeindliche Grundhaltung dieser Ideologien durchschaut hat. Unter Berücksichtigung der Forderung nach einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Geist und Gefühl, des oben erörterten Umgangs mit dem Irrationalen, des neurealistischen Konzepts und der allgemeinen sowie speziell an Faschismus und Nationalsozialismus geübten Ideologiekritik, erweisen sich die Vorwürfe als unhaltbar. Olssons ironischer Ton lässt allenfalls vermuten, dass sie die Wirkungskraft des Faschismus anfänglich unterschätzt hat. Ihr geht es damit ähnlich wie vielen anderen Schriftstellern. Auch Kurt Tucholsky, Erika und Klaus Mann oder Bertolt Brecht begegneten den Nationalsozialisten zunächst vor allem mit Ironie und Sarkasmus.[463]

---

[462] „Människan i harmoni med de polära krafterna i sin tillvaro."; „Att bjuda lösningen av problemen fix och färdig synes vara en svaghet han trots allt inte kan övervinna."; „en kommande symfonisk dikt av oanad harmoni och skönhet"; „den storslagna dikt de visionära skådat i andanom". In: Olsson 1934b.

[463] Vgl. Spies, Bernhard: *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des komischen Dramas im 20. Jahrhundert.* Würzburg 1997: 63-82; Naumann, Uwe: *Klaus Mann*. 9. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2001: 81; Meurer, Judith: Jag är ju bara en vanlig skådespelare! Klaus Manns *Mephisto* eller Om

Diese Haltung entwickelte sich schon bald zu einem ernsthaften antifaschistischen Kampf, der Klaus Mann zufolge auf dem Bekenntnis zum „vertrauenden Humanismus“ aufbaut. Dieser von Konrad Heiden geprägte Begriff bedeute, „daß man den guten Glauben an die Menschheit und ihre Zukunft nicht verlieren soll, nicht verlieren darf – trotz aller Skepsis“.[464] In einem Artikelfragment mit dem Titel „Den politiska narkosen“ aus dem Jahr 1944 nimmt Hagar Olsson ebenfalls Bezug auf Heiden. Sie sieht den Kern ihrer Gesellschaftskritik, die sie schon in den 1920er Jahren vertreten und in ihren Romanen und Dramen der Zwischenkriegszeit gestaltet hat, durch die Hauptthese von Heidens Buch *Der Fuehrer - Hitler's Rise to Power* (1944) bestätigt. Heiden meint, dass der Siegeszug des Nationalsozialismus' in Deutschland vor allem damit zu erklären sei, dass die Deutschen den Teufel einer als leer und sinnlos empfundenen Existenz vorgezogen hätten. Olsson meint, dass die Zerstörung des Nazismus kein längerfristiger Garant für den Frieden sein kann, da die Wurzeln der Probleme immer noch nicht behandelt worden seien: „Das Problem heute besteht darin, dem Leben diesen tieferen Inhalt und eine Wertigkeit zu geben, die durch eine Welt der materiellen Dinge geschwächt ist.“[465] Olsson kritisiert außerdem die „Politik der Bevormundung“ („förmyndarpolitik“) der skandinavischen Sozialdemokraten. Der „anrührende sonntagsschulartige“ („rörande söndagsskolemässiga“) Begriff des Volksheims offenbare eine ebensolche Leere, wie sie Heiden als Voraussetzung für die Entstehung des Nationalsozialismus beschreibe. Sie warnt davor, Hitlerdeutschland als Sonderfall zu betrachten und sich in der Gewissheit, dass so etwas woanders niemals passieren könne, zurückzulehnen:

> Schon die Achtung vor den Toten und den zu lebenslangem Leiden Verurteilten zwingt uns, die verschont blieben, eine Kraftanstrengung zu vollbringen, um möglichst zu verhindern, dass ‚der Teufel', der mit solchen Opfern bezwungen wurde, seinen Kopf erneut hervorstreckt – vielleicht in einer neuen und überraschenden Gestalt und aus einer Richtung, aus der man ihn am wenigsten erwartet hätte – und den schutzlosen Menschen in Besitz nimmt.
>
> Redan aktningen för de döda och de till livslångt lidande dömda tvingar oss som blivit skonade att göra en kraftansträngning för att om möjligt förhindra att ‚djävulen' som med sådana offer blivit slagen åter sticker upp huvudet – kanske i en ny och överraskande gestalt och från ett håll där man minst väntar att finna honom – och tar den försvarslösa människan i besittning. (HOS 6.II.2.)

---

konstens frihet och ansvar. In: Roger Holmström (Hrsg.): *Komplexitetens uttrycksformer. Nio nedslag i europeisk 1900-talsroman*. Åbo 2009b: 87-98.

[464] Mann, Klaus: Deutsche Literatur im Exil. Ein Literaturbericht für amerikanische Leser (1938). In: Mann 1994: 22.

[465] „Problemet idag är att ge denna djupare innebörd och värdighet åt livet, som har dragits ned av en värld av materiella ting.“ In: Olsson, Hagar: Den politiska narkosen. In: HOS 6.II.2.

Olsson erklärt den Faschismus damit ähnlich wie Fromm, der 1941 in seiner Monographie *Escape from Freedom* das Phänomen benennt, „das überall auf der Welt ein fruchtbarer Nährboden für den Faschismus ist: d[ie] Bedeutungslosigkeit und Ohnmacht des Individuums“[466]. In diesem Sinne betont Olsson die Notwendigkeit, den Menschen auszurüsten, nachdem seine Burgen gefallen sind (vgl. 123f). Es gilt seine Hoffnungen und Sehnsüchte zu unterstützen, so dass er es wagt, aktiv in seine Umwelt einzugreifen.

Kurz vor Kriegsbeginn gesteht Klaus Mann in seinem Essay „Zweimal Deutschland“ ein, dass die geistige Elite Deutschlands sich mitschuldig gemacht habe an der politischen Entwicklung im eigenen Land. Man sei zu passiv gewesen, zu sehr Geistesaristokrat und habe es versäumt, „direkte und geistige Kontakte mit den Massen zu knüpfen.“ (Mann 1994: 51.) Dies kann als eine Bestätigung der Kritik Olssons aus dem Jahre 1934 gelesen werden, dass sich Europas Intellektuelle den Herausforderungen der Zeit nicht stellten. Entsprechend forderte Olsson, dass die Dichtung die Massen ansprechen solle.[467] Diese Forderung brachte ihr den Vorwurf ein, einen kollektiven Mystizismus zu betreiben (vgl. Barck 1936: 241), aus ihr sprach jedoch in erster Linie das Bewusstsein für die Möglichkeiten und Gefahren der eigenen Zeit. Hitler, Mussolini oder Stalin gelang es, ‚die Massen' anzusprechen und zu mobilisieren. Die Intellektuellen hingegen haben dies in der Rückschau versäumt. Im Gegensatz zu Klaus Mann nimmt Olsson die Intellektuellen aus ganz Europa in die Verantwortung. Eine eindeutige Antwort auf die Frage, wie die Massen erreicht werden sollen, bleibt sie jedoch ebenfalls schuldig. Wrede erklärt dies mit der fehlenden demokratischen Praxis im zwischenkriegszeitlichen Finnland und dem Ideal einer autonomen Kunst (vgl. Wrede 1974: 276f). Insbesondere Letzteres zeigt das Dilemma des engagierten Künstlers. Die Autonomie der Kunst macht sie zu einem idealen Ort der Utopie und ermöglicht eine unabhängigere Sicht auf die Realität. Auf diese Weise kann sie Kritik üben und neue Perspektiven aufzeigen. Ob sie jedoch das Potenzial hat, die Tagespolitik nachhaltig zu beeinflussen, ist fraglich.

Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges stellt Olssons utopische Hoffnung und ihren tiefen Glauben an den politischen Einfluss der Kunst auf eine harte Probe. Sie sieht ihre schlimmsten Befürchtungen bestätigt, wenn sie feststellt, dass sowohl die grundlegenden

---

[466] Fromm, Erich: *Die Furcht vor der Freiheit*. Aus dem Englischen von Liselotte und Ernst Mickel. München 2006: 174.

[467] In einer handschriftliche Notiz im oben erwähnten Manuskript „Den politiska narkosen" (HOS 6.II.2) verweist Olsson auf die hitzigen Debatten unter deutschen Emigranten bezüglich der Frage, ob die Sozialdemokraten oder die Linkssozialisten eine Mitschuld daran trügen, dass die Weimarer Republik fiel. Olsson kommentiert mit Verweis auf die politisch anpassungsfähigen Sozialdemokraten in Schweden und Finnland, dass wohl eher die „zusammenarbeitswillige Sozialdemokratie das Opfer der Schlange der Geschichte“ sei („den 'samarbetsvilliga socialdemokratien som drabbas av historiens orm").

Menschenrechte und vor allem die Unantastbarkeit der Menschenwürde bereits lange vor Kriegsausbruch immer mehr in Frage gestellt worden seien. Dies veranlasst sie in „Diktaren och människovärdet" (1940) zu der prophetisch anmutenden Schlussfolgerung: „Soweit wir dies bisher beurteilen können, wird der Mensch in unserer Zeit einer Erniedrigung ausgesetzt sein, für die man in der uns bekannten Geschichte kaum eine Entsprechung finden kann"[468]. In den Kriegsjahren ist eine deutliche Desillusionierung zu beobachten, und dennoch gibt Olsson ihren vertrauenden Humanismus auch nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Wissen um den Holocaust nie ganz auf (vgl. Holmström 1993c: 321-362). Davon legt der Essay „Jag lever" (1948) ein deutliches Zeugnis ab (vgl. Kap. 7).

Gegen Kriegsende übt sich Olsson vor allem in Selbstkritik (vgl. Holmström 1993a: 151-156). In dem 1944 verfassten Essay „Författarskapets dekadens" beklagt sie, dass sie „eine ‚literarische' Persönlichkeit" („en ‚litterär' personlighet") sei, die nur eine Handvoll beschäftigungsloser Personen mit literarischen Interessen erreicht habe, obwohl ihr die großen Tageszeitungen und das Theater als Forum gedient hatten.[469] Olsson richtet ihren Blick auf die Literatur, die unmittelbar auf den Ersten Weltkrieg gefolgt ist und erkennt eine Welt voller Hoffnung und Glaubenskraft (vgl. Olsson 1948: 150). Sie blickt sehnsuchtsvoll zurück und gibt doch zu bedenken, dass die politische Situation in Europa und die geistige Isolierung der meisten Schriftsteller möglicherweise schon in den 1920er Jahren ihren Anfang genommen hat: „in der Zeit als die glühenden Geister der 1920er voll und ganz damit beschäftigt waren eine neue und bessere Welt aufzubauen"[470]. Olsson kritisiert nicht die Utopien ihrer Generation, sondern die zögerliche Haltung der Intellektuellen, ganz für sie einzutreten. Am Beispiel von Erich Maria Remarque zeigt sie den in ihren Augen größten Fehler der europäischen Intellektuellen auf. Man habe zwar eifrig die Zukunft begrüßt, doch habe man versäumt, mehr als nur ein Schriftsteller zu sein: „Das Wort wurde nie Fleisch."[471] Es drängt sich die Frage auf, ob der Neurealismus sich doch mehr für die Seite des Utopischen interessiert hat als für seine Wurzeln in der Realität.

Olsson beklagt weiter, dass die Freiheit der Literatur und der Dichter teuer erkauft sei: „So erwarben wir unsere ‚Freiheit' – und nahmen dafür unsere Ohnmacht in Kauf!"[472] Bereits die Anführungszeichen signalisieren, dass diese Freiheit nicht der

---

[468] „Såvitt vi nu kan döma, kommer människan i vår tid att utsättas för en förnedring som man knappast kan finna ett motstycke till i den av oss kända historien". In: Olsson 1940: 17f.

[469] Olsson, Hagar: Författarskapets dekadens. In: Dies.: *Jag lever*. Helsingfors 1948: 147f.

[470] „[...] på den tiden då tjugotalets glödande andar som bäst var i färd med att bygga upp en ny och bättre värld". In: Olsson 1948: 154.

[471] „Ordet blev aldrig kött." In: Olsson 1948: 157.

[472] „Så köpte vi vår ‚frihet' – till priset av vår vanmakt!" In: Olsson 1948: 157.

Olssonschen Idee der Freiheit, die zugleich Verantwortung bedeutet, entspricht (vgl. 113f, 123f, 449-454). Angesichts der Erfahrung zweier Kriege unterstreicht Olsson, dass der Dichter nicht nur folgenlos experimentieren dürfe, sondern auch jenseits der Dichtung für seine Ideale eintreten und kämpfen müsse. Ähnliches verlangt Klaus Mann unter dem Eindruck des Hitler-Regimes. Er ist überzeugt, dass die Intellektuellen aktuelle politische Debatten und Entwicklungen beeinflussen können, da sie oftmals als moralische Instanzen wahrgenommen würden. Mann stützt seine These mit einigen Beispielen. Vor allem die französischen Schriftsteller der Aufklärung oder Zolas Engagement in der Dreyfus-Affäre zeigten die Wirkungskraft der Literaturschaffenden. Mann betont, dass Balzac, Flaubert und Maupassant „zu Realisten [wurden], weil sie Idealisten waren." (Mann 1994: 52.) Diese Passage erinnert an Olssons Forderung nach einem Realismus für Utopisten, wobei Manns Worte die Bedeutung des Realismus stärker betonen. Auf die Notwendigkeit einer Verbindung zwischen utopischem Denken und der Wirklichkeit verweisen aber beide Formulierungen.

In „Författarskapets dekadens" benennt Olsson ihre politischen Ideale. Sie wünscht sich eine demokratische Gemeinschaft, die das Stadium der Utopie verlässt und sich zu „einer realen, lebendigen, organischen Gemeinschaftskultur"[473] entwickelt, die das Wohl und die Bedürfnisse des Menschen ins Zentrum stellt. Weder wirtschaftliche Interessen noch ein den Einzelnen missachtender Kollektivismus dürfen in Olssons Augen gesellschaftsbestimmend sein. In *Ediths brev* heißt es anerkennend, dass Rudolf Steiner versucht habe, etwas zu schaffen, das weder Kapitalismus noch Sozialismus sei, sondern das Beste aus beiden Systemen nutzbar machen und der individuellen Begabung einen Raum jenseits wirtschaftlicher und politischer Faktoren geben wollte. Die Sozialdemokratie habe Steiner ein großes Interesse entgegengebracht, doch dann sei unter anderem Steiners früher Tod dazwischen gekommen, was zu einer Entwicklung in eine andere Richtung geführt habe (vgl. Olsson 1955: 132)[474]. Olssons Utopie steht weiterhin einem demokratischen Sozialismus nahe. Dem vertrauenden Humanismus stellt sie auch nach dem Zweiten Weltkrieg einen revolutionären Humanismus zur Seite, der auf eine neue gesellschaftliche und politische Ordnung zielt.

Der Schriftsteller wird in „Författarskapets dekadens" immer noch in die Verantwortung genommen. Seine Arbeit müsse von dem Bewusstsein einer höheren Verpflichtung getragen werden. Er solle sich als Repräsentant einer hohen Sache, sprich dem Menschen samt seiner

---

[473] „[E]n verklig, levande, organisk gemenskapskultur". In: Olsson 1948: 159.

[474] Hagar Olsson distanziert sich jedoch von der Begeisterung Södergrans, die Steiner phasenweise emphatisch verehrt hat. Vgl. dazu Jan Hälls 2006 erschienene Darstellung der Verbindungen zwischen Södergran und Steiner mit dem Titel *Vägen till landet som icke är*.

Würde und Rechte, verstehen (vgl. Olsson 1948: 167).[475] Im Jahre 1942 bedeutet dies vor allem, Hoffnung zu spenden: „eine Dichtergestalt wie Dan Andersson hat den Menschen besonders viel zu geben in der gegenwärtigen Situation, in der die letzte Festung der Hoffnung zu wackeln scheint, während eine neue Hoffnung tief im Dunkel des Herzens entzündet wurde."[476] Zwei Jahre später scheinen die politischen Veränderungen in Finnland die Berechtigung dieser Hoffnung zu bestätigen. Olsson beschreibt dies in dem Artikelmanuskript „Mitt första möte med det nya Finland/ Finlands nya ansikte":

> Der Krieg war zu Ende, und mit dem Krieg war das dunkle chauvinistische Regime verschwunden. Ich würde ein neues Finnland treffen, das Finnland des Volkes, das Finnland meiner eigenen Sehnsucht! […] Aus dem Chaos und Blut des Krieges war es hervor gestiegen, geschlagen verarmt, von seinen Wunden zitternd, aber mit dem Gesicht nach vorne gewandt, zur Zukunft, mit einem absolut klaren Willen und Gefühl.
>
> Kriget var slut och med kriget hade den mörka chauvinistiska regimen försvunnit. Jag skulle möta ett nytt Finland, folkets Finland, min egen längtans Finland! [...] Ur krigets kaos och blod hade det stigit fram, slaget utarmat, skälvande av sina sår, men med ansiktet vänt framåt, mot framtiden, med en absolut klar vilja och känsla.[477]

Olsson knüpft an ihre utopischen Vorstellungen der Zwischenkriegszeit an: Sehnsucht und Chaos als Möglichkeit für einen echten Neubeginn, der seine Wurzeln im tiefen Inneren des Menschen hat. In einem undatierten Prosamanuskript, das eine Szene in einem Abteil eines Zuges, der durch das herbstliche Ostbottnien fährt, schildert, verleiht Olsson der Resignation und dem Leid der Menschen in den Jahren des Krieges, vermutlich nach 1939, Ausdruck. Der Leser erhält Einblick in die Gedanken eines jungen Korporals, der sich unter anderem eine Passage aus Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* in Erinnerung ruft. Mit der gebetsartig wiederholten Frage „Wohin? Wohin?" („mot vad, mot vad?") stellt er sich und dem Leser die Frage, welches Ziel in der gegebenen Lage anvisiert werden kann. Nun schwingt deutlich mehr Unsicherheit

---

[475] Dieses Bewusstsein bescheinigt sie „trotz allem" auch dem Expressionismus, der ein Teil „der großen humanen Tradition" („[d]en stora humana traditionen") sei. Vgl. Olsson 1948: 167.

[476] „[E]n diktargestalt som Dan Andersson har särskilt mycket att ge människorna i närvarande stund, då hoppets sista fäste tyckas vackla, medan ett nytt hopp redan tändes djupt inne i hjärtats mörker." In: Olsson, Hagar: Arbetardiktens pionjär. In: *Hufvudstadsbladet* 28.01.1942.

[477] Olsson, Hagar: Mitt första möte med det nya Finland/ Finlands nya ansikten. In: HOS 3.I.47. Anlässlich Hagar Olssons Rückkehr von Schweden nach Finnland im Frühsommer 1945 verfasstes Artikelmanuskript. Vgl. Zur politischen Situation in Finnland seit 1944 S. 171 sowie Wrede 1986: 189f. Vgl. außerdem Wegelius 1990: 87-93; 95f. Wegelius meint, dass Olsson im Sozialismus nach dem Zweiten Weltkrieg eine echte politische Alternative gesehen habe. Aus dem Essay „Jag lever" geht jedoch hervor, dass sie im Aufschwung des Sozialismus nur ein Zeichen für eine tatsächliche Veränderung der Welt und Europas in der nahen Zukunft gesehen hat. Vgl. 457f.

und Resignation mit, als man es aus den Texten vor dem Krieg gewohnt ist (vgl. HOS 3.I.30). Olsson greift die Frage in ihrem Manuskript über das neue Finnland nach 1944 erneut auf. Hier spiegelt sie weniger hoffnungslose Orientierungslosigkeit als das suchende Tasten nach Wegen in eine Zukunft wider, die erneut die Möglichkeiten einer besseren Welt verheißt (vgl. HOS 3.I.47). Hagar Olsson gibt den Glauben an das echt-utopische Potenzial des Menschen nicht auf, wobei sich die Perspektive von der Kunst deutlich in Richtung Gesellschaft verschoben hat. Im Kern sind das Ideal einer Geistesbruderschaft und das konkretere Ziel einer demokratischen Gemeinschaft jedoch tief miteinander verwandt. Beseelt werden beide durch die utopische Vorstellung einer Verbrüderung[478] aller Menschen, womit Olssons Humanismus nicht nur als revolutionär und vertrauend, sondern auch als versöhnend charakterisiert werden kann.

Literatur als trojanisches Pferd: *Det blåser upp till storm* (1930)

Am Beispiel von Hagar Olssons Roman *Chitambo* wurde bereits gezeigt, dass eine enge Verbindung zwischen ihrer Entstehungszeit und einem utopischen Zukunftsausblick kennzeichnend für die neurealistische Literatur ist. Politisches und Ästhetisches werden dabei grundsätzlich miteinander vermischt. In den nun folgenden Analysen wird herausgestellt, welche politischen Inhalte Eingang in die Dramen und Romane finden und welche Rolle das Utopische bei der Gestaltung dieser Inhalte spielt. Meine Textauswahl beschränkt sich in diesem Unterkapitel auf den Roman *Det blåser upp till storm* (1930)[479] und im Anschluss daran werden die Dramen *S.O.S.* (1928), *Det blåa undret* (1932) und *Lumisota* (1939) behandelt. Dies soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich auch andere Texte Olssons aus der Zeit von ca. 1920 bis 1950 durch die Verbindung von politischen und utopischen Inhalten auszeichnen. Hinsichtlich des Politischen kann meine Textauswahl jedoch als repräsentativ für die in dieser Arbeit untersuchte Periode gelten.[480]

In *Det blåser upp till storm* planen die Hauptakteure Sara Ellman und Herbert Wirén gemeinsam mit einigen gleichgesinnten

---

[478] Ich verwende hier das Wort „Verbrüderung", da es Olssons Sprachgebrauch entspricht. Es umfasst im Sinne der demokratischen „Brüderlichkeit" Männer und Frauen. Im 6. Kapitel werde ich zeigen, dass Olssons Utopie auf eine gleichberechtigte Gemeinschaft beider Geschlechter abzielt. Nach heutigem Sprachempfinden müsste also eher von einer „Vergeschwisterung" oder „Geschwisterlichkeit" die Rede sein.

[479] Olsson, Hagar: *Det blåser upp till storm*. Helsingfors 1930. Wird im Folgenden mit BS abgekürzt.

[480] *Chitambo* (1933) und *På Kanaanexpressen* (1929) bespreche ich an anderer Stelle ausführlich, weshalb ich auf diese Romane hier nur punktuell Bezug nehme. Eine ausführliche Besprechung des Dramas *Hjärtats pantomim* (1928) findet sich in Lena Fridells Dissertation. Vgl. Fridell 1973.

Schulkameraden, das herrschende politische und gesellschaftliche System, welches hier vor allem durch die Schule und das bürgerliche Elternhaus Herberts repräsentiert wird, umzustürzen. Anders als der Titel des Romans vermuten lässt, wiegeln sie jedoch nicht zu einer offenen Revolution auf, sondern versuchen die Strukturen des alten Systems für die eigenen Zwecke zu nutzen, um es von innen zu untergraben. Die Schüler schlagen der Schulleitung vor, einen paneuropäischen Jugendverband gründen zu dürfen, mit dem Ziel, aufrührerische Schüler und Schülerinnen aufzufangen und zu neutralisieren (vgl. BS: 162f). Dieses Vorhaben charakterisiert die Ich-Erzählerin Sara folgendermaßen:

> Wir erschafften mit geschickten Händen ein schön ausgestattetes Holzpferd, genannt Paneuropa, füllten seinen Bauch mit unseren tapfersten und aufrührerischsten Gedanken, und es gelang uns, sie auf diese Weise in das nichts Böses ahnende Troja zu schmuggeln.
>
> Vi skapade med konstförfarna händer en vackert utstyrd trähäst, kallad Paneuropa, fyllde hans buk med våra tappraste och mest upproriska tankar, och lyckades på det sättet smuggla in dem i det intet ont anande Troja. (BS: 162.)

Wie aus dem Zitat hervorgeht, bilden Gedanken und Worte die Waffen der Schüler. Das Bild des trojanischen Pferdes bildet eine Analogie zu den Plänen vieler sozialdemokratischer und sozialistischer Parteien des zwischenkriegszeitlichen Europas. Die Parteien erhofften sich ebenfalls, die politische Landschaft von innen her verändern zu können (vgl. 157). Das Bild des trojanischen Pferdes spielt von Beginn des Romans an eine zentrale Rolle. Es symbolisiert die von Sara vertretene Strategie, welche in Anbetracht Olssons kritischer, essayistischer und schriftstellerischer Produktion auch als eine wichtige Strategie der Autorin gelten kann: „ich [Sara] wusste, dass der Sozialismus intellektuelle Kräfte benötigte, die es vermochten, die bestehende Zivilisation mit einem neuen Menschlichkeitsideal zu durchsäuern."[481]

Neben der Literatur kommt in *Det blåser upp till storm* vor allem der Musik eine bedeutsame Rolle im Kampf um ein neues Zeitalter zu. Literatur und Musik können trojanische Pferde sein, die, haben sie einmal Zugang ins System erhalten, die Revolution vorantreiben. Auch in *Chitambo* spielt die Musik eine ganz entscheidende Rolle. Erst als Vega nach dem Selbstmordversuch eine Melodie zu summen beginnt, kehrt ihre Seele zu ihr zurück (vgl. 140). Ich werde in den Analysen zeigen, dass Ähnliches für die Dramen gilt. Damit offenbart sich eine weitere Gemeinsamkeit mit Bloch, in dessen Augen die Musik dafür prädestiniert ist, Ausdruck des utopischen Vor-Scheins zu sein.[482] In ihr

---

[481] „jag [Sara] visste att socialismen var i behov av intellektuella krafter som förmådde genomsyra den nuvarande civilisationen med ett nytt mänsklighetsideal." In: BS: 31.

[482] Vgl. dazu Mayer, Hans: Musik als Luft von anderem Planeten. Ernst Blochs „Philosophie der Musik" und Ferruccio Busonis „Neue Ästhetik der Tonkunst" (1974). In: Schmidt 1978: 464-472.

verbinden sich in unvergleichbarer Weise Freiheit und Ordnung: „Und gerade die Ordnung im musikalischen Ausdruck meint ein Haus, ja einen Kristall, aber aus künftiger Freiheit, einen Stern, aber als neue Erde." (PH: 1297).

In *Det blåser upp till strom* wird die Handlung um die Liebesbeziehung des Bürgersohns Herbert Wirén und seiner aus der Arbeiterschicht stammenden Klassenkameradin Sara Ellman gestaltet. Die beiden sorgen für einen Skandal, als sie ein uneheliches Kind zeugen. Sara wird kurz vor dem Abitur der Schule verwiesen und blickt einer ungewissen Zukunft entgegen. Herbert hingegen, den seine Eltern dazu zwingen wollen, Sara zu verlassen und in Italien seinen Schulabschluss zu machen, begeht Selbstmord. Dennoch schließt der Roman hoffnungsvoll, dessen zentrale Motive eine neue Weiblichkeit, der Verrat an der Jugend, der Aufruhr der Jugend und die Möglichkeit einer Versöhnung der Generationen und Klassen bilden. Diese Motive werden in den Kapiteln 5 und 6 behandelt. Nun stehen die gesellschaftspolitischen Tendenzen des Romans im Mittelpunkt. Die Erzählerin betont immer wieder die Klassenzugehörigkeit der beiden Hauptfiguren, was die Vermutung nahelegt, dass Herbert und Sara vor allem als Repräsentanten für ihre jeweilige Herkunft zu verstehen sind und nicht als literarisch ausgestaltete Persönlichkeiten.

Die Erzählerin teilt dem Leser zu Beginn der Handlung mit, dass sie Herberts Geschichte erzählen wird. Schon bald zeigt sich jedoch, dass Sara auch ihre eigene Geschichte erzählt, wobei sie sich ähnlich wie Vega ihre eigene Zukunft erschreibt. Abgesehen von einigen Anspielungen und Vorwegnahmen ist die Erzählweise chronologisch und realistisch. Nur an wenigen Stellen wird der Erzählfluss unterbrochen. Es werden einige Zitate aus der Bibel und aus John B. Watsons behavioristischer Psychologie, sowie zwei Briefe Herberts an Sara und eine kurze Novelle mit dem Titel „Die tote Violine" („Den döda fiolen"), verfasst von Herbert unter dem Pseudonym „Tommaso der Jüngere" („Tommaso den yngre"), eingestreut. Diese Einschübe heben sich durch ihre kursive Schreibweise auch optisch vom Haupttext ab.

Wie der Titel schon sagt, kommt dem Sturm in diesem Roman eine wichtige symbolische Funktion zu. Der Sturm ist ein bekanntes Bild für große Umwälzungen und Eroberungen und findet im Zusammenhang mit Revolutionen aller Art seine Verwendung. Dabei besitzt der Sturm einen ähnlich widersprüchlichen Symbolwert wie die Apokalypse: Er steht zugleich für Vernichtung und Neubeginn. Entsprechend sind in der Johannes-Offenbarung Unwetter und Erdbeben zentrale Momente. Die prominente Stellung der Sturmsymbolik im Modernismus ist nicht zu übersehen. Eine der wichtigsten expressionistischen Zeitschriften hieß „Der Sturm" und hinsichtlich der modernistischen Lyrik fallen die rauen Winde, Gewitter und Sturmfluten sofort ins Auge. Die Sturmsymbolik markiert eine deutliche Stellungnahme im Untergangs- und Aufbruchsdiskurs der

Vor- und Zwischenkriegszeit gegen die etablierten Strukturen und für revolutionäre Veränderungen. Ernst Wilhelm Lotz' (1890- 1914) Gedicht „Aufbruch der Jugend", Georg Heyms (1887-1912) Gedichte „Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen" und „Der Weststurm", Alfred Lichtensteins (1889-1914) „Der Sturm", Jakob van Hoddis' (1887-1942) „Weltende", Henriette Hardenbergs (1894-1993) „Gewitter am Abend" oder Edith Södergrans „Stormen" sind einige Beispiele unter vielen[483], in denen ein semantisches Feld um Sturm und Unwetter gebildet wird, um zu beschreiben, wie die alte Welt untergeht, während die neue sich bereits ankündigt. Doch der Sturm war nicht nur unter modernistischen Künstlern ein beliebtes Motiv. Entsprechend der allgemeinen Stimmungslage findet man es überall in Europa, und nicht zuletzt in der Politik.[484]

Schon zu Beginn der Handlung wird deutlich, dass der Sturm in *Det blåser upp till storm* als eine positive Kraft zu verstehen ist. Sara liebt den Sturm: „er wirbelt einen so herrlich herum und weckt in einem alle Geister des Übermuts zum Leben. Er ist das Leben selbst in seiner elementaren Kraft."[485] Sara ist ein Kind des Lebens, wohingegen sich Herbert zum Feuer hingezogen fühlt, welches Sara als das Element des Todes bezeichnet (vgl. BS: 58f). Sara und Herbert treten auf den ersten Blick antagonistisch auf. Sie sind Arbeiter- und Bürgerkind, Frau und Mann, stehen für Leben und Tod, Zukunft und Vergangenheit. Mit ihnen greift Olsson die polarisierenden Spannungen der Zwischenkriegszeit auf, die oft als unlösbar galten. Doch Herbert und Sara brauchen einander und durch ihre Liebe finden sie zueinander. Sara ist im Gegensatz zu Herbert ein Zukunftsmensch, aber sie bedarf der Einsicht in das kulturelle Erbe ihrer Zeit und der Nähe des Todes, um das Leben in Angriff nehmen zu können. Beides bietet ihr Herbert, der eine weitere literarische Ausgestaltung des fruchtbaren Todes ist. Er weckt in Sara den Mut, ihre Gesellschaftskritik offen zu äußern und für eine bessere

---

[483] Einen Eindruck davon, welch ausgeprägte Verwendung die Sturmsymbolik im Expressionismus im Gegensatz zu anderen literarischen Strömungen fand, gibt die Internetseite www.di-lemmata.de, auf die mich Heiko Uecker hingewiesen hat. Dort kann man beispielsweise feststellen, dass das Wort „Sturm" im Werk des deutschen Expressionisten Georg Heym 134 Mal vorkommt, wohingegen es bei Goethe nur 23 Mal Erwähnung findet.

[484] Am 7.11.1930 rief der Vorsitzende der KPD (Kommunistische Partei Deutschlands) Ernst Thälmann (1886-1944) in der von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg im Jahre 1918 begründeten Zeitung *Die rote Fahne* zur Weltrevolution auf. Er schließt seinen Beitrag mit den Worten: „Empor das Banner der proletarischen Revolution! Entfaltet das Sturmbanner des Weltoktobers!". Einer schicksalsschwer getränkten Sturmsymbolik mit dunklen Wolken und wehenden Flaggen bediente sich auch die nationalsozialistische Propaganda, um den Willen zum Krieg auszudrücken. Die Broschüre, die die NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) unter dem Titel „Nun, Volk, steh auf und Sturm brich los!" im Jahre 1943 mit Joseph Goebbels als Verfasser herausgab, ist nur ein Beispiel in diesem Zusammenhang.

[485] „[...] den ruskar om en så härligt och väcker alla övermodets andar till liv inom en. Den är livet självt i dess elementära kraft." In: BS: 58.

Zukunft zu kämpfen. Durch Herbert wird Saras Lebenswille gestärkt, was ihr ermöglicht für sich und das ungeborene Kind einzutreten:

> Seine Beichte, seine Einsamkeit, und das Rauschen des Windes und das Vermodern der Erde, alles schmolz für mich zusammen zu einem hochmutigen Gesang über das Leben, die Liebe und den Tod. […] Da wurde mir zum ersten Mal bewusst, dass ich mich nie vor etwas fürchten würde.
>
> Hans bikt, hans ensamhet, och vindens brus och markens multning, allt smalt ihop för mig till en högmodig sång om livet, kärleken och döden. […] Då blev jag första gången medveten om att jag aldrig skulle komma att frukta något (BS: 37).

Dem Tod kommt die aus *Chitambo* oder „Mörka vägar" bekannte Rolle zu. Er hilft der Utopie auf den Weg.

Auch in diesem Roman ist die Liebe von tragender Bedeutung für die bessere Zukunft. Sie vereint die polaren Kräfte, wodurch ein neues Leben im konkreten und im übertragenen Sinne möglich wird. Vitalismus und Liebe gehen abermals eine enge Verbindung ein, wobei das Prinzip der Nächstenliebe, sprich einer allumfassenden Menschenliebe, ebenso eine Rolle spielt, wie die exklusive Liebe zwischen zwei Menschen. In seiner Kulturanalyse im *Prinzip Hoffnung* legt Bloch dar, wo sich überall echt-utopisches Potenzial offenbart. Er betont, dass man die vielfältigen Möglichkeiten für das Morgen oft übersehe. Insbesondere das Bekannte kenne man meist nicht wirklich, womit seine Dimension wirklicher Erneuerung verloren gehe. Diese Dimension ist es jedoch, welche die in der Gegenwart liegenden Anknüpfungspunkte für die Zukunft sichtbar macht. Sie offenbart sich laut Bloch auch in der ersten Liebe:

> Das Neue: es geht seelisch in der ersten Liebe um, auch im Gefühl des Frühlings […]. Es erfüllt […] den Vorabend großer Ereignisse, mitsamt einer höchst bezeichnenden Mischreaktion von Bangen, Gewappnetsein, Zuversicht; es fundiert, bei verheißenem Novum des Glücks, Adventsbewußtsein. (PH: 230.)

Eine ähnliche Bedeutung kommt der ersten Liebe in Olssons Roman zu. So betont Sara, dass sie durch ihre Beziehung zu Herbert „die erneuernde Kraft der Liebe"[486] kennengelernt habe.

Sara ist eine widersprüchliche Gestalt. Vor allem zu Beginn der Handlung räsoniert sie mit kühler Sachlichkeit sowohl über die politischen und gesellschaftlichen Zustände der eigenen Zeit als auch über ihre persönliche Situation. Doch im Verlauf der Handlung wird diese distanzierte oft schablonenhaft wirkende sozialistische Haltung immer wieder untergraben. Kennt man Hagar Olssons Essays und Kritiken aus der Entstehungszeit des Romans, so erscheint Sara zunächst vor allem als ein Sprachrohr ihrer Erfinderin. Sie liefert eine Definition des Sozialismus wie Olsson ihn um 1930 versteht. Sara hält ihn nicht für

[486] „[K]ärlekens förnyande kraft". In: BS: 51.

eine politische Partei, sondern für einen neuen moralischen Maßstab des gesellschaftlichen Zusammenlebens (vgl. BS: 30), der für Kameradschaftlichkeit, Pazifismus und das Recht selbstständig zu denken steht. Die Erzählerin betont, dass sich ihr Sozialismus von dem der Generation ihres Vaters vor allem darin unterscheide, dass sich der Klassenkampf auf einer geistig kulturellen Ebene abspielen solle und keinen Kampf im wörtlichen Sinne um Leben und Tod bedeuten dürfe: „Ich war zum Beispiel überzeugte Pazifistin und konnte generell kein Mittel der Gewalt gutheißen, dessen sich die Gesellschaft bediente, die ich bekämpfte."[487] Hier wird nicht nur indirekt das Vorgehen der Bolschewisten in der Sowjetunion kritisiert, sondern es zeigt sich, dass die Romanfigur Sara in ähnlich ideologiekritischen Bahnen denkt wie Adorno in „Engagement oder künstlerische Autonomie". Würde sich Sara der Mittel des kritisierten Systems bedienen (Gewalt ist ein solches Mittel), so wäre es ihr unmöglich, einem im Kern neuen und besseren System den Weg zu bereiten (vgl. 77f, 182f, 188).

Eben dies ist aber ihr Ziel, das sie durch eine Unterwanderung der herrschenden Strukturen glaubt, erreichen zu können. Deshalb besucht sie eine bürgerliche Schule. Doch geht es nicht nur darum, den Gegner zu kennen, um ihn empfindlich treffen zu können. Sara will sich das kulturelle Erbe der herrschenden Klasse erschließen, um aus ihm Kraft und Hoffnung für die Zukunft zu schöpfen. Hier kann eine Analogie zu dem Steinesammler Bloch, wie ihn Miller Jones beschreibt, hergestellt werden. In den Ruinen des Turms zu Babel sei Bloch auf der Suche nach brauchbare Bausteine für die Zukunft. Dies lege die folgende Schlußfolgerung nahe: „Tradition is not to be rejected entirely; utopian ideals are not to be totally divorced from history." (Miller Jones 1995: 180) Es überrascht nicht, dass Sara sich im Verlauf der Handlung mehr und mehr von dem Gedanken löst, dass eine Zuspitzung des Klassenkampfes unter der Prämisse „entweder oder" zu einer gerechteren Gesellschaft führen kann.

Obwohl Sara eine Schärfung der Klassengrenzen ablehnt, argumentiert sie meist aus der Perspektive eines Arbeiterkindes, wobei anzumerken ist, dass es sich um ein einigermaßen idealisiertes Bild eines jungen Arbeitermädchens handelt. Die existentielle Not ihrer gesellschaftlichen Schicht wird kaum näher beschrieben. Der Gemeinschaftssinn der Arbeiterschaft wird nicht in Frage gestellt. Man hält zusammen und fängt die Halbwaise Sara finanziell auf, nachdem ihr Vater ins Gefängnis musste (vgl. BS: 30). Sara hat ein sachliches Verhältnis zur Sexualität (vgl. BS: 90f) und ist mit dem damaligen bürgerlichen Bildungskanon ebenso vertraut wie mit den neuesten Ideen aus ganz Europa. Sie analysiert die Situation in Herberts bürgerlichem Elternhaus vor allem aus dem Bewusstsein einer aufstrebenden Klasse,

[487] „Jag var till exempel övertygad pacifist och kunde överhuvud inte godkänna några av de våldsmedel som det samhälle använde sig av, vilket jag bekämpade." In: BS: 30.

die dem Untergang der einstmals herrschenden Klasse beiwohnt (vgl. 415f).

Es ist jedoch Herbert, der Saras Entwicklung zu einem unabhängigen Menschen fördert. Dies entspricht der außerliterarischen Wirklichkeit, wo der Widerstand der Arbeiter mit unter anderem Karl Marx Schriften auch aus dem bürgerlichen Lager selber kommt. Der Auftakt des Romans steht im Zeichen der Sturmsymbolik, wenn Herberts offene Kritik an der Kompetenz des Geschichtslehrers im Besonderen und den Inhalten und Methoden des Schulunterrichts im Allgemeinen für Aufruhr sorgt. Das folgende Zitat zeigt, dass Herbert in dieser Szene die Rolle des Sprachrohrs seiner Erfinderin zukommt:

> Haben Sie ein einziges Wort über Napoleons [...] große staatsmännische Idee gesagt: Europas vereinte Staaten? Nein. Haben Sie darauf hingewiesen, dass diese Idee nach dem Weltkrieg mit Riesenschritten ihrer Verwirklichung entgegen stürmt? Nein. Haben Sie uns überhaupt irgendetwas beigebracht, was wir wissen müssen, um die historischen Zusammenhänge zu verstehen und um uns in der Zeit, in der wir leben, orientieren zu können? Das haben Sie nicht gemacht. Sie haben uns in Kriegsgeschichte unterrichtet, Schlachten und Mörderheldenmut in unser Gemüt eingeprägt.
>
> Har ni sagt ett ord om Napoleons [...] stora statsmannaidé: Europas förenta stater? Nej. Har ni påpekat att denna idé efter världskriget går med stormsteg mot sitt förverkligande? Nej. Har ni överhuvud lärt oss något av det som vi har behov av att veta för att fatta de historiska sammanhangen och kunna orientera oss i den tid vi leva i? Det har ni inte gjort. Ni har lärt oss krigshistoria, inpräntat slagen och mördarhjältemodet i vårt sinne. (BS: 19.)

In diesem Abschnitt klingt auch Nietzsches Kritik am Umgang mit der Historie mit (vgl. 117-119). Vor allem wird deutlich, dass sich Herberts Ideale sich nicht von denen Saras unterscheiden. Er glaubt an ein vereinigtes Europa als Garant für ein neues Zeitalter ohne Krieg. Die Erzählerin kommentiert entsprechend, dass ihr die Inhalte der Rede Herberts weniger ungewöhnlich erscheinen als die Tatsache, dass ein Vertreter der Bürgerschicht eben diese Ideale auf eine solch provokante Weise hervorbringt (vgl. BS: 20). Herberts Ausbruch hat eine starke Wirkung auf seine Klassenkameraden:

> Dies verursachte eine unerhörte Spannung im Klassenzimmer, ein Gefühl von einer nahenden Katastrophe, das ich zuvor nur im Theater erlebt hatte. Es ist schwer, diese Spannung zu analysieren, aber wahrscheinlich entsteht sie, wenn etwas plötzlich hervortritt, das mit dem Gewohnten bricht, mit der Unterwerfung unter den Schlendrian, und die Möglichkeiten einer neuen Lebensform erahnen lässt.
>
> Det skapade en oerhörd spänning i klassrummet, en känsla av en annalkande katastrof, som jag tidigare endast erfarit på teatern. Det är svårt att analysera denna spänning, men antagligen uppkom den av att någonting plötsligt framträtt, som bröt med det vanemässiga, med

> underkastelsen under slentrianen, och lät ana möjligheterna av en ny livsform. (BS: 21.)

In diesem Zitat finden sich einige zentrale Momente, die aus Olssons Kritik bereits bekannt sind. Es entsteht eine extreme Spannung, da unklar ist, ob die gegenwärtige Situation in einer Katastrophe endet. Ist jedoch die Katastrophe denkbar und möglich, so werden plötzlich auch andere Szenarien offenbar, die das Gegenteil der Katastrophe, sprich die bessere Welt bzw. die Verwirklichung der Utopie eines neuen Zusammenlebens in Frieden und Gemeinschaft, bedeuten. Für Sara hat Herberts Aufbegehren eine befreiende Wirkung. Sie stellt sich als einzige sofort hinter ihren Klassenkameraden, womit die gemeinsame Geschichte der beiden ihren Anfang nimmt (vgl. BS: 21).

Sara sieht ein, dass die Klassenherkunft nicht entscheidend ist. Die beiden Hauptfiguren begegnen sich auf einer allgemeinmenschlichen Ebene und werden zu Gefährten, die einander ergänzen. Sara bekräftigt Herbert in seinen Ansichten und Idealen, die ihr aufgrund ihrer politischen Herkunft selbstverständlicher sind als ihm. Herbert hingegen eröffnet Sara den Weg in das Innere, der aus der Analyse von *Chitambo* in Kapitel 3 bekannt ist. Die Kunst leistet dabei auch hier einen wichtigen Beitrag. Die politisch engagierte und materialistische Sara postuliert zunächst, dass die schöne Literatur einem bereits überwundenen Stadium angehöre (vgl. BS: 78), und nur noch die Dramatik etwas zu sagen habe. Hier sind Parallelen zu Brechts Theaterverständnis erkennbar. Die Kunst soll eine politische und erzieherische Funktion haben. Entsprechend findet Sara Malerei und bildende Kunst zu statisch und betont, dass nur die Architektur zeitgemäß, da purer Wille sei (vgl. BS: 78).

Als Sara auf die Musik zu sprechen kommt, verflüchtigt sich die kühle Sachlichkeit des Arbeiterkindes jedoch schnell. Plötzlich ist die Rede von heidnischer Zauberei und dem Geheimnis der Kunst (vgl. BS: 79). Sara schreibt echter Kunst eine überirdische Macht zu, die zugleich faszinierend und gefährlich sei: „Aber warum spricht man im Zusammenhang der Kunst von Schönheit? Ein Zauberer wirbt nicht um die Schönheit, aber um die Macht, in ihrer höchsten, unschuldigen, selbstgenügenden Form. Oh, er ist gefährlich, der Zauberer, gefährlicher als Cäsar."[488] Diese Textstelle lässt viele Fragen offen. Sara zufolge ist der Künstler mächtiger als der Politiker, denn er hat die Möglichkeit, die Menschen auf eine ganz andere Art zu berühren und zu beeinflussen. Ich gehe davon aus, dass sich diese Stelle auf echte Kunst im Olssonschen Sinne bezieht. Sara macht deutlich, dass die Bezeichnung „schöne Kunst" unzutreffend für eine wirkungsstarke Kunst sei. „Schöne Kunst" wäre demnach mit dem l'art pour l'art gleichzusetzen, welches aus Olssons Sicht nur insofern gefährlich ist, als dass es zur Passivität verleitet (vgl.

[488] „Men varför talar man om skönhet i samband med konsten? En trollkarl friar inte till skönheten, men till makten, i dess högsta, oskuldsfulla, självtillräckliga form. O, han är farlig, trollkarlen, farligare än Cæsar." In: BS: 79.

142). Indem Sara jedoch in Nietzsches Gefolgschaft den Willen zur Macht als Charakteristikum der gefährlichen Kunst nennt, wird deutlich, dass hier von der aktionsbetonten Kunst die Rede ist, die Olsson in ihren Essays fordert. Die Macht, nach der diese Kunst strebt, wird mit drei Adjektiven beschrieben, die viele Fragen aufwerfen: Kann Macht unschuldig sein? Für wen bedeutet der Künstler eine Gefahr? Und was ist mit einer Macht, die sich selbst genügt, gemeint?

Die erste Frage kann kaum in wenigen Sätzen beantwortet werden. Man kann diskutieren, inwiefern Symbole, Bilder und Gedanken des literarischen Diskurses Einfluss auf andere Diskurse nehmen. Hier schließt sich auch die Frage an, ob und wie Symbole und Bilder ein Eigenleben entwickeln, das kaum mehr kontrollierbar ist.[489] Ein markantes Beispiel für solche Symbole aus dem Kontext der Zwischenkriegszeit sind beispielsweise „das Dritte Reich" und auch die gesamte Kriegs- und Kampfmetaphorik des frühen Expressionismus.[490] Macht kann nicht unschuldig sein. Sie bietet die Möglichkeit zur Handlung, verlangt jedoch zugleich Verantwortung. Die Verantwortung besteht auch dann, wenn die Möglichkeit, zu handeln, ungenutzt bleibt. Diese Erkenntnis gewinnt Hagar Olsson wie oben gezeigt im Verlauf des Zweiten Weltkriegs, als sie die Dekadenz ihrer Schriftstellergeneration, welche ihre Möglichkeiten nicht voll ausgeschöpft habe, anklagt. Macht, auch die des Künstlers, verpflichtet (vgl. 195, 199ff; vgl. dazu auch Holmström 1993a: 153).

Hier schließt sich unmittelbar die Frage an, für wen die Macht der Kunst gefährlich ist. Folgt man der Kritikerin Olsson und vielen ihrer Mitstreiter, so kann man annehmen, dass Sara vor allem eine Gefahr für das herrschende Gesellschaftssystem sieht und damit auf das gesellschaftsverändernde Potenzial der Kunst hinweist. Mit Blick auf die mögliche Verselbstständigung von Inhalten und Symbolen kann man jedoch auch hier Zweifel anmelden. Hat das Kunstwerk nicht ein Eigenleben, das sich gegen die Intention seines Schöpfers richten kann? Dies wird beispielsweise deutlich, wenn Adorno betont, dass Brechts Schauspiele mit ihrer Technik der Reduktion dem l'art pour l'art nahe stünden (vgl. Adorno 2003: 419-422). Nicht nur Inhalte und Bilder, sondern auch die Struktur eines Textes können der Autorenintention folglich zuwider laufen.

---

[489] Vgl. zur Wirkung und Wandlungsfähigkeit von Kollektivsymbolen Jürgen Links Aufsatz „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik". In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hrsg.): *Diskurstheorie und Literaturwissenschaft*. Frankfurt 1988: 284-307. Link zeigt hier am Beispiel des Heißluftballons, dass ein Kollektivsymbol sehr unterschiedliche Assoziationen hervorrufen kann, die einander sogar widersprechen können.

[490] Vgl. 109 zum Begriff des Dritten Reichs. Vgl. Vondung 1988: 360-377 zur Debatte um die Krieg fördernde Wirkung des Frühexpressionismus. Vgl. Unglaub 2002: 21-41 zur begrifflichen Nähe von Krieg und modernistischer Avantgarde.

Dies wiederum leitet zur dritten Frage über. Die Macht der höheren Kunst genügt sich laut Sara selbst. Dies impliziert, dass sie nicht nur unabhängig, sondern auch zweckfrei ist, womit Saras Definition höherer Kunst mit ihrer zuvor geäußerten Vorliebe für eine nützliche Kunst kollidiert. Dieser Widerspruch macht deutlich, dass Kunst nur dann ihre Wirkung entfalten kann, wenn sie mehr ist als Propaganda für eine bestimmte Weltanschauung. Um eine utopische Funktion zu haben, muss sie Horizonte eröffnen und Grenzen überschreiten, indem sie das Neue erahnen lässt, ohne es durch zu genaue Beschreibungen seiner Dynamik zu berauben. Aus diesem Grund reicht auch die Wissenschaft, auf die sich Sara ebenso beruft (z.B. Watsons Behaviorismus) wie Marx und Engels oder die Gesellschaftstheoretiker des schwedischen Volksheim, nicht aus, um zu bestimmen, wie das utopische Fernziel aussehen wird/ soll. Wissenschaft ist ebenso wie andere kulturelle Errungenschaften an ihre Zeit gebunden.[491] In diesem Sinne schreibt Bloch:

> Wir wissen, was wir jetzt und nachher wollen, wir wissen aber nicht und keiner von uns weiß, was wir überhaupt wollen. Dieses zu finden, dieses zu pointieren, zu instrumentieren, zu artikulieren, in Sprache zu bringen, in Form, in Bild, in Gestalt und Praxis zu bringen, künstlerisch, philosophisch, wissenschaftlich, moralisch ist unabdingbar unsere unabgegoltene Aufgabe. Endlich unser Gesicht zu finden in dem großen Krust und Wust der Verhinderung (AU: 137).

Bloch kritisiert in diesem Zitat jeglichen Anspruch, im Besitz absoluter Wahrheiten zu sein, und betont, dass es keine Gewissheit geben kann, wie das Ende der Menschheitsgeschichte aussehen wird. Es geht ihm hier vielmehr um die Wege nach Utopia. Entsprechend fordert er eine Kunst um des Menschen Willen, eine Kunst, die dem Menschen hilft, sich selbst zu finden. Dies ist, wie bereits mehrfach hervorgehoben, das erste Anliegen vieler Vertreter der humanistischen Tradition utopischen Denkens. Und eben dafür steht auch Herbert, der Komponist und Novellenverfasser. Er trägt viel utopisches Potenzial in die Handlung. Der Blochschen Terminologie folgend, könnte man sagen, dass er den Wärmestrom (vgl. 64) des Humanismus in die kühlen Überlegungen Saras leitet. Er trägt das Utopische in den Realismus. Dieser aus dem kulturellen Erbe generierte Wärmestrom und das damit verbundene Potenzial vermag Sara schließlich jedoch besser nutzbar zu machen als Herbert. Sie integriert Herberts Utopismus in ihren sachlicheren Realismus. Auch auf der formalen Ebene wird dies deutlich, wenn die Erzählerin Herberts Novelle „Die tote Violine" („Den döda fiolen"; BS: 106-110), die einen deutlichen Bruch mit ihrer realistischen Erzählweise ausmacht, in den Haupttext einbettet.

Die Novelle weist eine Reihe mystischer, übersinnlicher Elemente auf, die alle eng an die Wirkung des Geigenspiels des Tommaso

[491] Vgl. dazu auch Miller Jones 1995: 182f.

gebunden sind. Sie wird aus der Sicht eines personalen Ich-Erzählers erzählt, Tommasos Bruder oder Schwester. Es wird berichtet, wie Tommaso sich als Neunjähriger selbst eine Geige gebaut hat, welche sein strenger Vater bald zerstört, nachdem er seinem Sohn mit dem Bogen die Hände blutig geschlagen hat. Seit diesem Geschehnis herrschte im Haus der Familie eine leere, tote Atmosphäre. Die verstummte Geige als Symbol für unterdrückte Vitalität und Humanität verwendet Olsson auch in dem Drama *S.O.S.* (vgl. 250, 252, 335). Der Vater sorgt mit ständigen Kontrollen dafür, dass Tommaso nicht wieder mit dem Geigenspiel beginnt. Erst als Tommaso älter ist, beschafft er sich eine neue Geige. Diese wird jedoch nie so sehr Ausdruck seines eigenen Spiels wie das unvollkommene Instrument der Kindheit.

Als der Vater nach einem Schlaganfall an das Bett gefesselt ist, vergehen einige Tage, bis Tommaso es wagt, seine Geige im Haus der Familie erklingen zu lassen. Plötzlich verwandelt er sich in den Augen des Erzählers in den alten Juden aus der Kindheit der Geschwister, der mit seiner Drehorgel von Dorf zu Dorf wanderte. Tommasos Spiel füllt den Raum mit tanzenden Schatten, die der Erzähler als Repräsentanten der Unterdrückten und Unglücklichen erkennt. Tommasos Musik ist ungewöhnlich. Ohne einen einzigen reinen Ton zu enthalten, entfaltet sie ihre Wirkung, die der Erzähler folgendermaßen kommentiert: „Was ist alle Vollendung der Kunst gegen diesen einzigen Augenblick der Seligkeit, wenn die Unterdrückten und Versager triumphieren dürfen? In so einem Augenblick steigt der Erlöser nieder in den Hades zu den Verdammten."[492] Schließlich bricht Tommaso sein Spiel kurz ab, um seinem Vater, der im Nebenzimmer liegt, das „Wiegenlied von der Schuld" („Vaggvisan om skulden"; BS: 109) vorzuspielen. Tommaso stellt sich an das Bett seines Vaters und bringt zunächst eine Reihe von Tönen hervor, die den Erzähler zutiefst bedrücken. Doch plötzlich erklingt ein wunderbar edler und reiner Ton, der ein unerklärliches Glücksgefühl bei dem Erzähler hervorruft: „Alles, was war und ist, verschwindet, aber das Paradies ist ewig. Die erste Blume duftet namenlos, die erste Wolke berührt die Erde mit ihrem blauen, wesenlosen Schatten. Die tote Violine singt!"[493] Als der Erzähler das Gesicht des Vaters betrachtet, bemerkt er, dass es von Tränen überströmt ist. Der Vater ist gestorben, womit die Novelle schließt: „Es gab niemand anderen im Zimmer als Tommaso und mich und den Tod."[494]

Herberts Novelle zeugt von einer ähnlichen Kunstauffassung, wie sie in vielen Olssonschen Texten zu finden ist. Die modernistische Kunst bricht mit den alten ästhetischen Idealen und erscheint zunächst

---

[492] „Vad är all konstens fulländning mot detta enda ögonblick av sällhet, när de underkuvade och misslyckade få triumfera? Det är i sådana ögonblick Frälsaren stiger ned till de fördömda i Hades." In: BS: 109.

[493] „Allt som varit och är försvinner, men paradiset är evigt. Den första blomman doftar namnlös, det första molnet berör jorden med sin blåa, väsenslösa skugga. Den döda fiolen sjunger!" In: BS: 110.

[494] „Det fanns ingen annan i rummet än Tommaso och jag och döden." In: BS: 110.

unrein und schief. Sie ist kritisch und geht den Dingen auf den Grund, was bedeutet, dass sie sich den Armen und Vergessenen, den Ausgeschlossenen und Verrückten widmet. Dadurch gelingt es ihr, etwas Neuem Raum zu schaffen. Utopischer Vor-Schein wird sichtbar. Vergangenheit und Gegenwart können nun losgelassen werden, womit der Blick auf das Paradies, das hier mit dem Blochschen Ultimum oder auch dem Begriff der Heimat gleichgesetzt werden kann, frei wird. Die erste Blume und die erste Wolke sind zwar wahrnehmbar, doch sind ihre Eigenschaften noch nicht klar erkennbar und benennbar.[495] Wie in *Chitambo* und in Blochs *Geist der Utopie* bringt die Farbe Blau den utopischen Vor-Schein zum Ausdruck. Zudem kommen in diesem kurzen Text Blochs Kategorien Horizont, Novum und Ultimum (vgl. 63ff, 98) alle zum Tragen und auch der Tod spielt erneut eine entscheidende Rolle. Die Geige überwindet den Tod als es Tommaso gelingt, ihr einen reinen Ton zu entlocken, der nach Hoffnung und Zuversicht klingt. Er vermittelt die Ahnung von der Möglichkeit eines utopischen Zustands. Entsprechend findet man in einem Notizbuch Hagar Olssons die folgende kurze Replik: „Eine wunderbare Musik wird kommen (Edith: diejenigen, die die höchste Musik in sich tragen, bauen auf die Zukunft)"[496]. Olsson entwickelt diesen augenscheinlich von Edith Södergran stammenden Gedanken weiter, indem sie feststellt, dass die Ästhetik zu einer ungeahnten Macht der Zukunft werden könnte, es aber momentan eines anderen Wirkens bedürfe. Man brauche Erkenntnismut und ein Denken, das scharf wie ein Lichtschwert sei (vgl. HOS 10.IV.2).

Ein weiteres Moment erinnert an Olssons Texte zur modernistischen Kunst. Sara beschreibt, welche Wirkung Herbert auf sie ausübt, als er ihr auf einem Schulfest diese Novelle vorliest: „Wie eine Traumgestalt stand er an der Schwelle zum Leben, sah alles, aber wurde von einem unsichtbaren Nebelschleier daran gehindert, die Grenze zu überschreiten."[497] Herbert ist eine Moses-Gestalt, die das gelobte Land nur sehen, aber nicht betreten kann (vgl. 104). Er ist zugleich ein Vorläufer Vegas, die, wie oben gezeigt, dem Schritt auf die andere Seite sehr nah kommt. Ihr Selbstmord bleibt nur ein Versuch, Herbert hingegen sorgt dafür, dass sein Suizid nicht missglückt.

Herberts Novelle vermittelt auf den ersten Blick keine politische, sondern vor allem eine poetologische Botschaft. Da sie jedoch in den Kontext des Haupttextes eingebettet ist, erhält sie eine Funktion, die die Ebene ästhetischer Reflexion verlässt. Die Novelle gibt buchstäblich Raum für ein neues Leben. Sie ist der Auslöser für Herbert und Sara, sich

---

[495] In einer Notiz unter der Überschrift „Gedanken über Liebe und Kunst" („Tankar om kärlek och konst") betont Olsson, dass das Unvollendete in der Kunst, im Leben und in der Liebe das Wertvollste sei. Es schaffe Raum für Träume, Hoffnung und Möglichkeiten. Vgl. HOS 1.III.6.

[496] „En underbar musik skall komma (Edith: de som inom sig bära den högsta musiken _ _ bygga på framtiden)". (Hervorhebung im Original.) In: HOS 10.IV.2.

[497] „Som en drömgestalt stod han på tröskeln till livet, såg allt, men hindrades av en osynlig dimridå att överskrida gränsen." In: BS: 111.

für eine Nacht von allen Zwängen zu befreien, was durch ihren wilden Tanz symbolisiert wird. Sara folgt Herbert nach Hause und die beiden zeugen ein Kind (vgl. BS: 111-113). Saras politische Haltung verändert sich, was dadurch erkennbar wird, dass sie gegen die eigene kühle Sachlichkeit aufbegehrt:

> Aber in diesem Moment wurde ich von einem merkwürdigen Trotz ergriffen, ich wollte nicht an den Nutzen und den Nutzen denken, ich wollte alle Formeln und Theorien von mir abschütteln, und mich blind von etwas leiten lassen, ich weiß nicht was, etwas, das stärker war als meine Vernunft.
>
> Men i denna stund greps jag av ett underligt trots, jag ville inte tänka på nyttan och nyttan, jag ville skaka av mig alla formler och teorier, och låta mig ledas i blindo av något, jag vet inte vad, något som var starkare än mitt förnuft. (BS: 128f.)

Die Kunst – und hier vor allem die Musik – bilden ganz im Sinne von Adorno einen echten Gegenentwurf zu der herrschenden Wirklichkeit. So kommt ihr eine indirekte politische Funktion zu. Sie ist zutiefst revolutionär, da sie nicht nur die herrschenden Wertvorstellungen, sondern die Denkstrukturen der kapitalistisch organisierten Gesellschaft angreift, in der die meisten Dinge und Lebewesen auf der Grundlage von Kosten und Nutzen bewertet werden. Sara erkennt zudem die Gefahren, die hinter einer vehement vertretenen Weltanschauung lauern. Dies geht im Verlauf der Erzählung aus vielen Kommentaren der Erzählerin hervor:

> All dies steht nun klar vor mir, aber damals wusste ich nicht, was ich nun weiß, und konnte vor allem nicht relativ denken und mich in die Situation eines anderen versetzen. Ich war nur von meinem eigenen Wahrheitsanspruch erfüllt, und jeder Wahrheitsanspruch ist tyrannisch.
>
> Allt detta står nu klart för mig, men då visste jag inte, vad jag nu vet, och kunde framförallt inte tänka relativt och inte sätta mig in i en annans situation. Jag var endast uppfylld av mitt eget sanningskrav, och varje sanningskrav är tyranniskt. (BS: 50.)

Kommentare wie dieser können als indirekte Kritik am Wissenschaftsoptimismus der zeitgenössischen sozialdemokratischen Gesellschaftstheoretiker gelesen werden, die zur Untermauerung des eigenen Wahrheitsanspruchs vor allem sozial- und naturwissenschaftliche Studien heranzogen (vgl. 156f).

Sara ist keine Befürworterin eines vereinheitlichenden, kollektivistischen Staates. Sie betont mehrfach, dass man in Bezug auf den Menschen davon ausgehen muss, dass nichts einfach und nichts eindeutig sei (vgl. BS: 35). Es sei faszinierend zu sehen, wie viele verschiedene Facetten ein Mensch habe. Generalisierungen könnten deswegen nur in die Irre leiten (vgl. BS: 125). Dennoch betont Sara die Bedeutung einer über das Individuelle hinausgehenden Menschlichkeit, die alle Menschen miteinander teilen (vgl. BS: 35). Den Glauben an dieses

Band zwischen allen Menschen beschreibt Sara als den Kern ihrer Weltanschauung. Sie weist den Glauben an Gott von sich, da dieser Stagnation und Unterdrückung der menschlichen Schöpfungskraft und Produktivität bedeute. Menschlichkeit hingegen sei beständig und verweise in ewig neuer Gestalt in die Zukunft:

> Meine Religion ist also die lebendige menschliche Gemeinschaft, die Brüderlichkeit, die all unsere Sehnsucht in sich aufnimmt, unsere Zukunftsträume, unsere Schaffenslust und unsere Unsterblichkeit. Diese Religion könnte Humanität genannt werden, wenn das Wort nicht missbraucht und abgeschwächt, will sagen intellektualisiert, worden wäre.
>
> Min religion är sålunda den levande mänskliga gemenskapen, broderligheten, som i sig upptar all vår längtan, våra framtidsdrömmar, vår skaparhåg och vår odödlighet. Denna religion kunde kallas humanitet, om inte ordet missbrukats och försvagats, det vill säga intellektualiserats. (BS: 69.)

Wie ich anhand der Essays und Kritiken dargelegt habe, entspricht dieses Glaubensbekenntnis dem Hagar Olssons. Vor allem die starke Ausrichtung auf die Zukunft sowie die Betonung der Sehnsucht offenbaren, dass utopisches Denken zentral ist. Auch Sara vertritt den Humanismus als eine realisierbare Utopie, die eine friedlichere Welt verspricht.

Diese Vorstellung hat einiges mit dem Blochschen Konzept Heimat gemeinsam, das Miller Jones zufolge als Antwort auf und als Ausweg aus modernem und postmodernem Denken verstanden werden kann (vgl. 64f). Es gehe über die Suche nach einer neuen großen Synthese, die kennzeichnend für moderne Denker wie Freud oder sei, hinaus, indem es unendliche Vielfalt und Veränderbarkeit mit einbezieht. Zugleich biete es eine Antwort auf den im postmodernen Denken weit verbreiteten Pessimismus, der durch die Annahme hervorgerufen werde, dass die Welt in unzählige Einzelteile zerfalle, und auf die damit einhergehenden Schwierigkeit, Sinn zu stiften:

> Bloch's *Heimat* is […] also a place where the complexity and partial negativity of the lifeworld of humanity remain. […] Bloch's concept of montage can be seen as (post)modernism's response to the lack of cohesion: indirect montage does not try to fuse the fragments it juxtaposes in a grand synthesis, but it does look forward to the possible creation of coherent unities in the future. (Miller Jones 1995: 176.)

Das utopische Konzept des Humanismus als reale Utopie spendet Hoffnung, ohne die Komplexität der Wirklichkeit außer Acht zu lassen. Es hält dem Menschen die Möglichkeit offen, aktiv auf seine Zukunft einzuwirken. Auch die Protagonistin Sara wird von diesem Konzept getragen. Am Ende des Romans wird deutlich, dass Sara mit Recht Hoffnung hegt und sich nicht in ihr Schicksal fügt, sondern den Horizont nach den Anzeichen eines neuen Sturmes, sprich neuen Wegen und

Möglichkeiten, absucht. Obwohl sich Sara zu Beginn der Handlung als Sozialistin bezeichnet (vgl. BS: 30), wird ein sozialistisch organisierter Staat am Ende des Textes nicht zum utopischen Ziel erklärt.

In *Det blåser upp till storm* wird die Idee eines vereinten Europas als politisches Nahziel und zugleich als Weg zum utopischen Fernziel einer neuen Humanität präsentiert. Sara, Herbert und ihr Schulkamerad Stenka planen einen paneuropäischen Schülerverbund mit Anschluss an die von Richard N. Graf Coudenhove-Kalergi (1894-1972) im Jahre 1924 gegründete Paneuropäische Union. Paneuropa nennen die Schüler ihr trojanisches Pferd, das sie mit ihren Idealen und Ideen füllen. Diese sollen ihren Kampf gegen das herrschende System aufnehmen, sobald die Idee eines vereinigten Europas eine breitere Akzeptanz gefunden hat (vgl. BS: 162). In der Zwischenkriegszeit galt die Idee von einem europäischen Völkerverbund, die Coudenhove-Kalergi in seiner programmatischen Schrift *Pan-Europa* (1923) entwickelte, vielen als eine Frieden versprechende Alternative zu Nationalismus und Kommunismus.[498]

Vor allem Stenka haben es Coudenhove-Kalergis Ideen angetan, und die Erzählerin kommentiert diese Begeisterung folgendermaßen:

> Ich glaube, dass es ursprünglich Coudenhove-Kalergis Person war, die sein Interesse weckte. Dies ist sehr charakteristisch für Stenka; es liegt immer eine Person hinter seiner idealistischen Begeisterung. Er hat das für den Gefühlsmenschen typische Bedürfnis nach Jüngerschaft. […] Ich bin überzeugt, dass er das Bild [Coudenhove-Kalergis] auf seinem Tisch oder seiner Wand hat, vielleicht zusammen mit Valentino. Die halborientalische Abstammung des Mannes machte ihr übriges; Stenkas Fantasie webte Legenden um seine Person. Ich glaube nicht, dass Stenka etwas Bemerkenswertes an der Idee von Paneuropa gefunden hätte, wenn es ein ganz gewöhnlicher Europäer, zum Beispiel ein Deutscher, gewesen wäre, der sie hervorgebracht hätte.
>
> Jag tror, att det ursprungligen var Coudenhove-Kalergis person som väckte hans intresse. Detta är mycket karakteristiskt för Stenka; det finns alltid en person bakom hans idéella hänförelse. Han har känslomänniskans behov av lärjungeskap. [...] Jag är övertygad om att han har bilden [Coudenhove-Kalergis] på sitt bord eller sin vägg, kanske tillsammans med Valentino. Mannens halvt orientaliska härstamning gjorde sitt till; Stenkas fantasi vävde legender kring hans person. Hade det varit en helt vanlig europé, till exempel en tysk, som drivit fram idén om Paneuropa, tror jag inte att Stenka funnit något märkvärdigt i den. (BS: 147.)

Diese Textstelle ist besonders im Kontext der Zwischenkriegszeit aufschlussreich. Sie korrespondiert mit Blochs Ausführungen zum Mythos und zu der Bedeutung der Emotionen für das menschliche Engagement für eine Sache. Stenka wird als Gefühlsmensch beschrieben,

---

[498] Vgl. Kogon, Eugen: Richard Nikolaus Graf Coudenhove-Kalergi. Pan-Europa. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Bd. 4. Hg. v. Walter Jens. München 1989: 242f.

der sich bereitwillig einer Führungspersönlichkeit anschließt, insofern diese das entsprechende Charisma und das Zeug zum Mythos hat. Dies ist für ihn wichtiger als die Ideen, für welche die Person eintritt. Auch wenn Saras Charakterisierung des Kameraden distanziert und überheblich wirken mag, so macht sie in Anbetracht der europäischen Entwicklung insbesondere in den totalitären Staaten eine wichtige Beobachtung: der Mensch ist mindestens ebenso sehr Gefühlswesen wie Geisteswesen, und dies birgt gleichermaßen Gefahren wie positive Möglichkeiten. Eine gute Sache wie der friedliche Völkerverbund braucht den Mythos, damit Menschen sich engagieren. Wird ein Projekt zur Herzensangelegenheit, so wird seine Verwirklichung oft viel konsequenter vorangetrieben. Doch lauert hier immer die Gefahr blinder Gefolgschaft, deren verheerendes Ausmaß einige Jahre nach dem Erscheinen von *Det blåser upp till storm* beobachtet werden konnte.

Im Wissen um die politische Entwicklung in Europa besonders nach 1933 kann die Charakterisierung Herberts als der geborene Führer ein unbehagliches Gefühl beim Leser hervorrufen:

> Ich glaube überhaupt nicht, dass hierbei eine billige „dämonische Suggestion" hineinspielt, trotz allem, was man in eine solche Richtung zum Beispiel über Napoleon, Lenin und viele andere zu lesen bekommt. Es ist etwas viel Einfacheres: die Fähigkeit ganz in einer Sache aufzugehen (denkt an Jeanne d'Arc). […] Es gab viele Kameraden in unserem Verbund, besonders unter den Jüngeren, die ihm blind folgten. Sie hätten nicht gezögert für ihn in den Tod zu gehen, dies ist ganz sicher.
>
> Jag tror inte alls att det är någon billig "demonisk suggestion" som härvid spelar in, trots allt vad man i sådan riktning fått läsa till exempel om Napoleon, Lenin och många andra. Det är något mycket enklare: förmågan att helt gå upp i en sak (tänk på Jeanne d'Arc). [...] Det fanns många av kamraterna i vårt förbund, särskilt bland de yngre, som följde honom blint. De hade inte tvekat att gå i döden för honom, det är alldeles säkert. (BS: 175.)

Ohne die irritierende Wirkung solcher Textstellen abstreiten zu wollen, dürfen sie nicht als eine Befürwortung unkritischer Gefolgschaft oder eine naive Stilisierung des Mythos zum einzig wahren Ideal verstanden werden. Mit einer solchen Deutung wird man weder dem Roman und noch weniger seiner Verfasserin gerecht. Dies zeigen nicht nur ein Blick in die kritischen Texte, sondern auch eine davon unabhängige Auseinandersetzung mit dem Roman. Dieser schließt immerhin damit, dass nicht Herberts Anhänger, sondern Herbert selber in den Tod geht.

Wie schon mehrfach betont, überlebt die sachlich räsonierende Sara, die jedoch unter Herberts Einfluss eine Entwicklung durchläuft, die dazu führt, dass ihre kühle Sachlichkeit um die Einsicht bereichert wird, dass der Mensch trotz aller Rationalität ein komplexes Gefühlswesen ist und bleibt, ja, bleiben muss. Sara wird zum Ausdruck für das gleichberechtigte Zusammenspiel von Verstand und Gefühl, das Olsson

in ihren Essays fordert (vgl. 179ff, 198, 206). Entsprechend der Diagnose, die Olsson der eigenen Zeit stellt, beachtet und kultiviert Sara zunächst nur die Verstandesseite, bis sie die Macht und Bedeutung des Irrationalen, sprich der Gefühle entdeckt (vgl. BS: 144f).[499] Diese Erkenntnis bringt Sara dazu, absoluten Wahrheiten abzuschwören und die unendliche Vielfalt der menschlichen Lebenswelt zu erkennen. Zugleich eröffnet sich ihr eine neue Sprache und eine neue Symbolwelt, die zwar weniger exakt ist, aber der Wirklichkeit gerechter wird, als eine um Logik und Genauigkeit bemühte Sprache:

> In den Gedanken greife ich unfreiwillig zu einer religiösen Sprache, wenn ich mir die Stimmung klarmachen will, die uns während der ersten Monate des neuen Jahres beherrschte. Besonders der wunderbare Satz: *„Herr, lasse dein Angesicht über uns leuchten"*, kommt mir in den Sinn. […] Solche Worte bedeuten gar nichts, aber es geht ein starker Klang von ihnen aus. Und warum müssen unsere Worte immer an die nüchterne Bedeutung gebunden sein, warum dürfen sie nicht einmal *tönen* […].
>
> I tankarna griper jag ofrivilligt till ett religiöst språk, då jag vill klargöra för mig den stämning som behärskade oss under det nya årets första månader. Det är särskilt den underbara satsen: *"Herre låte sitt ansikte lysa över oss"*, som kommer för mig. [...] Sådana ord betyder ingenting alls, men en stark klang utgår ifrån dem. Och varför måste våra ord alltid vara bundna vid den nyktra betydelsen, varför får de inte *tona* någon gång (BS: 145).

Damit gelangt Sara in ein ähnliches Fahrwasser wie Bloch, dessen philosophische Texte voll von Metaphern und Symbolen sind, mit deren Hilfe es ihm einerseits gelingt, eine Offenheit und Unbestimmtheit zu schaffen, die neue Möglichkeiten offenbart. Andererseits spricht diese Sprache die Gefühlsebene der Leser an, was ein Wiedererkennen der eigenen Wünsche und Bedürfnisse ermöglicht und so ein Vertrauen schafft, das zu einer Reise zu neuen Ufern ermutigt. Damit steht auch Sara Ellmans Erzählung im Zeichen des neuen Realismus.

Miller Jones betont, dass Bloch neben Walter Benjamin einzigartig darin war, Religion und utopisches Denken mit dem Marxismus zu kombinieren (vgl. Miller Jones 1995: 32). Für das Feld der Philosophie mag dies stimmen, doch mit Blick auf die Dichtung muss man festhalten, dass *Det blåser upp till storm* ebenfalls ein Beispiel für solch eine Kombination ist. Miller Jones unterstreicht, dass Bloch kein Interesse daran hatte, die Religion einfach in den Marxismus zu

[499] So sagt Sara von sich selbst, dass sie immer eine Gegnerin des Mystizismus gewesen sei, „der um jeden Preis dunkle Zusammenhänge in den einfachsten Erscheinungen sehen will und unsere klarsten und freiesten Handlungen mit einer schwindelerregende Ursachenkette begründet, deren äußerster toter Punkt die Vorbestimmung ist" („som till varje pris vill se dunkla sammanhang i de enklaste företeelser och vill leda våra klaraste och friaste handlingar tillbaka till en svindlande orsakskedja, vars yttersta döda punkt är predestinationen"). In: BS: 144.

integrieren, sondern dass der Nutzen von Religion und Mythos ganz neu definiert werden müsse:

> While not denying that there was much oppressive ideological content in religion, Bloch argues both that religious traditions contain a (largely hidden) subversive current and that religion as such occupies an area within anticipatory consciousness that does not simply vanish with the creation of a socialist society. Something, in other words, must take its place. (Miller Jones 1995: 32.)

Sara erschließt sich zwar der ursprüngliche Sinn religiöser Bilder und Worte nicht mehr, dennoch sind sie von Bedeutung für sie. Sie werden zum Ausdruck für die Notwendigkeit von diesem Etwas („something"), auf das Miller Jones verweist. Aus Saras Überlegungen zu der Sehnsucht nach Führerpersönlichkeiten spricht die Einsicht, dass auch der Mensch in der säkularisierten Welt ein Bedürfnis nach Mythen und Religiösem hat (vgl. 194).

Obwohl die Umschlaggestaltung[500] und Saras Bekenntnis zum Sozialismus zu Beginn des Romans eine andere Richtung signalisieren, ist auch *Det blåser upp till storm* von einer humanistischen Weltanschauung geleitet, die den Sozialismus zwar integriert, ihn aber nicht zum politischen Leitfaden macht. Der Roman nimmt viele politische Ideen und Tendenzen der Entstehungszeit auf, ohne eindeutig für eine politische Partei Stellung zu beziehen. Obwohl Vielgestaltigkeit und Ambivalenz von zentraler Bedeutung sind, führt der Relativismus des Romans nie zu völliger Beliebigkeit. Der Mensch und die Menschlichkeit sind als Wertmaßstab immer gegenwärtig. Entsprechend leuchtet analog zu Ernst Blochs Philosophie am Horizont immer die Utopie einer humanen Gesellschaft, die dem Menschen ermöglicht, sicher und frei zugleich zu sein.

Typisch für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ist die Bedeutung, die dem Tod eingeräumt wird, und die Art und Weise, wie mit ihm umgegangen wird. Sara versteht ihn als ein Symbol für die Fähigkeit, loslassen zu können (vgl. BS: 9). Erst wenn der Mensch dazu in der Lage ist, kann er sich zu neuen Ufern aufmachen. Dem Ende wohnt immer auch ein Anfang inne, wodurch es seinen Schrecken verliert, und die utopische Kombination von Sicherheit und Freiheit möglich erscheint. Ein eindrucksvolles Beispiel für eine intensive Auseinandersetzung mit dem Tod in der Kunst sind die Arbeiten von Käthe Kollwitz (1867-1945). Eric Olsoni stellt die Künstlerin anlässlich einer Ausstellung in Helsinki in *Ultra* vor, wobei er Kollwitz' Bearbeitung der Themen Krieg und Tod hervorhebt und zugleich feststellt, dass eine tiefe menschliche Kraft aus den Werken der Künstlerin spricht.[501] Gemeinsamkeiten mit Hagar Olssons Todesdarstellungen sprechen besonders aus Kollwitz' Lithographie „Tod

---

[500] Siehe Anhang S. 490.
[501] Vgl. Olsoni, Eric: Tysklands stora etsare. In: *Ultra* 3/ 1922: 35f.

wird als Freund erkannt“ (1934/35).[502] Der Tod erscheint als Retter in der Not und doch bewahrt er etwas von seinem Schrecken. Ein weiteres Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Tod in der Zeit um und nach dem Ersten Weltkrieg bilden Freuds Schriften zum Todestrieb. Hier ist vor allem die Abhandlung *Jenseits des Lustprinzips* von 1920 zu nennen. Im Gegensatz zu Olsson versteht Freud den Tod jedoch in erster Linie als den Antagonisten des Lebens.

Tod und Geburt werden in *Det blåser upp till storm* auf ganz konkrete Weise durch die erwartete Ankunft eines neuen Menschen, dem Kind Saras und Herberts, in einen engen Zusammenhang gestellt. Das Kind hat, obwohl sich Herbert umbringt, gute Voraussetzungen für die Zukunft. Herberts Tod führt dazu, dass Herberts Vater seine Versäumnisse hinsichtlich des eigenen Sohnes einsieht und es zu einer Aussöhnung zwischen ihm und Sara kommt (vgl. BS: 225). Herberts Tod lässt neue Hoffnung aufkeimen. Er bereitet den Weg für eine Versöhnung zwischen den Generationen und Klassen und stärkt den Willen der Kameraden Herberts für die eigene Zukunft zu kämpfen (vgl. BS: 228). Dem Roman liegt die Erfahrung des Ersten Weltkrieges zugrunde, deren Negativität in etwas Positives umgewandelt werden muss, um eine Zukunft für den Menschen überhaupt erst möglich zu machen. Olsson gestaltet die Geburt des Utopischen aus dem Geiste der Dystopie. Um dem Neugeborenen eine Überlebenschance zu gewähren, ist Versöhnung der erste und wichtigste Schritt.

So sind Pazifismus und die Idee eines vereinigten Europas die einzigen eindeutigen politischen Stellungnahmen, die man dem Text entnehmen kann. Parteipolitisches und klassenkämpferisches Engagement betonen immer in erster Linie die Differenzen zu den Menschen, die der anderen Seite angehören. In einer Zeit, in der die Gräben zwischen den Völkern, die einen verlustreichen Krieg heraufbeschworen haben, noch lange nicht zugeschüttet sind, sondern vielmehr erneut aufzubrechen drohen, betont ein Text wie *Det blåser upp till storm* die Bedeutung eines versöhnenden Humanismus, der insofern ein revolutionärer ist, als dass er das Denken in neue Bahnen lenkt. Seine Besonderheit liegt vor allem darin, dass das verbindende Glied zwischen allen Menschen – die Menschlichkeit – zugleich Ausdruck für die unendliche Vielfalt menschlichen Lebens ist. Vielfalt und Einigkeit müssen sich nicht ausschließen. Diese These verfolgt Olsson in einer Konsequenz, die nicht nur in der Zwischenkriegszeit, sondern bis heute außergewöhnlich ist. In diesem Sinne ist ihr Roman mehr als ein Tendenzroman seiner Zeit.

[502] Siehe Anhang S. 492.

Unzeitgemäße Betrachtungen?
S.O.S., *Det blåa undret* und *Lumisota*

> *Trotzdem sei es gesagt: ein grosser Sieg ist eine grosse Gefahr. Die menschliche Natur erträgt ihn schwerer als eine Niederlage; ja es scheint selbst leichter zu sein, einen solchen Sieg zu erringen, als ihn so zu ertragen, dass daraus keine schwerere Niederlage entsteht.*[503]
>
> Friedrich Nietzsche

In einer Zeit, die insbesondere auf dem Gebiet der Politik durch starke Polarisierungen geprägt war, erscheinen Hagar Olssons Dramen *S.O.S.* (1928), *Det blåa undret* (1932) und *Lumisota* (1939), die sich auf verschiedene Weise gegen diese Frontenbildung wenden. Alle Stücke haben einen prophetischen Charakter, der insbesondere im Falle von *Lumisota* der Wirklichkeit so nahe kam, dass das Stück verboten wurde (vgl. Zilliacus 1979: 179). Von *S.O.S.* über *Det blåa undret* bis zu *Lumisota* ist eine Entwicklung hin zu einer konkreteren Bezugnahme auf die aktuellen politischen Tendenzen der Entstehungszeit der Dramen zu beobachten. Dennoch können alle Dramen als neurealistisch bezeichnet werden. In *S.O.S.* tritt das die Wirklichkeit überschreitende Element ähnlich wie in den Romanen *Chitambo* und *På Kanaanexpressen* deutlicher in Erscheinung. Meine Analysen werden jedoch zeigen, dass auch die beiden anderen Dramen nicht ohne weiteres als realistische bezeichnet werden können, obwohl Olsson hier mit einer stärker an die Mechanismen der Wirklichkeit angepassten Gestaltung der politischen Lage Rechnung trägt. Sie bewegt sich im Gleichklang mit vielen europäischen Schriftstellern, die versuchten, mit ihrer Dichtung unmissverständlich gegen den Faschismus und andere extremistische Positionen anzuschreiben.[504]

Im Folgenden wird kurz die Entwicklung der inhaltlichen und formalen Gestaltung von *S.O.S.* über *Det blåa undret* bis *Lumisota* skizziert. Neben den politischen Inhalten, die sich in vielerlei Hinsicht mit den kritischen Texte und *Det blåser upp till storm* decken, steht die gestalterische Ebene im Mittelpunkt der Betrachtung. Allen drei Dramen ist gemeinsam, dass sie ihrer Zeit nicht nur insofern voraus sind, als dass sie viele der Konsequenzen und Gefahren, die die politischen

---

[503] Nietzsche, Friedrich: Erstes Stück. David Strauss. Der Bekenner und der Schriftsteller. In: Nietzsche 1981: 9.

[504] Als Illustration für diese Tendenzen können die poetologischen Reflexionen des Schriftstellers Sebastian aus Klaus Manns Roman *Mephisto* (1936) dienen: „Das Gesetz des Kampfes fordert von uns, daß wir auf tausend Nuancen verzichten und uns ganz auf eine Sache konzentrieren. Meine Aufgabe ist es jetzt nicht zu erkennen oder Schönes zu formen, sondern zu wirken – soweit das in meinen Kräften steht. Es ist ein Opfer, welches ich bringe – das schwerste.“ In: Mann, Klaus: *Mephisto. Roman einer Karriere*. Reinbek bei Hamburg 2000: 303.

Spannungen der Zwischenkriegszeit mit sich brachten, hellsichtig benennen.[505] Ich werde zeigen, dass sie außerdem einem Denken verpflichtet sind, das erst lange nach ihrer Entstehung breitere Zustimmung fand. Adornos Überlegungen zu den Möglichkeiten der Kunst, die herrschenden Denkstrukturen in Frage zu stellen, sind dabei neben Blochs Vor-Schein erneut von Bedeutung. In allen Dramen wird das Wirklichkeitsverständnis diskutiert, was sich ähnlich wie in Hagar Olssons Prosa nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der formalen Ebene abspielt.

Fridell hat mit ihrer Analyse von *Hjärtats pantomim* (1927) gezeigt, auf welche Weise Olsson das Theatralische betont und damit einen Kontrast zum naturalistischen Schauspiel schafft. Fridell meint, dass Olsson den Unterschied zwischen der Bühne und der Publikumswirklichkeit bewusst unterstreicht und die dramatische Wirklichkeit dabei als wahrhaftiger darstellt, womit „das Fenster zu der übernatürlichen Welt"[506] aufgestoßen werde. An Stelle dieser Formulierung wäre der Begriff des Vor-Scheins treffender, da mit ihm deutlicher hervorgehoben wird, dass Olssons Dramatik an einem eindeutigen Wirklichkeitsbegriff rüttelt. Die Realität wird als hinterfragbar und veränderbar dargestellt, womit der Utopie der Weg geebnet wird. Auf diesen Aspekt geht Fridell nicht ausführlicher ein. Das mag darin begründet liegen, dass sie zu dem Schluss kommt, dass es in *Hjärtats pantomim* vor allem um eine innere Wirklichkeit gehe und dass das gesellschaftspolitische Engagement, welches Olsson in ihren kritischen Schriften fordere, erst in den Dramen *S.O.S.*, *Det blåa undret* und *Lumisota* eine bedeutende Rolle spiele (Fridell 1973: 159). Meine Analysen von *Chitambo* und *Det blåser upp till storm* haben jedoch gezeigt, dass beides einander bedingt. Der Weg zu einer gesellschaftspolitischen Veränderung kann nur durch das Innere des einzelnen Menschen führen.

Fridell präsentiert in ihrer Studie die Theateraufassung Hagar Olssons in den Jahren 1918-1929. Olssons Theaterkritiken stünden deutlich unter dem Einfluss von Pär Lagerkvist, August Strindberg und dem deutschen Modernismus. In Anlehnung an Lagerkvist spreche Olsson seit 1918 von „dem neuen Drama", das als eine

---

[505] *S.O.S.* wird gemeinhin als Finnlands erstes expressionistisches Drama bezeichnet. Vgl. Donner 1962: 17, sowie Yrjö Varpios Studie *Hagar Olssonin näytelmä S.O.S. (1928) ja sen suhde expressionismiin* von 1978, in der Varpio ausführlich darstellt, auf welche Weise das Schauspiel mit dem deutschen Expressionismus verwandt ist. Er geht dabei auf inhaltliche und gestalterische Elemente ein. Zugleich wird gezeigt, wie dieses Stück zunächst eher auf Unverständnis stieß, um schließlich den Weg für eine expressionistische Literatur auf beiden Landessprachen in Finnland zu bereiten. *S.O.S.* kann also aufgrund seiner künstlerischen Form als unzeitgemäß für die finnische Kunst seiner Entstehungszeit charakterisiert werden.

[506] „[F]önster mot den övernaturliga världen". In: Fridell 1973: 149. Diese Formulierung hat Fridell von Gösta M. Bergman übernommen. Vgl. außerdem Fridell 1973: 124-149.

Weiterentwicklung des Strindbergschen Dramas zu verstehen sei (vgl. Fridell 1973: 47). Entsprechend stellt Olsson in ihren Theaterrezensionen immer wieder einen Bezug zu Strindberg her. Dabei wird deutlich, dass Olsson Strindbergs Kammerspiele und die moderne Dramatik überhaupt als ein Experimentierfeld versteht:

> Was wäre Strindbergs Kammerspiel anderes als eine Lehre darin, das Phantastische in der Realität selbst zu sehen? Und worauf laufen die interessantesten Experimente der modernen Dramatik sonst hinaus, wenn nicht darauf, einen Punkt zu finden, wo sich die Linien der Wirklichkeit und der Fiktion treffen und auf seltsame Weise brechen?
>
> Vad voro Strindbergs kammerspel annat än en lära i att se det fantastiska i själva realiteten? Och vad gå den moderna dramatikens intressantaste experiment ut på, om inte att finna en punkt, där verklighetens och fiktionens linjer mötas och på ett sällsamt sätt brytas mot varandra?[507]

Das neue Theater ist neurealistisch. Es bietet dem Utopischen aufgrund seiner Form ein besonders geeignetes Forum. Olsson betont die Rolle Strindbergs für die Beendung der Vormacht des Naturalismus auf der Bühne. Fridell zeigt, dass vor allem drei Aspekte von grundlegender Bedeutung für Olssons neues Theater sind, welche sie beide schon bei Strindberg vorfindet: Konzentration, Intensität und die Bedeutung des Unwirklichen oder Überrealistischen (vgl. Fridell 1973: 48-51). Olsson hält das Theater als dem Roman überlegen, da es in der Lage sei eine viel höhere Konzentration und damit Intensität herzustellen. Es sei die Form, die der eigenen Zeit am besten entspräche. 1928 heißt es in *Svenska Pressen*: „Unsere Zeit ist allzu stark konzentriert, allzu *dramatisch* aufgeladen, um von einer Kunstform wie dem Roman zufriedengestellt zu werden […]. In dem neuen Drama bebt der Nerv der Zeit."[508] Auf der Bühne könne man das hohe Tempo, die brüchige Wirklichkeit und die Konflikte des modernen Menschen viel adäquater aufgreifen. Diese Feststellung könne man, so Holmström, als eine programmatische Erklärung für das Drama *S.O.S.* verstehen (vgl. Holmström 1993: 135).

In *S.O.S.* wird die Verantwortung der Wissenschaft für die Gesellschaft diskutiert und der Nationalstaat mit der Idee einer universalmenschlichen Gemeinschaft konfrontiert und in Frage gestellt. In *Det blåa undret* spielt der Konflikt zwischen Links- und Rechtsextremismus eine wichtige Rolle, wobei die schwache Stellung des Liberalismus der Elterngeneration mit Blick auf die radikalen Positionen der Jugend problematisiert wird. Links- und Rechtsradikalismus werden als Kinder ein und desselben Geistes präsentiert, womit Olsson versucht die Perspektive zu weiten und auf die ursprünglichen Probleme aufmerksam zu machen, die sie als Wurzel eines Mangels der Menschen

---

[507] Olsson, Hagar: Pär Lagerkvists nya skådespel. In: *Svenska Pressen* 12.10.1928.

[508] „Vår tid är alltför starkt koncentrerad, alltför *dramatiskt* laddad för att tillfredställas av en konstform som romanen […]. I det nya dramat darrar tidens egen nerv." In: Olsson, Hagar: „Det nya dramat". In: *Svenska Pressen* 6.8.1928.

an Orientierung und Sinn versteht. *Lumisota* hingegen lenkt den Blick auf den unmöglichen und doch notwendigen Versuch, einen neutralen Standpunkt zwischen verfeindeten Fronten einzunehmen. In allen Dramen gilt es, eine tiefere Gemeinschaft zwischen den Menschen zu (er)finden, die über nationale und ideologische Grenzen hinausgeht. Eben diese Bestrebungen bedeuteten eine Gefahr für die politische Rhetorik vieler europäischer Länder, die ein Jahrzehnt nach der Beendigung des Ersten Weltkrieges wieder vermehrt auf Abgrenzung und Ausgrenzung setzten.

S.O.S. folgt der Struktur des klassischen aristotelischen Dramas, indem es die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung weitestgehend wahrt. Es gibt ein begrenztes Personal. Abgesehen von dem sogenannten „Zwischenspiel" („Mellanspel") wird der Zuschauer mit vier Personen konfrontiert: Maria, der zentralen Figur des Schauspiels, ihrem Vater („Fadern"), ihrer Freundin („Väninnan") und Doktor Patrick, über den man gegen Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Aktes erfährt, dass er einer der wichtigsten Naturwissenschaftler des Landes war. Er hat seine Arbeit in die Dienste einer Giftgasfabrik gestellt, bis er zu der Einsicht gelangt, dass er seine Formel für eine Waffe, deren Vernichtungspotenzial die Atombombe literarisch vorwegnimmt, zerstören muss. Er wird von nun an als Landesverräter gesucht und zugleich zum Helden einer revolutionären Widerstandsbewegung, die aus dem Untergrund heraus operiert. Die Handlung spielt in einem einzigen Raum des Hauses der Familie Marias und folgt der Einteilung in Akte. Die Einheit der Zeit wird nicht ganz eingehalten, da zwischen den ersten drei Akten und dem vierten und letzten Akt ein Jahr vergangen ist.

Die lineare Struktur wird nur durch das in zwei Szenen unterteilte Zwischenspiel aufgebrochen, das auf den zweiten Akt folgt und dessen Handlung laut Regieanweisung „jenseits von Zeit und Raum"[509] zu verorten ist. Hier treten ganz neue Figuren auf, die aus Strindbergs *Ett drömspel* (1901) zu stammen scheinen. In diesem Zwischenspiel begegnet der Zuschauer neben Maria und Doktor Patrick, die aus den vorausgegangenen Akten bereits bekannt sind, in der ersten Szene sieben Herren im Frack, einer Gruppe Arbeiter, einem Wachtmeister und einem Jüngling. In der zweiten Szene treten neben Maria und Patrick drei Ritter in goldenen Rüstungen und drei Furien auf. Sie haben die Funktion, die Absurdität des zeitgenössischen Kriegerideals und dessen pompöser Inszenierung, wie sie Ende der 1920er Jahre beispielsweise aus dem faschistischen Italien bekannt war, vorzuführen:

> *Die Ritter* (unisono). Gewalt wird sich gegen Gewalt erheben, Rache gegen Rache. So ist das Gesetz der Zwietracht.
> *Die Furien* (gellend). So ist das Gesetz des Todes, Halleluja!

[509] „[U]tom ramen för tid och rum". In: SOS: 86.

Die Ritter. Die Kinder der Zwietracht sollen die Erde erben und in großer Macht und Herrlichkeit leben.
Furien. Und einen schrecklichen jähen Tod sterben, Halleluja!
Die Musik spielt auf. *Die Ritter* schreiten gravitätisch vor zur Rampe und verbeugen sich.
Die Ritter. Stolz, Heldenmut und Ehre nennt man uns – Ritter ohne Furcht und Tadel.
Die Furien rauschen vor wie ein Wirbelsturm.
1. Furie. Wir entzünden Feuer in der Menschenbrust –
2. Furie. Wir schmieden die Pflüge zu Schwertern –
3. Furie. Wir schmücken die Gräber mit Siegeskränzen!
Die Ritter (pathetisch). Es leben die Furien!
Die Furien (gellend). Es leben die Furien!

Riddarna (unisont). Våld skall resa sig mot våld, hämnd mot hämnd. Sådan är tvedräktens lag.
Furierna (gällt). Sådan är dödens lag, halleluja!
Riddarna. Tvedräktens barn skall ärva jorden och leva i stor makt och härlighet.
Furierna. Och dö en ond bråd död, halleluja!
Musiken spelar upp. *Riddarna* stiger gravitetiskt fram till rampen och bugar sig.
Riddarna. Stolthet, Hjältemod och Ära nämner man oss – riddare utan fruktan och tadel.
Furierna susar fram som en virvelstorm.
1:sta Furien. Vi tänder eld i människobröst –
2:dra Furien. Vi smider plogarna till svärd –
3:dje Furien. Vi smyckar gravarna med hjältekransar!
Riddarna (patetiskt). Leve Furierna!
Furierna (gällt). Leve Furierna! (SOS: 126f.)

Hier wird der realistische Rahmen gesprengt und das Theatralische auch durch die Einbeziehung von Tanzelementen zu Operettenmusik und durch das in den Regieanweisungen vorgegebene Bühnenbild und die Beleuchtung stark betont (vgl. SOS: 121; 126).

Der Bezug zur Wirklichkeit der Entstehungszeit von *S.O.S.* wird jedoch gerade im Zwischenspiel hergestellt. Es wird nicht nur der wachsende Nationalismus und die damit verbundene Kriegsgefahr thematisiert, sondern auch die Auseinandersetzungen zwischen Arbeitern und Bürgern. Indem die Mechanismen der Wirklichkeit überzeichnet und überschritten werden, wird die Absurdität der gegenwärtigen politischen Situation ebenso sichtbar, wie vor ihren Folgen in der Zukunft gewarnt wird. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, indem die biblische Vorhersage des Propheten Micha verdreht wird.[510] Vor allem ein Ausruf steht im Mittelpunkt, „SOS SOS SOS!" (SOS: 131), der auch bühnentechnisch zur Geltung kommt, indem die

[510] Bei Micha 4, 1-4 heißt es: „Sie werden ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Spieße zu Sicheln machen. Kein Volk wird gegen das andere das Schwert erheben, und sie werden fortan nicht mehr lernen, Krieg zu führen."

Szene mit einem einsam blinkenden Notsignal schließt. Es klingt die Feststellung der Tochter Indras mit, dass es schade um die Menschen sei[511], womit sich eine weitere Parallele zu Strindbergs Traumspiel offenbart. Olssons Drama verharrt aber nicht darin, nur der Menschen Unglück zu konstatieren, sondern mit dem Hilferuf „Save Our Souls" wird deutlich an den Zuschauer appelliert, einzugreifen. Es geht buchstäblich um die Rettung der Seele des Menschen, um das Universalmenschliche.

Zu Beginn des Dramas wird die weltpolitische Lage als äußerst gespannt beschrieben: „eine Zeit wie diese, in der der Kampf um neue Machtsphären auf das Äußerste zugespitzt ist und die Stimmung so irritiert ist, dass ein Krieg jeden Moment ausbrechen kann."[512] Neben der Kriegsgefahr wird die wirtschaftliche Situation thematisiert, deren Entwicklung eng mit der Produktion von Waffen in Verbindung gebracht wird.[513] In diesem Kontext hat Patricks Entschluss weitgreifende Konsequenzen, was den Zuschauern durch Marias Vater und eine Radioeinspielung vermittelt wird. Der Vater verurteilt das eigenmächtige Handeln des Wissenschaftlers als wankelmütiges Experiment. Seine Argumentationsführung ist dabei widersprüchlich und verweist auf eine Problematik, die Olsson auch an anderer Stelle als grundlegend für die eigene Zeit herausstellt. Der Vater benennt zwar die Gefahren, die in einem Wissenschaftsethos verborgen liegen, der seinen Erkenntnisdrang und Fortschrittsglauben mit kühler Rationalität allein auf das eigene kleine Fachgebiet beschränkt, ohne dabei die Konsequenzen für die gesamte Menschheit zu bedenken. Doch wenn es um die eigene Nation geht, verliert auch der Vater das Wohl der Menschheit aus dem Blick. Er kritisiert Patricks gefühlsgeleitete Entscheidung für die Zerstörung der Formel und fordert von einem Mann, der eine derartig hohe gesellschaftliche Verantwortung trägt (vgl. SOS: 104-106), eine rationale Handlungsweise. Der Vater erkennt nicht, dass er den Teufel mit dem Belzebub austreiben will, wenn er auf die verheerenden Folgen eines im Drama als männlich, kriegerisch konnotierten Denkens und Agierens mit einer moralischen Entrüstung reagiert, die ihre Berechtigung aus eben demselben Denken zieht. Letztendlich zählen nationale Grenzen für ihn doch mehr als eine grenzenlose Verantwortung für die Menschheit.

Eben jene Verantwortung übernimmt Patrick, nachdem er zulässt, dass sein Handeln auch durch seine Emotionen geleitet wird:

---

[511] Während des Schauspiels stellt die Tochter Indras wiederholt fest: „Det är synd om människorna!". („Es ist schade um die Menschen!") Es handelt sich um die Kernaussage des Stücks. Entsprechen schließt das Stück auch mit dieser Feststellung. Vgl. Strindberg, August: *Samlade verk*. Nationalupplaga 46. Ett drömspel. Uppsala 1988: 122.

[512] „[...] en tid som denna, då kampen om nya maktsfärer tillspetsas till det yttersta och stämningen är så irriterad att ett krig när som helst kan bryta ut." In: SOS: 106.

[513] Nachdem Patrick die Formel für seine Superwaffe zerstört hat, sinken die Börsenkurse dramatisch. Vgl. SOS: 109.

> Alles geschah ja hier drinnen (er [Patrick] macht eine Geste zum Herzen) – und so schnell, dass die Gedanken nicht folgen konnten. Es war spät, die Fabrik war leer. Ich brachte mechanisch alles im Labor in Ordnung – für die Arbeit am nächsten Tag. Ich trat auf die Straße, dachte an nichts Besonderes. Hielt inne. Sah einige Kinder auf dem Platz vor der Fabrik spielen. Sah sie sehr genau, ihre lockigen Köpfe, ihre klare Haut. Wunderte mich vielleicht, wie sie dorthin gekommen waren, es war verboten. Da wurde unvermutet eine kleine Hand in meine gesteckt. Sie war so zart und warm, sie lag dort nichts Böses ahnend… Ich fühlte ein schwaches Drücken. Meine Hand zitterte. Ich sah das Kind an, das zu mir hoch lachte – *und in einer einzigen Sekunde stand alles klar vor mir*. Die Fabrik, das Giftgas, das Kind – wie in einem Albtraum sah ich den grauenvollen Zusammenhang! Ich weiß nicht, wie ich zurück ins Labor gekommen bin. Ich wusste nur, dass etwas getan werden musste – augenblicklich – bevor es zu spät war! Ich reflektierte nicht. Ich handelte sicherer und schneller als jemals zuvor, so wie ein Mensch vor einer drohenden Todesgefahr. Keine Macht der Welt hätte mich in diesem Moment aufhalten können. […] Ich war vollständig ruhig, mein Gehirn fast übernatürlich klar. [...] Diese Nacht werde ich nie vergessen. Sie beinhaltete alles – Sieg und Untergang, Tod und Auferstehung... Sie war ein Leben wert.
>
> Allting skedde ju här inne (han [Patrick] gör en gest åt hjärtat) – och så snabbt att tanken inte hann följa med. Det var sent, fabriken var tom. Jag ställde mekaniskt allt i ordning i laboratoriet – för nästa dags arbete. Jag steg ut på gatan, tänkte inte på någonting särskilt. Stannade. Såg några barn leka på planen utanför fabriken. Såg dem mycket tydligt, deras lockiga huvuden, deras klara hy. Undrade kanske hur de kommit dit, det var förbjudet. Då stacks oförmodat en liten hand i min. Den var så späd och varm, den låg där intet ont anande... Jag kände en svag tryckning. Min hand skälvde till. Jag såg på barnet som skrattade upp emot mig – *och i en enda sekund stod allting klart för mig*. Fabriken, giftgasen, barnet – som i en mardröm såg jag det förfärliga sammanhanget! Jag vet inte hur jag kommit tillbaka till laboratoriet. Jag visste bara att någonting måste göras – ögonblickligen – innan det var för sent! Jag reflekterade inte. Jag handlade säkrare och snabbare än någonsin, liksom en människa inför överhängande dödsfara. Ingen makt i världen kunde ha hejdat mig i den stunden. [...] Jag var fullständigt lugn, min hjärna nästan övernaturligt klar. [...] Den natten skall jag aldrig glömma. Den rymde allt – seger och undergång, död och uppståndelse... Den var värd ett liv. (SOS: 115f.)

Dieses längere Zitat beinhaltet viele Aspekte, die bereits aus dem Zusammenhang anderer Texte Olssons bekannt sind. Vor allem wird die Bedeutung des Gefühls, der emotionalen Intelligenz, für einen sinnvollen und verantwortungsbewussten Umgang mit der Welt und dem Menschen betont.[514] Auch hier geht es nicht um eine Ablehnung

[514] Der Begriff „emotionale Intelligenz" findet spätestens seit Daniel Golemans populärwissenschaftlicher Monographie *Emotionale Intelligenz* aus dem Jahre 1995 eine breitere Verwendung. Doch schon Ronald de Sousa befasst sich in seiner philosophischen Studie *The Rationality of Emotion* (1987) ausführlich mit der Vernunft

rationalen Denkens überhaupt, sondern um die Balance zwischen Verstand und Gefühl (vgl. 179ff, 198, 206). Patricks Bericht macht deutlich, dass ein größerer Zusammenhang nur dann erfasst werden kann, wenn neben dem Geist auch das Herz befragt wird. Dies wird in *S.O.S.* zur wichtigsten Prämisse wissenschaftlichen (und wirtschaftlichen) Arbeitens erhoben. Das kleine Kind symbolisiert die innere Menschlichkeit oder den inneren Menschen.[515] Sein Schicksal liegt in den Händen derjenigen, die die Macht haben, die Geschicke der Welt zu lenken. Die Verpflichtungen, die diese Macht mit sich bringt, erkennt Patrick. Er versteht plötzlich, dass der Tod keine abstrakte Formel ist, sondern ein begreifbarer Untergang. Diese Einsicht bedeutet den Wendepunkt. Patrick stellt seine Kräfte von nun an in den Dienst des Lebens, womit sich die Möglichkeit zu etwas Neuem eröffnet. Die Hoffnung auf das gute Ende wird konkreter.

Dies begreift Maria viel früher als ihr Vater. Der utopische Vor-Schein wird wie in *Det blåser upp till storm* und *Chitambo* auch hier durch die Musik symbolisiert. Der Vater verbietet Maria zwar das Geigenspiel, doch hat er keinen Einfluss auf ihre Gedanken und ihre Imaginationskraft: „*Maria* (mit heimlichem Triumph). Ich höre die neue Musik schon. Das kannst du nicht verbieten."[516] Sowohl Maria als auch ihr Vater erkennen, dass ein neuer Krieg droht, der eine große Gefahr für die Menschheit bedeutet. Während das Denken und Handeln des Vaters jedoch dem der politischen, wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Entscheidungsträger entspricht und keine Erneuerung ermöglicht, hat Maria die Fähigkeit, etwas ganz Anderes zu vernehmen und zu denken. Noch während ihr Vater versucht, Marias Ansichten als „Grillen" und „phantastische Unvernunft"[517] abzutun, gelingt es ihr, mit einer merkwürdigen Mischung aus pathetischem Ernst und ironischen Gegenfragen die Argumente ihres Vaters zu entkräften und die Fragwürdigkeit der herrschenden Strukturen zu betonen:

> *Der Vater*. Für dich, ein junges Ding, mag das angehen, so zu sprechen und zu fühlen. […] Aber der Chef der Giftgasfabrik, der Vorsitzende im Komitee für die Verteidigung gegen Gasangriffe, der beste Experte und Erfinder des Landes – darf nicht mit seinen Gefühlen experimentieren.

---

der Gefühle. Vgl. besonders das siebte Kapitel in Sousa, Ronald de: *The Rationality of Emotion*. Cambridge/ Massachusetts 1987: 171-203.

[515] Auffällig ist die Nähe zu dem Begriff des „inneren Kindes" in der Psychologie. Man geht davon aus, dass jeder Mensch sein inneres Kind in sich trägt, das es zu erkennen und zu pflegen gilt, um eine verlorene psychische Balance zu gewinnen. Vgl. dazu beispielsweise die populärwissenschaftlich gehaltene Abhandlung der Psychologen Erika J. Chopich und Margaret Paul *Healing Your Aloneness* (1990), die unter dem deutschen Titel *Aussöhnung mit dem inneren Kind* erschienen ist.

[516] „*Maria* (med hemlig triumf). Jag hör redan den nya musiken. Det kan du inte förbjuda." In: SOS: 107.

[517] „[G]riller"; „fantastiskt oförnuft". In: SOS: 107.

> *Maria*. Er darf nur mit tödlichen Giften experimentieren! Das ist weniger gefährlich, weniger verbrecherisch, oder was?
>
> *Fadern*. Det kan gå an för dig, en flicksnärta, att tala och känna så där. [...] Men Giftgasfabrikens chef, ordförande i kommittén för försvar mot gasanfall, landets främsta kemiska expert och uppfinnare – får inte experimentera med sina känslor.
> *Maria*. Han får bara experimentera med ett dödande gift! Det är mindre farligt, mindre brottsligt, eller hur? (SOS: 106.)

Hinter dieser kurzen rhetorischen Gegenfrage stehen zentrale Fragen, die dem Publikum gelten: Welche Sichtweise ist eigentlich vernunftgeleitet und welches Vorgehen verantwortungsvoll? Ist der Pazifist oder doch eher der allein auf die Naturwissenschaften und die Wirtschaft bauende Fortschrittsoptimist der blauäugige Träumer? Und welche von beiden Haltungen sollte dem politischen Handeln zu Grunde liegen?

Die Zukunft der Menschheit wird an die Notwendigkeit eines allgemeinen Umdenkens gekoppelt.[518] Um dies zu erreichen, wird die Absurdität des gegenwärtigen politischen Handelns nicht nur von Patrick und Maria ausgesprochen, sondern auch im Zwischenspiel theatralisch dargestellt. Das Schauspiel nimmt die Wirklichkeit vorweg, indem es in der ersten Szene des Zwischenspiels mittels grotesker Übertreibungen zeigt, dass die Mitglieder des Völkerbundes sich vor allem hinter Worthülsen und leeren Versprechungen verstecken (vgl. SOS: 121-125), um in der zweiten Szene einen neuen Krieg als logische Konsequenz aus der herrschenden politischen Lage zu präsentieren (vgl. SOS: 126-132).

Der Pazifismus, den Maria und Patrick repräsentieren, ist ein utopisches Konzept, das sich durch Grenzüberschreitung und Freiheit auszeichnet. Ruft man sich Adornos Ideologiekritik in Erinnerung, so bedeutet dieses Konzept einen echten Gegenentwurf zu einer Welt, in der nationale Grenzen das Denken bestimmen. Es basiert nicht auf dem Prinzip, Andersdenkende auszuschließen, um das eigene Profil zu schärfen, vielmehr baut es seine Existenzberechtigung darauf auf, das Andere mit einzubeziehen. Betont der Nationalist immer die Differenz, so bemüht sich der Pazifist vor allem darum, das Gemeinsame aller Völker zu unterstreichen. In diesem Sinne ist die „Internationale“, mit welcher der Chor und das Orchester das Zwischenspiel ausklingen lassen, nicht als ein Bekenntnis zur kommunistischen Partei zu verstehen, sondern als Hymne und Symbol für die Vereinigung aller Völker.

Entgegen der gängigen Rhetorik der Zwischenkriegszeit, für die schleppende Abrüstung sei der mangelnde Wille der anderen Nationen verantwortlich (vgl. Mai 2001: 216-230), nimmt Patrick die gesamte Menschheit in die Verantwortung:

---

[518] „Die Sinne sollen sich ändern“ („Sinnena skall ändras“). In: SOS: 116.

> Jede Nation rüstet mit „dem Feind" um die Wette – Heere, Flotten und Flugzeuge stehen bereit, die Giftgaszisternen warten. Aber wer ist der Nationen, wer ist der Menschlichkeit Feind? Der böse Trieb. Das ungezügelte Machtbegehren. Der Kollektivegoismus. Wenn der eingebildete Feind geschlagen ist, erhebt *dieser* sein Haupt – und richtet die Waffen gegen den vermeintlichen Sieger! Das Geschlecht trägt den Todfeind hier innen – in seinem eigenen Herzen.
>
> Varje nation rustar i kapp med „fienden" – arméer, flottor och flygplan står beredda, giftgascisternerna väntar. Men vem är nationernas, vem är mänsklighetens fiende? Den onda driften. Det otyglade maktbegäret. Kollektivegoismen. När den inbillade fienden är slagen, reser *den* sitt huvud – och riktar vapnen mot den förmenta segraren! Släktet bär dödsfienden här inne – i sitt eget hjärta. (SOS: 117.)

Dieses Fazit erinnert an Friedrich Nietzsches Einleitung zu dem ersten Stück der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, aus der ein kurzer Auszug diesem Kapitel vorangestellt ist. Andere zu besiegen und zu beherrschen führt die Menschheit nicht weiter, im Gegenteil droht ihr Untergang als dystopisches Zukunftsszenario.

Wie in allen Olssonschen Texten der Zwischenkriegszeit steht auch in *S.O.S.* der kritischen Analyse der herrschenden Umstände eine tiefe Hoffnung auf eine bessere Zukunft zur Seite. Neben dem Untergang wird diese als eine gleichwertige, ja sogar wahrscheinlichere Möglichkeit präsentiert. Der Zuschauer soll auf diese Weise positiv in seinem Engagement bestärkt und nicht einem passiven Pessimismus überlassen werden (vgl. 97, 178f, 181f). *S.O.S.* ist damit in doppeltem Sinne unzeitgemäß. Das Drama bezieht Stellung gegen ein Denken, das nicht nur in der Zwischenkriegszeit, sondern auch noch Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg die Weltpolitik beherrscht hat und zum Teil immer noch beherrscht. Zugleich bestärkt es den Glauben an den Menschen und dessen Vermögen, eine bessere Welt zu schaffen. Der Vor-Schein auf diese Utopie entlässt die Zuschauer, wenn die Bühne bereits durch einen Vorhang verdeckt ist, das Geigenspiel des Vaters jedoch immer noch erklingt: „Man hört nur das Spiel der Geige – einen Lobgesang für das Menschenherz."[519] Die Liebe hat schließlich auch dem Vater den Weg zur Zukunftsmusik eröffnet.

Auch in *Det blåa undret* wird die drohende Kriegsgefahr thematisiert und zugleich eine Versöhnung in Aussicht gestellt. Noch deutlicher wird hier der Bezug zur Entstehungszeit hergestellt und an die Liebe und Geschwisterlichkeit als ein Weg aus der scharfen Frontenbildung zwischen den Ideologien und Völkern appelliert. *Det blåa undret* ist in sieben Szenen unterteilt und hat ein recht umfangreiches Personal, wobei die Geschwister Louise und ihr jüngerer Bruder Martin die Schlüsselgestalten sind. Die beiden wurden nach dem Tod der Mutter von ihrem Vater erzogen, der im Verlauf der Handlung seine Schwägerin, Tante Henrike, ins Haus der Familie holt, um seinen

[519] „Man hör endast violinens spel – till människohjärtats lov." In: SOS: 156.

Kindern eine weibliche Bezugsperson zu geben. Louise und Martin repräsentieren die zeitgenössische Jugend auf ihrer Suche nach Halt und Sinn, wobei Louise eine sozialistische Lebensanschauung wählt und Martin den Faschismus.

Die Handlung spielt sich an vier verschiedenen Orten ab. In der ersten, zweiten und vierten Szene erhält der Zuschauer Einblick in das Wohnzimmer der Familie. In der sechsten Szene ist das Zimmer von Tante Henrike Schauplatz des Geschehens, wohingegen die dritte, fünfte und siebte Szene den Zuschauer aus dem Haus der Familie führen. In der dritten Szene wohnt man einer Diskussion arbeitsloser sozialistischer Frauen in einer zu einem Versammlungslokal umgestalteten Werkstatt bei. Es zeigt sich im Laufe der Szene, dass diese Frauen die Teilnehmerinnen eines Mitbürgerkurses für arbeitslose Frauen sind, dessen Leiterin Louise ist. Die fünfte Szene folgt Martin in den kahlen Versammlungsraum einer faschistischen Gruppierung männlicher Jugendlicher, in dem allein ein Bild Mussolinis zu Pferde hängt. In dieser Szene entdecken Martins Kameraden dessen Qualitäten als Führergestalt. Das Schauspiel endet mit einem Zusammentreffen der Geschwister in einem Gefängnis. Louise wird dort nach einem Protestmarsch, der zu einer Straßenschlacht zwischen Faschisten und Sozialisten ausgeartet ist, gefangen gehalten. Martin besucht seine Schwester, und nachdem beide auf entgegen gesetzten Seiten gekämpft haben, umarmen sie sich schließlich.

Die Gestaltung der Figuren und der Dialoge kann weitestgehend als realistisch charakterisiert werden. Die meisten Szenen enden jedoch damit, dass diese wirklichkeitsnahe Darstellung aufgebrochen wird. Die erste Szene schließt damit, dass der dumpfe von der Strasse kommende Trommelschlag der faschistischen Schwarzhemden im Wohnzimmer der Familie widerhallt.[520] Martin tritt aus seiner Rolle, imitiert den Takt der Trommeln und wiegt sich dazu, bis er sich trotz bekundeter Angst von diesem Rhythmus verführen lässt und auf die Strasse stürmt (vgl. DBU: 165f). Auch die zweite Szene endet mit Musik und Tanz und scheint mehr eine Traumsequenz, denn Wirklichkeit zu sein (vgl. 404).

Nachdem Louise ihre tiefe Überzeugung für die Unsterblichkeit der Menschheit vorgetragen hat, endet die dritte Szene mit der albtraumartigen Vision einer arbeitslosen Frau aus Louises Kurs:

> *Louise*. [...] Ich habe Frauen im tiefsten Elend und in tiefster Erniedrigung solch einen Heldenmut unter Beweis stellen sehen, dass ich mich fragen muss: Woher bekommen sie ihre Kraft? Wir Menschen haben Zugang zu Kräften, die niemand berechnen kann. Wir können nicht vergehen!

---

[520] Hier wird auf die rechtsradikale Studentenschaft Bezug genommen, die auch Schwarzhemden („Mustapaidat") oder „Sinimustat" genannt wurden. Als Schwarzhemden wurden außerdem die Mitglieder der Partei Mussolinis, der so genannten *Fasci di combattimento*, bezeichnet. Auch die Mitglieder der nationalsozialistischen Waffen-SS in Deutschland nannte man Schwarzhemden.

> *Agnes* (setzt sich auf und schreit durchdringend, mit wild starrenden Augen). Blut! Blut!
> Die anderen stehen gelähmt und starren sie mit leeren Augen an. Das Dröhnen der Maschinen erfüllt den Raum.
>
> *Louise*. […] Jag har sett kvinnor i djupaste elände och förnedring visa sådana prov på hjältemod, att jag måste fråga mig: Var får de sin kraft ifrån? Vi människor har tillgång till krafter som ingen kan beräkna. Vi kan inte förgås!
> *Agnes* (sätter sig upp och skriker genomträngande, med vilt stirrande ögon). Blod! Blod!
> De andra står lamslagna och stirrar på henne med tomma ögon. Dånet av maskinerna fyller rummet. (DBU: 183.)

Die Funktion der reichen Symbolsprache in den literarischen und kritischen Texten übernehmen in den Dramen häufig bühnentechnische Mittel wie Musik, Licht und Ton. Sie bilden einen Kontrast zu den realistischen Dialogen und verunsichern auf diese Weise das Publikum. Ist Louises Glaube an die Menschheit blauäugig? Steht der Untergang unmittelbar bevor? Werden die Maschinen das letzte Wort in einer Welt haben, die vor allem auf den technischen Fortschritt ausgerichtet ist? Diese Fragen drängen sich auf und führen dem Zuschauer ohne viele Worte eine drohende dystopische Zukunft vor Augen. Unmissverständlich wird vorgeführt, dass es um mehr geht als die Interessen verschiedener Parteien und ihrer Ideologien. Das zeigt der Schluss der vierten Szene, in der Martin und Louise verbal aneinandergeraten. Diesmal unterstreicht das Bühnenlicht, dass das Schicksal der Geschwister nicht voneinander zu trennen ist, auch wenn ihre Rede das Gegenteil verkündet:

> *Martin* und *Louise* sehen sich schweigend an. Das Licht sammelt sich um sie herum; sie stehen nun im Blickfeld des Schicksals, und ihre jungen Gesichter spiegeln wider, dass sie sich dessen bewusst sind.
> *Martin*. Du gehörst also zu denen?
> *Louise*. Ich gehöre zu ihnen.
> *Martin*. Dann wissen wir, wo wir stehen.
>
> *Martin* och *Louise* ser tigande på varandra. Ljuset samlar sig omkring dem; de står nu i ödets blickfält, och på deras unga ansikten avspeglar sig medvetandet om detta.
> *Martin*. Du hör alltså till dem?
> *Louise*. Jag hör till dem.
> *Martin*. Så vet vi, var vi har varandra. (DBU: 198.)

Wredes Vorwurf, dass Louise und Martin als Repräsentanten zweier gleichwertiger Ideologien präsentiert würden, hat keine berechtigte Grundlage (vgl. Wrede 1989: 79f). Louise hat ihrem jüngeren Bruder voraus, dass ihr Engagement von konkreter Hoffnung getragen wird, die sich im Verlauf der Handlung zu der Gewissheit verdichtet, dass eine menschlichere Welt möglich ist – eine Utopie, die Louise als

„das blaue Wunder“ („Det blåa undret“) bezeichnet (vgl. zur Farbsymbolik 134, 234f). Martins Triebfedern sind dagegen Hoffnungslosigkeit und Leere, sowie der Wunsch, wenigstens irgendetwas intensiv zu erleben, und sei es die Angst. Louises Geisteshaltung wird entsprechend kaum mit einem Etikett versehen, wohingegen der Faschismus nicht nur klar benannt wird, sondern auch mit Hilfe eindeutiger Referenzen zur Wirklichkeit beschrieben wird. Zu nennen wären hier die schwarzen Hemden, das Konterfei Mussolinis, die Marschmusik sowie die schwarze Fahne der Jungfaschisten, mit der die fünfte Szene endet: „Die schwarze Fahne bleibt einsam zurück im Raum, während die Hymne und das sterbende Echo des Vormarschs der Jünglinge ihren gefährlichen Inhalt verdeutlicht.“[521]

Der Faschismus ist im Drama also stärker mit der außerliterarischen Wirklichkeit verbunden als Louises Sozialismus. Angesichts der herrschenden Umstände wird er auf diese Weise als das wahrscheinlichere Zukunftsszenario präsentiert. Dafür spricht auch Louises Verhaftung am Schluss. Ihre Haltung wird als ordnungsgefährdender bewertet als Martins: „*Martin*. […] Warum wurde ich nicht wie du bestraft? Warum sehen sie bei dem, was ich gemacht habe, durch die Finger, strafen aber dich? Ist meine Sache nicht genauso gefährlich wie deine?“[522] Der Faschismus, der Martin vorgaukelt, der Weg in ein neues goldenes Zeitalter zu sein, erscheint als ein altes Übel in neuem Gewandt. Der folgende Dialog deutet an, dass Martins Denken dem Denken gleicht, dass Europa bereits einmal in einen verheerenden Krieg gestürzt hat:

> *Louise*. Deine Hand zittert nicht?
> *Martin*. Ich gehorche dem Befehl.
> *Louise*. Und dein Herz, Martin? Was sagt dein Herz?
> *Martin*. Diese Platte kannst Du aufs Grammophon singen! Jetzt geht es um die Wirklichkeit. Und die ist hart. (Er geht, ohne ihr einen Blick zu schenken.)
>
> *Louise*. Din hand darrar inte?
> *Martin*. Jag lyder befallning.
> *Louise*. Och ditt hjärta, Martin? Vad säger ditt hjärta?
> *Martin*. Den skivan kan du sjunga in i grammofon! Nu är det fråga om verkligheten. Och den är hård. (Han går, utan att skänka henne en blick.) (DBU: 198.)

Martin folgt den Befehlen der Obrigkeit, ohne selbst nachzudenken. Diese Haltung hält er für sachlicher als Louises Einwände. Gefühle gelten als realitätsfern. Wer sie ernst nimmt, ist nur begrenzt

---

[521] „Den svarta fanan står ensam kvar i rummet, medan hymnen och det bortdöende ekot av ynglingarnas frammarsch tolkar dess farliga innebörd.“ In: DBU: 206.

[522] „*Martin*. […] Varför har inte jag blivit straffad liksom du? Varför ser de genom fingrarna med det jag gjorde, men straffar dig? Är inte min sak lika farligt som din?” In: DBU: 224.

zurechnungsfähig. Entsprechend wird die Wirklichkeit als einseitig hart wahrgenommen. Martin ist zu diesem Zeitpunkt der Handlung wie der Vater in *S.O.S.* ein Vertreter des einseitig rationalistischen Denkens, welches Olsson in ihren Essays kritisiert. Hinter Louises Fragen steht jedoch die Einsicht, dass das Gefühl mitberücksichtigt werden muss, wenn man sich ein Bild von der Welt und dem Menschen machen will. Ihre Haltung ist letztendlich ganzheitlicher und damit wirklicher. Sie beinhaltet echte Zukunft. Ihre Weltsicht bietet Raum für eine wahre Erneuerung, wohingegen der Faschismus eine rückwärtsgerichtete Ideologie darstellt (vgl. 52f).

Wie schon in *S.O.S.* bilden Nächstenliebe, Pazifismus und eine nationenübergreifende Gemeinschaft die Melodie der Zukunft. Dies geht auch aus der Schlusssequenz der sechsten Szene hervor, in der Tante Henrike ihren Glauben an die Jugend und das Leben bekundet. Henrike betont die Bedeutung der Liebe als Antrieb für das Sammeln neuer Erkenntnisse. Sie bedeutet dem Vater, die Dinge auf den Kopf zu stellen, um neue Möglichkeiten zu entdecken. Hier ist abermals eine Analogie zu dem Blochschen Motiv der alten Steine, die neu angeordnet werden müssen, um sie für die Zukunft nutzbar zu machen, erkennbar (vgl. 109, 119, 229). Die Szene schließt mit Henrikes Gesang zu einer Grammophonplatte (vgl. DBU: 219), was eine humoristische Anknüpfung an die oben zitierten Worte Martins darstellt.

In der letzten Szene fürchtet Louise einen neuen Krieg: „Ja, ich weiß, die Gegensätze werden geschärft! Versöhnung ist nicht möglich, wenn der Hass den Trumpf in der Hand hat. Einen blutroten Trumpf. Aber dies ist nur die erste Etappe. Erinnere dich daran, Martin!"[523] Doch gibt sie die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, in der die Sehnsucht nach „Wahrhaftigkeit und dem Leben" die „Scheinkultur" [524] in den Untergang stürzt, nicht auf. Die Symbolik, mit der dieser Hoffnung Ausdruck verliehen wird, ist aus Olssons Essayistik bekannt:

> *Louise* (unterbricht). [...] Aber am neuen Morgen wird dies das Erste sein, was wir zueinander sagen.
> *Martin*. Am neuen Morgen, Louise?
> *Louise*. Ja, Martin. Dann, wenn ein neuer Stern über Bethlehem entzündet worden ist.
>
> *Louise* (avbryter). […] Men på den nya morgonen skall det vara det första vi säger till varandra.
> *Martin*. På den nya morgonen, Louise?
> *Louise*. Ja, Martin. Då har en ny stjärna tänts över Betlehem. (DBU: 227.)

Wieder spielt die religiöse Symbolik eine wichtige Rolle. Die Apokalypse dient als Gedankenfigur, um den Spannungen und der

[523] „Ja, jag vet, motsatserna skall skärpas! Försoning är inte möjlig, när hatet har trumf på hand. En blodröd trumf. Men det är bara det första skedet. Kom ihåg det, Martin!" In: DBU: 225.
[524] „[S]anning och livet"; „Skenkultur". In: DBU: 227.

Untergangsstimmung der Zeit eine Richtung und einen Sinn zu geben. In *S.O.S.* ruft Patrick im Zwischenspiel zum letzten Kampf auf. Judas Verrat an Jesus „für einen Silberpfennig"[525] wird zur Allegorie für den Verrat der kapitalistischen Gesellschaftsordnung am Menschen.[526] In diesem Bild bleibend wird Patrick am Ende des Dramas zu einer Christusgestalt stilisiert, die von der Jugend auf Händen getragen wird (SOS: 153). Damit wird die Jugend wortwörtlich zum Träger der Utopie, die im Gegensatz zum Rest der Menschheit für ihre Zukunft eintritt. Marias an die tote Mutter adressierte Fragen, „Warum will die Menschheit ihre Traumbilder nicht verwirklichen, warum werden diejenigen verfolgt und verachtet, die uns den Weg in Kanaans Land weisen? Warum ist die Macht der Liebe nicht größer?"[527], richten sich eigentlich an die Zuschauer. Sie sollen dem Utopischen Raum geben, um ihrer eigenen Menschlichkeit gerecht zu werden.

Det blåa undret endet ebenso wie *S.O.S.* mit der Verhaftung der weiblichen Hauptfigur, doch erklingt keine zukunftsweisende Musik. Utopischer Vor-Schein wird mit anderen Mitteln geschaffen. Vor allem erfolgt eine Verschiebung der Wirklichkeitswahrnehmung am Schluss, die einmal mehr an Strindbergs Traumspiel denken lässt. So wie dort die Figuren und Szenerien ineinandergreifen und einander aufheben, geht aus Louises und Martins Rede nicht mehr eindeutig hervor, ob sie von dem Gefängnis und dessen Wärter sprechen oder von einem Entwicklungsstadium des Menschen und einer Gestalt, die den Menschen herausfordert, sich mit sich selbst zu konfrontieren:

> *Louise*. Wir haben noch keine Buße getan, Martin. Deshalb kennt der eine den anderen Menschen nicht. Aber merkst du nicht, dass die Zeit gekommen ist, in der wir Buße tun werden. Die harten dunklen Jahre, die warten, was glaubst du, sagen sie uns anderes als: Tue Buße! Wir breiteten uns so schön und behaglich aus mit unserer Zivilisation. Wir

---

[525] „[...] för en silverpenning". In: SOS: 131.

[526] Hier lohnt es sich erneut auf Links Aufsatz „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik" zu verweisen, der die diskursüberschreitende Beweglichkeit von Kollektivsymbolen und ihre Bedeutung für die Literatur herausarbeitet (vgl. Anmerkung 489). Altbekannte Kollektivsymbole wie der Silberpfennig des Judas werden in den literarischen Texten oft in neue Bedeutungszusammenhänge, hier eine Kritik am kapitalistischen System, gestellt. Eine Gesellschaftskritik unter sozialistischen Vorzeichen bedient sich, wie das Beispiel Bloch zeigt, häufig einer christlichen Symbolik. Link verweist darauf, dass sich durch die Überschreitung der Diskursgrenzen oft ein Spiel der Wertigkeiten der Kollektivsymbole ergibt. Ein und dasselbe Symbol wecke, da nun in verschiedenen Diskursen verankert, unterschiedliche Assoziationen, was dazu führe, das sämtliche Kollektivsymbole zur Ambivalenz tendierten (vgl. Link 1988: 300). Ohne ausführlicher auf Link eingehen zu wollen, soll mit diesem Verweis darauf hingewiesen werden, wie Olsson auch auf der gestalterischen Ebene Altbekanntes mit Neuem verbindet, um utopischem Denken Raum zu schaffen.

[527] „Varför vill mänskligheten inte förverkliga sina drömsyner, varför förföljas de och föraktas som visar oss vägen till Kanaans land? Varför är inte kärlekens makt större?" In: SOS: 143.

hatten es so gut, wir lebten so gut, wir sahen keine Konflikte. Aber der breite Weg führt zu einem engen Pass. (Sie ergreift ihn, führt in zur Mündung des Gefängniskorridors). Siehst Du dort, Martin! Wir werden alle durch den schmalen Gang gehen. Alle! Und dort hinten steht jemand und wartet auf uns. Wenn die Frist abgelaufen ist, kommt er und führt uns in unsere einsame Zelle.
Martin (weicht zurück). Es ist unheimlich mit ihm, der dort steht – so unbeweglich –
Louise. Er wartet auf uns. Auf mich und auf dich.

Louise. Vi har inte gjort bot ännu, Martin. Därför känner den ena människan inte den andra. Men märker du inte att den tiden är inne, då vi skall göra bot. De hårda mörka år som väntar, vad tror du de säger oss annat än: gör bot! Vi bredde ut oss så skönt och behagligt med vår civilisation. Vi hade det så bra, vi levde så gott, vi såg inga konflikter. Men den breda vägen ledde till ett trångt pass. (Hon griper tag i honom, leder honom till fängelsekorridorens mynning). Ser du där, Martin! Vi skall alla igenom den smala gången. Alla! Och där borta står någon och väntar på oss. När fristen är slut kommer han och för oss till vår ensamma cell.
Martin. (ryggar tillbaka). Det är kusligt med honom som står där – så orörlig –
Louise. Han väntar på oss. På mig och på dig. (DBU: 226.)

Am Ende der Szene heißt es dann in den Regieanweisungen: „*Louise* und *der Gefangenenwärter* schreiten langsam durch den Korridor und verschwinden im Dunkeln.“[528] Dies ist zugleich der Schluss des Schauspiels. Louises Rede gewinnt an Deutlichkeit, wenn man sich Vegas Konfrontation mit dem Tod ins Gedächtnis ruft, die dazu führt, dass sie sich selbst erkennt und sich ihrer Menschlichkeit bewusst wird, womit sie ihre Verbundenheit mit allen Menschen begreift. Eben jene Verbundenheit ist es, die in *Det blåa undret* als Alternative zu dem auf Ausgrenzung und Oppositionen basierenden Denken der Zeit präsentiert wird. Dies unterstreicht auch der Sprechchor, der den Zuschauer abermals daran erinnert, dass man sich auf dem Feld der Dichtung bewegt (vgl. DBU: 227).

In *Det blåa undret* findet man alle wichtigen Komponenten utopischer Literatur. Neben der Kritik am Faschismus wird vor allem in der dritten Szene ein negatives Fazit der Entstehungszeit des Dramas gezogen. Es wird die Entwicklung einer weltumspannenden Wirtschaft, die allein durch das Streben nach dem höchst möglichen Profit geleitet wird, angeprangert, anstatt den Bedürfnissen der Menschen Rechnung zu tragen.[529] Ausgehend von dieser Kritik, werden mögliche

[528] „*Louise* och *Fångvaktaren* skrider långsamt genom korridoren och försvinner i dunklet.“ In: DBS: 228.
[529] Das folgende Zitat illustriert dies: „Man versteht die Arbeitslosigkeit nicht, wenn man solche Sachen nicht beachtet. Wie der Kaffee in Brasilien ins Meer geworfen wird, wie Mehl, Mais und Korn als Brennstoff in Kanada verwendet werden, wie Bananen für Millionen verrotten müssen – nur, um die Preise oben halten zu können.

Zukunftsszenarien entworfen. Dem dystopischen Albtraum von Krieg und Untergang wird die Utopie der Menschheitsverbrüderung entgegengestellt. Zugleich wird die Flucht in wirklichkeitsfremde Tagträumereien kritisiert.

Obwohl von *S.O.S.* über *Det blåa undret* bis zu *Lumisota* ist eine klare Entwicklung hin zu einem konkreteren Bezug zu den aktuellen politischen Geschehnissen der Entstehungszeit der Dramen zu beobachten ist, teile ich Långbackas Meinung nicht, dass sich *Lumisota* und bis zu einem gewissen Grad auch *Det blåa undret* deutlich von Olssons übriger Produktion abheben. Vielmehr bin ich der Meinung, dass sich auch *Lumisota* als ein neurealistisches Drama auszeichnet. Ich werde diese These weiter unten plausibel machen. *Lumisota* ist das einzige vollendete Drama Olssons, das nicht in einer gedruckten Version vorliegt.[530] Auf die Wirkungsgeschichte dieses Stücks bin ich weiter oben bereits kurz eingegangen (vgl. 164). Einen weiterreichenden Überblick zur Rezeption *Lumisotas* in den Jahren 1939 (Entstehungsjahr), 1958 (Uraufführung), 1981 (Adaption des „Lilla Teatern") und 1983 (Premiere in Schweden) bietet Långbackas Progradu-Abhandlung (vgl. Långbacka 1988: 91-112).

Lumisota besteht aus drei Akten, die sich wiederum in Szenen unterteilen. Die ersten beiden Akte spielen sich im Haus des finnischen Außenministers ab und der dritte Akt im Festsaal des Staatsrates, der sich im selben Haus befindet wie die Amtswohnung des Außenministers. Neben dem Vater (Außenminister), seiner Frau Lena und deren beiden Söhnen Esko und Outi treten der Innenminister, der Bildungsminister, ein Polizeibediensteter, einige Kameraden Eskos (Urho, Into, Evert, En yngling), einige Freundinnen Lenas (Emmi, Adele, Vieno) sowie ein anonymer Bediensteter und die langjährige Haushälterin der Familie des Außenministers (Alvina) auf. Ihren Ausgangspunkt findet die Handlung in einer kurzen Begebenheit, die der Außenminister am Abend des Gründonnerstags dem Innen- und dem Bildungsminister in der ersten Szene des ersten Aktes erzählt. Er berichtet von einem kleinen Jungen, der zwischen die Fronten zweier Gruppen älterer Jungen gerät, die eine Schneeballschlacht veranstalten. Der Kleine ruft aus Leibeskräften: „Ich mach nicht mit! Hört ihr, ich mach nicht mit! Wir spielen etwas anderes!" Doch dies lenkt die Aufmerksamkeit der anderen erst recht auf ihn. Der Vater kommentiert: „Es war herzzerreißend zu sehen, dass die allerhärtesten Eisbälle eben jenen Jungen von rechts und links trafen. Er, der nicht mitmachen wollte,

---

Man muss sehen, wie alles zusammen hängt." („Man förstår inte arbetslösheten, om man inte har reda på sådana saker. Hur kaffet i Brasilien vräks i havet, hur vete, majs och korn användes som bränsle i Kanada, hur bananer för miljoner får ruttna bort – bara för att hålla uppe priserna. Man måste se hur allt hänger ihop.") In: DBU: 177.

[530] Mir dient die schwedische Übersetzung aus dem finnischen Original von Eva Stenius als Textunterlage. Ein Durchschlag befindet sich in der Hagar Olsson-Sammlung der Bibliothek der Åbo Akademi (HOS 6.I.1). Ich folge der Paginierung dieses Dokuments, das im Folgenden mit SK abgekürzt wird.

bekam Prügel von allen Seiten."[531] Aus der Szene geht unmissverständlich hervor, dass diese Episode die Stellung kleiner Länder, und hier speziell Finnlands, im Machtkampf der Großmächte versinnbildlichen soll.

Zilliacus hat in seinem Aufsatz gezeigt, wie Hagar Olsson die realpolitische Lage des Frühjahrs 1939 in Europa in ihr Stück integriert und die kommenden Ereignisse in Teilen vorweggenommen hat (vgl. Zilliacus 1979: 172-182). Ich werde deshalb nicht ausführlicher auf diese Analogien eingehen, möchte jedoch unterstreichen, dass Olsson die Frontenbildung in Europa, innerhalb Finnlands und auch in den einzelnen Familien – die Familie des Außenministers steht hier exemplarisch – in ihrem Stück in aller Klarheit herausarbeitet und vor diesem Hintergrund die Möglichkeit der Neutralität ebenso auslotet wie die Möglichkeit einer Versöhnung. Mit letzterem knüpft sie thematisch an ihre früheren Dramen an. Angesichts der kaum noch abwendbar scheinenden Kriegsgefahr wird die Verbrüderung jedoch nicht mehr als wahrscheinliches Ereignis in der nahen Zukunft dargestellt. Vielmehr geht es darum, dass ein dauerhafter Frieden überhaupt einmal möglich werden wird. Entsprechend wird in *Lumisota* die Notwendigkeit einer Verständigung zwischen den Menschen und zwischen den Völkern stärker akzentuiert als die innere Versöhnung des zerrissenen Menschen mit sich selbst.

Der Außenminister hat die übermächtige Aufgabe, den Fortbestand der jungen Demokratie zu sichern, während verschiedene mehr oder weniger verfeindete Großmächte (genannt werden Deutschland, England und Russland) zugleich Unterstützung fordern und sich die innenpolitische Lage Finnlands, die sich nach dem blutigen Bürgerkrieg immer noch nicht wieder ganz beruhigt hat, immer mehr verschärft. Vor allem die rechtsextremistischen Studenten werden in *Lumisota* als innere Gefahr für das Land dargestellt. Unter ihnen nimmt Esko, der ältere Sohn des Außenministers, eine führende Position ein, womit er seinen Vater, der für eine liberalhumanistische Haltung eintritt, brüskiert. Lenas Haltung gleicht der ihres Mannes. Auch sie ist bestürzt über die politische Orientierung ihres Ältesten.

In *Lumisota* tauchen viele bekannte Motive und Themen Hagar Olssons auf. Es wird unter anderem das Verhältnis zwischen Intellekt und Gefühl, Mann und Frau, Jugend und Elterngeneration behandelt. Dabei spielen der Tod und die Liebe erneut zentrale Rollen. Der drohende Tod Outis führt zu einer entscheidenden Wendung, und die Liebe erscheint abermals als der Kompass für die Reise in eine friedlichere Zukunft. Beide Elternteile kritisieren die fehlende Liebe in Eskos Ideologie, wobei Lena vor allem die allgemeinmenschliche Bedeutung der Liebe herausstellt. Sie wirft ihrem Sohn vor: „Du denkst

[531] „Jag är inte med! Hör ni, jag är inte med! Vi ska leka någonting annat!"; „Det var hjärtskärande att se att de allra hårdaste isbollarna träffade just den pojken från höger och vänster. Han, som inte var med, fick stryk från alla håll." In: SK: 2.

keinen Augenblick an den Menschen, die zarte, lebende, schutzlose Menschenpflanze, die von der Maschinerie zerquetscht wird. Du bist kalt und unberührt. Du lebst nur deine eigenen Träume."[532] Esko hingegen bekundet, dass die neue Zeit Opfer fordere. Er verwendet dabei ein ähnliches Vokabular wie die jungen Modernisten der 1920er Jahre: „das alte Europa steigt zitternd nieder in sein Grab, das neue Europa steigt hinauf auf den Thron der Zukunft."[533] Olsson führt hier in dramatischer Form vor, was Bloch in der Expressionismus-Debatte beschreibt. Insbesondere die rechtsextremistischen Ideologen bedienen sich der „schal gewordenen" Reste der modernistischen Dichtung (vgl. 214). Sie benutzen effektvolle, ihres ursprünglichen Inhalts entleerte Worthülsen, um die Menschen zu verführen. Lenas Vorstellungen von Liebe, die deutlich christlich konnotiert sind, hält Esko jedoch für heuchlerisch und überholt. Die Liebe der finnischen Jugend hingegen sei feurig: „Sie kleidet sich in Stahl, wird zu einer Gewehrskugel oder einer Fliegerbombe, um die Zukunft zu erobern."[534] Damit bleibt kein Zweifel, dass es zwischen den Paneuropa fordernden Modernisten und der rechtsradikalen Jugend bis auf einige Metaphern kaum Gemeinsamkeiten gibt.

Der Vater sieht in der Liebe auch eine politische Dimension. Er versucht Esko klarzumachen, dass die größte Gefahr für Finnland in seiner inneren Zerrissenheit liegt. Er spielt auf den Bürgerkrieg, der auch Bruderkrieg genannt wurde, an, wenn er seinen Sohn fragt: „Was ist eigentlich los mit diesem Land, dass hier immer soviel gehasst werden muss?"[535] Er bietet Esko seine Hand an: „Sieh mich an! Gib mir deine Hand! Zeige mir dein richtiges Gesicht, dein warmes, lebendes Menschengesicht…"[536]. Doch dieser lehnt ab und konstatiert, dass eine Liebe, die nicht hassen kann, falsch sei. Dies veranlasst den Vater zu dem verzweifelten Ausruf: „Oh, diese unsichtbaren Fesseln des Hasses! Wie ekelhafte graue Spinnenweben schnüren sie sich um uns, was wir auch versuchen zu tun… Die Menschen erreichen einander nicht…"[537]. Hier wird einem Problem Ausdruck verliehen, dass Olsson immer wieder als das menschliche Grundproblem ihrer Zeit ausgemacht hat: die Entfremdung des Menschen von seiner eigenen Menschlichkeit. Im Gegensatz zu den früheren Werken wird dieser Konflikt in *Lumisota* nach

---

[532] „Du tänker inte ett ögonblick på människan, den späda, levande, värnlösa människoplantan, som krossas av maskineriet. Du är kall och oberörd. Du lever bara dina egna drömmar." In: SK: 9.

[533] „[…] det gamla Europa stiger darrande ner i sin grav, det nya Europa uppstiger på framtidens tron." In: SK: 9.

[534] „Den klär sig i stål, blir en gevärskula eller en flygbomb, för att erövra framtiden." In: SK: 10.

[535] „Vad är det med det här landet egentligen, eftersom här alltid måste hatas så mycket?" In: SK: 25.

[536] „Se på mig! Ge mig din hand! Visa mig ditt riktiga ansikte, ditt varma, levande människoansikte…". In: SK: 26.

[537] „Å, dessa hatets osynliga bojor! Som vämjelig grå spindelväv snärjer de sig kring oss, vad vi än försöker göra... Människor når inte fram till varandra…". In: SK: 26.

Außen verlagert, wobei er sich auf zwei Ebenen abspielt. Eine Ebene bildet die Familie, die stellvertretend für die zweite Ebene, die Nation und die Menschheit, im Rampenlicht steht.

Im Verlauf der Handlung wird immer deutlicher, dass Vater und Sohn einander aus eigener Kraft nicht erreichen können. Ihre Haltungen sind zu unterschiedlich. Dennoch nehmen sie nicht die Position zweier völlig widersetzlicher Antagonisten ein. Auch wenn seine Ideologie als uneingeschränkt negativ dargestellt wird, wird Esko in all seiner Verzweiflung, Unsicherheit und auch Menschlichkeit gezeigt. Der jüngere Bruder Outi gerät in den Konflikt zwischen Esko und dem Vater. Esko will, dass Outi den Vater überzeugt, sein Amt niederzulegen. Dies scheint ihm die einzige Möglichkeit, seinen Vater vor einem Attentat von Seiten seiner rechtsradikalen Kameraden zu retten. Diese sind empört, da der Außenminister mit Moskau zu verhandeln gedenkt. Outi sieht sich schließlich veranlasst, zu einem Treffen der rechten Studentenschaft zu gehen, dort den Hauptredner vom Pult zu drängen und für die Menschenrechte und die menschliche Gemeinschaft zu plädieren. Daraufhin wird Outi von den Anwesenden lebensbedrohlich zusammengeschlagen. Er wird zunächst nach Hause und später ins Krankenhaus gebracht. Seine Tat hat eine starke Wirkung. Sie führt nicht nur zu allgemeinen Sympathiebekundungen für Outis Worte, sondern versöhnt auch Esko mit seinen Eltern sowie den Außenminister mit einem Großteil der Studentenschaft. Die Spaltung in der eigenen Familie kann nur durch Outis Opfer aufgehoben werden. Zugleich rückt die Einigkeit der finnischen Bevölkerung in greifbare Nähe, während der außenpolitische Druck jedoch zunimmt. Das Schauspiel endet mit einer Nachricht aus dem Krankenhaus, die offensichtlich von Outis Tod berichtet. Lena bleibt nach dem Abgang des Vaters auf der Bühne zurück. Die Lichter gehen langsam aus und die Musik spielt auf (vgl. SK: 65-66).

Långbacka beruft sich auf Fridells Studie, wenn sie feststellt, dass Olsson sich für „nicht-realistisches Theater“[538] engagiert habe, was in Olssons Stücken anhand von Traumszenen, der Symbolik, abstrakten Personen und anderen unwirklichen Elementen zum Ausdruck komme. *Lumisota* spiele sich jedoch ganz auf der konkreten Ebene ab. Die Szenenbilder seien die des traditionellen Kammerspiels und die Menschen seien wirklich und eindeutig. Obwohl zum Beispiel Outi im Schauspiel deutlich eine Idee repräsentiere, sei er gleichzeitig eine vollkommen wirkliche Person (vgl. Långbacka 1988: 19). Doch das Stück ist keineswegs so eindeutig und realistisch, wie hier beschrieben. Allein der Name Outi markiert, dass man es mit einer merkwürdigen Gestalt zu tun hat, die die vorherrschende Ordnung überschreitet. Zilliacus hat gezeigt, dass Olsson bewusst einen finnischen Frauennamen für den Jungen Outi ausgewählt hat und an diesem auch trotz einiger

[538] „[E]n icke-realistisk teater”. In: Långbacka 1988: 19.

Widerstände festhalten wollte. Er begründet dies damit, dass das tragende Prinzip des Dramas „das Prinzip der ethischen Reinheit“[539] sei, welches weder weiblich noch männlich, sondern menschlich sei. Dieses Prinzip treibe Outi zur Handlung (vgl. Zilliacus 1979: 176). Man kann noch weiter gehen und sagen, dass Outi dieses Prinzip verkörpert bzw. dass Outi die Verkörperung der zentralen Utopie Olssons ist.

Zunächst aber noch einmal zurück zur Frage nach dem Realismus des Dramas. Långbacka nennt selbst die Bedeutung der Symbolik als Kennzeichen für Olssons „nicht-realistisches“ Theater, dem *Lumisota* nicht zuzurechnen sei. Gerade dieses Kennzeichen ist jedoch charakteristisch für das Stück, da seine Handlung konsequent von der Opfersymbolik der Passion Christi durchzogen ist. *Lumisota* beginnt in der Nacht zum Karfreitag und spielt sich vor allem am Karfreitag selber und den folgenden Ostertagen ab. Outi tritt in diesem Rahmen als Versöhnung bringender Erlöser auf.[540] Die rechtsradikale Jugend hingegen bezeichnet den Vater als Judas, als einen Vaterlandsverräter (vgl. SK: 33), was Esko später als eine falsche Beurteilung erkennt. Er versteht, dass hinter der rechtsextremistischen Hetze gegen den Außenminister eine Person namens Jaska steckt. Dieser Jaska wird schließlich als der eigentliche Verräter präsentiert, womit sich der ähnliche Klang der Namen Jaska-Judas erklärt. Entsprechend zieht der Vater nun seinerseits einen Judas-Vergleich heran, wobei er betont, dass man Mitleid mit Jaska haben müsse, da Judas’ Kreuz schwerer als das des Christus sei (vgl. SK: 58f). Nicht nur die Symbolstruktur des Dramas legt den Schluss nahe, dass *Lumisota* sich ebenfalls des neurealistischen Verfahrens bedient. Wieder kommt der Musik eine wichtige Bedeutung zu, wobei sie den Symbolcharakter des Stücks unterstreicht und auf dessen Vielschichtigkeit verweist. Zu Beginn der zweiten Szene spielt Outi auf dem Klavier ein Motiv aus dem ersten Aufzug aus Richard Wagners *Parsifal* (vollendet 1882)[541] und rezitiert unter anderem auf Deutsch die folgende Zeile: „Ein Schwan. Ein wilder Schwan! Er ist verwundet! Ha wehe! Wehe! Wer schoss den Schwan?“ (SK: 6.) Der

---

[539] „[D]en etiska renhetens princip“. In: Zilliacus 1979: 176.

[540] Outi kommt damit eine vergleichbare Rolle zu wie der Eleonora in Strindbergs *Påsk* (1900). Vgl. zum Verhältnis zwischen Eleonora und ihrer Familie Katja Sandqvists Progradu-Abhandlung *„Familjen“ Heyst. En familjesystemteoretisk läsning av Strindbergs drama* Påsk. Åbo 2003: 14-22. Sandqvist diskutiert die Funktion, die Eleonora für die Aufrechterhaltung der Familie zukommt. Damit die Familie sich mit ihrer eigenen neurotischen Struktur auseinandersetzen muss, wird Eleonora als geisteskrank abgestempelt. Sie begibt sich im Verlauf des Dramas selbst in die Rolle der Kranken und opfert sich somit. Sandqvist verweist außerdem darauf, dass Eleonora den Eltern dazu dient, ihre eigenen Konflikte untereinander auszutragen (vgl. Sandqvist 2003: 20). Eleonora ist damit eine typische Strindberg-Tochter. Zugleich kann man vermuten, dass Hagar Olssons Vega in *Chitambo* ihren dritten Vornamen der Strindbergschen Eleonora verdankt (vgl. 424).

[541] Der Dritte Aufzug des *Parsifal* spielt an einem Karfreitag, womit sich das Klavierspiel Outis klar in die Opferlammsymbolik des Dramas einfügt.

Schwan ist ein finnisches Nationalsymbol[542], und so wird von Anfang an deutlich, dass neben Outi auch Finnland die Rolle des Opferlamms einnimmt. Im letzten Akt beginnen hinter der Szenerie des eigentlichen Bühnengeschehens die Festlichkeiten eines Staatsempfangs. Es ertönen verschiedene Nationalhymnen. Nachdem der Vater und Esko sich versichert haben, dass sie beide einen Teil von Outi in ihren Herzen tragen und ihre Versöhnung mit einem Lächeln besiegeln, wird im Hintergrund die finnische Nationalhymne, „Vårt land", gespielt, auf die dann weitere Hymnen folgen. Anders als in *S.O.S.* wird dieses mehrstimmige Orchester schlussendlich nicht in der *Internationalen* zusammengeführt. Das Stück endet mit der englischen Nationalhymne, deren Melodie die Assoziationen auch zu einer weiteren europäischen Großmacht lenkt, da sie identisch ist mit dem Repräsentationslied des deutschen Kaiserreichs „Heil Dir im Siegerkranz" (vgl. SK: 66). Die Utopie eines vereinten Europas ist wieder weit in die Ferne gerückt und der Zuschauer wird im Ungewissen gelassen, ob wenigstens die Vielstimmigkeit hörbar bleibt, oder ob das Kriegsgetöse der Großmächte schließlich alles übertönen wird.

Lumisota gelingt es, die Wirklichkeit über ihr wahres Gesicht aufzuklären. Doch diese weigert sich den Schein aufzugeben, was das Aufführungsverbot eindrücklich unterstreicht. Der Lena kommt die Rolle zu, den Zuschauer auf die Unglaublichkeit des Bühnengeschehens mit Repliken wie der Folgenden aufmerksam zu machen: „Dies hier ist ein Traum. Bald erwachen wir im wirklichen Leben."[543] Doch die Lebenswirklichkeit des Publikums führt sich ähnlich albtraumartig auf wie die fiktive Welt auf der Bühne. Die Dystopie eines neuen Weltkrieges zeichnet sich mit immer klareren Konturen am Horizont ab.

---

[542] Das Schwanensymbol hat eine lange Tradition in Finnland und Ostkarelien. Im *Kalevala* soll Lemminkäinen den Schwan auf dem Fluss von Tuonela, dem Totenreich, töten. Lemminkäinen wird jedoch zuvor ermordet und in den Fluss geworfen. Seine Mutter kann den Körper bergen und ihn zu erneutem Leben erwecken. Diese Episode des finnischen Nationalepos bildet augenscheinlich einen Referenzrahmen für das Schicksal Outis. Hagar Olsson widmet Lemminkäinens Mutter in dem Essay „Kalevala och Karelen" (1941) besondere Aufmerksamkeit (vgl. 394f). Das Schwanensymbol findet in der finnischen Kunst, Musik und Literatur häufig Verwendung. Auf Akseli Gallen-Kallelas bekanntem Gemälde „Lemminkäinens Mutter" (1897) ist im Hintergrund der Tuonela-Schwan zu sehen, Jean Sibelius hat 1896 ein Stück mit dem Titel „Tuonelas svan" komponiert und Johan Ludvig Runeberg verfasste ein Gedicht mit dem Titel „Svanen", das Teil des Gedichtszyklus *Dikter* (1830) ist. Es gibt weiterhin zwei berühmte finnische Kriegsschiffe mit Namen „Finska Svan" bzw. „Suomen Joutsen" (Finnischer Schwan). Die „Finska Svan" war ein siegreiches Schiff in der Schlacht mit den Dänen bei Bornholm im Jahre 1565, während die nach ihr benannte „Suomen Joutsen" von 1930-60 das Schulschiff der finnischen Marine war. Heute liegt sie als Museumsschiff in Turku. Seit 1982 ist der Singschwan der finnische Nationalvogel. Vgl. *Uppslagsverket Finland*. Hg. v. Henrik Ekberg [u.a.]. Bd. 4. Helsingfors 2005: 635 sowie *Uppslagsverket Finland*. Hg. v. Henrik Ekberg [u.a.]. Bd. 5. Helsingfors 2005: 4; 212. Vgl. außerdem Seppo Vuokkos Artikel „Die nationalen Natursymbole Finnlands" in *Finfo* 4/ 2001: 3.

[543] „Det här är en dröm. Snart vaknar vi alla upp till det verkliga livet." In: SK: 47.

Indem das Bühnenspiel vorführt, wie unwirklich die Wirklichkeit eigentlich ist, wird jedoch der Utopie ein Hintertürchen geöffnet. Es wird die Gewissheit gestärkt, dass die Welt veränderbar ist, dass in anderen Bahnen als in polaren Gegensätzen gedacht und gelebt werden kann, ja, dass dies sogar natürlicher sei. Auf dieses Bewusstsein bauend, wird Outis Opfer zum Symbol für die konkrete Hoffnung auf Versöhnung und eine wahrhaftigere Wirklichkeit. Damit vermittelt auch *Lumisota* Vor-Schein. Das Stück geht wie die anderen hier besprochenen Werke Olssons von der Wirklichkeit aus und verweist auf das in ihr verborgene utopische Potenzial, womit das Wirklichkeitsverständnis neu verhandelt werden kann. Wie bereits mit Bezug auf die Musik und die Symbolik gezeigt, greifen eine realistische Form und Elemente, die diesen Realismus überschreiten, ineinander, womit Olsson ihren eigenen Ansprüchen an eine neurealistische Literatur gerecht wird.

Auch die Figurenrede folgt dieser Struktur. Auf Outis Zitate aus dem *Parsifal* habe ich bereits hingewiesen. In manchen Szenen wird Outi wirklichkeitsgetreu als unsicheres verletzliches Kind gezeichnet, in anderen Szenen zur jugendlichen Erlösergestalt stilisiert (vgl. 338, 342, 405f). Damit zeigt Olsson gleichermaßen die Zerbrechlichkeit und die große Kraft des Menschen. Auch die Gestaltung der Figuren des Vaters und des Eskos variiert im Verlauf der Handlung. In vielen Szenen wird die Illusion aufrechterhalten, auf der Bühne stünden wirkliche Menschen. Ihre Dialoge könnten ohne weiteres auch jenseits der Bühne geführt werden. Doch an mehreren Stellen bricht diese realistische Darstellung plötzlich ein. Das Geschehen wird auf eine höhere Ebene gehoben, die von der politischen Wirklichkeit losgelöst ist, was Rede und Gestik gleichermaßen markieren:

> Der Vater: (mit der leisen, tiefen Stimme eines tief erschütterten Menschen) Ich einsamer, schwacher Mensch! Wer bin ich, dass ich den Kampf mit den Geistern des Totenreichs aufnehmen kann! (Die Schultern sinken zusammen, die Gestalt beugt sich nieder zur Erde) Hört mir zu, ihr großen Alten, die ihr in euren ruhigen Kammern ruht. Steht auf aus euren Gräbern, sprecht! Mein Volk hat die Zauberformel seines Schicksals verloren.
>
> Fadern: (med en djupt skakad människas tysta, låga stämma) Jag ensamma, svaga människa! Vem är jag att jag kan uppta kampen mot dödsrikets andar! (Axlarna sjunker samman, gestalten liksom böjer sig ner mot jorden) Lyssna till mig, ni stora gamla, som vilar i era tysta kamrar. Stån upp ur era gravar, tala! Mitt folk har förlorat sitt ödes trollformel. (SK: 27.)

Mit Realpolitik hat die Klage über den Verlust der Jugend, die zur Zauberformel für die Zukunft der Volksgemeinschaft überhöht wird, nicht mehr viel gemeinsam. Durch solche Brüche wird die Handlung immer wieder auf eine zeitlose Ebene gehoben. Das Drama ist engagiert und trotzdem unabhängig. Die Anleihen aus älteren Stücken der Literatur und Musik verweisen auf die allgemeinmenschliche Dimension

des Geschehens und unterstreichen damit das Gemeinsame aller Menschen. Die appellative Struktur des Dramas wird so gestärkt. Der Aufruf zur Versöhnung gewinnt an Nachhaltigkeit. Auch wenn *Lumisota* in erster Linie Finnland zu gelten scheint, so ist der Traum von Paneuropa auch 1939 nicht ganz ausgeträumt.

Gemeinschaft bedeutet in *Lumisota* nicht kollektivistische Gleichschaltung. Angesichts der politischen Entwicklung in Europa werden die Bedeutung des einzelnen Menschen und sein Recht auf eine eigene unverwechselbare Perspektive besonders betont. Ein Bild Outis, das sich ihm Rahmen der Schiffs- und Meeressymbolik bewegt, die in Olssons Werk immer wieder das Utopische ausdrückt, illustriert dies besonders anschaulich:

> Der Vater: [...] Wie merkwürdig, dass wir so wenig voneinander wissen, obwohl wir unter demselben Dach wohnen. [...] Wir wissen nie, was im Raum nebenan passiert.
> Outi: Nein, das wissen wir nicht. Darin liegt etwas Schmerzliches. Aber gleichzeitig ist gerade das so großartig und wunderbar im Leben. Jeder Einzelne segelt auf seinem eigenen Weltmeer.
> Der Vater: Outi, mein Junge… Es wehen ferne Winde in deine Segel. (Steht auf.) Papa ist nur ein alter Rudergänger, der auf nichts anderes hofft, als sein Fahrzeug glücklich in den Hafen zu führen.
>
> Fadern: […] Vad det är underligt, att vi vet så litet om varandra, fast vi bor under samma tak. [...] Vi vet aldrig vad som händer i rummet bredvid.
> Outi: Nej, det vet vi inte. Det ligger någonting smärtsamt i det. Men på samma gång är det just det som är så storslaget och underbart i livet. Var och en seglar på sitt eget världshav.
> Fadern: Outi, min gosse... Det blåser fjärran vindar i dina segel. (Reser sig.) Pappa är bara en gammal rorgängare, som ingenting annat hoppas än att kunna föra sitt fartyg lyckligt i hamn. (SK: 41.)

In der Vielfalt der Menschen offenbart sich die Unendlichkeit der Möglichkeiten. Das Weltmeer repräsentiert die Träume, Sehnsüchte und Hoffnungen, aus welchen das Utopische erwachsen kann. Hier ist eine Analogie zu der Blochschen Vorstellung von unterschiedlichen Träumern zu erkennen. Während der eine aktiv und mutig sein Weltmeer besegelt, also seine Träume auslotet und ihre Umsetzbarkeit prüft, geht der andere zaghafter zu Wege.

Zilliacus charakterisiert Outi als eine unpolitische Figur, deren Handeln allerdings politische Konsequenzen hat (vgl. Zilliacus 1979: 174ff). Hier offenbart sich eine weitere Ebene der symbolischen Funktion Outis: Er wird zu einem Sinnbild für die Stellung der Kunst in Politik und Gesellschaft. Ungefähr in der Mitte des Dramas fordert Esko von seinem jüngeren Bruder, dass er sich aus den politischen Grabenkämpfen heraus halten und weiter Gedichte schreiben soll. Er sagt dies nicht herablassend, was deutlich wird, wenn er Outi auffordert, später einmal ein Gedicht über die gegenwärtigen Ereignisse zu

verfassen (SK: 36). Esko weist dem Dichter lediglich den vielbesagten Platz im Elfenbeinturm zu. Hier soll er seine schönen Verse jenseits der politischen Wirklichkeit schmieden. Nur mit Vergangenem darf er sich beschäftigen, wenn er in seinen Epen die Heldentaten längst versunkener Zeiten besingt. Doch Outi entgegnet, dass er vorhat, ein Gedicht zu verfassen, das alle verstehen werden. Dann werde es ruhig, und die Zeit wäre reif für seine Jugend. Er setzt sich an das Klavier und rezitiert abermals auf Deutsch: „Nehmt hin mein Blut, nehmt hin meinen Leib, auf dass ihr mein gedenkt!" (SK: 36.) Wieder wird in Analogie zu Jesus Christi Opfer, der Tod als der Wegbereiter für das lebendige Leben dargestellt. Versteht man Outi nun als Symbol für die Dichtung oder den Dichter, so kann man seinen Tod als das Ende der wirklichkeitsabgewandten Kunst betrachten, die den Weg für eine neue Freiheit der Kunst bereitet. Diese Kunst zeichnet sich nicht durch gesellschaftspolitischen Realismus aus, was aus den an Outi gerichteten Worten des Vaters hervorgeht: „Mit einigen Worten zauberst du all das, was unfassbar und geheimnisvoll im Leben ist, hervor."[544] Entwickelt die Dichtung ihre volle Wirkungskraft, so kann sie politisch wirksam sein, ohne sich einer Ideologie zu verschreiben.

Outi verkörpert das utopische Element des Dramas, ist Kunst und konkrete, da auf die Wirklichkeit bezogene, Utopie zugleich. Dabei werden all die Eigenschaften und Bereiche, die Olsson in ihren anderen Texten an das Utopische knüpft, aufgegriffen. Es wird die Bedeutung der Kunst für die Lebenswirklichkeit der Menschen unterstrichen. Es wird gegen eine Aufspaltung in die konventionellen Geschlechterrollen und in politische Ideologien opponiert. Das utopische Potenzial der Jugend tritt hervor. Der Horizont wird geweitet, indem gezeigt wird, dass die Dinge nicht notwendigerweise so sein müssen, wie sie momentan erscheinen. Aus Outis Tod erwächst die Möglichkeit eines neuen Lebens. Outis Untergang ist kein absoluter, was besonders deutlich wird, wenn Esko und der Vater versichern, dass sie einen Teil Outis in ihrem Herzen tragen. Dieser Teil ist der Geist der Utopie, der analog zum heiligen Geist der christlichen Symbolik durch Outis Opfer seine Wirkung entfalten kann. Der Opfertod darf nicht wortwörtlich auf die Realität bezogen werden. Olsson markiert in *Lumisota* ebenso wie in ihren anderen Texten, dass sie sich auf dem Feld der Literatur bewegt. Sie hält diesen Referenzrahmen immer im Bewusstsein und bewahrt so trotz ihres gesellschaftlichen und politischen Engagements die Freiheit der Kunst.

[544] „Med några ord trollar du fram allt det som är ofattbart och hemlighetsfullt i livet." In: SK: 41.

4.4. Zusammenfassung

Überwiegt in den frühen Texten Hagar Olssons das utopische Element, so nehmen um 1930 vor allem ihre Kritiken und Dramen und etwas weniger ausgeprägt auch ihre Romane immer häufiger konkreten Bezug auf die zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Tendenzen und Ereignisse. Die Textanalysen haben gezeigt, dass das Utopische dabei dennoch sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene weiterhin eine zentrale Rolle spielt. Das Verhältnis zwischen Gesellschaft, Politik und Ästhetik ist bei Olsson immer durch utopisches Denken geprägt. Dies erklärt, weshalb Olsson weder parteipolitisch engagiert war, noch den literarischen Diskurs, egal ob als Autorin oder als Kulturkritikerin, je ganz verlassen hat. Indem sie auch die Kritik zur Kunst erklärt, behält sie sich das Recht vor, utopisch zu denken und ihre Utopien in die gesellschaftlichen Debatten mit einzubringen. In diesem Sinne sind die Gründungen radikaler Kulturzeitschriften als konkrete utopische Projekte zu verstehen, an die die Hoffnung gesellschaftlicher Einflussnahme gebunden war. Versteht man das Utopische als ein Mittel, um Grenzen zu überschreiten und Noch-Nicht-Dagewesenes zu gestalten, so kann es als ein Merkmal der modernistischen Kulturkritik gelten, welches diese von den so genannten Traditionalisten unterscheidet.

Das Utopische dient Olsson als ein Werkzeug der kritischen Kulturanalyse. Sein offener, experimenteller Charakter kann seine Wirkungskraft besonders gut auf dem Feld der Literatur entfalten, da er hier zumindest teilweise von den Regeln und Strukturen der Wirklichkeit befreit ist. Ebenso wie Olsson die Literarizität ihrer Kritiken, Romane und Dramen markiert, betont sie stets deren Referenzialität zur außertextlichen Realität. Dieses Verfahren erstreckt sich konsequent von der inhaltlichen Ebene über die Erzählperspektive und die sprachliche und bühnentechnische Gestaltung, über Symbolik und Metaphorik bis hin zur Figurengestaltung. Die Olssonschen Figuren sind realistisch und übernatürlich zugleich. Sie sind mit ihrer Entstehungszeit verbunden und weisen über diese hinaus.

Hagar Olssons neurealistische Literatur ist als gesellschaftlich engagiert und im weiteren Sinne als politisch zu charakterisieren. Ihr zentrales Anliegen besteht darin, den Menschen aus seiner Passivität zu befreien und ihn dazu zu ermutigen, wieder Verantwortung für sein Schicksal und seine Zukunft zu übernehmen. Indem die Literatur dies leistet, wird sie zur (politischen) Handlung. Vor diesem Hintergrund sind Olssons deutliche Distanzierung von einer reinen Bestandsaufnahme der Missstände, für die in ihren Augen der Naturalismus und der bürgerliche Realismus stehen, und von dem dekadenten Ideal einer Kunst um der Kunst Willen zu verstehen. Beiden fehlt die Hoffnung spendende Dimension des konkret Utopischen, die notwendig ist, um den Menschen dazu anzuregen, eine friedvollere und

gerechtere Welt zu gestalten. Indem die neurealistische Literatur die Untergangsstimmung ihrer Entstehungszeit aufgreift und zeigt, dass die veralteten gesellschaftlichen und politischen Strukturen überschritten und aufgebrochen werden können, und dass aus den Ruinen der Vergangenheit – und diese Metapher kann mit Blick auf den Ersten Weltkrieg und den finnischen Bürgerkrieg wörtlich genommen werden – neue Möglichkeiten erwachsen können, entsteht Vor-Schein. Der Tod wird zu einem Symbol für die Notwendigkeit, Altes loslassen und sich der Zukunft zuwenden zu können. Es entsteht ein Gefühl von Sicherheit, indem dem Untergang bereits ein neuer Anfang eingeschrieben wird.

Hagar Olsson begreift Literatur als trojanisches Pferd und damit als effektive Waffe. Sie ist das Kampfmittel des Pazifisten. Sie bietet neue Perspektiven in Form von konkreten Vorschlägen – wie den paneuropäischen Gedanken – und indem sie andere Möglichkeiten der Wirklichkeitsauffassung andeutet. Hier kann man Olssons für die Zwischenkriegszeit eher unkonventionellen Umgang mit den verfeindeten politischen Lagern ebenso nennen wie ihre Verfahrensweise mit binären Oppositionen und ihre Betonung der ambivalenten Vielgestaltigkeit der Welt. Durch die Literatur wird eine andere Wirklichkeit denkbar und erkennbar. Auf diese Weise erlangen alternative Realitäten auch in die außerliterarischen Diskurse Zutritt. Utopisches und Dystopisches greifen in Olssons Texten nicht nur insofern ineinander, als dass selbst dem Untergang noch Hoffnung abgerungen wird. Die appellative Struktur der Texte gewinnt gerade dadurch an Nachdruck, dass auch dystopische Zukunftsszenarien als Folge der herrschenden sozialen und politischen Umstände in Aussicht gestellt werden. Der Leser bzw. Zuschauer wird so auf doppelte Weise dazu ermutigt, sich zu engagieren. Ihm wird bedeutet, dass er dafür kämpfen muss, eine weitere humanitäre Katastrophe zu verhindern, und zugleich wird er darin bestärkt, dass sich dieser Kampf auch lohnt.

Olsson fordert den Bruch mit der Konvention, sei sie nun politischer, gesellschaftlicher oder künstlerischer Art, nicht aus bloßer Freude an der Dekonstruierung von Normen und Begriffen. Der daraus resultierende Relativismus birgt schließlich ebenfalls die Gefahr, in Dekadenz, Pessimismus und Passivität zu münden. Koppelt man den Freiheitsbegriff an die Möglichkeit, das eigene Leben aktiv in die Hand nehmen zu können, so offenbart sich hier das Paradox, dass eine größere Offenheit nicht zwingend ein Mehr an Freiheit für den Menschen bedeutet. Vor diesem Hintergrund ist Olssons Kritik an einigen modernistischen Schriftstellern zu verstehen. Olsson Glaube an das Potenzial der Literatur, Zukunft gestalten zu können, veranlasst sie dazu, von den Dichtern ein hohes Maß an gesellschaftlicher Verantwortung zu fordern. Insbesondere in Krisenzeiten dürfen sie sich nicht zurückziehen, sondern müssen versuchen, die Möglichkeiten der Literatur voll auszuschöpfen. Auch die selbstgewählte Passivität ist in Olssons Augen eine Entscheidung von politischer Tragweite.

Ähnlich wie bei Ernst Bloch leuchtet bei Hagar Olsson ein utopisches Ziel am Horizont, so wie es einen Kompass und eine Karte für die Fahrt zu diesem Ziel gibt. Ist der Mensch im Kontakt mit seiner Menschlichkeit und begegnet er sich selbst und anderen mit bedingungsloser Liebe, so kann er nie ganz vom Kurs abkommen. Vor allem aus dem Drama *Lumisota* geht hervor, dass dieser Liebe eine wichtige politische Dimension zukommt. Hat der Mensch außerdem den Blick für das utopische Potenzial in den kulturellen Äußerungen der Vergangenheit und der Gegenwart, so gewinnt sein Weg an Kontur. Das Ziel wird jedoch nicht näher beschrieben. Eindeutig festzuhalten ist nur, dass es sich um eine Welt des Friedens handelt, in der die Würde und Freiheit eines jeden Menschen gewahrt wird und in der die Menschen eine grenzenlose Gemeinschaft bilden. Hagar Olssons Engagement erstreckt sich über die nationalen Grenzen hinaus auf ein radikales Eintreten für demokratische Grundwerte, womit es eindeutig als politisch zu charakterisieren ist.

Aus Olssons Texten sprechen die Erbschaft des aufklärerischen Fortschrittsgedanken und der Einfluss der marxistischen Geschichtsauffassung. Doch auch die christliche Lehre hat deutliche Spuren hinterlassen. In vielen ihrer Texte kombiniert sie Religion, utopisches Denken und den Sozialismus miteinander, was eine Erklärung für die Nähe zu Ernst Blochs Philosophie ist. Auch aus Olssons Texten spricht die Überzeugung, dass der Mensch der säkularisierten Welt ein Bedürfnis nach Mythen und Religiösem haben wird. Olsson nimmt dieses Bedürfnis ernst. Sie folgt der Prämisse, dass das Irrationale nicht verdrängt, sondern ausgelotet werden muss, um es nicht nur unschädlich, sondern auch nutzbar zu machen. Es bildet einen Teil der Humanität, die es laut Erich Fromm zu kultivieren gilt, um sich der Utopie des Humanismus, deren höchstes Verdienst die Garantie des Friedens auf der Welt ist, anzunähern.

Mit der Wahl ihrer Symbolik markiert Olsson, dass sie in einer langen Tradition steht. Ihren Texten liegt der tiefe Glaube an den Menschen zugrunde, den Fromm als Triebfeder für die konkrete Utopie des Humanismus bezeichnet. Auch die Expressionisten und die nordischen Kulturradikalen können als Anhänger dieser Utopie ausgemacht werden. Ihnen ist Hagar Olsson zweifelsohne zuzurechnen. Die Distanzierung der Kulturradikalen von der parteipolitischen Tagespolitik bedeutet eine politische Stellungnahme für ein radikal anderes Denken. Damit steht der Kulturradikalismus der autonomen Kunst, wie Adorno sie beschreibt, nahe. Als Antwort auf die gesellschaftlichen Missstände werden keine perfekt organisierten Staatssysteme ins Feld geführt. Die Entwicklung von immer mehr Organisation und Kontrolle würde keine strukturelle Änderung, sondern eine Verschärfung und Stabilisierung der herrschenden Zustände bedeuten. Die kulturradikale Utopie des freien Menschen hingegen verwehrt sich gegen Festlegungen. Dies macht sie zwar schwer

greifbar, betont aber zugleich den Gegensatz zu der vorherrschenden gesellschaftlichen und politischen Ordnung.

Das Utopische bei Olsson ist durchdrungen von einem Humanismus, der als vertrauend, revolutionär und vor allem als versöhnend charakterisiert werden kann. Er ist getragen von der Vorstellung, dass eine gesellschaftliche und politische Veränderung, also eine Veränderung der äußeren Rahmenbedingungen des menschlichen Zusammenlebens, nur durch das Innere des einzelnen Menschen führen kann. Erkennt der Einzelne seine Menschlichkeit, so erkennt er auch das Verbindende aller Menschen miteinander. Dies bedeutet keineswegs eine Auflösung des Individuellen im Kollektiven, wie sie in vielen klassischen Staatsutopien und Dystopien beschrieben wird. Olsson führt vor allem in ihren literarischen Texten immer wieder die Vielfältigkeit und Ambivalenz des menschlichen Daseins vor Augen. Außerdem kritisiert sie die politischen Ideologien, die den Einzelnen dem Kollektiv unterzuordnen suchen.

Bei Olssons Utopie handelt es sich um eine gefühlte Gemeinschaft aller Menschen miteinander. Nicht mehr und nicht weniger. Entsprechend sind ihre Figuren so gestaltet, dass sie lebendige Menschen und Typen zugleich zu sein scheinen. Die Menschlichkeit ist gleichermaßen ein Ausdruck für die unendliche Vielfalt und für das Vereinende im menschlichen Leben. Vielfalt und Einigkeit schließen sich nicht aus, sondern bedingen einander. Das Gefühl für diese Humanität soll die Literatur entwickeln und stärken, womit ihr zugetraut wird, den Grund für eine Politik zu bereiten, die vor allem Frieden und Gerechtigkeit im Sinn hat. Mit dieser Dimension reicht Olssons Literatur trotz ihrer engen Anbindung an die damaligen gesellschaftlichen Debatten weit über ihre Entstehungszeit hinaus.

5. VON VERLORENEN GESTALTEN, ENTSCHLOSSENEN KÄMPFERN UND JUNGEN ADLERN: JUGEND UND UTOPIE

An dieser Stelle der Jugend *gedenkend, rufe ich Land! Land!*
Genug und übergenug der leidenschaftlich suchenden und irrenden Fahrt auf dunklen fremden Meeren! Jetzt endlich zeigt sich eine Küste[545].

Friedrich Nietzsche

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sind Jugend und die junge bzw. neue Generation in ganz Europa verbreitete Schlagwörter. Selten zuvor standen Kindheit und Jugendlichkeit so sehr im Mittelpunkt der kultur- und gesellschaftspolitischen Debatten. Dieses Interesse hat in unterschiedlicher Intensität das ganze Jahrhundert geprägt, was der Titel von Ellen Keys Essaysammlung *Barnets århundrade* schon 1900 voraussagt.[546] Der Philosoph Peter Zudeick geht sogar so weit, von einer „Kulturrevolution"[547] zu sprechen, wenn er den positiven Stellenwert der ‚Jugend' im allgemeinen Diskurs um 1900 betont. Allein der Umstand, dass viele Zeitgenossen die Jahre unmittelbar vor, während und zwischen den beiden Weltkriegen als eine Zeit des Umbruchs mit einer deutlichen Ausrichtung auf die Zukunft wahrgenommen haben, bietet eine erste Erklärung für die gesteigerte Aufmerksamkeit, die den möglichen Gestaltern einer neuen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Ordnung entgegengebracht wurde. Dabei ist sowohl das Selbstverständnis der modernistischen Dichter, einer neuen Generation anzugehören, als auch die bewusste Abgrenzung der jungen „neuen" Frauen der Zwischenkriegszeit von ihren Vorgängerinnen bedeutungsvoll für das Gesamtbild der jungen Generation der 1920er und 1930er Jahre.

Ernst Bloch versteht die Jugend ganz im Geiste der Zeit als Träger echter, also zukunftsweisender Utopie, und auch in Hagar Olssons kritischen und literarischen Texten nimmt die junge Generation eine zentrale Stellung ein. Olssons Umgang mit dem Begriff Jugend als ein utopisches Konzept sowie ihr Engagement für die jungen Menschen ihrer Zeit stehen im Zentrum der folgenden Betrachtungen. Utopisches

---

[545] Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Nietzsche 1981: 174.
[546] Vgl. Reulecke, Jürgen: Utopische Erwartungen an die Jugendbewegung 1900-1933. In: Hardtwig 2003: 203.
[547] Zudeick, Peter: Häkchen und roter Faden. Über ‚Jugend' bei Ernst Bloch und im richtigen Leben und wie beides zusammenhängt. In: Kufeld, Klaus und Zudeick, Peter (Hrsg.): *„Utopien haben einen Fahrplan". Gestaltungsräume für eine zukunftsfähige Praxis*. Talheim 2000: 16.

Denken prägt Olssons Vorstellungen einer neuen Pädagogik, die als ein konkreter Schritt hin zu einer neuen Gesellschaft verstanden wird. Dies diskutiert die Schriftstellerin vor allem in einigen Vorträgen und gesellschaftskritischen Essays. In ihren Romanen und Dramen funktioniert ‚Jugend' als ein Ort, wo Wirklichkeit und Utopie ineinandergreifen. Entsprechend sind jungen Menschen oft die zentralen Gestalten der Texte. Zunächst werde ich in Form eines kurzen Überblicks auf den zeitgenössischen Diskurs über Kindheit und Jugend eingehen, wobei die politischen und gesellschaftlichen Tendenzen und Ereignisse beschrieben werden, die die Wahrnehmung der so genannten neuen Generation entweder als Zukunfts- und Hoffnungsgeneration oder aber als verlorene Generation beeinflusst haben. Im Anschluss daran zeige ich, wie Olsson an diesen Jugenddiskurs anknüpft. Jugend ist neben moderner Weiblichkeit einer der Themenkomplexe, anhand derer man nachvollziehen kann, wie Olsson, geleitet von utopischer Hoffnung, zentrale Probleme ihrer Zeit zur Debatte stellt.

5.1. Zukunftsträger oder verratene Generation? Jugend im Kontext zeitgenössischer Politik und Literatur

Die Jugend besitzt Bloch zufolge die besondere Fähigkeit, herauszufinden, welche Möglichkeiten Vergangenheit und Gegenwart zur Gestaltung einer neuen, besseren Zukunft zu bieten haben. Zugleich falle es ihr leicht, unbrauchbare Traditionen und Muster zu modifizieren oder aufzugeben. Dieses Potenzial sei besonders in Zeiten von großen gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen von Bedeutung, und in einer solchen Umbruchsphase befindet sich Europa mit Beginn des Modernisierungsprozesses und verstärkt seit Ende des 19. Jahrhunderts. Bloch schließt sich damit Friedrich Nietzsches Vorstellung von der Jugend als Erneuerer der Kultur an. Im zweiten Stück der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (1874) unterstreicht Nietzsche, dass die Jugend das Vermögen habe, das Leben, dessen „plastische Kraft" durch ein Übermaß von Historie angegriffen sei, zu befreien (vgl. 60, 119). Das Leben verstehe nicht mehr, „sich der Vergangenheit wie einer kräftigen Nahrung zu bedienen". Eben dies könne jedoch die Jugend leisten, womit sie zum Vorkämpfer für eine neue Zeit werde. Getragen werde sie durch ihre „tapfere unbesonnene Ehrlichkeit und den begeisternden Trost der Hoffnung." (Nietzsche 1981: 180; 182.) Auch Nietzsche versteht die Jugend als den wichtigsten Träger utopischen Potenzials, ohne dabei auf den Begriff der Utopie weiter einzugehen.

In Skandinavien sahen sich sowohl die Vertreter der Durchbruchsgeneration (1870-1890) als auch die aufkommende Arbeiterbewegung als Teil der jungen Generation, die aktiv für bessere

Zustände kämpfte.[548] Utopisches Denken ist auch hier von großer Bedeutung.[549] Auf die Aufbruchsstimmung dieser Generation folgte eine Ernüchterung, die von der Einsicht geleitet wurde, dass Literatur kaum unmittelbaren Einfluss auf gesellschaftliche und politische Prozesse zu nehmen vermochte. Dies förderte das Gefühl, der Wirklichkeit ausgeliefert zu sein. Torsten Pettersson zeigt, wie dieses Gefühl in Finnland durch die politische Lage verstärkt wurde, wobei er von der „Generation des Großstreiks"[550] spricht. Zu dieser Generation zählt er die in den 1880er Jahren geborenen Männer und Frauen, welche sich als Jugendliche und junge Erwachsene sehr stark politisch insbesondere für mehr Unabhängigkeit von Russland engagiert hatten. Diese Bemühungen kulminierten im Großen Streik von 1905 und verpufften dann sehr bald in Fraktionsstreitigkeiten, die einige Jahre später erneuten russischen Druck in Form von Einschränkungen der finnischen Autonomie nach sich zogen (vgl. Pettersson 1986: 32f). Diese Entwicklung führte dazu, dass die einst enthusiastische Jugend enttäuscht resignierte und so mit ihrer jungen Schaffenslust heimatlos und verunsichert vor einer bedrohlichen und ungewissen Zukunft stand (vgl. Pettersson 1986: 34). Inwiefern sich dies in der Literatur dieser Generation, der „dagdrivarlitteratur", bemerkbar macht, wurde weiter oben beschrieben (vgl. 154). Noch einmal betont werden soll hier der weit verbreitete Skeptizismus gegenüber jeder Art von Idealismus, der das Gefühl, zur machtlosen Passivität verurteilt zu sein, noch manifestierte: „Wir Jugendlichen sind eine Zwischengeneration, die existiert, um geopfert zu werden. [...] Alles um uns herum ist aufgerissen, wir spüren, dass wir die Verbindung zu der Vergangenheit verloren haben, und nichts ist ungewisser als die Zukunft."[551] Ein Jahrzehnt später geht Hagar Olsson so weit, Ture Janson und Arvid Mörne als Teil einer „enttäuschten Übergangsgeneration" zu bezeichnen, „deren Muse einmal das Rauschen der sozialen Vorfrühlingswinde in ihren Flügelstiften gespürt, aber dann jedoch Schutz in der erstbesten Scheinidylle gesucht hatte."[552]

Auch zeitgenössische Beobachter stellen die Perspektivlosigkeit dieser jungen Finnen fest. Holmström verweist auf Henning Söderhjelms

---

[548] Vgl. Nordin Hennel, Ingeborg/ Sjöblad, Christina: Lyckligare ungdom har aldrig funnits. Det moderna genombrottet i Sverige. In: *NKLH* 2. *Fadershuset. 1800-talet*. Höganäs 1993: 495-507.

[549] Aus diesem Grund betont Manfred Gehrke, dass das Utopische kein epochenspezifisches Kriterium des Expressionismus sei (vgl. Anmerkung 235).

[550] „[S]torstrejksgeneration". In: Pettersson 1986: 34; 37. Der Begriff wurde wahrscheinlich von Ture Janson geprägt.

[551] „Vi ungdomar är en mellangeneration, som är till för att offras. [...] Allt är upprifvet omkring oss, vi känner att vi förlorar sambandet med det förflutna, och ingenting är mera ovisst än framtiden." In: Janson, Ture: Knock me down. En expressionistisk novell. In: Ders.: *Knock me down*. Helsingfors-noveller. Borgå 1914: 33.

[552] „[B]esviken övergångsgeneration"; „vars muse en gång känt suset av den sociala förvårens vindar i sina vingpennor men sedan […] sökte skydd i första bästa skenidyll." In: DoI: 9.

1910 erschienenen Artikel „De unga“ („Die Jungen“), in welchem er feststellt, dass die alten Ideale der 1880er Jahre Allgemeingut geworden seien, während die junge Generation keine eigenen Illusionen entwickelt habe (vgl. Holmström 1986b: 120). Hier scheint sich die Blochsche Annahme zu bestätigen, dass ohne konkrete Hoffnung kein menschliches Handeln möglich ist. Ein Mangel an utopischem Potenzial kann man vielen der etwas jüngeren in den 1890ern geborenen Europäern nicht nachsagen. Zu ihnen gehören die meisten deutschen Expressionisten ebenso wie Hagar Olsson (geb. 1893) oder Edith Södergran (geb. 1892). Während die Generation des Großstreiks die Zukunft fürchtete, brachte die junge Hagar Olsson in ihren Schulaufsätzen ihr großes Vertrauen in die Entwicklungsfähigkeit des Menschen und in seine damit verbundenen Möglichkeiten für die Zukunft zum Ausdruck. Diese Aufsätze sind auch deshalb von Interesse, weil die Ideenwelt der Schülerin bereits auf zentrale Gedanken des kommenden Werkes verweist (vgl. dazu auch Enckell 1949: 33-36).[553]

Während um die Jahrhundertwende einerseits „apokalyptische Visionen angesichts der vorwiegend im Bildungsbürgertum verbreiteten Fin-de-siècle-Stimmung“ weit verbreitet waren, so ist in ganz Europa ein sich seit Ende des 19. Jahrhunderts „sprunghaft ausbreitender Jugendkult und Jugendmythos“ (Reulecke 2003: 201) feststellbar. Die modernistischen Kunstströmungen und dabei vor allem der Expressionismus trugen sehr zu dieser Entwicklung bei. Insbesondere Kunst und Literatur stellten den Zusammenhang zwischen Jugendbewegung und utopischem Denken her. Der Historiker Jürgen Reulecke betont, dass „vor allem Ästhetizismus der Bewegungsmotor war, der die Beschwörungen und Deutungen der Jugendbewegung [...] antrieb, und nicht Utopie im engeren Wortsinn.“ (Reulecke 2003: 215.) Was er unter Utopie im engeren Sinne versteht, macht er jedoch nicht explizit. Berücksichtigt man die Ausführungen Greschonigs und anderer zu der engen Verbindung zwischen Utopie und Literatur, so erscheint der Umstand, dass der Begriff der Jugend seine utopische Aufladung vor allem durch die Kunst erfährt, nicht weiter verwunderlich.

Doch auch das moderne Erziehungsverständnis bringt Kindheit und Jugend mit utopischem Denken in Verbindung. Heinz-Elmar Tenorth zeigt, dass ausgehend von Rousseaus pädagogischen Reflexionen „Erziehung in der Moderne [...] in ihrer eigenen Selbstdeutung Antizipation der Zukunft, Vorwegnahme einer anderen und besseren Welt“[554] bedeutet. Die sozialistischen Erziehungsutopien stehen erkennbar in dieser Geistestradition, wenn ihre pädagogischen Bemühungen darauf abzielen, einen neuen Menschen oder eine neue

[553] Diese Aufsätze stammen aus Hagar Olssons Schulzeit in Viborg in den Jahren 1910-13 und befinden sich in der Hagar Olsson-Sammlung der Bibliothek der Åbo Akademi.

[554] Tenorth, Heinz-Elmar: Erziehungsutopien zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich. In: Hardtwig 2003: 177.

Mentalität als Grundvoraussetzung für eine neue Gesellschaftsordnung zu erschaffen (vgl. Tenorth 2003: 186f). Ähnliche Überlegungen liegen dem Interesse der Nationalsozialisten an der Jugend zugrunde, wobei die Sicherung der eigenen Macht das Ziel ist. Die Schriftstellerin Erika Mann fasst dies in ihrem 1938 erschienen Buch *Zehn Millionen Kinder. Die Erziehung der Jugend im Dritten Reich*, dessen 1939 erschienene schwedische Übersetzung Hagar Olsson besessen hat[555], wie folgt zusammen:

> In ihrer [der Jugend] Unerfahrenheit und schnellgläubigen Bereitschaft lag von Anfang an des ‚Führers' beste Chance. Vor allem der Jugend habhaft zu werden, war sein Ehrgeiz, wie es der Ehrgeiz jeden Diktators sein muß. Denn erstens stellt die Jugend, eben vermöge ihrer Unwissenheit, beinahe immer die Stelle des schwächsten Widerstandes dar, zweitens aber werden die Kinder von heute die Erwachsenen von morgen sein, und wer sie wirklich erobert hat, mag sich schmeicheln, Herr der Zukunft zu sein.[556]

Die besondere Bedeutung der Erziehung für die Entwicklung eines neuen modernen Menschentyps beschreibt auch Alva Myrdal.[557] Sie entwirft eine Utopie, in welcher der Staat nahezu die gesamte Erziehung übernimmt. Geleitet durch Vernunft und die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse soll der ideale sozialdemokratische Staatsbürger herangezogen werden. Wie oben gezeigt, soll dieser ein freies, unabhängiges und dennoch ausgeprägt soziales Wesen haben, was in einem paradoxen Widerspruch zu den extrem durchorganisierten und auf Kontrolle basierenden Erziehungsvorstellungen steht, die teilweise erschreckend an Aldous Huxleys Dystopie *Brave New World* erinnern (vgl. Hirdman 1992b: 37-39).

Als eine Folge der Aufladung des Begriffs der Jugend mit utopischem Potenzial kann das auch heute wieder zu beobachtende Verständnis von ‚Jugend' als einer vom Lebensalter unabhängigen Geisteshaltung gelten (vgl. Reulecke 2003: 215). Zudeick meint, dass ‚Jugend' vor allem von mittleren Altersgruppen als „soziales Innovationskonzept […], als Gegenbegriff zu Stagnation, Verfall, Untergang" (Zudeick 2000: 17) verstanden wird. Auch Olsson bedient sich häufig Gegenüberstellungen dieser Art, um ihrer Meinung Ausdruck zu verleihen. Hier ein Beispiel von 1930: „Der quasiüberlegene und onkelhafte Ton in Rune Kommonens Artikel bildet einen

---

[555] Die Hagar Olsson-Sammlung der Bibliothek der Åbo Akademi verfügt über ein Verzeichnis der Bücher, die sich im Nachlass Olssons befunden haben. Erika Manns Buch ist dort aufgeführt.

[556] Mann, Erika: *Zehn Millionen Kinder. Die Erziehung der Jugend im Dritten Reich*. Mit einem Geleitwort von Thomas Mann. 3. Aufl. Frankfurt/ Main 2001: 21f.

[557] Siehe zu Alva Myrdal auch Hirdmans Biographie *Det tänkande hjärtat. Boken om Alva Myrdal* (2007).

merkwürdigen Kontrast zu dem jugendlichen Feuer des zweiten Beitrags."[558]

Mit Bezugnahme auf Karl Jaspers' 1931 erschienenen Text *Die geistige Situation der Zeit* verweist Reulecke auf eine Problematik, zu der eine altersunabhängige Jugendlichkeit führen kann und die geradezu paradox wirkt. Spielt das Lebensalter keine Rolle mehr, so erscheine dem Menschen alles jederzeit möglich. Der Entwicklungsgedanke verliert an Bedeutung. Man „fängt [...] stets von vorn an und ist stets am Ende".[559] Das Streben nach einer besseren Zukunft bliebe somit in einer Wiederholungsschleife stecken.

Inwiefern Olsson ‚Jugend' als eine Geisteshaltung propagiert, wird in diesem Kapitel untersucht. Ein Blick in die Schulaufsätze der Schriftstellerin macht zumindest deutlich, dass sie der Entwicklungsfähigkeit des Menschen eine entscheidende Bedeutung zuspricht. In dem Aufsatz mit dem Titel „Med vilken rätt kan man påstå, att stora män leva ännu efter sin död?" betont sie, dass die Aufgabe großer Männer darin bestünde, die Menschheit auf der schweren Bahn der Entwicklung einen kleinen Schritt nach vorne zu führen. Diese Aufgabe könne nicht erfüllt werden, wenn ein großer Mann eine Autorität werde, die man nicht länger hinterfragen dürfe: „denn dann wird er ja ein Hemmnis für die Entwicklung statt ihr Unterstützer".[560] Der Aufsatz schließt mit einem Aufruf, der keinen Zweifel an der Notwendigkeit geistiger Entwicklung lässt: „so gibt es nur einen Schlachtruf, der der herrlichen Sache der Entwicklung zum Sieg verhelfen kann, nämlich: Denk selbständig!"[561] Die Schülerin zeigt sich hier deutlich von einem darwinistischen Entwicklungsgedanken und von Nietzsche beeinflusst.[562] Dieser fordert, der Jugend den Raum zu geben, „selbst etwas zu erfahren und ein zusammenhängend lebendiges System von eigenen Erfahrungen in sich wachsen zu fühlen" (Nietzsche 1981: 177).

Viele junge europäische Intellektuelle begriffen die Wirren der Vorkriegszeit mehr und mehr als Chance für einen Neuanfang und setzten der Resignation die Hoffnung entgegen, dass die als überholt empfundene Bürgergesellschaft bald ausgedient habe. Dabei ist bezeichnend, dass den meisten Jungen klar war, wogegen sie rebellierten (vgl. Berghahn 1978: 294). Die herrschenden gesellschaftlichen

---

[558] „Den kvasiöverlägsna och farbroderliga tonen i Rune Kommonens artikel utgör en egendomlig kontrast till det andra inläggets ungdomliga eldighet." In: Olsson 1931a: 41.

[559] Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit*. 5. zum Teil neubearbeitete Aufl. Berlin/ Leipzig 1933: 39.

[560] „[...] ty då blir han ju en hämmare för utvecklingen i stället för dess befrämjare." In: HOS 4.IV.18.

[561] „[...] så finns det blott ett fältrop, som kan föra utvecklingens härliga sak till seger, nämligen: ‚Tänk självständigt!'" In: HOS 4.IV.18.

[562] Vgl. zu dem besagten Schulaufsatz Enckell 1949: 34f. Vgl. zu Nietzsches Einfluss auf Hagar Olssons Frühwerk Enckell 1949: 107-109.

Strukturen und Institutionen galten als unzeitgemäß, und die Elterngeneration, welche mit den technischen, ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen kaum Schritt halten konnte, trug nur wenig zur Orientierung bei. Es fehlte den jungen Menschen die dringend benötigten Vorbilder (vgl. Reulecke 2003: 203f.). Weniger Klarheit herrschte über die eigenen Ziele. Reulecke zeigt am Beispiel des ersten Freideutschen Jugendtags auf dem Hohen Meißner bei Kassel im Jahre 1913, welche Erwartungen einige Vertreter der älteren Generation[563] an die Jugendbewegung zwischen 1913 und 1933 hatten. Auf dem Meißner-Treffen wurde vor allem die Hoffnung auf Weltoffenheit zum Ausdruck gebracht, die eine Zusammenarbeit der Nationen begünstigen und damit eine pazifistische Grundhaltung schaffen sollte. Reulecke betont, dass allen Beiträgen das Verständnis zugrunde lag, dass „eine dem Geist des deutschen Idealismus entspringende" (Reulecke 2003: 201) kulturelle Erneuerung nur durch die junge Generation zu bewerkstelligen sei. Dabei formulierten die älteren Teilnehmer des Treffens auch Mahnungen. So warnte man vor sozialistischen Staatsutopien, die „das Individuum ersticken" (Reulecke 2003: 202) würden, und einem übersteigerten Nationalismus, der den Horizont verenge und damit bildungsfeindlich sei (vgl. Reulecke 2003: 199-202).

Die Freideutsche Jugend beendete ihr Treffen mit dem Gelöbnis „aus eigener Bestimmung, vor eigener Verantwortung, mit innerer Wahrhaftigkeit ihr Leben [zu] gestalten", und für „diese innere Freiheit [...] unter allen Umständen geschlossen" (Reulecke 2003: 200) einzutreten. Politisches Engagement ist für diesen Jugendbund ebenso wie für viele andere von zentraler Bedeutung, wobei besonders die älteren Anhänger oder Sympathisanten dieser Bünde anmahnten, sich nicht allein über äußerliche Dinge, wie neue Kleidung und gemeinsame Lieder, miteinander zu identifizieren, sondern tiefer greifende Ideale zu verfolgen. Die Frage, wie viel Führung Kinder und Jugendliche brauchen, wurde ebenfalls ausführlich diskutiert. Oft war sie an die Kritik an überholten Schulformen gebunden, denen reformpädagogische Ansätze entgegengestellt wurden. Weiterhin debattierte man, inwiefern es legitim sei, politische und pädagogische Interessen miteinander zu verbinden. In der Sowjetunion und im Dritten Reich wurde zweifellos eine ganz im Dienste des Staatsinteresses stehende Erziehung propagiert und praktiziert. Dies bedeutete aber nicht, dass alle Sozialisten und Sozialdemokraten eine solche Verquickung befürworteten. Ähnlich wie in den humanistisch-bürgerlich geprägten Kreisen gab es auch hier viele Erziehungstheoretiker, die eine Autonomie der Pädagogik für unabdingbar hielten (vgl. Tenorth 2003: 180f; 188f).

---

[563] Auf dem Meißner-Treffen gab es keine „Vertreter des wilhelminisch-nationalistischen oder militaristischen Establishments", sondern es kamen nur Personen zu Wort, die „als eher liberal-bürgerliche, z. T. sogar [...] sozialistischen Ideen zuneigende Zeitkritiker bekannt waren." (Reulecke 2003: 201.)

Ebenso wie die Gleichberechtigung der Frau nahmen konservative Zeitgenossen auch die Emanzipationsbestrebungen der Jugend als einen massiven Angriff auf die gesellschaftliche und staatliche Ordnung wahr und bedachten sie entsprechend mit harter Kritik.[564] Dies erklärt einmal mehr, warum Bloch in beiden Bewegungen echtes utopisches Potenzial erkennt (vgl. 59, 348f). Das dieser Arbeit zugrunde liegende Utopieverständnis findet man deutlich in der Rebellion der Jugend wieder. Zum einen zeichnen sich die Zukunftsvisionen durch ihre Offenheit aus. Eine klare Beschreibung des Zukünftigen erfolgt nicht (vgl. Berghahn 1978: 299). Zum anderen gehen die hoffnungsvollen Erwartungen an die Zukunft mit einer kritischen Bewertung der Gegenwart einher. So wird unter anderem die Zerstörung der Natur durch die moderne Technik und den Kapitalismus beklagt.

Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges in Europa wurde die hoffnungsfrohe Erwartung einer besseren Zukunft deutlich getrübt. Am Beispiel der Expressionisten habe ich gezeigt, dass viele den Krieg als eine Verwirklichung der apokalyptischen Vision vom Untergang der abendländischen Kultur verstanden, welche die Möglichkeit einer Neuordnung der Verhältnisse in sich barg. Dennoch brachten die Schrecken der sinnlosen Kriegshandlungen, die alle Verbrüderungsträume ad absurdum führten, bald Entsetzen und Resignation mit sich. Mai beschreibt die Nachkriegssituation wie folgt: „Die Vergangenheit war verloren, die Zukunft nicht gewonnen“ (Mai 2001: 9). Denkt man an die finnische Generation des Großstreiks, so ist die Parallelität zwischen Mais Formulierung und Ture Jansons Charakterisierung der eigenen Generation bemerkenswert.

Wie erwähnt war die kulturpolitische Öffentlichkeit in Finnland vor allem konservativ geprägt, und seit den späten 1920er Jahren verbreitete sich besonders unter den Studenten eine rechtsradikale Haltung (vgl. 161-164). Insbesondere die Studentenorganisation „Akateeminen Karjala-Seura“, welche in der Zwischenkriegszeit vor allem in der Hauptstadt Einfluss auf Kultur und Politik hatte, wies deutlich faschistoide Züge auf, wobei sie sich durch eine starke Betonung der christlichen Religion von den nationalsozialistischen Jugendbünden in Deutschland unterschied (vgl. Salminen 1987: 117; Wrede 1986: 183). In Schweden herrschten ebenfalls traditionalistische Tendenzen vor. Dennoch gab es in vielen Bereichen innovative Neuerungen. So gewannen beispielsweise reformpädagogische Ideen und eine radikale Kinderpsychologie mit ihrem Ideal einer freien Erziehung immer mehr

[564] Reulecke nennt als ein Beispiel den Gymnasialprofessor Sebastian Schlittenbauer, der vor Vertretern des Bayrischen Landtages betonte, dass die freideutsche Jugendkultur hart bekämpft werden müsse, da „nicht Männer von Charakter [...], sondern aufgeblasene Frösche“ herangezogen würden. Da diese eine Gefahr für das herrschende System bedeuteten, helfe „keine mattherzige Stellungnahme. Da heißt es: Nur immer feste druff!“ Zitiert nach Reulecke 2003: 207. Vgl. auch ebd. 204f.

Zustimmung. Diese nahm während des Zweiten Weltkrieges, als erneut Rufe nach Disziplin und Ordnung laut wurden, jedoch deutlich ab.[565]

Im zwischenkriegszeitlichen Deutschland, das auch nach 1933 weiterhin einen regen kulturellen und politischen Austausch mit Finnland pflegte, wurden die Jugendbünde nun vermehrt von rassistisch-völkischen Kreisen umworben. Zugleich wurde Kritik laut, dass das Umschmeicheln der Jugend ebenso wie die Propagierung der „Jugendlichkeit als Wert an sich" einen Verrat an der jungen Generation bedeutete. Reulecke verweist hier unter anderem auf den Philosophen Max Scheler, der die mit der Verherrlichung der Jugend einhergehende „Überbetonung der ‚Lebens'- und ‚Vital'werte gegenüber den Werten des Geistes"[566] als wenig wünschenswert beschreibt (vgl. Reulecke 2003: 210f). Diese Kritik verdeutlicht die ideologische Aufladung des Begriffs Jugend, die wenig mit einem echten Interesse für die Situation der realen jungen Menschen zu tun hat. Die enge Verbindung, welche in der Vorkriegszeit zwischen utopischer Möglichkeit und dem Begriff der Jugend hergestellt worden war, versuchten Ideologen aller Richtungen in den 1920er und 30er Jahren für sich zu nutzen. Unter vielen Vertretern der Hoffnungsgeneration der Vorkriegszeit herrschte inzwischen jedoch das Selbstverständnis, einer verlorenen Generation anzugehören, die mit einem „seelischen Knacks"[567] aus dem Krieg zurück gekommen sei. Dennoch resignierte man meist nicht völlig, sah man doch in den eigenen Kindern neue Möglichkeiten aufkeimen, die man diesmal nicht mit abstrakten utopischen Fernzielen in Verbindung brachte, sondern der man mit einer Vielzahl von sozialen Projekten begegnete, die der Verwirklichung konkreter Nahziele dienen sollten.[568]

Der Bedeutungsverlust der utopischen Visionen ging einher mit dem Verschwinden altbekannter Leitbilder und führte seit Anfang der 1920er Jahre in vielen europäischen Ländern zu einem Anstieg der Jugendkriminalität und zu der Bildung von Jugendbanden. Diese Entwicklung spiegelt die Orientierungslosigkeit einer „vaterlos aufgewachsenen Generation" wider, deren Situation sich als besonders widersprüchlich gestaltete, da „[d]em (durch bevölkerungspolitische Propaganda verstärkten) Jugendmythos [...] subjektive Ohnmachtserfahrungen entgegen[standen], vor allem als die Arbeitslosigkeit in der Weltwirtschaftskrise erneut ihre Lebensperspektive in besonderem Maße blockierte." (Mai 2001: 137.) Diese Perspektiv- und Orientierungslosigkeit gepaart mit der tiefen

---

[565] Vgl. Svanberg, Birgitta: På barnets sida. Om Astrid Lindgren. In: *NKLH* 3: 476.

[566] Scheler, Max: Jugendbewegung (1923). In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 6. Bern/ München 1963: 396.

[567] Barth, Max: Die letzten Mohikaner. In: *Die Weltbühne* 22/ 1926: 966f. Zitiert nach Reulecke 2003: 211.

[568] Reulecke nennt hier „z.B. die Gründung freier Volksbildungsstätten, Landvolkshochschulen und eines Musikheims, die Einrichtung von Wohnheimen und freiwilligen Arbeitslagern für arbeitslose Jugendliche u.ä.". In: Reulecke 2003: 212.

Sehnsucht nach einer besseren Welt machte viele Jugendliche anfällig für rechte wie für linke Ideologien. In Deutschland kritisierte man die als leblos empfundene Weimarer Republik seit Ende der 1920er Jahre immer häufiger. Rechtsradikale Ideologen machten sich diese Tendenz zu Nutzen und entwarfen völkisch-rassistische Gegenbilder. Utopisches Denken spielte dabei nur eine geringe Rolle: „das jetzt bewegende Element [...] [war] ein immer hektischer werdender und auf Kampf drängender Aktionismus" (Reulecke 2003: 213), womit erneut das Schicksal einer einstigen Hoffnungsgeneration, als eine verlorene Generation zu enden, vorgezeichnet war. Hagar Olsson kommentiert bereits kurz nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in ihrem Essay „Diktaren och människovärdet" selbstkritisch die Überzeugungen ihrer eigenen Dichtergeneration, „das Volk der Morgenröte" zu sein. Aus einer Nachkriegsgeneration ist plötzlich eine Zwischenkriegsgeneration geworden, deren Zukunftsperspektiven verstellt wurden: „Nach einem schwarzen September gibt es keine Zukunft mehr, an der man selber teilhaben wird."[569] Ende der 1930er Jahre sieht eine weitere Generation resignierend ihre Hoffnungen auf eine friedlichere Welt dahin schwinden.

Obwohl mit dem Zweiten Weltkrieg eine deutliche Zäsur auch für den Glauben an utopische Konzepte erfolgte, so bedeutete dies jedoch nicht die Verwerfung aller Ideale und Ziele der Zwischenkriegszeit. In der neugegründeten Bundesrepublik Deutschland knüpfte man an die demokratischen Grundwerte der Weimarer Republik an, und in Schweden erschien beispielsweise 1945 mit Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* ein Kinderbuch, das die pädagogischen Ideen der 1920er und 30er Jahre aufgriff und, nachdem es den nationalen Widerstand gebrochen hatte, bald zu weltweiter Popularität gelangte. Angesichts dieser enormen bis heute anhaltenden Verbreitung ist es von Interesse, zumindest am Rande darauf hinzuweisen, dass es einige Parallelen zwischen Hagar Olssons Ausführungen zur Jugend und Astrid Lindgrens Werk gibt. Auch wenn sich die nun folgende Untersuchung vor allem auf die Zeit von 1920 bis 1945 konzentriert, kommen Tendenzen und Ideen zur Sprache, die über diese Zeitspanne hinausweisen.

Die kurze Skizzierung des zeitgeschichtlichen Rahmens zeigt, wie bedeutungsschwer der Begriff Jugend vor allem unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit war. Zugleich wird erkennbar, dass die tatsächliche Situation oder das eigene Empfinden der jungen Menschen sich meist nicht mit dem propagierten Jugendbild deckte. Eine enge Verbindung zwischen Jugend und Utopie ist nicht gleichbedeutend mit einer kultischen Begeisterung für alles Jugendliche. Ein Kult, also eine übersteigerte Verehrung für eine bestimmte Person oder Sache, steht Fortschritt und Entwicklung eher im Wege. Bereits als

[569] „[M]orgongryningens folk"; „Efter ett svart september finns det inte längre någon framtid man själv är delaktig i." In: Olsson 1940: 17.

Schülerin verweist Hagar Olsson auf diesen Zusammenhang, wenn sie die Bedeutung „großer Männer“ diskutiert.

5.2. Zwischen Jugendkult und Reformpädagogik: Die kritischen Texte

Hagar Olsson ist dem Alter nach zumindest bis Mitte der 1930er Jahre selbst Teil der jungen Generation. Wenn sie die gesellschaftspolitische Situation und das Lebensgefühl der Jugend beschreibt, so spricht sie auch von sich selbst, wobei sie die Bezeichnung „junge“ bzw. „neue Generation“ nicht auf die eigene (Dichter)Generation beschränkt. Im Einklang mit ihrer Zeit ist ihr Verständnis von Jugend eng mit utopischem Denken verbunden, was auch die Wahrnehmung der eigenen Situation als junge Schriftstellerin beeinflusst hat. Rückblickend stellt Olsson fest: „Aber in der Zeit um den Ersten Weltkrieg [...] spürte man, dass die Welt sich wendete, die Zukunft lag vor einem wie jungfräuliche Erde, es galt nur zu säen.“[570]

Am Beispiel einiger ausgewählter Texte wird nun gezeigt, wie Olsson die Situation der eigenen Generation bewertet. Dabei wird untersucht, wie die Kritikerin auf den zeitgenössischen Jugendkult reagiert und inwiefern sie als eine frühe Vertreterin einer gesamtskandinavischen Bewegung zu sehen ist, die sich für die Rechte von Kindern und Jugendlichen und eine kindgerechte Erziehung einsetzt. Die aktuelle Situation der Schuljugend ist eines der zentralen Themen, mit denen Olsson sich vor allem um 1930 beschäftigt. Davon zeugt unter anderem ihr programmatischer Vortrag, „Förräderiet mot ungdomen“, den Olsson am 10. Dezember 1930 hielt und der einige Tage später in *Tidevarvet* publiziert wurde. Das Interesse der Kritikerin an reformpädagogischen Ansätzen, die als konkret utopisch beschrieben werden können, geht besonders aus dem Artikel „Skolungdomen och tiden“[571] hervor. Olssons Auseinandersetzung mit der Jugend beschränkt sich jedoch nicht auf Vorschläge für eine Verbesserung der Situation von Kindern und Jugendlichen. Die inhaltliche Ebene wird überschritten, wenn „Jugend“ zu einer utopischen Funktion wird, die eng mit Olssons Literatur- und Kulturverständnis verwoben ist.

„Förräderiet mot ungdomen“ ist in diesem Zusammenhang der wichtigste Text. Er enthält die Kernthesen Olssons zur Jugend und ist damit eine wichtige Unterlage für das Verständnis der Romane und Dramen, in denen die Jugend eine besondere Rolle spielt. Einleiten möchte ich aber zunächst mit einem weiteren Schulaufsatz, der den Titel

---

[570] „Men vid tiden kring första världskriget […] kände [man] att världen vände på sig, framtiden låg framför en som jungfrulig mull, det gällde bara att så.” In: Olsson 1955: 35.

[571] Olsson, Hagar: Skolungdomen och tiden. In: *Allas krönika* 20.09.1930d.

„Var trogen i det lilla!“[572] trägt. Diese Rubrik dient der Schülerin als Aufhänger für eine von utopischem Denken getragene Kritik der eigenen Zeit. Olsson beginnt ihre Argumentation mit der Überlegung, dass der ganzheitlich denkende mittelalterliche Mensch „den Kindern der neuen Zeit“, die Einzelheit um Einzelheit sammelten, „ohne ein Haus, und noch nicht einmal ein Luftschloss, bauen zu können“[573], möglicherweise etwas voraus hatte. Sie bemängelt die fehlende Vorstellungskraft ihrer Zeitgenossen. Weder konkrete utopische Entwürfe (Haus) noch abstrakte Gedankenspielereien (Luftschloss) seien möglich, da man sich im Detail verliere:

> Wir gehen wie die Katze um den heißen Brei, ohne einen Schritt näher zu kommen. Die brennenden Dämpfe des großen Unbekannten schlagen uns entgegen, aber wir sind nicht abgehärtet, halten dies nicht aus. Scheu entziehen wir uns. Die Malerei wird ein Abfotografieren der Natur, die Dichtkunst ein Abfotografieren des Lebens mit Worten. Die Wissenschaften werden ein Aufrechnen dessen, was ist, ohne Erklärung, warum es so ist. Die Philosophie strebt danach positiv zu werden, mit anderen Worten eine Zusammenfassung aller Wissenschaften zu werden. Sie wagt es nicht, einen Schritt hinaus in das unentdeckte dunkle Land zu machen.
>
> Vi går som katten kring het gröt, utan att komma ett steg närmare. Det stora okändas brännande ångor stå emot oss, men vi äro ej härdade, tåla ej detta. Skyggt draga vi oss undan. Målarkonsten blir naturens fotografering, diktarkonsten livets fotografering i ord. Vetenskaperna bliva ett uppräknande av vad som är, utan förklaring varför det är så. Filosofien strävar att bliva positiv, m.a.o. att bliva ett sammandrag av alla vetenskaper. Den vågar ej taga ett steg ut mot det oupptäcktas dunkla land. (HOS 4.IV.19.)

Bereits in der Schule bringt Olsson die Kulturkritik, die später ihre Rezensionen und Essays prägt, zum Ausdruck.[574] Im Gegensatz zu der verzagten Generation des Großstreiks fordert sie den Mut, sich den wichtigen Fragen der Zeit und der noch unbekannten Zukunft zu stellen, wobei dem Verstand, der nicht weiter reiche als zum Allernächsten, die Intuition zur Seite gestellt werden müsse (vgl. HOS 4.IV.19). Bemerkenswert ist die Kritik der Schülerin an der zeitgenössischen Philosophie, der die Fähigkeit fehle, utopisch zu denken. Indirekt fordert Olsson ein philosophisches Denken, wie es einige Jahre später in Blochs *Geist der Utopie* entwickelt wird.

---

[572] Vgl. zu den Schulaufsätzen auch Holmström 1993c: 14-16 und Holmström 1986a: 35-37.

[573] „[N]ya tidens barn“; „utan att kunna bygga [...] ett hus, ej ens ett luftslott“. In: HOS 4.IV.19.

[574] Ihre Kritik deckt nebenbei eine Verwandtschaft zwischen der Dekadenz des Fin-de-Siècle und postmodernen Ansätzen auf. Auch wenn Miller Jones dies nicht in gleicher Weise explizit macht, so bezeichnet er Hugo von Hofmannsthals Lord Chandos aus *Ein Brief* (1902) als den ersten Postmodernisten. Vgl. Miller Jones 1995: 25-27.

Olsson verleiht dem Titel des Aufsatzes einen ironischen Klang, der von der Lehrerin wohl nicht gewollt war. Diese kommentiert entsprechend, dass ohne Observation keine Abstraktion und kein Ergründen von Ursachen möglich seien. Übrig blieben allein „Worte, Pläne und Träume schwebender Fantasiegeschöpfe“[575]. Utopisches Denken scheint in der „Svenska fruntimmersskolan“ (Schwedische Schule für Frauenzimmer) in Viborg weniger erwünscht gewesen zu sein. Dies hielt Hagar Olsson nicht davon ab, auch in anderen Aufsätzen ihrer Kritik an einer zu einseitigen Fokussierung auf den Intellekt Ausdruck zu verleihen. Im Aufsatz „Nöd utvecklar kraft“ (Not entwickelt Kraft) beschreibt sie, dass der Mensch, der „in tatenlosen Grübeleien über sich selbst und […] das Leben und dessen Sinn“ versinke, nicht mehr fähig sei, dass Leben wirklich zu leben: „Die Entwicklung stand still, die Lebenskraft erschlaffte“[576]. Erneut erkennt man die Abgrenzung zur Generation der „Tagediebe“. Nicht Hoffnungslosigkeit, sondern Mut zur Weiterentwicklung und der Willen, die Zukunft mit Hilfe der Illusionskraft anzunehmen und zu gestalten, sind kennzeichnend für die Texte der jungen Hagar Olsson: „Vorwärts und nicht zurück! Siehe hier die Losung, die den Menschen wieder Frieden gibt und ihnen Arbeitslust, Lebensfreude sowie die Freiheit von den erdrückenden Fesseln der Reue und der Höllenlehren schenkt.“[577] Die Schulaufsätze zeigen Olsson als Teil der jungen Generation, die nicht nur an die Fähigkeit des Menschen, eine bessere menschlichere Zukunft zu gestalten, glaubt, sondern selbst den Neustart wagen und aktiv für diese Zukunft eintreten will.

Auch der Erste Weltkrieg veränderte nichts Grundlegendes an dieser Haltung. Olsson bezeichnet ihn in „Förräderiet mot ungdomen“ im Einklang mit vielen europäischen Intellektuellen als „die große Erweckung“[578]. Nicht der Tod selber, sondern die Sinnlosigkeit des Sterbens unzähliger junger Menschen habe dem Krieg die Rolle eines Wendepunktes gegeben. Damit die Kultur tatsächlich neu geboren werden kann, bedürfe es jetzt der Jugend. Sie sei von unschätzbarem Wert für eine Gesellschaft, die durch kulturnihilistische Tendenzen

---

575 „svävande fantasiskapelsens ord, planer och drömmar“. In: HOS 4.IV.19.

576 „[...] i dådlöst grubbel över sig själv och [...] livet och dess mening“; „Utvecklingen stod stilla, livskraften förslappades“. In: HOS 4.IV.46.

577 „Framåt och ej tillbaka! Se där den lösen, som återger människorna frid och skänker dem arbetslust, livsglädje samt frihet från ångerns och helveteslärans tryckande bojor.” In: HOS 4.IV.47. Dieses Zitat ist einer Analyse des Gedichts *En syn* von Gustaf Fröding entnommen, welche die Lehrerin folgendermaßen kommentiert: „Aber die Vergangenheit darf doch nicht vergessen werden, sie muss der Lehrmeister der Zukunft sein.“ („Men det förflutna får dock ej glömmas; det måste vara framtidens läromästare.”)

578 „[D]den stora väckelsen“. In: Olsson, Hagar: Förräderiet mot ungdomen. In: *Horisont* 5/ 1993: 26. Hagar Olsson hielt den Vortrag *Förräderiet mot ungdomen* am 10. Dezember 1930. Zehn Tage später erschien er in *Tidevarvet* und 1993 wurde er erneut in der 5. Ausgabe der Zeitschrift *Horisont* abgedruckt (S. 24-27). Diese Version dient mir als Textgrundlage.

beherrscht werde. Dies habe man erkannt, und dies sei der Grund für den ausgeprägten Jugendkult der Nachkriegszeit (vgl. Olsson 1993: 26). Doch bereits der Titel, „Verrat an der Jungend", signalisiert, dass eine zum Kultobjekt stilisierte Jugend mit der Realität der meisten jungen Europäer nichts zu tun hat. Olssons Kritik entzündet sich vor allem am herrschenden Schulsystem, das sie als Träger der in Finnland und Schweden vorherrschenden konservativen Kulturmentalität sieht. Im Geiste Nietzsches urteilt Olsson: „Nur das Vergangene ist man bereit, ernst zu nehmen, es stört keines Menschen Frieden." Die brennenden Probleme der Gegenwart ignoriere man hingegen, was bedeute, dass man sich für die junge Generation, deren Situation eng mit „den allgemeinen Kultur- und Bildungsproblemen der Zeit"[579] zusammenhänge, nicht interessiere.[580] Der Jugendkult ist folglich ein wirkungsvolles Mittel, um über die gesellschaftlichen Missstände hinwegzugehen und die Jugend ruhig zu stellen.

Bloch und Olsson stimmen darin überein, dass eine Emanzipation der Jugend im herrschenden Gesellschaftssystem unmöglich ist. Olsson kritisiert, dass Gesellschaft, Familie und Religion patriarchalischen Strukturen unterliegen. Aus einer Rezension zu Franz Werfels (1890-1945) Roman *Die Geschwister von Neapel* (1931) geht hervor, dass Olsson die autoritäre Macht des Vaters als Wurzel allen gesellschaftlichen Übels ansieht.[581] Zum Wohle aller Menschen bedürfe es einer Neuordnung der Machtverhältnisse, einer umfassenden Kulturrevolution, deren wichtigster Träger die junge Generation sei, da sie verstehe, dass die Zukunft jetzt gestaltet werden müsse: „Sie weiß schon jetzt, dass *eine neue Zeit angebrochen ist.* [...] Sie ist sich der inneren Widersprüche der Zeit vollkommen im Klaren."[582] In welche Richtung sich die unmittelbar bevorstehenden gesellschaftlichen und kulturellen Umwälzungen entwickeln, hänge aber vor allem vom Engagement der Gesellschaft für ihren Nachwuchs ab. Nehme man diese Verantwortung

---

[579] „Endast det förgångna är att ta på allvar, det stör ingen människas frid"; „tidens allmänna kultur- och bildningsproblem". In: Olsson 1993: 24.

[580] Nietzsche kritisiert, dass der deutschen Jugend „nur eine Art Wissen um die Bildung, und dazu ein recht falsches und oberflächliches Wissen", vermittelt werde. Man habe Leben und Wissenschaft fälschlicherweise als Widerspruch begriffen, statt zu zeigen, dass „die Kultur nur aus dem Leben hervorwachsen und herausblühen kann; während sie bei den Deutschen wie eine papierne Blume aufgesteckt oder wie eine Überzuckerung übergossen wird" (Nietzsche 1981: 176). Nietzsche offenbart sich auch hier als Vordenker der modernistischen Kritik an einer artifiziellen und lebensfeindlichen Kultur. Der indirekt geforderte Leitsatz „*vivo, ergo cogito*" (Nietzsche 1981: 179) zeigt, dass man diese Kritik nicht als geistesfeindlich bezeichnen kann. Nietzsche richtet sich nicht gegen die Kultur im Allgemeinen, sondern gegen den besonderen Zustand der Kultur in der Zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wie im vierten Kapitel gezeigt wurde, funktioniert Olssons Kulturkritik ähnlich.

[581] Vgl. Olsson, Hagar: En roman om fadersmakten. In: *Tidevarvet* 24.04.1934a.

[582] „Den vet redan nu att *en nt tid brutit in*. [...] Den är fullkomligt på det klara med tidens inre motsatser." In: Olsson 1993: 24. (Hervorhebungen im Original.)

nicht an, so werde man den Zugang zu den jungen Menschen bald völlig verlieren:

> Sie [die Jugend] sieht ein, dass das, was in den Schulen und Kirchen gelehrt und gepredigt wird, Wahrheiten sind, die in das vergangene Jahrhundert gehören und ihre Gültigkeit in der Nachkriegswirklichkeit nicht mehr besitzen. Sie […] wird nicht Führern folgen, die […] Sirenengesänge über das Unzeitgemäße singen.
>
> Den [ungdomen] inser att det som läres och predikas i skolor och kyrkor är sanningar som höra hemma i det föregående århundradet och inte äger sin giltighet i efterkrigsverkligheten. Den [...] kommer inte att följa ledare som [...] sjunger sirénsånger om det otidsenliga. (Olsson 1993: 24.)

Die Kritikerin betont vor allem das Versäumnis der Schule, in einer Zeit voller Widersprüche sinnvolle Orientierung zu bieten. Man kümmere sich nicht darum, die Schüler zu mündigen Staatsbürgern zu erziehen, sondern folge stur einem veralteten Lehrplan: „Er [der Schüler] soll pauken, und damit basta. Denken darf er nicht."[583] Olsson zieht damit ein ähnlich kritisches Fazit, wie es ungefähr ein Jahrzehnt später bei Fromm zu finden ist: „Von Anfang an läuft unsere Erziehung darauf hinaus, das Kind am selbstständigen Denken zu hindern und ihm fertige Gedanken in den Kopf zu setzen." (Fromm 2006: 179.)

Indem Olsson die Schule zu einer „Alterungsanstalt" („föråldringsanstalt") erklärt, die den Schülern die überholten Lebensformen, Gedanken und Vorurteile der Erwachsenen aufzwinge, wird deutlich, dass sie sowohl in der von Tenorth beschriebenen Rousseauschen Denktradition als auch in der Gefolgschaft Nietzsches steht. Nietzsche kritisiert, dass die Erziehung des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Deutschland nicht den freien, gebildeten Menschen, sondern den „möglichst früh nutzbare[n] wissenschaftliche[n] Menschen" (Nietzsche 1981: 176) zum Ziel habe. Wie Rousseau und Nietzsche betont Olsson das utopische Potenzial einer die Zukunft antizipierenden Erziehung. Insbesondere die nach einer besseren Zeit strebende junge Generation, kann eine Schule, die dieses utopische Potenzial nicht bietet, nur als „eine Last, eine feindliche Macht, einen gehassten Zwang" ohne Bezug zur Realität betrachten, mit der Folge, dass sie „ihr wahres Leben an Orte verlegt, die jenseits der Schule und dem Kreis der Erwachsenen und damit auch jenseits des gesellschaftlichen Ernstes" angesiedelt seien.[584]

---

[583] „Han [eleven] skall plugga, och därmed basta. Tänka få han inte." In: Olsson 1930d.

[584] „[E]n börda, en fientlig makt, ett förhatligt tvång"; „sitt sanna liv utanför skolan, utanför de vuxnas krets och därmed utanför samhällslivets allvar". In: Olsson 1993: 27.

Olsson erweist sich einmal mehr als eine aufmerksame Beobachterin der eigenen Zeit.[585] Sie sieht nicht nur die von Mai beschriebene Tendenz der Bildung von jugendlichen Subkulturen, sondern sie zeigt zugleich Verständnis für diese Entwicklung. Das hält sie jedoch nicht davon ab, vor ihren negativen Konsequenzen zu warnen. In „Skolungdomen och tiden" betont sie, dass ein Schüler, dem es verboten sei, sich ein eigenes differenziertes Bild der Geschichte und der Politik seines Landes zu bilden, leicht ein Opfer „für alle erdenklichen Massenpsychosen" werden könne.[586] Auch ist Olssons Hinweis auf den steigenden Achtungsverlust der Schule bemerkenswert. Speziell in Deutschland nutzten die Nationalsozialisten die damit einhergehende wachsende Bildungsfeindlichkeit aus, um die Macht ihrer eigenen Jugendbünde auf Kosten der Schulen zu stärken und damit mehr Einflussmöglichkeiten auf die Kinder und Jugendlichen zu gewinnen.[587]

Olsson kritisiert die Inkonsequenz des zeitgenössischen Jugenddiskurses, indem sie betont, wie einsam, da unverstanden, die reale Jugend trotz „des Jugendkults unserer Tage"[588] sei: „Auf der einen Seite rufe man nach Jugend, Erneuerung, schöpferischer Kraft und Vitalität und auf der anderen Seite presst man die Jugend in die alten sterilen Formen."[589] Die Schriftstellerin fordert, theoretischen Diskurs und die Lebenswirklichkeit der Menschen deutlicher aufeinander zu beziehen. Da die Gesellschaft und die Schule diesen Bezug nicht herstellten, begingen sie einen Verrat an der Jugend. Man gaukle der jungen Generation vor, von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der Menschheit zu sein, tatsächlich halte man sie aber fern von jeglicher aktueller Debatte. Eine Ausnahme bilde in Finnland die

---

[585] Die Autorin trifft den Nerv der zeitgenössischen Jugend. Dies illustrieren beispielsweise Per Olof Barcks Rezension des Romans *Det blåser upp till storm* in *Svensk ungdom* 2/1931: 19-20 und eine Karte Karin Boyes an Hagar Olsson, die auf November 1930 datiert ist: „So ist unsere Jugend in Clarté umso begeisterter. „Det blåser uppt till storm" wandert ununterbrochen von einer Hand in die nächste und wird mit Hingabe diskutiert". („Så är de våra ungdomen i Clarté, så mycket mer förtjusta. "Det blåser upp till storm" vandrar oupphörligt ur hand i hand och diskuteras med hänförelse"). Der Karte befindet sich in der Briefsammlung der Hagar Olsson-Sammlung der Bibliothek der Åbo Akademi.

[586] „[…] för vilken masspsykos som helst". In: Olsson 1930d. Hagar Olsson bezieht sich hier vor allem auf die aktuellen finnischen Debatten über die rechtsradikale Lappo-Bewegung und über die möglichen Gefahren des Kommunismus für das herrschende Gesellschaftssystem.

[587] Vgl. E. Mann 2001: 176-178; vgl. außerdem Bongardt, Markus: NS-Erziehung und Krieg. Die Oberschule Kreuzgasse, das Friedrich-Wilhelm-Gymnasium und das Dreikönigsgymnasium, 1939-1945. In: Dülffer, Jost und Szöllösi-Janze, Margit (Hrsg.): *Schlagschatten auf das „braune Köln". Die NS-Zeit und danach*. Köln 2010: 93-111. Bongardt zeigt hier am Beispiel von Kölner Gymnasiasten, wie insbesondere die bildungsfeindliche NS-Erziehung und später der Krieg die schulischen Leistungen deutlich vermindert haben.

[588] „[V]åra dagars ungdomskult". In: Olsson 1993: 26.

[589] „Å ena sidan ropar man på ungdom, på förnyelse, på skapande kraft och vitalitet och å andra sidan inpressar man ungdomen i de gamla sterila formerna." In: Olsson 1993: 27.

„Tölö Svenska Samskola“ (Schwedische Gemeinschaftsschule in Tölö), welche reformpädagogische und anthroposophische Ansätze – Olsson nennt explizit die Waldorfpädagogik – aus Europa aufgegriffen habe und diese nun in die Praxis umsetze. Das Ziel sei, den Schüler als „eine allseitig entwickelte, selbstständige, harmonische Persönlichkeit“[590] zu entlassen. Dies solle vor allem dadurch erreicht werden, dass die Schüler die Unterrichtsinhalte selbstständig erarbeiteten und mit ihrer eigenen Erfahrungswelt verknüpften. Weiterhin bemühe man sich, die angeborene Kreativität der Schüler zu fördern. Damit erfüllt diese Schulform einige zentrale Forderungen Olssons. Es wird der Bezug zwischen Unterricht und Lebenswirklichkeit hergestellt, und man räumt der Kunst die ihr zustehende Bedeutung für die Entwicklung des Menschen ein.[591]

Södergrans Briefe an Olsson zeugen von ihrer großen Begeisterung für Rudolf Steiners Ideen. Sigrid Bø Grønstøl betont jedoch, dass Södergran keinen Blick für die praktische und pädagogische Anthroposophie hatte.[592] Hagar Olsson hingegen interessierte vor allem Steiners „bahnbrechender“ Einsatz für eine neue Pädagogik, „der in vielen Ländern Zutritt gewonnen hatte und die Ideen eines freieren und psychologisch richtigeren Schultyps verbreitet hatte“[593]. Utopisches Denken hat in den reformpädagogischen Ansätzen einen hohen Stellenwert. Tenorth verweist mit deutlich kritischem Unterton auf die „[q]uasireligiöse[n] Annahmen über den Zusammenhang von Erziehung und Erlösung der Menschheit“ in den erziehungstheoretischen Ausführungen von Steiner oder Maria Montessori (Tenorth 2003: 180). Der Jugendkult der Zeit erreicht einen Höhepunkt, wenn das Kind zum Erlöser der Welt stilisiert wird.

Angesichts solcher Idealisierungen, die mit konkreter Utopie nur noch wenig zu tun haben, und vor allem auch mit Blick auf die zeitweilige Nähe zwischen Reformpädagogik und Nationalsozialismus

---

590 „En allsidigt utvecklad, självständig, harmonisk personlighet“. In: Olsson 1930d.

591 Hagar Olssons langjährige Freundin Karin Allardt Ekelund (1895-1990) gibt eine Beschreibung des Unterrichts an der „Kvinnliga Medborgarskolan” in Fogelstad, die zeigt, dass auch hier die Forderungen erfüllt wurden, die Olsson an eine moderne Schule stellte. Allard Ekelund berichtet, dass Honorine Hermelin einen historisch-politischen Überblick in ihrem Unterricht gegeben hat, wobei sie den Zusammenhang zwischen der Gesellschaft und Einzelschicksal betont habe. Außerdem habe Hermelin, die brennendsten Probleme der Gegenwart aus einer europäischen Perspektive angesprochen. Vgl. Allardt Ekelund, Karin: Om Kvinnliga Medborgarskolan vid Fogelstad (1977). In: Dies.: *Traneplogar*. Helsingfors 1977: 46. Vgl. auch Allardt Ekelunds Artikel über den Schwedisch Unterricht in der „Tölö Svenska samskolan” von 1934 in Allardt Ekelund 1977: 35-43.

592 Vgl. Bø Grønstøl, Sigrid: *Sylvmånens kyss*. Om Edith Södergran och Rudolf Steiner. In: Anders M. Andersen (Hrsg.): *Nordisk filologi*. Helsing til Egil Sundland på syttiårsdagen 14. februar 1996. Stavanger 1996: 23.

593 „[B]anbrytande”; „som [...] vunnit insteg i många länder och spritt idéerna om en friare och psykologiskt riktigare skoltyp”. In: Olsson 1955: 132. Vgl. zu Södergran und Steiner außerdem Jan Hälls Studie *Vägen till landet som icke är. En essä om Edith Södergran och Rudolf Steiner* von 2006.

respektive Faschismus[594] gilt es, diese Ansätze etwas differenzierter zu betrachten. Es ist dennoch kaum zu bestreiten, dass die neuen pädagogischen Ideen eine ganze Reihe von positiven Neuerungen für den praktischen Schulunterricht gebracht haben. Olsson beschreibt in ihrer Präsentation der Schule in Tölö einige dieser Innovationen, die bis heute in reformpädagogisch ausgerichteten Schulen angewendet werden und teilweise auch Eingang in die staatlichen Schulen der verschiedenen europäischen Länder gefunden haben. In *Förräderiet mot ungdomen* betont sie außerdem, „dass die Jugendzeit ihren eigenen unersetzlichen Wert habe und keineswegs nur als eine Vorbereitungszeit zu betrachten"[595] sei. Diese Aufwertung, welche die Kindheit bereits während Aufklärung und Romantik erfahren hat, wird von den Reformpädagogen in den praktischen Zusammenhang des Schulunterrichts eingebunden, womit der Diskrepanz zwischen Theorie und realen Umständen begegnet wird.

Hier zeigt sich eine der oben angedeuteten Gemeinsamkeiten mit Astrid Lindgrens Werk, in dem nicht nur der Eigenwert der Kindheit ein zentrales Thema ist, sondern in dem auch eine Kritik an den Machtverhältnissen der Welt der Erwachsenen aus der Warte des Kindes erfolgt: „Was Erich Kästner geschrieben hat, gilt auch für Astrid Lindgren: ‚Daß wir werden wie die Kinder, ist eine unerfüllbare Forderung, aber wir können zu verhüten versuchen, daß die Kinder werden wie wir.'"[596] Birgitta Svanberg zieht außerdem deutliche Parallelen zwischen Lindgrens Werk und den neuen Erziehungstheorien, die Schweden in der Zwischenkriegszeit erreichten – „genau wie in *Pippi Langstrumpf* wurden die auf reines Einpauken ausgerichtete Schule, die Disziplin der Gehorsamkeit und die Bestrafungsmoral in Frage gestellt" –, sowie zu Rousseaus Erziehungsutopie: „Er [Emil (Michel) aus Lönneberga] wird als ein von Grund auf gutherziges Naturkind geschildert, und der Name verbindet ihn ja unmittelbar mit Rousseaus *Emile*, den Grundtext der Freiheitspädagogik."[597]

Die Argumentation der Reformpädagogen für eine freiere Erziehung, welche die Bedürfnisse des Kindes respektiert, stützt sich meist auf eine zivilisationskritische Haltung. Mit Bezugnahme auf Ellen Key und Ewald Haufe kritisiert Tenorth, dass „eine diffus beschworene Natur zum Anwalt des Kindes gegen Kultur und Gesellschaft" (Tenorth 2003: 190) gemacht werde. Dies habe vor allem bei naturwissenschaftlich, biologistisch oder rassistisch geprägten Theoretikern zu einer

---

[594] Vgl. Tenorth 2003: 180; 192. Hier findet sich auch eine Reihe von Verweisen auf weiterführende Literatur zu diesem Thema.

[595] „[...] att ungdomstiden har sitt eget oersättliga inre värde och ingalunda är att betrakta endast som en förberedelsetid." In: Olsson 1993: 26.

[596] Schönborn, Felizitas von: *Astrid Lindgren – Das Paradies der Kinder*. Freiburg/ Basel/ Wien 1995: 191.

[597] „Precis som i *Pippi Långstrump* ifrågasattes pluggskolan, lydnadsdisciplinen och straffmoralen"; „Han [Emil i Lönneberga] skildras som ett i grunden godhjärtat naturbarn, och namnet knyter honom ju omedelbart till Rousseaus *Emile*, frihetspädagogikens grundtext." In: Svanberg 1996: 476.

Veränderung des Erziehungsverständnisses geführt. Die aufklärerische Erziehungsutopie, welche sich als „praktische Antizipation des Möglichen“ (Tenorth 2003: 191) verstand, wurde von einer Sichtweise verdrängt, die den Menschen als ein allein durch seine biologischen Anlagen determiniertes Wesen betrachtete. Die Aufgabe des Erziehers sei es, diese Anlagen zu erkennen, um auf sie reagieren zu können (Tenorth 2003: 190f).

Von der Natur des Menschen, die unter der fortschreitenden Technisierung der Gesellschaft zu leiden habe, ist auch in vielen kritischen Texten Hagar Olssons die Rede. In ihrem 1948 erschienen Essay *Jag lever* heißt es beispielsweise: „Da ist etwas in ihm [dem Menschen], das sich zurückgesetzt und sehr einsam in dieser unübersichtlichen neuen Welt fühlt, etwas, das eine Erinnerung aus uralten Zeiten, der Zeit der Lagerfeuer und Märchen, in sich trägt.“[598] Löst man diese Passage aus ihrem Zusammenhang, kann man sie als einen Ausdruck für die von Tenorth kritisierte primitivistische Sehnsucht interpretieren. Wie jedoch aus den vorausgegangenen Kapiteln und aus den eingangs zitierten Schulaufsätzen deutlich hervorgeht, versperrt sich Olsson dem auf die Zukunft ausgerichteten Fortschritt nicht. Wie bereits in *Chitambo* mahnt sie auch in *Jag lever* an, dass die geistige Totalität und Ganzheit des Menschen respektiert und geschützt werden müsse. Man dürfe ihn nicht zu einem Wesen degradieren, welches abstrakten Gesetzen folge in einer Welt, die in erster Linie nicht mehr dem Leben, sondern der Technik diene. Ein einseitig rationalistisch wissenschaftlicher Umgang mit Kindheit und Jugend, wie ihn Alva Myrdal propagiert, dürfte demnach kaum im Sinne Olssons gewesen sein.

Ein Problem der Diskussion über die ‚natürlichen’ Bedürfnisse des Kindes oder auch des erwachsenen Menschen liegt vor allem darin, dass diesem Begriff eine ungeheure Bedeutung vor allem in machtpolitischen Zusammenhängen zukam und wohl noch immer zukommt, obwohl die ‚Natur’ des Menschen nicht definierbar ist. In ganz besonderem Maße gilt dies für die Rassenideologie des nationalsozialistischen Deutschlands, weshalb Tenorths Vorbehalte gegenüber der Reformpädagogik ihre Berechtigung haben. Dennoch sollte diese Kritik berücksichtigen, dass für viele Anhänger der neuen Pädagogik vor allem die Integrität des jungen Menschen im Vordergrund stand. Dies gilt in höchstem Maße für Hagar Olsson, deren

[598] „Det är något inom henne [människan] som känner sig tillbakasatt och mycket ensamt i denna oöverskådliga nya värld, något som bär på minnen från uråldrig tid, från lägereldarnas och sagornas tid.” In: Olsson 1948: 8. Vgl. auch Olsson 1993: 25f. Svanberg weist darauf hin, dass man in Astrid Lindgrens 1973 erschienen Roman *Bröderna Lejonhjärta* eine interessante Anknüpfung an eben diese Passage aus *Jag lever* findet: „’Dort ist immer noch die Zeit der Sagen und Lagerfeuer’, sagt Jonathan über das Märchenland Nangijala.” („’Där är det ännu sagornas och lägereldarnas tid’, säger Jonatan om sagolandet Nangijala.“) In: Svanberg 1996: 480. Vgl. dazu auch Svanberg 1995: 217.

Ausführungen deutlich durch ihren Humanismus geprägt sind. Die Nationalsozialisten betrieben schließlich in einem extremen Ausmaße das, was die Schriftstellerin als „Verrat an der Jugend“ bezeichnet. Der Jugendkult war unter Hitler sehr ausgeprägt, aber man missbrauchte die Sehnsucht der Jugend nach Aufmerksamkeit, Orientierung und einer besseren Zukunft, um Ziele durchzusetzen, die das genaue Gegenteil des von Olsson geforderten Bildungsideals des „physischen und geistig befreiten Menschen“[599] bedeuteten.

Dem Verrat an der Jugend stellt Hagar Olsson die Utopie von „dem befreiten Jugendmenschen des 20. Jahrhunderts“[600] gegenüber. Ernst Bloch hebt die besondere Bedeutung des Träumens hervor. Vor allem der Tagtraum weise utopisches Potenzial auf, wobei es von der Art des Traumes und dem Handlungswillen des Träumers abhängt, ob dieses Potenzial eher abstrakter oder konkreter Art ist (vgl. 58f). Im Leben junger Menschen nimmt der Tagtraum, so Bloch, eine besondere Stellung ein (vgl. PH: 96). Dies lässt sich damit erklären, dass ein junger Mensch in der Regel sein Leben mit all seinen Möglichkeiten noch vor sich in der Zukunft liegen sieht. Diese besondere Verbindung zwischen Traum, utopischem Potenzial und der Jugend stellt Hagar Olsson ebenfalls her. Schon als Schülerin verweist sie außerdem auf die besondere Wirkung, welche die Kunst speziell auf junge Menschen haben kann:

> [...] dass man mittlerweile herausbekommen hat, welch große Bedeutung die Kunst für die heranwachsende Jugend hat. Keine Eindrücke sind so wirkungsvoll und nachhaltig wie die, die man in den Jugendjahren bekommt. Dann sind die Sinne zu ihrer höchsten Aufnahmefähigkeit erwacht, und dann sind die Gedanken und insbesondere die Fantasie noch dehnbar und lebendig.
>
> [...] att man numera kommit underfund med konstens stora betydelse för den uppväxande ungdomen. Inga intryck äro så verkningsfulla och varaktiga, som de man fått i ungdomsåren. Då vakna sinnena till sin högsta mottaglighet, och då är tanken och framförallt fantasien ännu spänstig och livlig.

Sie führt den Gedanken weiter, indem sie das an sich selbst beobachtete Zusammenspiel von Kunst und Tagtraum schildert: „wie ich mit Hilfe des Bildes vor mir und der Fantasie in ein abgelegenes Wunderland geführt wurde […]. Und dies weckt die Sehnsucht.“[601] Die Kunst ist nicht nur ein Medium, welches Tagträume vermittelt (vgl. 92), sondern sie animiert ihre Rezipienten zudem zu eigenständiger Tagträumerei, wodurch utopische Möglichkeiten freigesetzt werden.

---

[599] „[F]ysiska och andligt frigjorda människan“. In: Olsson 1993: 27.

[600] „[D]et tjugonde århundradets frigjorda ungdomsmänniska” In: Olsson 1993: 27.

[601] „[...] huru jag med tillhjälp av tavlan framför mig och av fantasien förts till avlägsna underland [...]. Och detta väcker längtan“. In: HOS 4.IV.47. Schulaufsatz *Vad säga oss konstverken i vår skola?* Der letzte Satz über die Sehnsucht wurde von der Lehrerin kommentarlos gestrichen.

Der besondere Wert der Jugend für die Weiterentwicklung des menschlichen Zusammenlebens scheint in Olssons Augen in ihrer Fähigkeit zu utopischer Sehnsucht zu liegen. Ähnlich wie Bloch betont Olsson das Vermögen junger Menschen basierend auf den gegebenen Umständen Visionen für die Zukunft zu entwickeln:

> Mit ihrem einzigartigen Rezeptionsvermögen konnte sie [die Jugend] Nahrung und Lebenskraft aus der trockensten Wüste saugen. Die Jugend wurde das wichtigste Instrument der Zeit für Erneuerung. All das fließende, vital überströmende, elastische und expansive, das dem Geist der Jugend zu eigen ist und das man Unreife zu nennen pflegt, erlangte einen unschätzbaren Wert für eine an Kulturnihilismus leidende Menschheit.
>
> Med sin enastående receptionsförmåga kunde den [ungdomen] suga näring och livskraft ur den torraste öken. Ungdomen blev tidens viktigaste instrument till förnyelse. Allt det flytande, vitalt överströmmande, elastiska och expansiva, som tillhör ungdomens ande och som brukar kallas omogenhet, blev för en av kulturnihilism lidande mänsklighet av oskattbart värde. (Olsson 1993: 26.)

Die Beziehung zu den oben angesprochenen reformpädagogischen Ansätzen geht aus diesem Zitat deutlich hervor. Sowohl die vitalistischen Tendenzen als auch der Glaube, dass der junge Mensch die gesamte Menschheit wenn nicht unbedingt erlösen, so doch auf einen besseren Weg bringen kann, knüpfen hier an. „Jugend“ kommt die Funktion zu, das utopische Potenzial einer Kultur zu erkennen und nutzbar zu machen. Damit hat sie eine ähnliche Position wie der modernistische Dichter oder „die neue Frau“ (vgl. Kapitel 3 und 6).

Hagar Olssons kritische Texte zur Jugend bewegen sich oft zwischen einer tiefen Einsicht in die tatsächliche Situation der Jugend und einem hochstilisierten Jugendideal. Vor allem die häufige Bezugnahme auf die Kunst führen zu dieser Verquickung von realen Umständen mit utopischem Denken, welche für Olsson den idealen Ausdruck moderner, sprich neurealistischer, Kunst bedeutet (vgl. 96-105). In den Texten zur Jugend findet man neben Passagen nüchterner gesellschaftskritischer Analyse Abschnitte, die von einer bildlich pathetischen Sprache geprägt sind. In „Förräderiet mot ungdomen” heißt es beispielsweise: „Vor dem Gespenst der Sterilität hat die Zeit gelernt, den kosmischen Glanz zu schätzen, der die junge Seele umgibt, in der der Funken der Hand des Schöpfers immer noch lodert und brennt.“[602]

Olsson bringt das utopische Potenzial der Jugend auf die für sie typische Weise zum Ausdruck. Neben religiöser Überhöhung betont sie vor allem die Vitalität und Natürlichkeit der Nachkriegsjugend: „Noch nie ist die Vitalität der Jugend so strahlend wie jetzt gewesen, noch nie

[602] „Inför sterilitetens spöke har tiden lärt sig uppskatta den kosmiska glansen kring unga själar, hos vilka gnistan från Skaparens hand ännu bränner och svider.“ In: Olsson 1993: 26.

war ihre Hingabe an das Leben so warm und spontan!"[603] Indem der Begriff der ‚Jugendlichkeit' ein derartig positive Aufladung erfährt, wird er zu einem Bewertungskriterium, das losgelöst von Alter und Generationszugehörigkeit in den unterschiedlichsten Zusammenhängen Anwendung finden kann. In Bezug auf Carl Jonas Love Almqvists Dichtung heißt es entsprechend: „All diese und ähnliche Beobachtungen [...] sammelt er zu einer Vision des Jugendlichen, einem Sinnbild des jugendlichen Wesens, von diesem lebhaften Licht in der Seele eines Menschen, das so gerne als Altklugheit verhöhnt wird".[604] Jugendlichkeit dient als metaphorische Umschreibung des utopischen Potenzials der Almqvistschen Erzählungen. Dies wird umso deutlicher, wenn bezugnehmend auf *Det går an* von „der fröhlichen Aufbruchsstimmung" (Olsson 1935: 63) oder „der Vision von der himmlischen Harmonie der Welt des Morgens" die Rede ist.[605] Auf zeittypische Weise verbindet Hagar Olsson Jungsein mit Aufruhr und Revolution. Mit Hilfe eines Vergleichs zwischen Jarl Hemmer und Elmer Diktonius betont sie, dass zwischen den Angehörigen ein und derselben Generation Jahrhunderte liegen können. Nur der revolutionäre Modernist Diktonius gehört der „Jugend" an.[606] Olssons Nähe zu den zeitgenössischen primitivistischen Tendenzen wird deutlich, wenn sie von der „ewigen Jugend" des Volkes spricht (vgl. Olsson 1935: 70). Diese ewige Jugend erinnert an die „plastische Kraft", über die Nietzsche zufolge gewisse Völker verfügen (vgl. 60, 119, 273). Beide Formulierungen umschreiben die Fähigkeit einer sozialen Gemeinschaft, sich aus eigener Kraft zu erneuern.

Man kann festhalten, dass Olsson die Jugend als einen Ort echter Utopie im Blochschen Sinne versteht. Sie ist bereits etwas Neues, doch muss sie, um sich völlig entfalten zu können, erst die entsprechenden

---

[603] „Aldrig har ungdomens vitalitet varit så strålande som nu, aldrig dess livshängivelse så varm och spontan!" In: Olsson 1934b.

[604] „Alla dessa och liknande iakttagelser [...] samlar han till en vision av det ungdomliga, en sinnebild av det ungdomliga väsendet, av detta livliga ljus i en människas själ som så gärna förhånas av gammalklokheten". In: Olsson 1935: 63.

[605] „[D]en glada uppbrottsstämningen". In: Olsson 1935: 63. „[V]isionen av morgonvärldens himmelska harmoni". In: Olsson 1935: 66.

[606] Vgl. Olsson, Hagar: Mörka vägar. In: *Arbetare i natten*. Helsingfors 1935: 28f. Ein ähnliches Verständnis teilt auch Karin Boye. Ihrer Meinung nach verlaufen die Grenzen in der modernen Dichtung nicht mehr zwischen den aufeinanderfolgenden Generationen, sondern spalten die einzelnen Generation in jung und alt. Vgl. Boye, Karin: Dagdrömmeri som livsåskådning (1931). In: Boye 1992: 19. Die gealterte Schriftstellerin Hagar Olsson stellt in dem mit *Jordelivets skönhet/ Sagan om järnstövlarna* betitelten Manuskript dennoch fest, dass ihr Interesse an der Welt abgenommen hat. Sie stellt die Frage: „Findet man das in Büchern Gelesene deshalb so bedeutungsvoll, weil man als junger Mensch noch mit der Hoffnung lebt, das Geheimnis des Erdenlebens zu entdecken?" („Är det för att man som ung ännu lever i hoppet om att finna jordelivets hemlighet som det man läser i böckerna tycks en så betydelsefullt?") In: HOS 4.IV.6. Die Gegenüberstellung jung-alt wird diesmal an das Lebensalter gekoppelt. Entsprechend geht es an dieser Stelle weniger um die Antizipation der Zukunft, sondern es steht ein metaphysisches Erkenntnisstreben im Vordergrund.

Strukturen schaffen. Das bloße Vorhandensein utopischer Möglichkeit reiche jedoch nicht, um eine umfassende Revolution herbeizuführen. Vielmehr bedürfe es „echter *Jugendleiter*, Persönlichkeiten, die das Vertrauen der Jugend haben und den Mut besitzen, um der Zukunft Willen dem herrschenden System zu trotzen"[607]. Diese Jugendleiter sollten sich durch ein echtes Interesse für die Belange der jungen Generation auszeichnen und verantwortungsvoll mit diesen umgehen.

Bringt man die Forderung nach Führungspersönlichkeiten in Zusammenhang mit der unter dem Titel „Dikten om Konungen och Tiggaren" in der Essaysammlung *Arbetare i Natten* abgedruckten Besprechung von Pär Lagerkvists Schauspiel *Konungen*, so wird die ihr inhärente Problematik sichtbar: „Auf diese Weise hat Pär Lagerkvist im Namen des ‚kämpferischen Geistes' zur Jugend sagen wollen: Folge deinem eigenen Genius! Fange immer wieder vom Anfang an, glaube, handle, greife ein in das Geschehen!"[608] Es wird zwar deutlich, dass Hagar Olsson diesen Aufruf vor allem deshalb hervorhebt, da er ihrer Forderung nach einer von unzeitgemäßen Bevormundungen befreiten Jugend entspricht, andererseits zeichnet sich jedoch auch die Gefahr blinden Glaubens und damit blinder Gefolgschaft ab. Diese Problematik wird besonders in den Dramen *S.O.S.*, *Det blåa undret* und *Lumisota* entwickelt (vgl. Kapitel 5.3).

Mit der Warnung, dass die Jugend ein Opfer totalitärer Ideologien werden könne, erscheint Hagar Olsson aus heutiger Sicht prophetisch. Ihre Kritik am Verrat der Jugend teilt sie mit anderen europäischen Intellektuellen, die jedoch ebenfalls nur wenig Gehör fanden. „Förräderiet mot ungdomen" weist beispielsweise deutliche Parallelen zu dem oben genannten Buch von Erika Mann auf. Basierend auf zeitgenössischen Quellen zeichnet Mann die Erziehungspraxis des Hitler-Regimes nach. Mann präsentiert zum einen die Absurditäten eines rein nationalistisch ausgerichteten Schulunterrichts und kritisiert die Unmenschlichkeiten, welchen jüdische und nichtjüdische Kinder in den Schulen und Jugendverbänden ausgesetzt sind. Die einen werden offen diskriminiert und erniedrigt, wohingegen der Verrat an den anderen darin besteht, dass ihnen eine glorreiche Zukunft vorgegaukelt wird, sie aber tatsächlich zu einer willenlosen Gefolgschaft in einen neuen Krieg erzogen werden. Olsson stellt mit Blick auf Mussolinis Italien bereits 1930 fest, „dass nicht die kulturellen Kapazitäten der Jugend weiter

---

[607] „[V]erkliga *ungdomsledare*, personligheter, som har ungdomens förtroende och som har mod att för framtidens skull trotsa det härskande systemet". In: Olsson 1993: 27. (Hervorhebung im Original.)

[608] „På detta sätt har Pär Lagerkvist i den ‚kämpande andens' namn velat säga till ungdomen: Följ din egen genius! Börja ständigt om från början, tro, handla, grip in i skeendet!" In: Olsson, Hagar: Dikten om Konungen och Tiggaren. In: Olsson 1935: 135f.

entwickelt werden sollen, sondern die Kriegskapazitäten. Sie [die Jugend] wird ganz einfach als zukünftiges Kriegsmaterial betrachtet."[609]

Ähnlich wie Hagar Olsson will auch Erika Mann die Hoffnung nicht aufgeben, dass die Jugend das Potenzial hat, die Verhältnisse zum Besseren zu wenden – auch in einer Diktatur wie dem nationalsozialistischen Deutschland:

> Deutschland ist zum Pulverfaß geworden, und Gedanken können zünden, vor allem wenn sie von der Jugend kommen. Wer aber hat einen Blick getan in die Köpfe und Herzen dieser Jugend? Wer weiß denn [...], ob der Augenblick nicht nahe ist, in dem dies alles plötzlich untragbar geworden sein wird und in dem, was lange heimlich gedacht und inbrünstig erhofft worden war, mit Kopf und Herz mächtig nach außen dringt und Gestalt annimmt in der erlösenden Tat. (E. Mann 2001: 50f.)

Sowohl in Bezug auf die Wortwahl als auch auf der inhaltlichen Ebene sind einige Gemeinsamkeiten erkennbar: der Glaube an die Jugend, die Hoffnung auf einen revolutionären Umsturz, der eine bessere Zukunft ermöglicht, und die Notwendigkeit, Geist und Gefühl gleichermaßen zu ihrem Recht kommen zu lassen. Aus Olssons Essayistik spricht die tiefe Hoffnung auf das Vermögen der jungen Generation, eine humanere Gesellschaftsordnung zu schaffen. Der Erste Weltkrieg konnte diese Hoffnung nicht trüben, obwohl bereits Ende der 1920er Jahre deutliche Zweifel mit Blick auf Europas junge Intellektuelle aufkommen.

Olsson bringt großes Verständnis für den Hunger der Jugend nach Orientierung und einem mit Sinn erfüllten Leben in einer Zeit voller Neuerung und Unsicherheit auf. Sie erkennt zudem, dass sich die jungen Anhänger der verschiedenen politischen Richtungen hier alle gleichen. In einer Rezension des literarischen Albums *1929*, welches Olsson als notwendiges Gegengewicht zu *Quosego* bezeichnet, hebt sie hervor, dass man auch hier „eine leidenschaftliche Abrechnung mit den Problemen der Zeit" findet. Außerdem stoße man auf eine „intellektuelle Ehrlichkeit und Angstlosigkeit", die kennzeichnend für „die junge Generation bei uns" seit dem Durchbruch des Modernismus sei.[610] Es bleibt dabei unklar, ob sich dieses „bei uns" nur auf Finnland oder den ganzen Norden bezieht. Auf erste lobende Worte folgt jedoch bald die Feststellung, dass der Charakter des neuen Albums „ohne Zweifel reaktionär" sei. Seine Revolution sei „faschistisch", worüber auch die neutralen Beiträge der Herausgeber nicht hinwegtäuschen könnten, da sie von den vielen „ausgeprägt tendenziösen" Artikeln überstimmt

---

[609] „att det inte är kulturkapaciteten man vill utveckla hos ungdomen, utan krigskapaciteten. Den [ungdomen] betraktas helt enkelt som framtida krigsmaterial." In: Olsson 1930b.

[610] „Men ett är visst, man spårar här samma lidelsefulla vidräkning med tidens problem, samma intellektuella ärlighet och oräddhet som alltsedan modernismens genombrott kännetecknat den nya generationen hos oss." In: Olsson, Hagar: Det litterära 1929. In: Olsson 1953: 91. (erstmals abgedruckt in *Svenska Pressen* 14.12.1929.)

würden, die sich durch die Kunst auszeichneten, „aus Schwarz Weiß zu machen, die Reaktion als den wirklichen, wahren Fortschritt darzustellen.“[611] Olsson nimmt hier eine Distinktion in echt utopisches – sprich auf die Zukunft ausgerichtetes – Denken und ideologisch gefärbtes Denken im Sinne von Bloch und Mannheim vor (vgl. 52f, 59f). Selbst wenn die Jungen von 1929 „voll von Leben, Wille und Leidenschaft“[612] seien, müsse man von ihren Ideen mit Bestimmtheit Abstand nehmen (vgl. Olsson 1953: 93). Ähnliches bescheinigt Olsson 1931 den deutschen jungen Intellektuellen. In ihrem Artikel „Stämningar i Berlin“ kritisiert Olsson, dass zwar viel Protestgeschrei (vor allem von Seiten der Nationalsozialisten) zu hören sei, welchem jedoch wie in Finnland keine positiven Utopien und Vorschläge für die Zukunft folgten: „Man ist versucht zu glauben, dass sie [die Jugend] aus Schwäche und nicht aus Stärke schreit. Aufgrund derselben Schwäche, die der alten Intelligenz anhaftet: das Unvermögen, zu schaffen.“[613]

Die Realität des Zweiten Weltkrieges, der den Ersten an Grausamkeit weit übertreffen sollte, lässt die Hoffnung auf eine bessere Welt sinken. Resignation und Desillusionierung machen sich bei Hagar Olsson so wie bei vielen anderen breit. Die Situation der eigenen Generation, „dieser Nachkriegsgeneration, die eine Vorkriegsgeneration wurde“[614], beschreibt die Schriftstellerin in dem während des Zweiten Weltkriegs verfassten Essay „Författarskapets dekadens“ (vgl. 221-224). Die Hoffnungsgeneration, welche das Vermögen besaß, Nahrung und Lebenskraft aus der trockensten Wüste zu saugen, scheint nun zu einer verlorenen Generation ohne Zukunft geworden zu sein:

> Einmal war es uns gelungen in die Nacht hinein zu gehen und das Licht aus dem Schlund der Dunkelheit selber zu rauben, die Hoffnung aus der Hoffnungslosigkeit selbst, aber als die Uhr das zweite Mal schlugt, war dort etwas in uns, das zerbrach und nachgab und den Grund unter den Füßen verlor. Und wir, die die Verkünder der Zukunft waren, wurden stattdessen die Männer der Niederlage.
>
> En gång hade vi mäktat att gå in i natten och röva ljuset ur själva mörkrets käftar, hoppet ur själva hopplösheten, men när klockan klämtade för andra gången var det något inom oss som brast och gav vika och förlorade fotfästet. Och vi som var framtidens härolder blev i stället nederlagets män. (Olsson 1948: 152).

Das Gefühl, Teil einer verlorenen Generation zu sein, beziehungsweise die zeitgenössische Jugend als verlorene zu bezeichnen, war unter den

---

[611] „[U]tan tvivel reaktionär“; „fascistisk“; „utpräglat tendentiösa“; „att vända svart till vitt, att framställa reaktionen som det verkliga, sanna framsteget.“ In: Olsson 1953: 92.

[612] „[...] fullt av liv, av vilja och lidelse“. In Olsson 1953: 94.

[613] „Man frestas att tro, att den [ungdomen] skriker av svaghet och inte av styrka. På grund av samma svaghet som vidlåder den gamla intelligensen: oförmågan att skapa.” In: Olsson 1931d.

[614] „[D]enna efterkrigsgeneration[...] som blev en förkrigsgeneration“. In: Olsson, Hagar: Författarskapets dekadens. In: Olsson 1948: 152.

jüngeren europäischen Intellektuellen weit verbreitet. Neben der ständigen Gegenwärtigkeit des Krieges trugen die Erfahrungen tatsächlicher wie innerer Emigration zu dem von Olsson beschriebenen Ohnmachtsgefühl bei. Klaus Manns Romane *Treffpunkt im Unendlichen* (1932) und *Der Vulkan* (1939) sind Beispiele für eindringliche literarische Darstellungen eines solchen Lebensgefühls, das in *Der Vulkan* mit dem aus Strindbergs *Ett drömspel* stammenden Zitat „Es ist schade um die Menschen"[615] zusammengefasst und auf die Situation aller Menschen bezogen wird.

Die unkritische Haltung der Jugend in den autoritären Staaten beklagt Olsson schon 1934 in ihrem Keyserling-Essay (vgl. Olsson 1934b). Zehn Jahre später vermisst sie kritische Reflexion auch in der Literatur junger schwedischer Schriftsteller, die deutlich vom zeitgenössischen amerikanischen Naturalismus und seiner Mystifizierung von Gewalt beeinflusst sei. Olsson argumentiert ähnlich wie heutige Kritiker von Gewalt verherrlichenden Filmen, aber auch wie die konservativen Literaturkritiker der Zwischenkriegszeit, wenn sie negative Auswirkungen vor allem auf die Jugend befürchtet: „Sie führt zu einer emotionalen Unechtheit und muss schließlich eine erlahmende Wirkung auf das Vermögen, die Wirklichkeit zu erleben, haben."[616] Einer solchen Entwicklung Einhalt zu gebieten liege vor allem in der Verantwortung des Kulturbetriebes, wobei Olsson sich dabei nicht ausschließt. Sie äußert vielmehr deutliche Selbstkritik bezüglich der eigenen Versäumnisse hinsichtlich einer Stärkung der Demokratie in der Zwischenkriegszeit (vgl. 221-224).

Hagar Olssons Umgang mit der Jugend in ihren kritischen Texten steht ebenfalls im Zeichen des Begriffs „utopischer Realismus". Einerseits versucht die Schriftstellerin auf einfühlsame Weise auf die Situation der realen Jugend aufmerksam zu machen. Ihre Betonung des besonderen Eigenwertes von Kindheit und Jugendzeit sowie ihr Einsatz für die Emanzipation junger Menschen zeigen die Kritikerin dabei als Teil einer besonders in Skandinavien ausgeprägten Tradition, die sich für die Rechte von Kindern und Jugendlichen einsetzt und die mit Vertreterinnen wie Ellen Key und Astrid Lindgren europaweite Aufmerksamkeit erlangt hat.[617] Andererseits wird die Jugend in Olssons Texten in einer zeittypischen Weise idealisiert. Sie muss hier vor allem als utopisches Konzept bzw. als utopische Funktion und nicht als Ausdruck für die real existierenden Jugendlichen verstanden werden. Es findet jedoch keine eindeutige Differenzierung zwischen diesen beiden

---

[615] Mann, Klaus: *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*. 16. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2002: 372.

[616] „Den leder till emotionell oäkthet och måste till sist verka förslappande på själva förmågan att uppleva verkligheten." In: Olsson, Hagar: Den hårda ungdomen. In: *Samtid och framtid* 9/1944: 56.

[617] Vgl. dazu z.B. Norlin, Margareta: *Barnets århundrade – vart tog det vägen? En debattbok om frontalattacken mot barnens värld*. Stockholm 1994: 20-36. Und Schönborn 1995: 119-121; 141-144.

Ebenen statt. Vielmehr sind sie eng miteinander verbunden. Sowohl die Kritik am Vorhandenen als auch konkrete Verbesserungsvorschläge werden von der utopischen Hoffnung auf eine bessere Zukunft geleitet. Bedeutet die Reformpädagogik konkrete Schritte hin zu bald erreichbaren Nahzielen, so leuchtet am Horizont das aus *Chitambo* und anderen Texten bekannte Fernziel einer ganz neuen Weltordnung. Dieses Fernziel wird mittels einer symbolträchtigen künstlerischen Sprache angedeutet, womit auch in Hagar Olssons Essays über die Jugend utopischer Vor-Schein entsteht.

5.3. Ein Ort konkreter Utopie: Jugend als Träger des utopischen Vor-Scheins

> *Gute Jugend glaubt, daß sie Flügel habe und daß alles Rechte auf ihre herbrausende Ankunft warte, ja erst durch sie gebildet, mindestens durch sie befreit werde.* (PH: 132.)
>
> Ernst Bloch

In Hagar Olssons Romanen und Dramen, die um 1930 entstanden sind, spielt die Jugend eine noch wichtigere Rolle als in ihren Essays. Dies gilt für den Roman *På Kanaanexpressen* (1929) ebenso wie für *Det blåser upp till storm* (1930). Insbesondere letzterer kann sogar als Jugendbuch bezeichnet werden, da er nicht nur von Jugendlichen und jungen Erwachsenen handelt, sondern sich auch an diese richtet. In *Chitambo* (1933) nehmen Vegas Kindheit und Jugendzeit ebenfalls viel Raum ein, doch behandeln entscheidende Passagen das Leben der erwachsenen Erzählerin. Hier steht vor allem der Mensch im Allgemeinen im Mittelpunkt. Aber auch *Chitambo* erzählt die Geschichte einer Tochter, einer Vertreterin der jungen Generation. Das Tauziehen der Eltern um Vega erinnert an August Strindbergs Drama *Fadren* (1887). Hier kämpfen der Rittmeister und seine Frau Laura um die einzige Tochter Bertha, deren Stimme im Getöse der Eltern unhörbar bleibt. In Olssons Texten ergreifen nun die Töchter und Söhne das Wort. Es sind ihre Sorgen und Ideale, die im Zentrum stehen. Die Eltern, Tanten, Onkel und Lehrer werden aus ihrer Perspektive geschildert. Dies gilt grundsätzlich auch für die Dramen, wobei die ältere Generation hier der Gattung entsprechend direkt zu Wort kommt. *S.O.S.* (1928) und *Det blåa undret* (1932) leben von ihren jugendlichen Figuren. *Lumisota* (1939) ist zudem ausdrücklich an die (finnischsprachige) Jugend adressiert (vgl. 164).

Im Spiegel der Essayistik und im Rahmen des oben skizzierten Kontextes stehen diese Texte nun im Mittelpunkt. Die utopische Funktion des Vor-Scheins, das Konzept des Neurealismus sowie das gesellschaftskritische Potenzial des Utopischen bilden erneut die

Kernpunkte meiner Untersuchung. Ich konzentriere mich nun besonders auf *På Kanaanexpressen*, wobei punktuell erneut auch auf *Mr. Jeremias söker en illusion* Bezug genommen wird. Außerdem wird eine komparatistische Analyse der Gestaltung der Jugend in *Det blåser upp till storm* und den drei Dramen *S.O.S.*, *Det blåa undret* und *Lumisota* vorgenommen, die unter Berücksichtigung anderer Gesichtspunkte schon in Kapitel 4 besprochen wurden.

Mit Volldampf in die Zukunft: *På Kanaanexpressen*

På Kanaanexpressen handelt von jungen Menschen in Helsinki, die zunächst nicht oder nur zufällig und lose in Verbindung zueinander zu stehen scheinen.[618] Die Handlung beginnt im Zug von Åbo (Turku) nach Helsingfors (Helsinki), wo zwei der sechs Hauptfiguren zum ersten Mal aufeinander treffen: Peter und Örnungen (Adlerjunges). Ihre Entwicklung bildet den roten Faden des Romans. Örnungen wächst über das eher orientierungslose „neue" Mädchen hinaus zu einer selbstbewussten zielstrebigen Frau, während Peter, der desillusionierte überängstliche Flaneur, zu einem mutigen und engagierten Zukunftskämpfer wird. Neben diesen beiden trifft der Leser auf vier weitere Hauptakteure, Christian, Amalia Vinge und die Schwestern Florrie und Tessy, sowie auf eine ganze Reihe weiterer Charaktere, wie den Poeten, die Mitarbeiter der Zeitschrift „Facklan" (Die Fackel)[619], die Dame mit der Puderquaste („damen med pudervippan") und den ersten Liebhaber („första älskaren"). Christian, Örnungen und Florrie gehören ebenfalls zum Kreis um „Facklan". Christian, der in Florrie verliebt ist, hat sexuelle Verhältnisse mit Tessy und der Schauspielerin Amalia Vinge, die Peters Exfrau ist.

Die Schicksale aller Hauptfiguren sind miteinander verbunden, wobei sich diese Verbindungen dem Leser und oft auch den Charakteren erst nach und nach erschließen. Zunächst scheinen die Figuren eher willkürlich zusammengewürfelt. Sie irren ein wenig ziellos herum und wirken ähnlich zersplittert wie die moderne Großstadt und die Handlung des Romans. Einen wichtigen Wendepunkt bildet Tessys Selbstmord, der Peter veranlasst, eine Medienkampagne zu starten, die die Frage nach der kollektiven Schuld an diesem „Mord" aufwirft. Insbesondere die „Facklan"-Gruppe lässt sich von Peters Aktionen mitreißen, da in ihren Augen einige brennenden Fragen und Themen der Zeit endlich Aufmerksamkeit erhalten. Vor allem geht es um die Verantwortung des Einzelnen für das Ganze und um die Erkenntnis, dass alles in irgendeiner Weise zusammen hängt, wodurch es möglich

[618] Honorine Hermelin teilte Hagar Olsson in einem Brief vom 15.07.1931 mit, dass *På Kanaanexpressen* ein Lieblingsbuch Alexandra Kollontays gewesen sei.
[619] Vgl. zum Namen der Zeitschrift S. 185f.

erscheint, dem Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft neuen Sinn zu geben.

Die Erzählperspektive des Romans verändert sich fortlaufend. Das Geschehen wird vorwiegend durch die Gedanken und Beobachtungen von Haupt- und Randfiguren vermittelt. Stilistische Mittel wie der innere Monolog und die erlebte Rede lassen den Erzähler oft ganz hinter die Handlung zurücktreten. Es stellt sich ein Eindruck von Unmittelbarkeit ein, der den Leser in die Handlung hineinzieht. Dieser Effekt wird noch verstärkt, indem Teile des Geschehens durch Zeitungsausschnitte und Briefe vermittelt werden, die der Leser förmlich mit den Augen der Romanfiguren liest. Zugleich wird der Erzählfluss durch Abbildungen und ein zwischen die Kapitel eingefügtes Walt Whitman-Gedicht unterbrochen.[620] Der Leser muss innehalten, um diese in die Handlung zu integrieren. Auf ähnliche Weise funktionieren die vielen Brüche mit der Erzählsprache Schwedisch. Immer wieder werden deutsche, französische oder englische Wörter und Sätze eingefügt, über die der Leser stolpert, die aber zugleich mit dem Inhalt korrespondieren. Der Leser ist, wie Bloch es ausdrückt, „plötzlich mit darin" (vgl. 86) im literarischen Geschehen und wird zugleich zur eigenständigen Aktivität gedrängt.

Der Titel des Romans ist richtungweisend. Der Leser wird auf eine rasante Reise mitgenommen, die mit der ersten Zeile beginnt: „Ein Passagier betrachtete widerwillig interessiert das eigentümliche Vogelprofil des jungen Mädchens, das sich vor dem Fenster des Expressabteils abzeichnete."[621] Geleitet durch den Titel könnte der Leser meinen, dass dies der Auftakt eines klassischen utopischen Romans sei, in der eine Reisegruppe im Wagen eines phantastischen Zugs auf dem Weg in ein fernes Utopia ist, mit dem sich die Protagonisten und mit ihnen der Leser im Verlauf der Handlung vertraut machen werden. Diese Annahme legen zumindest Morsons theoretische Ausführungen zu einem „generic contract" zwischen Leser und Autor nahe (vgl. 73). Das abrupte Halten des Zuges mitten im dunklen Wald kann die Erwartung aufwerfen, man sei nun in Kanaan angekommen und werde es in der fortlaufenden Handlung inspizieren.

Doch der Zug setzt seinen Weg fort und fährt zu Beginn des dritten Kapitels in den Hauptbahnhof des schneematschigen Helsingfors ein. Obwohl der Åbokurier sich als gewöhnlicher Zug entpuppt, schickt

---

[620] Knut Brynhildsvoll zeigt, dass nicht nur die inhaltliche, sondern auch die strukturelle Ebene des Textes mit den Abbildungen interagiert. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass die Absicht, die hinter diesem Zusammenspiel liegt, ein veränderter Blick auf die Wirklichkeit ist und auf ein utopisches Ziel ausgerichtet ist. Vgl. Brynhildsvoll 1991: 414f. Vgl. zum Verhältnis von Text und Bild bei Hagar Olsson außerdem Holländer, Tove: Hagar Olsson och det visuella. In: *Horisont* 5/ 1993: 53-57.

[621] „En passagerare betraktade motvilligt intresserad den unga flickans egendomliga fågelprofil som avtecknade sig mot rutan i expresskupén." In: Olsson, Hagar: *På Kanaanexpressen*. Helsingfors 1929: 5. (Wird im Folgenden mit KE abgekürzt.)

er seine Passagiere dennoch auf die Reise Richtung Kanaan. Foucault beschreibt den Zug als „an extraordinary bundle of relations because it is something through which one goes, it is also something by means of which one can go from one point to another, and then it is also something that goes by" (Foucault 1986: 23f). Der Zug ist ein Ort, der in einem ungewöhnlichen Verhältnis zu Raum und Zeit steht. Damit können sich neue Perspektiven eröffnen. Er eignet sich somit als Symbol für die utopische Reise hin zu neuen Horizonten. Seine Passagiere sind möglicherweise bereits „neue Menschen", die sich auf dem Weg von einer alten in eine neue Ordnung befinden. An denjenigen, welche den Sprung auf den Zug nicht wagen, zieht er vorüber:

> In diesem Augenblick rauschte an ihnen ein Expresszug mit gelöschten Lichtern vorbei – ohne jemals zu halten – an Bord nur Passagiere, die das Leben aufs Spiel setzten – DER KANAANEXPRESS. Die entfernte Musik nahm an Stärke und Intensität zu. Adlerjunges hörte zu: Kanaan! Kanaan! – Wir müssen den Sprung wagen, sagte sie.
>
> I detta ögonblick passerade dem en express som rusade förbi med släckta lyktor – utan att någonsin stanna – medförande endast passagerare som satt livet på spel – KANAANEXPRESSEN. Den avlägsna musiken tilltog i styrka och intensitet. Örnungen lyssnade: Kanaan! Kanaan! – Vi måste våga språnget, sade hon. (KE: 21.)

Karin Allardt Ekelund verweist in ihrem Essay über die Schule in Fogelstad auf die zentrale Bedeutung, die der Satz, „wir müssen den Sprung wagen", für die Fogelstad-Frauen hatte. Der Satz stamme aus Platons *Politeia*. Sokrates habe ihn hinsichtlich der Frage, ob Frauen hohe staatliche Positionen einnehmen könnten, geäußert (vgl. Allardt Ekelund 1977: 51). Er bringt das Wagnis zum Ausdruck, das eingegangen werden muss, wenn etwas Neuem der Weg bereitet werden soll.

Durch die Augen eines älteren Herren wird der Leser auf das Mädchen Örnungen aufmerksam, dessen vordergründige Eigenschaft ihre Jugend zu sein scheint: „Stell Dir vor, so jung zu sein"[622]. Diese Eigenschaft allein genügt als Provokation der betagteren Mitreisenden und vor allem der Begleiterin des älteren Herrn, „der Dame mit der Puderquaste". Sie kommentiert beleidigt: „Ja, mein Süßer, man kann nicht das ganzes Leben hindurch den ersten Liebhaber spielen". Der Blick der anderen Passagiere wird als unbarmherzig beschrieben. Sie durchschauen den verzweifelten Kampf der Begleiterin um den letzten Schein von Jugendlichkeit – „und damit das Recht auf Erotik, auf Leben."[623] Jugend wird hier an das Lebensalter gebunden und als deutlicher Vorteil wahrgenommen. Doch das junge Mädchen hat „den

[622] „Tänk, att vara så ung". In: KE: 5.
[623] „Ja, söta du, man kan inte spela första älskare hela livet igenom"; „och därmed rätten till erotik, till liv." In: KE: 6.

ersten Liebhaber", wie ihn der Erzähler nun fortlaufend nennt, nicht wegen ihrer jugendlichen Schönheit in seinen Bann geschlagen:

> Der schmale Kopf hob sich von der Scheibe ab, die Landschaft eilte vorbei und der Mann der sie betrachtete, konnte die Vorstellung nicht loswerden, dass es der Kopf war, der flog. Verwegen und einsam stieg er in die Luft in seine eigene Welt und ließ alles weit hinter sich zurück, was ihn in diesem Abteil umgab, auf der Bahnstrecke zwischen Åbo [Turku] und Helsingfors [Helsinki].
>
> Det smala huvudet avtecknade sig mot rutan, landskapet ilade förbi och mannen som betraktade henne kunde inte bli kvitt föreställningen att det var huvudet som flög. Djärvt och ensam klöv det i luften i sin egen värld och lämnade allt som omgav det i denna kupé, på bansträckan mellan Åbo och Helsingfors, långt bakom sig. (KE: 7.)

Das Mädchen weckt die Assoziation eines jungen Adlers bei ihrem unbekannten Bewunderer, und ohne auf seine frisch gepuderte Begleiterin Rücksicht zu nehmen, spricht er den Namen „Örnungen", Adlerjunges, aus. Das Mädchen nimmt diese Benennung scheinbar ungerührt zur Kenntnis und kommentiert sie lediglich mit dem Anzünden einer Zigarette und einem in die Ferne gerichteten Blick. Doch von nun an hat diese Garçonne, die später als passionierte Fliegerin und heftige Befürworterin einer neuen Gesellschaft bezeichnet wird (vgl. KE: 132), einen Namen: „Sie wurde ansonsten Adlerjunges genannt. Es war bezeichnend, dass niemand wusste, wovon sich der Spitzname eigentlich herleitete und wer ihn erfunden hatte."[624] Der Erzähler gibt vor, weniger zu wissen als der Leser, der ja bereits im ersten Kapitel erfährt, dass der „erste Liebhaber" der Urheber des Namens ist. Indem der Erzähler unzuverlässig erscheint, wird die Vorstellung der einen Realität untergraben. Außerdem wird auf diese Weise betont, dass Örnungen nicht nur ein Name der jungen Frau ist, sie ist vielmehr die Verkörperung eines jungen Adlers. Dies erkennt der ältere Herr im Zug.

Aus der oben zitierten Textstelle geht hervor, dass Örnungen nicht länger ein Passagier des Åbokuriers ist. Sie ist unabhängig, weitsichtig und mutig, womit sie ihre Fahrkarte für den Kanaanexpress gelöst hat.[625] Dabei ist sie körperlos und Verkörperung des Utopischen zugleich. Dem ersten Liebhaber erscheint es, als flöge allein ihr Kopf durch die Landschaft. Foucault spricht in seinem Radiovortrag „Le corps utopique" aus dem Jahre 1966 von „cette grande rage utopique" (Foucault 2005: 64), die dazu führe, dass unser Körper ständig zerfalle und sich verflüchtige. Nur die Leiche, der Spiegel und die körperliche

---

[624] „Hon kallades annars Örnungen. Det var karakteristiskt att ingen hade reda på varifrån smeknamnet egentligen härledde sig och vem som funnit på det." In: KE: 132.

[625] Örnungen besitzt wie ihr Name signalisiert, den „Adler-Muth", von dem in Nietzsches *Zarathustra* die Rede ist. Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe. Bd. 4. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/ New York 1999: 358.

Liebe machten es uns möglich, den Körper nicht als Utopie, im Sinne von einem Nicht-Ort, zu begreifen. Auch Foucaults Überlegungen zum utopischen Körper zeigen die enge Verquickung von Freiheit und Ordnung, Chaos und Kontrolle, die so charakteristisch für das Utopische ist. Indem die utopische Raserei beruhigt und eingefriedet wird, bleibe sie uns zugleich jedoch auch verschlossen: „L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l'enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle." (Foucault 2005: 65.) Diese Beschränkung gelte jedoch weder für das kleine Kind, das zunächst nur einen fragmentierten Körper habe, bis es zum ersten Mal sein Spiegelbild erkennt, wodurch die Einzelteile Ordnung und Gestalt annehmen, noch für die Griechen zu Homers Zeiten, die kein Wort für die Einheit des Körpers besessen hätten, was Foucault mit der Schlacht um Troja illustriert: „il y avait des bras levés, il y avait des poitrines courageuses, il y avait des jambes agiles, il y avait des casques étincelants au-dessus des têtes: il n'y avait pas de corps." (Foucault 2005: 64).

Eine derartige Körperwahrnehmung ist in der Literatur ebenso wie in der bildenden Kunst zu finden. Insbesondere die modernistische Kunst liefert viele Beispiele für die utopische Raserei des Körpers.[626] Geht es bei Foucault um die Selbstwahrnehmung des Einzelnen, so wird der Eindruck, es mit einem utopisch entgrenzten Körper zu tun zu haben, in *På Kanaanexpressen* durch den Blick eines Anderen vermittelt. Doch Örnungen wird nicht einfach zu einer Projektionsfläche für die utopische Sehnsucht eines Vertreters der älteren Generation. Sie nimmt die Rolle des Adlerjungen freiwillig an. Im Verlauf der Handlung wird deutlich, dass sie sich der utopischen Raserei bewusst aussetzt, obwohl ungewiss ist, ob diese radikale Entgrenzung zur völligen Auflösung oder zu einer erneuerten Einfriedung führen wird.

Die Jugend und auch die modernistischen Dichter werden in Hagar Olssons Texten oft symbolisch als Vögel bezeichnet. In „Dikten och illusionen" (1925) heißt es über Walt Whitman und andere: „Die neuen gehörten zusammen wie Zugvögel aus ein und derselben Schar, wie unterschiedlich sie auch hinsichtlich ihres Temperaments und ihrer Anlage nach sein mochten. Ein gemeinsamer Instinkt leitete sie – und sie folgten ihm blind während der Fahrt zu einer unbekannten Küste."[627] Dieses Zitat könnte auch als Charakterisierung der Gruppe um die Zeitschrift „Facklan" dienen, welcher Örnungen angehört. Der Adler symbolisiert Weitsicht und Entschlossenheit. Mit seinem scharfen Blick

[626] Als Beispiele aus der Malerei können Otto Dix' (1891-1969) „Selbstbildnis als Mars" (1915), Pablo Picassos „Die Umarmung" (1925) oder Salvador Dalís „Blut ist süßer als Honig" (1927) genannt werden. Gottfried Benns „Karyatide" und Johannes R. Bechers „Verfall" die in Pinthus *Menschheitsdämmerung* Eingang fanden, sowie Else Lasker-Schülers „Verdammnis" (1902) sind lyrische Beispiele.

[627] „De nya hörde ihop som flyttfåglar av en och samma flock, hur olika de än voro till temperament och läggning. En gemensam instinkt vägledde dem – och de följde den blint under färden mot en okänd kust." In: DoI: 13.

kann er den fernen Kontinent am Horizont viel früher entdecken als alle anderen und dank seiner Flügel kann er ihn auch erreichen. Er eignet sich sehr gut als Symbol für den utopischen Vor-Schein in der Literatur, und deshalb verwundert es nicht, dass Olsson sich seiner Symbolkraft immer wieder bedient.[628] Auch Bloch greift zum Adlersymbol. Das *„potentiell Adlerhafte der menschlichen Materie"* (Bloch 1985: 1391; Hervorhebung im Original) wird zur Umschreibung für das Utopische als dem entscheidenden Merkmal des Menschen.[629] Olsson beschränkt die Vogelsymbolik nicht auf den Adler. Auch Wildvögel (als Bezeichnung für Autoren wie Karin Boye und Artur Lundkvist), Zugvögel (als Bezeichnung für Bertolt Brecht und andere deutsche Emigranten) oder die Schwalbe stehen für utopische Hoffnung und Möglichkeit.[630] In *På Kanaanexpressen* begegnet dem Leser kein ausgewachsener Adler, sondern ein Adlerjunges, welches die Tragkraft seiner Flügel erst erproben muss und dazu auf den nötigen Aufwind angewiesen ist. Ermöglichen die herrschenden gesellschaftlichen Umstände dem Mädchen Örnungen zu fliegen oder kann sie sich aus eigener Kraft erheben, so dass ihre in die Ferne schweifende Sehnsucht auf Erfüllung hoffen darf?

Hagar Olsson gestaltet um das Motiv des jungen Adlers sowohl ihre Kritik an der Situation der Jugend als auch ihre Hoffnung auf den befreiten „Jugendmenschen" („ungdomsmänniskan"). Hier ist eine Analogie erkennbar zur Gründung der „Unga Örnar" (Junge Adler) im Jahre 1931 in Schweden. Diese sozialdemokratische Jugendorganisation, die Ende der 1930er Jahre in die drei Altersgruppen „Solörnar" (Sonnenadler), „Örnungar" (Adlerjunge) und „Unga Örnar" (Junge Adler) aufgegliedert wurde, existiert bis heute. Die Inspiration für die Gründung des neuen Jugendverbandes lieferten die deutschen „Roten Falken", die im Sommer 1929 ihre Jugendtage im Rahmen eines Festivals der Sozialistischen Jugendinternationale in Wien abhielten. Namensgeber und Symbol des schwedischen Verbandes wurde jedoch

---

[628] In ihrer Analyse des Romans *Chitambo* geht Mazzarella ebenfalls kurz auf die Vogelsymbolik ein, die ihrer Meinung nach im Schnellverfahren die „Temperamentsunterschiede" („tempramentsskillnaderna") zwischen Olsson und Sigrid Backman beleuchtet. Mazzarella deutet den Adler in *Chitambo* jedoch als ein Symbol für hochtrabende und unrealisierbare Jugendträume. Dem konkretutopischen Gehalt dieses Symbols, dem auch in *Chitambo* eine zentrale Rolle zukommt, schenkt Mazzarella dabei keine Beachtung. Vgl. Mazzarella 1985:104.

[629] Vgl. dazu auch Elin Wägners Prosagedicht „Människan är som en fågel" (1935). In: Elsa Björkman-Goldschmidt (Hrsg.): *Fogelstad. Berättelsen om en skola*. Stockholm 1956: 131f.

[630] Zu Boye und Lundkvist vgl. Olsson 1952: 80-84. Zu Brecht und den Emigranten: „De första flyttfåglarna har redan börjat anlända med Brecht i spetsen." In: Hagar Olssons Brief an Sigrid Fridman, 19.04.1940, zitiert nach Holmström 1993: 306. Olssons Briefe an Fridman befinden sich in der Königlichen Bibliothek, Stockholm. Laut eines undatierten Prosafragments würde das Erzähler-Ich gerne als Schwalbe wiedergeboren werden, da dieser Vogel gewohnt sei, immer den offenen Horizont vor Augen zu haben. Bei diesem Fragment handelt es sich möglicherweise um eine Tagebuchaufzeichnung. Vgl. HOS 7.I.41.

der Adler, da er stärker als der Falke mit Freiheit in Verbindung gebracht wurde.[631]

Während „der erste Liebhaber" seine Begleiterin und die restliche Reisegesellschaft mit der Bewunderung für Örnungen unterhält, verschiebt sich die Perspektive. Plötzlich erblickt der Leser durch Örnungens Augen einen kleinen Mann auf dem Bahnsteig von Karis (finn. Karja), der sich mit der unbeschwerten Leichtigkeit eines weitgereisten Menschen bewegt (vgl. KE: 7). Peter ist der Inbegriff des Flaneurs, der ständig auf der Durchreise ist. Selbst sein Gesicht wechselt unablässig den Ausdruck: „Güte, Trauer, Bosheit... Enttäuschung... Erwartung … Es wechselt ständig, ist nicht zu einem bestimmten Ausdruck erstarrt." Peter steht in höchstem Maße für Bewegung, doch bleibt er stets Zuschauer. Er sieht aus, „wie einer, der träumt… der anwesend ist… und doch weg", und seine Hände befindet Örnungen für „lächerlich klein, allzu weich", so als hätten sie noch nie zupacken müssen. Gerade erst in Örnungens Sichtfeld spaziert, ist er auch schon wieder verschwunden. Seine Heimatlosigkeit bringt die Betrachterin auf den Punkt: „Ausländer, natürlich. Überall."[632] Doch dann wird er zum Stillhalten gezwungen. Er betritt das Örnungens Abteil und scheint sich gleich unbehaglich zu fühlen. Sein Reisegepäck verrät, dass er im großen Stil flaniert. Er hat die Metropolen des europäischen Kontinents bereist: Berlin und Paris. Dies weckt sehnsuchtsvolle Assoziationen bei Örnungen (vgl. KE: 9f). Wie in *Chitambo* und in *Det blåser upp till storm* steht Europa für utopische Möglichkeiten.

Durch das Stilmittel der Lautmalerei, „Pang!" (KE: 10), wird das Geräusch von Peters zuschlagendem Koffer imitiert, und ohne Umschweife wechselt die Perspektive. Der Leser wird nun mit Peters Gedanken konfrontiert. Er scheint eine typische Fin-de-Siècle-Gestalt zu sein, dem kein anderer Glaube geblieben ist als der Aberglaube, sein Glück hänge von einem Amulett ab, und eine ausgeprägte Angst vor Bazillen (vgl. KE: 10-13). Peter ist die personifizierte Untergangsstimmung des europäischen Bürgertums und zugleich deren Karikatur. Er ist nicht nur ein Hypochonder, sondern wittert überall Katastrophen. Der Zug sei nur deshalb auf freier Strecke zum stehen gekommen, weil die erwartete Katastrophe endlich eingetroffen sei: „[Peter] äußerte mit schaurigem Triumph: ‚Ich wusste es! Ich fühlte es bei mir, dass eine Katastrophe bevorstand.' Dabei gab er dem Wort ‚Katastrophe' eine besonders hervorstechende Betonung, so als sei dieses Wort eines derjenigen, die man nicht aussprechen durfte." Peter ist kurz davor, eine Panik im Abteil auszulösen und Örnungen stellt in

---

[631] Vgl. Götz 2001: 435-438. In dem Kapitel „Sozialisation und Mobilisierung des Einzelnen. Demokratie, Persönlichkeitsbildung und Weltkrieg: Die Jugendbereitschaft und die sozialdemokratischen Jungen Adler" geht Götz ausführlich auf verschiedene Jugendorganisationen in Schweden ein. Vgl. Götz 2001: 424-456.

[632] „Godhet, sorg, ondskan…besvikelse…förväntan…Det växlar ständigt, har inte stelnat i ett visst uttryck"; „som en som drömmer…som är närvarande…och ändå borta"; „löjligt små, alltför veka"; „Utlänning, javisst. Överallt." In: KE: 8.

Gedanken fest, dass ihre Mitreisende beim kleinsten Schreck kopflos wie wilde Tiere reagieren und keine Spur von „dieser berühmten ‚Individualität, mit der diese Herren und Damen ansonst mit wichtigen Mienen herumstolzierten", übrig bleibt.[633] Abgesehen von Örnungen scheint keiner der Reisenden ein menschlicher Mensch zu sein. Sie werden vielmehr von niederen Instinkten beherrscht, die sie hinter dem Deckmantel ihrer modernen Individualität notdürftig zu verbergen suchen. In diesen Bahnen scheinen sie gefangen zu sein, was sie zu unfreien Menschen macht.

Der Kritik an der Unfreiheit des Menschen im herrschenden Gesellschaftssystem wird durchgehend die Aussicht auf eine neue Ordnung entgegengestellt. Im Åbokurier sitzt nicht nur ein unglücklicher Flaneur, sondern die versammelte Bürgerschaft, die alte Generation, die erst durch eine junge Frau aus ihrer Schreckensstarre erlöst werden kann. Mit der scherzhaften Aufforderung, Peter, den Unglücksträger, hinaus zu werfen, bewegt Örnungen ihre Mitreisenden zu einem erleichterten Lachen: „Es stellte für eine Weile einen spontanen Kontakt zwischen all diesen Menschen her, von denen einige gerade noch bittere Antagonisten, andere einander fremd und gleichgültig gewesen waren."[634] Die Jugend hat das Vermögen, die Begrenzung der einzelnen Individuen aufzubrechen und eine Verbindung zwischen den Menschen herzustellen. Sie hat das Potenzial zum befreiten neuen Menschen zu reifen.

Peter und Örnungen beginnen eine Unterhaltung, in der die Unterschiede der alten und der neuen Jugend deutlich zu Tage treten. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Wahrnehmung beziehungsweise das Verständnis von Wirklichkeit. Peter füllt zunächst ganz die Rolle einer Fin-de-siècle-Gestalt mit überfeinerten Nerven aus, wenn er sein Untergangsszenario entwirft:

> Die Gesellschaft wankt, Sicherheit gibt es keine. Die Wissenschaften suchen mit Licht und Laterne einen Halt in unseren Seelen – und finden Abgründe. Die Technik versucht die Naturkräfte zu binden – und entfesselt Dämonen. Zusammengepresste Angst treibt Motoren, Turbinen und Akkumulatoren an! Blinde panische Furcht bebt in Eisen- und Betonkonstruktionen, im Gleitflug des Flugzeugs, in den Schwingungen der Wolkenkratzer! Der Schrecken vor Zerfall, Vernichtung und Chaos ist ein Widergänger in allem, was wir erschaffen, zittert in unseren Nerven und Gehirnzellen.

---

[633] „[Peter] yttrade med kuslig triumf: ‚Jag visste det! Jag kände på mig att en katastrof var i annalkande.' Härvid gav han ordet 'katastrof' en särskild förstucken betoning, liksom hade detta ord varit ett av dem som man inte får uttala"; „den där berömda ‚individualiteten' som dessa herrar och damer annars med viktiga miner stoltserade med". In: KE: 15.

[634] „Det skapade för en stund en spontan kontakt mellan alla dessa människor, av vilka somliga nyss varit bittra antagonister, andra främmande och likgiltiga för varandra." In: KE: 16.

> Samhället gungar, ingen säkerhet finns. Vetenskapen söker med ljus och lykta en hållpunkt i våra själar – och finner avgrunder. Tekniken söker binda naturkrafterna – och löser dämoner. Sammanpressad ångest driver motorer, turbiner, ackumulatorer! Blind panisk fruktan skälver i järn- och betongkonstruktioner, i aeroplanens glidflykt, i skyskrapornas svingning! Skräcken för sönderfallet, förintelsen och kaos går igen i allt vad vi skapar, darrar i våra nerver och hjärnceller. (KE: 23.)

Örnungen ist wenig beeindruckt. Sie ist der Meinung, Peter lebe in einer Traumwelt, die den Blick auf die Wirklichkeit verstellt (vgl. KE: 23). Man kann diese Welt als abstrakte Dystopie bezeichnen. Doch Peter betont aufgebracht, dass er der Realität klar ins Auge sehe:

> Die abendländische Zivilisation! Ich sehe sie sehr genau! Inferno des Mechanismus. Eine müde und enttäuschte Jugend. Mit einem Jahrhundert gigantischer technischer Kultur hinter sich, mit der Macht über die Kräfte der Natur in ihrer Hand – und doch mit dieser Zerstörung, dieser wahnsinnigen Vernichtung von Leben, von Glauben, von geistigen und materiellen Werten vor Augen: Der Krieg. Neun Millionen Leichen. Gas. Flugwaffen. Dies ist die Wirklichkeit. Bitteschön!
>
> Den västerländska civilisationen! Jag ser den mycket tydligt. Mekanismens inferno. En trött och besviken ungdom. Med ett århundrade av gigantisk teknisk kultur bakom sig, med herraväldet över naturens krafter i sin hand – och dock med denna förstörelse, denna vansinniga förintelse av liv, av tro, av andliga och materiella värden för ögonen: Kriget. Nio miljoner lik. Gas. Flygvapen. Det är verkligheten. Var så god! (KE: 23.)

Diesen Pessimismus kann Örnungen nicht hinnehmen:

> Sind Sie wirklich blind durch Europa gereist? […] Haben Sie nicht die neue Generation gesehen – die aktivste Generation, die jemals die Welt in Besitz genommen hat? Haben Sie nicht bemerkt, dass etwas nach dem Krieg geschehen ist? Dass eine neue Generation die Führung ergriffen hat, eine Eroberergeneration. Eine Jugend, die mit zwanzig Jahren alles durchschaut hat, ohne den Glauben an ihre Mission zu verlieren, an die Möglichkeit, die Welt zu erobern – für das Leben.
>
> Har ni verkligen rest blind genom Europa? [...] Har ni inte sett den nya generationen – den aktivsta generationen som någonsin tagit världen i besittning? Har ni inte märkt att någonting har skett efter kriget? Att en ny generation har tagit ledningen om hand, en erövrargeneration. En ungdom som vid tjugo år har genomskådat allt, utan att förlora tron på sin mission, på möjligheten att erövra världen – för livet. (KE: 24.)

In der Erzählung *Mr Jeremias söker en illusion* glaubt Jeremias ebenfalls, alles durchschaut zu haben. Er schöpft jedoch weder Hoffnung noch Glauben aus dieser Fähigkeit, sondern kommt zu der Erkenntnis, dass die Vorstellungen von einer besseren Welt reine Trugbilder seien. Damit ist er ein Vorläufer Peters, mit dem er auch das ziellose von einer inneren

Unruhe getriebene Herumstreifen durch die abendlichen Straßen der Großstadt gemeinsam hat. Jeremias' pessimistische Haltung erklärt sich dadurch, dass er den Zugang zu seiner eigenen Kindlichkeit und Jugendlichkeit verloren, beziehungsweise ihn bewusst verschlossen hat: „Er überfuhr die phantastische Domäne des kleinen Jungen und Jünglings mit desillusionierten Blicken."[635]

Hier liegt der entscheidende Unterschied zu Örnungen, die als die Personifikation der neuen Jugend in Erscheinung tritt: „Mit ihrer Person protestierte die gesamte junge Generation."[636] Diese Funktion behält sie bis zum Ende der Handlung bei. Örnungen begründet ihren Optimismus mit der Literatur einer neuen Schriftstellergeneration, die sich durch eine neue Ehrlichkeit auszeichne, die alle Bereiche der Gesellschaft erreiche und beeinflusse. Dies zeige sich auch in der Tagespolitik, wo Pazifismus, Zollunionen und Paneuropa auf der Tagsordnung stünden (vgl. KE: 24f). Kulturpessimismus und Angst seien Folgen der allgemeinen Unsicherheit, „die dem Übergang von einer Gesellschafts- und Kulturform in eine andere ungeprüft folgen."[637] Hier offenbart sich dasselbe Zeitverständnis wie in Blochs *Geist der Utopie*. Örnungen sieht sich und ihre Generation auf der Schwelle zu einem neuen Zeitalter, das allmählich Konturen bekommt. Die Jugend wird wie in Olssons Essays auch in *På Kanaanexpressen* als Geburtshelfer der neuen Zeit präsentiert. Sie ist bereits Teil des Kommenden. Dementsprechend meint Peter mit Örnungen einer „neuen Menschenart" („ny människoart") (KE: 25) begegnet zu sein.

Peter ist tatsächlich ein Flaneur finnischer Ausprägung, so wie ihn Pettersson charakterisiert (vgl. 154). Er fühlt sich unwohl in der Position des passiven Beobachters. Er leidet unter seinem Unvermögen, einen Kontakt zum lebendigen Leben herzustellen.[638] Ironische

---

[635] „Han överfor gossens och ynglingens fantastiska domän med desillusionerad blick". In: MJ: 61.

[636] „I hennes person protesterade hela den unga generationen." In: KE: 23.

[637] „ […] som följer med övergången från en samhälls- och kulturform till en annan, oprövad." In: KE: 25.

[638] Ähnliches gilt auch für die Figur des Jeremias, der zu Beginn der Handlung deutlich unter seiner Passivität leidet. Als sogenannter dritter Jeremias glaubt er zunächst die unbestimmte Sehnsucht und trügerische Hoffnung, die der erste und zweite Jeremias, also das Kind und der Jugendliche, noch in sich getragen haben, hinter sich lassen zu können. Er sieht sich zu einer realistischen Persönlichkeit herangereift, die durch nichts mehr aus der Bahn geworfen werden kann. Dennoch treibt es ihn abends auf die Straßen, ins Theater oder ins Kino. Er genießt das Flanieren jedoch nur scheinbar: „Oft streifte er auf den Straßen herum, um nicht von der Unlust, die er spürte, überwältigt zu werden, ohne sie als ein Zeichen dafür erkennen zu, dass in seinem Leben etwas fehlte." („Ofta strövade han omkring på gatorna för att inte överväldigas av den olust han kände utan att vilja erkänna den som ett tecken på att något saknades i hans liv.") In: MJ: 69. Nach einer Begegnung mit einer ungewöhnlichen Frau, die die Suche nach Emmanuel Swedenborgs *Himmelska hemligheter* in Jeremias Antiquariat führt, stellt Jeremias fest, dass er die Suche nach sich selbst und die Sehnsucht nach dem Leben nie ganz hat aufgeben können (vgl. MJ: 77-84).

Nonchalance findet man bei ihm nicht. Er nimmt das Leben ernst und sein Pessimismus kennt Grenzen:

> Ich weiß, dass mein Leben nur deshalb eine Bedeutung hat, weil ich mit einer atemlosen Spannung auf den schrecklichen und herrlichen Augenblick warte, in dem ich den Sprung wagen werde... […] – Werden Sie jemals den Sprung wagen? fragte sie [Adlerjunges]. – Vielleicht nicht. Aber ich weiß, dass es diese Möglichkeit gibt. Nicht nur für mich, sondern für uns alle, für die Menschheit. Das ist das spannende Moment im Leben.
>
> Jag vet att mitt liv har någon betydelse bara därför att jag i andlös spänning väntar på det förfärliga och härliga ögonblick, då jag skall våga språnget... [...] – Skall ni någonsin våga språnget? frågade hon [Örnungen]. – Kanske inte. Men jag vet att den möjligheten finns. Inte bara för mig, utan för oss alla, för mänskligheten. Det är det spännande momentet i livet. (KE: 19f.)

In ihrem Glauben an die Möglichkeit einer besseren Zukunft treffen sich alte und neue Jugend, und die bereits aus der Essayistik und Dramatik bekannte Bibelreferenz „Kanaan" (vgl. 104, 109, 257) wird das gemeinsame Symbol dieser Verbindung. Das Gelobte Land symbolisiert einen Protest gegen die scheinbare Sinnlosigkeit, die Verwirrung und das Chaos, welches sowohl im Inneren der verschiedenen Personen als auch in der Welt um sie herum herrscht (vgl. KE: 20f). Peter und Örnungen erkennen einander als Kanaan-Reisende, nachdem Peter ihr eine Broschüre reicht und sie auf die folgenden Zeilen darin hinweist: „Il est impossible d'adettre que la destinée de l'homme soit d'être malheureux sur la terre." (KE: 20; Hervorhebung im Original.)[639] Diese Feststellung bildet den Kern des Romans. Aus ihr zieht die utopische Hoffnung des Textes ihre Nahrung. Die Utopie „Kanaan" bedeutet gleichermaßen Kritik und Verheißung:

---

[639] Dieses Glaubensbekenntnis bildet einen Protest gegen einen Pessimismus, der schon früh mit der Moderne einhergeht. Es scheint sich hierbei um eine direkte Antwort auf Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* (1830) zu handeln, dessen Titel leicht verkürzt als Überschrift eines der zentralen Kapitel in *På Kanaanexpressen* auftaucht (vgl. Anmerkung 672). Elisabeth Edl, die den Roman 2006 neu ins Deutsche übertragen hat, beschreibt ihn in ihrem umfangreichen Nachwort als einen Vorläufer des modernen französischen Romans des 19. Jahrhunderts, für den das „Unbehagen an der Moderne" so zentral sei. Mit Berufung auf René Girard betont sie, dass die Grundfrage von *Le Rouge et le Noir* folgendermaßen laute: „Warum sind die Menschen nicht glücklich in der modernen Welt?" In: Edl, Elisabeth: Nachwort. In: Stendhal: *Rot und Schwarz. Chronik aus dem 19. Jahrhundert*. 2. Aufl. München 2008: 681f. Allein mit der Ergründung dieser Frage geben sich Örnungen und Peter nicht zufrieden. Das Unglück des modernen Menschen wird zu einem unnatürlichen Zustand erklärt, den es zu beheben gilt. Bis auf die oben genannte intertextuelle Referenz habe ich keinen direkten Hinweis darauf entdeckt, dass Olsson Stendhal gelesen hat. Edl verweist jedoch auf die Bedeutung, die Nietzsche Stendhal beigemessen hat und auf die Popularität, die der französische Schriftsteller in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter deutschen Autoren wie Heinrich Mann gewann (vgl. Edl 2008: 723-726). Olsson kann also auf verschiedenen Wegen auf Stendhal Aufmerksam geworden sein. Mit Heinrich Mann war sie beispielsweise flüchtig bekannt.

> Sie sahen noch einmal das Glück in den Augen des jeweils anderen, das Glück, ein gemeinsames Symbol zu besitzen. Das freieste und ursprünglichste in ihnen lebte und hatte seine Existenz in diesem Sinnbild, das zugleich ein Protest und ein Versprechen war.
>
> De såg än en gång lyckan i varandras ögon, lyckan att äga en gemensam symbol. Det friaste och ursprungligaste inom dem levde och hade sin varelse i denna sinnebild – som var på en gång en protest och ett löfte. (KE: 127.)

Der Kritik an der Gespaltenheit des modernen Menschen und der Welt wird eine primitivistische Sehnsucht nach den Ursprüngen des Lebens entgegengehalten. Hierbei scheint es sich um dieselbe regressive Sehnsucht zu handeln, die der personifizierte Tod einige Jahre später in *Chitambo* kritisiert (vgl. 137f). Doch *På Kanaanexpressen* verharrt nicht in einer eindimensionalen Zivilisationskritik.

Darauf deutet bereits der Titel hin. Indem Kanaan an eines der aussagekräftigsten Symbole für die moderne Zivilisation gekoppelt wird, den Expresszug, entsteht ein Wortgebilde, welches das widersprüchliche Lebensgefühl der Zwischenkriegsjugend, das zwischen einer diffusen Sehnsucht nach einem primitiven erdverbundenen Leben und einem futuristischen Enthusiasmus für alles Moderne pendelt, einzufangen vermag. Das Symbol Kanaan steht jedoch nur vordergründig für den Wunsch nach einem vermeintlich ursprünglichen Leben. Wie bereits angedeutet, zielt es vor allem auf die Möglichkeit eines befreiten Menschen in einer neu organisierten Gesellschaft ab. Die ersten Schritte auf diesem Weg führen wie in *Chitambo* auch in diesem Roman in das Innere des Menschen. Monica Vikström-Jokela versteht den Kanaanexpress als ein treffendes Symbol für eine Vereinigung von Utopie und Realismus (Vikström-Jokela 1993: 50). Bereits im Titel wird demnach auf das Verfahren hingewiesen, das den Roman schließlich prägt, den Neurealismus.

Peter und Örnungen verlieren zunächst wieder den Kontakt zueinander. Bereits im Zug ebbt die Konversation ab und beide ziehen sich in ihre Gedanken zurück. Peter schaut hinaus in die finnische Landschaft, ohne sie tatsächlich wahrzunehmen: „Ein bunteres Panorama wurde während einiger fliehender Minuten auf seine Netzhaut projiziert.“[640] In diesen bunten Bilderwirbel taucht der Leser im zweiten Kapitel ein, das mit „Impromptu“ überschrieben ist, was sowohl eine Bezeichnung für ein scheinbar improvisiertes Musikstück ist, aber auch mit den Adverbien „überraschend“, „improvisiert“ oder „sofort“ übersetzt werden kann. Unabhängig davon, welche Bedeutung man der Kapitelüberschrift geben möchte, so ist sie eine treffende Bezeichnung für den Gedankenstrom, mit dem der Leser nun konfrontiert wird. Kurze Ellipsen geben Peters Eindrücke aus Paris und wohl auch aus Berlin

[640] „Ett brokigare panorama projicerades på hans näthinna under några flyende minuter.“ In: KE: 27.

wieder, wobei es sich nicht nur um äußere Impressionen handelt wie „wirbelnder Staub… Sonne… [...] abgenutzte Schuhsohlen… gierige Augen…", Straßen- und Cafénamen oder Beschreibungen wie „Jünglinge tauchen hinein in das Gewimmel auf der Rue Mouffetard". Diese Impressionen werden durch Peters Gedanken und Fragen ergänzt: „Wovon sprechen sie, über wen lachen sie, was machen sie lächerlich? Stell dir vor, dass Nelken so strahlend leuchten können!"[641] Die an die Stadt gebundenen Beobachtungen und Reflexionen des Flaneurs werden immer wieder unterbrochen. Mal werden Namen von wichtigen europäischen Kulturpersönlichkeiten wie Einstein oder Freud aneinander gereiht, mal wird man mit Ausrufen und Zitaten in verschiedenen Sprachen konfrontiert, „Pigalle! Pigalle! Pigalle! Aber die Menschen merken es kaum, wie sie ihr Herz nur noch an Schattengebilde hängen" (KE: 31), mal werden aktuelle Buchtitel und Filmtitel eingestreut wie Maurice Dekobras *La madone des sleepings* (1925) oder der deutschsprachige Titel, „Zehn Tage die die Welt erschüttern" (KE: 31), von Sergej M. Eisensteins Film *Oktjabr* (Oktober) von 1927 über die Oktoberrevolution in Russland. Nach Nennung des Filmtitels wird der Leser mit einigen Gedankensplittern Peters konfrontiert, die als Kommentar zu dem Film fungieren: „Mensch/ Leben Blut Grausamkeit Angst/ *ein unerschöpferlicher* [sic!] *Born des Schöpferischen* [von mir kursivierte Passage ist im Original deutsch]/ Oktober!/ Zwei Frauen in Uniform – mit Gewehr auf der Schulter – drängen sich in schmerzhafter Verzweiflung aneinander – eine Sekunde – und der blutige Tumult trägt sie weiter…/ das Todesbataillon!"[642]

Der Gedankenstrom bricht nach der dreimaligen Wiederholung des französischen Wortes „Triomphe!" ab. Peter teilt Örnungen mit, dass der Frühling trotz infernalischer Kälte in Berlin angekommen sei, was seine neue Reisebekanntschaft in einem übertragenen Sinne versteht: „Ja, […] für uns ist Berlin das Eingangstor zum Frühling, zu den Schwänen des Bois de Bologne…". Peter fühlt sich verstanden und antwortet lächelnd: „Nach Maya!"[643] Der Begriff „Maya" stammt aus dem Sanskrit und bedeutet so viel wie übernatürliche Kraft oder Illusion. In der

---

[641] „Virvlande damm…sol…[…] nöta skosulor…giriga ögon…"; „Ynglingarna dyker in i vimlet på rue Mouffetard"; „Vad talar de om, vem skrattar de åt, vad förlöjligar de? Tänk, att nejlikor kan lysa så grant!" In: KE: 29f.

[642] „Människa/ Liv Blod Grymhet Ängslan/ ein unerschöpferlicher [sic!] Born des Schöpferischen/ Oktober!/ Två kvinnor i uniform – med gevär på axeln – trycker sig i öm förtvivlan mot varandra – en sekund – och det blodiga tumultet bär dem vidare.../ Dödsbataljonen!" In: KE: 31.Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Kommentar Hagar Olssons, der ihren Notizen zu *På Kanaanexpressen* zu entnehmen ist: „Sowjet überschwemmt den deutschen Buchmarkt. Eisenstein, der unvergleichliche, ist vielleicht der größte Verführer Zehn Tage, die die Welt erschüttern – unvergesslich." („Sovjet översvämmar den tyska bokmarknaden. Eisenstein, den oförlikneliga, är kanske den största förföraren Zehn Tage die die Welt erschüttern – oförglömligt.") In: HOS 10.IV.2.

[643] „Ja, […] för oss är Berlin ingångsporten till våren, till svanarna i Bois de Bologne…"; „Till Maya!" In: KE: 32.

hinduistischen Lehre steht Maya für die Beziehung zwischen zwei Wirklichkeiten, zwischen der Schöpferkraft und der materiellen Wirklichkeit, wobei es um das Verhältnis zwischen Vielheit und Einheit der Erscheinungen geht.[644] Versteht man „Maya" in dieser Weise, so ist die Verbindung zum Konzept des Neurealismus leicht herzustellen. Das moderne Leben kann nicht allein durch realistische Beschreibungen wiedergegeben werden, da dies zu eindimensional wäre. Ein Kapitel wie „Impromptu" wird der Wirklichkeit eher gerecht, indem es collagenartig unzählige Eindrücke, Ideen, Gedanken und Gesprächsfetzen aneinander reiht. All dies wird dem Leser durch die Augen verschiedener Personen vermittelt, wodurch die Subjektivität jedweder Wahrnehmung unterstrichen wird. Eine objektive Darstellung der Wirklichkeit ist unmöglich. Der Einzelne setzt die Wirklichkeit aus unzähligen Mosaiksteinchen zusammen. Dies geschieht in der neurealistischen Kunst auf mehreren Ebenen. In „Impromptu" erhält der Leser einen durch die Romanfigur gefilterten Eindruck der Wirklichkeit. Der Fluss äußerer Impressionen aus den europäischen Metropolen wird beständig durch Referenzen auf historische Personen, sowie Bücher und Filme der 1920er Jahre unterbrochen und mit den Gedanken Peters verbunden. Es wird nachvollziehbar, wie Peters eigene Wirklichkeit entsteht. Zugleich wird eine Vielzahl von Assoziationen beim Leser geweckt. Insbesondere durch die formale Gestaltung des Kapitels (Gedankenstrom, Collage) wird der Leser dazu angeregt, Sinn zu stiften. Man kann mit Huebner sogar soweit gehen, zu sagen, dass der Leser benötigt wird, um den Text zu vollenden: „der Aufnehmende ist unmittelbar am Entstehungsprozesse des Werks beteiligt." (Huebner 1920: 85.) Er muss das Gelesene und seinen eigenen Gedankenfluss in einen Zusammenhang bringen, wodurch eine weitere Ebene der Wirklichkeit entsteht. So wird schöpferisches Potenzial frei gesetzt. Wirklichkeit erscheint nicht nur veränderbar, sondern als etwas, das aktiv produziert werden kann. Die Schwäne im Pariser Park „Bois de Boulogne" stehen damit nicht für den schönen Schein, sondern für den Vor-Schein in der Kunst.

Als der Zug Helsinki erreicht, ist der Flaneur zurück in seinem angestammten Revier: „Helsingfors! […] Er machte seine gewöhnliche Tour entlang der Alexandersstraße und der Esplanade." Örnungen verschwindet in der Masse und wird zum „Schatten zwischen anderen Schatten".[645] Das Motiv der Schatten der Vergangenheit, welche die Menschen daran hindern, ihre Zukunft aktiv zu gestalten, ist bereits aus der Analyse von *Chitambo* bekannt. Es zieht sich durch Hagar Olssons Produktion der Zwischenkriegszeit. Bereits in *Mr Jeremias söker en illusion* heißt es:

---

[644] Vgl. Nationalencyklopedin. Bd. 13. Höganäs 1994: 175.

[645] „Helsingfors! […] Han gjorde sin vanliga tur utmed Alexandersgatan och Esplanaden."; „skugga bland andra skuggor". In: KE: 33.

> Er [Jeremias] konnte keine Ruhe finden, er jagte den Schatten, ohne ihn mit seinen ungeschickten Händen fangen zu können. Er machte dessen seltsame Kontur mitten im Gewimmel aus, wo er sich bewegte, und seine Schritte, die grade noch so zielsicher gewesen waren, fielen plötzlich aus dem Takt und schienen vergeblich, eine andere Spur zu suchen.
>
> Han [Jeremias] kunde inte få någon ro, han jagade skuggan utan att kunna fånga den i sina fumliga händer. Han urskilde dess sällsamma kontur mitt i vimlet, där han gick fram, och hans steg, som nyss voro så målmedvetna, föllo plötsligt ur takten och tycktes förgäves söka ett annat spår. (MJ: 52.)

Auch in *På Kanaanexpressen* kommt den Schatten die Bedeutung eines zentralen Motivs zu. Aus Hagar Olssons Aufzeichnungen geht hervor, dass sie sogar an folgende Titelvarianten gedacht hat: „Der Mann mit dem Schatten" oder „Der Mann mit dem Schatten – Der Reiter mit dem Bogen".[646] Beide Varianten beziehen sich auf Peter, der im Laufe der Handlung sein Schattendasein aufgeben wird. Doch zunächst trifft er in seinem Stammlokal „Gambrini"[647] auf seine alten Kameraden, die sich unbeeindruckt von den Ereignissen und dem Tempo der eigenen Zeit in einer Endlosschleife zu befinden scheinen: „sie sprachen über die selben Sachen in genau der gleichen Weise, mit denselben Phrasen"[648]. Peter fasst seine alte Welt mit dem Ausdruck „Gambrinihorizont" („Gambrinihorisont") (KE: 35) zusammen, dem Gegenteil des weiten Horizonts, von dem in *Chitambo* die Rede ist. Peter kann sich mit den alten Bekannten nicht mehr identifizieren. Er nimmt sie nicht als lebendige authentische Menschen wahr, sondern als Masken und Gespenster (vgl. KE: 37).

Den „Herren Individualisten", die Peter zufolge „fertig mit dem Leben" sind, stellt er voller Begeisterung die soeben entdeckte neue Jugend entgegen: „Die Jugend, die an die Handlung glaubt – nicht an Worte. In ihren Seelen kann Gott träumen, in ihren Gehirnen kann die Schöpfung weitergehen."[649] Wie in den Essays wird das utopische Potenzial der Jugend mittels einer religiösen Bildsprache hervorgehoben. Die jungen Adler werden in *På Kanaanexpressen* den dekadenten „Spaßvögeln" („spefågel") (KE: 38) der alten Generation gegenübergestellt, deren vordergründige Eigenschaft ihre ironisch zur

---

[646] „Mannen med skuggan"; „Mannen med skuggan – Ryttaren med bågen". In: HOS 10.IV.2.

[647] Das Stammlokal ist neben der Straße und dem Theater ein charakteristischer Ort des Flaneurs. Arne Toftegaard Pedersen zufolge gilt dies für literarische wie historische Esplanade-Flaneure. Vgl. Toftegaard Pedersen, Arne: *Urbana odysséer. Helsingfors, staden och 1910-talets finlandssvenska prosa*. Helsingfors 2007: 165-169.

[648] „[...] de talade om samma saker precis på samma sätt, med samma fraser". In: KE: 34f.

[649] „[H]errar individualister"; „färdiga med livet"; „[u]ngdomen som tror i handling – inte i ord. I deras själar kan Gud drömma, i deras hjärnor kan skapelsen fortgå." In: KE: 37.

Schau getragene pessimistische Grundhaltung ist. Peter selbst zählt sich klar zu dieser verlorenen Generation. Er kann seine Passivität nicht aufgeben und ist unfähig, Beschlüsse zu fassen. Seine beständige Angst vor dem Tod hindert ihn daran zu leben: „So hatte er sein Leben jenseits der Wirklichkeit und der Wahrheit gelebt, gefangen in einer Scheinwelt, in der sich nichts veränderte".[650] Mit Peter gestaltet Olsson einen laut ihrem Essay „Ny mentalitet" typischen Menschen der Zwischenkriegszeit. Seine Burgen geraten ins Wanken und noch hat er keinen neuen Weg gefunden, mit dem ihn umgebenden Chaos umzugehen. Er legt die Scheuklappen nur widerstrebend ab (vgl. 124).

Die Flucht in die Unverbindlichkeit gelingt ihm im Verlauf der Handlung jedoch immer weniger. Beispielhaft für diese Entwicklung ist sein Zusammentreffen mit dem Poeten („poeten") im Kapitel „Tête-a-tête mit einem Phantom" („Tête-a-tête med ett fantom"). Zunächst begegnet Peter diesem Poeten mit Gleichgültigkeit, doch lässt er sich im Verlauf des Gesprächs mehr und mehr provozieren. Der Poet ist eine interessante Figur. Der Inhalt seiner Worte und sein Auftreten widersprechen einander deutlich. Vordergründig scheint er eine literarische Gestaltung des für die Masse schreibenden Schriftstellers zu sein, wie ihn Olsson beispielsweise in „Ny mentalitet" fordert (vgl. 118-125). So deklamiert er, dass der Mensch nach Wirklichkeit hungre, worauf die Dichtung zu reagieren habe: „Unser Leben ist scharf beleuchtet, alles Verborgene kommt ans Tageslicht. Jetzt heißt es zu wollen, nicht zu fühlen. Handeln, nicht träumen! Auch die Dichtung soll Handlung sein."[651] Doch Peter wird bewusst, dass dem Poeten ebenso wie ihm selbst etwas Entscheidendes fehlt: „So als hätte keiner von ihnen einen organischen Zusammenhang… eine innere Wahrheit…".[652] Es geht nicht so sehr darum, was man sagt, sondern wie man es meint. Hierin liegt Peter zufolge die Lebensunfähigkeit seiner eigenen Generation:

> Wir haben keine Liebe […]. Unsere Worte sind Echos, wir können sie nicht lebendig machen. Unser Enthusiasmus ist genauso falsch wie unser Skeptizismus. Alles, was wir machen, machen wir aus Schwäche, aus Furcht, aus Berechnung. Nichts aus Liebe, nur für die Freude, es zu machen. Alles, was wir anfassen, wird Asche. […] Wir sind Pessimisten, aber ohne Schmerz, wir sind Optimisten, aber ohne Freude, wir sind Propheten, aber ohne Glauben.
>
> Vi har inte kärleken […]. Våra ord är ekon, vi kan inte göra dem levande. Vår entusiasm är lika falsk som vår skepticism. Allt vad vi gör, gör vi av svaghet, av rädsla, av beräkning. Ingenting av kärlek, för bara glädjen att göra det. Allt vad vi rör vid blir aska. [...] Vi är

[650] „Så hade han levat sitt liv utanför verkligheten och sanningen, fången i skenvärlden där ingenting förändrades". In: KE: 42.
[651] „Vårt liv är skarpt belyst, allt fördolt kommer i dagen. Nu gäller det att vilja, inte att känna. Handla, inte drömma! Även dikt skall vara handling." In: KE: 60f.
[652] „Liksom hade de ingendera ett organiskt sammanhang...en inre sanning…". In: KE: 64.

> pessimister, men utan smärta, vi är optimister, men utan glädje, vi är profeter, men utan tro. (KE: 65.)

Es fehlt die Liebe, die den Kontakt zum inneren Menschen ermöglicht. Ohne diesen Kontakt sind keine Gemeinschaft und keine Zukunft möglich. Der Poet ist kein revolutionärer Dichter der neuen Generation, der neue Perspektiven zu eröffnen vermag. Pinthus sieht in der Menschenliebe den Kern der expressionistischen Dichtung: „Immer wieder […] erschallt aus dem Zerfallenden der Ruf nach der Gemeinsamkeit des Menschlichen; schwebt über dem ziellosen Chaos der Gesang der Liebe." (Pinthus 2005: 30.) Diese Beschreibung trifft den Kern der Olssonschen Produktion. Die Liebe weist den Weg in die Zukunft. Dies geht aus *Chitambo* und den anderen hier untersuchten Romanen und Dramen ebenso hervor wie aus der Essayistik.

Dem Poeten geht es jedenfalls nicht um den Menschen. Dies gibt seine Bewunderung für Marinetti unmissverständlich preis: „Die Verherrlichung des Triumphes der Maschine durch die Dichtung!"[653] Anstatt in den Dienst des Menschen will er die Dichtung in den Dienst der Maschine stellen. Mit dieser Forderung knüpft er direkt an das Manifest des Futurismus an, in welchem nicht der Mensch, sondern personifizierte Maschinen der Zukunft entgegen stürmen:

> die abenteuersuchenden Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen, und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge.[654]

Diese Textstelle ist ein weiteres Beispiel für die Verwendung derselben Symbole in sehr unterschiedlichen Kontexten, was in der Zwischenkriegszeit und auch danach Verwirrung gestiftet hat. Der Horizont, die wehenden Fahnen im Wind, das Flugzeug und der Zug sind Symbole, die Marinetti ebenso verwendet wie Hagar Olsson, Edith Södergran oder Ernst Bloch, wobei ersterer ganz andere Absichten verfolgt als die anderen. Marinettis neuer Mensch hat mit den utopischen Vorstellungen Olssons und Blochs nichts gemeinsam. Die deutlichsten Hinweise dafür sind Marinettis Misogynie und seine Verherrlichung des Krieges, den er als „Hygiene der Welt" bezeichnet. Olsson und Bloch hingegen sind, wie gezeigt, erklärte Pazifisten. Außerdem räumen beide der Frau und dem Weiblichen eine entscheidende Rolle für die Entwicklung eines neuen Menschen ein (vgl. Kapitel 6).

Peter erkennt, dass der Poet vor allem nach Effekthascherei strebt. Für ihn ist die Dichtung keine Passion, sondern eine Kosten-Nutzen-Rechnung. Entsprechend setzt er sie mit der Werbung gleich (vgl. KE: 66f). Peter durchschaut, dass der Poet durch eine innere Leere

---

[653] „Diktens förhärligande av maskinens triumf!" In: KE: 67.

[654] Marinetti, Filippo Tommaso: Manifest des Futurismus. In: *Le Figaro* 20.02.1909. Zitiert nach Apollonio 1972: 34.

beherrscht wird. Um diese zu betäuben, ist er bereit, sein Herz und seine Seele zu verkaufen. Nur um einen kurzen Reiz zu befriedigen, einen Effekt zu erzielen, stellt er alles zur Schau: „gibt es dort eine einzige kleine Tat oder eine Geste, die du nur deshalb machst, weil du ein Mensch bist? Wenn du nun dein Herz filmst, an welchem Feuer wirst du deine Hände wärmen?"[655] Peter kritisiert hier nicht nur die Mechanismen des herrschenden kapitalistischen Gesellschaftssystems, denen sich selbst die Kunst kaum noch entziehen kann, sondern auch die Rolle der Massenmedien. Die Figur des Poeten dient der Entschleierung dieser Mechanismen und ist doch nicht nur die leblose Fratze, die Peter in ihm sieht. Der Auftritt des Poeten hat durchaus Witz, und seine Gedanken lassen Peters Wutausbruch in einem mehrdeutigen Licht erscheinen:

> Der Mensch ist doch verrückt, dachte der Poet aufgeregt. Man muss vorsichtig sein, ihn nicht reizen, Allem zustimmen. Wie zum Teufel kann er seine Arbeit verrichten? […] Dass Frau Vinge genug hatte, das kann man verstehen. Der arme Mensch hat es weiß Gott nicht allzu angenehm gehabt. – Schau dir nur unsere Gehirne an! schrie Peter. Aufgeblasen wie der Hahn auf dem Misthaufen. Sieh, wie er sich in die Brust wirft, höre, wie er schreit: le dernier cri! Parasitengehirne auf dem Abfallhaufen der Zivilisation. Das hier kann ungemütlich werden, dachte der Poet. Wie zum Teufel kann man seine Sortie machen?
>
> Människan är ju galen, tänkte poeten upphetsad. Man måste vara försiktig, inte reta honom, gå med på allt. Hur fan kan han sköta sin tjänst? [...] Att fru Vinge fick nog, det kan man då förstå. Den stackars människan har inte haft det alltför trevligt, det skall gud veta. – Se bara på våra hjärnor! skrek Peter. Uppblåsta som tuppen på gödselhögen. Se hur han kråmar sig, hör hur han galar: le dernier cri! Parasithjärnor på civilisationens avskrädeshög. Det här kan bli ruskigt, tänkte poeten. Hur fan skall man göra sin sortie? (KE: 74.)

Der Einblick in die Gedanken des Poeten verweisen auf die Hysterie, der Peter anheim zu fallen scheint. Er hat noch einen weiten Weg vor sich. Entsprechend räsoniert er nach dem Abgang des Poeten: „Diese Dunkelheit in mir – Abgründe Klippen saugende Wirbel. Es macht mir Angst. Ich wage es nicht, mich über den Rand zu beugen. Die Flammen schlagen hoch aus der Tiefe. Ist der Mensch nicht geheimnisvoll und entsetzlich? Was trägt er in seinem Inneren?"[656] Der Weg zum Licht führt auch für Peter hin zum Vulkan (vgl. 184), das heißt ins Innere, Dunkle und Irrationale. Er wird es wagen müssen, über den Rand zu blicken.

Die Kritik an den herrschenden Umständen ist eine der zentralen Funktionen utopischer Literatur. In *På Kanaanexpressen* wird anhand

---

[655] „[...] finns där då en enda liten handling eller gest som du gör bara för du är människa? När du nu filmat ditt hjärta, vid vilken eld skall du värma dina händer?" In: KE: 67.

[656] „Detta mörker inom mig – avgrunder klyftor sugande virvlar. Det skrämmer mig. Jag vågar inte böja mig ned över randen. Flammor slår upp ur djupen. Är inte människan hemlighetsfull och förfärlig? Vad bär hon i sitt inre?" In: KE: 75.

ganz unterschiedlicher Charaktere gezeigt, wie deren Menschlichkeit, beziehungsweise deren innerer Mensch von den äußeren Umständen eingezwängt und unterdrückt wird. Sowohl Amalia Vinge als auch Tessy sind Beispiele für Opfer der Gesellschaft. Amalia Vinge ist eine vollendete Schauspielerin, der es auf der Bühne sogar gelingt, das Publikum über ihren behinderten Arm hinwegzutäuschen. Sie ist ein „Paradiesvogel" („paradisfågel"), der personifizierte schöne Schein, der sich über die unschöne Wirklichkeit legt. Der Nachname Vinge symbolisiert die Tragik einer Frau, der nur ein tragfähiger Flügel bleibt. Die Gesellschaft und der Geschmack ihres Publikums zwingen sie, ihren Makel zu verbergen, und es kostet all ihre Kraft, den trügerischen Schein von Gesundheit und Lebendigkeit aufrecht zu erhalten (vgl. KE: 46-50). Ihr bleibt kein Raum, ihren kranken Flügel zu erkunden und dort wohlmöglich unerwartete Qualitäten zu entdecken. Sie kann nicht über sich selbst hinaus wachsen, um sich in Richtung Horizont aufzumachen: „Sie war gefangen in ihrem egozentrischen Zirkel – mit dem sinnlichen Vergnügen als Mittelpunkt und der Enttäuschung als ständig verfänglicher Peripherie."[657]

Ein anderes Beispiel für ein Opfer der Umstände ist Tessy. Ihre Situation ist beispielhaft für viele Frauen ihrer Zeit. Sie hat weder einen Mann noch Kinder, die ihr die Berechtigung einer Existenz geben könnten. Sie wird mit einem kranken Vogel verglichen, der zwar für einen Augenblick von den Flügelspitzen des Phönix berührt wird, sich selbst jedoch nicht aus der Asche zu erheben vermag (vgl. KE: 109). Der Symbolgehalt des Vogels Phönix ist dem der Apokalypse verwandt. In ihm vereinen sich Untergang und Neubeginn, wobei der sterbende Phönix nicht spurlos verschwindet, sondern ein Ei hinterlässt, aus dem das neue Leben entsteht.[658] Er lässt sich leicht in Olssons Vorstellungswelt integrieren. Im Falle von Tessy verdeutlicht er, dass zwar auch sie den Hauch einer Möglichkeit verspürt, sie aber letztendlich Teil der verlorenen Generation ist, die nicht die Kraft dazu aufbringt, ihr Leben auf die Zukunft auszurichten. Als Tessy klar wird, dass ihr Liebhaber Christian sie verlassen wird, kann sie keinen Lebenswillen mehr aufbringen und begeht Selbstmord.

Amalia Vinge entpuppt sich als Peters Exfrau und Tessy als seine Jugendliebe. Beide Frauen haben ein Verhältnis mit Christian, einem Mitglied der Redaktion der Zeitschrift „Facklan", der auch Örnungen und Tessys jüngere Schwester Florrie angehören. Wie eingangs gesagt, offenbart sich im Verlauf der Handlung, dass alle Figuren des Romans, die zunächst nur unabhängig nebeneinander zu existieren scheinen und

---

[657] „Hon var fången i sin egocentriska cirkel – med den sinnliga lyckan som medelpunkt och besvikelsen som ständig snärjande periferi." In: KE: 207.

[658] Vgl. zum Symbolgehalt des Phönix Bellinger, Gerhard J.: *Knaurs Lexikon der Mythologie. Über 3000 Stichwörter zu den Mythen aller Völker*. München 2005: 399. Der Vogel Phönix wird hier als „das Sinnbild des durch den Tod erneuerte Lebens" bezeichnet.

höchstens als Fremde aufeinander treffen, auf die eine oder andere Weise miteinander verbunden sind. Doch nicht nur die Schicksale der Charaktere scheinen zunächst in keinerlei Zusammenhang zu stehen. Die formale Gestaltung des Romans funktioniert ähnlich. Die Handlung zerfällt auf den ersten Blick in Zeitungsartikel, Briefe, ein Gedicht, Photographien, Abbildungen, Graphiken, innere Monologe und realistische Beschreibungen. Bei genauerer Betrachtung stellt sich hingegen heraus, dass all diese Teile arrangierte Mosaiksteinchen sind, die der Leser zu einem Gesamtbild zusammensetzen kann. Dies korrespondiert mit der zentralen Botschaft des Romans:

> Der Mensch trägt in sich eine unauslöschliche Gewissheit: Das Leben ist nicht das Chaos, was es zu sein scheint. Nein! Nein! Nein! Leben und Tod, Himmel und Hölle, ich und andere, all das ist Schein. Es gibt eine höhere Einheit, einen Zusammenhang, eine einzige unteilbare Wirklichkeit. DIE GEHEIMNISVOLLE MAJESTÄT. Alle Namen können verneint werden, aber nicht die einladende Stimme in unserem Inneren: Mensch, du bist nicht der Sklave des Todes und des Lebens, du bist frei! Folge mir, und ich werde dir den Weg in das gelobte Land weisen.
>
> Människan bär inom sig en outplånlig visshet: Livet är inte det kaos det synes vara. Nej! Nej! Nej! Liv och död, himmel och helvete, jag och andra, allt detta är sken. Det finns en högre enhet, ett samband, en enda odelbar verklighet. DET GÅTFULLA MAJESTÄTET. Alla namn kan förnekas, men inte den bjudande rösten i vårt inre: Människan, du är icke dödens och icke livets slav, du är fri! Följ mig, och jag skall visa dig det förlovade landet. (KE: 121.)

Auch hier gilt: Ist der Kontakt zum inneren Menschen hergestellt, wird die Schöpferkraft des Menschen befreit und der große Zusammenhang erkennbar, der die Einsicht ermöglicht, dass alle Menschen miteinander verbunden sind. Diese Erkenntnisse, zu denen Peter allmählich gelangt, sind die Grundbedingungen für die Reise nach Kanaan, die Verwirklichung der Utopie von einer besseren Welt.

Peters neuer Glaube an die Menschheit wird auf eine harte Probe gestellt, als er Örnungen zum zweiten Mal begegnet. Es ist Samstagnacht und das Mädchen befindet sich mit einer Gruppe betrunkener junger Menschen vor dem Lokal „Opris". Sie selber kann sich nicht mehr auf den Beinen halten und verlangt, auf der Strasse sitzend nach mehr Alkohol und Zigaretten. Peter traut seinen Augen und Ohren kaum:

> War das nicht die des Adlerjungens? Dieselbe Stimme, die so schön und tiefsinnig über die neue Jugend gesprochen hatte, über das Leiden und das Glück und über Kanaan? Derselbe verwegene suchende Geist, der alles durchschaut hatte und die Waffen sammelte, um sein eigenes Schicksal zu treffen? – Ein solches Ekel von einem Mann! hörte er die Stimme noch immer hinter sich. Die Stimme der neuen Jugend.
>
> Var det inte Örnungens? Samma röst som talat så fint och djupsinnigt om den nya ungdomen, om lidandet och lyckan och om Kanaan? Samma djärva sökande ande som genomskådat allt och samlade

> vapen för att möta sitt eget öde? – Ett sånt äckel till karl! hörde han ännu rösten bakom sig. Den nya ungdomens röst. (KE: 123.)

Die Passage, der dieses Zitat entnommen ist, offenbart ein weiteres tragendes Motiv des Romans: Der Verrat der Gesellschaft an der Jugend, den Florrie weiter unten allgemeiner als Verrat am Menschen bezeichnet (vgl. KE: 209). Diese Stelle gibt einen Einblick in die Lebenswelt der Jugendlichen jenseits des utopischen Jugendideals. Der Erzählstil ist entsprechend nüchtern und realistisch. Aus Olssons Notizen zu *På Kanaanexpressen* geht hervor, dass sie durch Warner Fabians (Pseudonym für Samuel Hopkins Adams) Romane *Flaming Youth* und *Unforbidden Fruit* inspiriert worden ist, die in den 1920er Jahren erschienen sind und offen die Sexual- und Feiergewohnheiten der Jugend und speziell der jungen Frauen schildern (vgl. HOS 10.IV.2). Es sind nicht mehr allein Prostituierte, die rauchend und trinkend die Bürgersteige und Bars der Großstädte bevölkern. In den 1920er Jahren beginnen die jungen Bürgertöchter das Nachtleben zu erobern.

Peter will sich an der Gruppe lärmender Nachtschwärmer vorbei drücken, doch dann hört er Örnungen weinen und wird, nachdem er zunächst fast selbst wieder unter „der Banalität der sog. ‚Wirklichkeit'" zusammenbricht, von einem starken Mitgefühl ergriffen: „Armes Kind! Wie viel kann ein Adlerjunges opfern? Seine Freiheit… seine Flügel… seinen Stolz… seine Unschuld?"[659] Er erkennt mit einem Mal auch in Örnungens Traurigkeit und Wut den großen Zusammenhang:

> Es schien ihm plötzlich, als weinte und quälte sie sich, das einsame Mädchen, für alle, für ihn selbst und für alle anderen Herzen […], die sich verzehrten vor Sehnsucht nach einer wahrhaftigeren Menschheit, nach Gemeinschaft und Freiheit.
>
> Det tycktes honom plötsligt att hon, den ensamma flickan, grät och våndades för alla, för honom själv och för alla andra hjärtan [...] som förtärdes av längtan efter sannare mänsklighet, efter gemenskap och frihet (KE: 125).

Örnungen erinnert hier an die Tochter Indras aus Strindbergs Drama *Ett drömspel*. Anders als die Menschen selber nimmt Indras Tochter deren Trauer und Ängste ernst und findet es aufrichtig schade um die Menschen (vgl. 248). Örnungens Aufrichtigkeit gibt Peter die Kraft, nicht wie gewohnt als Schatten an der Gruppe vorbei zu huschen, sondern einzugreifen. Er versteht, dass auch Adlerjunge Unterstützung brauchen, und hilft dem Mädchen aus der erniedrigenden Situation. Mit dieser Handlung macht Peter den Blick frei auf den Horizont. Er und Örnungen wandern gemeinsam „Richtung Hafen und den frischen Winden…"[660]. In der für Olsson typischen Weise wird die Hoffnung auf eine bessere Zukunft durch den blauen Horizont und das Symbol „Kanaan" gestaltet.

---

[659] „Den s.k. ‚verklighetens' banalitet". In: KE: 123. „Stackars barn! Hur mycket kan en örnunge offra? Sin frihet…sina vingar…sin stolthet…sin oskuld?" In: KE: 125.
[660] „[...] mot hamnen och de friska vindarna…" In: KE: 127.

Der gesellschaftskritische Realismus wird durch einen utopischen Idealismus vervollständigt.

Mit dem nächsten Kapitel wird der Leser in das Redaktionslokal der Zeitschrift „Facklan" katapultiert, wo das Jahrestreffen der Redaktion abgehalten wird. Das Lebensgefühl der Jugend scheint zunächst vor allem durch Aufruhr, Rausch und Pathos geprägt zu sein. Der Ausbruch der tuberkulosekranken Florrie aus dem Sanatorium wird mit viel Alkohol gefeiert. Allein Örnungen verweigert nach dem „Intermezzo" (KE: 117) auf der Strasse die, wie sie selbst sagt, „erniedrigende Stimulanz"[661]. Sie hat nach dem zweiten Zusammentreffen mit Peter einen neuen Ernst gewonnen, der sie allmählich zur Vordergrundgestalt der Gruppe um „Facklan" reifen lässt. Bereits jetzt bildet sie einen Gegenpart zu den berauschten Männern der Gruppe. Neben Chris (Christian), der in diesem Kapitel als modernistischer Dandy charakterisiert wird (vgl. KE: 135), melden sich vor allem Johnny und „der Student" zu Wort. Beide werden vom Erzähler, dessen Gegenwart ausnahmsweise deutlich wahrzunehmen ist, mit gutmütiger Ironie bedacht:

> Er [Johnny] machte seine erste und bislang einzige Reise ins Ausland zur selben Zeit, als *‚Johnny spielt auf'* seine ersten Triumphe auf dem Kontinent feierte. Er reiste als finnischer Student los, aber kam als internationalistischer Prophet zurück mit dem Kopf voller paneuropäischer Ideen und den Nerven den Negerrhythmen angepasst. [Kursiviertes Stück im Original deutsch.]
>
> Han [Johnny] gjorde sin första och hittills enda utländska resa vid samma tid som 'Johnny spielt auf' firade sina första triumfer på kontinenten. Han reste som finsk student, men återkom som internationalistisk profet, med huvudet fullt av paneuropeiska idéer och nerverna anpassade efter negerrytmer. (KE: 136.)

Die Begeisterungsfähigkeit der Jugend tritt hier deutlich zu Tage. Johnny will die Bürgerschaft nicht länger mit „modernistischen Versen"[662] schockieren, sondern fordert politischen Aktivismus. Entsprechend tritt er als Agitator auf, der die anderen animiert, ebenfalls ihre Ideen von einer neuen Welt in den Raum zu rufen. Nur Örnungen strahlt in diesem Tumult Ruhe aus. Sie betont, dass erst die Menschen sich wandeln müssen, um die großen Ideen umsetzen zu können (vgl. KE: 142).

Johnny lässt sich jedoch nicht beirren. Mit kriegerischem Pathos beschwört er die Zeitenwende, wobei seine Bildsprache nicht nur Parallelen zur expressionistischen Dichtung eines Ernst Wilhelm Lotz aufweist, sondern auch an Edith Södergrans Lyrik oder Hagar Olssons Essayistik erinnert. Ähnlich wie in *Chitambo* entsteht eine Mehrdeutigkeit, die die kritischen Texte Olssons oft nicht aufweisen. So kommentiert Chris Johnnys Aufruf zum Kampf um Kanaan

---

[661] „[F]örnedrande stimulansen". In: KE: 133.
[662] „[M]odernistiska vers". In: KE: 137.

folgendermaßen: „Na, na, [...] wie kann ein Pazifist davon sprechen, eine Lanze zu ziehen!“[663] Doch Johnny fährt fort mit seiner aggressiven Friedenspropaganda. Schließlich deklamiert Chris einen Södergran-Vers, „Triumph zu leben, Triumph zu atmen, Triumph zu existieren!“, und das Verlangen nach Rausch kennt keine Grenzen mehr: „Einige berauschten sich mit Ideen und Flüssigkeiten, andere nur mit Ideen – und dies war gefährlicher.”[664] Unklar bleibt, für wen diese Ideen eine Gefahr bedeuten und wohin sie führen. Obgleich der Erzähler die Jugend mit Sympathie als Zukunftsmenschen auf dem Weg in eine menschlichere und friedlichere Gesellschaft darstellt, sind auch ihre Verführbarkeit und ihr Wunsch nach Gefolgschaft erkennbar. Johnny scheint den „Kindern des Mussolinigeistes“ (vgl. 168) verwandt zu sein: „ein Bild, das in Johnnys Fantasie immer wiederkam – der Diktator, Mann des Schicksals“[665]. Diese Führer-Problematik thematisiert Olsson vor allem in ihren Dramen, weshalb ich weiter unten ausführlicher auf sie zu sprechen komme.

Ohne zu verurteilen und zu bevormunden, werden in *På Kanaanexpressen* nicht nur die Stärken, sondern auch die Verwirrung und die Verletzbarkeit der Jugend gezeigt. Der Student erklimmt den Redaktionstisch und verkündet den Übermenschen, bevor er volltrunken zu Boden stürzt und dabei dramatisch eine Gardine mit zu Boden reißt. Der Erzähler kommentiert diese Szene mit „paneuropäische Morgenstimmung in der Museistraße“[666]. Auf diesen nachsichtigen Spott folgt eine Passage, die mit ihrem entlarvenden Realismus keinen Zweifel an der Verlorenheit der Jugend lässt:

> Florrie wachte aus ihrer Betäubung auf. Der heiße Atem des Mannes stach sie. […] Der Student kroch vor zu ihnen, tastete nach ihr. Sein Gesicht war erhitzt, die hellen Locken klebten an der Stirn. Sie trat mit dem Fuß nach ihm. Plötzlich weiteten sich ihre Augen. Der Mund zitterte. Sie brach in Tränen aus. Das Weinen eines müden, kranken und verzweifelten Kindes.
>
> Florrie vaknade upp ur sin bedövning. Mannens heta andedräkt brände henne. [...] Studenten kröp fram till dem, famlade efter henne. Hans ansikte var upphettat, de ljusa lockarna klibbade vid pannan. Hon sparkade till honom med foten. Plötsligt vidgades hennes ögon. Munnen skälvde. Hon brast i gråt. Ett trött, sjukt och förtvivlat barns gråt. (KE: 150.)

Die dieser Szene hinzugefügte Abbildung fungiert als ein kritischer Kommentar zu dem exzessiven Alkoholkonsum der Gruppe.[667] Florrie

---

[663] „Nå, nå, […] hur kan en pacifist tala om att dra en lans!“ In: KE: 144.

[664] „Triumf att leva, triumf att andas, triumf att finnas till!“; „Somliga berusade sig med idéer och vätskor, andra endast med idéer – och det var farligare.” In: KE: 147.

[665] „[...] en bild som alltid återkom i Johnnys fantasi – diktatorn, ödets man“ In: KE: 216.

[666] „Paneuropeisk morgonstämning vid Museigatan“. In: KE: 149.

[667] Es handelt sich um zwei ineinandergeschobene Schwarz-weiß-Fotografien. Auf dem einen Bild ist eine Nahaufnahme des Gesichts eines trinkenden Mannes zu

wird nicht wie zuvor Örnungen von Peter, sondern von Chris getröstet und fortgebracht. Im nächsten Kapitel, das den Titel „Nervöser Geschwindigkeitsmesser" („Nervös hastighetsmätare") trägt, werden die beiden von einem Taxi mit hohem Tempo durch das frühmorgendliche Helsinki befördert. Das jugendliche Verlangen nach Rausch ist auch hier Thema. Chris stilisiert die rasante Fahrt in Gedanken zu einem Sinnbild für ein intensives Lebensgefühl am Rande des Abgrundes (vgl. KE: 155-159).

Das Gefühl, an einem Abgrund zu balancieren, beschleicht viele der Romanfiguren im Verlauf der Handlung. In einer Schlüsselszene liest Tessy Zeitung. Ein Artikel über das unglückliche Schicksal eines Professors, der ungewollt zum Mörder wird, bringt sie aus der Fassung. Sie erkennt, dass es einer neuen Wirklichkeit, einer Wahrheit bedarf, die über den Abgrund tragen kann (vgl. KE: 76-78). Tessy selbst gelingt es nicht, diese neue Ebene der Wirklichkeit zu erreichen. Sie sieht allein im Tod einen Ausweg aus der Unruhe und dem Chaos, welche sie beherrschen. Doch auch ihr Tod ist ein fruchtbarer Tod. Er bringt Peter dazu, sein Schattendasein aufzugeben. Der Flaneur wird Teil der jungen Generation, der „Übergangsmenschen, der Kinder der Unruhe und Ungewissheit", die sich allein dessen sicher sind, das sie auf dem Weg sind: „Niemand will bleiben, jeder einzelne will weiter, will etwas Unerprobtes. Ein neues Land schwebt uns allen vor – ‚das Gelobte Land'."[668] Peter fordert zum Experimentieren mit der Wirklichkeit und der eigenen Identität auf, um dem inneren Menschen nahe zu kommen und Vor-Schein, sprich Möglichkeiten jenseits des Bekannten, zu produzieren:

> Ich glaube, dass wir nur in solchen Augenblicken einen Schimmer der ‚wahren Wesen' sehen können, wenn die Menschen nicht sie selbst sind, wenn sie sich gegen das eigene Ich erheben und sich mitreißen lassen von etwas, das gegen ihren eigenen Willen streitet und den Glauben an ihre Identität erschüttert.
>
> Jag tror att vi kan få se en skymt av de 'verkliga varelserna' endast i sådana ögonblick, då människorna inte är sig själva, då de uppreser sig mot sitt eget jag och låter sig ryckas med av något som strider mot deras egen vilja och rubbar tron på deras identitet. (KE: 191.)

Hier meint Identität nicht die Seelenidentität und das eigene Ich nicht das innere Ich, von denen in *Chitambo* oder *Jag lever* die Rede ist (vgl. 139-141, 442-447). Es geht darum, festgefahrene Denkmuster aufzubrechen und Gesellschaftsstrukturen aufzuweichen.

---

sehen, der den Blick zu Boden richtet. Das zweite Bild zeigt eine am Tisch sitzende augenscheinlich besinnungslos betrunkene junge Frau. Ein rauchender Mann, der unter dem Tisch liegt, greift nach ihren Beinen. Vgl. KE: 150. Siehe Anhang S. 491.

[668] „[Ö]vergångsmänniskor, orons och ovisshetens barn"; „[i]ngen vill stanna, var och en vill framåt, vill något oprövat. Ett nytt land hägrar för oss alla – ‚det förlovade landet'." In: KE: 190f.

In einem Novellenmanuskript Hagar Olssons, das mit „verrückte Alte“ („tokiga gumman“) überschrieben ist, reflektiert der Erzähler über Menschen, die sich am Rande der Gesellschaft befinden:

> Ich konnte den Blick nicht von diesen tief verfallenen Alkoholikern und Drogenabhängigen wenden, diese Homosexuellen und diese verwilderten Jugendlichen und nicht zuletzt die Verbrecher präsentierten einen Spiegel, in dem ich Schimmer von mir selbst sehen konnte, die unterdrückt worden waren, und ich wünschte, dass das so genannte gewöhnliche Volk in diesen Spiegel geblickt hätte und das Ungerechtfertigte in seinen Urteilen und in den Urteilen der Gesellschaft eingesehen hätte, die auf den falschen Grund einer fehlenden Menschenkenntnis gebaut sind.
>
> Jag kunde inte bortse från dessa djupt förfallna alkoholister och narkomaner, dessa homosexuella, dessa förvildade ungdomar och inte minst brottslingarna visade upp en spegel där jag kunde se glimtar av mig ejälv [sic!] som blivit undertryckte, och jag önskade att så kallat vanligt folk skulle ha sett i den spegeln och insett det orättfärdiga i sina domar och i de samhälles domar som är byggt på bristande människokunskaps falska grunder.[669]

Das unerwartete, von der Norm abweichende und scheinbar verrückte Verhalten hält der Gesellschaft einen Spiegel vor. Es steht dem utopischen Denken nahe, was besonders durch Günter K. Lehmanns Beschreibung der Funktion der Utopie deutlich wird: „Sie [Utopien] verrücken Menschen dermaßen von der festgefügten Realität, dass sie das Unmögliche wagen, um das Wahrscheinliche zu realisieren.“ (Lehmann 1995: 275). Auch Peter bedient sich dieser Methode, um in aller Öffentlichkeit den Verrat an der Menschheit anzuklagen und ein Umdenken zu provozieren.

Das Kapitel „Rouge et noir“ bildet einen Höhe- und Wendepunkt der Handlung. Es kommt zu einem Dialog zwischen Peter und Chris, in dem Chris Peter über den Selbstmordversuch und wahrscheinlichen Tod Tessys informiert. Die beiden treten zunächst als Antagonisten auf. Für Chris, den Abenteurer, ist das Leben ein gefährliches Spiel. Er lebt ständig im Grenzbereich: „Man spielte ein Spiel – mit dem Damoklesschwert.“[670] Peter hingegen nimmt das Leben ernst. Schon bald spricht er Chris die Rolle des ernstzunehmenden Gegenspielers ab:

> Er war nicht der Mann, der der Liebhaber seiner Frau war, nicht der Mann, der Tessy betrogen und in den Tod getrieben hatte. Er war jemand, irgendjemand, der eine Rolle in einem ziemlich dunklen Drama spielte – Der Große Betrug – in dem auch er, Peter, aus irgendeinem Grund eine Rolle spielte.
>
> Han var inte den man som var hans hustrus älskare, inte den man som bedragit Tessy och drivit henne i döden. Han var någon, vem som helst, som spelade en roll i ett ganska dunkelt drama – Det Stora

[669] HOS 5.I.3.
[670] „Man leker en lek – med damoklessvärdet.“ In: KE: 172.

> Bedrägeriet – där även han, Peter, av någon anledning spelade en roll. (KE: 172.)

Die Farben Rot und Schwarz werden zum Symbol für Schöpferkraft und Vernichtung, lebensbejahende Revolution und todbringende Reaktion. Peter begreift die eigene Zeit als eine Zeit des Kampfes zwischen diesen beiden Kräften. Erneut drängt sich das Bild des gespannten Bogens auf, mit dem Olsson Anfang der 1920er Jahre die Situation des abendländischen Menschen vergleicht (vgl. 133). Peter erkennt, dass er unbewusst „dem Geist der Vernichtung"[671] gedient habe und damit eine Mitschuld am Tode Tessys trägt. Sein gleichgültiges Sichtreibenlassen versteht er nun, ebenso wie Chris' Verweigerung, das Leben ernst zu nehmen, als Parteiergreifung für die Unterdrückung des Menschen:

> Es gibt keine Neutralität in einer kämpfenden Gesellschaft. Die Reaktion schreitet voran mit den vernichtenden Waffen: Der Mensch ist ein Sklave, er ist verurteilt zu leiden und zu sterben. Die Revolution rückt mit einem bedrohlichen Protest an: Der Mensch ist frei, sein Geist wird Leid und Tod besiegen!
>
> Det finns ingen neutralitet i ett kämpande samhälle. Reaktionen går fram med de förintande vapnen: Människan är en slav, hon är dömd att lida och dö. Revolutionen rycker an i hotfull protest: Människan är fri, hennes ande skall besegra lidande och död! (KE: 220.)

Dem Geist der Vernichtung („Noire") stellt Peter den Geist der Utopie („Rouge") gegenüber. Die Freiheit, die der Geist der Utopie verspricht, gewinnt man jedoch nicht ohne eigenes Zutun. Sie verlangt, dass der Mensch durch seine Handlungen Verantwortung übernimmt, anstatt durch eine passive Haltung die Losung der Reaktion zu bestätigen.[672]

Nachdem Peter dies verinnerlicht hat, gibt es kein Halten mehr (vgl. KE: 175f), er nimmt sein Schicksal in die Hand, was unmittelbar spürbare Konsequenzen hat: „Von diesem Moment an hörte sein Herz auf, sich selbst zu verzehren."[673] Peter schöpft Mut und Kraft, indem er seinen Teil der Schuld an Tessys Tod übernimmt. Er startet ein Verwirrspiel, das eine tiefere Ebene der Wirklichkeit offenbart. Indem er sich als Tessys Liebhaber, für den diese sich umgebracht habe, ausgibt und sich öffentlich als mitschuldig darstellt, löst er einen Medienrummel aus, der ihm das nötige Forum für seine Thesen gibt. In einem

---

[671] „[F]örintelsens ande". In: KE: 216.

[672] Mit der Kapitelüberschrift „Rouge et noir" spielt Olsson mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* (1830) an, auf den weiter oben bereits hingewiesen wurde. Elisabeth Edl verweist darauf, dass *Le Rouge et le Noir* eine radikale Kritik an der Langeweile, Gleichgültigkeit und Leere seiner Epoche sei (vgl. Edl 2008: 682). Hier ist eine deutliche Parallele zu Olssons Roman festzustellen. Weiterhin geht Edl auf die Vieldeutigkeit des Titels ein, der in der Forschung zu einigen Diskussionen geführt habe. Die beiden Farben machten die beiden Pole des Romans aus: „Revolution und Restauration, Energie und Stagnation, *passion* und *ennui*" (Edl 2008: 695). Diese Pole spielen auch in *På Kanaanexpressen* eine zentrale Rolle.

[673] „Från denna stund upphörde hans hjärta att förtära sig självt." In: KE: 177.

Zeitungsinterview (vgl. KE: 203f) macht er die gesamte Gesellschaft für Tessys Tod verantwortlich:

> Warum wurde Teresia Ender [Tessy] vor den Augen ihrer Mitmenschen in den Tod getrieben? Geschah es nicht deshalb, weil diese Mitmenschen, ihr genau so gut wie ich, ihr unaufhörlich, Tag für Tag ins Ohr geflüstert haben: ‚Du bist verurteilt, unglücklich hier auf der Welt zu sein, nichts kann verändert werden, dein Widerstand ist vergeblich, alles ist Chaos.
>
> Varför drevs Teresia Ender [Tessy] i döden inför sina medmänniskors åsyn? Var det inte för att dessa medmänniskor, ni såväl som jag, oavlåtligt, dag efter dag viskade i hennes öra: 'Du är dömd att vara olycklig här på jorden, ingenting kan ändras, ditt motstånd är fåfängt, allt är kaos.' (KE: 204.)

Der Selbstmord bildet nicht den unausweichlichen Schlusspunkt eines tragischen Liebesdramas, sondern er ist die Folge einer fehlgeleiteten Wirklichkeitsauffassung. Indem Realismus mit Pessimismus gleichgesetzt wird, verliert das Leben und mit ihm der Mensch seinen Wert. Damit wird alles relativ, womit Gleichgültigkeit, Chaos und Willkür die Tore geöffnet werden. Peter fordert lautstark ein neues Verständnis, das auf der folgenden Prämisse aufbaut: „das Recht des Menschen auf Glück auf Erden“[674].

Die Jugend wird zum ersten Vertreter dieser neuen Einstellung. Sie fühlt sich durch die Forderung, ein neues Leben zu beginnen, direkt angesprochen:

> Mit der Intuition der Jugend verstand sie [Florrie], dass der einsame Mann hier für eine Lebensanschauung kämpfte – dieselbe Lebensanschauung, für die die besten ihrer Generation kämpften: „Fange ein neues Leben an!“ Sie verstand auch, dass dieser Kampf ein entscheidendes Stadium erreicht hatte, dass die Jugend, die flammende Jugend [*Flaming youth*! Anm. JMB] von heute, vor die Wahl gestellt wurde, entweder zu siegen oder zu sterben.
>
> Med ungdomens intuition uppfattade hon [Florrie] att den ensamma mannen här kämpade för en livsåskådning – samma livsåskådning som de bästa av hennes generation kämpade för: „Börja ett nytt liv!“ Hon förstod också att denna kamp nått ett avgörande skede, att ungdomen, den flammande ungdomen [*Flaming youth*! Anm. JMB] av idag, var ställd inför valet att antingen segra eller dö. (KE: 205f.)

Der Betrug an der Jugend, die aktiv für eine bessere Zukunft eintreten will, besteht in Florries Augen vor allem darin, dass dieses Engagement als unrealistisch verhöhnt werde.

Nicht nur die Zeitschrift „Facklan“ greift Peters Thesen dankbar auf, sie werden zum Stadtgespräch. Die Zeitungen tragen sie auf die Straßen und in die Familien. Zeitgleich nimmt ein Theater ein Stück in sein Programm auf, „dessen Motiv eine überraschende Ähnlichkeit mit

[674] „[M]människans rätt till lycka på jorden“. In: KE: 205.

dem aktuellen ‚Fall' darbot."[675] Der Erzähler weist darauf hin, dass dieses Stück dem Theater bereits vor einem Jahr angeboten, ihm aber keinerlei Beachtung geschenkt worden sei. Die antizipierende Kraft der Kunst kann sich nur dann entfalten, wenn ihr die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet wird. Das Theaterstück wird ein voller Erfolg:

> Die Menschen wussten am Ende nicht mehr, was ‚Dichtung' und was ‚Wirklichkeit' war. Welcher Selbstmord sie am meisten ergriff. Teresias oder der der Theaterheldin, welche These diejenige war, die sie am meisten beunruhigte und aufregte, Peters oder die des Schriftstellers?
>
> [M]änniskor visste till slut inte vad som var ‚dikt' och vad som var ‚verklighet'. Vilket självmord var det som grep dem mest. Teresias eller teaterhjältinnans, vilka teser var det som oroade och upprörde dem så, Peters eller författarens? (KE: 225.)

Der Wirklichkeitsbegriff wird auf vielen Ebenen hinterfragt. Das Theaterstück bewirkt, dass Dichtung und Wirklichkeit nicht mehr auseinandergehalten werden können. Bedenkt man, dass Peter der Öffentlichkeit ebenfalls eine fiktive Version von Tessys Selbstmord liefert, indem er ihr beispielsweise Chris' Rolle vorenthält, wird erkennbar, dass die Wirklichkeit in diesem Fall ohnehin nicht als Opposition zur Dichtung gedacht werden kann. Sie ist bereits eine Erzählung, die wirkliche Ereignisse mit fiktiven Elementen mischt. Peters Lüge ermöglicht jedoch die Einsicht in eine tiefere Wahrheit. Seine Version erscheint als wahrhaftiger und damit wirklicher als die reinen Fakten.

Doch nicht nur auf der textinternen Ebene wird die Grenze zwischen Realität und Erzählung aufgebrochen. Vor allem für den Leser, der mit Hagar Olssons Essayistik vertraut ist, stellt sich die Frage, wessen Thesen man präsentiert bekommt, die der Romanfigur Peter oder die der Schriftstellerin Olsson. Eine eindeutige Differenzierung in eine textinterne und textexterne Wirklichkeit ist unmöglich. Der Name der Zeitschrift „Facklan" ist ein weiteres Beispiel für das Ineinandergreifen von literarischem Text und historischem Kontext. Er bezieht sich wohl auf die gleichnamige österreichische Zeitschrift *Die Fackel* (vgl. 186). Im Mai 1913 veröffentlichte der Herausgeber der Zeitschrift, Karl Kraus, einen Aufsatz mit dem Titel „Wer ist der Mörder?"[676], und eben diesen Titel trägt das oben angesprochene Theaterstück in *På Kanaanexpressen*: „Ein Theater war geschäftstüchtig genug, ein Stück WER IST DER MÖRDER? ins Programm aufzunehmen."[677] Dem Konzept des

---

[675] „[...] där motivet företedde en överraskande likhet med det aktuella ‚fallet'." In: KE: 224.

[676] Kraus, Karl: Wer ist der Mörder? In: *Die Fackel* 374-75/ 1913: 30-38. (Online Version: »Die Fackel. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899-1936«. AAC Digital Edition No 1. http://www.aac.ac.at/fackel. 25.09.2008.)

[677] „En teater var smart nog att uppta på programmet en pjäs VEM ÄR MÖRDAREN?" In: KE: 224. (Hervorhebungen im Original.) Brynhildsvoll meint, dass

Neurealismus folgend, wird auf vielfältige Weise demonstriert, dass die Wirklichkeit von Menschen gemacht wird. Ihre Veränderbarkeit wird sichtbar, womit Kanaan zur realen Möglichkeit wird.

Karl Kraus kritisiert in „Wer ist der Mörder?" unter anderem die Mechanismen des Buchmarktes. Er beklagt, dass die Verkaufszahlen der Wochenschrift *Zeit im Bild* dadurch erhöht werden sollten, dass ein hoher Geldpreis für denjenigen ausgesetzt wurde, der den Mörder in Otto Soykas Roman *Das Glück der Edith Hilge*, der als Fortsetzungsroman abgedruckt wurde, als erster identifiziert. Kraus beklagt, dass literarische Preise weniger hoch dotiert seien, worin er ein Beispiel für den Ungeist der Gesellschaft sieht, in der Effekthascherei mehr zählt als Respekt und Anerkennung geistiger Leistung. Es sind also einige Parallelen zu Peters Gespräch mit dem Poeten erkennbar. In der Gestaltung weist *På Kanaanexpressen* zudem Ähnlichkeiten mit Karl Kraus' Drama *Die letzten Tage der Menschheit* (die Buchausgabe erschien 1922) auf: „Das Stück basiert in großen Teilen auf Glossen, Essays, Aphorismen und Gedichten, die Kraus in seiner Zeitschrift ‚Die Fackel' veröffentlicht hatte. […] Das Geschehen des Ersten Weltkrieges erscheint als Mosaik von Wirklichkeitsausschnitten." Friedrich Jenaczek, von dem diese Zusammenfassung stammt, betont, dass Kraus' Drama stilbildend für die expressionistische Dichtung und die politisch engagierte Dramatik der Zwischenkriegszeit war. Er weist außerdem auf die besondere Rolle, die diese Gestaltung dem Zuschauer zuteilwerden lässt, hin: „Die Reflexion des dargestellten Schuldzusammenhangs wird nicht mehr von den handelnden Figuren geleistet, nur der Zuschauer noch kann sie, soll sie vollziehen."[678] Diese Gemeinsamkeiten mit Olssons Roman dürfen jedoch nicht über wichtige Unterschiede hinwegtäuschen. Zu diesen zählt vor allem die Bedeutung, die der Geist der Utopie bei Olsson einnimmt. Geleitet von diesem Prinzip, fällt der Blick auf den Menschen hoffnungsvoller und liebevoller aus, als in den Schriften des Satirikers Kraus.[679]

Schließlich werden nicht der Agitator Johnny, sondern der einstmalige Flaneur Peter und das Adlerjunge zu den Leitsternen der Jugend auf dem Weg in die Zukunft (vgl. KE: 227-229). Ihnen gelingt es, ein Gefühl tiefer Gemeinschaft zu stiften. Die Sehnsucht nach einer besseren Zukunft erscheint nicht länger als utopistische Träumerei, sondern als konkret utopische Möglichkeit. Ob diese verwirklicht wird, bleibt dennoch offen:

Olsson hier möglicherweise auf Franz Werfels Novelle *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920) anspielt. Vgl. Brynhildsvoll 1991: 415.

[678] Jenaczek, Friedrich: Die letzten Tage der Menschheit. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Hg. v. Walter Jens. Bd. 9 München 1990: 753f.

[679] Vgl. dazu Adornos Essay „Sittlichkeit und Kriminalität. Zum elften Band der Werke von Karl Kraus". In: Adorno 2003: 367-387 sowie Karl Kraus' Stellungnahme zur modernistischen Literatur „Gegen die Neutöner", die erstmals in *Die Fackel* 351-353/ 21.06.1912 erschienen ist und in Anz/ Stark 1982: 85f erneut abgedruckt wurde.

> Die Flügel hatten sie [Adlerjunges] nicht getragen, sie hatte sie durch den Schmutz geschleift, weinend, verzweifelt, erniedrigt, aber das brennenden Begehren zu fliegen war nicht erloschen. Es wurde ständig neu entfacht, und sie konnte nicht anders, als ihre Flügel erneut zu testen. Wieder hörte sie das starke, lockende Brausen in ihren Ohren – und sah einen einsamen Adler dort oben kreisen… Würden die Flügel sie nun tragen?
>
> Vingarna hade inte burit henne [Örnungen], hon hade släpat dem i smutsen, gråtande, förtvivlad, förnedrad, men det brännande begäret att flyga hade inte slocknat. Det blossade ständigt upp på nytt och hon kunde inte annat än på nytt pröva vingarna. Åter hörde hon det starka, lockande bruset i sina öron – och såg en ensam örn kretsa där uppe... Skulle vingarna nu bära henne? (KE: 229.)

Örnungen wird zum Symbol für die neue Jugend, die zwar verraten und erniedrigt worden ist, sich aber dennoch nicht geschlagen gibt. Sie will die Zukunft erobern, und irgendwann werden die Flügel kräftig genug sein. Diese Schlussfolgerung wird durch Örnungens Wiederholung der Worte Peters bekräftigt: „Es ist unmöglich, anzunehmen, dass es die Bestimmung des Menschen ist, unglücklich auf der Erde zu sein."[680]

Doch der Roman endet nicht mit Örnungens hoffnungsvollem Blick in die Zukunft, sondern die Perspektive wechselt noch einmal. Florrie hat sich in den Raum der verstorbenen Schwester eingeschlossen, um sich ähnlich wie Vega mit allen Erinnerungen, allen Gespenstern und Widergängern zu konfrontieren. Sie kommt Nietzsches Forderung, dass die Jugend sich selbst erziehen müsse, nach. Diesen Erziehungsprozess beschreibt Nietzsche als sehr schmerzhaft, da die Jugend „sich selbst gegen sich selbst, zu einer neuen Gewohnheit und Natur, heraus aus einer alten und ersten Natur und Gewohnheit" erziehen müsse. Ihr Wahlspruch könne deswegen „Gott behüte mich vor mir, nämlich vor der mir bereits anerzogenen Natur", lauten (Nietzsche 1981: 178). Florrie will nicht länger „durch einen unbestimmbaren Trotz"[681] geleitet leben und versucht sich frei zu schreiben. Ob ihr dies gelingt bleibt ungewiss:

> Mein Herz ist ein Raubtier, es wird all meine Angst verzehren, mein Weinen und meine Einsamkeit. Es wird den letzten Rest meiner Liebe und meine letzte Hoffnung verzehren, nichts wird meine Hände im Morgengrauen binden. Mein Herz ist ein herrliches Raubtier, es hat seine Zähne in mein eigenes Fleisch geschlagen, es hungert hungert.
>
> Mitt hjärta är ett rovdjur, det skall förtära all min ängslan, min gråt och min ensamhet. Det skall förtära den sista resten av min kärlek och min sista förhoppning, ingenting skall binda mina händer i morgongryningen. Mitt hjärta är ett härligt rovdjur, det har huggit tänderna i mitt eget kött, det hungrar hungrar (KE: 231).

---

[680] „Det är omöjligt att antaga, att människans bestämmelse är att vara olycklig på jorden." In: KE: 229.
[681] „[...] på ett obestämt trots". In: KE: 230.

Die utopische Raserei, von der bei Foucault die Rede ist, hat auch Florrie erfasst. Ihr Körper zerfällt in einzelne Körperteile – ihr Herz, ihre Hände und ihr Fleisch –, und ob eine Einfriedung noch einmal möglich ist, bleibt offen. So schließt *På Kanaanexpressen* mit Florries Abrechnung mit sich selber und der Unsicherheit, ob sie diese überleben wird. Für den Leser wird ein zufriedenes und beruhigtes Zuklappen des Buches unmöglich. Die Frage, ob und wie der Mensch den Herausforderungen der Zukunft gewachsen ist, steht im Raum und verlangt nach Antwort.

Kampf der Generationen? *Det blåser upp till storm*, *S.O.S.*, *Det blåa undret* und *Lumisota*

In dem Roman *Det blåser upp till storm* wird die Situation der Jugend eng an die Sturmsymbolik gekoppelt (vgl. 226f). Die Jugend wird selbst als Sturm oder Auslöser eines umwälzenden Sturms beschrieben. Zugleich steht der Sturm für eine Kraft, deren Wirkung nicht abzusehen ist. Wird der Sturm die Jugend voranbringen, oder wird sie ihm zum Opfer fallen? An diese Frage, mit der *På Kanaanexpressen* schließt, knüpft die Liebesgeschichte von Sara Ellman und Herbert Wirén an. Beide sind Repräsentanten der Zwischenkriegsjugend, wobei Sara, die Ich-Erzählerin des Romans, aus der Arbeiterklasse und Herbert aus einer großbürgerlichen Familie stammt. Man kann Herbert als Vertreter einer verlorenen Generation verstehen, die dennoch den Weg für das Neue zu bereiten vermochte. Sara hingegen steht für die Übergangsgeneration, die bereits der Träger der neuen Zukunft ist. Dies wird ganz konkret durch Saras Schwangerschaft symbolisiert. Sie trägt einen Mensch der Zukunft unter ihrem Herzen, dessen Vater Herbert ist.

Herbert ist der erste, der es wagt, den fehlenden Bezug der Schule zur Realität offen vor einem Lehrer zu kritisieren. Seine Kritik entspricht den Kernpunkten der Essays Hagar Olssons und ermutigt auch die anderen Schüler dazu, die Unterrichtsinhalte in Frage zu stellen:

> Ein kecker kleiner Kerl in der Vierten, er heißt Lasse und ist so rothaarig und sommersprossig, dass es eine Freude ist, hatte Papa Schnarch mitten während seinen biblischen Auslegungen unterbrochen, den Kopf auf die Seite gelegt und gefragt, wie es denn möglich sei, dass der Mensch von Gott erschaffen worden sei, fix und fertig, während der Lehrer in Naturkunde behauptete, dass der Mensch ein Säugetier sei mit den Affen als den nächsten Verwandten.
>
> En morsk liten byting i fyran, han heter Lasse och är rödhårig och fräknig så det är en fröjd att se, hade avbrutit Pappa Snark mitt under hans bibliska utläggningar, lagt huvudet på sned och frågat, hur det var möjligt att människan var skapad av Gud, fix och färdig, medan läraren i naturkunnighet påstod att hon var ett däggdjur med aporna som närmaste släkting (BS: 63).

Hier kann man einen Vorläufer Pippi Langstrumpfs ausmachen, der – wenn auch auf weniger groteske Weise als Astrid Lindgrens rothaarige und sommersprossige Heldin[682] – mit seinen Fragen die Absurdität des gängigen Schulunterrichts vorführt.

Es bildet sich schließlich eine Schülergruppe, mit Herbert als Anführer, die sich eine Veränderung des Systems auf die Fahnen schreibt. Herbert ist jedoch so sehr in den Strukturen seiner Familie gefangen, dass ihm ein vollständiger Aufbruch unmöglich ist. Als die Schwangerschaft Saras bekannt wird, will ihn seine Familie nach Italien bringen lassen. Dem kommt er mit seinem Selbstmord zuvor, welchen Sara mit dem Verrat der Gesellschaft, hier repräsentiert durch die Schule und die bürgerliche Familie, an der Jugend begründet. Im Folgenden werde ich nun einige zentrale Motive des Romans besprechen: den Verrat an der Jugend, den Aufruhr der Jugend und die Versöhnung zwischen den Generationen als Ausgangspunkt für den Kampf um eine bessere Zukunft.

Det blåser upp till storm ist eine literarische Ausgestaltung des Verrats an der Jugend, den Olsson in ihrem gleichnamigen Vortrag beklagt:

> Es fällt mir nun auf, wie verblendet die Eltern und Lehrer gewesen sind, wie gering sie die Verantwortung wahrgenommen hatten, eine Jugend zu erziehen, die der Belastung der Negativität unserer Zivilisation widerstehen muss. Sie haben keinen Nutzen davon, die Wahrheit vor dieser Jugend zu verbergen. Die alte Idealparade hatte keine Wirkung mehr.
>
> Det slår mig nu, hur förblindade föräldrar och lärare varit, hur föga de känt ansvaret av att uppfostra en ungdom, som har att motstå påfrestningen av vår civilisations negativitet. Det tjänar ingenting till att försöka dölja sanningen för denna ungdom. Den gamla idealparaden gör inte längre någon verkan. (BS: 38.)

Hier zeigt sich die aus den Essays bekannte Kritik, dass die Schule den Schülern die Wirklichkeit vorenthalte und nicht zu selbstständigem Denken erziehe (vgl. BS: 70). Richten sich Olssons Artikel vor allem gegen die schulpädagogische Praxis, der reformpädagogische Ansätze entgegengehalten werden, so stehen in den Romanen und Dramen oft die Eltern-Kind-Beziehungen im Vordergrund.

In *Chitambo* wird Vega von ihren Eltern als Projektionsfläche für die Wünsche und Ideale ihres Vaters missbraucht, wohingegen die Mutter versucht ihre Tochter in das gesellschaftlich vorgegebene Rollenmuster zu zwängen, ohne die Bedürfnisse ihres Kindes zu beachten. In *Det blåser upp till storm* werden die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern deutlich an die Klassenzugehörigkeit gekoppelt. Im Verlauf der Handlung steht vorwiegend Herberts Verhältnis zu seinem

---

[682] Vgl. dazu das Kapitel „Pippi börjar skolan" in Lindgren, Astrid: *Pippi Långstrump*. Stockholm 1959: 47-62.

bürgerlichen Elternhaus im Mittelpunkt, dem Sara ihre eigene Herkunft aus dem Arbeitermilieu gegenüberstellt. Saras Reflexionen berühren die bereits Ende des 18. Jahrhunderts eingeleiteten Debatten über die Erziehung und die Rechte des Kindes (vgl. Kapitel 5.1):

> Im bürgerlichen Zuhause gibt es ja keine Gleichstellung zwischen Kindern und Eltern. Man wendet in den Familien immer noch die autokratische Führungsweise an, die tief in den unwürdigsten Neigungen der Natur des Menschen verwurzelt ist. Es sind natürlich die Kinder, die am meisten unter der Rechtlosigkeit leiden müssen. Sie können jederzeit körperlicher Züchtigung ausgesetzt werden, ganz zu schweigen von der seelischen Folter […], der sie sich ohne Möglichkeit zum Protest unterwerfen müssen. […] Das einzige, was ich hervorheben wollte, ist, dass der Umgang ganz und gar von der Willkür der Eltern abhängt. Prinzipiell ist das Kind rechtlos und abhängig von der Gnade der Eltern, von deren Launen, deren Stimmung und deren guten oder schlechten Neigungen. Dies schafft natürlich ein Gefühl der Unsicherheit.
>
> I borgerliga hem finns det ju inte någon jämlikhet mellan barnen och de äldre. Man tillämpar fortfarande inom familjelivet det autokratiska styrelsesättet, som är djupt rotat i människonaturens ovärdigaste böjelser. Det är naturligt nog barnen som få lida av rättslösheten. De kan när som helst utsättas för kroppslig aga, för att inte tala om den själsliga tortyr [...], som de utan möjlighet till protest måste underkasta sig. [...] Det enda jag velat påpeka är att bemötandet helt och hållet beror på föräldrarnas godtycke. Principiellt är barnen rättslösa och beroende av föräldrarnas nåd, av deras nycker, deras humör och deras goda eller dåliga böjelser. Det skapar naturligtvis en känsla av osäkerhet (BS: 48f).

Ebenso wie Vega von Herrn Dyster enttäuscht wird, als dieser sein Interesse an ihr verliert (vgl. 422), wird Herbert von seinem Vater tief verletzt. Herbert liebt seinen Vater und vertraut darauf, dass dieser seine Persönlichkeit und seine wichtigsten Bedürfnisse sieht und ernst nimmt (vgl. BS: 213). Doch das Gegenteil ist der Fall. Der Vater entscheidet ohne Rücksprache mit seinem fast erwachsenen Sohn, dass dieser seine Schulausbildung in Italien abschließen soll. Herbert fühlt sich bitter verraten: „Er fühlte, wie man seinen eigenen Willen aus ihm heraus wrang und ihn an etwas totes und kaltes binden wollte, das man sein Leben nannte."[683]

Herbert rebelliert und bricht von zu Hause aus, womit sich der Horizont für ihn zum ersten Mal weitet: „Endlich steuerte er dem großen Unbekannten, dem nicht abgesteckten entgegen: dem Leben!"[684] Herbert sieht die Möglichkeit, seine eigene Zukunft erobern zu können. Sein Weg ist nicht länger von außen vorgezeichnet, sondern verheißt ganz neue

[683] „Han kände, hur man vred hans egen vilja ur honom och ville fastlåsa honom vid något dött och kallt, som man kallade hans liv." In: BS: 211f.
[684] „Äntligen styrde han ut mot det stora okända, det icke utstakade: livet!" In: BS: 212f.

Bahnen, womit der Kontakt zum lebendigen Leben hergestellt ist. Als Herberts Vater ihn schließlich bei Sara aufspürt und mit Gewalt nach Hause bringen lässt, zieht der Sohn den tatsächlichen Tod einem fremdbestimmten und damit ohnehin als tot empfundenen Leben vor. Der Abschiedsbrief an den Vater beinhaltet nur zwei Worte: „*Lieber Papa* stand dort, nichts anderes, aber welch erschütternde Bedeutung in diesen zwei Worten."[685] Die Elterngeneration missbraucht die Liebe und das Vertrauen, die ihre Kinder ihnen entgegenbringen. Sie nimmt der Jugend die Zukunft, indem die eigenen Strukturen, die dem modernen Leben nicht mehr gerecht werden, der Nachfolgegeneration aufgezwungen werden. Ein Verrat an der Jugend wird auf verschiedenen Ebenen begangen. Der jungen Generation wird kein Vertrauen entgegengebracht. Die Eltern- und Lehrergeneration gibt vor, die Jungen leiten zu können, enttäuscht das jugendliche Bedürfnis nach Vorbildern, da sie mit den Herausforderungen der eigenen Zeit überfordert ist. Dies können sich die Alten jedoch nicht eingestehen. Vielmehr sehen sie ihre eigene Machtposition bedroht, was zu Bevormundung und Unterdrückung führt. Die Jugend darf ihr Potenzial nicht entwickeln, womit auch das Utopische und damit das genuin Menschliche und Lebendige unterdrückt wird.

Sara erklärt ihre Ansichten und Handlungen oft mit ihrer Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse. Doch wenn die Rede von einer Lebensanschauung (dem Sozialismus) ist, welche Sara den Halt im Leben gibt, den das pessimistische Bürgerkind Herbert vermisst (vgl. BS: 92), wirkt diese Begründung oft phrasenhaft und schablonenartig. Auch wenn Sara sachlich über die Vorteile einer behavioristischen Erziehung doziert (vgl. BS: 183), erscheint sie nicht wie die literarische Gestaltung einer jungen Frau, die dem lebendigen Leben nahe steht, sondern vielmehr wie das Sprachrohr einer sozialdemokratischen Programmschrift zur Kindererziehung im Sinne einer Alva Myrdal (vgl. 276). Sara kritisiert die individuelle Erziehung im Elternhaus und verlangt nach einer kollektiven Lösung. Entsprechend tauchen ihre eigenen Eltern nur am Rande der Erzählung auf. Der Vater sitzt im Gefängnis, was Sara lapidar damit kommentiert, dass dies vielleicht das Beste für ihn sei (vgl. BS: 12). Zu ihrer bereits verstorbenen Mutter äußert sich Sara ähnlich distanziert: „Meine Mutter starb, als ich sieben Jahre alt war. Ich habe sie nie betrauert." Sara gibt nüchtern und in aller Kürze über ihre Beziehung zu ihren Eltern Auskunft. Die Mutter, von der Sara manchmal „hart und kalt"[686] verprügelt wurde, löste vor allem ein Gefühl der wütenden Raserei aus. Ihren Vater hingegen habe sie gelernt zu lieben, nachdem sie ihm lange mit Gleichgültigkeit begegnet sei. Sara stellt sich selbst als unabhängig von ihren Eltern, wohl aber getragen von

---

[685] „*Kära pappa* stod där, ingenting annat, men vilken uppskakande innebörd i dessa två ord." In: BS: 225. (Hervorhebung im Original.)

[686] „Min mor dog när jag var sju år. Jag har aldrig sörjt henne"; „hårt och kallt". In: BS: 12.

ihrer Klassenherkunft dar. Wie dargelegt bröckelt dieses Selbstbild, als Sara mit Kunst und vor allem Musik in Berührung kommt (vgl. 231f).

Als Sara schwanger wird, bekennt sie, dass eine Lebensanschauung nicht immer weiterhelfen kann (vgl. BS: 134), und beklagt zum ersten Mal die Abwesenheit ihrer Mutter (vgl. BS: 139f). Sara wird, ob intendiert oder nicht[687], zu einer brüchigen Gestalt. Sie hat den Willen, die Zukunft mit zu gestalten und ist zugleich ein verlassenes Kind, das Halt und Orientierung in den neuen Ideen und Ideologien der Zeit sucht. Als Sara kurz vor dem Abitur von der Schule suspendiert wird, bemerkt sie, wie viel ihr die Schulzeit trotz aller Kritik und allem Widerstand bedeutet hat (vgl. BS: 199). Ihre Zukunft ist nun mehr als ungewiss (vgl. BS: 199). Saras Geschichte führt nicht nur die Einsamkeit der Jugend vor Augen, sondern auch, wie wenig der einzelne Mensch, seine Bedürfnisse und sein individuelles Schicksal in der herrschenden Gesellschaft tatsächlich bedeuten. Die Einsamkeit und Verlorenheit junger Menschen ist ein klassenübergreifendes Phänomen.

Der Verrat an der Jugend hat Konsequenzen. Es kommt zu starken Spannungen – ein Sturm braut sich zusammen, dessen Folgen die Elterngeneration als eine reine Bedrohung wahrnimmt, wohingegen die Jugend nichts zu verlieren hat. Sieht die Jugend sich um die Möglichkeit der persönlichen Entwicklung und damit der eigenen Zukunftsgestaltung betrogen, erscheint der Tod nicht länger als ein Verlust. Man ist bereit, alles zu riskieren, um entweder ein Leben und eine Zukunft zu erringen oder unterzugehen und der Leere damit ein Ende zu setzen. Diese Haltung kann ein hohes Aggressionspotenzial aufweisen, das die Gefahr autoaggressiver Ausbrüche wie einen Selbstmord aber auch die Bereitschaft zum Krieg in sich birgt. Die Fähigkeit, ganz in einer Sache aufzugehen, was Sara als die Überlegenheit des Kindes über den Erwachsenen bezeichnet (vgl. BS: 174), bedeutet also nicht per Definition die Möglichkeit einer besseren Zukunft. Folglich heißt es von Herberts jüngeren Anhängern, dass diese nicht gezweifelt hätte, für ihn in den Tod zu gehen (vgl. BS: 175). Auf diesen Punkt komme ich mit Bezug auf die Dramen *S.O.S.* und *Det blåa undret* noch ausführlicher zu sprechen. Olsson gelingt es, den Zeitgeist Europas nach dem Ersten Weltkrieg einzufangen. Nicht nur die Jugend wird in ihrer Hilflosigkeit geschildert, sondern auch die Elterngeneration, welche, wie Mai es ausdrückt, mit dem Krieg ihre „tradierten Leitbilder buchstäblich über Nacht" (Mai 2002: 137) verloren hat. In *Det blåser upp till storm* wird Herberts Vater und „seine grausame

[687] Olsson selber möchte Sara Ellman als eine lebensbejahende, tief glaubende Persönlichkeit verstanden wissen, die ihre Kraft aus ihrer Lebensanschauung, dem Sozialismus, zieht. In Olssons Artikel „Blåser det upp till storm?" von 1931, mit dem sie auf P. O. Barcks positive Rezension zu *Det blåser upp till storm* antwortet, heißt es, dass eine sozialistische Weltanschauung nicht mit sozialistischer Politik gleichgestellt werden dürfe. Sara Ellmans Weltanschauung oder auch Thomas Manns Appell für die Sozialdemokratie verstehe man besser, wenn man die Schriften Jean Jaurés oder Max Adlers zum Sozialismus kenne. Vgl. Olsson 1931a: 41.

Einsamkeit"[688] von Sara einfühlsam beschrieben, und in *Chitambo* begegnet Vega der Hilflosigkeit ihrer Mutter, Agda Dyster, in der Rückschau mit Verständnis.

Herbert zieht mit seinem Selbstmord dieselbe Konsequenz wie Tessy und Vega, wobei Vega die einzige der drei Charaktere ist, die die Kraft aufbringt, zu überleben. Aber auch Herberts Tod setzt keinen Schlusspunkt. Er ermöglicht vielmehr einen Dialog zwischen den Generationen und bestärkt Herberts Schulkameraden in ihrem Kampf für eine neue selbstbestimmte Zukunft. Zwischen Sara und Herberts Vater entwickelt sich „eine eigentümliche freundschaftliche Beziehung"[689], während Herberts Beerdigung im Zeichen des jugendlichen Revolutionswillens steht. In Olssons Romanen und Dramen schließen Versöhnung und Aufruhr einander nicht aus. Sie bilden vielmehr gemeinsam die Voraussetzung dafür, dass die bessere Zukunft als eine konkrete Utopie erscheint. Während Florrie in *På Kanaanexpressen* die Aussöhnung mit der eigenen Vergangenheit noch vor sich hat, ist es Sara und Vega bereits gelungen, sich ihre innere Freiheit zu erschreiben. Erst die Versöhnung mit der Elterngeneration ermöglicht es ihnen, sich nicht länger an dieser aufzureiben. Die Schatten lösen sich auf, und das Kommende kann in Angriff genommen werden. So schließt auch Saras Erzählung mit utopischem Vor-Schein:

> Aber wenn ich hinaus auf das Meer blicke, sehe ich, wie die neuen Winde an den Toren des Morgenrots geboren werden; die Wolken kommen jagend, sie ballen sich über unseren Köpfen, und die Vögel fliegen tief. Falls das Leben mich nichts anderes gelehrt hat, so hat es mir zumindest beigebracht, die Zeichen zu deuten, die Sturm verkünden.
>
> Men när jag blickar utåt havet, ser jag de nya vindarna födas vid morgonrodnadens portar; molnen kommer jagande, de skockar sig samman över våra huvuden, och fåglarna flyger lågt. Om livet inte lärt mig annat, så har det åtminstone lärt mig att tyda de tecken som bådar storm. (BS: 228f.)

Am Horizont zeigt sich zwar noch kein neuer Kontinent, doch die Tore zum neuen Morgen, sprich der Weg in eine bessere Zukunft, sind deutlich auszumachen.[690]

Auch in den Schauspielen *S.O.S.*, *Det blåa undret* und *Lumisota* wird die Jugend als ein utopisches Konzept präsentiert, während dem Publikum gleichzeitig die problematische Situation der Jugendlichen nach dem Ersten Weltkrieg vor Augen geführt wird. Dabei spielen wie

---

[688] „[S]in hemska ensamhet". In: BS: 225.
[689] „[E]tt egendomligt vänskapsförhållande". In: BS: 225.
[690] Der Schluss des Romans erinnert an das Titelbild der sozialistischen Frauenzeitschrift *Morgonbris* vom Januar 1909, das eine der aufgehenden Sonne und dem Meer zugewandte Frau, deren Haare im Wind wehen, zeigt. Hirdman versteht es als die Gestaltung einer Nietzscheanischen „Übermensch-Frau" („övermänniska-kvinna"). Vgl. Hirdman 1992a: 57.

oben gezeigt die ideologischen Konflikte der Zeit eine wichtige Rolle. In *S.O.S.* repräsentieren Maria und die Freundin („Vänninan") die junge Generation, die ebenso wie Örnungen ihrer Zeit voraus sind (vgl. 401f). Entsprechend empfindet Maria ihr Leben als leer, wird aber zugleich von dem Bewusstsein getragen, dass etwas Ungewöhnliches passieren wird. Ihre Sehnsucht stößt auf keinerlei Verständnis von Seiten ihres Vaters, der ihr sogar verboten hat, Geige zu spielen, und ihr damit die Möglichkeit nimmt, sich wenigstens in der Kunst lebendig zu fühlen. Wie viele der Olssonschen Romangestalten fühlt sich Maria vom lebendigen Leben abgeschnitten: „Hier sind die Herzen genauso gebunden wie die Töne – in einem dunkelroten Futteral."[691] Die Musik wird als gefährlich wahrgenommen, denn sie könnte den unterdrückten Sehnsüchten zum Durchbruch verhelfen.

Die Freundin nimmt ihre Lebenssituation ähnlich wahr, doch versucht sie ihre Müdigkeit bezüglich des Lebens mit Ironie und Zynismus zu maskieren. Sie zieht ein kritisches Fazit der Elterngeneration, die es nicht duldet, dass die Jugend möglicherweise „ein reicheres und freieres Leben" lebt, als sie selber es konnten. Sie bringt die tiefe Sehnsucht der Jugend nach einem neuen und sinnvolleren Dasein und das damit verbundene Bedürfnis nach Abgrenzung zum Ausdruck: „Man will etwas anderes. Nicht in den alten Spuren gehen. Nicht die ganze Bürde der konventionellen Welt der Alten auf sich nehmen – die Phrasen, die Lügen, die Leere."[692] Maria kanalisiert ihre Sehnsucht, indem sie an ein Schicksal glaubt, das ihr bestimmt ist und das sich ihr eines Tages offenbaren wird: „Eines Tages kommt die Entscheidung, und dann zweifeln wir nicht, weder du noch ich. […] Dann sind wir ganz ruhig... Dann werden wir unser Schicksal um nichts in der Welt eintauschen wollen."[693]

Ein Gefühl der Leere und der Glaube an das alles entscheidende Schicksal, das der Sinnlosigkeit des Daseins die Stirn bietet, bilden auch in *Det blåa undret* den Ausgangspunkt der Handlung. Die Welt versinkt um den sechzehnjährigen Martin, wenn er sich mit seiner Briefmarkensammlung befasst. Das Größte, was er sich vorstellen kann, wäre der Besitz der seltenen Briefmarke „Das blaue Wunder" („Det blåa undret"). Martins Schwester Louise hingegen findet, dass dies wirklichkeitsfremde und sinnlose Träumerei und Spielerei sei (vgl. DBU: 162), womit sie ihren jüngeren Bruder an den Rand eines Abgrundes drängt:

---

[691] „Här är hjärtana lika bundna som tonerna – i dunkelrött fodral." In: SOS: 88.

[692] „[E]tt rikare och friare liv"; „[m]an vill något annat. Inte gå i de gamla spåren. Inte ta på sig hela bördan av de gamlas konventionella värld – fraserna, lögnerna, tomheten." In: SOS: 89.

[693] „En dag kommer avgörandet, och då tvekar vi inte, varken du eller jag. […] Då är vi alldeles lugna… Då skulle vi inte vilja byta bort vårt öde mot något annat i världen." In: SOS: 94.

> Er erstarrt, so als hätte er einen Schlag auf den Kopf bekommen. Seine Jungenaugen starren voller Schwermut hinaus in einen Raum, der plötzlich leer und verschlossen war. Ohne es selbst zu wissen, überschreitet er in diesem Augenblick, schwankend unter der Bürde seiner Ahnungen, die Grenze zwischen zwei Welten, von denen die eine friedlich durch ihre Abgeschiedenheit war, während die andere die Heimat gewaltiger Stürme ist.
>
> Han stelnar till, liksom hade han fått ett slag i huvudet. Hans gosseögon stirrar fulla av svårmod ut i en rymd som plötsligt är tom och sluten. Utan att själv veta av det överskrider han i detta ögonblick, vacklande under sina aningars börda, gränsen mellan två världar, av vilka den ena varit fridlyst genom sin avskildhet, medan den andra är våldsamma stormars hemvist. (DBU: 162.)

Martin wird ohne Vorwarnung mit einer anderen Realität konfrontiert, in der eine wertvolle Briefmarke nicht länger als Projektionsfläche für seine Sehnsüchte taugt. Louise versucht ihm eine neue Dimension der Sehnsucht zu eröffnen, die eng an das wirkliche (lebendige) Leben gebunden ist.[694] Die Sehnsucht nach einem fernen Kontinent am Ende des blauen Horizonts steht für die Verheißung einer besseren Zukunft: „Glaube nicht, dass ich Dir das blaue Wunder nehmen will. Oh nein, Liebling! Aber siehst du nicht, dass es höhere Anforderungen an uns stellt. Ich träume auch von dem blauen Wunder, Martin!"[695]

Die Geschwister repräsentieren die beiden Typen von Tagträumern, von denen bei Ernst Bloch die Rede ist (vgl. 58f). Martin verliert sich in wirklichkeitsferner Träumerei, wohingegen Louises Traum die Voraussetzung für ein aktives Eintreten für eine bessere Zukunft bedeutet. Entsprechend setzt sich Louise für den Sozialismus ein, der für sie die Möglichkeit einer friedlicheren und gerechteren Welt beinhaltet. Sie leitet einen Mitbürger-Kurs für arbeitslose Frauen, wobei sie die Aura einer Führungspersönlichkeit hat, die vor allem Hoffnung und Zuversicht spendet: „Edla. […] Es wird im Nu so groß und hell um einen herum./ Agnes. Genauso fühle ich, wenn die Kursleiterin spricht."[696] Die Zuneigung ihrer Kursteilnehmerinnen gewinnt Louise nicht so sehr durch die Kursinhalte, sondern durch ihr Wesen und ihr tiefes Engagement. Olsson bedient sich in diesem Schauspiel der auch aus dem *Geist der Utopie* bekannten charakteristischen Farbsymbolik,

---

[694] Martins Briefmarkensammlung hat hier eine ähnliche Funktion wie die Buchraritäten in *Mr Jeremias söker en illusion*, für die der Antiquar Jeremias durch ganz Europa reist. Die Sammelleidenschaft wird in beiden Texten als Ventil für das menschliche Verlangen nach Sinn präsentiert, die jedoch den Kontakt zum lebendigen Leben vermissen lässt.

[695] „Tro inte att jag vill ta det blåa undret ifrån dig. O nej, älskling! Men ser du inte att det ställer större krav på oss. Jag drömmer också om det blåa undret, Martin!" In: DBU: 163.

[696] „Edla. […] Det blev i ett nu så stort och ljust omkring en./ Agnes. Precis så känner jag alltid när kursledaren talar." In: DBU: 178.

wenn „Das blaue Wunder“ zu einer Metapher für das konkret Utopische wird (vgl. 134, 234f, 255).

Louises Bruder verliert den Boden unter den Füßen, als er einsieht, dass seine Briefmarkensammlung nicht viel mit dem wirklichen Leben zu tun hat. Er begibt sich auf die Suche nach etwas, das ihm das Gefühl gibt, wichtig zu sein und Einfluss auf das Leben nehmen zu können. Seine Verlorenheit führt ihn in einen rechtsradikalen Jugendbund. In dieser Gemeinschaft entwickelt er denselben kindlichen Enthusiasmus, der zuvor der Briefmarkensammlung galt, für unterschiedliche Arten von Waffen. Hagar Olsson führt dem Theaterpublikum ihre Befürchtungen vor Augen, die sie beispielsweise in „Skolungdomen och tiden“ äußert. Die wirklichkeitsfremde Erziehung der Kinder treibe sie in die Arme von psychopatischen Massenbewegungen (vgl. 287). Doch nicht nur die Erziehung, sondern auch die Einsamkeit der Kinder und Jugendlichen wird verantwortlich gemacht für ihre Begeisterung für Krieg und Faschismus:

> *Jocke*. Und dann finde ich, dass wir daran denken sollten, was der Generalsekretär sagte. Eine große Verantwortung ruht auf euch.
> *Martin (impulsiv)*. Ich habe an nichts anderes mehr gedacht als an diese Rede! Ihr seid es, die der nationalen Opposition zum Sieg verhelfen, sagte er. In der Schule bekommt man so etwas ja nie zu hören. […]
> *Jocke*. Über das, was er über die idealsuchende Kraft der Jugend gesagt hat, habe ich auch nachgedacht. Man weiß ja selbst nicht richtig, was das ist, was man will. Man braucht ein Ideal.
> *Martin*. Es ist egal, wie es mit mir geht, dachte ich. Aber ihn lasse ich nicht im Stich. Und ihr glaubt nicht, wie selbstsicher ich mich danach gefühlt habe! Ich brauche nur geradeaus gehen – und das ist verdammt schön.
>
> *Jocke*. Och så tycker jag att vi skulle tänka på vad generalsekreteraren sa. Ett stort ansvar vilar på er, sa han.
> *Martin (impulsivt)*. Jag har inte tänkt på annat än det talet! Det är ni som skall föra den nationella oppositionen till seger, sa han. I skolan får man ju aldrig höra sånt. […]
> *Jocke*. Det där som han sa om ungdomens idealsökande kraft har jag också funderat på. Man vet ju inte riktig själv vad det är man vill. Man behöver ett ideal.
> *Martin*. Det är detsamma hur det går med mig, tänkte jag. Men honom sviker jag inte. Och ni kan inte tro hur säker på mig själv jag har känt mig efter det! Jag behöver bara gå rätt fram – och det är förbannat skönt. (DBU: 189.)

Diese Passage erinnert an Olssons Essay „Mot en ny kultursyntes?“ (1934), den man als einen Kommentar zum Schauspiel lesen kann. Martin und seine Kameraden sind glücklich, einen Sinn gefunden zu haben, den sie nicht weiter hinterfragen wollen. Kritiklos und voller Enthusiasmus marschieren sie ihren Führern hinterher (vgl. Olsson 1934b).

Auch in *Lumisota* glaubt eine der Hauptfiguren im Faschismus die Antwort auf die Frage nach einem sinnvollen Dasein gefunden zu haben. Wie in Kapitel 4 erwähnt, engagiert sich Outis älterer Bruder Esko in der rechtsradikalen Studentenschaft. Anders als Martin ist Esko jedoch kein verträumter kleiner Junge, sondern gibt sich männlich und realistisch. Zu Beginn des Stücks erinnert Outi mehr an Martin. Er ist der jüngere verträumte und weltabgewandte Bruder, der sich ganz der Musik hingibt. Damit ist jedoch der entscheidende Unterschied benannt. Outi geht eine enge Verbindung mit der Kunst ein. Er erscheint von Beginn an mehrdeutig und ist der Utopie in seinem Inneren nahe (vgl. 262f, 405f). In allen drei Dramen sind den Vertretern der jungen Generation das Bedürfnis nach einem tieferen Sinn im Leben und die Sehnsucht nach einer besseren Welt gemeinsam.

Weder Lehrer noch Eltern nehmen den Wunsch der Kinder nach Anerkennung und das Bedürfnis nach Leitsternen ernst. Diese Sehnsüchte, welche nach dem Zweiten Weltkrieg mehr und mehr durch den Starkult in Sport und Unterhaltungsindustrie bedient werden, machen sich in der Zwischenkriegszeit vor allem politische Extremisten zu Nutzen. Den liberal eingestellten Lehrern und Eltern gelingt es dagegen nicht mehr, die Kinder zu erreichen. Ihre Lebenshaltung erscheint von einem ausgeprägten Relativismus bestimmt, welcher der Jugend wenig Reibungsfläche und noch weniger Orientierung bietet. So erscheinen der Vater und Tante Henrike nicht nur sympathisch mit ihrem komisch anmutenden Staunen angesichts des Radikalismus der Kinder, sondern auch hilflos und unfähig, sich in die Jugend hineinzuversetzen (vgl. DBU: 168-172). Vor allem die Tante unterschätzt die Situation[697], wohingegen der Vater beginnt, den Ernst der Lage zu erfassen:

> Du [die Tante] bist eine alte Liberale, Du ebenso wie ich. Auch wenn du nicht so viel davon verstehst. Du hast Toleranz im Blut. Genau wie unsere ganze Generation. Aber die Jugend ist anders beschaffen. Die scheren sich einen Teufel um Toleranz und Humanismus! Das Messer soll an den Hals! Bist Du für oder gegen uns?
>
> Du [mostern] är en gammal liberal, du liksom jag. Om du också inte begriper så mycket av det. Du har toleransen i blodet. Liksom hela vår generation. Men ungdomen är annorlunda funtad. Den ger blanka fan i tolerans och humanism! Kniven på strupen skall det vara! Är du för oss eller mot oss? (DBU: 209.)

Anders als Herberts Eltern in *Det blåser upp till storm* oder auch Marias Vater in *S.O.S.* werden die Kinder in *Det blåa undret* von Erwachsenen erzogen, die nicht mit Härte über ihre Kinder verfügen und deren Leben vorzubestimmen suchen. Im Gegenteil wird der Jugend viel Freiheit zugebilligt, was dazu führt, dass sie sich konstant über die Eltern

[697] „So lass sie sich eine Weile schlagen! Das erfrischt die Lebensgeister." („Så låt dem slåss ett tag! Det friskar upp livsandarna.") In: DBU: 209.

hinwegsetzt und für deren Ideale nur noch ein müdes Lächeln übrig hat. Beide Erziehungsstile haben jedoch gemeinsam, dass der Jugend mit tiefem Unverständnis und Desinteresse begegnet und sie so im Stich gelassen wird. Als sich Martin und Louise während einer blutigen Demonstration als offene Gegner gegenüberstehen, verliert ihr Vater seine Beherrschung. Er schlägt Martin ins Gesicht und behauptet, keine Kinder mehr zu haben (vgl. DBU: 216f). Die Überforderung und Hilflosigkeit des Vaters angesichts der verwilderten Jugend zeigt sich damit in aller Deutlichkeit.[698]

In *Lumisota* zeigt sich der Innenminister und Vater als ähnlich hilflos in Bezug auf seine Söhne. Esko verstößt er zeitweilig und Outi nimmt er erst allmählich ernst – zu spät, um Outis Tod verhindern zu können. Schon zu Beginn des Dramas erkennt der Innenminister seine Verantwortung. Er hat den einsamen Kindern zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. SK: 16). Lena, die Mutter, setzt sich intensiver mit ihren beiden Söhnen auseinander. Lena ist neben Outi diejenige, die eine pazifistische Haltung repräsentiert. Sie kritisiert Eskos Ideologie unumwunden, ohne ihn in der Art abzukanzeln, wie ihr Ehemann es getan hat (vgl. SK: 11). Als Esko Lena vorwirft, ihm Outi vorgezogen zu haben, entgegnet sie:

> So etwas darfst du nicht sagen. Meine beiden Kinder habe ich gleich lieb. Wenn ich zwölf Kinder hätte, oder hundert, oder wenn alle Kinder der Welt meine wären, ich würde sie alle gleich viel lieben. Und sie verwöhnen, wenn ich nur könnte. Ich glaube, dass die Menschenkinder das brauchen, alle, alle. Sie bekommen viel zu wenig Liebe, Liebe ist es, was sie alle suchen, letztendlich, auch wenn sie hassen. Das ist mein Glaube.
>
> Så där får du inte säga. Bägge mina barn är mig lika kära. Om jag hade tolv barn, eller hundra, eller om alla jordens barn var mina skulle jag älska alla lika mycket. Och skämma bort dem, om jag bara kunde. Jag tror att människobarn behöver det, alla, alla. De får alldeles för litet kärlek, det är kärlek de söker allesammans, i grund och botten, också när de hatar. Det är min tro. (SK: 50.)

Lenas Rede offenbart erneut die wichtige Bedeutung der Liebe. Sie wird als das Gefühl beschrieben, welches eine Ahnung von der Unendlichkeit vermittelt. Der Mensch hat nicht nur eine begrenzte Menge an Liebe zur Verfügung, sondern sie kann sich unendlich ausweiten und entwickeln. Dass eben diese Einsicht nicht besonders verbreitet ist, versteht Lena als Wurzel für die Orientierungslosigkeit der Jugend und der Menschen. Erfährt der Mensch nicht genügend Liebe, so wird er sich schwer tun, dieses kostbare Gefühl weiter zu geben. Lenas Glauben zufolge braucht

[698] Olsson greift hier eines der zeittypischen Probleme auf, auf das auch Mai in seiner Studie über die Zwischenkriegszeit in Europa eingeht (vgl. 280). Die Jugend entgleitet den Erwachsenen und bildet eigene Subkulturen: „Die Jugend ist so verwildert, sie streift nur auf den Straßen herum.“ („Ungdomen har blivit så förvildad, den stryker bara omkring i gatorna.”) In: DBU: 209.

der Mensch die Liebe, um ein lebendiges Leben führen zu können. Lena legt damit die Wurzeln für Outis Vermögen, zu einem Repräsentant für die neue Jugend zu werden. Und ihr Einfluss ist auch bei Esko erkennbar. Immerhin wird er immer wieder von Zweifeln geplagt und ändert am Schluss seine Haltung. Dennoch gelingt es Lena nicht immer, ihre Söhne zu erreichen, was wohl vor allem daran liegt, dass sie als Frau keine disponierte Stellung in der Öffentlichkeit hat. Ihre Hilflosigkeit wird in der Schlussszene besonders deutlich. Als Outi gestorben ist und die Großmächte drohen, Finnland in einen neuen Krieg zu treiben, bleibt sie einsam auf der Bühne zurück, während die Lichter ausgehen und die Musik lauter wird.

Alle Dramen führen die Begeisterungsfähigkeit der Jugend vor, wobei sie einerseits als Antriebsfeder für notwendige gesellschaftliche Veränderungen präsentiert, zugleich aber auch auf die in ihr liegende Gefahr hingewiesen wird. In *S.O.S.* findet Maria in Patrick den geistigen Führer, nach dem sie zu Beginn der Handlung auf der Suche ist. Er ermöglicht ihr die Rebellion gegen den Vater und befreit sie von der Leere ihres bisherigen Daseins. Maria hat das Glück, einer Führungspersönlichkeit zu begegnen, die für Pazifismus und den Eigenwert des Menschen kämpft. Martin in *Det blåa undret* landet hingegen auf der militanten Seite. In seiner rechtsradikale Jugendgruppe sehnt man sich wie Johnny in *På Kanaanexpressen* nach dem großen Diktator: „Was gebraucht wird, ist ein richtiger Mann an der Macht. Ein Diktator!“[699] In *Lumisota* tritt die Führergestalt in den Hintergrund. Esko weiß gar nicht mehr so recht, wem oder was er eigentlich folgt:

> Ich weiß nicht, ich fühle nicht, ich denke nicht mehr. Ich lenke nicht einmal meine eigenen Schritte. Ich hörte die Schritte der anderen irgendwo weit weg. Ich bin dabei, das ist das einzige, was ich weiß. Ich muss dabei sein. Wer letztendlich die Verantwortung trägt, das weiß ich nicht.
>
> Jag vet inte, jag känner inte, jag tänker inte längre. Jag styr inte ens mina egna steg. Jag hörde de andras steg någonstans långt borta. Jag är med, det är det enda jag vet. Jag måste vara med. Vem som ytterst bär ansvaret, det vet jag inte. (SK: 35.)

Hier wird der Gemütszustand, in dem sich die Anhänger einer Ideologie befinden können, sehr deutlich beschrieben. Der Wunsch nach Führung ist so groß, dass er das eigenständige Denken lähmt. Lieber versteht man sich als Teil eines größeren Kollektivs, als dass man Verantwortung für sein persönliches Schicksal übernimmt.

Der Glaube an einen Führer und an die Schicksalsgemeinschaft, welcher die entscheidende Schlacht[700] bevorsteht, treibt in *Det blåa undret* sowohl die sozialistische als auch die faschistische Jugend in den Kampf,

---

[699] „Vad som behövs, det är en karl i styret. En diktator!” In: DBU: 200.

[700] Es ist die Rede von „der entscheidenden Schlacht” („den avgörande striden“) (DBU: 203) oder „dem letzten Kampf“ („sista striden“) (DBU: 208).

wobei der Wille zur Gewalt ein Charakteristikum der Rechten zu sein scheint (vgl. DBU: 205). Mit Martin bekommt aber auch der Faschismus ein menschliches Antlitz. Nachdem er seine Schwester an die Polizei verraten hat, kommt er verletzt nach Hause und sucht seine Tante auf:

> Er schluchzt laut wie ein Kind und klammert sich am freundlichen Schoß der Tante fest, so als könne er dort die Versöhnung finden, nach der sich sein Herz, blutend von den tragischen Konflikten des Lebens, sehnt.
>
> Han snyftar högljutt som ett barn och klamrar sig fast vid mosterns vänliga sköte, liksom kunde han där finna den försoningen som hans hjärta, blödande av livets tragiska konflikter, längtar efter. (DBU: 213.)

Aus dieser Szene spricht die tiefe Hilflosigkeit der Jugend. Der mütterliche Trost der Tante hilft jedoch ebenso wenig wie die Wut des Vaters. In *Lumisota* gibt der Innenminister deutlich zu verstehen, dass er auch die jugendlichen Anhänger rechtsradikaler Ideologien als Opfer versteht. Jaska, dem es nicht wie Esko gelingt, das rechte Lager zu verlassen, bezeichnet er als ein erstes Kriegsopfer. Jaska habe eine schwere Kindheit gehabt: „Er hat sich daran gewöhnt, allem und jedem zu misstrauen. Er hat keinen festen Grund, auf dem er stehen kann."[701] Diese Sichtweise ist aus Olssons Kritik bereits bekannt.

Immer wieder wird deutlich, dass die Jugend auf der Suche nach einer Sache oder einer Person ist, in deren Dienst sie ihr Handeln stellen kann. Dies verspricht die Befreiung von Bevormundung und Missachtung. *Det blåa undret* ermöglicht ein tieferes Verständnis für eine Generation, die noch nie in den Genuss persönlicher Freiheit gekommen ist. Die Jugend der Zwischenkriegszeit musste sich Zeit ihres Lebens der Willkür Erwachsener unterordnen, denen es nicht gelingt, ihr Handeln plausibel zu machen. Dass dies die Sehnsucht nach neuen Strukturen stärkt, liegt auf der Hand. Die Auflösung des Individuums in einem sozialistischen oder auch nationalsozialistischen Kollektiv wird nicht als problematisch empfunden, angesichts der Situation der Kinder und Jugendlichen in ihren Familien und Schulen, wo ohnehin eine völlige Unterordnung unter kaum nachvollziehbare Prinzipien und Wünsche gefordert wird. Die Jugendlichen besitzen keine individuelle Freiheit, die sie verlieren könnten. Die großen Ideologien geben klare Richtlinien und Ziele vor, die sie mit einfachen Begründungen stützen und damit endlich den ersehnten Sinnzusammenhang zu bieten scheinen.

In *Det blåa undret* zeigt Olsson, wie die Jugend durch die zeitgenössische Erziehung in die Arme politischer Extremisten getrieben wird, ohne dabei die jungen Menschen zu verurteilen. Davon lässt sich der Appell ableiten, dem Verrat an der Jugend ein Ende zu setzen. Es wird zudem deutlich, was Olsson mit „echten Jugendleitern" (vgl. 294) meint. Kinder und Jugendliche sollen zu eigenständigem Denken

[701] „Han har blivit van att misstro allt och alla. Han har inget fast grund att stå på." In: SK: 59.

erzogen werden und ihnen soll mit aller Sorgfalt die Notwendigkeit und der Sinn eines friedlichen Zusammenlebens zwischen den Völkern vermittelt werden. Dies gelingt jedoch nur, wenn die Integrität des einzelnen Kindes gewahrt wird. Dahinter steckt der Glaubenssatz, dass der mit Respekt behandelte Mensch auch seinem Nächsten mit Achtung begegnen wird, was wiederum als ein Grundsatz demokratischen Zusammenlebens gelten kann. So steht am Ende des Schauspiels, als Martin Louise im Gefängnis besucht, die Liebe zwischen den beiden Geschwistern im Vordergrund, die auf eine zukünftige Versöhnung hoffen lässt. *S.O.S.* endet mit der Verhaftung Marias, der die Zusammenarbeit mit dem polizeilich gesuchten Patrick vorgeworfen wird. Einer religiösen Märtyrergestalt gleich wird sie unter den Augen des tief bewegten (vgl. SOS: 155) Vaters abgeführt. Dieser bleibt zurück und greift „mit einem Ausdruck eines seltsamen, heiligen Triumphs“[702] zur Geige. Mithilfe religiöser Bilder und eines mystischen Pathos, vor allem aber durch die Musik, wird utopischer Vor-Schein hergestellt. Die Fassade des Vaters bröckelt. Indem er sich der Musik hingibt, erscheint die Versöhnung zwischen den Generationen möglich, womit die Zukunft erobert werden kann.

Auch in *Lumisota* wird eine Versöhnung zwischen den Generationen in Aussicht gestellt. Outis Opfer bringt eine neue Einigkeit auf den Weg, welche die Position Finnlands angesichts des drohenden Krieges stärkt. Outi ist dabei ähnlich wie Örnungen eine Verkörperung der Olssonschen Utopie. Er sieht sich selbst als einen Mensch der Zukunft:

> Ich sage dir [Esko]: Nach euch kommt eine andere Jugend, und zu der gehöre ich. Ich gehöre nicht zu euch, und auch nicht zu den Alten. Für sie habt ihr den Tod in Bereitschaft. Uns tragt ihr zur Opferbank. Ihr gebt uns einen Fluch als Erbschaft. Gut. Wir werden ihn sühnen. Wir werden das Leben reinwaschen, wir werden die Blutflecke weg waschen. Und eins sage ich dir: Jeder einzelne von uns wird die Verantwortung selbst, alleine, für seine Taten übernehmen.
>
> Jag säger dig [Esko]: Efter er kommer en annan ungdom, och till den hör jag. Jag hör inte till er, och inte till de gamla heller. För dem har ni döden i beredskap. Oss bär ni till offerbänken. Ni ger oss en förbannelse i arv. Bra. Vi skall sona den. Vi skall rentvå livet, vi skall tvätta bort blodfläckarna. Och en sak säger jag dig: var och en av oss svarar själv, ensam, för sina handlingar. (SK: 35.)

Der Weg in die Zukunft führt in *Lumisota* abermals über eine offene Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Olsson warnt in ihrem Drama kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges eindringlich vor den Gefahren einer fehlenden Vergangenheitsbewältigung. Insbesondere die Feststellung, dass Faschismus und Nationalismus den Kindern und Jugendlichen eine unsäglich schwere Erbschaft hinterlassen werden,

[702] „Med ett uttryck av sällsam, helig triumf“. In: SOS: 156.

erweist sich aus der heutigen Perspektive als eine hellsichtige Prophezeiung. Doch auch am Vorabend eines weiteren Weltkrieges sieht Outi die Möglichkeit einer besseren Welt gegeben. Indem er die Verantwortung für die Vergangenheit stellvertretend übernimmt, kann er sich von dieser befreien und den Blick nach vorne richten. Die Verwandtschaft des Utopischen in Olssons Schriften mit den Idealen der Aufklärung wird dabei besonders deutlich: Jeder einzelne Mensch muss die volle Verantwortung für seine Taten übernehmen. Gelingt es ihm zudem, seine Liebesfähigkeit zu kultivieren, so wird die Utopie vom befreiten Menschen zu einer wirklichen Möglichkeit.[703]

5.4. Zusammenfassung

Der Jugend oder jungen Generation wird sowohl in Hagar Olssons Essays als auch in ihren Romanen und Dramen vor allem in der Zeit von ca. 1925 bis 1935 viel Aufmerksamkeit zuteil. Dabei wird nicht nur die Situation der realen Jugend kritisch zur Debatte gestellt, sondern die Jugend wird im Sinne Ernst Blochs als Ort echter Utopie verstanden. Ich habe gezeigt, dass diese doppelte Perspektive typisch für die Zwischenkriegszeit ist. Olssons Texte sind jedoch nicht nur in den Kontext ihrer Zeit eingebettet, sondern sie weisen in die Zukunft, wenn sie die Frage nach den Rechten des Kindes aufwerfen, die schwere von der Elterngeneration hinterlassene Erbschaft betonen und eine neue Pädagogik diskutieren.

Der Jugend kommt bei Olsson zudem eine besondere literarische Funktion zu. Sie eignet sich hervorragend als Gegenstand neurealistischer Literatur und Dramatik, da in ihr Wirklichkeit und Utopie eng ineinander greifen. Ein junger Mensch hat deutlich mehr Zukunft vor sich, als an Vergangenheit hinter ihm liegt. Allein deshalb kann man die junge Generation als Menschen verstehen, die bereits Teil der neuen Zukunft sind, für die jedoch die entsprechenden Strukturen erst geschaffen werden müssen. Am Beispiel von Olssons Auseinandersetzung mit der Jungend können alle utopischen Funktionen, die Ruth Levitas beschreibt, nachvollzogen werden. Die herrschenden Umstände werden kritisiert. Weiterhin kann der von Olsson problematisierte Jugendkult als Kompensation der bestehenden Missstände gelten. Mittels Vor-Schein wird zudem die Verwirklichung utopischer Hoffnung in Aussicht gestellt.

Mit Blick auf die Symbolik unterscheiden sich Olssons Essays und ihre literarische Produktion kaum voneinander. Vielmehr bilden die Essays einen erhellenden Kommentar zu den Romanen und Dramen. Doch auch umgekehrt ist dies der Fall. Den literarischen Texten gelingt

[703] Vgl. zur neuen Liebesmoral bei Ellen Key und Agnes von Krusenstjerna Paqvalén 2007: 256-276; 285f; 307-310.

es oft besser, die Stimmungslage der Zwischenkriegszeit einzufangen, was dazu führt, dass sie zu einem tieferen Verständnis für die Situation der Jugend beitragen können. In ihrer Offenheit und Ambivalenz gelingt es den Romanen und Dramen zudem, vielfältige neue Perspektiven zu eröffnen. Der utopische Vor-Schein leuchtet in ihnen meist intensiver als in den kritischen Texten, was auch daran liegt, dass die formale Gestaltung der Romane und Dramen dazu beiträgt, die Vielgestaltigkeit und Veränderbarkeit der Wirklichkeit vorzuführen.

Die zentralen Motive, die in fast allen Texten Olssons zur Jugend auftauchen, sind der Verrat der älteren Generationen an der Jugend, der Protest bzw. die Rebellion der Jugend, die Notwendigkeit der Unterstützung, sowie die Aussicht auf innere Befreiung und Versöhnung. Ohne den Faschismus zu verharmlosen, erklärt Olsson, warum sich viele Jugendliche von ihm angesprochen fühlen. Anstatt diese Anhänger zu dämonisieren und zu gesellschaftlichen Randfiguren zu erklären, nimmt Olsson die gesamte Gesellschaft in die Verantwortung. Ähnlich wie Peter in *På Kanaanexpressen* dazu auffordert, eine kollektive Schuld am Selbstmord Tessys einzugestehen, spricht aus dem Drama *Det blåa undret* oder dem Vortrag „Förräderiet mot ungdomen" die Forderung, gesellschaftliche Verantwortung für die Jugend zu tragen. Dies bedeutet, dass Kinder und Jugendliche zu selbstständigem Denken und sozialem Handeln erzogen werden sollen. Die großen Problemfragen der Zeit dürfen der Jugend nicht vorenthalten werden.

Sowohl in den Essays als auch in den Romanen und Dramen verweist Olsson auf das Bedürfnis von Kindern und Jugendlichen nach Leitfiguren. Dieser Aspekt ist mit Blick auf die politische Situation in vielen europäischen Ländern besonders brisant. Olsson bewundert den Elan, mit dem die Jugend sich mit Leib und Seele für eine Sache einsetzen kann. Zugleich zeigt sie in „Skolungdomen och tiden" oder am Beispiel von Martin in *Det blåa undret*, welche Gefahr sich in diesem Enthusiasmus und dem Wunsch nach Gemeinschaft, Gefolgschaft und Anerkennung verbirgt. Die Zwischenkriegsjugend bewegt sich in Olssons Texten stets am Rande eines Abgrunds. Es liegt in den Händen der Gesellschaft, ob sie ihre Kinder in einem neuen Krieg opfert oder sie darauf vorbereitet, die Schöpfer einer neuen besseren Welt zu werden. Die Gesellschaft wird bei Olsson aber nicht nur durch die älteren Generationen repräsentiert, sondern auch durch die Jugend selber. Dieser traut Olsson die Kraft zu, auch gegen die Widerstände der etablierten Macht- und Denkstrukturen, neue Lösungen zu finden und für eine bessere Zukunft zu kämpfen. Entsprechend sind die einsamen und seelisch verletzten Kinder der Olssonschen Romane und Dramen zugleich oft Kämpfernaturen, die meist selber Führungsqualitäten haben. Dies gilt für Örnungen ebenso wie für Vega, für Herbert und Sara ebenso wie für Louise und Martin oder Esko und Outi. Diese literarischen Gestalten sind Träger der Olssonschen Utopie vom befreiten Menschen.

Sie sind zwar Opfer ihrer Zeit, doch hindert sie das nicht daran, sich von den herrschenden Vorstellungen und Strukturen zu emanzipieren und zu Schöpfern ihrer eigenen Zukunft oder Wegbereitern für eine neue Generation zu werden.

6. ABSCHIED VON ALTEN GESCHLECHTERIDENTITÄTEN: EIN NAHZIEL AUF DEM WEG ZU EINER BESSEREN WELT?

Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum.
Jag är ett barn, en page och ett djärvt beslut,
jag är en skrattande strimma av en scharlakanssol.
Jag är ett nät för alla glupska fiskar,
jag är en skål för alla kvinnors ära,
jag är ett steg mot slumpen och fördärvet,
jag är ett språng i friheten och självet...
Jag är blodets viskning i mannens öra,
jag är en själens frossa, köttets längtan och förvägran,
jag är en ingångsskylt till nya paradis.
Jag är en flamma, sökande och käck,
jag är ett vatten, djupt men dristigt upp till knäna,
jag är eld och vatten i ärligt sammanhang på fria villkor...[704]

Edith Södergran

In diesem Kapitel wird ein Bereich der Utopieforschung thematisiert, dem vor allem im Rahmen feministischer und gendertheoretischer Studien bis heute ein großes Interesse entgegengebracht wird. Ich werde insbesondere am Beispiel von Judith Butlers *Gendertrouble* (1990) darlegen, dass utopisches Denken oft ein grundlegender Zug dieser Theorien ist, um dann allgemeiner auf die utopischen Visionen von Frauen einzugehen, in welchen oft die Aufwertung und die Befreiung des weiblichen Geschlechts im Zentrum stehen. Die Gestaltung moderner Weiblichkeit zeichnet sich seit Ende des 19. Jahrhunderts durch ein ausgeprägtes konkret utopisches Potenzial aus. In der Literatur entzündet sich an ihren Repräsentationen nicht nur eine grundlegende Gesellschaftskritik, sondern ihr kommt die Funktion zu, vorhandene

[704] Södergran, Edith: Vierge moderne (1916). In: Södergran 1990: 31f. Die deutsche Übersetzung von Karl R. Kern und Marguerite Schlüter laute wie folgt: „Ich bin kein Weib. Ich bin ein Neutrum./ Ich bin ein Kind, ein Page und ein kühner Entschluß,/ ich bin ein lachender Streifen einer Scharlachsonne…,/ ich bin ein Netz für alle gierigen Fische,/ ich bin eine Schale für aller Frauen Ehre,/ ich bin ein Schritt zu Zufall und Verderben hin,/ ich bin ein Sprung in die Freiheit und das Selbst…,/ Ich bin das Flüstern des Blutes im Ohr des Mannes,/ ich bin Fiebern der Seele, Sehnsucht und Verweigern des Fleisches,/ ich bin ein Eingangsschild zu neuen Paradiesen./ Ich bin eine verwegene und suchende Flamme,/ ich bin ein Wasser, tief, doch dreist bis zu den Knien,/ ich bin Feuer und Wasser in ehrlicher Einheit zu freien Bedingungen…“. In: Södergran 1977: 13. Diese Übertragung ist wie die meisten Übersetzungen diskutabel. Dies gilt besonders für den ersten und fünften Vers. „Kvinna“ würde ich mit dem neutraleren „Frau“ übersetzen. Zudem erscheint es mir fraglich, ob mit „en skål“ hier tatsächlich „eine Schale“ gemeint ist, oder ob man besser mit „ein Prosit zu Ehren aller Frauen“ übersetzt.

Denk- und Machtstrukturen offen zu legen und aufzubrechen. Zugleich beinhalten viele Texte vor allem der Zwischenkriegszeit Ausblicke in eine bessere Zukunft und Vorschläge, wie diese Utopien zu erreichen sind. Utopisches Denken bestimmt auch die gesellschaftspolitischen Debatten um die Stellung der Frau in den Nordischen Ländern, Russland und Deutschland, was ich an einigen Beispielen illustrieren werde. Anschließend stehen Hagar Olssons feministische Essays, die Anfang der 1930er Jahre in der Zeitschrift *Tidevarvet* erschienen sind, im Mittelpunkt, wobei auch einige andere veröffentlichte und unveröffentlichte kritische Texte mit berücksichtigt werden, bevor ich dann das literarische Werk in den Blick nehme. Da ausführlichere Analysen ausgewählter Romane und Dramen bereits in den Kapiteln 3, 4 und 5 durchgeführt wurden, konzentriere ich mich hier auf die Bedeutung von Feminismus und Geschlecht im Zusammenhang mit dem Utopischen.

Hagar Olsson spricht ebenso wie viele ihrer Zeitgenossen von „der neuen Frau". Diese Bezeichnung kann als ein Sammelbegriff für recht unterschiedliche Ausdrucksformen moderner Weiblichkeit verstanden werden. Inwiefern „die neue Frau" in der Zeit von 1920-1950 eine Realität oder doch vielmehr eine (literarische) Zukunftsvision war, ist nicht ohne weiteres zu klären (vgl. Fjelkestam 2002: 31; Meurer 2003: 22-26). In jedem Fall sind die literarischen Repräsentationen moderner Weiblichkeit ein gutes Beispiel für das Ineinandergreifen von Utopie und Wirklichkeit. Man kann sie als eine Bestätigung für die antizipierende Kraft utopischer Literatur verstehen.

6.1. Gender, Utopie und Literatur

Die feministische Forschung hat ein ähnlich gespaltenes Verhältnis zur Utopie wie die Vertreter und Vertreterinnen der liberalen und marxistischen Tradition. Sylvia Määttä verweist darauf, dass utopisches Denken in den 1980er und 1990er Jahren von vielen amerikanischen Wissenschaftlerinnen abgelehnt wurde, da es als unrealisierbare Träumerei verstanden wurde.[705] Eine Trennung in abstrakte und konkrete Utopie im Blochschen Sinne ist dabei nicht mitgedacht worden. Eben diese fordert Doris Norrgård unter Berufung auf Bloch für den Feminismus. Ohne die abstrakte Utopie völlig abzulehnen[706], argumentiert sie für eine Konkretisierung des utopischen Denkens feministischer Ausprägung.

Norrgård betont das Potenzial, welches Blochs Utopieverständnis für den Feminismus bietet. Der Frauenbewegung ist laut Bloch eine eigene utopische Fragestellung inhärent, nämlich „die nach der Grenze des Geschlechts, und sie [die Frauenbewegung] hegt Zweifel, ob überhaupt eine solche Grenze bestehe." (PH: 682.). Der Aspekt der Grenzüberschreitung, der so zentral für das Blochsche Denken ist, ist auch für Feminismus, Gender- und Queerforschung von entscheidender Bedeutung. Bloch erkennt, dass der Feminismus eine echte Gefahr für die herrschende Ordnung darstellt. Habe Henrik Ibsen noch geglaubt, innerhalb der bürgerlichen Familie und Gesellschaft mit viel frischem Wind entscheidende Veränderungen erzielen zu können, so werde am Beispiel der realpolitischen Frauenbewegung schließlich deutlich, dass ihre Ziele nur in einem völlig neuen Gesellschaftssystem zu verwirklichen seien (vgl. PH: 682f).

Bloch definiert „die neue Frau" bereits ähnlich wie Kristina Fjelkestam in ihrer Dissertation *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige* (2002), die sich als ein wichtiger Beitrag zur Forschung über literarische Repräsentationen moderner Weiblichkeit in der schwedischsprachigen Literatur erwiesen hat. Allerdings meint Bloch, dass der utopische Traum „vom neuen Weib", den das „freie Mädchen" ebenso wie „die Männliche" (PH: 687) dem traditionellen Frauenbild entgegenstellten, um 1900 für die herrschende Ordnung besonders gefährdend gewesen sei, wohingegen er dann an Wirkungskraft eingebüßt habe. Diese Einschränkung teile ich nicht. Vielmehr ist „die neue Frau" der Zwischenkriegszeit eine konkrete Utopie, da sie deutlich in der Lebenswirklichkeit verwurzelt ist. Bloch meint, dass der Traum

---

[705] Vgl. Määttä, Sylvia: *Kön och Evolution. Charlotte Perkins Gilmans feministiska utopier 1911-1916*. Göteborg 1997: 1.

[706] Norrgård ist der Meinung, dass abstrakte Utopien durchaus sinnvolle Gesellschaftskritik leisten können, selbst wenn es sich um Science-Fiction handelt. Vgl. Norrgård, Doris: Poängen med att göra feministisk utopi konkret. In: Beatrice Halsaa/ Nina Gornitzka (Hrsg.): *En feministisk utopi och veier dit*. Oslo 1988: 198.

von „der neuen Frau“ in erster Linie „bohèmehaft-literarisch[…]“ gewesen sei, was aber nicht bedeute, dass er „zahm“ war (PH: 689). Schließlich habe das Kapital den Frauen jedoch nach und nach einige Zugeständnisse gemacht, die sie beschwichtigt und domestiziert hätten. Dieses Entgegenkommen sei vor allem aus Angst vor einer explosiven Verbindung zwischen Frauenbewegung und sozialistischer Arbeiterbewegung erfolgt (vgl. PH: 688).[707] Eben diese Verbindung hält Bloch für zwingend notwendig, um eine wirkliche neue Ordnung zu schaffen. Die Analyse ihrer feministischen Essays wird zeigen, dass Hagar Olsson ähnliche Thesen vertritt.

Bloch verliert aufgrund dieser Kopplung die Besonderheiten der Frauenbewegung ein Stück weit aus den Augen. Dies liegt daran, dass er in der Arbeiterklasse weniger Probleme hinsichtlich des Verhältnisses der Geschlechter zueinander vermutet. Arbeiter wie Arbeiterinnen würden vom Kapital ausgebeutet, weshalb die Frauen sich nicht von den Männern ihrer Klasse diskriminiert fühlten. Entsprechend nimmt Bloch eine völlige Gleichstellung zwischen Frau und Mann in der Sowjetunion an (vgl. PH: 694), was zeigt, dass er die Komplexität der Unterdrückung nicht voll berücksichtigt. Die Geschlechterdifferenz sieht Bloch mit einer Aufhebung der Klassengesellschaft nicht automatisch aufgelöst:

> Insgesamt liegt der Unterschied der Geschlechter auf einem anderen Feld als die künstlichen Unterschiede, welche die Klassengesellschaft produziert hat; so verschwindet er mit dieser nicht. Der Geschlechtsunterschied verschwindet so wenig, dass das Weibhafte erst im Sozialismus offenbar werden kann. (PH: 695.)

Bloch hält an einer Differenzierung in Männlich und Weiblich fest, während er die Zuschreibungen vermeintlich natürlicher weiblicher Eigenschaften jedoch in Frage stellt. Die Qualität und der Wert des Weiblichen kommen genau wie das universal Menschliche erst in der revolutionierten Gesellschaft voll zur Geltung. Dieser Gedanke kann auf zwei unterschiedliche Weisen interpretiert werden. Man könnte Bloch unterstellen, er differenziere in Frau gleich Frau und Mann gleich Mensch. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass er die unterdrückte Weiblichkeit mit dem unterdrückten Universalmenschlichen gleichsetzt oder „das Weibhafte“ als einen wichtigen Teil des universalen Menschen versteht. Dafür spricht auch Blochs Verweis auf Ibsen. Die Emanzipation Noras ist vor allem eine allgemeinmenschliche Befreiung: „Vor allem bin ich ein Mensch […] ebenso wie du“[708].

---

[707] Ambjörnsson zeigt, dass Charlotte Perkins Gilman das Verhältnis zwischen Mann und Frau ganz ähnlich wie das zwischen Arbeitgeber und Arbeiter beschreibt. Der Mann macht sich die Arbeit der Frau zu nutzen, ohne dass die Frau einen Vorteil davon habe. Anders als der Arbeiter werde sie dafür noch nicht einmal geldlich entlohnt. Vgl. Ambjörnsson 2005: 207f.

[708] Ibsen, Henrik: *Nora (Ein Puppenheim)*. Aus dem Norwegischen übertragen von Richard Linder. Nachbemerkung von Aldo Keel. Stuttgart 1997: 90. Im Original: „[…]

Zur Verwirklichung des „Reichs der Freiheit“ leistet weibliches utopisches Denken mit seiner „Lust, sich aus der Enge zu befreien“ (PH: 696), Bloch zufolge einen wichtigen Beitrag. Beispielhaft für diese Lust ist Södergrans oben zitiertes Gedicht *Vierge moderne* (1916). Das lyrische Ich definiert sich selbst, nachdem es sich unmissverständlich gegen das Konzept ‚Frau' abgegrenzt hat. Indem es Vorstellungen, die an dieses Konzept gebunden sind, in ungewohnte Zusammenhänge stellt und sie zugleich bestätigt und verneint, experimentiert das Ich sich hin zu einer unabhängigen und vielschichtigen Identität, die nicht fixierbar ist.[709] Södergran steht hier exemplarisch für viele Autorinnen ihrer Zeit, die sich in ihren lyrischen und narrativen Texten kritisch mit den vorherrschenden Rollenmustern und der damit verbundenen gesellschaftlichen Ordnung auseinandergesetzt haben.

Diese Autorinnen verharren dabei nicht in der bloßen Negation des Alten, sondern sie versuchen, etwas Neuem Raum zu schaffen. Dass dieses Neue oft ähnlich widersprüchlich und schwer greifbar bleibt wie bei Södergran, liegt in seiner utopischen Natur begründet. Es findet seinen Ausgangspunkt in Vergangenheit und Gegenwart und verweist zugleich in die Zukunft. Und damit bildet die Utopie eine zentralen Aspekt, wenn nicht sogar den Grundsatz feministischen Denkens. Eva Heggestad fasst zusammen:

> Weil das Ziel des Feminismus – die Gesellschaft in der die Geschlechter gleichgestellt sind, oder die Gesellschaft in der die Frau nicht als ‚das Andere' betrachtet wird – noch nie existiert hat, muss diese, egal wie sie gestaltet worden ist, an einen anderen Ort und/ oder eine andere Zeit verlegt werden als die, welche wir kennen.
>
> Eftersom feminismens mål – det könsjämlika samhället, eller det samhälle där kvinnan inte betraktas som ‚den andra' – ännu aldrig existerat, måste detta oavsett hur det har gestaltats, placeras någon annanstans och/ eller i en annan tid än den vi känner till.[710]

Auch Määttä teilt diese Auffassung, wobei sie kritisiert, dass es nicht ausreiche, das feministische Denken als utopisch zu klassifizieren, ohne dabei näher zu beschreiben, welche Besonderheiten es von anderen

---

jeg er først og fremst et menneske, jeg, ligeså vel som du“. In: Ibsen, Henrik: Et dukkehjem. In: Ders.: *Samlede Værker*. Mindeudgave. Fjerde bind. Kristiania 1907: 71.

[709] Södergrans Gedicht ist ein Beispiel dafür, dass Gender in Bewegung ist. Diese These vertreten Dominique Grisard, Jana Häberlein, Anelis Kaiser und Sibylle Saxer in ihrem einleitenden Artikel „Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung“ zu einem gleichnamigen Tagungsband. Die Autorinnen gehen dabei von Foucaults und Geraldine Pratts dynamischem Verständnis von Raum aus, dass sie u.a. mit Judith Butlers Performativitätskonzept kombinieren. Vgl. D. Grisard/ J. Häberlein/ A. Kaiser/ S. Saxer: Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung. In: Dies.: *Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung*. Frankfurt/ Main 2007: 18-27.

[710] Heggestad 2003: 16. Heggestad nimmt an dieser Stelle explizit Bezug auf die amerikanische Utopieforscherin Anne K. Mellor, die ebenfalls der Meinung ist, dass der Feminismus von Natur aus utopisch sei. Vgl. Mellor, Anne K.: Om feministiska utopier. In: *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1/ 1984: 38.

Utopien unterscheiden. Neben der Funktion feministischer Utopien, also der Veränderung oder Aufhebung der herrschenden Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau, sieht sie die Notwendigkeit, auch Inhalte zu benennen. Es ist ihr wichtig zu zeigen, wie die alternativen Entwürfe aussehen. Auf den Aspekt der Form geht Määttä nur am Rande ein, wohl auch, weil die von ihr untersuchten Texte einigermaßen eindeutig der Gattung des utopischen Romans zugeordnet werden können (vgl. Määttä 1997: 15; 18).

Der utopische Körper und die Frau als/ am Ort der Utopie

Im Zuge der Frauenemanzipation seit Ende des 19. Jahrhunderts kommen vermehrt alternative Entwürfe weiblicher Identitätsmöglichkeiten auf, die jedoch von vielen Zeitgenossen als unnatürlich im Vergleich zu einem traditionelleren Frauenbild verstanden wurden.[711] Mit Hilfe pseudowissenschaftlicher Erkenntnisse versuchte man zu belegen, dass die binäre Geschlechterordnung, die die Grundpfeiler der damals herrschenden patriarchalischen Gesellschaft bildete, naturgegeben und damit unumstößlich sei.[712] Dies weckte jedoch vor allem bei vielen Frauenrechtlerinnen wachsenden Widerspruch, was dazu geführt hat, dass „weiblich" vielerorts nicht mehr als angeborene Eigenschaft, sondern als kulturell bestimmte Zuschreibung verstanden wird: „On ne naît pas femme, on le devient."[713] So drückt Simone de Beauvoir dies 1949 in ihrem feministischen Klassiker *Le deuxième sexe* aus.

Zu den von Beauvoir geprägten Bezeichnungen, welche bis heute Verwendung finden, gehören Mythos der Weiblichkeit, die Frau als das Andere und die Kategorien biologisches und soziales Geschlecht[714], wobei diese Differenzierung spätestens seit Judith Butlers *Gendertrouble* in der Genderforschung als problematisch angesehen wird. Indem Beauvoir die Frau das Andere nennt, will sie deutlich machen, dass Frauen im Gegensatz zu Männern keinen Subjektstatus haben. Sie seien fremdbestimmte Objekte, deren Selbstauffassung sich nicht aus eigenen Erfahrungen und Eigenschaften zusammensetze. Vielmehr würden der Frau eben solche Merkmale zugeschrieben, die das Herrschaftsverhältnis legitimieren sollen. Um zu vermeiden, dass diese Eigenschaften in Frage gestellt werden, erkläre man sie zur Natur, was schließlich dazu führe, dass die Frau selber sie als ihre natürlichen begreife. Die Frau sei damit

---

[711] Vgl. zum Frauenideal um 1930 Ebbe, Anneliese: Nationalism, rasism och sexism. In: *NKLH* 3: 387-389, Domellöf 2001: 25, 49-56, Fjelkestam 2002: 153 und Meurer 2003: 24-26.

[712] Vgl. Witt-Brattström, Ebba: Det stora könskriget. Feminismdebatt i Europa. In: *NKLH* 3: 57.

[713] Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*. Paris 1949, renouvelé en 1976: 13.

[714] Vgl. hierzu auch Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart/ Weimar 1995: 1f.

ein Geschöpf der männlichen Vorstellungswelt, werde zur Passivität gezwungen und könne außerhalb der männlichen Ordnung nichts sein (vgl. Lindhoff 1995: 4). Schon Virginia Woolf hat auf die Schwierigkeit einer weiblichen Identitätsfindung verwiesen, indem sie den Standort der Frau als ein gleichzeitiges Innerhalb und Außerhalb der Ordnung beschreibt.[715] Auch wenn Woolf diesen Ort mit Nachdruck problematisiert, bietet er in Hinblick auf utopisches Denken Vorteile.

Beauvoir macht deutlich, dass männliche und weibliche Eigenschaften als binäre Gegensatzpaare gedacht werden, wenn sie das Weibliche als Materie, Passivität, Immanenz und Fleisch, das Männliche aber als Bewußtsein, Wille, Transzendenz und Geist beschreibt.[716] Diese beiden Pole sind bis heute im Bewusstsein der westlich geprägten Kulturen zu finden.[717] Beauvoir geht davon aus, dass der Mann danach strebe, seine Natur, Körperlichkeit und Vergänglichkeit zu überwinden, indem er all dies dem Anderen, sprich der Frau, zuweise. So schaffe er den Mythos der Weiblichkeit, was bedeutet, dass unabhängig davon, dass Frauen, wenn es die sozialen Umstände zulassen, ähnliche intellektuelle Leistungen wie Männer vollbringen, sie dennoch nicht mit Geist, sondern mit Körperlichkeit in Verbindung gebracht werden. Beauvoirs Überlegungen zeigen unmissverständlich die Bedeutung von Mythen für das menschliche Denken und für die Herstellung von Wirklichkeit. Da Mythen nicht beherrschbar sind, können sie die bestehenden Strukturen jedoch auch destabilisieren und, wie Bloch und Olsson es fordern (vgl. 115f, 193f, 196f, 238f), für die Utopie nutzbar gemacht werden.

Das Dilemma weiblicher Identitätsfindung sieht Beauvoir darin, dass die Frau in der Ordnung, die sie definiert, gefangen und zugleich von dieser als das Andere ausgeschlossen ist. Aus der Perspektive der herrschenden Ordnung befindet sie sich an einem U-topos. Trotz der von Beauvoir dargelegten Problematik bietet diese Position eine Vielzahl utopischer Möglichkeiten, da sie andere Ordnungsentwürfe stets latent oder offen repräsentiert. Dies wird nachvollziehbar, wenn man die Vorstellung, die Frau sei mit dem Körper gleichzusetzen, wohingegen der Mann für den Geist stehe, mit Foucaults Überlegungen zum utopischen Körper kombiniert. Ausgehend von Foucaults Radiovortrag „Le corps utopique" (1966) können Körper und Geist nicht getrennt wahrgenommen werden. Der Körper ist ein Ausdrucks- und

---

[715] Vgl. Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. New York 1929: 169. Vgl. zum Zusammenhang zwischen Utopie und Identitätssuche auch Lehmanns Ausführungen zur Bedeutung des Kaspar Hauser als Archetypus der Blochschen Utopie-Lehre. Lehmann 1995: 255f.

[716] Vgl. Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris 1949: 237.

[717] Vgl. zur Strukturierung der Sprache und des Denkens in binäre Oppositionen Monika Shafis Studie *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen* von 1990: 60f. Shafi nimmt hier Bezug auf die theoretischen Überlegungen von Hélèn Cixous und Luce Irigaray.

Experimentierfeld des (utopischen) Bewusstseins. Foucault beschreibt ihn als den Utopos schlechthin:

> Le corps, il est le point zero du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser, le corps il n'est nulle part: il est au cœur du monde ce petit nozau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps il est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, reels ou utopiques. (Foucault 2005: 63f.)

Hinter dieser Überlegung steht die Vorstellung, dass es den reinen Körper nicht gibt, was eine der zentralen Schlussfolgerungen Butlers ist. Ich werde weiter unten noch darauf zurückkommen. Man könnte den Körper auch als Heterotopie verstehen, also als einen Ort, der zugleich innerhalb der Ordnung existiert und sich doch jenseits aller Orte befindet (vgl. 62). Der verletzliche, sterbliche Körper repräsentiert das drohende Chaos. Er ist der absolute Gegenentwurf zu der Vorstellung einer festen Ordnung, da er immer ein werdender ist. Zugleich ist er der Punkt, an dem die Zeit aufhört, da er Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich vereint. Der Körper ist Ausdruck für die Gleichzeitigkeit von Dynamik und Ruhe, was ihn zu einer idealen Projektionsfläche für ganz verschiedenartige utopische Konzepte macht. Zwei Beispiele für solche Konzepte sind ökologische Utopien, die den Körper als Ausdruck von Authentizität, Natürlichkeit und Gesundheit verstehen, und naturwissenschaftlich-technologische Utopien, die den Körper als Code begreifen, den man entschlüsseln und umprogrammieren kann.[718] Meine Analysen werden sichtbar machen, dass der Körper sowohl in Hagar Olssons Romanen als auch in ihren Schauspielen ein wichtiges Ausdrucksmittel für das Utopische darstellt.

Eine weitere von Beauvoir geprägte Terminologie, die insbesondere in die Genderforschung Eingang gefunden hat, ist das Begriffspaar biologisches Geschlecht (*sex*) und soziale Geschlechtsidentität (*gender*). In einem traditionelleren Sinne versteht man die biologische Binarität der Geschlechter als nicht-konstruiert und natürlich, wobei beide Geschlechter als gleichwertig gelten. Gender hingegen bedeutet ein Konstrukt, das Mann und Frau geschlechtsspezifische Eigenschaften zuweist, welche die

[718] Weitere Konzepte, die das utopische Potenzial des Körpers offenbaren, sind der religiöse Körper (Corpus Christi), der die Vorstellung von Tod und Wiedergeburt verkörpert, sowie ein exponiertes Sehnsuchtsziel des Medienzeitalters: der perfekt aussehende Körper. Der Tagungsband *Utopische Körper* gibt einen Eindruck der Vielfalt utopischer Konzepte, die an den Körper gebunden sind. Dabei werden ganz unterschiedliche Gebiete aufgegriffen, wie die Kunst, die Technik sowie der Körper als Ort der Sehnsucht und des Kampfes. Vgl. Kristiane Hasselmann/ Sandra Schmidt/ Cornelia Zumbusch (Hrsg.): *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*. München 2004.

Machtstrukturen der herrschenden Ordnung widerspiegeln.[719] Man kann Gender auch als eine kulturelle Interpretation des biologischen Geschlechts bezeichnen. Für die Konstruktion einer weiblichen Geschlechtsidentität sind beispielsweise die eben angesprochenen Mythen von Bedeutung. Auch bei der Zusammensetzung einer männlichen Geschlechtsidentität spielen Mythen eine Rolle. Oftmals handelt es sich hier um Mythen, die Handlungsfähigkeit und Macht ausdrücken, wie den Krieger, den Denker oder den Mann als Familienoberhaupt. Die Geschlechtsidentität wird von den einzelnen Subjekten bewusst und/ oder unbewusst angenommen, wobei durchaus die Möglichkeit besteht, dass eine teilweise oder auch völlige Inkongruenz (z.B. bei Transsexuellen) zwischen biologischem Geschlecht und sozialer Geschlechtsidentität auftritt.

Diese Differenzierung in Sex und Gender wird seit Ende der 1980er Jahre als problematisch verstanden. Ausgehend von Monique Wittig wendet sich Butler entschieden gegen das Verständnis von Sex als eine naturgegebene Kategorie, die keiner weiteren Hinterfragung mehr bedarf. Ihrer Meinung nach ist das biologische Geschlecht ebenso konstruiert wie die soziale Geschlechtsidentität, womit letztlich eine Unterscheidung beider Kategorien hinfällig werde. Es sei aus diesem Grund notwendig, Gender neu zu definieren, damit der Begriff auch die Machtbeziehungen umfasst, die den Effekt eines vordiskursiven Geschlechts hervorbringen und zugleich eben diesen Vorgang der diskursiven Produktion verschleiern (vgl. Butler 1999: 11). Butlers Kritik umfasst die Vorstellung des Körpers als eine kulturelle Konzeption, die veränderbar ist. Im Grunde steht sie damit in der humanistischen utopischen Tradition, da sie gegen einen durch Natur und Umwelt determinierten Menschen opponiert: „one is not born female, one *becomes female*; but even more radically, one can, if one chooses, become neither female nor male, woman nor man." (Butler 1999: 144.) Hinter dieser Aussage steht die Vorstellung vom autonom handelnden Menschen, der die Wirklichkeit (hier seine Geschlechtsidentität) aktiv herstellt. Butler fährt fort, dass die Lesbierin als eine dritte Geschlechtsidentität oder als eine Kategorie erscheint, die sowohl das biologische Geschlecht als auch die Geschlechtsidentität als dauerhafte politische Beschreibungskategorien radikal in Frage stellt (vgl. Butler 1999: 144). Butler denkt in einer Weise utopisch, die an Bloch und Olsson erinnert. Sie erkennt das utopische Potenzial der Lesbierin und nutzt es, indem sie die herrschenden heteronormativen Denkstrukturen angreift, um einer neuen Wahrnehmung und einem neuen Denken den Weg zu bereiten, das mehr als zwei Geschlechtsidentitäten zulässt.

Um Gender weiterhin als Kategorie der Analyse nutzen zu können, versucht Yvonne Hirdman eine Neubestimmung des Begriffs. Sie schließt sich Butlers Kritik an, wenn sie problematisiert, dass sich die

[719] Scott, Joan W.: Gender: A useful Category of Historical Analysis. In: Joan W. Scott: *Gender and the Politics of History*. New York 1988: 42.

Kategorie Sex, indem Gender als soziale Geschlechterrolle verstanden worden sei, zu einer Art einfachem biologischen Determinismus entwickelt habe.[720] Deswegen plädiert sie dafür, den Dualismus Sex/ Körper – Gender aufzugeben und nur noch von Gender zu sprechen, wobei damit nun sowohl die sozialen wie die biologischen Konstruktionen von Geschlecht gemeint sind. Die grundsätzliche Existenz des Körpers wird nicht infrage gestellt, jedoch betont Hirdman, dass der reine Körper nicht existiert. Unsere Vorstellungen des Körpers sind immer durch kulturelle Konstruktionen geprägt (vgl. Hirdman 2001: 13-16). Butler fasst den Körper entsprechend als einen Ort auf, in den eine Vielzahl von Möglichkeiten für die Zukunft eingeschrieben ist:

> Hence, the body which is torn apart, the wars waged among women, are *textual* violences, the deconstruction of constructs that are always already a kind of violence against the body's possibilities. (Butler 1999: 161.)

Indem Körperkonstruktionen dekonstruiert werden, wird utopisches Potenzial frei. Der Körper wird so zu einem Ort des Utopischen oder kann als Heterotopie begriffen werden.

Es ist wichtig, die Natürlichkeit des biologischen Geschlechts zu problematisieren, da sie bis heute oft Grundlage wissenschaftlicher Forschung ist und damit den Erkenntnisgewinn beeinflusst und mitunter behindert.[721] Für die in dieser Untersuchung im Mittelpunkt stehende Zeit bleibt dennoch zu bedenken, dass die Differenzierung in biologisches und soziales Geschlecht von großer Bedeutung war. Sie war die Voraussetzung für die Erkenntnis, dass die Eigenschaften, die als typisch weiblich oder männlich bzw. als Weiblichkeits- oder Männlichkeitsideal gegolten haben, kulturelle Zuschreibungen waren und nichts mit der Biologie zu tun hatten. Doch auch der Körper als kulturelle Konstruktion wird vor allem von weiblichen Autorinnen der Zwischenkriegszeit bereits thematisiert. Hirdman prägt den Terminus „Gendersystem" („genussystem"), welcher der Beleuchtung der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern in verschiedenen sozialen Situationen dienen soll. Heggestad zeigt, wie weibliche Utopisten versuchten, alternative Gendersysteme zu konstruieren und neue Verträge zwischen den Geschlechtern abzuschließen, die sich auf andere Prinzipien als Dichotomie und Hierarchie stützten.[722] In den von Frauen verfassten utopischen Romanen findet man oft sozialistisch organisierte Strukturen. Dabei wird mit den Geschlechterrollen und den ihnen zugeschriebenen Eigenschaften sehr unterschiedlich umgegangen. Es gibt Gesellschaften, deren Mitglieder scheinbar geschlechtslos sind, ebenso wie Gesellschaften, die dazu beitragen, den besonderen Wert des

---

[720] Hirdman, Yvonne: *Genus – om det stabilas föränderliga former*. Lund 2001: 14.
[721] Hirdman verweist beispielsweise auf die neuere Hirnforschung. Vgl. Hirdman 2001: 55.
[722] Vgl. Heggestad 2002: 22. Zum Begriff des Gendervertrags bzw. „genuskontrakt" vgl. Hirdman 2001: 77-98.

Weiblichen erst sichtbar zu machen. Heggestad, deren Studie sich auf die Zeit von 1850-1950 beschränkt, hält an Anne K. Mellors Unterscheidung in drei Modelle weiblicher Utopie fest: „Alleinweibliche Visionen, biologische Androgynie und zweigeschlechtliche Gleichstellung“[723].

Allen Modellen ist gemeinsam, dass sie davon ausgehen, dass ein Ende der Unterordnung der Frau nur dann möglich ist, wenn die bestehende gesellschaftliche Ordnung stark verändert oder aufgehoben wird. Dieser Meinung sind auch Butler und Wittig, wobei sie vor allem auf die diskursiven Praktiken und sprachlichen Strukturen verweisen. Sie gehen davon aus, dass Sprache die Macht hat, auf die Körper einzuwirken:

> The “naming“ of sex is an act of domination and compulsion, an institutionalized performative that both creates and legislates social reality by requiring the discursive/ perceptual construction of bodies in accord with principles of sexual difference. (Butler 1999: 147.)

Der Sprache wird die plastische Kraft zugesprochen, Wirklichkeit zu schaffen. Butler meint mit Wittig, dass die Macht der Sprache jedoch nicht nur eine sexuelle Unterdrückung zur Folge hat, sondern auch der Weg ist, diese Unterdrückung zu überwinden (vgl. Butler 1999: 148.) Die Sprache wird zum Mittel, um die Utopie einer gerechteren Welt in greifbare Nähe zu rücken. Wittig gibt dazu eine konkrete Handlungsanweisung. Sie opponiert gegen Luce Irigaray, wenn sie behauptet, dass das Universale und das Subjekt nicht männlich sind. Die Plastizität der Sprache mache eine Festlegung der Subjektposition als männlich unmöglich. Frauen sollten sich „an absolute speaking subject“ (Butler 1999: 149) als praktisches Ziel, sprich als utopisches Nahziel, setzen, da mit dem Erreichen dieses Ziels die Kategorie Frau aufgelöst werde:

> A woman cannot use the first person “I“ because as a woman, the speaker is “particular“ (relative, interested, perspectival), and the invocation oft he “I“ presumes the capacity to speak for and as the universal human (Butler 1999: 149).

Wittigs Überlegungen können als eine Begründung dafür herangezogen werden, weshalb der universale Mensch oder das universal Menschliche die zentrale Utopie in den Texten Hagar Olssons bildet. Die Utopie eines souveränen Subjekts erhält bei Wittig die Funktion Machtstrukturen aufzubrechen. Der Zusammenbruch der Kategorie Geschlecht gibt Raum für ein völlig neues, echt-utopisches Denken im Blochschen Sinne.[724]

---

[723] „[H]elkvinnliga visioner, biologisk androgyni och tvåkönad jämställdhet“. In: Heggestad 2003: 22f. Anne K. Mellor präsentiert in ihrem Artikel „Om feministiska utopier“ diese drei Typen und versucht zu zeigen, inwiefern sie als konkrete Utopien im Sinne Ernst Blochs gelten können. Vgl. Mellor 1984: 37-51.

[724] Butler warnt davor, dass dem Geschlecht nicht vorschnell neue möglicherweise ebenso zwanghafte Kategorien folgen dürfen. Diese Gefahr sieht sie bei Wittig gegeben, die dazu tendiert, Heteronormativität mit Homonormativität zu ersetzen (vgl. Butler 1999: 162).

Ein ernstes Spiel: Literatur, Utopie und Weiblichkeit

Wittig räumt der Sprache ein immenses utopisches Potenzial ein, und es verwundert deswegen nicht, dass sie die Literatur als eine perfekte Waffe im Kampf gegen die herrschenden Machtstrukturen bezeichnet, die ihre Kraft auch bei Wittig nicht zuletzt aus dem Experiment bezieht (vgl. Butler 1999: 152.) Einen ähnlichen Glauben an das Potenzial der Literatur findet man, wie gezeigt, bei Hagar Olsson, die den Stift für wirkungsvoller als das Schwert hält (vgl. 124). Feminismus, utopisches Denken und Literatur gehen bei Wittig eine enge Verbindung ein. Diese Nähe betonen auch Monika Shafi und Lee Cullen Khanna. Laut Shafi stellt die Frau bereits eine Gefahr für die Ordnung dar, indem sie als Schriftstellerin in Aktion tritt, also „nicht mehr Geschöpf, sondern selbst Schöpferin sein will" und „nun selber Macht beansprucht" (Shafi 1990: 57). Cullen Khanna unterstreicht in ihrem Aufsatz „Women's Utopias. New Worlds, New Texts" zudem die besondere Bedeutung einer modernistisch geprägten Ästhetik. Die von ihr untersuchten Texte zeichneten sich vor allem durch ihren Spielcharakter aus, der den Leser zur aktiven Mitgestaltung einladen soll.[725] Am Beispiel von Ursula K. Le Guin zeigt sie, wie neben einem unzuverlässigen Erzähler eine Vielzahl von Elementen den Leser direkt oder indirekt zur Sinnstiftung auffordern kann:

> […] abundant invention and deconstruction, multiple fictional frames in the form of generic diversity, and a startingly discontinuous narrative structure. All these strategies demand active reading. Similarity, the narrative voice – varied, uncertain, troubled, mocking, inviting – engages the reader in a process of serious play and prevents any easy utopian didacticism. (Cullen Khanna 1990: 134.)

Die besondere Bedeutung des aktiv mitgestaltenden Lesers begründet sich nach Cullen Khanna folgendermaßen: „women's utopias are not places or even times, but states of mind." (Cullen Khanna 1990: 136.) Charakteristische Merkmale seien Bewegung und Veränderung, welche mit der im Zitat beschriebenen narrativen Struktur korrespondieren. Typisch sei weiterhin eine Spannung zwischen utopischer Möglichkeit und ihrer praktischen Begrenzung, was bedeute, dass das Utopische durchaus als hinterfragbar präsentiert werde (vgl. Cullen Khanna 1990: 139f).

Heggestad greift den Spielcharakter der utopischen Literatur von Frauen auf, indem sie von „der spekulativen Fiktion" („den spekulativa fiktionen") spricht, die sie als eine weibliche Strategie versteht, die neue narrative Muster bietet, mit deren Hilfe die Schriftstellerinnen Kritik an der soziokulturellen Konstruktion der Frau üben und die Gender-

[725] Vgl. Cullen Khanna, Lee: Women's Utopias. New Worlds, New Texts. In: Libby Falk Jones und Sarah Webster Goodwin (Hrsg.): *Feminism, Utopia, and Narrative*. Knoxville 1990: 133.

Konzepte („genusbegreppen") umdefinieren können (vgl. Heggestad 2003: 19f). Letztendlich beschreiben Heggestad und Cullen Khanna erneut die utopische oder experimentelle Methode, auf die Mieth am Beispiel von Heine und anderen verweist (vgl. 78f). Norrgård hebt in ihrem Plädoyer für einen durch konkrete Utopien geleiteten Feminismus die Bedeutung von Blochs *Experimentum Mundi* hervor. Mit dem Begriff die „Welt-als-Experimentierfeld" („världen-som-experimentfält") werde unser Zugang zu einer unendlichen Variation der Verhältnisse, einer Vielfalt von Prozessen, einem enormen Vorrat an Erfahrungen und einem langlebigen, breiten kulturellen „Multiversum" („multiversum") mit all seinen Subkulturen bezeichnet.[726] Das Vermögen des literarischen Diskurses, alle anderen Diskurse in sich aufnehmen und reflektieren zu können[727], macht die Literatur zu dem am besten geeigneten Ort für dieses Experimentierfeld (vgl. 75-82). Wie Mieth bin ich der Meinung, dass die utopische/ experimentelle Methode in den unterschiedlichsten literarischen Gattungen und Strömungen zu finden ist. Dennoch sind einige literarische Verfahren besonders gut für diese Methode geeignet. Zu ihnen ist Hagar Olssons Neurealismus zu rechnen.

Die enge Verbindung zwischen Modernismus, utopischem Denken und feministischen Ansätzen wird anhand der Bedeutung, die das freie schöpferische Ich einnimmt, deutlich. Diese Utopie hat sowohl in der modernistischen Kunst als auch in Wittigs theoretischen Überlegungen die Funktion, nicht nur auf die Veränderbarkeit politischer und kultureller Strukturen hinzuweisen, sondern eine Veränderung auch voranzutreiben. Der Modernismus wird dennoch oft zu einer männlichen Strömung erklärt. Anz meint, dass der deutsche Expressionismus vor allem als eine „Männerbewegung" gelten muss, die allerdings eine „antipatriarchale[...] Sympathie für das ‚Weibliche' (wie sie es sich vorstellte) und für matriarchale Ursprungsmythen" hegte (Anz 2002: 34).[728] Wenn man den Expressionismus, wie Anz es ja selbst vorschlägt (vgl. 88), als einen Teil des abendländischen Modernismus begreifen möchte, stellt man jedoch unweigerlich fest, dass viele der wichtigen Vertreter Frauen waren. Zu nennen wären beispielsweise Virginia Woolf, Djuna Barnes (1892-1982), Edith Södergran, Karin Boye oder – für den deutschen Expressionismus – Else Lasker-Schüler[729], die

---

[726] Norrgård 1988: 201. Norrgård nimmt an dieser Stelle Bezug auf Ernst Blochs *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, die 1970 in Frankfurt/ Main erschienen ist.

[727] Vgl. zum Diskursbegriff und zu den Besonderheiten des literarischen Diskurs Kilian, Evelin: Diskursanalyse. In: Schneider, Ralph (Hrsg.): *Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis. Eine anglistisch-amerikanistische Einführung*. Tübingen 2004: 62-69.

[728] Paqvalén konstatiert mit Berufung auf Witt-Brattström und andere ähnliche Tendenzen bei den schwedischen Primitivisten um Artur Lundkvist. Vgl. Paqvalén 2007: 110-115.

[729] Wie aus einem Brief vom 9.03.1920 hervorgeht, begrüßte Södergran Olssons Rezension einiger Gedichte Lasker-Schülers mit Nachdruck. Södergran bezeichnet Lasker-Schüler hier als „überirdisch herrlich" („överjordiskt härlig") und wünscht sich, dass Olsson weiterhin moderne Lyrik über die Pressespalten „dieses dummen

Anz zwar ebenfalls erwähnt, sie aber als eine Ausnahmeerscheinung darstellt. Anz kritisiert zwar, dass vor allem die Literaturgeschichtsschreibung dafür verantwortlich ist, dass abgesehen von Lasker-Schüler keiner der anderen Schriftstellerinnen Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Doch hindert ihn dies nicht daran, dem Expressionismus nahestehenden Künstlerinnen und Schriftstellerinnen wie Claire Goll, Henriette Hardenberg, Emmy Hennings, Mechtilde Lichnowsky, Nell Walden, Hermynia Zur Mühle, Marie Holzer, Franziska zu Reventlow und Lou Andreas-Salomé unter einem kaum halbseitigen Absatz zusammenzufassen. Ohne die Bedeutung und Verdienste dieser Frauen auch nur ansatzweise zu nennen, schlussfolgert Anz, dass der Expressionismus in der Tat eindeutig männlich geprägt sei (vgl. Anz 2002: 34).[730]

Hartmut Vollmer gelangt in seinem Aufsatz über die Dichterinnen des deutschen Expressionismus zu einem anderen Schluss. Er betont, dass man, obwohl schreibende Frauen in der Minderheit waren, sie keinesfalls als Randerscheinung einer männlichen Bewegung verstehen dürfe.[731] Die schlechte Publikationslage sei ein Grund für die Missachtung der weiblichen Expressionisten in der Literaturwissenschaft. Viele Autorinnen konnten ihre Texte nur in Zeitschriften veröffentlichen, wodurch sie schnell in Vergessenheit gerieten. Auch habe Kurt Pinthus' international verbreitete Anthologie *Menschheitsdämmerung*, in die Lasker-Schüler als einzige Frau aufgenommen wurde, dazu beigetragen, dass der Expressionismus als männlich wahrgenommen worden sei (vgl. Vollmer 2003: 41f). Vollmers exemplarische Analysen einiger expressionistischer Gedichte von Frauen veranlassen ihn zu einem Resümee, das die enge Verbindung zwischen moderner Weiblichkeit, modernistischer Kunst und dem Utopischen unterstreicht:

> sie markieren und konkretisieren die Krisen und Mißstände der Realität, appellieren, klagen an, erheben sich zum mutigen Ruf und zum verzweifelten Schrei, sie leiten aber ebenso zur ruhigen,

---

Landes" („detta dumma land"), sprich Finnlands verteilt. Vgl. Olsson 1955: 115. Vgl. dazu auch Holmström 1993c: 29-31.

[730] Neben Lasker-Schüler kannte Hagar Olsson von diesen Schriftstellerinnen mindestens die schwedischstämmige Nell Walden (1887-1975), die sich auch nach der Scheidung von Herwarth Walden, mit dem Olsson in persönlichem Kontakt stand (vgl. Olsson 1928c), für die Dokumentation und Wertschätzung der künstlerischen Bewegung um die Zeitschrift *Der Sturm* einsetzte. Sie war zudem wohl der erste abstrakte Künstler Schwedens und für Schwedens frühen Kontakt mit der expressionistischen Kunst verantwortlich. Vgl. zu Nell Waldens Positionierung und Bedeutung für das künstlerische Leben der Weimarer Republik Jessica Sjöholms Artikel „Madonnan och dvärgen. Genusvetenskapliga perspektiv på Nell Walden och Der Sturm." In: *Valör* 2/ 2002: 57-66.

[731] Vgl. Vollmer, Hartmut: „Rote Sehnsucht rinnt in meinen Adern". Dichterinnen des Expressionismus. Versuch einer literarischen Standortbestimmung. In: Walter Fähnders/ Helga Karrenbrock (Hrsg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003: 57.

> kontemplativen Reflexion, sie suchen nach Worten für ein unfassbares Leben, […] für eine ferne Utopie, die Mann und Frau gleichberechtigt und frei zur friedlich-harmonischen menschlichen Gemeinschaft weist. Die Texte der Autorinnen demonstrieren eine adäquate Sprachfindung für die eigene – gespannte – Befindlichkeit, sie artikulieren, psychische Tiefen ausleuchtend, eine kritische Selbst-Erkenntnis und den Willen zur befreienden *Tat*, im Bewußtsein einer sozialen Aufgabe und einer humanitären Verantwortung. (Vollmer 2003: 56.)

Ob diese Zusammenfassung auf Hagar Olsson Romane *På Kanaanexpressen*, *Det blåser upp till storm* oder *Chitambo* übertragen werden kann, wird weiter unten zu zeigen sein. Nicht zuletzt dann, wenn das Experimentieren mit Formen und Inhalten, Gattungsgrenzen, kulturellen Konstruktionen, Sprachgrenzen, Perspektiven, Realem und Utopischem etc. als ein wichtiges Merkmal modernistischer Literatur gilt, wird die These, dass der Expressionismus bzw. der Modernismus männliche Strömungen seien, unhaltbar.

Die Frau kann als eine Grenzgängerin zwischen der herrschenden Ordnung und einem ihr ausgelagerten Ort verstanden werden. Literarische Texte hingegen sind Grenzgänger zwischen Fantasie und Wirklichkeit. Sie können außerliterarische Diskurse in den literarischen aufnehmen und auf diese Weise sichtbar machen und verändern. Utopisches Denken bewegt sich im Grenzland zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf der einen und möglichen Zukunftsvisionen auf der anderen Seite. Mit Hilfe utopischer Literatur können weibliche Autorinnen die gegenwärtige Ordnung und die darin verankerte eigene Position hinterfragen und zugleich alternative Identitätsmuster und Gesellschaften imaginieren, ohne herrschende stereotype Rollenvorstellungen durch neue Stereotypen ersetzen zu müssen. In diesem Sinne sind Södergrans Worte wegweisend: *„Ich bin ein Sprung in die Freiheit und das Selbst... [...] ich bin ein Eingangsschild zu neuen Paradiesen."*

6.2. Moderne Weiblichkeit in der Zwischenkriegszeit

Seit dem 19. Jahrhundert findet in der skandinavischen Literatur eine kritische Auseinandersetzung mit den vorherrschenden Gender-Konzepten und der damit verbundenen Verortung der Frau im privaten und des Mannes im öffentlichen Raum statt. Schriftsteller wie CJL Almqvist (1793-1866) und Fredrika Bremer (1801-1865) in Schweden, Fredrika Runeberg (1807-1879) in Finnland und Henrik Ibsen (1828-1906) in Norwegen diskutierten und kritisierten in ihren Werken mehr oder weniger direkt die bürgerliche Ehe und das damit verbundene ungleiche Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern. Mit dem Modernen Durchbruch wurde auch die Stellung der Frau debattiert und Autorinnen wie Victoria Benedictsson (1850-1888) und Camilla Collett (1813-1895) erreichten ein breiteres Lesepublikum.[732] Die Untergangsstimmung, die sich um 1900 in Europa ausbreitete, umfasste nicht die Frauenbewegung, die soeben erst Morgenluft gewittert hatte. Birgitta Holm betont, dass mit dem pessimistischen Flaneur eine andere Gestalt auf die Straßen der Großstädte drängte: Die Frau der Zukunft. Mit „Framtidens kvinna" ist ein Aufsatz Ellen Keys von 1897 betitelt, in dem sie eine Sturm und Drang-Zeit der Frauen voraussagt, die weit in das kommende Jahrhundert reichen werde. Keys Aufsatz gilt Holm als beispielhaft für eine ganze Generation, die ihre Hoffnung und ihren Glauben auf „den Nya kvinnan" („die Neue Frau") richtete, die frei von den Begrenzungen des Patriarchats sein sollte und viele Namen trug. Holm betont, dass „Jungfrau" ein Ehrentitel war, bezeichnete er doch eine Frau, die keinem Manne untertan war. Man habe diese Frauen auch als „Vierge moderne", „Sturmvogel" („stormfågel"), „Wildvogel" („vildfågel") oder „Tochter eines freien Stammes" („dotter av fri stam") bezeichnet.[733] Holms kurze Übersicht zeigt die Verbindung zwischen dieser „Neuen Frau" und dem Geist der Utopie Ernst Blochs. Insbesondere die Vogelsymbolik, auf die ich bereits in anderen Zusammenhängen eingegangen bin (vgl. 300ff, 304f, 317), unterstreicht die Ausrichtung auf die Zukunft sowie die Wildheit und Freiheit „der neuen Frau". Sie scheint die verkörperte Hoffnung auf eine bessere Welt zu sein.[734]

---

[732] Vgl. dazu auch Forsås-Scott, Helena: *Swedish Women's Writing 1850-1995.* London 1997: 11-87.

[733] Holm, Birgitta: Älska är ett underligt ord. In: *Dagens Nyheter* 17.11.1999.

[734] Der Begriff „die neue Frau" („den nya kvinnan") findet in den frühen 1880er Jahren erstmals im schwedischsprachigen Raum Verwendung. Abgesehen von zeitgleichen Kontroversen über die Bewertung und Bedeutung „der neuen Frau" hat sie sich selbstredend bis 1950 mehrfach verändert. Basierend auf der historischen Entwicklung und unter Berücksichtigung von inhaltlichen Merkmalen, unterteilt Showalter die Entwicklung moderner Weiblichkeit seit 1840 in drei Phasen, die feminine (feminine phase), die feministische (feminist phase) und die weibliche Phase (female phase). Vgl. Showalter, Elaine: *A Literature of their own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London 1977: 13. Fjelkestam beschreibt für den Zeitraum von

In der schwedischen Literatur Finnlands ist die Situation vergleichbar mit den anderen nordischen Literaturen.[735] Helsinki ist nicht nur der Raum der „Tagediebe". In Karin Smirnoffs (1880-1973) *Under ansvar* (1915) bildet die Stadt den Schauplatz für einen Roman, der die Situation einer alleinerziehenden Mutter zum Anlass nimmt, eine ganze Reihe von zeitgenössischen Debatten aufzugreifen, die alle in irgendeiner Weise die vorherrschende (Geschlechter-)Ordnung problematisieren und angreifen. Es wird die fehlende gesellschaftliche Akzeptanz außerehelicher Kinder und das bürgerliche Verständnis von Verantwortung und Moral kritisiert. Außerdem tauchen verschiedene Repräsentationen moderner Weiblichkeit auf, die bereits deutlich auf die Zwischenkriegszeit vorausweisen. Mit dem „Ateneumsmädchen" („ateneumflicka") tritt eine ironische Variante der Garçonne auf. Es wird die Welt der weiblichen Büroarbeiterinnen ebenso geschildert, wie das Verhältnis von Kunst und Weiblichkeit thematisiert wird. Smirnoff nutzt den Roman als Experimentierfeld für zeitgenössische utopische Entwürfe, wobei insbesondere Keys Vorstellungen einer neuen Liebe und einer neuen Moral diskutiert und auf ihre Praxistauglichkeit hin untersucht werden.[736]

Die moderne Großstadt und „die neue Frau" gehen in der Literatur der Zwischenkriegszeit eine enge Verbindung ein. Schon lange vorher wird die Stadt häufig weiblich personifiziert[737], was sich in der

---

ca. 1880 bis 1939 drei Generationen neuer Frauen, die Showalters Phasen ungefähr entsprechen. Die erste Generation setzte sich vor allem für ökonomische und sexuelle Unabhängigkeit ein, wozu auch der Zugang zu den Universitäten gehörte. Einer beruflichen oder künstlerischen Selbstverwirklichung wurde ein weitaus höherer Stellenwert eingeräumt als einer ehelichen und/ oder sexuellen Beziehung zu einem Mann. Die zweite Generation kämpfte für politische Gleichberechtigung, wobei Ellen Key und andere der Sexualität und der Liebe wieder einen höheren Stellenwert einräumten. Die dritte Generation grenzt sich deutlich von dem stereotypen Bild der „Emanzipationsfrau" („emancipationskvinnan") ab und unterstreicht damit ihr Bedürfnis nach individueller Selbstständigkeit jenseits von vorgegebenen Rollenmustern. Vgl. Fjelkestam 2002: 21-23. Vgl. zur historischen Entwicklung „der neuen Frau" auch Meurer 2003: 10-35 und zur Forschungslage bzgl. „der neuen Frau" Wischmann 2006: 75-78.

[735] Eine der radikalsten Vertreterinnen der Frauenbewegung in Schweden in der Periode zwischen 1900 und dem Ersten Weltkrieg ist die Schriftstellerin Frida Stéenhoff. Stéenhoff vertrat sozialistische Gedanken ohne sich parteipolitisch zu binden. Sie engagierte sich für Pazifismus, Internationalismus und eine Neuordnung der Geschlechterverhältnisse. Besonders auf inhaltlicher Ebene kann sie als eine Vorgängerin Olssons gelten. Vgl. Zu Stéenhoffs politischem Engagement und ihrer Dramatik Ahlund, Claes: Krig och kultur i konservativ och radikal belysning. Annie Åkerhielm och Frida Stéenhoff från sekelskiftet till första världskriget. In: *Samlaren* 126/ 2005: 97-150. Ahlunds Artikel gibt zudem einen guten Überblick über die politischen Gegensätze und die daraus resultierenden Debatten der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhundert in Schweden.

[736] Vgl. zu Smirnoffs Produktion, die sie in Finnland verfasst hat und die sich in Finnland abspielt, das Kapitel „Finns det kvinnliga dagdrivare? Om Kersti Bergroth och Karin Smirnoff" in Toftegaard-Pedersen 2007: 202-222.

[737] Vgl. beispielsweise Zimmermann, Ruben: *Geschlechtermetaphorik und Gottesverhältnis. Traditionsgeschichte und Theologie eines Bildfelds in Urchristentum und*

Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fortsetzt. Ein besonders anschauliches Beispiel dafür ist Tove Ditlevsens (1917-1976) Beschreibung der Istedgade in Kopenhagen:

> Die Straße gleicht einem auf dem Rücken liegenden Mädchen. Am Enghaveplatz liegt, jung und unschuldig, der Kopf […]. Aber weiter unten, nach dem Bahnhof zu, spreizen sich die Beine, lang und leichtsinnig. Über sie verstreut, wie Sommersprossen, liegen die kleinen gastlichen Hotels, die munteren Läden, wo es Gemüse gibt und blutiges Fleisch […].[738]

> Gaden ligner en Pige, der ligger paa Ryggen med Hovedet ved Enghaveplads, ungt og uskyldigt [...]. Men ved Gasværksvej spreder Benene sig og strækkes lange og letsindige ned mod Banegaarden. Drysser ud over dem som Fregner ligger de smaa gæstfri Hoteller, de muntre Butikker med Grøntsager og blodigt Kød [...].[739]

Fjelkestam zeigt am Beispiel von Djuna Barnes, wie „die neue Frau" zu einer Metonymie moderner Urbanität wird: „In *Nightwood*, the New Woman and the Metropolis are represented *pars pro toto* […]. As such, they also signify material aspects of modernity where industrialization, urbanization, and emancipation are fundamental ingredients."[740] Die Großstadt bietet in der deutschen und skandinavischen Literatur der Zwischenkriegszeit das ideale Experimentierfeld für „die neue Frau". Doch verheißt die Stadt nicht nur die Möglichkeit, eine befreite, zukunftstaugliche Geschlechteridentität zu entwickeln, sie ist zugleich Schauplatz und Symbol für die Kehrseiten der Modernisierung. Wie schon bei Smirnoff werden die Ausbeutung der Büromädchen, die Problemkomplexe ungewollte und/ oder uneheliche Schwangerschaft, sozialer Abstieg, Vereinsamung und Desorientierung ebenfalls behandelt. In einigen Texten ist auch die Prostitution ein Thema (vgl. Wischmann 2006: 189-195). Antje Wischmanns Charakterisierung der Großstädte als „Zentren der Modernisierungsreflexion" (Wischmann 2006: 193) scheint mir daher ein sehr brauchbarer Terminus. Die Stadt kann gleichermaßen als Schauplatz utopischer Konzepte gelten, da utopisches Denken kritische Reflexion, Warnung und hoffnungsvollen Zukunftsausblick zugleich beinhaltet. Entsprechend spielen sich Hagar Olssons literarische und dramatische Texte der Zwischenkriegszeit meist in Helsinki ab.

---

antiker Umwelt. Tübingen 2001: 117-137. Vgl. außerdem Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studie zur Literatur*. Hamburg 1990: 149-230.

[738] Ditlevsen, Tove: *Straße der Kindheit*. Berechtigte Übertragung aus dem Dänischen Bernhard Jolles. Frankfurt/ Main [o. J.]: 190.

[739] Ditlevsen, Tove: *Barndommens Gade*. Kopenhagen 1943: 163f.

[740] Fjelkestam, Kristina: Allegorizing Modernity: The New Woman and the Metropolis as Metonymies in Djuna Barnes's *Nightwood*. In: Witt-Brattström, Ebba (Hrsg.): *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*. Södertörn 2004: 171.

Auch in Russland und Deutschland wird „die neue Frau" zu einem häufig verwendeten Begriff. Alexandra Kollontay betont in ihrem Artikel „Den nya kvinnan" von 1913 die Gemeinsamkeiten der neuen Frauen über nationale und soziale Grenzen hinweg[741], und Elisabeth Dauthendeys Erzählung *Vom neuen Weibe und seiner Liebe. Ein Buch für reife Geister* (1900), der bald mit einem Vorwort von Key versehen ins Schwedische übersetzt wurde, ist ein frühes deutsches Beispiel für die Verwendung der Bezeichnung „die neue Frau" und einer Auseinandersetzung mit ihr.[742] In der Weimarer Republik wurde „die neue Frau" schließlich zu einem Schlagwort und Mythos, der ebenfalls in Film und Werbung seine Verwendung fand. Barbara Drescher zeigt, dass „die neue Frau" zunächst vor allem zum Ausdruck für eine weibliche Geschlechtsidentität wurde, die sich deutlich von den traditionellen Rollenmustern der Elterngeneration distanzierte, indem sie Emanzipation, Liebe, Sexualität und Beruf als miteinander zu vereinbarende Komponenten verstanden. Ihre Andersartigkeit unterstrichen diese Frauen mit ihrem äußeren Erscheinungsbild. Kurzes Haar, kurze Röcke und eine schlanke jungenhafte Figur setzten ein klares Zeichen.[743] War „die neue Frau" zunächst eine Identität, die den Töchtern der gehobenen bildungsbürgerlichen Klasse vorbehalten war, so entwickelte sie sich mit ihrem Einzug in die Massenkultur zu einem Leitbild für junge Frauen unterschiedlicher Schichten (vgl. Drescher 2003: 175).

Fjelkestam fragt, ob „die neue Frau" zunächst ein ausschließlich literarisches Phänomen ohne reale Entsprechung gewesen sei (Fjelkestam 2002: 12), mit anderen Worten also ein utopisches Konzept. Dafür spricht nicht nur ihre Vielgestaltigkeit und Ambivalenz, die in verschiedenen neueren Studien immer wieder festgestellt worden ist, sondern auch ihre Verortung an einer Schnittstelle zwischen Wirklichkeit und Imagination. Drescher hebt hervor, dass „die Neue Frau kein absoluter Begriff, sondern eine aus diversen Perspektiven aufgeladene Idee" (Drescher 2003: 172) war, während Wischmann zu dem folgenden Schluss kommt:

> The iconography of the New Woman is less interesting in terms of typologies. It is best examined in terms of aesthetic and narrative

[741] Vgl. Kollontay, Alexandra: Den nya kvinnan. In: Dies.: *Den nya moralen*. Stockholm 1979: 16.Vgl. zu Kollontay auch S. 155f dieser Arbeit sowie Kollontai, Alexandra: *Die Situation der Frau in der gesellschaftlichen Entwicklung. Vierzehn Vorlesungen vor Arbeiterinnen und Bäuerinnen an der Svedlov-Universität 1921.* Frankfurt/ Main 1975; Kollontai, Alexandra: *Mein Leben in der Diplomatie. Aufzeichnungen aus den Jahren 1922-1945.* Hg. v. Heinz Deutschland. Aus dem Russischen von Ruth und Heinz Deutschland. Berlin 2003.

[742] Vgl. Dauthendey, Elisabeth: *Ny kärlek. En bok för mogna andar*. Med förord af Ellen Key. Stockholm 1902.

[743] Vgl. dazu Barbara Dreschers Aufsatz „Die ‚Neue Frau'". In: Fähnders/ Karrenbrock 2003: 163. Drescher liefert in diesem Aufsatz einen Überblick über die Entwicklung und Verwendung des Begriffs, wobei sie betont, dass der Eingang dieses Konzepts in die Massenkultur nicht zwingend den Verlust seines revolutionären Potenzials bedeutet hat.

> openings. The narrative method, which contrasts the functions of the gaze by multiple perspectives and establishes intermediary relations, is able to renew the realistic genre.[744]

„Die neue Frau" kann in diesem Sinne nicht nur selbst als eine Utopie verstanden werden, sondern ist zugleich Wegbereiter für das Utopische, indem sie einem neuen Realismus in der Literatur auf den Weg hilft. Dies bedeutet zugleich das Aufgreifen und Herausbilden eines neuen Wirklichkeitsverständnisses, wovon bei Hagar Olsson ja immer wieder die Rede ist.

Auch wenn man das Konzept „der neuen Frau" als ambivalent, dynamisch und damit als einen Angriff auf die vorherrschenden Strukturen oder zumindest als eine Öffnung der Geschlechteridentitäten versteht, muss man festhalten, dass es von Beginn an immer wieder mit stereotypen Rollenmustern in Verbindung gebracht wurde (vgl. Fjelkestam 2002: 23). Auch die neuen Frauen der Zwischenkriegszeit, die sich teilweise so selbstbewusst gegen Rollenzuschreibungen jeglicher Art zu widersetzen versuchten, liefen bald Gefahr, klassifiziert und damit verharmlost zu werden. Wie schon Bloch konstatiert auch Fjelkestam: „Die politische Sprengkraft der Neuen Frau wurde während der 1920er Jahre ausgehöhlt, als Diese sich zu ‚einer Demimonde in Massenauflage' entwickelte."[745] Wie ihre Vorgängerinnen ist diese dritte Generation „der neuen Frau" kontrovers bewertet worden. Einigen erschien sie als gesund und natürlich (vgl. Fjelkestam 2002: 13), andere hingegen bezeichneten sie als einen „überspannten und kranken Frauentyp"[746]. Fjelkestam versucht eine Fortsetzung von zu einseitigen Klassifizierungen durch die Forschung zu umgehen, indem sie lieber in der unbestimmten Form von „einer Neuen Frau" („en Ny kvinna") als von „der neuen Frau" („den nya kvinnan") spricht (vgl. Fjelkestam 2002: 188f). Es ist jedoch anzuzweifeln, ob damit einer zu engen Kategorisierung vorgebeugt wird. Besonders fragwürdig erscheint mir, dass Fjelkestam mit der unbestimmten Form vor allem die literarischen und realen neuen Frauen ab ca. 1930 benennen will, um zu unterstreichen, dass sie nicht mit dem Mythos der neuen Frau vorausgegangener Jahrzehnte identisch seien. Auf diese Weise läuft man jedoch Gefahr, den Facettenreichtum zu missachten, den alternative weibliche Konzepte bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts und in Ausnahmefällen auch deutlich früher aufweisen. Macht man sich die Bandbreite des Begriffs bewusst, wird deutlich, dass eine klare Definition

---

[744] Wischmann, Antje: A Strong Feeling of Her Own Self: The Modelling of the New Woman in Selected Swedish and German Novels, 1920-40. In: Witt-Brattström 2004: 201.

[745] „Den Nya Kvinnans politiska sprängkraft kom dock att urholkas under 1920-talet då Hon utvecklades till ‚en demimond i massupplaga'." In: Fjelkestam 2002: 24. Fjelkestam nimmt an dieser Stelle Bezug auf den Artikel „Erotik, etik och emancipation. Om 1920-talets nya kvinna" von Yvonne Hirdman, Ebba Witt-Brattström und Margaretha Fahlgren. In: *NKLH* 3: 373-378.

[746] „[Ö]verspänd och sjuk kvinnotyp". In: Domellöf 2001: 56.

„der neuen Frau“ unmöglich ist. Damit bleibt ihr Subversionspotenzial ebenso erhalten, wie ihr utopischer Charakter erkennbar wird.

Im Folgenden werde ich kurz einige der Eigenschaften beschreiben, die in der Forschung als charakteristisch für „die neue Frau“ geltend gemacht werden. Sie finden in Teilen ihre Entsprechung in Heggestads drei utopischen Modellen. Außerdem geben sie einen Einblick in die historischen Hintergründe. Birgitta Holm bezeichnet die erste Generation weiblicher Studenten als das dritte Geschlecht[747], was die Studentinnen mit dem „androgynen oder geschlechtsneutralen Modell“ Heggestads in Verbindung bringt. Holm begründet die Bezeichnung mit der sexuellen Offenheit vieler Studentinnen, die weder eine eindeutig hetero- noch eine klar homosexuelle Geschlechtsidentität wählten. Der Mensch sei unabhängig vom Geschlecht von Interesse gewesen (vgl. Holm 1996: 280). Ein „androgynes Utopia“ entwirft im Jahre 1899 Helga Karrenbrock zufolge auch die deutsche Schriftstellerin Ricarda Huch, wenn sie das „mannweibliche Menschenideal“ fordert.[748] Diese Formulierung ist bemerkenswert, da sie nicht nur betont, dass die Frau einen entscheidenden Anteil an der humanistischen Utopie des neuen Menschen hat, sondern auch „gendertrouble“ auslöst. Die heteronormative Ordnung ist kein selbstverständlicher Teil der zukünftigen Gesellschaft, wenn eine Aufspaltung in männlich und weiblich nicht länger als wünschenswert gilt.

Auch solche Erscheinungen wie „die männliche Lesbierin“ („den manhaftiga lesbianen“) (Fjelkestam 2002: 93), die Garçonne oder der Flapper der 1920er Jahre weisen Parallelen zu dem androgynen oder geschlechtsneutralen Modell auf. Vereinen sie männlich wie weiblich konnotierte Eigenschaften in sich, so können sie als eine Infragestellung der Geschlechterdifferenz verstanden werden. Tauschen sie jedoch einfach ein weibliches gegen ein männliches Konzept aus, geschieht genau das, was Hirdman kritisiert. Es werde die Vorstellung geweckt, dass Geschlechterrollen ausgetauscht werden könnten wie ein alter mottenzerfressener Mantel. Dies impliziere aber, dass man, um der Wahrheit auf den Grund zu gehen, lediglich alle Rollen ablegen müsse, um die unveränderliche Biologie zu erkennen (vgl. Hirdman 2001: 13f). Die Binarität der Geschlechter werde außerdem bestätigt, da es zu keiner Grenzüberschreitung zwischen männlichem und weiblichem Gender komme. Eben dieser Vorstellung will Hirdman mit ihrer Neudefinition des Gender-Begriffs entgegenwirken.

Seit den 1920er Jahren ist das Fehlen eines der modernen Frau angemessenen männlichen Partners ein häufiges Thema in der Literatur von Frauen. Keys Ideal einer vollkommenen Liebe zwischen Frau und Mann gilt in Anbetracht der zeitgenössischen Verhältnisse als

---

[747] Holm, Birgitta: Det tredje könet. Studentskor i Uppsala. In: *NKLH* 3: 276.

[748] Karrenbrock, Helga: „Das Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes“. Zum Selbstverständnis schreibender Frauen in den Zwanziger Jahren. In: Fähnders/ Karrenbrock 2003: 24.

unrealisierbar und wenig wünschenswert, da sie nur durch eine Rückkehr zu alten Rollenmustern möglich scheint.[749] Häufig wurde das Leben der modernen sich selbstversorgenden Frau zwischen den Weltkriegen mit Isolation und Einsamkeit in Verbindung gebracht. Weit verbreitet war zudem der Glaube, die Frau müsse ihre weiblichen Eigenschaften unterdrücken, um beruflich oder künstlerisch erfolgreich zu sein. Da die Strukturen der Gesellschaft männlich geprägt waren, erschien dies als die logische Konsequenz (vgl. Fjelkestam 2002: 73-83). Ein Alternative dazu stellt das kameradschaftliche Zusammenleben selbstständiger Frauen dar, so wie es Elin Wägner (1882-1949) in ihrem Roman *Norrtullsligan* (1908)[750] schildert, oder wie es die so genannte Fogelstad-Gruppe um Wägner, die Reformpädagogin Honorine Hermelin (1886-1977), die Ärztin Ada Nilsson (1872-1964) und die Reichstagsabgeordneten Elisabeth Tamm (1880-1958) und Kerstin Hesselgren (1872-1962) praktizierte. Olsson war eng befreundet mit einigen dieser Frauen, aus deren Kreis die Kulturzeitschrift *Tidevarvet* (1923-1936) und die 1925 gegründete „Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad" („Weibliche Mitbürgerschule zu Fogelstad") hervorgegangen sind.[751] Olsson hielt Vorträge an der Schule und schrieb Artikel für *Tidevarvet*.[752] Fogelstad und *Tidevarvet* können als konkret-utopische

---

[749] Dass Keys Schriften auch anders ausgelegt werden können, zeigt Paqvalén in ihrer Doktorarbeit zu Agnes von Krusenstjerna. Nach Paqvaléns Lesart bietet Keys neue Liebe und neue Moral die ideologische Grundlage für den utopischen Schluss der Pahlen-Serie, der ein autonomes Frauenkollektiv präsentiert, das bereits die Fernutopie eines gleichberechtigten Zusammenlebens zwischen Frauen und Männern jeglicher sexueller Ausrichtung in sich trägt, da einige der Frauen kleine Söhne haben oder erwarten. Vgl. Paqvalén 2007: 90; 287-310.

[750] Ebba Witt-Brattström bezeichnet diesen Roman in ihrem Vorwort zu der von ihr herausgegebenen Aufsatzsammlung *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts* von 2004 als „the first Swedish New Woman novel".

[751] Bis zur Auflösung der Schule im Jahre 1954 nahmen ca. 2000 Frauen an ihrem Unterricht teil. Vgl. Eskilsson, Lena: Kvinnlig vänsterhållning och radikalism i 30-talets kultur- och samhällsdebatt. In: Nolin 1993: 159. In dem von Elsa Björkman-Goldschmidt herausgegebenen Buch *Fogelstad* findet man außerdem eine Auflistung aller Kursteilnehmerinnen von 1922-1954, sowie die Berufe der Schülerinnen, die in der Zeit von 1925-1934 am Unterricht von Fogelstad teilnahmen. Vgl. Björkman-Goldschmidt 1954: 207-231.

[752] Die Fogelstad-Frauen, ihre Schule, die Zeitschrift *Tidevarvet* und auch Hagar Olssons Anbindungen an diese sind mittlerweile gut dokumentiert. Insbesondere Holmströms Biographie, Eskilssons Studie zu der „Kvinnliga medborgarskolan" und Knutsons Portrait der Gruppe haben dazu beigetragen, dass dieser Abschnitt des Werks und des Lebens Olssons zu den besser bekannten gehört. Ich werde daher nicht ausführlicher auf diesen Themenkomplex eingehen. Eskilsson präsentiert das Curriculum der Frauenschule, die Mitarbeiterinnen und die Auflagenstärke von *Tidervarvet* und die grundlegenden theoretischen und ideologischen Vorstellungen von Weiblichkeit und Gesellschaft. Ergänzend dazu bietet Knutson ein anschauliches Portrait der Gruppe, wobei sie den wichtigsten Vertreterinnen sowie einigen der Gruppe in besonderer Weise verbundenen Frauen intensivere Aufmerksamkeit schenkt. Holmström stellt vor allem auf der Grundlage der Briefwechsel zwischen Hagar Olsson, Honorine Hermelin und anderen die Verbindungen zwischen den

Projekte in einem ähnlichen Sinne wie die modernistischen Kulturzeitschriften *Ultra* und *Quosego* verstanden werden (vgl. 183-187). Zugleich stellt die Schule eine Heterotopie in der patriarchalisch strukturierten Gesellschaft der Zwischenkriegszeit dar. Fogelstad und Wägners Roman weisen Gemeinsamkeiten mit dem „allein-weiblichen Modell" nach Heggestad auf. Es handelt sich um in sich geschlossene Frauenkollektive, die ihr Zusammenleben auf eigenen Prinzipien aufbauen.

Das eigentliche Ziel der Fogelstad-Gruppe war jedoch eine reformierte oder revolutionierte Gesellschaft, die ein gleichberechtigtes Neben- und Miteinander zwischen Mann und Frau ermöglichen sollte und die oft als „Kameradschaftsgesellschaft" („kamratsamhälle"; Jonsson 2001: 357) bezeichnet wurde. In ihren Ansichten, wie dieses Ziel erreicht werden könne, waren sich die verschiedenen Vertreterinnen der Gruppe nicht unbedingt einig. Auch variierten die Meinungen bezüglich der inhaltlichen Ausgestaltung dieses utopischen Konzeptes, welches dem dritten Modell von Heggestad, dem Zusammenleben zweier gleichwertiger, sich ergänzender Geschlechter, zugerechnet werden kann. Ähnliches gilt für die von Fjelkestam beschriebene Utopie der Kameradschaftsehe (vgl. Fjelkestam 2002: 135), die sie in einer Reihe schwedischer Romane der Zwischenkriegszeit entdeckt. Auch in der finnischen Literatur findet man die Utopie eines kameradschaftlichen Zusammenlebens zwischen Mann und Frau. Ein Beispiel dafür ist die Dramatik Hella Wuolijokis. Wuolijoki war mit Alexandra Kollontay bekannt und zeitweise als politische Gefangene in Finnland inhaftiert. Von 1945-1949 war sie Mitglied des finnischen Reichtags.[753]

In Schweden bildete die Fogelstad-Gruppe eine Alternative zu dem Hausfrauenverbund und den sozialdemokratischen Frauenvereinigungen samt ihrer jeweiligen Fortbildungs- und Erziehungsangebote. Domellöf zeigt die feministischen Wurzeln der Gruppe in der Durchbruchszeit und in der 1914 gegründeten „Vereinigung freisinniger Frauen" („Föreningen frisinnade kvinnor").[754] Die Schule wurde zu einer Begegnungsstätte der weiblichen Avantgarde in Kunst, Politik und Wissenschaft über die schwedische Grenze hinaus. Hier verkehrte Alexandra Kollontay, neben Karin Boye und Hagar Olsson. In *Tidevarvet* präsentierte man Kunst, Literatur und gesellschaftspolitische Strömungen aus ganz Europa. Die Utopie einer gerechten Gesellschaft, zu deren Verwirklichung vor allem eine aktive

---

Frauen dar. Vgl. Eskilsson 1991; Holmström 1993c: 179; 188-214; 220-223; 231-235; 252-255; 263-269; Lennerhed, Lena/ Witt-Brattström, Ebba (Hrsg.): *Kvinnorna skall göra det! Den kvinnliga medborgarskolan vid Fogelstad – som idé, text och historia.* Södertörn 2002; Knutson 2004.

[753] Vgl. Melberg, Enel: Arvet från Minna Canth. Pionjärer i finsk dramatik. In: *NKLH* 3: 159f.

[754] Vgl. Domellöf, Gunilla: Opinionsbildningen i *Tidevarvet* 1923-1936. Upptakten och anknytningen till det liberalfeministiska arvet. In: Lennerhed/ Witt-Brattström 2002: 122-130.

weibliche Beteiligung notwendig sei, war für die Fogelstad-Frauen von grundlegender Bedeutung. Das neugewonnene Stimmrecht wurde als der erste Schritt zur Verwirklichung der „Kameradschaftsgesellschaft" verstanden. Die Schulausbildung in Fogelstad zielte dementsprechend nicht auf die Ausbildung moderner Hauswirtschaftsmeisterinnen, sondern auf die Erschließung aller gesellschaftlichen Bereiche für die Frau, um dort ihren Einfluss zu erhöhen. Zwei wesentliche Fächer der Schule waren Gesellschaftswissenschaften („samhällskunskap") und Anthropologie („människokunskap") (vgl. Eskilsson 1993: 159). Sie waren darauf ausgelegt, mündige Staatsbürgerinnen zu erziehen, wobei Liberalismus, Humanismus und Individualismus der Erziehung zugrunde gelegt wurden. Die kulturradikale Utopie eines freien Menschen, der selbst Verantwortung für sein Handeln übernimmt, war von großer Bedeutung sowohl für die Ausrichtung der Schule als auch für *Tidevarvet.* Domellöf betont, dass dieses Freiheitsverständnis die Brücke bildet zwischen Individuum und Kollektiv. Der Glaube an den Wert jedes einzelnen Menschen und an die Gemeinschaft aller Menschen miteinander bestimmt die Perspektive der Gruppe (vgl. Domellöf 2002: 124f).[755] Ein großes Gewicht für die Emanzipation der Frau wurde außerdem der sexuellen Aufklärung beigemessen. Diesem Thema räumte auch die finnische Dichterin und Kritikerin Katri Vala eine wichtige Bedeutung ein. Sie forderte die Einrichtung von Beratungsstellen, was ihr von Seiten der konservativen Presse den Vorwurf der Sittenwidrigkeit einbrachte.[756]

Die Zeitschrift *Tidevarvet* hatte ähnliche pädagogische Ansprüche. Sie verstand sich als eine radikale weibliche Kulturzeitschrift mit dem Ziel, die neuen weiblichen Mitbürger zu informieren und aufzuwecken (vgl. Eskilsson 1991: 125). Neben einem engeren Kreis von Mitarbeiterinnen um die Redakteurin Elin Wägner veröffentlichten auch viele andere Frauen und Männer wie Olsson und Boye ihre Artikel. *Tidevarvet* wollte sich nicht auf die so genannte Frauenfrage beschränken lassen. Entsprechend der Utopie von einer kameradschaftlichen Gesellschaft richtet sich der Fokus der Zeitschrift auf die gesamte Gesellschaft. Dies bedeutete auch, dass man beispielsweise zu umweltpolitischen Fragen Stellung bezog. Politisch vertrat man eine radikalpazifistische Haltung[757] und bekannte sich zur Demokratie, wobei

---

[755] Vgl. dazu auch Eskilsson 1991: 115: „Das kollektive Handeln gestützt auf das Bewusstsein der Individuen und das verantwortungsvolle Mitwirken sind der Grund für alle Demokratie. Demokratie gibt sowohl Raum für Zusammenarbeit als auch für individuelle Willensstärke." („Det kollektiva handlandet byggt på individernas medvetna och ansvarsfyllda medverkan är grunden för all demokrati. Demokrati ger rum för både samarbete och individuell viljestyrka.")

[756] Vgl. Ulla-Maija Juutila: För en bättre värld. Om Katri Vala och Elvi Sinervo. In: *NKLH* 3: 509.

[757] Pazifismus und Umweltpolitik wurden als ineinandergreifende Gebiete verstanden. Domellöf betont, dass Tamm und Wägner sich darin einig waren, dass der Frieden auf Erden und eine neues friedliches Verhalten der Erde gegenüber

man bemüht war, alte Denkmuster aufzugeben. In diesem Sinne versuchte man die enge Verbindung zwischen den privaten und öffentlichen Bereichen zu betonen, was zugleich die klassische Rollenverteilung mit der Frau im Haus und dem Mann in der Öffentlichkeit aufbrach. Den Sozialismus bewertete man zwar in vielerlei Hinsicht als positiv, doch lehnte man die undemokratische Variante der UdSSR ab. Allein im demokratischen Staat sah man die Möglichkeit gewahrt, dem einzelnen Menschen ebenso wie der Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit aller Individuen gerecht zu werden (vgl. Eskilsson 1993:164-166). Diese kurze Zusammenfassung der ideologischen Ausrichtung zeigt, dass Eskilsson die Fogelstad-Gruppe mit Recht als einen Teil des skandinavischen Kulturradikalismus (der zweiten Phase) präsentiert. Wie andere Kulturradikale setzten sich die Gruppenmitglieder über parteipolitische und nationale Grenzen hinweg und strebten eine ganzheitliche Perspektive an. Der Glaube an die Macht des Wortes war ihnen ebenso zu eigen wie schon den Aufklärern und den nachgeborenen Feministen des 20. Jahrhunderts (vgl. Domellöf 2002: 141).

Obwohl innerhalb der Gruppe Uneinigkeit darüber herrschte, ob Mann und Frau grundsätzlich verschieden sind, stimmte man darin überein, dass die Frau mit ihren neuen politischen Rechten den Bedürfnissen von Mensch und Natur mehr Gehör verschaffen und zu einer grundsätzlichen Veränderung der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse beitragen könne. Ihre Utopie einer friedvollen gerechten Demokratie, in der alle Menschen kameradschaftlich miteinander leben und ihren eigenen Neigungen und Stärken nachgehen können, erscheint trotz ihrer Offenheit konkreter als die sozialdemokratische Utopie des Volksheims (vgl. 156f, 160, 219f). Dieser fehlte zunächst die Verwurzelung in der Wirklichkeit, weshalb sie trotz detaillierter Beschreibungen durch verschiedene Theoretiker einen abstrakten Charakter behielt. Die Fogelstad-Frauen dachten pragmatischer und kleinschrittiger. War das Wahlrecht der erste Schritt in die richtige Richtung, so bildeten die Schule und die Zeitschrift weitere Schritte hin zum Fernziel. Mit dieser Vorgehensweise wurden bereits einige der Forderungen erfüllt, die Norrgård über ein halbes Jahrhundert später formuliert hat.

Das Fernziel des Feminismus ist laut Norrgård die Befreiung der Frau von jeglicher Unterordnung unter den Mann, wobei verschiedene Gesellschaftsmodelle, die eine solche Befreiung implizieren, denkbar seien. Um dorthin zu gelangen, müssten Weg und Ziel sich einander annähern. Norrgård bezieht sich auf Blochs Definition der konkreten Utopie, wenn sie davon ausgeht, dass bereits in der Gegenwart die

---

unauflöslich zusammengehörten (vgl. Domellöf 2002: 124). Vgl. zum pazifistischen Engagement der Fogelstad-Frauen auch den Artikel „'Vi tror på betydelsen av de enskilda människornas insats.' Fogelstadskvinnor och fredsfrågan 1924-1954" von Irene Andersson. In: Lennerhed / Witt-Brattström 2002: 65-89.

Möglichkeit für etwas vorhanden ist, was noch nicht existiert. Mache man sich diese Ungleichzeitigkeit bewusst, könne man die Hindernisse auf dem Weg zum Fernziel leichter erkennen und beseitigen. Der Abstand zwischen „dem Guten und dem Möglichen" („det goda och det möjliga") werde auf diese Weise kleiner und man beginne, Veränderung als Prinzip des Lebens zu begreifen – und das wiederum bedeute, dass die Utopie konkret werde (vgl. Norrgård 1988: 203-206). Norrgård spricht sich außerdem für die aktive Hoffnung aus, wie Bloch sie in *Prinzip Hoffnung* beschreibt. Basierend auf den eigenen durch Vergangenheit und Gegenwart geprägten Erfahrungen, solle die Hoffnung auf Veränderung genährt werden. Diese Hoffnung gebe Kraft und Sicherheit, was zu Aktivität und Bewegung führe (vgl. Norrgård 1988: 194f). Mit der „Weiblichen Mitbürgerschule" und *Tidevarvet* wird die Forderung nach einer Angleichung von Weg und Ziel erfüllt. Das aktive Eintreten der Fogelstad-Frauen für eine Neuordnung der Gesellschaft ist zudem deutlich von dem Gefühl geleitet, dass die Hoffnung auf die Entwicklungsfähigkeit von Mensch und Gesellschaft ihre Berechtigung hat.

Die progressive Utopie der Fogelstad-Gruppe, die nicht nur eine neu Gesellschaftsordnung, sondern auch eine Erweiterung der vorherrschenden Gender-Konzepte umfasste, bildete eine Ausnahme in ihrer Zeit. Der Vormarsch der Sozialdemokratie in Schweden bedeutete keineswegs den Abschied von der traditionellen Rollenverteilung und den konventionellen Geschlechteridentitäten. In ihrer Studie *Den socialistiska hemmafrun och andra kvinnohistorier* beschreibt Hirdman die Entwicklung des Frauenbildes in der schwedischen Sozialdemokratie seit 1900, wobei sie vor allem auf die Zwischenkriegszeit eingeht. Hier zeichnet sich entsprechend der gesamtpolitischen Lage in Europa und den in Kapitel 4 beschriebenen reaktionären Tendenzen im schwedischen Kulturbetrieb eine Idealisierung der Frau als Mutter und Hausfrau ab. Die wirtschaftlichen Probleme und die damit verbundene hohe Arbeitslosigkeit gefährdeten das Recht der Frau auf Arbeit, wobei nicht nur konservative Politiker, sondern auch Sozialdemokraten gegen die Erwerbstätigkeit verheirateter Frauen argumentierten. Die Linke wollte zwar kein generelles Verbot, doch verlangten viele hochrangige Funktionäre, dass verheiratete Frauen sich freiwillig für den Haushalt entscheiden sollten (vgl. Hirdman 1992a: 82f). Damit verlor die sozialistische Utopie von der sich durch ihre Arbeit emanzipierenden Frau, die im Staat der Zukunft auf Augenhöhe mit dem Mann für die Produktion verantwortlich ist, an Boden. Unter den marxistischen Theoretikern und Theoretikerinnen herrschte von Anfang an Uneinigkeit darüber, ob der Gleichstellung von Mann und Frau ein geschlechtsneutrales[758] oder ein die Geschlechterdifferenz bejahendes

[758] Geschlechtsneutral bedeutet dabei meist, dass die Frau sich einer männlichen Norm anpassen muss. Sie erhält die gleichen Rechte und Aufgaben wie der Mann,

Modell zugrunde liegen solle. Dennoch sahen viele in staatlichen Küchen, Kinderbetreuung und kollektivem Wohnen die Lösung für eine gleichberechtigte Erwerbstätigkeit beider Geschlechter. Diese Zukunftsentwürfe versäumten es jedoch, die Arbeitsteilung in Bezug auf Kinder und Haushalt mit einzubeziehen (vgl. Hirdman 1992a: 41-49).

Hirdman zufolge wurden diese Gebiete zu einer ideologischen Leerstelle, die es von den Frauen selbst zu füllen galt. Seit 1900 verzeichnete die sogenannte Hausfrauenbewegung in Schweden großen Zulauf. Man machte aus der Not eine Tugend, indem Haushalt und Kindererziehung zum Schauplatz der Emanzipation wurden. Dabei galt es jedoch nicht, dem Mann mehr Verantwortung für Kinder und Haus zu übertragen, sondern man setzte sich für eine Aufwertung des Hausfrauendaseins ein. Die Haussklavin sollte durch eine ausgebildete Hauswirtschaftsmeisterin ersetzt werden. Es entstanden Schulen für Hauswirtschaftslehre, was dazu führte, dass man die Führung eines Haushalts zum Beruf erklären konnte, womit das traditionelle Tätigkeitsfeld der Frau ein höheres Ansehen erlangte (vgl. Hirdman 1992a: 49-51). Dies hatte zur Folge, dass die Frau an ihren traditionellen Wirkungsbereich gebunden blieb, womit die Emanzipation gebremst und die patriarchalische Ordnung stabilisiert wurde.

Hirdman bewertet die Hausfrauenbewegung mit einigem Recht als eine Attacke gegen die bürgerliche Frauenbewegung und deren Gleichheitsideal (vgl. Hirdman 1992a: 49). Dennoch hatte die ihr zugrundeliegende Utopie eine starke Anziehungskraft, da sie trotz ihres konservativen Rollenverständnisses ungemein modern erschien. Die perfekte Hausfrau, die Mann, Kinder und Heim mit Hilfe der neuesten wissenschaftliche Erkenntnisse und den modernsten Haushaltserrungenschaften betreut, verstand man laut Hirdman als die Chance, das arme Schweden („Fattigsverige“) in ein gelobtes Land („lyckorike“) zu verwandeln (vgl. Hirdman 1992a: 50). Die Hausfrauenbewegung charakterisierte man als unpolitisch, was dazu führte, dass Frauen unterschiedlichster politischer Orientierung von ihr angesprochen wurden. Doch auch wenn es weder eine parteipolitische Zugehörigkeit noch ein direktes politisches Engagement gab, bezog die Bewegung politisch Stellung gegen die Gleichstellung der Geschlechter.

Ähnliches gilt auch für Key, die eine der populärsten Stimmen Schwedens hinsichtlich der Frauenfrage war. Key grenzt sich von der ersten Generation von Frauenrechtlerinnen ab, indem sie deren Streben nach Gleichheit die Propagierung weiblicher Werte entgegenstellt. Dabei verstand sie insbesondere die Kindererziehung als eine Profession, die sie entlohnt sehen wollte. Keys Utopie von einer besseren Gesellschaft setzt in der Tradition Rousseaus stehend bei den Kindern an (vgl. 275). Liebevoll und sorgfältig erzogene Kinder bilden die Voraussetzung für eine neue Zeit. Obwohl sich Keys Definition von Weiblichkeit in einem

---

wobei ihr jedoch wenig Gestaltungsspielraum bleibt. Im Grunde geht es um eine Eingliederung der Frau in eine männliche Norm.

traditionellen Rahmen bewegt, ebnete sie den Weg dafür, die männliche Norm als eine solche zu erkennen und eine Befreiung von ihr in Angriff zu nehmen. Key prägte den Begriff der „Gesellschaftsmutter" („samhällsmoder")[759], der zwar zunächst in traditioneller Weise für eine weibliche Geschlechtsidentität stand, aber von Keys Nachfolgerinnen bald als ein Konzept verstanden wurde, dass Männer wie Frauen umfassen und als Grundstein für eine neue gesellschaftliche Ordnung dienen konnte. In Boyes *Kallocain* werden beispielsweise Männer wie Frauen zu weiblich konnotierten Trägern einer Utopie, die zwar kaum näher beschreiben wird, aber deutliche vitalistische, pazifistische und mütterlich behütende Züge aufweist: „Könnte nicht eine neue Welt entstehen, durch die Mütter – ob es nun Männer oder Frauen sind, ob sie Kinder zur Welt gebracht haben oder nicht."[760] Birgitta Svanberg spricht in diesem Zusammenhang von „der Sehnsucht nach mütterlichen Männern"[761]. Wie von Bloch beschrieben, nutzen die Nachgeborenen Teile vorhandener Muster und Strukturen und arrangieren sie auf eine neue Weise. Auch wenn Hirdman mit einigem Recht auf die reaktionären Tendenzen der Keyschen Utopie verweist (vgl. Hirdman 1992a: 51f), darf neben dem gerade beschriebenen Zukunftspotenzial nicht übersehen werden, dass Key im Unterschied zu vielen anderen Zeitgenossen, den Mann deutlich mit in die Verantwortung nimmt. Die Väter sollen idealerweise Zeit und Ruhe haben, sich gemeinsam mit den Müttern den Kindern zu widmen. Außerdem betrachtet Key die Mütterlichkeit nicht als angeborenen Instinkt, sondern als ein anerzogenes Vermögen, das es zu kultivieren gilt. Dieser Gedanke impliziert, dass auch Männer diese Eigenschaft entwickeln können.[762]

In den 1930er Jahren machten sich verstärkt regressive Tendenzen bemerkbar. Konservative Vertreter zogen oft eine Analogie zwischen Feminismus und Bolschewismus (vgl. Hirdman 1992a: 100). Diesem Vergleich sahen sich wie bereits angesprochen auch die Vertreter und Befürworter modernistischer Kunst ausgesetzt, was zeigt, wie undifferenziert und ideologisch aufgeladen die zeitgenössischen

---

[759] Vgl. Ambjörnsson, Ronny: *Samhällsmodern. Ellen Keys kvinnouppfattning till och med 1896*. Göteborg 1974: 250-255. Ambjörnsson weist in diesem Abschnitt auf die Widersprüchlichkeit des Keyschen Geschlechterverständnis hin. In eben dieser Widersprüchlichkeit liegt jedoch die Möglichkeit begründet, dass das Konzept der Gesellschaftsmutter von Keys Nachfolgerinnen weiterentwickelt werden konnte. Es zeigt sich damit einmal mehr, dass Ambivalenz Offenheit erzeugt, wodurch Entwicklungsmöglichkeiten entstehen.

[760] Boye, Karin: *Kallocain. Roman aus dem 21. Jahrhundert*. Aus dem Schwedischen von Helga Thiele. Leipzig 1992: 155f. („Kanske kan det växa fram en ny värld av sådana som är mödrar – antingen de är män eller kvinnor och antingen de har fött barn eller inte." In: Boye, Karin: Kallocain. In: Dies.: *Samlade skrifter*. Bd. 5. Stockholm 1948: 253.)

[761] Svanberg, Birgitta: Längtan efter moderliga män. In: *Karin Boyes liv och diktning II*. Hg. v. Karin Boye sällskapet. Huddinge 1986: 17-31. Vgl. auch Paqvalén 2007: 318. Paqvalén fasst zusammen, dass Elternschaft nicht einfach existiert, sondern vielmehr gemacht wird. Sie ist damit unabhängig von Geschlecht und Biologie.

[762] Key, Ellen: *Kvinnorörelsen*. Stockholm 1909: 89f; 167.

Debatten sein konnten. Man kann zudem Rückschlüsse auf die Gemeinsamkeiten von Feminismus und Modernismus ziehen, die vor allem in der Überschreitung gewohnter Denkmuster liegt. Für eine gesellschaftliche Ordnung, die wenig Spielraum für Experimente lässt, bedeuten beide eine ernstzunehmende Gefahr. Dennoch gehen sie nicht notwendig eine Verbindung miteinander ein. Paqvalén zeigt am Beispiel der schwedischen Primitivisten um Artur Lundkvist, wie traditionelle Weiblichkeitsmythen erneuert werden, wenn die „Kulturfrau" zugunsten einer „Naturfrau" abgelehnt wird. Diese Naturfrau, welche eindeutig im Koordinatensystem klassischer Weiblichkeitsmythen zu verorten ist, wird zu einer Revolutionärin stilisiert. Sie hat jedoch weder echt-utopisches Potenzial, noch berührt sie die Lebenswirklichkeit der Frauen der Zwischenkriegszeit (vgl. Paqvalén 2007: 91-105).

Für die autoritären Diktaturen in Russland und Deutschland waren Feminismus und Modernismus entsprechend noch bedrohlicher. Obwohl die Gleichstellung zwischen Frau und Mann ursprünglich einen wichtigen Teil der Staatsideologie der UdSSR ausmachte, wurden viele der gesetzlichen Innovationen Alexandra Kollontays schon bald wieder rückgängig gemacht (vgl. 155f).[763] Noch drastischer war der Umbruch in Deutschland nach 1933. Sabine Rohlf fasst das Schicksal „der neuen Frau" wie folgt zusammen:

> Gleichgültig, ob die Chance zur Freiheit des weiblichen Geschlechts eher in Arbeiterbildungsvereinen, Cafés oder am Steuer eines Automobils vermutet wurde, egal ob solide marxistisch argumentiert, neusachlich erzählt, expressionistisch gedichtet oder aber im angriffslustigen Zeitstück auf die Bühne gebracht: Ab dem 30. Januar 1933 war es damit vorbei.[764]

Rohlf berücksichtigt die Erkenntnisse der neueren Geschichtsforschung, die davon ausgeht, dass die Machtübernahme Hitlers nicht automatisch eine Unterbrechung der Modernisierungsprozesse auf allen Gebieten bedeutet hat, wenn sie einräumt, dass die Frauen aller Hausfrauen- und Mutterschaftsidealisierung[765] zum Trotz nicht mehr vom Arbeitsmarkt

---

[763] Vgl. zur Situation der Frau in der UdSSR beispielsweise Gasiorowska, Xenia: The New Woman in the Soviet Literature. In: *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens* 12/1973: 909-916; Wolffheim, Elsbeth: *Die Frau in der sowjetischen Literatur 1917-1977*. Stuttgart 1979; Evans Clements, Barbara: The Birth of the New Soviet Woman. In: Abbott Gleason, Peter Kenez und Richard Stites (Hrsg.): *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*. Indiana University Press 1985: 220-237; Edmondson, Linda: *Women and society in Russia and the Soviet Union. Selected papers from the Forth World Congress for Soviet and East European Studies Harrogate, July 1990*. Cambridge 1992; Attwood, Lynne: *Creating the New Soviet Woman. Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922–53*. London 1999.

[764] Rohlf, Sabine: Der Bruch 1933. Die ‚Neue Frau' im nationalsozialistischen Deutschland und im Exil. In: Fähnders/ Karrenbrock 2003: 257.

[765] Vgl. zur Position und Verantwortung der Frau im Nationalsozialismus sowie dem nationalsozialistischen Hausfrauen- und Mutterideal samt dessen Auswirkungen bis heute beispielsweise Claudia Koonz: *Mothers in the Fatherland. Women, the Family and*

zu drängen waren. Der differenzierte Blick Rohlfs auf die Statistiken zeigt, dass man dennoch von einem klaren Bruch sprechen muss, da Frauen der Zugang zu höher qualifizierten Berufen sehr erschwert wurde, die soeben ins Wanken geratenen heteronormativen Strukturen erneut stabilisiert wurden und allen Frauen, die nicht dem nationalsozialistischen Rassenideal entsprachen, die Existenzberechtigung entzogen wurde, da das Regime an ihrem Nachwuchs nicht interessiert war (vgl. Rohlf 2003: 260f). Entsprechend verließen viele Frauen, denen es möglich war, das Land. Auch der Diskurs um „die neue Frau" verlagerte sich ins Exil, geriet aber in den Schatten anderer Themen- und Problemkomplexe (vgl. Rohlf 2003: 266-277). In Finnland wurden die Freiheiten moderner Frauen ab der zweiten Hälfte der 1930er Jahre ebenfalls deutlich eingeschränkt. Die Dichterin Elvi Sinervo (1912-1986), die der Gruppe linksorientierter Schriftsteller „Kiila" angehörte, wurde unter dem Vorwurf illegaler politischer Aktivitäten im Jahre 1941 zu vier Jahren Gefängnis verurteilt. Diese Zeit verarbeitet Sinervo in ihrer Dichtung, wobei sie unter anderem auf die Mitgefangenen eingeht, welche wegen ihrer sexuellen Orientierung inhaftiert wurden (vgl. Juutila 1996: 509f).

Auch die schwedischen Arbeiterfrauen konnten nicht ins Heim zurückgedrängt werden. Die niedrigen Löhne verlangten oft zwei Einkommen. Viele Männer waren aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage zudem arbeitslos, weshalb die Familien auf das Einkommen der Frau angewiesen waren. Dies führte dazu, dass sich viele Frauen der Doppelbelastung von Hausarbeit und Erwerbsarbeit ausgesetzt sahen, ganz zu schweigen von der Verantwortung für die Kindererziehung. Eine mögliche Lösung für diese Probleme bot die Utopie des Funktionalismus. Das Phänomen „funkis" zeigt, wie eine revolutionäre künstlerische Bewegung – in diesem Falle auf dem Gebiet der Architektur – Einfluss auf Gesellschaft und Politik nehmen kann. Der Funktionalismus aktualisierte die Frage danach, wie der Mensch seine Zukunft gestalten will. Man fragte sich, welche Art von Häusern für welche Art von Familien gebaut werden sollten. Sollten die Frauen zu Hause oder außerhalb des Heimes arbeiten? Hirdman betont, dass das funktionalistische Kollektivhaus („kollektivhuset") ohne jede Frage auf „die neue Frau" zugeschnitten worden sei (vgl. Hirdman 1992a: 88). Auf diese Weise spülte der Funktionalismus ältere utopische Vorstellungen zurück an die Oberfläche, die von der Hausfrauenbewegung immer mehr zurück gedrängt worden waren. Die Diskussion um die Vereinbarkeit von Kindern und Beruf flammte unter den schwedischen Arbeiterinnen erneut auf (vgl. Hirdman 1992a: 90). Hirdman bezeichnet die berufstätige Ehefrau als Inbegriff „der neuen Frau". Dies ist jedoch,

---

Nazi Politics. New York 1987 und Barbara Vinken: *Die Deutsche Mutter. Der lange Schatten des Mythos*. München/ Zürich 2001.

wie ich gezeigt habe, nur eine Facette dieses vielschichtigen utopischen Konzepts.[766]

Man kann für die Zwischenkriegszeit festhalten, dass der Diskurs um „die neue Frau" eine kritische Auseinandersetzung mit traditionellen Weiblichkeitskonzepten beinhaltet hat. Selbst dann, wenn „die neue Frau" Gefahr lief, zu einem neuen Weiblichkeitsmythos zu werden, bedeutete sie einen Gegenentwurf oder zumindest eine Bedeutungsverschiebung traditioneller Mythen, die in Europa in den 1930er Jahre auch von revolutionären politischen und künstlerischen Kreisen wieder vermehrt propagiert wurden. „Die neue Frau" ist eine Wegbereiterin für die Erkenntnis, dass Geschlechtsidentitäten konstruiert sind. Das literarische Phänomen „der neuen Frau" bietet alternative Identifikationsmöglichkeiten für reale Frauen. „Die neue Frau" stellt, wie auch Bloch betont, eine Bedrohung für die gesamte männlich dominierte Gesellschaftsordnung dar, zumal nicht nur die Opposition männlich-weiblich in Frage gestellt, sondern auch der Dualismus homo- und heterosexuell aufgebrochen wird. Sie dringt damit in den Bereich der Politik ein und verbindet utopische Möglichkeit mit dem politischen und gesellschaftlichen Alltag. Allgemein kann eine Erweiterung der Gender-Konzepte festgestellt werden, die männliche wie weibliche Geschlechtsidentitäten gleichermaßen berührt. In den folgenden beiden Kapiteln werde ich untersuchen, welche Bedeutung „die neue Frau" in Hagar Olssons kritischen Texten, ihren Dramen und Romanen einnimmt. Es wird außerdem zu zeigen sein, wie Olsson Feminismus und utopisches Denken aufeinander bezieht.

[766] Vgl. zu der Bedeutung des Funktionalismus und den gesellschaftlichen und literarischen Diskursen in Schweden um 1930 Christiane Küster-Schneiders Studie *Schaufenster Zukunft. Gesellschaftliche und literarische Diskurse im Zeichen der Stockholmausstellung 1930*. Freiburg im Breisgau 2002.

6.3. „Die neue Frau“ als Revolutionär und Zukunftsmensch: Hagar Olssons feministische Essays

Hagar Olsson beschäftigte sich schon als Studentin mit der Situation der Frauen ihrer Generation. 1917 rezensierte sie Ann-Mari Grönviks Buch *Flickstudenter*, das unter dem Pseudonym Ellen Almark veröffentlicht wurde. Grönvik schildert am Beispiel zweier junger Frauen die Schwierigkeiten und Konflikte, die den weiblichen Studierenden in der männlich geprägten Universitätswelt begegnen konnten. Olsson nimmt dies zum Anlass über die „seelische Konstitution“ („själskonstitution“) und Intelligenz der Frau zu spekulieren und eine Kritik gegen die einseitig männlich dominierte Kultur der eigenen Zeit zu richten. Die Kritikerin geht hier offensichtlich von einer weiblichen Natur aus, die in der vorherrschenden akademischen Kultur verbogen wird.[767] Frauen, denen es gelingt, innerhalb der männlichen Norm erfolgreich zu sein, bezeichnet Olsson als unnatürliche Abweichung: „Eine weibliche Intelligenz, die ganz in der rein wissenschaftlichen Analyse aufgeht, wirkt immer auf irgendeine Weise wie eine Missgeburt, auch wenn wir dieselbe bewundern müssen.“[768]

Man kann zunächst den Eindruck gewinnen, dass Olsson eine Befürworterin der Naturfrau ist, die viele europäische Modernisten als Ausweg aus einer fehlgeleiteten Zivilisation verstanden:

> Dies ist mein Glaube, dass die Gemüter der Menschen in unserer Zeit krank und verletzt wurden, während es allzu lange kein Gegengewicht zu unserem Schulsystem und der einseitigen mechanistischen Analyse unserer Wissenschaften, unserer Kunst und unserer Lebensführung gegeben hat – während unsere Frauen allzu lange vergessen haben, Frauen zu sein.
>
> Det är min tro, att människornas sinnen i vår tid blivit sjuka och såriga, emedan alltför länge ingen motvikt funnits till vårt skolsystems, vår vetenskaps, vår konsts, vår livsförings ensidigt mekaniserande analys – emedan alltför länge våra kvinnor glömt bort att vara kvinnor. (Olsson 1917: 213.)

Olsson bedient sich hier der zeittypischen Wortwahl, die auch aus ihren späteren Texten bekannt ist, wenn sie in gesund und krank, natürlich und unnatürlich unterscheidet, um ein zu einseitig analytisches Denken zu kritisieren. Interessant ist dieser Textauszug vor allem aufgrund der Perspektive, die Olsson einnimmt. Wenn die Rede von „unseren Frauen“ ist, so klingt dies, als gehöre die Verfasserin selber dieser Gruppe gar

---

[767] Vgl. dazu auch Svensson 1973: 6f. Svensson verweist hier nicht nur auf Nähe zu Key, sondern betont, dass Olsson Wägners Forderung vorwegnimmt, dass die Frau eine „ganz neue Gesellschafts- und Kulturform” („en helt ny samhälls- och kulturform”) schaffen solle.

[768] „En kvinnlig intelligens, som helt uppgår i den rena vetenskapliga analysen, verkar alltid på något sätt missfoster, även om vi måste beundra densamma.“ In: Olsson, Hagar: Flickstudenter: ett vanskligt problem. In: *Studentbladet* 24-25/ 1917: 212.

nicht an. Sie blickt von einer ausgelagerten Warte auf die Frauen. Dies könnte man als eine Illustration für Virginia Woolfs Feststellung verstehen, dass die Frau keinen eigenen Platz in der herrschenden Ordnung hat, von dem aus sie sprechen kann. Doch wählt Olsson einen männlichen Blick auf die Frau, um einen Platz in der männlichen Welt zu erlangen?

Einige ihrer Zeitgenossen würden diese Frage durchaus bejahen. Dies zeigt ein Kommentar von Professor Valfrid Vasenius, der die Redaktion des *Studentbladet* kritisiert, da diese Olssons Plädoyer für eine Emanzipation der finnlandschwedischen Sprache vom Reichsschwedischen, betitelt mit „En ropandes röst i öknen" („Die Stimme eines Rufenden in der Wüste"), in einer „Beilage der Redaktion" lächerlich gemacht hatten.[769] Vasenius bekundet seine Zustimmung zu Olssons Artikel und argumentiert detailliert gegen die Vorbehalte der Redaktion gegenüber einem eigenständigen mit Finnlandismen angereicherten Schwedisch. Er kritisiert den onkelhaften Ton der Redaktionsstudenten und schließt mit folgender Replik: „Und ich freue mich, dass in der Jugend noch die Lust lebt ‚gegen (hier soll es wohl heißen) Westwetter und Pedanten zu kämpfen', und dass, wenn die Männer wie Weiber wirken, zumindest eine Frau wagt, Mann zu sein. Weiterhin alles Gute!"[770] Olssons streitlustige Beiträge im *Studentbladet* und auch in ihrer späteren Laufbahn als Kritikerin zeugen durchaus von der Annahme eines männlichen Habitus, der ihr sicherlich ebenso sehr geholfen hat, Gehör zu finden, wie er Schwierigkeiten bereiten konnte, ernst genommen zu werden. Die Reaktionen der Redaktion der schwedischsprachigen Studentenzeitung enthüllen, dass man sich von Olsson herausgefordert und provoziert fühlte, weshalb man sich bemühte, „Fräulein Olsson" („fröken Olsson") auf ihren Platz zu verweisen. Indem Olsson durchgängig als „Fräulein Olsson" betitelt wird, ihr vorgeworfen wird, sich auf ein ihr unbekanntes Gebiet gewagt zu haben, und ihre Vorschläge als „eine seltsam herumirrende Fantasie" abgeurteilt werden, zeigt sich unmissverständlich, dass man sie zurück in die Schranken einer weiblichen Rolle drängen möchte.[771]

Doch Olsson ließ sich nicht einschüchtern. Indem sie aus einer scheinbar männlichen Warte über die herrschende Ordnung und die Frau schreibt, macht sie sich weniger angreifbar. Sie eignet sich eine Machtposition an, um davon ausgehend ihren eigenen Standpunkt zu vertreten. Rees erklärt Olssons Etablierung im Kulturbetrieb ähnlich. Olsson habe sich ein „image of professionalism" (Rees 2005: 125) verliehen. Die Position des sprechenden und wertenden Subjekts kann

---

[769] Redaktionens tillägg. In: *Studentbladet* 26/ 1916: 257.

[770] „Och jag fröjdar mig åt att bland ungdomen ännu lever håg 'att slåss mot (här skall det väl heta) västanväder och pedanter', och att, när karlar 'verka' käring, åtminstone en kvinna vågar vara man. God fortsättning!" In: Vasenius, Valfrid: Ännu en ropandes röst. In: *Studentbladet* 27/ 1916: 267.

[771] „[E]n sällsamt irrande fantasi". In: Redaktionens tillägg. In: *Studentbladet* 26/ 1916: 257.

damit, wie von Wittig gefordert (vgl. 356), nicht länger als allein männliche angesehen werden. Olsson ist weder Fräulein noch Mann. Sie öffnet auf formaler wie inhaltlicher Ebene den Raum für etwas Neues:

> Sie [die Studentin Asta Hernell] wird vielleicht beginnen, von einem Schulsystem zu träumen, das für die weibliche Intelligenz geschaffen ist, von rein weiblicher Forschung und weiblichem Gesellschaftsdenken, von einem ganz neuen, weiblich-synthetischen Kultursystem mit dessen Erweckung und all dessen tiefen und herzlichen menschlichen Lebenswerten. Sie wird vielleicht den Umfang der Kulturmission erkennen, welche die Frau im modernen Gesellschaftsleben wird ausführen müssen, und auf diese Weise ein weiteres Mal gezwungen wird, mit der Vergangenheit zu brechen, um die ganz neuen Wege beschreiten zu können.
>
> Hon [flickstudenten Asta Hernell] skall kanske börja drömma om ett skolsystem, skapat för och av kvinnlig intelligens, om rent kvinnlig forskning och samhällstänkning, om ett helt nytt, kvinnligt-syntetiskt kultursystem med dess väckelse och alla dess djupt och varmt mänskliga livsvärden. Hon skall måhända inse vidden av den kulturmission kvinnan skulle ha att utföra i det modärna samhällslivet och sålunda åter en gång tvingas att bryta med det föregående för att kunna vandra de helt nya vägarna. (Olsson 1917: 213.)

Die Frau wird hier zwar in klassischer Weise mit dem Leben in Verbindung gebracht, doch propagiert Olsson keine Naturfrau, sondern eine Kulturfrau, die für eine weiblich konnotierte Kultur steht und diese voranbringt. Diese Utopie einer neuen Kultur ist kein rein weibliches Modell, sondern es geht um die „menschlichen Lebenswerte". An die Vorstellung, dass die Lebenswelt mehr der Maschine als dem Menschen dient und zu sehr dem Intellekt statt dem Gefühl Achtung entgegenbringt (vgl. 126ff, 193-198, 206f, 250ff, 286, 439f), koppelt Olsson die traditionellen Gender-Konzepte, wodurch der Frau nicht nur die Rolle der Befreierin des eigenen Geschlechts, sondern der gesamten Menschheit zukommt. Olsson nutzt damit bereits in ihren frühen kritischen Texten vorhandene Muster, um etwas Neues auf den Weg zu bringen.

Olsson greift mit dieser kurzen Rezension von 1917 auf ihr feministisches Engagement in der Zeit um 1930 voraus, welches nun im Mittelpunkt stehen soll. Im Herbst des Jahres 1930 lernt Olsson bei einer Vortragsreise die Fogelstad-Frauen kennen, was offensichtlich eine inspirierende Wirkung auf ihre Auseinandersetzung mit der Situation der Frau in der herrschenden Gesellschaft und mit der Bedeutung der Frau für die Utopie einer gerechteren Ordnung hatte (vgl. Holmström 1993: 186-188). Fortan rezensiert Olsson Texte, die ein radikales Umdenken hinsichtlich des Geschlechterverhältnisses bedeuten. Die Wurzeln in der Tradition der Aufklärung zeigen sich in diesen Beiträgen besonders deutlich. Das Vermögen zur kritischen und selbstständigen Reflexion wird von ihr immer wieder als wichtigstes Mittel im Kampf für die Befreiung der Frau aus Unmündigkeit und Unterdrückung

hervorgehoben. Von Antiintellektualismus kann also auch hier nicht die Rede sein (vgl. 193-198). Die politische Gleichstellung von Frau und Mann sei nur der erste Schritt, auf den nun die soziale und ökonomische folgen müssten. Einer kritischen Auseinandersetzung mit der Institution der Ehe und der Scheinheiligkeit der traditionellen Sexualmoral kommt eine wichtige Bedeutung zu. Weiterhin versteht Olsson die Psychologie als die moderne Wissenschaft, die der Frau den größten Nutzen für die Erlangung der Gleichberechtigung bringt. Um sich möglichst weitreichend Gehör zu verschaffen, bedient sich Olsson einer Strategie, die schon aus ihrer Rezension von 1917 bekannt ist. Ihr Ton in den feministischen Essays ist ungewöhnlich sachlich, obgleich inhaltlich eine radikale Neuordnung der Gesellschaft gefordert wird. Die Sprache ist weniger symbolhaltig als von anderen Essays gewohnt. Stattdessen setzt Olsson auf einfache Bilder und eine klare Argumentationslinie. Indem sie sich eines Stils bedient, der von den Zeitgenossen durchaus als männlich, rational aufgefasst wurde, beugt sie der Gefahr vor, missverstanden oder nicht ernst genommen zu werden.

Bertrand Russells Abhandlung *Marriage and Morals* (1929) begrüßt die Kritikerin in ihrer Rezension vom 11.10.1930 in *Svenska Pressen* als epochemachendes Buch. Olsson lobt Russells Vermögen, mit der Hilfe rationalen Denkens die konventionelle Moral ihrer Unnatürlichkeit und Unmenschlichkeit zu überführen und ein neues moralisches Empfinden zu lancieren. Russell sieht die Unterdrückung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft darin begründet, dass ein System, in dem die Macht des Vaters das tragende Prinzip ist, in ihren Grundfesten bedroht ist, solange die Vaterschaft ungesichert ist. Die Liebe als eine Beziehung zwischen Mann und Frau sei aus dem Bedürfnis heraus zerstört worden, die Legitimität der Kinder zu sichern. Die Macht des Vaters sei durch die Kirche und sämtliche gesellschaftliche Institutionen bestärkt worden, wohingegen der Frau jeglicher Spielraum genommen worden sei, um ihren eigenen Beitrag für die Kultur und die Gesellschaft zu leisten. Russell sagt jedoch eine Wende voraus. Mit der Herausbildung des modernen Sozialstaates verliere die Vorherrschaft des Vaters immer mehr an Bedeutung. Nicht der Vater, sondern der Staat böte mittlerweile Schutz und oft auch ökonomische Unterstützung. Für die Frau bedeute dies, dass es nicht länger überlebenswichtig für sie und ihre Kinder sei, dass ein biologischer Vater zweifelsfrei auszumachen ist. Damit, so Russell, stehe der vollständige Zusammenbruch der konventionellen Moral kurz bevor.

Da Olsson sich nicht gegenteilig äußert, ist anzunehmen, dass sie Russells Reflexionen teilt. Besonders wichtig erscheint ihr auch hier der Hinweis auf eine bevorstehende Veränderung der Mentalität und Wirklichkeitsauffassung:

> Allmählich werden ihre [der Frauenbewegung] eher entfernten Wirkungen sichtbar werden. Die Gefühle, von denen man annimmt,

> dass die Frauen sie hegen, sind bloß ein Widerschein der Interessen und Gefühle der Männer. „Die Männer haben so lange über die Muttergefühle geplappert, während sie unbewusst darin nur ein Mittel sahen, um die Frau zu beherrschen, so dass es nun bedeutsamer Anstrengungen bedarf, um sich klar zu machen, was die Frauen bei dieser Angelegenheit wirklich fühlen." Bis heute staunen viele Männer über Frauen, die offen erklären, dass sie sich keine Kinder wünschen!
>
> Småningom skola dess [kvinnorörelsens] mera avlägsna verkningar komma till synes. De känslor, som kvinnorna antagas hysa, äro ännu blott en reflex av männens intressen och känslor. "Männen har så länge pladdrat om moderskänslorna, medan de undermedvetet däri blott sågo ett medel att behärska kvinnan, att det nu kräves betydande ansträngningar att klargöra för sig vad kvinnorna verkligen känna i detta fall." T.o.m. nu blir många män häpna över kvinnor, som öppet förklara, att de icke önskar några barn![772]

Durch Sperrdruck optisch hervorgehoben, gewinnt vor allem die Einsicht an Gewicht, dass die Vorstellung, was natürlich weiblich ist, ein Konstrukt darstellt, um die Machtposition des Mannes zu sichern. Olsson teilt die radikale Kritik an der Idee von natürlichen, an das jeweilige Geschlecht gebundene, Verhaltensweisen und Gefühlen, die als die einzigen moralisch richtigen erscheinen. So gerät das gesamte System, das auf dieser Idee aufbaut, ins Wanken. Entsprechend hält Russell die von Ben B. Lindsey und Henrietta Lindsey propagierte Kameradschaftsehe[773] nur für die vernünftige Idee eines Konservativen. In seinen Augen ist die öffentliche Legitimierung sexueller Beziehungen nur noch dann nötig, wenn Kinder vorhanden sind.

Auch wenn Olsson Russells Thesen für so bedenkenswert hält, dass sie ihnen in ihrem Artikel gerne noch mehr Raum gegeben hätte, hat sie in einigen Punkten Vorbehalte. Russells Voraussage, dass die Familie insbesondere in der Arbeiterklasse immer mehr an Bedeutung verlieren wird, wohingegen der Staat einen immer größeren Einfluss auf die Erziehung der Kinder nehmen wird, stuft die Rezensentin als gefährlich ein: „Während der momentanen militärischen Epoche beinhaltet dies eine große Gefahr. Man kann nur hoffen, dass der Internationalismus sich so schnell entwickeln wird, dass dieser Gefahr vorgebeugt werden kann."[774] Auch Russells Überlegungen zur Rassenhygiene behagen Olsson nicht, obwohl sie weniger klare Worte der Kritik findet als gewöhnlich:

> Rassenhygienisch sieht er ein Eingreifen von Seiten der Wissenschaft in Form einer Geburtenkontrolle voraus. Der Gedanke, die Wissenschaften in unsere innersten persönlichen Impulse eingreifen

[772] Olsson, Hagar: Äktenskapet och den konventionella moralen. In: *Svenska Pressen* 11.10.1930e.
[773] Russell bezieht sich auf Ben B. Lindseys Buch *The Companionate Marriage* von 1927.
[774] „Under nuvarande militaristiska epok innebär detta en stor fara. Det är endast att hoppas att internationalismen skall utvecklas så snabbt att denna fara kan förebyggas." In: Olsson 1930e.

> zu lassen, mag widerlich erscheinen, aber es wäre in jedem Fall ein deutlich geringeres Eingreifen, als das Eingreifen von Seiten der Religion, mit welchem man sich während langer Zeiträume abgefunden hat. Die Wissenschaften sind eine junge Macht in der Welt, aber sie werden zweifellos dieselbe Autorität erlangen, die die Religion innehatte.
>
> Rashygieniskt förutser han ett ingripande från vetenskapens sida i form av kontroll över barnalstringen. Tanken att låta vetenskapen ingripa i våra innersta personliga impulser kan förefalla motbjudande, men det skulle i alla fall vara mycket mindre än det ingripande, som man under långa tidrymder funnit sig i från religionens sida. Vetenskapen är en ung makt i världen, men den kommer otvivelaktigt att förvärva samma auktoritet som religionen innehaft. (Olsson 1930e.)

Olsson ruft ihre Leser dazu auf, sich mit Russells Ideen auseinanderzusetzen. Ohne dass dies explizit aus der Rezension hervorgeht, kann man feststellen, dass Russell in Olssons Augen kein Befürworter freier sexueller Beziehungen jenseits aller Verantwortung ist. Sie sieht in ihm vielmehr einen Verkünder einer neuen Sittlichkeit, die die Liebe in das Zentrum der Beziehung zwischen Mann und Frau stellen will. Als natürlich gilt nun vielmehr eine freiheitliche Erziehung, die sexuelle Aufklärung mit einschließt. Dass diese Freiheit zumindest für Olsson immer auch Verantwortung bedeutet, wurde schon mehrfach betont.

In ihren feministischen *Tidevarvet*-Essays „Den upproriska kvinnan I", „Den upproriska kvinnan II" und „Den revolutionära kvinnosaken"[775] ist explizit die Rede von „der neuen bewussten Frau"[776], die ihre Freiheit nicht verkauft und ihre moralische Verantwortung nicht von sich weist. Olsson erklärt sie zur Vorkämpferin einer neuen Gesellschaft, die auf eben diesem humanistischen Freiheits-Konzept aufbaut. „Die neue Frau" beschreibt Olsson als ein Produkt der modernen Zeit, wobei insbesondere die Frauenbewegung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Entwicklung vorangetrieben habe. „Die neue Frau" wird zu einem utopischen Nahziel des Strebens nach weiblicher Gleichberechtigung erklärt, welches Olsson zufolge bereits hier und dort Wirklichkeit geworden ist. „Die neue Frau" sei so weit herangereift, dass sie das Vermögen habe, die Gesellschaft zu revolutionieren, um dann ihr volles Potenzial ausschöpfen und entwickeln zu können.

Um eine durchschlagende Wirkung entfalten zu können, bedürfe es jedoch einer Bewegung, die der Arbeiterbewegung gleichkommt. Wie Bloch (vgl. 348f) meint Olsson, dass die Frauenbewegung ihr

---

[775] Olsson, Hagar: Den upproriska kvinnan I. In: *Tidevarvet* 4.07.1931; Dies.: Den upproriska kvinnan II. In: *Tidevarvet* 11.07.1931; Dies.: Den revolutionära kvinnosaken – dess mål och medel. In: *Tidevarvet* 22.08.1931. Diese Texte werden im Folgenden mit UK I, UK II und RK abgekürzt.

[776] „[D]en nya medvetna kvinnan". In: UK II.

revolutionäres Potenzial eingebüßt habe, seit sie nur noch versuche, eine Gleichstellung im herrschenden männlich kapitalistisch geprägten System zu erlangen:

> Die Frauenbewegung hat auch für das Recht der Frauen auf Erwerbstätigkeit gearbeitet. Die Folge ist unter anderem gewesen, dass junge Mädchen die Büros überschwemmt haben, wo sie für Minimallöhne *ohne Möglichkeit auf einen Aufstieg* gearbeitet haben. Die männliche Industrie- und Geschäftswelt hat ein Kontingent frischer Kräfte zum Ausbeuten bekommen. Das ist alles. […] Diese weiblichen Straßenbahnschaffner, Stationsinspekteure, Professoren und Rechtsanwälte haben sich in die existierende Gesellschaft eingefügt – d. h. sich der männlichen Herrschaft untergeordnet. Und so war alles gut und schön. Die Frauen funktionierten ganz passabel als Männer. Man konnte sie tolerieren. Dass sie in der Gesellschaft auch als Frauen funktionieren sollten, davon träumte niemand, am wenigsten die Vorkämpfer der Frauenbewegung. Mit anderen Worten, *die höchste Ambition der Frauen war, dass sie im Rahmen eines männlichen Gesellschaftssystems toleriert wurden.*
>
> Kvinnosaken har också arbetat för kvinnornas rätt till förvärvsarbete. Följden har bl. a. varit att unga flickor översvämmat kontoren, där de arbetar för minimilöner *utan möjlighet till avancemang*. Den manliga industri- och affärsvärlden har fått en kontingent friska krafter att utnyttja. Det är allt. [...] Dessa kvinnliga spårvagnskonduktörer, stationsinspektorer, professorer och advokater inordnade sig i det existerande samhället – d. v. s. underordnade sig det manliga herraväldet. Och så var allting gott och väl. Kvinnorna fungerade ganska passabelt som män. De kunde tolereras. Att de också i samhället skulle fungera som kvinnor, det drömde ingen om, allra minst kvinnosakens förkämpar. Med andra ord, *kvinnornas högsta ambition var att de tolererades inom ramen av ett manligt samhällssystem*. (UK I; Hervorhebungen im Original.)

Die Frauenemanzipation sieht Olsson also nicht nur durch den Widerstand des Mannes gefährdet, sondern durch die Frau selber. Es sei die den Frauen seit Jahrhunderten eingeimpfte Sklavenmentalität, die sie behindere, ein ganz neues System, das ihrem eigenen Wesen den nötigen Spielraum gibt, anzuvisieren. Mit Bezugnahme auf Marie Curie und Helen Schjerfbeck führt Olsson konkret aus, weshalb es für die Frau so schwer ist, sich aus diesem gedanklichen Gefängnis zu befreien. Solange es eine einseitige Aufgabenverteilung in Bezug auf Kinder und Haushalt gebe, sei es Frauen kaum möglich, den Freiraum zu schaffen, um geistig und künstlerisch auf einem hohen Niveau tätig zu sein (vgl. HOS 3.I.49; HOS 4.II.5).

Olsson verweist auf die Unmöglichkeit, eine eigene positive weibliche Geschlechtsidentität zu entwickeln, wenn das herrschende männliche Geschlecht weiterhin die Deutungsmacht innehat:

> die ‚Weiblichkeit', die die Männer uns während Jahrtausenden der Erniedrigung eingetrichtert haben, die Weiblichkeit der gackernden Henne und der schnurrenden Katze, die schwache, hilfebedürftige

> und in ihrer Schwachheit so tyrannische und egoistische Weiblichkeit […] eine solche Weiblichkeit, die nichts anderes ist, als ein von außen aufgezwungenes Joch.
>
> den ‚kvinnlighet' som männen under årtusenden av förnedring tutat i oss – slavinnans kvinnlighet, den kacklande hönans och den spinnande kattens kvinnlighet, den svaga, hjälpbehövande och i sin svaghet så tyranniska och egoistiska kvinnligheten [...] en sådan kvinnlighet, som inte är annat än ett utifrån påtvunget ok. (UK II.)

Hier werden Frauenbilder genannt, die Beauvoir später als Weiblichkeitsmythen bezeichnen wird. Lange vor dem Erscheinen von *Le deuxième sexe* bringt Olsson zum Ausdruck, dass das traditionelle Verständnis von Weiblichkeit eine kulturelle Konstruktion ist, die der Festschreibung von Machtbeziehungen dient. Olsson sieht die Frau als das andere Geschlecht, das im besten Fall als eine Zugabe zum männlichen Geschlecht verstanden wird, und dessen Wert nur aus der männlichen Norm heraus festgesetzt wird. Sie begründet diese These mit der sinnstiftenden Macht der Sprache, indem sie am Beispiel des Gebrauchs der Adjektive „männlich" und „weiblich" deutlich macht, wie der Frau suggeriert werde, dem Mann unterlegen zu sein (vgl. UK I). Dies habe zur Folge, dass die Frau aus Protest gegen ihre Unterdrückung geschlechtslos werde und sich dem Mann sexuell verweigere, sei es durch die Vermeidung sexueller Kontakte oder Frigidität. Darunter hätten beide Geschlechter zu leiden, weil sie den Kontakt zu ihren vitalen, schöpferischen Kräften verlören.

Olsson stellt nicht nur fest, dass Weiblichkeit ein Konstrukt ist, sondern sie gibt auch Anweisungen, wie die traditionellen Vorstellungen von Mann und Frau zu dekonstruieren sind. Sie bedient sich der sexualpsychologischen Studie von Sofie Lazarsfeld (1882-1976) *Wie die Frau den Mann erlebt* (1931), um zu zeigen, wie die Diskurse über Psychologie und Sexualität der eigenen Zeit die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern widerspiegeln und welche Möglichkeiten diese Diskurse bieten, um die herrschenden Strukturen ins Wanken zu bringen. Olsson betont, dass sich weibliches von männlichem Denken unterscheidet, worin eine Stärke der Frau liege: „Weibliche Schriftstellerinnen von Rang haben sich nie des billigen Triumphes bedient, das männliche Geschlecht zu verunglimpfen und zu erniedrigen – obwohl es an Material keineswegs gefehlt haben würde."[777] Es führe nicht weiter, dem „hysterischen" Frauenhass August Strindbergs oder Otto Weiningers ebenfalls mit Hass zu begegnen. Hier offenbart sich eine ähnliche Erkenntnis, wie sie in Adornos Artikel zu engagierter und autonomer Kunst zu finden ist. Man kann ein System nicht bekämpfen und ändern, wenn man sich derselben Denk- und Machtstrukturen bedient und diese lediglich mit anderen Inhalten füllt (vgl. 182f). Dies

[777] „Kvinnliga författare av rang har aldrig använt sig av den billiga triumfen att förlöjliga och förnedra det manliga könet – ehuru materialet ingalunda skulle ha saknats." In: UK I.

führt allenfalls zu Machtverschiebungen, nicht aber zu einem höheren Maß an Gerechtigkeit. Entsprechend fordert Olsson: „Der Sache der Frauen nutzt allein das, was *ihnen beibringt zu denken*, die Welt nach den Normen des eigenen Geschlechts zu bewerten.“[778]

In „Den revolutionära kvinnosaken“ fordert Hagar Olsson erneut, dass die Frau eine eigenständige Subjektposition einnehmen soll. Sie müsse sich aus ihrer zum Teil selbstverschuldeten Abhängigkeit befreien und Verantwortung übernehmen: „Die moralische Zurückgebliebenheit der Frauenkaste, ihre Willensschwäche und ihr primitiver Konservatismus sind bereits zu einer Gefahr für die Menschheit geworden.“[779] Olsson warnt davor, dass eine passive Frauenmasse politisch leicht ausgenutzt werden kann und sagt damit voraus, was Koonz aus der Rückschau hinsichtlich der Rolle der deutschen Hausfrau im Nationalsozialismus bestätigt hat (vgl. 374f):

> Die Kriege, die die Kinder der Frauen niedermähen, werden von ihnen unterstützt; ein wirtschaftliches System, das Frauen die dreifache Bürde als Lasttiere, Hausfrauen und Kindergebärende auflastet und einen Teil der Kinder der Gesellschaft dahinwelken lässt aus Mangel an Luft, Licht und ausreichender Nahrung und sie verrohen lässt aus Mangel an Erziehung – dieses System wird durch das passive Dazutun der Frauen aufrechterhalten.
>
> Krigen, som mejar ner kvinnornas barn, understödjas av dem; ett ekonomiskt system, som pålägger kvinnor den tredubbla bördan av lastdjur, husmödrar och barnaföderskor och låter en del av samhällets barn förtvina i brist på luft, ljus och tillräcklig föda och förråas i brist på uppfostran – detta system upprätthålles genom kvinnornas passiva medverkan (RK).

Der Kampf gegen die männliche Herrschaft richtet sich also gegen Männer und Frauen, die diese unterstützen. Er ist nicht gegen ein bestimmtes Geschlecht gerichtet, sondern gegen ein System, das seine Legitimation aus der Festschreibung zweier Geschlechterkonstruktionen bezieht, die zur unhinterfragbaren Natur erklärt werden.

Lazarsfelds Studie gibt konkrete Beispiele für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem im herrschenden System verankerten Frauenhass. Sie kehrt die Freudsche Theorie vom Penisneid des kleinen Mädchens um, indem sie die physiologische Überlegenheit der Frau betont. Diese sieht sie jedoch nicht in der Fähigkeit des weiblichen Körpers, ein Kind in sich wachsen lassen und gebären zu können, sondern in der uneingeschränkten Fähigkeit der Frau zum Sexualakt. Damit bricht Lazarsfeld mit den traditionellen Vorstellungen, dass die Frau ihre höchste körperliche Befriedigung in der Mutterschaft findet, wohingegen der Mann seine höchste körperliche Befriedigung

---

[778] „Endast den gagnar kvinnornas sak, som lär *dem att tänka*, att bedöma världen enligt sitt eget köns normer.” In: UK II.

[779] „Kvinnokastens moraliska efterblivenhet, dess viljesvaghet och primitiva konservatism har redan blivit en fara för mänskligheten.” In: RK.

aus der Frau gewinnt. Im Gegenteil erhält die Frau eine aktive Sexualrolle, an die das Recht auf sexuellen Genuss gebunden ist. Dieses Recht habe der Mann der Frau nicht zugestehen wollen, da es seine Angst der sexuellen Niederlage noch schüre. Mit Lazarsfeld meint Olsson, dass sich diese Angst in allen Fasern der vorherrschenden Kultur zeige. Die Hysterie, welche Freud noch als typische Frauenkrankheit beschrieben habe, sei bei Männern ebenfalls anzutreffen. Sie gestalte sich nicht so offensichtlich autoaggressiv wie bei der Frau, da sich die Aggressionen zunächst wie bei Weininger oder Strindberg gegen die Frau richteten. Letztendlich sei der Frauenhass jedoch ein Zeichen von Selbsthass, der von den eigenen Versagensängsten ausgelöst werde. Diese Ängste müsse der Mann überwinden, damit sexuelle Harmonie entstehen könne und die „Überbetonung des Sexuellen“[780] in der zeitgenössischen Gesellschaft ein Ende finde. Indem Lazarsfeld den Frauenhass pathologisiert, macht sie deutlich, dass es keinen vernünftigen Grund gibt, eine generelle Überlegenheit des Mannes anzunehmen. Lazarsfelds Ansatz bedeutet außerdem einen Angriff auf die heteronormative Ordnung, da sexuelle Erfüllung auch in gleichgeschlechtlichen Beziehungen möglich ist.

Die radikalfeministischen *Tidevarvet*-Essays heben sich von den meisten anderen kritischen Texten Olssons aufgrund ihrer sozialistisch-marxistischen Prägung ab. Die Verfasserin betreibt marxistisch geschulte Ideologiekritik, die sie auf das Geschlechterverhältnis überträgt. Sie macht dies selbst deutlich, wenn sie betont, dass die Frauenbewegung aus dem Klassenkampf der Arbeiter viele Lehren und Anregungen ziehen könne. Weiterhin erklärt sie, ebenso wie Marx dies für den Sozialismus getan hat, dass die Frauenbefreiung nun von der Utopie zur Wissenschaft gereift sei (vgl. UK I). Olsson verwendet den Utopiebegriff in diesen Texten ganz ähnlich wie Marx (vgl. 42), was ebenfalls Teil ihrer Argumentationsstrategie, sich möglichst sachlich und unmissverständlich auszudrücken, zu sein scheint. Olsson bewertet die Situation der Frau in der Sowjetunion als besonders günstig. Hier sei die soziale Befreiung der Frau mit der Revolution automatisch erfolgt, was die beste Voraussetzung für die Entwicklung „eines starken Geschlechtsbewusstseins“[781] sei. Wie Bloch erwartet sie, dass sich das Weibliche in der Sowjetunion nun wirklich entwickeln und entfalten kann. Die Reformen bezüglich des Geschlechterverhältnisses in den ersten Jahren nach der russischen Revolution, für die vor allem Kollontay verantwortlich war, machen eine solche Beurteilung durchaus nachvollziehbar (vgl. 155f). Die Befreiung der Frau versteht Olsson jedoch nicht als eine Folge der klassenlosen Gesellschaft. Vielmehr ist sie eine Voraussetzung für grundlegende gesellschaftliche Veränderungen: „Diejenigen, die so hübsch davon sprechen, dass Männer und Frauen einen gemeinsamen Kampf führen müssen, verschließen die Augen vor

[780] „[D]en överbetoning av det sexuella“. In: UK II.
[781] „[E]tt starkt könsmedvetande“. In: UK II.

dem Faktum, dass *Gemeinschaft, im Kampf wie im Zusammenleben, nur zwischen Gleichgestellten entstehen kann.*"[782] Solchen Ideen wie der einer sozialistischen Hausfrau werden hiermit klare Absagen erteilt.

Olsson steht dem „Differenzfeminismus" („särartsfeminism") der Fogelstad-Gruppe nahe, wenn sie an einer Teilung in zwei Geschlechter festhält. Es geht darum, das Weibliche neu zu entdecken und zu bewerten. Im Grunde fordert Olsson neue Weiblichkeitsmythen, um die Befreiung der Frau und die Revolutionierung der Gesellschaft voranzutreiben: „Neuer Glanz muss um den Begriff ‚Frau' produziert werden"[783]. Eine genuin weibliche Geschlechtsidentität hält Olsson bereits für möglich. Sie werde durch „die aufrührerische Frau" verkörpert, welche allein das Recht habe, sich als Frau zu bezeichnen: „Eine Frau, die nicht aufrührerisch ist, ist keine Frau – nur ein männlicher Anhang."[784] Der Macht, sich selbst definieren zu können, wird erste Priorität beigemessen. Nur wer mit den alten Mustern bricht, hat die Möglichkeit, eine selbstbestimmte Identität zu erlangen. Aufruhr und Autonomie werden zu grundlegenden weiblichen Eigenschaften erklärt. Fehlen einer Frau diese Eigenschaften, so sei sie „ein Verneiner des eigenen Geschlechts und des eigenen Menschenwerts"[785]. Olsson beansprucht die Deutungsmacht für den Begriff Frau, der nun ungemein offen definiert wird. Er steht für Aufruhr und Autonomie und damit für Menschsein. Berücksichtigt man Olssons Beschreibungen einer neuen Menschlichkeit und Mentalität (vgl. 118-128), so kann „die neue Frau" als Synonym für „den neuen Menschen" gelten. Damit wird jedoch das zweigeschlechtliche Modell unterwandert. Weiblichkeit wird zu einer Umschreibung für die Eigenschaften, die den neuen Menschen, die neue Mentalität und die neue Gesellschaft ausmachen, beziehungsweise ihr auf den Weg helfen. Träger dieser Eigenschaften können sowohl Frauen als auch Männer sein. Aufgrund der weiten Definition bleibt zudem ein großer Gestaltungsspielraum für das einzelne Individuum. Olssons Geschlechterkampf entpuppt sich als eine Dekonstruktion der herrschenden Machtverhältnisse und Gender-Konzepte mit Hilfe wissenschaftlicher Erkenntnisse. Es zeigt sich einmal mehr, dass das geschriebene Wort Olssons Waffe erster Wahl ist.

Anders als in ihrem Artikel von 1917 verhandelt sie die Situation der Frau nicht mehr aus einer distanzierten Position heraus, sondern betont ihre Zusammengehörigkeit mit ihren Leserinnen und dem verhandelten Objekt, „der neuen Frau", indem sie mehrere Male die Pronomen „wir" und „uns" verwendet. Insbesondere die Literatur zeuge davon, dass die Zeit „der neuen Frau" gekommen sei. Indem Olsson den

---

[782] „De som talar så vackert om att män och kvinnor måste föra en gemensam kamp, blundar för det faktum, att *gemenskap, i kampen så som i samlivet, kan uppstå endast mellan likställda*." In: RK. (Hervorhebung im Original.)
[783] „Ny glans måste skapas kring begreppet kvinna." In: UK II.
[784] „En kvinna som inte är upprorisk, är inte en kvinna – endast ett manligt bihang." In: UK I.
[785] „[E]n förnekare av sitt eget kön och sitt eget människovärde". In: UK I.

sowjetrussischen Schriftsteller Panteleimon Romanov zitiert, macht sie zum einen deutlich, dass ein neues Verständnis von Weiblichkeit von Männern und Frauen propagiert wird. Zum anderen zieht sie eine klare Verbindung zwischen den modernistischen Schriftstellern – den Samarkandfahrern – und den neuen Frauen: „Wir wollen nicht Begleiter sein, sondern wir wollen selbstständige Entdeckungsreisende sein.“[786] Auch wenn „die neue Frau“ in Olssons Augen keine Utopie mehr ist, sondern wissenschaftlich voraussagbare Wirklichkeit, so bleibt die utopische Funktion in Olssons Denken weiterhin wirksam. Es geht auf Entdeckungsreise in eine Zeit, in der die Utopie einer breiten Frauenininternationalen eine konkrete Möglichkeit für eine friedlichere und gerechtere Welt bedeutet: „Es wäre sehr merkwürdig, wenn Kriege nicht unmöglich gemacht würden, die sozialen Ungerechtigkeiten gemildert würden und die sexuellen Beziehungen gereinigt würden, wenn diese Internationale ihre Macht ausüben dürfte.“[787]

„Den upproriska kvinnan“ und „Den revolutionära kvinnosaken“ waren selbst für *Tidevarvet* ungewöhnlich radikale Artikel. Olssons Aufforderung, die alte Ordnung umzustürzen, und ihr offener Umgang mit Sexualität heben sich von den meisten anderen Beiträgen ab. Man war zwar der Meinung, dass ein weiblicher Einfluss auf die Gesellschaft dringend notwendig sei, doch vermied man es, über die Machtverhältnisse der Geschlechter zu sprechen (vgl. Eskilsson 1991: 122f). Olsson selbst berichtet in einem Brief an ihre Freundin Toya Dahlgren vom 23.06.1931, dass ihr Vortrag über die revolutionäre Frauenbewegung auf viel Gegenwehr in Fogelstad gestoßen sei: „Es war natürlich das Wort Revolution, dass auf Widerstand stieß, man fühlte sich beunruhigt und begann mit einer fürchterlichen Vernebelung, um den Vortrag unschädlich zu machen.“[788] In einem Brief vom 26.07.1931 an Ada Nilsson beklagt sie außerdem, dass die Schule in Fogelstad zu wenig auf aktives Handeln ausgelegt sei (vgl. Holmström 1993c: 197). Trotz dieser kritischen Töne stellt Olsson die Schule in einem Artikel in

---

[786] „Vi vilja inte vara följeslagare, utan vi vilja vara självständige upptäcktsresande.“ In: UK II.

[787] „Det skulle vara bra underligt, om inte krigen omöjliggjorts, de sociala orättvisorna mildrats och de sexuella förhållandena rensats, när den internationalen fått utöva sin makt.“ In: RK.

[788] „Det var naturligtvis ordet revolution som stötte på patrull, man kände sig oroad och satte i gång med en förskräcklig dimbildning för att oskadliggöra föredraget.“ Zitiert nach Holmström 1993c: 188. Holmström zitiert in diesem Zusammenhang einen weiteren Brief an Dahlgren, der davon zeugt, dass Olsson ihre eigenen Vorträge und Schriften durchaus mit Humor betrachten konnte. Am 20.06.1931 heißt es: „Geliebter Herzensfreund! Nun saust Die revolutionäre Frau Hagar davon, um die zurückgebliebenen armen Schwedelinchen zu bekehren!“ („Älskade hjärtevän! Nu susar Den revolutionära Qvinnan Hagar i väg för att omvända de efterblivna stackars svenskelinerna!”) Zitiert nach Holmström 1993: 187f. Olsson sitzt, während sie diese Zeilen schreibt, im Åbokurier, der zwei Jahre zuvor als Kanaanexpress Einzug in Olssons literarisches Werk erhalten hatte. Trotz des scherzhaften Tonfalls wird deutlich, dass Olsson sich selbst zu den wenigen bereits existierenden neuen revolutionären Frauen rechnet.

Svenska Pressen vom 4.07.1931 voller Lob ihren finnischen Lesern vor. Unter dem Titel „Kvinnlig pionjärtjänst i Sverige“[789] werden die Fogelstad-Frauen als tatkräftige radikale neue Frauen, „über die man stolz sein kann“, präsentiert.

Im Grunde gibt Olsson zunächst eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Thesen aus „Den upproriska kvinnan“, die sie nun jedoch zum Programm der Fogelstad-Frauen erklärt.[790] Diesmal sind es die „Schwedelinchen“ („svenskeliner“)[791], die den zurückgebliebenen Repräsentanten der Frauenbewegung in Finnland den Weg weisen:

> Frau zu sein – bewusste Frau – in unserer Zeit bedeutet [...], als Frau zu denken, zu fühlen und zu handeln, eine weibliche Ideologie zu entwickeln und die Frauenmassen zu einer Macht hinter dieser Ideologie zu organisieren. Es bedeutet, die existierenden Systeme zu zerschlagen, die mit der Vorstellung von der Minderwertigkeit der Frau als Mensch und Mitbürger errichtet sind, es bedeutet, in selbstständig schöpferischer Tätigkeit die weibliche Humanität umzusetzen, die nur allzu lange aus dem sozialen Leben ausgeschlossen war.
>
> Att vara kvinna – medveten kvinna – i vår tid betyder […] att tänka, känna och handla såsom kvinna, att utbilda en kvinnlig ideologi och att organisera kvinnomassorna till en makt bakom denna ideologi. Det betyder att sönderbryta de existerande systemen, som är uppbyggda med tanke på kvinnans mindervärdighet som människa och medborgare, det betyder att i självständig skapande verksamhet omsätta den kvinnliga humanitet som blott alltför länge varit utestängd från det sociala livet. (KP)

Olsson fährt fort, indem sie kurz die Arbeit der Schule, ihre wichtigsten Vertreterinnen und die Zeitschrift *Tidevarvet* vorstellt, um schließlich die besondere soziale Struktur der Schule hervorzuheben:

> Fern von aller Politik hat man hier im menschlichen Zusammenleben den idealen Kommunismus realisiert, von dem so viele Phantasten geträumt und versucht haben, ihn zu verwirklichen, ohne nachhaltiges Ergebnis – vielleicht lag dies zuvorderst daran, dass der ideale Kommunismus mit dem wirtschaftlichen verbunden wurde. Was ich hier als idealen Kommunismus bezeichnet habe, ist schlicht die Fähigkeit, Individuen aus unterschiedlichen Gesellschaftsklassen, unterschiedlichen Berufsgruppen und Altersgruppen zu einem organischen Ganzen, einem lebendigen Kollektiv, zusammenzuführen. […] Mit anderen Worten, man hat im Kleinen die klassenfreie Gesellschaft realisiert. So etwas ist nur in einem Land wie Schweden möglich, wo eine hohe Kultur und ein humaner

[789] Olsson, Hagar: Kvinnlig pionjärtjänst i Sverige. In: *Svenska Pressen* 4.07.1931. Dieser Text wird im Folgenden mit KP abgekürzt.
[790] Obwohl Olsson als radikaler gilt als der Rest der Gruppe, präsentiert sie die eigenen Thesen mit einigem Recht als Programm der Fogelstad-Frauen. Vgl. Eskilsson 1991: 118-125; Eskilsson 1993: 159-168.
[791] Vgl. Anmerkung 788.

> Gesellschaftsgeist Respekt für den Wert des Menschen geschaffen haben.
>
> Fjärran från all politik har man här i den mänskliga samlevnaden realiserat den ideélla kommunism, som så många fantaster drömt om och försökt förverkliga [...] utan varaktigt resultat – kanske främst beroende på att den idéella kommunismen sammankopplats med den ekonomiska. Vad jag här betecknat som idéll kommunism är helt enkelt förmågan att sammanföra individer ur olika samhällsklasser, olika yrkesgrupper och åldrar till en organisk helhet, ett levande kollektiv. [...] Med andra ord, man har här i smått realiserat det klassfria samhället. Sådant är möjligt endast i ett land som Sverige, där en hög kultur och en human samhällsanda skapat respekt för människovärdet. (KP)

Die Schule in Fogelstad wird als eine Verwirklichung der Utopie einer idealen sozialen Gemeinschaft präsentiert. Die Diktatur der vormals unterdrückten Klasse erweist sich als unnötig für die Errichtung einer klassenlosen Gemeinschaft. Es entspricht der Argumentationslinie von Olssons *Tidervarvet*-Essays, dass befreite, neue Frauen den direkten Weg zu dem von Marx und anderen erträumten Reich der Freiheit gehen können. Wie in den literarischen alleinweiblichen utopischen Modellen muss man sich natürlich fragen, ob und wie das andere Geschlecht, welches ausgehend von einer weiblichen Ordnung der Mann ist, in diese Ordnung hineinfinden kann.

Olsson gibt in „Kvinnlig pionjärtjänst i Sverige" im Prinzip eine Beschreibung für eine Foucaultsche Heterotopie (vgl. 62), welche die Gesellschaft, der sie gleichermaßen angehört und nicht angehört, reflektiert, kompensiert und über ihre verdeckten Möglichkeiten aufklärt:

> Im alltäglichen Leben stößt man ja immer auf das, was die Menschen voneinander trennt – es wird zu einem unsichtbaren Gitter, das die Gemeinschaft zwischen Individuen ebenso wie zwischen Nationen unmöglich macht – auf Fogelstad trifft man überall, im Großen wie im Kleinen, das, was sie vereint, den gemeinsamen Urgrund, die Humanität. Man befindet sich an einem geschützten Platz, in einer Idealgesellschaft, wo niemand fragt, wer oder was man der geltenden Rangordnung zufolge ist. Ist man einmal dort, fallen „Klasse" und „Titel" automatisch von einem ab, man ist nur Kamerad, Mitbürger und Mensch.
>
> I det vardagliga livet stöter man ju alltid på det som skiljer människorna åt – det blir ett osynligt galler som omöjliggör gemenskap mellan individerna såväl som nationerna – på Fogelstad möter man överallt, i stort som i smått, det som förenar dem, den gemensamma urgrunden, humaniteten. Man befinner sig på en fridlyst plats, i ett idealsamhälle, där ingen frågar efter vem och vad man är enligt gällande rangskala. Är man en gång där, faller "klassen" och "titeln" automatiskt av en, man är endast kamrat, medborgare och människa. (KP)

Und nicht nur Klasse und Titel werden unwichtig.[792] Auch das Geschlecht verliert an Bedeutung in einem rein weiblichen Kollektiv, dessen Mitglieder sich als Menschen sehen und verstehen. Fogelstad bildet in einem Jahrzehnt, in dem reaktionäre Tendenzen die soeben gewonnenen Freiheiten der Frau wieder bedrohen und an dessen Ende ein neuer Weltkrieg steht, ganz eindeutig einen „Gegenraum"[793]. Ein solcher Ort jenseits der männlichen Ordnung kann zur wirklichen Heimat der Frau werden. Olsson berichtet von der Trauer der jungen Schülerinnen beim Verlassen der Schule, die „vielleicht ihre erste und letzte wirkliche Heimat"[794] war. Mit Fogelstad als Heterotopie wird deutlich, dass utopischer Vor-Schein auch jenseits der Kunst entstehen kann. Der rationalen, kühlen Analyse des Verhältnisses der Geschlechter zueinander, die mit der Blochschen Terminologie (vgl. 64) als Kältestrom bezeichnet werden könnte, wird der Wärmestrom zur Seite gestellt: Sich selbst als vollwertigen Menschen in einer sozialen Gemeinschaft zu erleben, ermöglicht die emotionale Erfahrung echter Heimat.[795] So verstanden entspricht Fogelstad dem Heimatkonzept Blochs, wie es Miller Jones zusammenfasst. Die Heimat ist ein Ort, an dem es wirtschaftliche Ausbeutung nicht mehr gibt, an dem Vielfalt, Verschiedenheit und Einheit zugleich existieren und dem Einzelnen somit Freiheit, Sicherheit und Identität, sprich das Gefühl zu Hause zu sein, geben werden (vgl. 64f).

Die Thesen, die Hagar Olsson in ihren programmatischen feministischen Essays vertritt, bilden den Grund für weitere Vorträge und Kritiken, in denen das Geschlechterverhältnis in der männlich dominierten Ordnung eine Rolle spielt. In einem Vortragsmanuskript mit dem Titel „Yhteinen naisrintama"[796] plädiert Olsson für eine Verbindung zwischen der bürgerlichen Frauenbewegung und der

---

[792] Björkman-Goldschmidts Übersicht zeigt, dass sowohl der Rat der Schule als auch ihre Schülerinnen tatsächlich aus den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten kamen. Vgl. Björkman-Goldschmidt 1954: 206-208.

[793] Foucault spricht von „contre-espaces". Vgl. Foucault 2005: 40f.

[794] „[D]eras kanske första och sista verkliga hem". In: KP.

[795] Ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass ein Aufenthalt in Fogelstad eine Ahnung von utopischem Vor-Schein wecken und die Grenzen der Wirklichkeit weiten konnte, ist Hildur Jonssons kurzer Bericht „Drömmen om en skola", in dem sie die Wirkung ihres dreiwöchigen Aufenthalts folgendermaßen zusammenfasst: „In meiner Seele, wie etwas helles und schönes, gleich diesem Stoff auf den Flügeln eines Schmetterlings, den man nicht berühren darf, wie ein Ton, unmöglich wiederzugeben, obwohl es ihn gibt – Stimmungen ohne Namen und doch nicht Stimmungen, sondern die reine Wirklichkeit mit lebendigen Menschen, von denen man […] glaubte, dass sie nur in der Dichtung leben würden."; „I min själ, som något ljust och vackert, likt det där stoftet på fjärilsvingarna som man inte får röra, som en ton omöjlig att återge fast den finns – stämningar utan namn och ändå inte stämningar utan rena rama verkligheten med levande människor som man […] endast trott leva i dikten." In: Björkman-Goldschmidt 1956: 162.

[796] Mir ist nicht bekannt, wann und wo dieser Vortrag gehalten wurde. Das Manuskript befindet sich in der Hagar Olsson-Sammlung unter der Signatur HOS 4.IV.57.

weiblichen Arbeiterschaft. Sie will aus der Frauenbewegung eine „echte Volksbewegung“ („todellinen kansanliike“) machen, wobei sie die Eigenschaften der Geschlechter in einer ähnlichen Weise beschreibt, wie es für die Fogelstad-Frauen typisch war: „Ja, Frauen streiten und raufen auch, doch sie stechen niemals einen anderen in der Art nieder, wie dies Männer tun. Ebenso würden auch die Kriege aufhören, wenn Frauen die Entscheidungsgewalt in der Gesellschaft hätten. Frauen lieben das Leben und den Frieden, Männer Herrschaft und Krieg.“[797] Wie auch aus den *Tidevarvet*-Essays hervorgeht, betont Olsson, dass es hier nicht darum geht, zum Aufruhr gegen alle Männer aufzurufen. Vielmehr will sie ihren Zuhörerinnen die Machtverhältnisse in der Gesellschaft vor Augen führen. Es ist die patriarchalische Ordnung, der Olsson den Krieg erklärt.

Ein weiterer Text, der von Olssons feministischem Engagement zeugt, ist ein Aufsatz über Königin Christina von Schweden, der am 30.04.1932 in *Tidevarvet* erschienen ist.[798] Christinas Schicksal bringt Olsson dazu zu verstehen, „welche Tragödie es sein kann, als Frau in eine Welt, die von Männern aufgebaut ist, hineingeboren zu werden“[799]. Der Forderung, dass ein Machtausgleich zwischen den Geschlechtern noch vor einem Machtausgleich zwischen den Klassen erfolgen muss, wird Nachdruck verliehen, wenn Olsson betont, dass Christina, obwohl als Königin geboren, nicht den Gesetzen entgehen konnte, „die die Frau im Männerstaat zu einer durch das Geschlecht bestimmten Unterlegenheit verurteilen“[800]. Olsson zeigt die Unnatürlichkeit dieser Gesetze, indem sie zum einen unterstreicht, dass Christina zu einer auch nach männlichen Maßstäben ungewöhnlich kraftvollen und selbständigen Herrscherin wurde, und zum anderen betont, dass diese Fähigkeiten ihr nur zugestanden wurden, so lange sie ihr eigenes Geschlecht verleugnet hat. Es geht also nicht in erster Linie darum, wer eine Frau ist und was sie kann, sondern dass sie eine Frau ist. Die persönliche Freiheit sei für Christina der Kern der Menschenwürde gewesen, weshalb sie die Ehe niemals in Erwägung ziehen konnte: „Für die Frau bedeutet die Ehe im Männerstaat automatisch eine Aufhebung des freien Selbstbestimmungsrecht, der persönlichen Souveränität […]. Die Ehe würde sie mit einem Schlag an ihr Geschlecht binden, und damit an dessen Unterlegenheit“[801]. Olsson erweist sich als Erbin der

---

[797] „Naiset kyllä riitelevät ja tappelevatkin, mutta he eivät koskaan puukota toisiaan niin kuin miehet tekevät. Samaten kyllä sotiminenkin lakkaisi jos naisilla olisi sanavaltaa yhteiskunnassa. Naiset rakastavat elämää ja rauhaa, miehet valtaa ja sotaa.“ In: HOS 4.IV.57.

[798] Meiner Analyse liegt das Manuskript zugrunde. Vgl. Olsson, Hagar: Drottning Christina och äktenskapet. Artikelmanuskript. In: HOS 7.I.1.

[799] „[...] vilken tragedi det kan innebära att vara född kvinna i en värld som är uppbyggd av och för män“. In: HOS 7.I.1.

[800] „[...] som i mansstaten dömer kvinnan till könsbestämd underlägsenhet“. In: HOS 7.I.1.

[801] „För kvinnan medför äktenskapet inom mansstaten automatiskt ett upphävande av den fria självbestämningsrätten, den personliga suveräniteten [...]. Äktenskapet skulle

Schriftsteller und Schriftstellerinnen der Durchbruchsgeneration, die die Ehe in ähnlicher Weise kritisiert haben. Ibsens *Et dukkehjem* (1879) und Victoria Benedictssons Roman *Pengar* (1885) sind dabei nur zwei Beispiele von vielen. Christina habe es laut Olsson vorgezogen, „ihre weibliche Natur" zu unterdrücken, anstatt „eine Frau zu sein, unter den Bedingungen, die der Männerstaat dem weiblichen Geschlecht anbot".[802]

Das Problem „Frau gegen Männerstaat"[803] kenne jede sich selbstversorgende Frau im Jahre 1932. Indem Christina ihr Geschlecht verneinte, habe sie sich die Möglichkeit tiefer persönlicher Befriedigung genommen: „Das Geschlecht beruht auf dem Lebensursprung selber – in den dunklen Regionen, wo ein Menschenschicksal von geheimnisvollen Wesenskräften geformt wird – es lässt sich nicht ungestraft unterdrücken."[804] Christina sei ständig unzufrieden gewesen, da die männliche Gesellschaft ihr die Möglichkeit der inneren Harmonie und Zufriedenheit versagt habe. Olsson klammert aus, dass sich Königin Christinas sexuelles Interesse mit hoher Wahrscheinlichkeit auf das eigene Geschlecht richtete und sie diesem Interesse auch aktiv nachgegangen ist.[805] Ihr Kommentar kann jedoch so gedeutet werden, dass die herrschende Ordnung Christina versagt hat, ihre Homosexualität, die ebenso aus dem „Lebensursprung" herrührt wie alle Geschlechtlichkeit, offen zu leben. Olsson geht von einem natürlichen, biologischen Geschlecht aus, welches jedoch nicht die Grundlage sozialer Machtstrukturen sein dürfe, sondern vielmehr an das Recht nach sexueller und emotionaler Erfüllung gebunden wird. Von geschlechtsspezifischen sexuellen Neigungen ist bei Olsson zudem keine Rede.

In einer Zeit, in der die sozialen Zuschreibungen geschlechtsspezifischen Verhaltens immer noch zur Natur erklärt werden und in der die traditionellen Geschlechterrollen sich erst allmählich auflösen, dürfen die Begriffe Frau und weiblich nicht abgeschafft, sondern müssen radikal neubewertet werden. Unabhängig davon, dass Frauen Zugang zu allen Bereichen des Öffentlichen Lebens

---

med ett slag binda henne vid könet, och därmed vid dess underlägsenhet". In: HOS 7.I.1.

[802] „[S]in kvinnliga natur"; „att vara kvinna under sådana former som mansstaten erbjöd kvinnokönet". In: HOS 7.I.1.

[803] „[K]vinna contra mansstat". In: HOS 7.I.1. (Hervorhebung im Original.)

[804] „Könet bottnar i själva livsgrunden – i de dunkla regioner där ett människoöde formas av hemliga väsenskrafter – det låter sig inte ostraffat undertryckas." In: HOS 7.I.1.

[805] Vgl. beispielsweise Lekeby, Kjell: *Kung Christina – drottningen som ville byta kön*. Med förord av Eva Borgström. Stockholm 2000: 42-50. Sven Stolpe entwirft in seiner Biographie *Drottning Christina* (1960/ 61) ein ähnliches Bild, wie Hagar Olsson. Er beschreibt Christina als erotisch kontrolliert, wobei er die These, Christina sei lesbisch, abweist. In seiner Darstellung haftet der Homosexualität, ohne dass dies direkt ausgesprochen würde, das Etikett „unnormal" an. Dennoch geht aus Stolpes Beschreibungen recht deutlich hervor, dass die Königin wohl zumindest bisexuelle Neigungen hatte. Vgl. Stolpe, Sven: *Drottning Christina*. Borås 1982: 74-102.

erhalten haben, bleibt das ungleiche Machtverhältnis bestehen, solange auf der gedanklichen und begrifflichen Ebene das Weibliche weiterhin als unterlegenes Prinzip gilt:

> Und die ganze Geschichte der modernen Frauenemanzipation, angefangen von ihren frühesten Anfängen, geht in die von Christine angedeutete Richtung. Was macht die Blaustrümpfe und die schreibenden Frauen berühmt, wenn nicht der Umstand, dass sie nicht wie „Weibsbilder" sind. Den Ruhm, den sie erlangen, wird keine Ehre für ihr Geschlecht, sondern eine Ehre für ihr Vermögen, sich über ihr Geschlecht zu erheben.
>
> Och hela den moderna kvinnoemancipationens historia, ända från dess tidigaste begynnelse, går i den av Christina antydda riktningen. Vad är det som gör blåstrumporna och de litterära kvinnorna berömda om inte det, att de inte är som 'kvinnspersoner'. Den ära de vinner blir ingen heder för deras kön, utan tvärtom en heder för deras förmåga att höja sig över sitt kön. (HOS 7.I.1.)

Es bedarf also einer neuen Mentalität. Und um dieser einen Nährboden zu schaffen, präsentiert Olsson weibliche Vorbilder oder weist auf in Vergessenheit geratene Mythen und starke Repräsentanten des weiblichen Geschlechts in Kunst und Geschichte hin. Sie bedient sich einmal mehr der von Bloch beschriebenen Methode, Vergangenheit und Gegenwart auf ihr utopisches Potenzial hin abzuklopfen. Im Grunde düngt und bepflanzt sie also den bereits vorhandenen Nährboden.

So betont Olsson die exponierte Stellung der Mutter im finnischen Nationalepos *Kalevala*. Sie eignet sich ausgezeichnet für die Ausformung neuer Weiblichkeitsmythen, da sie sich gut auf die Vorstellung einer Gesellschaft, die von mütterlichen Männern und Frauen aufgebaut wird, übertragen lässt und zugleich tief in der Kultur Finnlands verankert ist. Sie hat das Zeug zu einem Nationalsymbol jenseits von kriegerischem Heldentum und bildet eine echte Alternative zu Fänrik Stål und Lotta Svärd (vgl. 165):

> Eine tiefe, primäre Bindung an die Mutter (wie an die Heimaterde) ist kennzeichnend für das Lebensgefühl in Kalevala. Überhaupt nimmt die Mutter – Lebensspenderin, Erziehende – eine einzigartige zentrale Stellung ein. Jedes Mal, wenn der Held sich zum Krieg oder Rachefeldzug rüstet, warnt die Mutter ihn und versucht ihn von dem grausamen Vorhaben abzubringen, und wenn er dunkel gestimmt zurückkehrt, ist es die Mutter, die er aufsucht, die Mutter, der er seine Not klagt und die Mutter, bei der er Rat und Hilfe sucht. Und nie sonst findet das Epos so wunderbare poetische Ausdrücke, wie wenn die Mutter angesprochen wird: *kaunis kantajani, armas maion-antajani, ihana imettäjäni* – dies sind unübersetzbare Ausdrücke für ein Lebensgefühl, das eine nahezu himmlische Reinheit mit einer tiefen animalischen Zärtlichkeit und Wärme zu vereinen scheint. Vor diesem Hintergrund bekommt die Muttergestalt am Fluss des Todes eine erschütternde Wirkungskraft. Es ist eine irdische Madonna, die uns davon

> überzeugt, dass sie, die Leben geboren und aufgezogen und es an ihrer Brust gestillt hat, auch die Macht hat, es zu heilen.
>
> En djup, primär bundenhet vid modern (liksom vid hemjorden) är utmärkande för livskänslan i Kalevala. Över huvud intar modern – livgiverskan, fostrarinnan – en enastående central ställning. Var gång hjälten rustar sig till krig eller hämndefärd, varnar modern honom och försöker få honom att avstå från det grymma företaget, och när han mörk i hågen återvänder, är det modern han uppsöker, modern han klagar sin nöd för och modern han söker råd och hjälp hos. Och aldrig finner dikten så underbart poetiska uttryck som när modern tilltalas: *kaunis kantajani, armas maion-antajani, ihana imettäjäni* – det är oöversättbara uttryck för en livskänsla som tycks förena en nästan himmelsk renhet med en djup animalisk ömhet och värme. Mot denna bakgrund får modergestalten vid dödens älv en skakande verkningsfullhet. Det blir en jordisk madonna som övertygar oss om att hon som fött och fostrat livet och gett di det vid sitt bröst också har makt att hela det. (Olsson 1953: 148.)[806]

In diesem Abschnitt werden die altbekannten Mythen der Mutter Erde und der Mutter Gottes aufgegriffen. Die Besonderheit im *Kalevala* liegt laut Olsson darin, dass animalische Körperlichkeit und himmlische Reinheit einander nicht ausschließen, sondern zusammen gehören. Eben dies macht die Kraft der Mutter Lemminkäinens aus, die zum Symbol für das lebendige Leben und den Frieden wird. Die Bedeutung, die Olsson diesem alten Mythos beimisst, wird vor allem dann nachvollziehbar, wenn man berücksichtigt, dass die Kritikerin ihn ihren Lesern im Frühjahr 1941 präsentiert, als der Zweite Weltkrieg schon im dritten Jahr in Europa wütet. Olsson bedient sich der zeittypischen Rhetorik, die in natürliche und unnatürliche Zustände unterscheidet. Die „irdische Madonna" bildet einen Gegenentwurf zum zeitgenössischen Geschehen. Sie zeugt davon, wie widernatürlich der Krieg ist, und soll beiden Geschlechtern Hoffnung spenden.

Mit Sofie Lazarsfeld hat Olsson ein aus der Wissenschaft stammendes Vorbild vorgestellt. Vera Figner (1852-1943) oder Rosa Luxemburg (1870-1919) gehören hingegen zu den politischen Vorbildern. Die russische Revolutionärin Figner, die der Gruppe „Narodnaja Volja" angehörte, und die Sozialistin Luxemburg präsentiert Olsson gemeinsam unter dem Titel „Två kvinnliga revolutionärer" („Zwei weibliche Revolutionäre") anlässlich der Veröffentlichungen *Nacht über Russland* (1928), in der Figner ihr Leben einschließlich ihrer zweiundzwanzigjährigen politischen Gefangenschaft schildert, und *Briefe aus dem Gefängnis* (1922), der gesammelten Briefe Luxemburgs an Karl Liebknechts zweite Frau, Sophie Liebknecht. Figner wird als eine Repräsentantin des unbeugsamen Willens vorgestellt, wohingegen

[806] Der Artikel „Kalevala och Karelen" erschien erstmalig am 28.02.1941 in *Hufvudstadsbladet* und wurde erneut in der Sammlung *Tidiga fanfarer och annan dagskritik* im Jahre 1953 abgedruckt.

Luxemburg als eine von tiefem Mitgefühl und von der Liebe für alles Lebendige getriebene Revolutionärin bewundert wird: „Die Standhaftigkeit des Willens, die uns in ihrer unbestechlichen Konsequenz bei Vera Figner beinahe erschreckt, wird bei Rosa Luxemburg zu einer Glaubensstärke des Gefühls, die in allen Herzen Wärme und Freude verbreitet."[807] Zu den Vorbildern auf dem Gebiet der politisch oder menschlich engagierten Kunst rechnet Olsson neben Edith Södergran und Karin Boye[808] die Schwedinnen Klara Johanson (1875-1948) und Sigrid Fridman (1879-1963) oder die Niederländerin Henriette Roland-Holst (1869-1952). Johanson und Fridman stellt Olsson gemeinsam in einem Artikel unter dem Titel „En kvinnlig estetiker och en kvinnlig skulptör – en kvinnlig lansstöt" („Ein weiblicher Ästhetiker und ein weiblicher Bildhauer – ein weiblicher Lanzenstoß") vor. Beide Frauen stehen auf ihrem jeweiligen Gebiet für besondere Klasse. Vor allem Fridmans Skulptur von Fredrika Bremer, einer weiteren Vorkämpferin für die Befreiung der Frau, findet Olssons Beifall. Olsson konstatiert, dass es trotz einiger gesellschaftlicher Widerstände mittlerweile glücklicherweise Frauen wie Johanson und Fridman gäbe, die an sich selbst glaubten. Ihnen gehöre die Zukunft.[809]

Auch die Lyrikerin und Sozialistin Roland-Holst ist eine solche Frau der Zukunft. Obwohl sie sie nicht persönlich gekannt habe, sei die Niederländerin für Olsson seit den 1920er Jahren ein „vertrauter Freund und geistiger Führer"[810] geworden. Sie sei eine Repräsentantin eines genuin holländischen Kennzeichens:

> Weltbürgerschaft, die so selbstverständlich ist, weil sie auf echtem Patriotismus beruht! […] Findet man irgendwo den guten Bürger und den guten Weltbürger in ein und derselben Person, dann ist das ja in Holland. Treue für das Kleine schließt den freien Ausblick, die Weltoffenheit nicht aus.

---

[807] „Den viljans ståndaktighet, som i sin omutliga konsekvens nästan skrämmer oss hos Vera Figner, blir hos Rosa Luxemburg en känslans trofasthet, som sprider värme och glädje i alla hjärtan." In: Olsson, Hagar: Två kvinnliga revolutionärer. In: *Vårhälsning* 1928b: 12.

[808] Hagar Olsson rezensierte Boyes Lyrik und Prosa. Zu der Lyriksammlung *Härdarna* heißt es in einer Rezension von 1927: „Hier ist eine der ersten Schwalben… […] sie ist nicht stark wie der Adler; ihr Flügelschlag hat nicht diese Breite und Kühnheit – aber sie gehört auch nicht zum grauen und nörgeligen Geschlecht der Spatzen. Sie fliegt hoch und schön und der Wind rauscht in ihren zitternden Flügeln." („Här är en av de första svalorna... [...]. Den är icke stark som örnen; dess vingslag har icke denna bredd och djärvhet – men den hör icke heller till sparvarnas gråa och tjattrande släkte. Den flyger högt och vackert och vinden susar i dess darrande vingar.") In: Olsson 1953: 67f. Mit der charakteristischen Vogelsymbolik unterstreicht Olsson, dass Boye zu der neuen Generation zu zählen ist. Vgl. zu Olssons Sicht auf Karin Boyes Werk Meurer 2003: 53-57.

[809] Olsson, Hagar: En kvinnlig estetiker och en kvinnlig skulptör – en kvinnlig lansstöt. In: *Helsingfors-Journalen* 14/ 1932: 342f.

[810] „[F]örtrolig vän och andlig ledargestalt". In: Olsson, Hagar: Ljuset från Holland (1945). In: Olsson 1953: 157.

> världsmedborgarskapet som är så självfallet därför att det bottnar i äkta patriotism! [...] Skall man någonstans finna den goda borgaren och den goda världsmedborgaren i en och samma person så är det ju i Holland. Trofastheten i det lilla utesluter inte den fria utblicken, världsöppenheten. (Olsson 1953: 160f.)

Vermeintliche Gegensätze, deren Unvereinbarkeit vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scharf betont wurde, führt Olsson zusammen. Sie zeigt, dass weder Individuum und Gemeinschaft noch Kunst und Wirklichkeit oder eben Patriotismus und Weltbürgertum, einander ausschließen oder bedrohen müssen, sondern ineinandergreifen und einander bedingen. Diese neue Mentalität spiegelt sich Olsson zufolge auch in Roland-Holsts Gedichten wider. Außerdem werde der innere Kampf der Frau auf der Suche nach einer Synthese zwischen Sicherheit und Freiheit klar ausgedrückt, wobei deutlich werde, dass dieser Kampf nicht nur der Kampf der Frauen, sondern des modernen Menschen ist: „Er [der Kampf] wird in seiner monumentalen, klassischen Ausformung eine Zusammenfassung nicht nur von der Situation der Frau, sondern vom Menschen überhaupt in einer Zeit, in der dieser von seinen alten Ankerplätzen aufgebrochen ist und nicht weiß, wo er danach Sicherheit oder Hafen finden wird."[811]

Olssons Texte zeugen von einer komplexen Strategie, die meist drei Schritte zugleich umfasst. Zunächst werden die aus der männlichen Ordnung heraus entstandenen Vorstellungen von Weiblichkeit dekonstruiert, um dann das Weibliche mit neuer Bedeutung aufzuladen und aufzuwerten und schließlich das Allgemeinmenschliche zu betonen. Die Reihenfolge dieser Schritte muss eingehalten werden. Olsson hebt immer wieder hervor, dass ohne die Entwicklung einer eigenständigen weiblichen Position Menschsein für die Frau nur Mannsein bedeuten kann. Eine neue Menschlichkeit kann sich damit nicht voll entwickeln. Olsson folgt einer ähnlichen Linie wie Ellen Key. Paqvalén betont, dass die Betonung der Andersartigkeit der Frau eine Strategie Keys sei, um die Utopie einer gerechteren Welt zu erreichen, wobei Key nicht behaupte, dass die Frau für alle Ewigkeit das Andere sei (vgl. Paqvalén 2007: 248.) Schenkt man den besonderen Bedingungen des Frauseins keine Beachtung, so blendet man die herrschenden Zustände einfach aus. Die Utopie eines neuen Menschen und einer neuen sozialen Ordnung bleibt damit abstrakt. Olsson ist dementsprechend der Meinung, dass Almqvists Spiel mit männlichen und weiblichen Geschlechtsidentitäten als negative Freiheit zu bezeichnen ist, so lange es keinen Kontakt zu der Wirklichkeit hat und damit auch keine Verantwortung übernimmt:

> Die Musik der unendlichen Möglichkeiten spielt auf und die Maskerade kann beginnen. Man wählt, welches Kostüm einem behagt

[811] „Den blir i sin monumentala, klassiska utformning en sammanfattning inte bara av kvinnans, men av människans situation över huvud i en tid då hon brutit upp från sina gamla ankarplatser och inte vet var hon härnäst skall finna trygghet eller hamn." In: Olsson 1953: 164.

> und spielt die Rolle, so lange sie einen verzaubert. Man verkleidet sich, man ist mal Mann, mal Frau, man verirrt sich in unendliche Verwechslungen.
>
> De oändliga möjligheternas musik spelar upp och maskeraden kan börja. Man väljer vilken kostym man behagar och spelar rollen så länge den tjusar en. Man förkläder sig, man är än man, än kvinna, man förvillar sig i oändliga förväxlingar.[812]

Aus dieser Umschreibung kann man herauslesen, dass das Geschlecht gemacht wird, also ein performativer Akt ist, wie ihn Butler beschreibt. Doch Olsson geht es aus der Perspektive der eigenen Zeit heraus um etwas anderes. Geschlechteridentitäten können in der Lebenswirklichkeit nicht einfach ab- und übergestreift werden.[813] Erst wenn man die Ebene der außerliterarischen Welt hinzuzieht, kann die Musik der unendlichen Möglichkeiten ihre Wirkungskraft entfalten. Eben dies gelingt Almqvist zuletzt dann doch, womit er ein Vorläufer der neurealistischen Literatur ist: „Diese Klage bricht überraschend ein […]. Ein Schrei aus der Welt der begrenzten Möglichkeiten – eine Menschenbrust."[814]

Da Olsson der Intuition und den Gefühlen so große Bedeutung beimisst und zugleich kritisiert, dass sie in der herrschenden Gesellschaft stark unterrepräsentiert sind, ist es ihr möglich, eine genuin weibliche Identität jenseits der Zuweisung von Eigenschaften durch den Mann als möglich darzustellen. Spricht man der Frau die Möglichkeit ab, ihr Selbst zu erspüren, so zeigt dies nur, wie tief die eigene Perspektive in einer einseitig rationalen Sicht verhaftet ist. Weiter oben habe ich bereits gezeigt, dass die Gefühlsebene einen wichtigen Teil der Humanität ausmacht, die es zu kultivieren gilt, um die Utopie einer friedlicheren und gerechteren Welt, in der der Mensch sich beheimatet fühlt, zu verwirklichen. Im Rahmen von Olssons Argumentation bedeutet dies, dass die unterdrückte Humanität für die Frau, welcher der volle Zugang zu der herrschenden, einseitig-rationalen Welt erschwert oder versagt worden ist, die Möglichkeit bietet, einen eigenen Platz zu besetzen. Nutzt sie diese Chance, so kann sie eine eigene Identität auf dieser Humanität aufbauen und die Rolle ihrer ersten Repräsentantin und Vorkämpferin einnehmen. Auf diese Weise kann sie für die gesamte Menschheit zum Wegweiser in neue Paradiese werden, wie Södergran dies lyrisch umschreibt.

---

[812] Olsson, Hagar: Från morgon till midnatt i Törnrosens bok. In: Olsson 1935: 87.
[813] Dieser Meinung ist ja auch Butler nicht.
[814] „Denna klagan bryter överraskande in […]. Ett skri från de begränsade möjligheternas värld – ett människobröst." In: Olsson 1935: 90.

6.4. Ambivalente Weiblichkeit und Männlichkeit in Hagar Olssons Prosa und Dramatik

Auch in Hagar Olssons Romanen und Dramen geht es um moderne Weiblichkeit, Kritik am patriarchalischen System, das mit Krieg und Ausbeutung in Verbindung gebracht wird, und um die Suche nach Auswegen. Ein mütterlicher, verantwortungsvoller Umgang mit dem eigenen Selbst und der Gemeinschaft wird in vielen Texten angedeutet oder ausgestaltet, wobei gängige Vorstellungsmuster und geschlechtsspezifische Zuschreibungen mal bedient und mal missachtet werden. Deutlicher als in den kritischen Texten zeigt sich, dass Männlichkeit und Weiblichkeit oft als Prinzipe oder Identitäten verstanden werden, die nicht immer mit dem biologischen Geschlecht der Charaktere übereinstimmen. Hier deutet sich bereits eine Strategie an, für die Judith Butler später in *Gendertrouble* plädiert: „a thoroughgoing appropriation and redemployment of the categories of identity themselves, not merely to contest „sex", but to articulate the convergence of multiple sexual discourses at the site of „identity" in order to render that category, in whatever form, permanently problematic." (Butler 1999: 163.)

Da alle Texte, auf die ich mich beziehen werde, bereits ausführlicher vorgestellt und besprochen worden sind, beschränke ich mich nun auf die Gestaltung einiger ausgewählter Figuren. Ich möchte vor allem darauf aufmerksam machen, wie Olsson traditionelle Weiblichkeitsmythen und Geschlechterrollen kritisiert und dekonstruiert, um diesen andere Mythen entgegenzustellen oder eine utopische Offenheit herzustellen, wobei etwas Neues meist angedeutet wird. Svanberg betont, dass „die neue Frau" in Olssons Romanen ein immer bedeutungsvolleres Thema seit *På Kanaanexpressen* werde (vgl. Svanberg 1996: 229). Dies entspricht der Entwicklung in den kritischen Texten und gilt auch für die Schauspiele. Ich werde zunächst auf die Dramen und dann auf die Romane eingehen.

In *S.O.S.* trifft der Zuschauer auf zwei Repräsentantinnen moderner Weiblichkeit, Maria und die Freundin (Vänninan). Vor allem letztere entspricht ihrer äußeren Erscheinung und Auftreten nach dem Bild „der neuen Frau" der 1920er Jahre. In den Regieanweisungen heißt es: „Eine elegante Erscheinung, moderner Garçonne-Typ."[815] Ihr Ton ist zu Beginn ironisch oder zynisch, sie bewegt sich mit einer nachlässigen Nonchalance und raucht, ein typisches Merkmal „der neuen Frau" in Film und Literatur.[816] Sie erweist sich als eine scharfe Beobachterin und

[815] „En elegant uppenbarelse, modern garçonnetyp." In: SOS: 88.

[816] Die androgyne Frauengestalt mit dem dunkelhaarigen Pagenschnitt und den leuchtend rot geschminkten Lippen wurde zu einem Symbol der 1920er Jahre. Neue Medien wie der Kinofilm sorgten für ihre Verbreitung, wobei jedoch meist über die Vielschichtigkeit und die Probleme „der neuen Frau" hinweggegangen wurde. Vgl. Hirdman / Witt-Brattström / Fahlgren 1996: 374-376; Fjelkestam 2002: 14f.

Kritikerin „der konventionellen Welt der Alten“[817], wobei ihre kühle, überlegene Art sich jedoch bald als Fassade entpuppt. Maria und die Freundin geraten in eine Diskussion über das Wesen der Frau und das herrschende Verhältnis der Geschlechter zueinander. Die beiden Figuren repräsentieren in diesem Dialog zwei unterschiedliche Funktionen. Die Freundin übernimmt die Kritik an den herrschenden Machtverhältnissen mit den dazugehörigen Geschlechterrollen, wohingegen Maria ausgehend von traditionellen Weiblichkeitsmythen einen Ausweg aus der vorherrschenden Denkweise und den damit verbundenen Wertvorstellungen zeigt.

Während Maria Altruismus, die Fähigkeit zur Selbstaufgabe und die Kunst, sich betrügen zu lassen, als die Stärken der Frau und den Weg zur Befreiung bezeichnet (vgl. SOS: 91f), kritisiert die Freundin die traditionellen weiblichen Tugenden der Selbstlosigkeit und der Selbstaufgabe als Wege in die Hysterie. Olsson führt hier entsprechend des neurealistischen Verfahrens zwei Strategien zusammen. Die Freundin ist in ihrer rational-realistisch vorgetragenen Kritik zwar leichter verständlich als Maria, doch gelingt es ihr nicht, sich aus den kritisierten Strukturen zu lösen. Ihr Denken ist weiterhin durch binäre Oppositionen strukturiert. Die Freundin beschreibt einen Machtkampf zwischen Mann und Frau, den die Frau nur gewinnen kann, wenn sie sich die überlegenere, sprich männliche, Position aneignet. Unter den gegebenen Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern sei es, so die Freundin, unmöglich, selbstlos zu sein. Man müsse im Gegenteil bemüht sein, Härte zu demonstrieren. Der Freundin gelingen einige wichtige Beobachtungen, eine weitaus radikalere Wirkung geht jedoch von Maria aus, obwohl diese auf den ersten Blick viel eher mit einer traditionellen Weiblichkeit in Verbindung gebracht werden kann. Svensson unterstreicht, dass Marias Haltung nichts mit einer konventionellen weiblichen Unterwürfigkeit und Selbstaufgabe zu tun hat (vgl. Svensson 1973: 8). Zwar wiederholt Maria die alten Vorstellungen von männlichen und weiblichen Eigenarten, nimmt aber eine Neubewertung dieser Eigenarten vor. Mit Maria verfolgt Olsson eine Strategie, die erneut an Butler denken lässt:

> The critical task for feminism is not to establish a point of view outside of constructed identities; that conceit ist he construction of an epistemological model that would disavow its own cultural location and, hence, promote itself a global subject, a position that deploys precisely the imperialist strategies that feminism ought to criticize. The critical task is, rather, to locate strategies of subversive repetition by those constructions, to affirm the local possibilities of intervention through participating in precisely those practices of repetition that constitute identity and, therefore, present the immanent possibility of contesting them. (Butler 1999: 187f.)

[817] „[D]e gamlas konventionella värld“. In: SOS: 89.

Die Freundin beklagt, dass hochbegabte Frauen sich Männern hingeben, die ihnen niemals das Wasser reichen könnten. Doch Maria hält der Freunding entgegen, dass genauso oft begabte Männer von einer nicht ebenbürtigen Frau zerstört würden: „Wie oft sieht man dagegen nicht, wie ein Huhn das Leben eines großartigen Mannes zerrupft!“[818] Dies sei für den Mann sogar noch tragischer als für die Frau, da der Mann dem schwachen Geschlecht angehöre und leichter untergehe als die Frau. Maria erkennt, dass männliche Härte keine Stärke, sondern ein Mittel darstellt, um Unsicherheit und Verletzlichkeit zu maskieren. Der Freundin hilft eine solche Umwertung zunächst nicht weiter, solange die Lebenswirklichkeit sie nicht widerspiegelt. In ihren Augen sind die jungen neuen Frauen ein Anachronismus. Sie gehören bereits der Zukunft an, sind aber dazu verdammt, sich der Gegenwart anzupassen: „Unsere Intuition *sieht schon viel zu viel*. Durchschaut mehr, als das System zulässt. Wir wissen, dass wir etwas ganz anderes sind als das, was wir vorgeben sollen zu sein.“[819] Diese Aussage fordert das Publikum auf subtile Weise heraus. Ähnlich wie in Brechts epischem Theater werden die Schauspieler hinter den Figuren erkennbar. Sie machen die Zuschauer darauf aufmerksam, dass hier etwas inszeniert wird. Der Realitätsbegriff wird in Frage gestellt, indem die Wirklichkeiten auf und jenseits der Bühne direkt aufeinander bezogen werden. Ist nur das Theatergeschehen eine Inszenierung oder auch das Spiel jenseits des Vorhangs?

Die Realität ist konstruiert, daran läßt das Auftreten der Freundin keinen Zweifel. Olsson gestaltet ihren aus der Kritik bekannten Standpunkt auch auf der Bühne aus. Wird diese Konstruktion zur unveränderlichen Natur erklärt, führt dies zu einem tiefen Konflikt. Dies zeigt der Zusammenbruch der kühlen Selbstsicherheit der Freundin. Sie beginnt zu weinen und drückt ihre Verzweiflung über die Erniedrigung, Frau zu sein, aus. Die Vorstellungen von Frausein, die die männlich dominierte Gesellschaft aufdrängt, erschweren die Entwicklung einer selbstbestimmten Identität und eigener Wünsche erheblich:

> *Maria.* Ich verstehe es, Liebes. Alles ist so verwickelt und schwer. Wir verstehen uns selbst noch nicht richtig.
> *Die Freundin.* Es ist so erniedrigend – Frau zu sein. Man ist so hilflos. Man bestimmt nicht über sich selbst. Man weiß nicht, was man will. Man ist die ganze Zeit gleich unzufrieden.
> *Maria.* Du wirst sehen, dass es klarer wird. Eines Tages kommt die Entscheidung, und dann zweifeln wir nicht, weder Du noch ich. […] Dann sind wir ganz ruhig… Dann würden wir unser Schicksal gegen kein anderes in der Welt austauschen wollen.

---

[818] „Hur ofta ser man inte i stället en höna plocka sönder en storsint mans liv!“ In: SOS: 93.

[819] „Vår intuition *ser redan alltför mycket*. Genomskådar mer än systemet tillåter. Vi vet att vi är någonting helt annat än det vi skall låtsas vara.“ In: SOS: 92. (Hervorhebung im Original.)

> *Maria.* Jag förstår det kära. Allt är så invecklat och svårt. Vi har inte riktig kommit underfund med oss själva än.
> *Väninnan*. Det är så förnedrande – att vara kvinna. Man är så hjälplös. Man rår inte om sig själv. Man vet inte vad man vill. Man är alltid lika otillfredsställd.
> *Maria*. Du skall se att det klarnar. En dag kommer avgörandet, och då tvekar vi inte, varken du eller jag. [...] Då är vi alldeles lugna… Då skulle vi inte vilja byta bort vårt öde mot något annat i världen. (SOS: 94.)

Die Freundin beschreibt die Situation junger moderner Frauen in einer ähnlichen Weise wie Olsson in ihrem Essay über die schwedische Königin Christina. Maria hingegen ist überzeugt, dass sich die Zeiten ändern werden. Sie ist die verkörperte utopische Hoffnung des Schauspiels. Aufgrund des Pathos ihrer Rede wirkt sie entsprechend oft ein Stück weit entrückt und damit weniger realistisch als die Freundin. Sie steht für eine neue Sicht auf die Welt und weist zugleich den Weg in eine andere Zukunft (vgl. 250, 335, 342). Versteht man die beiden Frauen als zwei sich komplettierende Seiten ein und derselben Gestalt, „der neuen Frau", so stehen sie für die Kombination aus Wirklichkeitsbezogenheit und Utopie, Kritik und Möglichkeit.

Der Weg in die Zukunft führt in *S.O.S.* wie in Olssons Essays über eine Kultivierung und Neubewertung des Weiblichen, das zum Gegenentwurf zu der herrschenden auf Profit, Unterdrückung, Gewalt und Geltungssucht aufgebauten männlich-kapitalistischen Gesellschaft stilisiert wird. Besonders aus dem formal ausgesprochen experimentellen Zwischenspiel geht hervor, dass Männer wie Frauen sich gleichermaßen auf die weibliche Seite schlagen können. Diese Seite bedeutet wie in den kurze Zeit später verfassten *Tidevarvet*-Essays Aufruhr statt Passivität. Wie in Kapitel 4 gezeigt repräsentieren die Furien und Ritter das menschen- und lebensfeindliche System (vgl. 246f). Indem Maria ihnen entkommt, wird ihre innere Befreiung symbolisiert (vgl. SOS: 128f). Maria, Patrick und der Jüngling (Ynglingen) werden im Zwischenspiel zu Repräsentanten der aufrührerischen Seite. Sie sind frei und tragen aus Liebe und Mitgefühl für alles Lebendige Verantwortung. Ein misshandeltes Pferd wird zum Sinnbild für das unterdrückte und gepeinigte Leben.[820] Die Kritik am kapitalistischen System beschränkt sich in *S.O.S.* nicht nur auf die Ausbeutung des Menschen, sondern prangert auch den rücksichtslosen Umgang mit der Natur an. Olsson gehört damit ähnlich wie die Fogelstad-Frauen zu den frühen Befürwortern einer umweltfreundlichen Lebensweise. Die Vorstellung, dass Mensch und Natur friedlich koexistieren, ist Teil der Utopie Olssons von einem neuen Menschen in einer neuen Zeit. Das weibliche,

[820] Wie die Augen eines Ochsen für Rosa Luxemburg zum Symbol für die unschuldige, stumme Pein der Schöpfung werden (vgl. Olsson 1928b: 12), so fragt der Jüngling, ob der Mensch jemals wirklich in die milden Augen des gepeinigten Pferdes geblickt hat (vgl. SOS: 130).

mütterliche Prinzip steht für einen verantwortungsvollen Umgang mit der ganzen Schöpfung. Maria ist ein Beispiel für eine Frauengestalt, die einen tiefen Kontakt zu ihrer Intuition hat, was ihr Mut und Kraft gibt. Mit Patrick ist ihr eine Männergestalt zur Seite gestellt, die zu einem Vertreter der Mütterlichkeit wird, die zum Träger einer neuen Gesellschaftsordnung werden könnte. Ein kleines Kind löst in Patrick eine tiefe innere Wandlung aus, die dazu führt, dass ihm die möglichen Konsequenzen seiner Forschung bewusst werden. Er befreit sich von den auf Ruhm und Profit ausgerichteten Strukturen des herrschenden Systems und handelt fürsorglich und verantwortungsvoll vor der Menschheit und der Umwelt, als er die Formel seiner Giftgas-Waffe zerstört (vgl. 248ff).

In *Det blåa undret* werden Politik und Geschlecht aufeinander bezogen. Die faschistische Jugend tritt als ausschließlich männlich in Erscheinung, wohingegen die Sozialisten nur durch Frauen repräsentiert werden. Am Nationalfeiertag setzen sich beide Gruppierungen über das verhängte Demonstrationsverbot hinweg, wobei die jungen Männer sich besonders dadurch provoziert fühlen, dass die Frauen vor ihnen die Straße gestürmt haben (vgl. DBU: 201). Auch in *Lumisota* ist der Faschismus männlich. Unter Eskos Kameraden gibt es keine Frauen. Rechtsnationalistische Positionen vertreten jedoch auch die Freundinnen der Mutter Lena. Unter den Vertretern einer pazifistischen Haltung findet man Frauen wie Männer. Der Sozialismus, den Louise und ihre Mitstreiterinnen in *Det blåa undret* befürworten, ist als Geisteshaltung zu verstehen, für die Gerechtigkeit, Frieden und die Gleichwertigkeit aller Menschen kennzeichnend sind (vgl. 148, 188, 253ff, 332, 336). Er deckt sich in zentralen Punkten mit dem weiblichen Prinzip, wie Olsson es in ihren kritischen Texten beschreibt. Die von Bloch vertretene Vorstellung, dass das Weibliche sich erst im Sozialismus voll entfalten kann, steht offensichtlich auch hinter Olssons Bühnenstück.

Louise hat ebenso wie Maria Züge einer Märtyrerin, die für ihre Überzeugung eine Verhaftung in Kauf nimmt. Vielleicht hat Rosa Luxemburgs Schicksal Hagar Olsson bei der Gestaltung dieser Figuren inspiriert (vgl. Svensson 1973: 8). Olsson stellt in ihrer Besprechung der *Briefe aus dem Gefängnis* bewundernd fest, dass die inhaftierte Luxemburg zur Trösterin ihrer Freundin wird: „es ist immer Rosa Luxemburg, die ihrer freien Freundin Mut zuspricht, die sie leitet und ihr beschreibt, wie schön und reich das Dasein ist.“[821] Ebenso wird Louise nach ihrer Verhaftung zur Trösterin ihres Bruders Martin (vgl. 256f). Das weibliche Geschlecht erweist sich auch in *Det blåa undret* als das stärkere. Louise vermag es, ihren Bruder zu beruhigen. Sein Enthusiasmus für die faschistische Jugendgruppe, die naturgemäß einem kriegerischen Männlichkeitsideal huldigt, wird als Versuch Martins erkennbar, den eigenen Ängsten und Schwächen zu entkommen. Louises Engagement

[821] „[D]et är ständigt Rosa Luxemburg som intalar sin fria vän mod, som vägleder henne och beskriver för henne hur skön och rik tillvaron är.“ In: Olsson 1928b: 12.

für den Sozialismus hingegen gewinnt seine Kraft aus der Liebe und dem Mitgefühl für die Menschheit und alles Lebendige. Louise ist also eine weitere Repräsentantin der revolutionären Mütterlichkeit.

Louise und Martin treten nur bis zu einem gewissen Maß antagonistisch auf. Davon zeugt insbesondere der Schluss der zweiten Szene. Die beiden tanzen, wobei Rede und Tanz markieren, dass sie ihre Rollen als leibliche Geschwister verlassen und zu Repräsentanten für zwei scheinbar gegensätzliche Seiten werden:

> *Martin* (nähert sich ihr scheu, legt die Hand unbeholfen auf ihre Schulter). Bist du meine Schwester?
> *Louise*. Warum fragst du so?
> *Martin.* Es ist so komisch, dass du meine Schwester bist. Eine Frau – – Ich habe beinahe Angst vor dir.
> *Louise* (sieht ihn entsetzt an). Ah!
> *Martin* (umarmt sie, atmet tief ein). Eine Frau! Wie fühlt es sich an, Frau zu sein, Louise?
> *Louise* (schlingt die Arme um ihn und bohrt ihren Kopf in seine Brust). Kleiner Mann. Mein Bruder.
> *Martin* (beginnt leise einen Tango zu pfeifen).
> Unmerklich gleiten die schönen jungen Menschen in den Tanz hinein. Sie versinken mit leidenschaftlichem Ernst in das Mysterium ihrer Körper. Ihre Gesichter verschließen sich geheimnisvoll.
>
> *Martin* (närmar sig henne skyggt, lägger handen tafatt på hennes axel). Är du min syster?
> *Louise*. Varför frågar du så?
> *Martin*. Det är konstigt att du är min syster. En kvinna – – Jag är nästan rädd för dig.
> *Louise* (ser förfärad på honom). Ah!
> *Martin* (kramar om henne, drar häftigt efter andan). En kvinna! Hur känns det att vara kvinna, Louise?
> *Louise* (slår armarna om honom och borrar sitt huvud mot hans bröst). Lille man. Min bror.
> *Martin* (börjar sakta vissla en tango).
> Omärkligt glider de vackra unga människorna in i dansen. De försjunker med lidelsefullt allvar i sina kroppars mysterium. Deras ansikten sluter sig hemlighetsfullt. (DBU: 173.)

Martin und Louise verkörpern in dieser Szene den utopischen Vor-Schein. Der letzte Satz der Regieanweisungen macht deutlich, dass sie der Realität ein Stück weit entrückt sind. Der Tanz unterstreicht die Beweglichkeit des Körpers. Bei Bloch heißt es: „Auch was tanzt, will anders werden und dahin abreisen. Das Fahrzeug sind wir selbst, verbunden mit dem Partner oder der Gruppe.“ (PH: 456.) Durch den Tanz wird der Körper selber zu einem phantastischen Zug, einer Heterotopie gleich, der die Hoffnung auf eine Ankunft in einer Welt in Aussicht stellt, in der Martin und Louise, Mann und Frau, verfeindete Lager, in erneuerter Geschwisterlichkeit zusammenfinden können. Vereinen sie ihre Kräfte, so können sie „neue Menschen“ werden. Wie in

Olssons Essays gefordert, wird die Frau zum Leitstern des Mannes. Folgt er ihr, so wird die Utopie einer gleichberechtigten Welt möglich.

Für den neuen Menschen, der die neue Welt erschafft und bevölkert, ist das Geschlecht nicht länger ein Merkmal, das dazu dient, soziale, wirtschaftliche, rechtliche und politische Unterschiede zu rechtfertigen. Dies symbolisiert nicht nur die Vereinigung der Geschwister Martin und Louise, sondern noch deutlicher die Figur des Outi in *Lumisota*. Outi ist zwar der jüngste Sohn des Außenministers und seiner Frau Lena, doch er trägt einen finnischen Frauennamen. Er gehört zu der neuen Generation junger Menschen, die sich suchend auf den Weg in die Zukunft machen. Dabei erinnert er in seiner kindlichen Hingabe für das Klavierspiel an Martin, wohingegen sein mutiges Eintreten für Frieden und Liebe und sein Märtyrertod Parallelen zu Louise aufweisen. Wie in Kapitel 4 gezeigt, kann Outi als eine Verkörperung des utopischen Denkens Hagar Olssons verstanden werden. In ihm und seinem Schicksal werden alle wichtigen Bereiche vereint: Kunst, Politik, Jugend und die Vereinigung von Männlichem und Weiblichem.

Bereits zu Beginn des Schauspiels wird offenbar, dass Outi sich an einem utopischen Ort jenseits der herrschenden Ordnung befindet: „Fass mich nicht an. Ich kümmere mich um niemanden. Ich will bei dem, was ihr da tut, nicht mitmachen. Ich will bei gar nichts mitmachen. Ich will nur der sein, der ich bin."[822] Outi signalisiert seiner Familie, dass er sich weder an dem Kampf zwischen seinem Vater und Esko beteiligen noch von einer der beiden Seiten instrumentalisieren lassen will. Er wählt seine Position als Außenstehender bewusst, da er innerhalb des Familiensystems, welches das ganze Land (und auch den ganzen Kontinent) repräsentiert, nicht er selbst sein kann. Outi ist bereits im Besitz jener Identität, die Bloch zum utopischen Ziel erklärt hat (vgl. 63ff). Dies erkennt Lena: „Du kannst deine Ruhe haben, liebes Kind, du hast ja deinen eigenen schönen Raum, wo dich niemand stört. Und ich zumindest liebe Musik, das weißt du."[823] Er hat Zugang zu seinem eigenen Raum, der utopisch ist und zugleich lokalisiert werden kann. Er befindet sich in Outi selber, wobei er durch die Musik gleichermaßen entsteht und von außen wahrnehmbar wird. Bloch versteht die Musik als einen genuin menschlichen Ausdruck, der eng mit der utopischen Sehnsucht des Menschen verschlungen ist:

> So steht Musik insgesamt an den Grenzen der Menschheit, aber an jenen, wo die Menschheit, mit neuer Sprache und der *Ruf-Aura um getroffene Intensität, erlangte Wir-Welt*, sich erst bildet. Und gerade die Ordnung im musikalischen Ausdruck meint ein Haus, ja einen

[822] „Rör mig inte. Jag bryr mig inte om någon. Jag vill inte vara med i det där som de håller på med. Jag vill inte vara med i nånting alls. Jag vill bara vara den jag är." In: SK: 7.

[823] „Du får ju vara i fred, kära barn, du har ju ditt eget vackra rum, där ingen stör dig. Och åtminstone jag älskar musik, det vet du." In: SK: 8.

> Kristall, aber aus künftiger Freiheit, einen Stern, aber als neue Erde. (PH: 1297; Hervorhebung im Original.)

In der Musik sind Ordnung und Freiheit in utopischer Weise miteinander verbunden. Sie befindet sich in dem Grenzland, in dem Neues entstehen kann und die menschliche Gemeinschaft möglich erscheint. Outi gehört ebenfalls in dieses Grenzland. Dies macht sein Name ebenso deutlich wie sein Klavierspiel. Sein Raum ist ein derartiger Kristall, der aus klaren Linien besteht und zugleich die Entfaltung der Freiheit ermöglicht. Dieser innere Raum ist ähnlich wie bei Vega und anderen Figuren Olssons ein persönlicher Rückzugsort. Ist der Zugang zu diesem Ort gefunden, wird Kraft freigesetzt, um sich für die Gemeinschaft engagieren zu können. Dieses Engagement wird von Outi als eine innere Notwendigkeit erkannt. Outi demonstriert, dass die eigene Identität und persönliche Freiheit zu einer verantwortungsbewussten Haltung und Mitgefühl allen Menschen gegenüber führen. Auch in dieser Hinsicht kann er als Verkörperung der zentralen Utopie Olssons gelten.[824] Outis Schicksal zeigt, dass die Zeit noch nicht reif ist für die Entfaltung dieser Utopie. Wirkung erzielt sie aber dennoch, denn Outis Handeln führt zu einer Versöhnung (vgl. 260-267, 342f). Dem Publikum hingegen wird eine Sichtweise jenseits binärer Oppositionen angeboten, die zu einer neuen Einstellung hinsichtlich politischer Grabenkämpfe führen kann.

Die stärkste Bindung hat Outi zu seiner Mutter Lena, die eindeutig als eine Repräsentantin der utopischen Mütterlichkeit ausgemacht werden kann. In einem Streitgespräch mit ihren Freundinnen trifft diese Mütterlichkeit auf das nationalistische Mutterideal der 1930er Jahre:

> Emmi: Es war wirklich rührend, wie all die alten Mütter mit Tränen in den Augen an die Muttergefühle appellierten und unversöhnlichen Kampf forderten. So wie einst die spartanischen Mütter.
> Lena: (tief erschüttert) Nein, nein! Ich kann nichts dafür. Es ist etwas Verzweifeltes, Unmenschliches… Wer soll versöhnen, wer soll helfen, die Wunden heilen, wenn auch die Mütter… (bricht in Tränen aus) Muttergefühl… Nein, nein! Das ist grausam. Ich kann nichts dafür… […] Gibt es jetzt auch eine neue und eine alte Mütterlichkeit? Macht man Politik mit der Mütterlichkeit? Jetzt gibt es keinen geschützten

[824] Foucault meint, dass der Körper keinen Ort habe. Jedoch gingen von ihm alle möglichen realen und utopischen Orte wie Strahlen aus (vgl. 353). Eben dies geschieht, wenn Outi Klavier spielt. Sein Spiel ist zugleich „so wunderbar, so ganz anders als das wirkliche Leben“ (SK: 6), und verweist doch ganz konkret auf die Wirklichkeit (vgl. 262-267). Die Verbindung von Wirklichkeit und Utopie der neurealistischen Literatur verkörpert Outi ebenso wie das Moment der Entwicklung, welches so bedeutsam für Olssons Utopieverständnis ist. Indem die Utopie in einem Körper angesiedelt ist, ist sie nicht statisch, sondern in höchstem Maße beweglich. Der Körper kann sich von einem Ort zum nächsten bewegen. Zugleich verändert er sich selbst unentwegt. Vgl. zur Verbindung von Utopie und Körper Anmerkung 718.

> Bereich im Leben mehr. Dem Menschen ist alles geraubt worden, was ihn zum Menschen macht. (Erhebt sich, wie um zu fliehen.) Nein, nein, ich mach nicht mit. Es war unnötig, dass ihr mich mit euch dorthin genommen habt. Ich spürte die ganze Zeit, dass da etwas war, was mich bedrückte, bis zur Erde, tief hinunter unter die Erde. Ich lebe! Ich fühle, ich weine, ich lache, ich bin Mensch, ich bin Mutter! Von mir geht Leben aus! Ich lebe!
>
> Emmi: Det var verkligen rörande att se gamla mödrar med tårade ögon vädja till moderskänslorna och kräva oförsonlig kamp. Som en gång i tiden de spartanska mödrarna.
> Lena: (djupt uppskakad) Nej, nej! Jag rår inte för det. Det är nånting förtvivlat, omänskligt... Vem skall försona, vem skall hjälpa, hela såren, om också mödrarna... (Brister i gråt) Moderskänslan... Nej, nej! Det är grymt! Jag rår inte för det... [...] Finns det en ny och en gammal moderlighet nu också? Gör man politik av moderlighet? Nu finns det alltså inte ett enda fredat område kvar i livet. Människan berövas allt som gör henne till människa. (Reser sig, som för att fly.) Nej, nej, jag är inte med. Det var onödigt att ni tog mig med er dit. Jag kände hela tiden att det var nånting som tryckte ner mig, ända till jorden, djupt ner under jorden. Jag lever! Jag känner, jag gråter, jag skrattar, jag är människa, jag är mor! Från mig utgår liv! Jag lever! (SK: 44.)

Aus dieser Textstelle geht die Bedeutung und Funktion hervor, die Olsson der Mütterlichkeit einräumt. Sie vermag es, Menschlichkeit zu kultivieren und den Menschen vor Krieg und Untergang zu schützen. Sie ist Protest und die konkrete Möglichkeit einer besseren Welt. Lena wehrt sich gegen den nationalistischen Mutterkult, indem sie die Mutter zu einem Mythos des Lebens erhebt.

Es wurde bereits gezeigt, dass Örnungen in *På Kanaanexpressen* ähnlich wie Outi eine verkörperte Utopie ist (vgl. 302f). Wie Lena in Bezug auf ihren Sohn stellt „der erste Liebhaber" im Zug fest, dass Örnungen Zugang zu einer eigenen Welt hat, die mit der Wirklichkeit des Zugabteils zunächst nicht viel gemeinsam hat. Schließlich geht von Örnungens Welt jedoch eine starke Wirkung aus. Der Åbokurier verwandelt sich für Peter und den Leser in den phantastischen Kanaanexpress. Die Personenkonstellationen des Romans zeichnen sich durch die Bildung von Paaren aus. Diese Paare bestehen meist aus einem Mann und einer Frau. Örnungen und Peter erweisen sich im Verlauf der Handlung als die zukunftsträchtigsten Charaktere. Örnungen hat eine ganze Reihe der Attribute, die „der neuen Frau" zugerechnet werden können. Sie hat eine androgyne Erscheinung, raucht, hat sich Zugang zu typisch männlichen Domänen verschaffen (die Fliegerei) und fasziniert durch ihre Andersartigkeit und Natürlichkeit. Diese junge Frau stößt auch auf Widerstände, wird nicht ernst genommen und droht, sich selbst zu verlieren, was die nächtliche Straßenszene in Helsinki deutlich macht (vgl. 318f). Doch Peters Glaube an sie hilft ihr, ihren Weg zu finden. Sie erprobt ihre Kräfte immer wieder und gibt die Hoffnung auf eine bessere Zukunft nicht auf. Sie wird zu einem Leitstern für Florrie und die

anderen jungen Menschen um die Zeitschrift „Facklan“. Am Beispiel von Örnungen zeigt Olsson, dass „die neue Frau“ nicht nur Teil der jungen Generation ist, sondern als eine ihrer Führungsgestalten verstanden werden muss. Ihr gelingt es sogar, aus dem pessimistischen, passiven Flaneur Peter einen hoffnungsvollen, aktiven Menschen zu machen. Peter und Örnungen führen vor, dass die bessere Zukunft nur mit vereinten Kräften erlangt werden kann. Sie geben sich gegenseitig Mut und Hoffnung.

Bevor Peter zu Örnungens Kamerad im Kampf um eine neue Welt wird, war er der Mann der Schauspielerin Amalia Vinge und ein alter Freund Tessys. Diese Paarbeziehungen gehören jedoch der Vergangenheit an, ebenso wie die Frauen selber, die Teil der Generation sind, die Olsson in ihren Essays kritisiert. Sie repräsentieren eine Weiblichkeit, wie der Mann sie definiert, um die Frau zu unterdrücken. Beide sind abhängig von der Aufmerksamkeit des aktuellen Mannes an ihrer Seite, dem „modernistischen Dandy“ Christian. Aus Tessys Abschiedsbrief an Christian geht hervor, dass sie den Tod einem Leben ohne Christian vorzieht (vgl. KE: 164f). Hier sind Parallelen zu Vega in *Chitambo* erkennbar. Auch sie wird durch die Trennung von ihrem Geliebten Tancred zu einem Selbstmordversuch getrieben. Im Gegensatz zu Vega stirbt Tessy. Bereits das letzte Zusammentreffen zwischen Christian und Tessy zeigt, dass sie keine Kraft hat, ihrem Dasein einen eigenständigen Sinn zu geben:

> Sie war Frau, und sie liebte. Und er war auch in diesem Augenblick – der Charmeur. Die unnachahmliche schöne Haltung des Kopfes, der Anmut der Bewegungen, der tiefe, warme, innige Tonfall der Stimme, der den banalsten Worten den Anschein von Beichte und Ehrerbietung gab, all das war Illusion und deshalb Wahrheit für ihr liebendes Herz. Sie hatte so lange gehungert, jetzt war der Duft seines Wesens genug, um sie zu berauschen. Sie gehörte ihm, sie lebte und atmete, um ihm zu gehören, das war alles, was sie wusste. Er konnte mit ihr machen, was er wollte, nur nicht von ihr gehen, sie nicht alleine lassen…mit dem Feuer, das er entfacht hatte. […] Sie schloss die Augen. Sie fühlte sich tödlich müde. [...] Sie musste etwas machen...schreien...seine Aufmerksamkeit fangen...Aber nicht ein Ton drang über ihre Lippen. […] Sie sank immer tiefer... und er sah sie nicht.
>
> Hon var kvinna, och hon älskade. Och han var även i denna stund – charmören. Huvudets oefterhärmligt vackra hållning, rörelsernas behag, röstens mjuka, varma, innerliga tonfall, som gav banalaste ord en anstrykning av bikt och hyllning, allt detta var illusion och därför sanning för ett älskande hjärta. Hon hade hungrat så länge, nu var doften av hans väsen nog för att berusa henne. Hon tillhörde honom, hon levde och andades för att tillhöra honom, det var allt hon visste. Han kunde göra med henne vad han ville, bara inte gå ifrån henne, inte lämna henne ensam ... med den eld han själv hade tänt. [...] Hon slöt ögonen. Hon kände sig dödligt trött. […] Hon måste göra något … skrika … fånga hans uppmärksamhet … Men intet ljud trängde över

> hennes läppar. [...] Hon sjönk allt djupare … och han såg henne inte. (KE: 106-108.)

Am Beispiel von Tessy wird die Ambivalenz der Weiblichkeit, wie Maria sie in *S.O.S.* beschreibt, deutlich vorgeführt. Das weibliche Vermögen, selbstlos zu lieben, sich betrügen zu lassen und sich einer Sache oder einem Menschen mit Haut und Haaren hinzugeben, beinhaltet die Gefahr, sich verführen zu lassen und selbst zu opfern.[825] Auch der Illusionsbegriff wird in diesem Zusammenhang problematisiert. Es wird erneut auf die fließenden Übergänge zwischen Illusion und Wirklichkeit verwiesen, doch im Gegensatz zu anderen Texten werden diese Grenzüberschreitungen nicht nur positiv bewertet. Im Roman führt Olsson vor, was geschieht, wenn die irrationale Seite die Überhand gewinnt. Dennoch ist Tessy nicht nur ein negatives Beispiel für eine lebensunfähige Weiblichkeit. Sie gewinnt vor ihrem Tod immerhin eine gewisse Eigenständigkeit, da sie ihr Begehren nach Christian als ihr zutiefst eigenes Bedürfnis erkennt. Ihr gelingt es jedoch nicht, die daraus entstehende Kraft für sich selbst nutzbar zu machen, da ihr der Zugang zu ihrem Inneren verschlossen bleibt (vgl. 317, 322-325).

Auch für Amalia Vinge hat das sexuelle Begehren eine wichtige Bedeutung. Es richtet sich aber nicht ausschließlich auf eine bestimmte Person, sondern sie will selbst begehrt werden. Sie zieht ihre Bestätigung aus den bewundernden Blicken der Männer und nicht aus ihrer eigenen Person. Entsprechend verspürt sie immer wieder ein Gefühl der Leere und Unruhe:

> Sie [Amalia] hatte die grausamste Entdeckung gemacht, die eine Frau machen kann: dass ihr Glücksbedürfnis nie befriedigt werden kann, dass es von einem Moment zum nächsten hetzt, von einem Erlebnis zum nächsten, aber von allen Seiten von der erstickenden Umarmung der Leere bedroht wird. Sie hatte sich bebend gefragt: Ist dies das letzte Mal, dass ein Mann für mich brennt? Aber wenn die Flamme erlosch, fühlte sie nur Enttäuschung: War es nichts anderes?
>
> Hon [Amalia] hade gjort den förfärligaste upptäckt en kvinna kan göra: att hennes lyckobegär aldrig kan tillfredsställas, att det hetsas från stund till stund, från upplevelse till upplevelse, men på alla håll hotas av tomhetens kvävande famntag. Hon hade bävande frågat sig:

[825] Vgl. dazu auch Svanbergs Darstellung der Lisbeth aus *Lars Thorman och döden*, die zunächst als ein kleiner angeschossener Vogel beschrieben wird, sich dann jedoch auf die Suche nach einer eigenen Identität begibt. Am Ende stirbt Lisbeth, ruft aber in Lars die Einsicht hervor, dass die Frau dem Leben näher steht als der Mann. Svanberg sieht darin die Nähe zu dem vitalistischen Menschenbild, dass etwas später so charakteristisch für die schwedischen Modernisten sein wird. Vgl. Svanberg 1995: 198. Svanbergs kurze Präsentation einiger von Olssons Frauenfiguren fällt jedoch zu eindimensional aus. Sie betont zu sehr die Seite der sich aufopfernden Frau und schenkt den Ambivalenzen in der Darstellung, dem Spiel mit verschiedenen Mythen und Konstruktionen und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten, zu wenig Beachtung, obgleich sie sie im Falle von Örnungen und Vega andeutet. Vgl. Svanberg 1995: 207f; 214-216.

> Är det sista gången en man brinner för mig? Men när lågan slocknat, kände hon endast besvikelse: Var det ingenting annat? (KE: 196f.)

Amalia ist ein Beispiel dafür, dass sexuelle Freiheit nicht gleichbedeutend mit persönlicher Freiheit ist. Sie ist zwar eine sich selbst versorgende Frau, die so unabhängig von der konventionellen Moral ist, dass sie ihre Sexualpartner wechselt, doch legt sie die Verantwortung für ihr persönliches Glück weiterhin in die Hände von Männern.

Diese Situation macht sie krank (vgl. KE: 198), bis Christian ihr Florrie anvertraut. Zwischen den beiden Frauen entwickelt sich eine intensive Beziehung, die auch sexuelle Gefühle beinhaltet:

> Der Typ nahm sie [Amalia] gefangen, die charakteristische moderne Mischung aus Ernst und Leichtsinn, aus Überempfindlichkeit und Trotz. Aber sie war auch nicht ganz unberührt von dem Charme des zarten, jungenhaften Körpers. […] Die Berührung der kühlen, jungen Glieder beruhigte ihre irritierten Nerven, so wie kühle, abstrakte Musik einen aufgewühlten Geist beruhigt. […] Es war nicht nur die Zärtlichkeit ihrer [Florries] Liebkosungen, auch ein geheimnisvolles Grauen, eine Ängstlichkeit und ein Reiz, so als sei sie [Florrie] endlich auf die Spur der verbotenen Frucht gestoßen…
>
> Typen fängslade henne [Amalia], den karakteristiska modärna blandningen av allvar och lättsinne, av överkänslighet och trots. Men hon var inte heller oberörd av den späda, gosselika kroppens charm. [...] Beröringen av de svala, unga lemmarna lugnade hennes irriterade nerver, liksom kylig, abstrakt musik lugnar ett upprivet sinne. [...] Där var inte bara ömhet i hennes [Florries] smekning, också en hemlighetsfull rysning, en ängslan och retelse, liksom hade hon [Florrie] äntligen kommit den förbjudna frukten på spåren... (KE: 200.)

Man kann Florries und Amalias Verhältnis als typisch für „die neue Frau“ verstehen. In Abwesenheit eines angemessenen männlichen Partners wird die lesbische Liebe als eine Alternative präsentiert. Diese Darstellungen sind zwar oft durch heterosexuelle Muster geprägt, wobei einige Texte aber durchaus Raum für Neues lassen können (vgl. Fjelkestam 2002: 92-130; 189; Paqvalén 2007: 276-286; 295). Amalia gehört jedoch eindeutig nicht zur neuen Generation (vgl. 317), und Florrie geht die Beziehung mit der älteren Frau nicht deshalb ein, weil ihr der passende Mann fehlt. In Amalia findet sie die mütterliche Freundin, die sie immer vermisst hat:

> Es gab ihr eine Mutter, eine solche, wie sie sie sich in manchen verzweifelten Augenblicken erträumt hatte, wenn das Leben ihr allzu schwer erschien, die Männer allzu gefährlich und brutal, wenn sie die Zähne trotzig zusammen gebissen hatte, sich aber krankhaft nach jemandem gesehnt hatte, dem sie sich anvertrauen konnte, jemand, der auch das Geheimste eines Mädchens verstehen konnte, das, was sie sich kaum vor sich selber einzugestehen wagte. Eine solche Mutter gibt es nicht, und kann es nicht geben […] – aber es gibt solche mütterlichen Freundinnen.

> Det gav henne en mor, sådan hon drömt sig henne i vissa förtvivlade stunder, då livet tycktes henne alltför svårt, männen alltför farliga och brutala, då hon bet samman tänderna i trots, men längtade sig sjuk efter någon att förtro sig till, någon som kunde förstå också det flickhemligaste, det som hon knappast vågade tillstå för sig själv. En sådan mor finns inte, och kan inte finnas [...] – men det finns sådana moderliga väninnor. (KE: 200.)

Die Verbindung der beiden Frauen, die der Erzähler als „kompliziert und unbestimmbar“[826] charakterisiert, wird nicht zu einem unabhängigen, positiven Gegenbild zu den herrschenden Verhältnissen. Amalias Mütterlichkeit hat mit der oben beschriebenen utopischen Mütterlichkeit nicht viel gemeinsam. Christian und Peter sind in der Beziehung ständig gegenwärtig. Peter taucht täglich in den Schlagzeilen auf und Christian wird als Schatten beschrieben, der für Amalia „eine bittersüße Erinnerung“ und für Florrie „eine paradoxale Möglichkeit“ bedeutet[827]. Olsson gelingt es in ihrem Roman, die Komplexität der Situation unterschiedlicher Frauen der Zwischenkriegszeit einzufangen. Anders als in ihren feministischen Essays bleibt dabei Raum für Zweifel und Widersprüche.

Christian bildet nicht nur mit Tessy und Amalia ein Paar, sondern auch mit Florrie. Obwohl er diese wirklich liebt, versucht er sie zu definieren. Er stilisiert sie zu einer neuen Frau, wie sie aus Film und Mode bekannt ist, zu einer „Demimonde in Massenauflage“ (Fjelkestam 2002: 24; vgl. 365). Die schlafende Florrie wird ihm zum Spiegel seiner eigenen Bedürfnisse:

> Du bist für Limousinen erschaffen, Florrie, sagte Chris.
>
> Du är skapt för limousiner, Florrie, sade Chris. (KE: 134.)

> Eine Abenteurerin warst du – herrlich, unberechenbar. Ich war dein Abenteurer, nicht wahr? Hoch zu spielen war das das Einzige, was uns beide befriedigen konnte. Wusstest du, wie hoch ich spielte? Das Glück war allzu banal für uns. Die Spannung! Die Spannung! Unser Element.
>
> En äventyrerska var du – härlig, oberäknelig. Jag var din äventyrare, inte sant? Högt spel var det enda som kunde tillfredsställa oss två. Visste du Florrie, hur högt jag spelade? Lyckan var alltför banal för oss. Spänningen! Spänningen! Vårt element.(KE: 153.)

Die Paarbildungen und die damit verbundenen Beziehungen zwischen den Charakteren des Romans spiegeln viele unterschiedliche Facetten des Zusammenlebens von Mann und Frau wider. Die Frauen werden dabei als gefährdeter in ihrer Existenz dargestellt. Tessy nimmt sich das Leben, Amalia ist am Rande einer tiefen Depression, Florrie ist krank und Örnungen wird von Peter betrunken und weinend von der Straße

---

[826] „[D]etta komplicerade och obestämbara förhållande“. In: KE: 201.
[827] „Ett bitterljuvt minne“; „en paradoxal möjlighet“. In: KE: 201.

aufgelesen. Dennoch sind abgesehen von Peter zwei junge Frauen am Ende der Handlung die Hoffnungsträger der Zukunft. Peter nutzt Tessys Tod, um das bestehende gesellschaftliche System öffentlich zu kritisieren und die vorherrschende Moral zu demontieren, woraufhin Örnungen und Florrie sich zum Kampf für eine eigene Identität und eine bessere Welt ermutigt fühlen (vgl. 327f).

In *Det blåser upp till storm* begegnet dem Leser in Sara Ellman eine weitere Vertreterin der neuen Generation, die folglich auch mit „der neuen Frau" in Verbindung gebracht werden kann. Auch dieser jungen Frau ist ein Mann zur Seite gestellt, der zugleich antagonistisch zu ihr gestaltet und doch eng mit ihr verbunden ist. Sara und Herbert ergänzen und stärken einander trotz aller Unterschiede. Indem sie sich zusammenschließen, entwickeln sie neue, ungeahnte Kräfte. Ich habe oben gezeigt, dass sie als lebendige, widersprüchliche Menschen gestaltet werden und zugleich für verschiedene Klassen, Geschlechter und Prinzipe stehen. Sara, das Arbeitermädchen, symbolisiert das lebendige Leben und das weibliche, mütterliche Prinzip, wohingegen Herbert, der Bürgersohn, den Tod und eine sehr verletzbare Männlichkeit repräsentiert (vgl. 226-242, 329-334).

Wie in den Dramen und Essays wird die Frau als das starke Geschlecht vorgeführt. Sara erscheint dem Leser allein deshalb nie existenziell bedroht, da sie die Macht des Wortes hat. Sie ist die Erzählerin, die aus der Rückschau ihre und Herberts Geschichte erzählt. In der Zwischenkriegszeit konnte ein uneheliches Kind die Lebenssituation einer jungen Frau noch immer stark gefährden. Diese Gefahr benennt Sara mit klaren Worten, als sie aufgrund des Skandals um ihre Schwangerschaft kurz vor dem Abitur von der Schule ausgeschlossen wird: „Vor mir liegt ein Brand und ein einsamer Pfad, voller Gefahren, und ich denke mit einem Schauer, wie übel zugerichtet Sara Ellman sein wird, wenn sie ihn bis zum Schluss gegangen ist."[828] Doch Sara hat wie Vega eine wirksame Waffe im Kampf um ihr Leben. Sie greift zum Stift und macht ihre Stimme hörbar. Damit kann ihr nicht ohne weiteres die Rolle eines passiven Opfers der Gesellschaft zugeschrieben werden. Eine ähnliche Strategie findet man in Karin Smirnoffs Roman *Under ansvar* (1915), in dem das Schicksal einer jungen Mutter, die ein uneheliches Kind von ihrem verstorbenen Geliebten erwartet, ebenfalls aus der Sicht der Betroffenen geschildert wird.[829] Smirnoffs Protagonistin rutscht immer mehr in die Armut ab, da niemand einer alleinerziehenden Mutter eine Arbeitsstelle geben will, bis ihr Bruder sich als Retter in der Not erweist. Saras Situation wendet sich paradoxerweise mit Herberts Selbstmord zum Besseren. Olssons Roman ist insbesondere zum Schluss hin weniger realistisch als Smirnoffs. Die

[828] „Framför mig ligger en brant och enslig stig, full av faror, och jag tänker med en rysning på, hur illa medfaren Sara Ellman skall vara, när hon gått den till slut." In: BS: 199.
[829] Smirnoff und Olsson haben sich wohl persönlich gekannt. Vgl. Enckell 1949: 37.

Versöhnung zwischen Sara und Herberts Vater wird zu einem Symbol utopischer Möglichkeit. Es wird eine Welt imaginiert, in der Klassenunterschiede keine Rolle mehr spielen, die Generationen miteinander versöhnt sind und die konventionelle Moral bedeutungslos geworden ist (vgl. 334). In Aussicht auf eine solche Welt wird das Kind in Saras Bauch zu einem willkommenen Menschen der Zukunft und Sara entsprechend als eine Trägerin zukünftigen Lebens wertgeschätzt. Die Schwangerschaft ist sowohl wörtlich wie symbolisch zu verstehen. Sara ist nicht nur werdende Mutter eines Kindes, sondern sie ist auch eine Repräsentantin der utopischen Mütterlichkeit, die einer neuen Gesellschaft ins Leben verhelfen will.

Ihre Kraft gewinnt Sara nicht nur dadurch, dass sie sich zu einem sprechenden Subjekt macht. Sie schöpft Mut und Stärke aus einer engen Erdverbundenheit:

> Ich fühlte die wilde Kraft in allen Elementen der Erde, und mein Herz schwoll aus Hochmut darüber, von diesen Elementen genährt worden zu sein und Nahrung aus ihrer Wildheit gesogen zu haben, so wie Romulus aus den Zitzen der Wölfin. Da wurde mir zum ersten Mal bewusst, dass ich nie etwas fürchten würde, was es auch sein mochte, nicht die Schmerzen der Geburt und nicht die Kälte des Todeskampfes. Der Sturm, der nun über mich hinwegfegte, würde mich, die Tochter der Erde, abhärten.
>
> Jag kände den vilda styrkan i alla jordens elementer och mitt hjärta svällde av högmod över att ha fostrats av dessa och sugit näring av deras vildhet, liksom Romulus av varginnans spenar. Då blev jag första gången medveten om att jag aldrig skulle komma att frukta något, vad det vara må, inte födslovåndans brand och inte dödskampens kyla. Stormen som nu övergick mig, skulle komma att härda mig, jordens dotter. (BS: 37.)

Diese Textstelle ist ein weiteres Beispiel dafür, wie die vitalistischen Tendenzen der Zwischenkriegszeit ihre Spuren in Olssons Texten hinterlassen haben. Die Kraft und Wildheit der Elemente werden als die Verbündeten des Geschlechts präsentiert, das gemeinhin mit dem Körper und der Natur assoziiert wird. Die Frau findet den Zugang zu einer Wildheit, der es bedarf, um das Leben ganz anzunehmen und zu gestalten.[830] Geburt und Tod, die bis heute oft in der abendländischen

[830] Svensson hebt hervor, dass Olssons Frauenbild in *Det blåser upp till storm* deutliche Parallelen zu Ellen Key, Agnes von Krusenstjerna und Karin Boye aufweist. Vgl. Svensson 1973: 9. Diese Sicht bestätigt ein Blick auf Paqvaléns Auseinandersetzung mit dem Keyschen Begriff der weiblichen Wildheit und dessen Bedeutung für das Verständnis von Krusenstjernas Romanserie über die Fräulein von Pahlen (Fröknarna von Pahlen). Paqvalén fasst zusammen, dass die Frau laut Key ihre Andersartigkeit und Wildheit bejahen solle, da dies die Voraussetzung für eine Veränderung der bestehenden Umstände sei. Paqvalén hebt hervor, dass Key die Eigenschaften, die sie unter dem Begriff weibliche Wildheit zusammenfasst, nicht als genuine Kennzeichen des weiblichen Geschlechts versteht, sondern vielmehr als Eigenschaften, die mit der Frau von der herrschenden Ordnung unterdrückt werden: „Impulsivität, Unmittelbarkeit, schnelle Intuition, Naturverbundenheit, Hingebung und

Kultur tabuisiert werden, verlieren auf diese Weise ihren Schrecken. Abermals verfolgt Olsson die Strategie, vorhandene Weiblichkeitsmythen zu nutzen, um das Weibliche aufzuwerten und ihm mehr Spielraum zu verschaffen.

Sara ist eine erklärte Gegnerin der konventionellen Moral. Dies gilt in besonderem Maße hinsichtlich des Verhältnisses der Geschlechter zueinander und der konventionellen Geschlechterrollen. Nach kurzen Bedenken zeigt sie offen ihr Interesse für Herbert, da sie alles andere für unaufrichtig hält. Sie steht für die neue Moral, welche Karin Boye mit den Worten „att leva rak"[831] (aufrichtig leben) umschreibt. Sara lehnt es ab, wie viele andere Frauen Feinfühligkeit zu heucheln:

> Eine Frau will am liebsten so manövrieren, dass es aussieht, als gleite sie zurück und sei passiv, während sie in Wirklichkeit angreift. Es ist immer die Frau, die die Initiative übernimmt, aber aufgrund von schiefen sozialen Verhältnissen und möglicherweise einer verkappten erotischen Lust, erobert zu werden, maskiert sie ihre Initiative, und es gelingt ihr oft, dies mit großer Schläue zu verbergen. Dieses Spiel ist erniedrigend und kommt die Frau oft teuer zu stehen.
>
> En kvinna vill helst manövrera så, att det ser ut som var hon tillbakaglidande och passiv, medan hon i själva verket är anfallande. Det är alltid kvinnan som tar initiativet, men på grund av snedvridna sociala förhållanden och möjligen en förstucken erotisk lust att bli erövrad, maskerar hon sitt initiativ och lyckas mången gång dölja det med stor slughet. Detta spel är förnedrande och det står ofta kvinnan mycket dyrt (BS: 27).

Wie in den Essays wird auch hier betont, dass die herrschenden Machtverhältnisse die Frau dazu zwingen, sich selbst und ihr Handeln zu verleugnen. Olsson zeigt am Beispiel von Sara und Herbert, dass die Frau nur fälschlicherweise mit Passivität und der Mann mit Aktivität in Verbindung gebracht werden. Sara meint zudem, dass der Mann der Frau bedarf, um ein ganzer Mensch, sprich eine Verwirklichung der Utopie eines neuen menschlichen Menschen, zu werden:

> Ich glaube, dass der Mann auf irgendeine Weise nur halbfertig geschaffen wurde, er bedarf der weiblichen Komplettierung, um ein ganzer Mensch zu werden, oder zumindest um sich als ganzer Mensch zu fühlen. Bevor er sich so fühlt, gibt es viel, was er glaubt, verbergen zu müssen, besonders eben die intimste Seite seines Wesens, das später unter dem Einfluss der Frau ausgebildet wird.

Mütterlichkeit. Es sind diese Kräfte, die die Frau befreien und in den Dienst der Gesellschaft stellen soll: in der Friedensarbeit, in der Schule und in einer sozialen Neuordnung." („[I]mpulsivitet, omedelbarhet, snabb intuition, naturbundenhet, hängivenhet och moderlighet. Det är dessa krafter som kvinnan bör frigöra och sätta i samhällets tjänst: i fredsarbetet, i skolan och i en social nyordning.") In: Paqvalén 2007: 250.

[831] Vgl. Abenius, Margit: *Drabbad av renhet. En bok om Karin Boyes liv och diktning*. Stockholm 1950: 138f.

> Jag tror att mannen är skapt på något sätt halv, han behöver kvinnlig komplettering för att bli en hel människa, eller åtminstone att känna sig som en hel människa. Innan han känner sig så, finns det mycket som han tror att han måste dölja, framför allt just den intimaste sidan av hans väsen, som senare utvecklas under kvinnans inflytande. (BS: 28.)

Abermals werden die konventionellen Vorstellungen und Praktiken umgekehrt. Nicht die Frau ist der unvollständige Mensch, dem männlicher Schutz und Verstand zur Seite gestellt werden müssen, sondern der Mann ist derjenige, welcher zur notwenigen Entwicklung seiner unausgebildeten Menschlichkeit weiblicher Führung bedarf. Diese Führung beschränkt sich nicht auf eine Entwicklung der Emotionsfähigkeit. Es geht um eine emotionale Intelligenz, von der weiter oben die Rede war (vgl. 179ff, 192-198, 249ff). Am Beispiel von Herbert wird vorgeführt, wie verletzt und verunsichert der Mann der Moderne ist: „Ich kann nicht, Sara, du musst mir verzeihen. Ich bin ein unglücklicher Mensch, ich würde dir nur wehtun, so wie ich mir selber wehtue. Zu etwas anderem habe ich nicht die Kraft."[832] Hier spielt die aus den Essays bekannte Vorstellung mit hinein, dass das männliche Geschlecht für Krieg und Untergang steht. Dies lässt sich nur dadurch ändern, dass auch der Mann Zugang zu seinem inneren Raum gewinnt, damit er für sich selbst und andere sorgen kann.

Man könnte die Geschichte von Sara und Herbert als eine Umkehrung der Geschichte von Julie und Jean in Strindbergs Drama *Fröken Julie* (1888) lesen. Diesmal ist es eine Frau, die die aufstrebende Klasse vertritt, und ein Mann fungiert als Repräsentant der dem Untergang geweihten einstmaligen Herrscherschicht. Diese Konstellation entspricht der Strindbergschen Logik anderer Stücke, in denen die Frau oft als der überlebensstärkere Part auftritt (z.B. in *Fadren* (1887) und *Dödsdansen* (1900)). Tritt die Frau bei Strindberg jedoch eher als ein animalisches Instinktwesen auf, so hat sie bei Olsson einen intuitiven Zugang zur Humanität. Ein entscheidender Unterschied zwischen Olssons Roman und Strindbergs Drama liegt in der Bedeutung der Liebe. Sara liebt Herbert, weshalb ihr ungeborenes Kind weiterleben wird. Herberts Selbstmord ändert daran nichts. Die Liebe bricht sogar die herrschenden Konventionen auf, da Herberts Vater Sara schließlich akzeptiert. Jean und Julie lieben einander nicht, und so stirbt die Möglichkeit einer neuen Generation mit Julies Selbstmord. Ich belasse es hier bei einigen wenigen Andeutungen. Ein weiterführender Vergleich zwischen Strindbergs und Olssons Produktion ist aber sicher insbesondere mit Blick auf das Geschlechter- und Generationenverhältnis lohnend. Oft entsteht der Eindruck, dass Strindberg Olsson dazu inspiriert hat, mit seinen Figurenkonstellationen

[832] „Jag kan inte, Sara, du måste förlåta mig. Jag är en olycklig människa, jag skulle bara göra dig ont, liksom jag gör mig själv ont. Jag har inte kraft till annat." In: BS: 61.

zu spielen, sie zu verdrehen und weiterzuentwickeln.[833] Ein Autor, der bis heute „Kopfzerbrechen" (vgl. 80) im Blochschen Sinne erregen kann, dient der Schriftstellerin als Ausgangspunkt, um Denkweisen kritisch in den Blick zu nehmen und zu entwickeln.

Olsson macht in ihrem Roman deutlich, dass das Geschlecht keine neutrale Eigenschaft ist, sondern ein sozialer Machtfaktor. Als Sara Herberts Verletztheit erkennt, wird sie sich „ihres Geschlechts auf eine ganz andere Weise bewusst als früher"[834]. Dieses Bewusstsein umschreibt die Erzählerin metaphorisch als den Verlust eines Paradieses. Mit Hilfe eines Bildes bringt Sara zudem die Einsicht zum Ausdruck, dass ihr Handeln Konsequenzen hat, die nur schwer durch sie selbst kontrollierbar sind: „das Kind konnte nicht unschuldig mit Tigern und Schlangen spielen, sie waren gefährlich"[835]. Zum Emanzipationsprozess der Frau gehört, Verantwortung zu übernehmen und die Folgen zu bedenken, die ihr Agieren innerhalb der männlichen Norm hat. Sara fühlt sich nach dieser Einsicht einsam und sehnt sich nach weiblichem Rat. Zugleich verspürt sie eine innere Ruhe und Sicherheit, die sie überrascht. Sie ist bereit, sich den Konsequenzen zu stellen (vgl. BS: 61f). Auch in *Det blåser upp till storm* wird Geschlecht auf eine ambivalente Art und Weise thematisiert und gestaltet. Einerseits werden die Unterschiede zwischen den Geschlechtern deutlich betont, und andererseits werden sie dadurch ausgewischt, dass traditionell männliche Eigenschaften zu weiblichen erklärt werden und umgekehrt. Auch das Titelbild des Romans signalisiert, dass es zwischen den Geschlechtern mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede gibt. Es zeigt eine Zeichnung zweier Köpfe im Profil, die Sara und Herbert darstellen. Die beiden Köpfe sind sich zum Verwechseln ähnlich, und es ist nur schwer auszumachen, welchem Geschlecht sie angehören. Die Gesichter greifen so ineinander, dass man fast meinen könnte, sie gehörten zu ein und derselben Person. Hier wird also auf bildliche Weise umgesetzt, was inhaltlich beschrieben wird. Für die neue Generation der Zukunft spielt das Geschlecht keine wichtige Rolle mehr. Sie ist in erster Linie menschlich.

Wie in *Det blåa undret* hat der Tanz auch in *Det blåser upp till storm* eine besondere Bedeutung. Er symbolisiert die Befreiung von der Konvention und eine tiefe Selbstbegegnung. Auf dem Schulfest, das zeitweise einem dionysischen Rausch gleichkommt, trinken die Schüler starken Alkohol und tanzen ausgelassen miteinander:

---

[833] Enckell betont mehrfach Strindbergs Einfluss auf Olssons Produktion. Er verweist darauf, dass Olsson eine Antwort auf Strindbergs *Giftas* geplant hatte. Aus Olssons Tagebüchern geht hervor, dass sie dieser Novellensammlung den Titel „*Saftig* – ur en barnmorskas anteckningar" („*Saftig* – aus den Aufzeichnungen einer Hebamme") geben wollte. Vgl. Enckell 1949: 55. Vgl. zu Olssons Strindberg-Auffassung auch Fridell 1973: 46-53.

[834] „Jag blev medveten om mitt kön på ett helt annat sätt än tidigare". In: BS: 61.

[835] „[…] barnet inte kunde leka i oskuld med tigrarna och ormarna, de var farliga". In: BS: 61.

> Ich hatte nie zuvor so leidenschaftlich getanzt wie an dem Abend. Ich tanzte wie eine heidnische Tempelpriesterin, wild und ernst, so als opferte ich meinen eigenen Körper einem Mysterium. Ich tauchte in den Rhythmus, ich ließ mich von ihm tragen, und verschwand vor mir selber in einer undurchdringbaren Tiefe aus Vergessen und Ruhe. Ich glaube, dass Lethes Fluss nichts anderes ist als Rhythmus; dort findet das Blut Ruhe und die Seele bekommt Flügel.
>
> Jag har aldrig dansat så lidelsefullt som den kvällen. Jag dansade som en hednisk tempelprästinna, vilt och allvarligt, som om jag offrat min egen kropp åt ett mysterium. Jag dök in i rytmen, jag lät mig bäras av den, och försvann för mig själv i ett ogenomskinligt djup av glömska och vila. Jag tror att Lethes flod inte är någonting annat än rytm; där finner blodet ro och själen får vingar. (BS: 103f.)

Das Tanzen hat eine tiefe befreiende Wirkung. Indem es mit dem aus der griechischen Mythologie stammenden Fluss Lethe gleichgesetzt wird, wird seine utopische Funktion betont. Lethe fließt durch den Hades und sein Name bedeutet soviel wie das Vergessen oder Verborgenheit. Laut des „Mythos von Er" mit dem Platons *Politeia* endet, führt das Trinken des Flusswassers dazu, dass man seine Erinnerungen vergisst. Bevor sie wiedergeboren werden können, müssen die Seelen aus dem Fluss trinken. Aus dem Mythos geht weiter hervor, dass die Seele unsterblich ist.[836] Olsson nimmt indirekt erneut auf einen Text Bezug, der in die Tradition utopischen Schreibens fällt. Platons *Politeia* gilt als ein Grundtext politisch-philosophischer Utopie.[837] Lethe kann als Symbol für die für utopisches Denken zentrale Forderung nach einem auf die Zukunft ausgerichteten Blick, der vergangene Strukturen und Denkweisen hinter sich lässt, verstanden werden. Das Verborgene bzw. Noch-Nicht-Bewusste kann durch den Tanz an die Oberfläche befördert werden. Die Wirkung des Flusses wird in *Det blåser upp till storm* so ausgelegt, dass sie mit Olssons utopischem Denken zu vereinbaren ist. Die Vergangenheit darf nicht völlig vergessen werden. Vielmehr gewährt Lethe ein Gefühl der Ruhe und Sicherheit, das in der Befreiung der Seele resultiert. Diese erhält Flügel, mit denen sie sich zu neuen Welten aufmachen kann.

Das Tanzen ist ein performativer Akt. Sara vergleicht ihren Tanz mit dem einer heidnischen Tempelpriesterin. Er verstärkt damit die Position Saras als Leitstern für ihre Mitschüler, die sie kurz zuvor durch ihre engagierte Rede erobert hat. Diesmal wird ein Weiblichkeitsmythos herangezogen, der die Frau in die Rolle einer religiösen und geistigen Führerin versetzt, und damit in eine Position, die Frauen in vielen Religionen bis heute vorenthalten wird. Der tanzende Körper Saras ist mit einer Illusion gleichzusetzen, die einen konkret utopischen Gehalt

---

[836] Vgl. Platon: *Der Staat.* (Politeia.) Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart 2008: 465-467. Die unsterbliche Seele ist das Thema von Hagar Olssons Essay *Jag lever*, auf den ich im nächsten Kapitel zu sprechen komme.

[837] Vgl. Gnüg, Hiltrud: *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart 1999: 20-28.

hat. Der Körper wird zum Ausgangspunkt und Bezugspunkt der Utopie einer neuen Weiblichkeit und Menschheit. Dies wird noch konkreter durch Saras Schwangerschaft symbolisiert. Anders als in *Det blåa undret* wird in *Det blåser upp till storm* das Sexuelle als schöpferische Kraft betont. Der Tanz der Geschwister Martin und Louise steht vor allem für die geschwisterliche Vereinigung von Mann und Frau. In Herberts und Saras Fall verleiht der Tanz jedoch auch der sexuellen Anziehungskraft zwischen den beiden Ausdruck, die zu neuem Leben führt. Das Kind in Saras Bauch signalisiert deutlich, wie wichtig Herberts Anteil für die Hervorbringung der neuen Generation ist. Ohne Herberts Unterstützung wäre es Sara nicht gelungen, ihre Mitschüler mitzureißen. Mann und Frau müssen einander im Kampf um die bessere Zukunft unterstützen, als Geschwister und als Liebende.

Die Analyse des Romans *Chitambo* in Kapitel 3 hat gezeigt, dass Selbsterkenntnis und Kameradschaft auch hier den Weg zu neuen Ufern ausmachen. An dieser Stelle wird nun auf die enge Verbindung von Feminismus und Utopie in Vegas Erzählung eingegangen. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, gehört *Chitambo*s Feminismus zu den am besten untersuchten Bereichen des Werks von Hagar Olsson, wobei sein utopischer Gehalt jedoch nur am Rande angesprochen wird. Im Folgenden werden das Geschlechterverhältnis im Heim der Familie Dyster, Vegas Beziehung zu Tancred, die Bedeutung „der neuen Frau" sowie die besondere Rolle der Mütterlichkeit untersucht. Bereits zu Beginn der Handlung wird deutlich, dass eine klare Trennung in zwei Geschlechter im Elternhaus der Erzählerin gilt, wenn Vega betont, dass sich der „welthistorische Konflikt zwischen dem Sicherheitsinstinkt der Frau und der Abenteuerlust des Mannes in den unansehnlichen Mauern ihres Heims" (CH: 13) abspielt. Dem jeweiligen Geschlecht werden dabei in traditioneller Weise bestimmte Eigenschaften und Tätigkeitsfelder zugeschrieben.

Während die Mutter zunächst eher farblos und distanziert geschildert wird, erhält mit dem Vater, Herrn Dyster, eine schillernde Figur Einzug in die Handlung. Ähnlich wie Sara Ellman hat Vega zu ihrer Mutter zunächst keine besonders enge Bindung. Statt mit „Mama" spricht sie sie meist mit dem distanzierten „Mutter" an (vgl. CH: 90). Agda Dyster wird als eine von ihrem Mann zutiefst abhängige Frau beschrieben. Es gelingt ihr nicht, ihren Mann davon abzubringen, das Geld der Familie für zwielichtige Erfinder auszugeben. In sämtlichen Konfliktsituationen unterwirft sie sich ihrem Mann, sobald dieser androht, die Familie zu verlassen. Herr Dyster wird nicht müde, diese Drohung aufgrund ihrer enormen Wirkung, einzusetzen: „diese Drohung schwebte ständig über ihr [Agda], wie eine grausame Erinnerung an die Unsicherheit und Unbeständigkeit des menschlichen Daseins."[838] Agdas Leben führt vor Augen, weshalb es für die Frau in der

[838] „[D]etta hot hängde ständigt över henne [Agda] såsom en grym påminnelse om den mänskliga tillvarons osäkerhet och obeständighet." In: CH: 15.

patriarchalischen Ordnung so schwierig ist, ihre Humanität zu entwickeln. Sie ist der Willkür des Mannes völlig ausgeliefert, was ihr ausgeprägtes Bedürfnis nach Sicherheit erklärt. Frau Dysters Schicksal bestätigt die von Olsson befürworteten Thesen Russells (vgl. 380ff). Die Frau kann nur dann Unabhängigkeit gewinnen, wenn der Staat die soziale Sicherheit von Müttern und Kindern gewährleistet, andernfalls bleibt die Ehe eine unmoralische Angelegenheit, in der Liebe in der Regel keinen Raum hat. Die Ehe der Dysters wird entsprechend als lieblos beschrieben und schon bei der Eheschließung zeichnet sich Agda durch ihre passive Haltung aus (vgl. CH: 27).

In einem System, in dem die finanzielle Sicherheit der Frau von Vätern und Ehemännern abhängt, erscheint es den meisten Frauen überlebensnotwendig, ihre Töchter zu guten Hausfrauen zu erziehen und damit ihre Chancen auf dem Heiratsmarkt zu erhöhen.[839] In diesem Sinne ist auch Agda bemüht Vega eine traditionelle Mädchenerziehung zugutekommen zu lassen, die Vega jedoch schon seit ihrer frühen Kindheit zutiefst verabscheut: „Meine Mutter machte alles, um mich zu häuslichen Tugenden zu erziehen, die einzigen Tugenden, die ein Mädchen unseren Kreisen zufolge brauchte."[840] Die Unfreiheit der Frau wird durch ihren begrenzten Bewegungsraum und ihre Kleidung betont. Agda ist auf ein Dasein als Hausfrau beschränkt und fest an das Heim der Familie gebunden: „die Räume hier, die ihr ganzes Leben umschlossen, die Möbel, die sie abgetrocknet hatte und die sie hat abnutzen und verschleißen sehen, die Teppiche, die sie gewebt hat."[841] Agdas Lebensraum steht zwar für Veränderung, doch handelt es sich dabei um einen unaufhaltsamen Niedergang. Ebenso wie die Möbel im Raum wird Agda verbraucht und verschlissen.

Während die Mutter sich in diese Rolle fügt, begehrt Vega auf. Sie zweifelt die Natürlichkeit der geschlechtsspezifischen Aufgabenverteilung an:

> Aber nein, es ist ja der Witz mit so genannten weiblichen Tätigkeiten, dass sie so fein sein sollen, dass sie nicht zu sehen sind! Die vollständige Sinnlosigkeit ist kennzeichnend für all solche Arbeiten, die als von Natur der Frau zugehörig angesehen werden.
>
> Men nej, det är just vitsen med så kallat kvinnligt arbete att det skall vara så fint att det inte syns! Den fullständiga meningslösheten är kännetecknande för allt sådant arbete som av naturen anses tillhöra kvinnan. (CH: 49.)

Vega kritisiert die Unnatürlichkeit der Mädchenerziehung, die sich in einengender Kleidung und einer krampfhaften Reinlichkeit manifestiert:

---

[839] „Heiratsmarkt" ist eine Metapher, die in aller Deutlichkeit hervorhebt, dass die Frau eine Ware ist, die es an den Mann zu bringen gilt.

[840] „Min mor gjorde allt för att uppfostra mig till husliga dygder, de enda dygder en flicka i våra kretsar ansågs behöva." In: CH: 49.

[841] „[R]ummen här som inneslöt hela hennes liv, möblerna som hon torkat av och sett nötas och slitas, mattorna som hon vävt." In: CH: 240.

> Mein Haar war so fest zurück gekämmt, dass die Haut schmerzte, meine Nase blinkte von unablässigem Waschen mit Seife und Wasser, meine Unterwäsche war so dick, dass ich mich kaum rühren konnte, mein Kleid saß so fest und mein Halstuch war so hochgezogen, dass eine Zwangsjacke wahrhaftig eine Erleichterung gewesen wäre.
>
> Mitt hår var så hårt åtdraget att det värkte i skinnet, min näsa blänkte av ideligt tvättande med tvål och vatten, mina underkläder var så tjocka att jag knappast kunde röra mig, min klänning satt så spänt och min halslinning var så hög att en tvångströja sannerligen varit en lättnad. (CH: 51.)

Hier wird deutlich, wie der Körper und damit der weibliche Mensch unter Kontrolle gebracht werden soll. Olsson illustriert damit ihre aus den Essays stammende These, dass der Frau eine Sklavenmentalität systematisch anerzogen wird. Dies wird umso deutlicher, wenn Vegas Neid auf die gleichaltrigen Jungen der Nachbarschaft, die im Gegensatz zu ihr eine viel größere Bewegungsfreiheit genießen, dieser Beschreiung zur Seite gestellt wird:

> Hörte ich nicht ständig ihr wildes Geheul draußen auf dem Hof, während ich selbst mit meinen Puppen eingesperrt saß. Sah ich sie nicht umherstreifen in freien Räuberbanden draußen auf den Straßen. Hatten sie nicht wundersam herrliche Dinge für sich, zogen sie nicht die verlockensten Dinge aus ihren Hosentaschen, Messer, Vergrößerungsgläser, Seilenden, Pfeifen und weiß Gott was noch, alles Dinge, über die nur freie Menschen verfügten.
>
> Hörde jag inte ständigt deras vilda tjut ute på gården, medan jag själv satt instängd med nuckorna. Såg jag dem inte ströva omkring i fria rövarband ute på gatorna. Hade de inte underliga härliga saker för sig, drog de inte fram de mest lockande tingestar ur sina fickor, knivar, förstorningsglas, repstumpar, pipor och gud vet vad, allt sakar som bara fria människor förfogar över. (CH: 52.)

Jungen und Mädchen werden zu unterschiedlichen Menschen gemacht. Die Mädchen sind gefangen, wohingegen die Jungen den Raum bekommen, den ein Kind benötigt, um sich zu einem freien Menschen zu entwickeln.

Mit Hilfe eines anschaulichen Vergleichs bringt Vega den schmerzhaften Prozess des Frauwerdens in der damaligen gesellschaftlichen Ordnung zum Ausdruck:

> Langsam stieg die Bitterkeit in meinem Herzen, während man meine Seele einwickelte, härter jeden Tag, so wie man die kleinen chinesischen Füße einwickelt. Auch sie mussten am Anfang furchtbare Schmerzen erleiden, während die Füße sich anpassten.
>
> Långsamt steg bitterheten i mitt hjärta, medan man lindade min själ, hårdare för varje dag, såsom man lindat de små kinesiskornas fötter. Även de fick i början lida av en plågsam värk, medan fötterna anpassade sig. (CH: 52.)

Die Weiblichkeit des herrschenden patriarchalischen Systems ist alles andere als Teil einer natürlichen Ordnung. Man fühlt sich durch diese Textpassage sofort an Simone de Beauvoirs Aussage erinnert, dass man nicht als Frau zur Welt komme, sondern es erst werde. So schmerzhaft die Erkenntnis, dass und wie Geschlecht gemacht wird, für Vega einerseits ist, so befreiend ist sie zugleich. Es eröffnet sich ein Handlungsspielraum, den die Vorstellung von durch die Natur festgelegten geschlechtsspezifischen Eigenschaften nicht bieten kann.

Im Verlauf der Handlung werden in Entsprechung mit den Essays drei Möglichkeiten für die Frau durchgespielt. Die erste Möglichkeit besteht darin, sich in die Sklavenrolle zu fügen. Diesen Weg gehen Agda Dyster und ihre Freundinnen. Vega ist jedoch zu rebellisch, um ihnen zu folgen: „Die Tanten schmunzelten vor Vergnügen und sagten: Du hast eine Freude an deiner Tochter, süße Agda. In dieser Gesellschaft lernte ich, mein Geschlecht zu verabscheuen."[842] Die zweite Möglichkeit ist die Wahl einer männlichen Geschlechtsidentität. Vega versucht mehrere Male, ähnlich wie die schwedische Königin Christina in Olssons Deutung, ihre Weiblichkeit zu verleugnen und in eine männliche Rolle zu schlüpfen. Angeregt durch die Abenteurergeschichten ihres Vaters werden Männer wie Alexander von Humboldt und Fernando Cortez (vgl. CH: 35; 58) zu ihren Identifikationsmustern. Herr Dysters Erzählungen ermöglichen eine Flucht aus dem beengenden weiblichen Lebensraum der Mutter. Sie sind abstrakte Wunschträume, die jedoch den Grundstein für eine ganz konkrete utopische Sehnsucht legen.

Der Konflikt zwischen der Freiheit verheißenden Welt des Vaters und der einschränkenden Welt der Mutter ist ein verbreitetes Motiv in der skandinavischen Literatur von Frauen in den 1920er und 30er Jahren. Anne Birgitte Richard zeigt an einigen norwegischen und dänischen Beispielen, dass viele weibliche Romanfiguren bereits als Kinder lieber mit Jungen spielen wollen und sich nicht für die klassischen, weiblichen Arbeiten, wie Handarbeit, interessieren. Sie sähen ihren Platz nicht im Haus, sondern auf der Straße oder in der Natur. Eine positive Identifikation mit der Mutter werde unmöglich, doch die Väter, die sich für ihre Töchter oft eine männliche Karriere wünschen, sind als Identifikationsmuster ebenfalls nicht tauglich. Richard fasst zusammen: „Die Mütter sind einige seltene Male idealisiert, oft als unanwendbar abgelehnt, während das Vaterbild verwirrend, verführerisch, allmächtig und oft beängstigend ist."[843] Diese zwiespältigen Mutter- und

[842] „Tanterna myste av förnöjelse och sade: Du har en glädje av din dotter, söta Agda. I detta sällskap lärde jag avsky mitt kön." In: CH: 51.

[843] „Mödrarna är någon sällsynt gång idylliserade, oftast avvisas de som oanvändbara, medan fadersbilden är förvirrande, förförande, allsmäktig och ofta skrämmande." In: Richard, Anne Birgitte: Tidens kvinnor. Medborgarskapet erövrat, men till vad? In: *NKLH* 3: 385.

Vaterbilder sind laut Richard Auslöser für ein inneres Trauma der Protagonistinnen:

> Hinter den neugewonnenen sozialen Rechten standen alte unbewältigte Bilder vom Mann, dem Vater und der Mutter und blockierten die lustvolle Eroberung der Zukunft. Sie können als inneres Trauma gedeutet werden, als Bindungen an väterliche Autorität, aber auch als Bilder weiter reichender Konflikte zwischen den Geschlechtern.
>
> Bakom de nyvunna sociala rättigheterna står gamla oförlösta bilder av mannen, fadern och modern och blockerar den lustfyllda erövringen av framtiden. De kan läsas som inre trauman, som bindningar till faderlig auktoritet, men också som bilder av mer omfattande konflikter mellan könen. (Richard 1996: 385.)

Wie Vega wenden sich die Frauen in den von Richard untersuchten Texten eher dem Vater zu, der die Mutter zunächst fast vollständig überschattet. Die Mädchen wählen entsprechend, wenn es ihnen möglich ist, eine männliche Identität. Sie werden zum wilden „Jungenmädchen" („den vilda pojkflickan"), das als ein Kind verstanden werden kann, dem keine Geschlechtsidentität eindeutig zugeordnet werden kann, oder als ein Mädchen, das klar mit ihrer konventionellen Rolle bricht.

Als Vega erwachsen wird, entzieht ihr Vater ihr mehr und mehr seine Aufmerksamkeit. Die Tochter wird ihm zu einem „Frauenzimmer" (CH: 79), mit dem er nichts weiter anzufangen weiß. Diese Ablehnung stürzt Vega in eine tiefe Krise, da ihr die Identität des (männlichen) Abenteurers von ihrem Vater, der zudem einen starken Vorbildcharakter hatte, abgesprochen wird. Vega wird schwer krank und darf zur Erholung den Bauernhof ihres Großvaters in Tavastland besuchen. Mit fünfzehn Jahren bekommt sie nun endlich die Möglichkeit, ein Junge sein zu können:

> Ich spielte natürlich freier Indianer mit einer Hingabe, die jeder Beschreibung spottet, kleidete mich in Hosen […], rauchte heimlich hinter den Hausecken und Holzstapeln, in Gesellschaft fröhlich grinsender junger Knechte, und lernte zu spucken und zu fluchen, so wie es sich für einen freien Menschen gehört.
>
> Jag lekte förstås fri indian med en hänförelse som trotsar all beskrivning, klädde mig i byxor […] rökte i smyg bakom uthusknutarna och vedstaplarna, i sällskap med muntert grinande drängpojkar, och lärde mig att spotta och svära såsom det anstår en fri människa (CH: 120).

Doch ohne weiteres lässt sich die Sklavenmentalität nicht abschütteln:

> Die krampfhafte Kampfeslust löste sich im warmen Bett auf, und das weibliche Wesen verlangte auf geheimen verführerischen Wegen nach seinem Recht. Fernando Cortez wurde beiseite geschoben, und an seine Stelle trat das Bild der lieblich bekränzten Donna Marina, der schönsten unter den Sklavinnen, die die besiegten Häuptlinge dem Eroberer schenkten.

> Den krampaktiga stridslusten löstes upp i den varma sängen och det kvinnliga väsendet tog ut sin rätt på hemliga förföriska vägar. Fernando Cortez sköts åt sidan och i stället framträdde bilden av den ljuvt bekransade donna Marina, den vackraste bland de slavinnor som de besegrade hövdingar skänkte erövraren. (CH: 68.)

Man kann diesem Zitat einiges entnehmen, was aus den Essays Olssons bekannt ist. Männlichkeit wird mit Kriegslust und Aggression in Verbindung gebracht, wobei dies laut Olsson ebenso als Mythos und Erziehungsfehler verstanden werden muss wie die Sklavenmentalität der Frau.

Doch Junge zu spielen bedeutet auf Dauer keine Lösung für Vega. Auch Herrn Dyster und ihr Jugendfreund Fridolf kann sie irgendwann nicht mehr ernst nehmen. Sie sind keine echten Revolutionäre, sondern wirklichkeitsferne Phantasten (vgl. 143). Als ihr weibliches Begehren sein Recht einfordert, wählt Vega mangels eines anderen weiblichen Identifikationsmusters zunächst die schöne Sklavin, die eindeutig als Weiblichkeitsmythos auszumachen ist. Die weibliche Sexualität bildet in Olssons feministischen *Tidevarvet*-Essays einen Schlüssel zur Emanzipation der Frau. Vegas Fantasie wohnt entsprechend eine befreiende Kraft inne. Ihr erotisches Begehren eröffnet die Möglichkeit, eine eigenständige Weiblichkeit jenseits des mütterlichen Rollenmusters zu entwickeln. So wie Tessy in *På Kanaanexpressen* gelingt es Vega, diese erste Tür zu einer neuen Weiblichkeit zu öffnen. Dies ermöglicht ihr, ähnlich wie den von Richard untersuchten Protagonistinnen, ihre Mutter mit anderen Augen zu sehen. Als Vega krank ist, findet eine erste Annäherung statt, wobei insbesondere Agdas Mütterlichkeit positiv heraussticht:

> „Mein Mädchen", „mein geliebtes kleines Mädchen", solche Worte erreichten mein Ohr durch das heftige Rauschen des fieberheißen Blutes. Als ich einmal meine Augen öffnete, sah ich das Gesicht meine Mutter über mich gebeugt und sah, wie ihre Augen mich mit einem innigen und milden Licht anstrahlten.
>
> „Min flicka", „min älskade lilla flicka", sådana ord nådde mitt öra genom det starka bruset av feberhett blod. När jag någon gång öppnade mina ögon såg jag min mors ansikte nedböjt över mig och hur hennes ögon strålade ett innerligt och milt ljus emot mig. (CH: 96.)

Diese erste schwere Krise bringt Vega einer eigenen weiblichen Identität ein ganzes Stück näher. Im Gegensatz zu ihrem Mann gibt Agda ihre Tochter niemals auf. Die Mutter bedeutet damit Sicherheit, Beständigkeit und Heilkraft in einer Weise, wie Olsson sie für die Mutter im *Kalevala* beschreibt. In ihrer zweiten schweren Krise begegnet Vega schließlich der Mütterlichkeit ihres Onkels Eberhard, die Vega hilft, zu einem freien Menschen zu reifen.

Bevor ich auf diesen Punkt noch einmal zurückkomme, richtet sich die Aufmerksamkeit nochmals auf die drei Namen der Protagonistin. Weder der Name Vega, der die männliche Identität

repräsentiert, noch der Name Maria, der sicherlich nicht zufällig fast wie der Name der Sklavin Marina klingt, ist passend. Der dritte Name, Eleonora, dessen Urheber nicht eindeutig aus der Handlung hervorgeht, repräsentiert die dritte Möglichkeit der Protagonistin: Sie wird zu einer richtigen Frau, da sie den Weg des Aufruhrs wählt. Der stille Widerstand des Kindes gegen die Mutter und der Jugendlichen gegen den Vater entwickelt sich zu einer offenen Rebellion: „Ein Frauenzimmer! Ich war kein Frauenzimmer! Ich war Vega Maria Eleonora Dyster selbst."[844] Indem Vega alle drei Namen verwendet, zeigt sie sich entschlossen, ihr Ich selbst zu definieren. Dies macht sie auf ähnliche Weise wie das lyrische Ich in dem zu Beginn dieses Kapitels zitierten Gedicht von Edith Södergran. Zunächst wird die traditionelle Weiblichkeit („Ich bin keine Frau" bzw. „Frauenzimmer") negiert, um dieser dann eine schwer greifbare und damit voller Entwicklungsmöglichkeiten steckende Identität entgegenzuhalten (vgl. Kapitel 6.1). Svanberg betont, dass der Name Eleonora eine Analogie bildet zu Ibsens Nora, die für Vega genauso wie die Schauspielerin Ida Aalberg zu einem ersten positiven Identifikationsmuster wird (vgl. Svanberg 1996: 230). Als Vega *Et dukkehjem* mit Aalberg in der Hauptrolle im Theater sieht, hat dies eine befreiende Wirkung: „Meine eigene aufrührerische Sehnsucht verkörpert in einer strahlenden Frauenerscheinung."[845]

Der Name Eleonora weckt jedoch noch andere Assoziationen. Er könnte auf Strindbergs Eleonora des Dramas *Påsk* zurückzuführen sein, die als ein Opfer des Konfliktes ihrer Eltern verstanden werden kann (vgl. Anmerkung 540). Damit spiegelt der Name eine Ambivalenz wider, die auch Vegas Auseinandersetzung mit Ibsens Drama kennzeichnet. *Et dukkehjem* hat nämlich lediglich die Funktion, ein weiterer Anstoß für einen Prozess zu sein, der Vega bald fort von der Bürgerfrau Nora führt. Das utopische Potenzial der Vorgänger kann nutzbar gemacht werden, wenn es weiter entwickelt wird (vgl. 80f). Vega gelingt es nach anfänglicher Begeisterung, den modernen Mythos Nora und auch sich selbst kritisch zu beleuchten:

> Unwissend und eingebildet bin ich, nichts weiß ich über die tatsächlichen Verhältnisse […]. Ich weiß nichts über die Frauen, die in meinem Land arbeiten […]. Auch wenn ich sie gekannt hätte […], hätte ich keine Ahnung davon gehabt, dass es diese Frauen sind, die am meisten entrechteten und verachteten von allen, die mit ihrer harten Arbeit, ihrem doppelten Einsatz in der Gesellschaft und im Heim, den Grundstein für die Freiheit der Frau gelegt hatten und es der ein oder anderen Nora ermöglicht hatten, die Tür zu ihrem Heim zu öffnen und zu sagen: Ich bin zuallererst Mensch!

[844] „Ett fruntimmer! Jag var inte ett fruntimmer, jag! Jag var Vega Maria Eleonora Dyster själv." In: CH: 107.
[845] „Min egen upproriska längtan förkroppsligad i en strålande kvinnouppenbarelse." In: CH: 218.

> Okunnig och inbilsk är jag, ingenting vet jag om de faktiska förhållandena […]. Jag vet ingenting om de kvinnor som i mitt land arbetar [...]. Om jag också kände dem [...] skulle jag inte ha en aning att det är dessa kvinnor, de rättslösaste och mest föraktade av alla, som med sitt hårda arbete, sin dubbeltjänst i samhället och hemmet, lagt grunden till kvinnans frihet och gjorde det möjligt för en eller annan Nora att öppna dörren till sitt hem och säga: Jag är först och främst människa! (CH: 220-222.)

An dieser Stelle wird wie in den Essays die Verbindung zwischen Arbeiter- und Frauenbewegung hergestellt. Auf diese Weise werden utopisches Ideal und Wirklichkeit aufeinander bezogen. In Entsprechung mit dem neurealistischen Verfahren reicht es nicht, dass die Literatur reine Ideale vorführt. Der Wirklichkeitsbezug muss gewährleistet sein. Dennoch hat Nora eine tiefe Wirkung: „Aber etwas begriff ich in jedem Fall, etwas fühlte ich instinktiv wie ein Appell, eine Ermahnung, ein Aufbruch, eine Kampffanfare [...] the fighting spirit."[846] Vega ist damit schon einige Schritte weiter auf ihrem Weg zu einer selbstständigen weiblichen Identität, doch die Vorbilder ihres Vaters haben immer noch Einfluss. Vega will keine stolze, freie Frau werden, sondern deren Ritter. Sie zieht damit abermals eine männliche Identität vor. Entsprechend verneint sie ihr weibliches Begehren und betont, sich niemals von einem Mann verführen zu lassen (vgl. CH: 225). Vegas Handeln wird dennoch von Männern bestimmt. Sie will ihrem Vater, den sie zwar als „kindischen Jungen" (CH: 163) bezeichnet, beweisen, was eine Frau leisten kann.

Immer wieder überlässt sie es Männern, ihre eigene Identität für sie zu entdecken. Erst der männliche Blick scheint ihrer Existenz eine Berechtigung einzuräumen:

> Hatte der Doktor nicht gezeigt, dass klarsehende Personen die Maske durchschauen und das andere Gesicht sehen konnten, das geheime Kennzeichen meines Wesens! „Sie haben ein eigenartiges Aussehen", hatte er gesagt. Es war das Gesicht, das der Doktor sah, das auserkorene und schicksalsbestimmte, das ich unter Furcht und Beben in meinem eigenen Spiegelbild gesucht hatte.
>
> Hade inte doktorn visat att klarseende personer kunde genomskåda masken och se det andra ansiktet, mitt väsens hemliga kännetecken! "Ni har ett egenartat utseende", hade han sagt. Det var det ansikte doktorn såg, det utkorade och ödesbestämda, som jag under fruktan och bävan sökte i min egen spegelbild. (CH: 215.)

Vega sucht ihr äußeres Erscheinungsbild zu ergründen, anstatt den Weg in ihr Inneres zu beschreiten. Als sie sich schließlich entgegen ihren Vorsätzen doch einem Mann, Tancred, hingibt, wird ein sehr widersprüchlicher Prozess in ihr ausgelöst. Ähnlich wie Tessy findet Vega Zugang zu ihrem Begehren und damit zu ihrem Inneren, zugleich

[846] „Men något fattar jag i alla fall, något känner jag instinktivt som en appell, en maning till uppbrott, en stridsfanfar [...] the fighting spirit." In: CH: 222f.

werden ihr Handeln und ihr Selbstbild aber zutiefst von Tancred bestimmt. Das erste Treffen der beiden ereignet sich in der Wohnung von Fräulein Jonsson, einer Bekannten der Mutter, die vordergründig eine emanzipierte und selbstbewusste Frau zu sein scheint (vgl. CH: 237-240), sich aber später als vollkommen abhängig von ihrem jüngeren Liebhaber Valdemar erweist (vgl. CH: 254-257). Als Jonsson von diesem geschlagen wird, gerät Vega außer sich vor Wut und schreit Valdemar an, der ihr als „die Verkörperung des Leibeigentums" erscheint. Während sich diese Szene abspielt, tritt Tancred in den Raum und plötzlich ist Vega wie verwandelt: „Ich lachte ihn [Valdemar] nur an, meinen Todfeind, den Erniedriger meines Geschlechts. Wohin verschwand meine Frauenwürde, mein Kampfgeist, meine heilige Indignation?"[847]

Vega ist nicht länger aufrührerisch, was ein erstes Misstrauen beim Leser auslöst, obgleich Tancred zunächst als ein ebenbürtiger Partner erscheint. Er begeistert sich für den Sozialismus und lehnt die Ehe ebenso wie Vega ab, da sie erniedrigend für beide Partner sei und ihnen ihre persönliche Freiheit raube (vgl. CH: 264). Man könnte meinen, dass es sich bei Vega und Tancred um eine jüngere Version von Almqvists Sara Videbeck und ihrem Liebhaber handelt. Entsprechend ist Schoolfield der Meinung, dass Vega als „a Finno-Swedish descendant of Sara Videbeck and Nora and Fru Marianne" gelten müsse (vgl. Schoolfield 1973: 224). Doch sie ist mehr als das. Sie ist eine Weiterentwicklung dieser Vorgängerinnen. Olsson gestaltet Vega nicht nur als ein literarisches Vorbild für eine emanzipierte Frau, sondern bezieht die ambivalente außerliterarische Wirklichkeit viel stärker mit ein, wodurch das Ideal infragegestellt und weiterentwickelt wird. Bald wird nämlich deutlich, dass Vega ihre Persönlichkeit in ihrer Beziehung mit Tancred immer mehr aufgibt: „Aller Stolz, den ich mir erträumt hatte, wurde plötzlich wie durch einen Zauberschlag auf Ta übertragen. Meine Rose hatte ich vergessen, mein Interesse für die Sache der Frau war abgekühlt"[848]. Zu diesem Zeitpunkt der Handlung gilt für *Chitambo* das gleiche wie für viele andere zeitgenössische Romane. Sobald die heterosexuelle Liebe ins Spiel kommt, verschwindet „die neue Frau" von der Bildfläche (vgl. Fjelkestam 2002: 19). Vegas Weiblichkeit entspricht in erster Linie einem traditionellen Frauenbild ohne Zukunftspotenzial, was die folgenden Aussagen unterstreichen: „in meiner femininen Unbeständigkeit"; „ich war so alt wie die Frau selber, mein Gesicht war grau, meine Augen blind."[849] Vega lebt durch Tancred. Geleitet von

[847] „[Ä]ganderätten förkropsligad"; „Jag bara skrattade mot honom [Valdemar], min dödsfiende, mitt köns förnedrare. Vart tog min kvinnovärdighet vägen, min stridbarhet, min heliga indignation?" In: CH: 257.

[848] „Allt stolt jag drömt för egen räkning hade plötsligt, som genom ett trollslag, överflyttats på Ta. Min ros hade jag glömt, mitt intresse för kvinnosaken hade svalnat". In: CH: 281.

[849] „[I] min feminina obeständighet". In: CH: 289; „[J]ag var så gammal som kvinnan är, mitt ansikte var grått, mina ögon blinda". In: CH: 290.

ihrem Bedürfnis, an etwas Bedeutendem teilzuhaben, drängt sie ihn dazu, seine Karriere als Forscher wieder aufzunehmen. Doch es gibt eine zweite Frau in Tancreds Leben, seine Mutter, und diese ist in Vegas Augen schuld daran, dass er seine Pläne aufgibt und sich von ihr abwendet.[850] Die Weiblichkeit, die Tancreds Mutter und zu diesem Zeitpunkt der Handlung auch Vega repräsentieren, entspricht Olssons Kritik an der traditionellen Weiblichkeit, die in ihrer Schwachheit so tyrannisch und egoistisch sei (vgl. 383f).

Nach der Trennung wird in aller Deutlichkeit sichtbar, wie existenziell Vegas Abhängigkeit von Tancred ist. Sie fühlt sich völlig leblos. Allein als sie ihm zufällig auf der Straße begegnet und er ihren Namen nennt, kehrt ihre Lebensenergie zurück:

> Nur es noch einmal von deinen Lippen zu hören, zu fühlen, dass du standest, atmetest, lebtest neben mir und sagtest „Vega", das ließ alle Dämme in mir brechen und schleuderte mich mit gewaltiger Kraft hinein in den reißenden Strom der Lebenswahrnehmungen. […] Für mich war es, als ob Er, der die Toten erweckt, zu mir gesagt hätte: Stehe auf und gehe!
>
> Bara det att ännu en gång höra det från dina läppar, känna att du stod, andades, levde bredvid mig och sade „Vega", det kom alla fördämningar att brista inom mig och slungade mig med våldsam kraft in i livsförnimmelsernas ilande ström. [...] För mig var det som om Han som uppväcker döda hade sagt till mig: Statt upp och gå! (CH: 169f.)

Die Parallele zu Tessys Verhältnis zu Christian in *På Kanaanexpressen* ist hier klar erkennbar. Besonders die Bedeutung, die der Nennung des Namens beigemessen wird, veranschaulicht, was der Terminus „fremdbestimmte Selbstauffassung" (Lindhoff 1995: 4) umfasst, beziehungsweise wie die Frau durch den Mann und die männliche Ordnung definiert wird. Sie ist ein Objekt, das eine Bezeichnung erhält und erst dadurch existiert. Wendet sich der Mann von ihr ab, so wird sie bedeutungslos. Merete Mazzarella versteht diese Textstelle ähnlich, wenn sie betont, dass man sich kaum eine wirkungsvollere Illustration für die These vorstellen kann, dass die Frau ihre ganze Identität als abhängig von der Liebe eines Mannes erlebt (vgl. Mazzarella 1985: 107). In aller Deutlichkeit wird hier die Macht des Wortes demonstriert. Der Mann hat das Recht, zu benennen und zu definieren. Die Frau ist seine Schöpfung. Will sie sich aus ihrer unterlegenen Position befreien und sich selbst definieren, so muss sie sich eben dieses Recht erkämpfen.

Vegas Entwicklung zeigt, dass es auch in der Zwischenkriegszeit immer noch sehr schwer ist, eine unabhängige weibliche Identität zu entwickeln. Trotz vieler Übereinstimmungen kann Vega nicht uneingeschränkt als eine „neue Frau" in Hagar Olssons Sinne gelten.

---

[850] Mazzarella bezeichnet Tancreds Mutter als Schlange in Vegas Paradies, die ihren Sohn daran behindert, seine wissenschaftlichen Ambitionen und seine erotische Lust auszuleben. Vgl. Mazzarella 1985: 112; 114.

Dies unterstreicht die These, dass eine wirkliche Befreiung der Frau in dem herrschenden Gesellschaftssystem nicht erfolgen kann. Doch man findet noch eine weitere zentrale Botschaft der Essays in *Chitambo* wieder: „Die neue Frau will und muss hervorgebracht werden! Die Frau, die die moderne Zeit sozusagen ausgebrütet hat, und auf deren Entstehung die Reformen abzielen. Sie will geboren werden. So ist die Situation!" „Die neue Frau" ist eine konkrete Utopie, deren Verwirklichung bereits in die Wege geleitet wurde. Die Verantwortung für diese Verwirklichung liegt nun bei jeder einzelnen Frau: „Und beachte, dass sie selbst die Schale der Meinungen und Gewohnheiten aufbrechen muss, die sie umschließen. Wenn dies geschehen ist, aber nicht vorher, kann sie hinaus ins Leben treten als eine selbstständige Macht."[851] Am Beispiel von Vega führt Olsson diesen Weg vor. Weder ihre Eltern noch Tancred oder sonst jemand wird Vega helfen, die gesellschaftlichen Zwänge, die der Frau auferlegt worden sind, aufzubrechen. Will sie Mensch werden, so muss sie lernen, verantwortungsvoll zu handeln, und dies zuallererst vor sich selbst.

Die Bedeutung ihres Onkels Eberhard für Vegas Selbstbefreiung wurde in Kapitel 3 besprochen (vgl. 139f). Hier soll nun noch herausgehoben werden, dass Eberhard als einziger Charakter des Romans die Mütterlichkeit repräsentiert, auf der die Utopie einer neuen Gesellschaft errichtet werden kann. Während ihres Aufenthalts in Tavastland legt Eberhard den Grundstein für Vegas innere Befreiung am Ende der Handlung: „Es war das Ideal des befreiten Menschen, das Onkel Eberhard während unserer Gespräche vor mir aufgestellt hatte."[852] Doch die fünfzehnjährige Vega erfasst noch nicht die wirkliche Bedeutung der Worte Eberhards. Die Erzählerin begründet dies damit, dass sie noch nicht über eine positive weibliche Geschlechtsidentität verfügt: „und es war nicht sein Fehler, dass ich es [das Ideal], aus dem Gefühl meiner gekränkten Menschenwürde heraus, als Mittel und nicht als Ziel verstand – ein Mittel, um meiner Umgebung zu trotzen und mich über mein weibliches Schicksal zu erheben."[853] Dieser Kommentar macht deutlich, dass Vega erst eine neue, aufrührerische Frau werden muss, um ein freier, selbstbestimmter Mensch zu werden. Der Feminismus wird damit zu einem entscheidenden Schritt hin zu dem utopischen Ziel, der humanen Identität, das auch Bloch und Fromm beschreiben (vgl. 45ff, 63ff). Spielt das Geschlecht für den ersten Schritt eine entscheidende

---

[851] „Den nya kvinnan vill och måste fram! Den kvinna, som den moderna tiden så att säga ruvat på, och vars tillblivelse reformerna syftat till. Hon vill födas. Sådan är situationen!"; „Och märk väl, att hon måste själv krossa det skal av opinion och sedvänjor som omsluter henne. När detta skett, men inte förr, kan hon träda ut i livet som en självständig makt." In: RK.

[852] „Det var idealet av den frigjorda människan farbror Eberhard under våra samtal ställde upp för mig" In: CH: 138.

[853] „[...] och det var inte hans fel att jag, i känslan av mitt kränkta människovärde, fattade det [idealet] som ett medel och inte som ett mål – ett medel att trotsa min omgivning och höja mig över mitt feminina öde." In: CH: 138.

Rolle, so ist es bezüglich des Ziels unwesentlich. Dem biologischen Geschlecht kommt generell eine untergeordnete Bedeutung zu. Mütterlich kann jeder Mensch sein, und gleichermaßen kann eine Frau eine männliche Rolle ausfüllen. Der Roman löst damit auf vielen Ebenen die vorherrschenden Denkstrukturen auf, die sich durch eine Polarisierung in männlich und weiblich auszeichnen. Diesen Schlusssatz bestätigen Schoolfields und Mazzarellas Beobachtungen. Schoolfield betont, dass Vega für Tancred sowohl Mutter als auch Vater sein möchte (vgl. Schoolfield 1973: 244). Mazzarella hingegen hebt hervor, dass Tancred der Protagonistin eine Zärtlichkeit entgegenbringt, die zugleich väterlich und mütterlich ist (vgl. Mazzarella 1985: 114). So wird auch Ellen Rees Fazit bekräftigt, dass *Chitambo* sich durch seine Bitextualität und metaphorische Bisexualität auszeichne (vgl. 143f, 198). Die Geschlechterdifferenz verliert ihre strukturierende Bedeutung, da beide Pole in Olssons Figuren nebeneinander existieren können. Dieses Nebeneinander und Miteinander ist die Voraussetzung für die Utopie des befreiten Menschen. In der herrschenden patriarchalischen Gesellschaft gilt es, das Weibliche zu kultivieren und aufzuwerten, damit der Mensch vollständig werden kann. In diesem Sinne soll die aufrührerische, neue Frau der Leitstern des Mannes sein.

6.5. Zusammenfassung

Utopisches Denken hat einen wichtigen Anteil an feministischen, gender- und queertheoretischen Ansätzen. Viele der Funktionen, die charakteristisch für die Utopie sind, spielen hier eine Rolle. Die Kritik an den herrschenden Machtverhältnissen ist entscheidend, aber auch das Überschreiten von Grenzen und das Experimentieren mit neuen Möglichkeiten, die eine konkrete Hoffnung auf eine neue Ordnung stärken, sowie die Aufforderung zur Handlung sind nicht nur für feministisch geprägte Literatur typisch, sondern fließen auch in die oben genannten Theorien mit ein. Das zentrale Ziel des Feminismus ist dabei klarer umrissen als bei vielen anderen politischen Utopien. Es wird eine Gesellschaft angestrebt, in der Mann und Frau den gleichen Wert, die gleichen Rechte, Freiheiten und Chancen haben. Uneinigkeit herrscht jedoch oft darin, wie die zukünftige Gesellschaft organisiert werden soll. Wie diese Frage beantwortet wird, hängt vor allem davon ab, wie Weiblichkeit und Männlichkeit definiert werden und ob die Differenzierung in zwei Geschlechter eine ordnungsstiftende Bedeutung hat oder nicht. Entscheidend ist außerdem, ob und in welcher Weise die Wirklichkeit als konstruiert oder als naturgegeben verstanden wird. Von diesem Verständnis hängt ab, ob man den Körper und das Geschlecht als Natur, die es wieder zu gewinnen gilt, oder als kulturelle Konzeptionen begreift. Ist letzteres der Fall, so kann der Körper selber als Utopie verstanden werden oder als utopisches Experimentierfeld. Der Körper widerspricht der Vorstellung einer fixierten Ordnung, da er immer ein werdender ist. Er trägt die Spuren und Erinnerungen der Vergangenheit in sich, befindet sich immer in der Gegenwart und verweist durch seine unaufhaltsame Veränderung zugleich permanent in die Zukunft.

Der Körper ist ein wichtiges Ausdrucksmittel und Experimentierfeld für „die neue Frau“ der Zwischenkriegszeit. Anders als ihre Vorgängerinnen verleugnet sie ihr Geschlecht und ihr sexuelles Begehren nicht länger zugunsten einer größeren persönlichen Freiheit. Hagar Olsson betont, dass das sexuellen Begehren vielmehr als Mittel angesehen werden muss, damit die Frau sich aus ihrer zum Teil mitverschuldeten Unmündigkeit befreien kann. Die Androgynität des Körpers „der neuen Frau“ steht nicht für den Versuch sich in die männliche Norm einzugliedern und als ein Mann zu funktionieren, sondern symbolisiert ein Spiel mit männlichen und weiblichen Attributen. Dieses Spiel erstreckt sich auch auf den Bereich der Sexualität. Indem die Geschlechterdifferenz aufgebrochen wird, gerät die heterosexuelle Norm ins Wanken. „Die neue Frau“ richtet ihr sexuelles Interesse nicht notwendig auf den Mann. Oft wird in der Literatur der Zwischenkriegszeit das Zusammenleben von Frauen als alternativer Lebensentwurf vorgestellt. Die kritische Auseinandersetzung mit dem ungleichen Machtverhältnis der Geschlechter mündet also meist darin,

dass neue Wege und Möglichkeiten angedeutet oder konkret benannt werden.

Hagar Olsson charakterisiert „die neue Frau“ entsprechend als aufrührerisch und revolutionär. Ebenso wie Ernst Bloch erkennt sie das utopische Potenzial „der neuen Frau“. Dieses Potenzial rührt daher, dass sie sich an einem Platz außerhalb der herrschenden Ordnung befindet. Ihr ist es zwar kaum möglich, in diese Ordnung hineinzufinden und sich dort auszuleben, doch bietet der ausgelagerte Standpunkt die Chance, zu einer Repräsentantin alternativer Möglichkeiten zu werden. In diesem Sinne ist Olssons These, dass nur eine aufrührerische Frau eine wirkliche Frau ist, zu verstehen. Olsson nimmt Beauvoirs Beobachtungen vorweg, dass die männliche Ordnung definiert, was eine Frau ist, und diese Vorstellung durch diverse Weiblichkeitsmythen stützt. Insbesondere Vegas Geschichte zeigt, dass Frausein nicht angeboren, sondern ein schmerzhafter Erziehungsprozess ist, der gesellschaftlich aufgezwungen wird. Die aus dem Expressionismus gewonnene Erkenntnis, dass es keine unveränderbare Wirklichkeit gibt, sondern dass der Mensch selber Wirklichkeit produzieren kann, nutzt Olsson für die Situation der Frau. Sowohl in ihren Essays als auch in ihren Romanen und Dramen zeigt sie die Unnatürlichkeit des traditionellen Geschlechterverhältnisses auf, womit sie die herrschenden Machtstrukturen nicht nur aufdeckt, sondern ihnen auch die Legitimität entzieht. Dies kann als erster Schritt der Strategie Hagar Olssons bezeichnet werden. In einem zweiten Schritt wird die unterdrückte und unterbewertete Weiblichkeit völlig neu beurteilt und dann weiterentwickelt. Olsson nutzt ihre bevorzugte Waffe, das geschriebene Wort, und ergreift die Macht, selber zu definieren, was eine Frau ist. Dies macht den dritten Schritt möglich: Es wird eine Ordnung in Aussicht gestellt, in der die Besonderheiten des Einzelnen ebenso gefördert werden wie die alle Menschen verbindende Menschlichkeit. In dieser Ordnung verliert das Geschlecht als strukturierende Kategorie seine Bedeutung. Utopische Offenheit und Freiheit werden bewahrt, indem nur eine Eigenschaft entscheidend für „die neue Frau“ ist: Aufruhr.

Insbesondere aus den literarischen Texten geht hervor, dass Olsson weiblich und männlich als von der biologischen Geschlechtszugehörigkeit unabhängige Prinzipe versteht. Sie entsprechen in hohem Maße dem Kulturverständnis Olssons. Tendenziell repräsentiert Weiblichkeit die Seite der intuitiven Intelligenz, sie steht für den Frieden, Gerechtigkeit und das Leben. Männlichkeit hingegen bedeutet die Seite der rationalen Intelligenz, Kampf, kapitalistische Ausbeutung und den Tod. Damit bewegt sich Olssons Denken zunächst in einer Ordnung, die durch binäre Gegensätze strukturiert ist. Indem Olsson die Geschlechterdifferenz betont, legt sie die herrschenden Machtverhältnisse frei, um sie dann angreifen zu können. Olsson denkt synkretisch. Beide Seiten müssen ineinandergreifen, einander stimulieren und ergänzen. Ist das der Fall, so

bedeutet dies die Geburt einer neuen Menschlichkeit. Der Fokus auf dem Universalmenschlichen sorgt dafür, dass nicht nur ein „Zersägen“ (vgl. 105) der Strukturen erfolgt, sondern dass ein Hoffnung spendendes Fernziel am Horizont sichtbar bleibt. Olsson konstatiert ein Übermaß an männlicher Macht und Kultur, wodurch ein Ungleichgewicht entstanden sei, das drohe, in Krieg und Untergang zu münden. Um einen Ausgleich zu ermöglichen, bedürfe es der Förderung der unterdrückten Seite, sprich der Weiblichkeit. Es ist eine Notwendigkeit, dass zunächst „die neue Frau“ als utopisches Nahziel erreicht wird, um das Fernziel, einen neuen Menschen und eine gerechtere Welt anvisieren zu können. Das männliche Prinzip wird also nicht abgelehnt. Olssons feministische Essays sind der beste Beweis dafür, dass sie der kritischen, rationalen Reflexion einen großen Wert beimisst. Sie fordert ihre Leserinnen auf, sich ihrer zu bedienen.

Olsson geht dabei ähnlich vor wie in anderen Zusammenhängen. Sie nutzt das bereits Vorhandene. Dies können literarische Vorgänger wie Almqvist, Ibsen oder Strindberg, das finnische Nationalepos *Kalevala*, historische Personen wie Königin Christina oder traditionelle Weiblichkeitsmythen sein. Aus der Überzeugung heraus, dass Mythen das Denken und Fühlen der Menschen stark beeinflussen, stellt Olsson existierende Weiblichkeitsmythen in fremde Zusammenhänge und interpretiert sie neu. Ihr Umgang mit Mythen zeigt, dass Olsson Weiblichkeit und Männlichkeit für kulturelle Konstruktionen hält. Sie können nicht geleugnet werden und auf ein ‚Wesen der Dinge‘ reduziert werden. Man muss die Mythen erkennen und mit ihnen arbeiten, um etwas zu verändern. Olsson spielt in ihren Dramen und Romanen mit den traditionellen Vorstellungen von Männlich und Weiblich, indem sie beispielsweise starke Frauen und verletzliche Männer, kriegsbefürwortende Mütter und mütterliche Männer, sachlich-rationale Frauen und wirklichkeitsferne männliche Phantasten zeigt. Zugleich können die starken Frauen Schwächen und Unsicherheiten zeigen und die verletzlichen Männer eine ungeheure Kraft haben. Frauen können mütterlich sein und Männer kriegerisch. Ein pessimistischer Flaneur wird zum optimistischen Verkünder einer besseren Zukunft, eine sachliche Sozialistin verwandelt sich in eine heidnische Tempelpriesterin und ein androgyner Junge wird zum Symbol der Utopie einer Versöhnung zwischen allen Menschen. Ibsens Nora kann gleichermaßen zu einem Symbol für die Befreiung der Frau als auch zu einem Hemmnis für die Verwirklichung einer gerechteren Welt werden, wenn sie zu einem Ideal stilisiert wird, dessen Bezug zur Wirklichkeit nicht länger erkennbar ist.

Vielfalt, Ambivalenz und Entwicklungsfähigkeit sind wichtige Kennzeichen der literarischen Figuren Olssons. Sie eröffnen Räume, die über ein Denken in binären Oppositionen hinaus weisen. Sie machen das Experimentierfeld aus, dass utopische Literatur bedeutet. Sie weisen in aller Deutlichkeit darauf hin, dass Wirklichkeit gemacht wird. Dies gilt

auch für das Geschlecht und den Körper. Olsson nimmt Wittigs Forderung vorweg, da sie selbst als Kritikerin und einige ihrer Protagonistinnen eine Subjektposition einnehmen und die Kategorie ‚Frau' auf diese Weise auflösen. Butlers Vorstellung, dass das Geschlecht ein performativer Akt ist, kann man bereits aus Olssons Romanen und Dramen herauslesen. Verbindend ist dabei die Idee, dass Machtstrukturen nicht nur inspiziert und dekonstruiert werden können, sondern dass der einzelne Mensch die Möglichkeit hat, sich selbst zu erfinden. Hiermit kann ein Bogen gespannt werden zwischen der literarischen Bewegung des Expressionismus bis hin zu feministischen Ansätzen neueren Datums. Das oben zitierte Fazit Hartmut Vollmers bezüglich der expressionistischen Dichtung von Frauen trifft auch auf Hagar Olssons Texte zu. Die Wirklichkeit wird in ihrer Widersprüchlichkeit gezeigt und in Frage gestellt. Diese Auseinandersetzung wird dabei von der Suche „nach Worten […] für eine ferne Utopie, die Mann und Frau gleichberechtigt und frei zur friedlich-harmonischen menschlichen Gemeinschaft weist" (vgl. 360), geleitet.

7. EPILOG: UTOPISCHE HOFFNUNG ALS CHARAKTERISTIKUM DES MENSCHEN

Auf Erden mit euch im Himmel schon.
Allfarbig malen auf blauem Grund
Das ewige Leben.[854]

Else Lasker-Schüler

Das Recht der Gedankenfreiheit bedeutet jedoch nur dann etwas, wenn wir auch fähig sind, eigene Gedanken zu haben.[855]

Erich Fromm

Den Schlusspunkt für die Periode von ca. 1920-1950, die in dieser Untersuchung im Mittelpunkt steht, bildet *Jag lever* (1948), eine aus vier längeren Texten bestehende Sammlung. Einer dieser Texte, „Författarskapets dekadens", wurde in Kapitel 4 bereits etwas ausführlicher besprochen. Weiterhin finden sich in der Sammlung zwei längere Essays zu Agnes von Krusenstjerna und Cora Sandel, auf die ich jedoch nicht eingehen werde. Mein Interesse richtet sich an dieser Stelle ausschließlich auf den titelgebenden Text „Jag lever", den man als Hagar Olssons humanistisches Manifest oder als einen Beitrag zu einer Kulturgeschichte eines unterdrückten und doch immer wieder aufleuchtenden Humanismus verstehen kann. Er erinnert an Erich Fromms Vortrag „A New Humanism as a Condition for the One World" oder an Ernst Blochs *Prinzip Hoffnung*. Ebenso wie Fromm und Bloch begibt sich Olsson auf eine Spurensuche nach dem genuin Menschlichen in Vergangenheit und Gegenwart und verbindet diese mit einem Appell, die Menschlichkeit zu bewahren und zu kultivieren. Trotz einiger historisch erklärbarer Akzentverschiebungen findet man in „Jag lever"[856] alle zentralen Momente des utopischen Denkens, die aus der vorausgegangenen Produktion Hagar Olssons bekannt sind. Die nun folgende Textanalyse stellt daher zugleich eine Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse meiner Untersuchung dar.

[854] Lasker-Schüler, Else: An meine Freunde (1943). In: Dies.: *Gedichte 1902-1943*. Herausgegeben von Friedhelm Kemp. München 1959: 332.
[855] Fromm 2006: 174.
[856] Olson, Hagar: Jag lever. In: Dies.: *Jag lever*. *En studie i det mänskliga*. Helsingfors 1948: 7-142. (Wird im Folgenden mit JL abgekürzt.)

7.1. Hagar Olssons humanistisches Manifest: *Jag lever*

„Ich lebe" („Jag lever") waren angeblich die letzten Worte des finnischen Nationaldichters Alexis Kivi (1834-1872), die Hagar Olsson zum Anlass nimmt, ihre Vorstellung von der Unsterblichkeit und ihren Glauben an das Potenzial des Menschen darzulegen. Der Untertitel des Essays zeugt davon, dass die Verfasserin ihren Text als eine Studie des Menschlichen begreift. Mit einem kurzen vorangestellten Zitat signalisiert sie erneut, dass sie sich in einer langen Tradition bewegt, die ich mit Anlehnung an Erich Fromm als Tradition eines utopischen Humanismus bezeichnet habe. Der kurze Satz des Herakleitos, „Ich habe mich selbst gesucht" („Jag har sökt mig själv"), gibt die Richtung des Essays vor. Es geht um „den universellen Menschen" oder das „geistige, universelle Ich"[857], welches andere Vertreter der humanistischen utopischen Tradition als die Seelenidentität, das Ultimum, das Menschliche oder die Humanität bezeichnet haben. Dieser utopische Ort, der zugleich den Zugang zu einer besseren Zukunft ermöglichen soll, ist dem Leser bereits in vielen Texten Hagar Olssons begegnet. Am deutlichsten tritt er wohl in *Chitambo* in Erscheinung, bis mit „Jag lever" auch auf einer nicht-fiktionalen Ebene eine ausführliche Auseinandersetzung erfolgt.

Die Frage, welcher Textgattung „Jag lever" angehört, ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Maria Wegelius stellt fest, dass in Kritik und Forschung oft die Rede von einem Essay ist, aber auch von einer Studie, einem Aufsatz, einem Prosagedicht oder einem Bekenntnis (vgl. Wegelius 1990: 26).[858] Wegelius selber weicht einer eindeutigen Klassifizierung aus, hält aber fest, dass „Jag lever" zwei unterschiedliche Arten von Aussagen beinhaltet. Einerseits finde man konkrete Aussagen mit einer nachweisbaren Anknüpfung an die äußere Wirklichkeit, und andererseits abstrakte Aussagen, die je nach Leser einen Bezug zu einer inneren Wirklichkeit haben können (vgl. Wegelius 1990: 26). Ruft man sich in Erinnerung, wie in Kapitel 3 das neurealistische Verfahren beschrieben wurde (vgl. 96-105), so geht aus Wegelius' treffender Beschreibung deutlich hervor, dass Olsson sich auch in „Jag lever" dieser Methode bedient. Die einer inneren Wirklichkeit entspringenden Aussagen betreffen das die äußere Wirklichkeit übersteigende utopische Potenzial des Textes. Zugleich wird dieses Potenzial in einen engen Zusammenhang mit der äußeren Wirklichkeit gestellt. Es ist trotz allem in ihr verankert, da es von ihr ausgeht und auf sie einwirkt. Das Utopische in „Jag lever" ist also konkret im Blochschen Sinne. Wegelius betont die Bedeutung des Lesers. Der Text könne nur dann seine Wirkung entfalten, wenn er auf einen Leser treffe, dessen innere

[857] „[D]en universella människan". In: JL: 28. „[A]ndliga, […] universella jag". In: JL: 21.
[858] Ausgehend von den Manuskripten, die in der Hagar Olsson-Sammlung zu finden sind, gibt Wegelius einen kurzen Einblick in die Entstehungsgeschichte von „Jag lever". Vgl. Wegelius 1990: 18-23.

Wirklichkeit berührt werde. Olssons Ideal zufolge sollen möglichst alle Menschen angesprochen und zur Aktivität angeregt werden. Wegelius zweifelt diese Wirkungskraft jedoch mit einigem Recht an.[859]

„Jag lever" verstehe ich als einen philosophischen Essay, der ebenso wie die meisten anderen Textformen, derer Olsson sich bedient, durch das neurealistische Verfahren geprägt ist. Fakten und Visionen werden ebenso wie intellektuelle Analyse und intuitive Reflexion eng miteinander verbunden. Olsson verwendet Symbole und Mythen. Sie nimmt direkt oder indirekt Bezug auf eine Vielzahl von Texten wie die Bibel, Edith Södergrans Lyrik und Friedrich Nietzsches Schriften (vgl. bspw. JL: 105; 118). Der Text weist Leerstellen, Brüche und (scheinbare) Widersprüche auf. Außerdem bedient sich die Autorin einer suggestiven Rhetorik, die deutlich den appellativen Charakter des Textes unterstreicht. Wegelius beschreibt den Erzählstil in „Jag lever" zwar treffend, doch gelingt es ihr nicht, seine Funktionen genauer zu benennen. Sie bewertet den Text als oft nur schwer fassbar und unübersichtlich. Olssons Pathos, ihre „teilweise archaisch und religiös gefärbte Sprache"[860], die unsystematischen Wechsel zwischen den Hauptthemen und den suggestiven, generalisierenden Zug des Essays erklärt sie lediglich damit, dass Olsson versucht habe, ein Streben nach den großen Linien mit ihrer Suche nach dem „glühenden Visionären" zu kombinieren (vgl. Wegelius 1990: 24). Weiterhin gibt Wegelius unkommentiert Monika Fagerholms Einschätzung wieder, nach der Olssons suggestive Rhetorik die nackte Verzweiflung der Autorin verrate. Wie bereits erwähnt, halte ich diese Deutung für irreführend. Formulierungen wie „es steht fest, dass" oder „zweifellos ist es so" sind ein alterprobtes rhetorisches Stilmittel, dass einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit suggerieren soll. Hier offenbart sich der appellative Charakter, den utopische Texte oft aufweisen.

Nachdem Form und Stil kurz angesprochen wurden, steht nun die inhaltliche Ebene im Mittelpunkt des Interesses. Im Grunde kreist der Essay um die utopische Frage, die von zentraler Bedeutung für Hagar Olssons gesamte Produktion der Zeit von 1920-50 und wohl auch darüber hinaus ist: Bleibt der Mensch eine unvollendete Möglichkeit oder gelingt es ihm, seine Humanität voll zu entwickeln, um so eine

---

[859] Einen Eindruck davon, welch unterschiedliche Wirkung „Jag lever" auf seine Leser haben konnte, bieten das Vorwort von Stina Ekblad und das Nachwort von Eric Fylkeson, die beide in der 2. Auflage des Essays aus dem Jahre 1987 zu finden sind. Während Ekblad den Weg ins Innere findet und den Text erfüllt von utopischer Hoffnung zur Seite legt, erscheint der Essay Fylkeson zwar als eine glänzende Kulturkritik, deren Hoffnungsbilder jedoch krampfhaft und ungewollt satirisch wirkten. Hier muss angemerkt werden, dass Fylkeson den inneren Weg völlig ausklammert und nur die wenigen Andeutungen einer Wandlung der politischen und gesellschaftlichen Lage in den Blick nimmt. Er übersieht das von Olsson vorgegebene Nahziel, weshalb ihm das Fernziel unerreichbar und abstrakt erscheint. Vgl. Olsson, Hagar: *Jag lever*. Med förord av Stina Ekblad och efterskrift av Eric Fylkeson. Kristianstad 1987: 7-9; 121-123.

[860] „[D]et ställvis arkaiska och religiöst färgade språket". In: Wegelius 1990: 23.

gerechtere, freiere und friedlichere Welt zu schaffen?[861] Dieser Frage geht Olsson auf verschiedene Weise auf den Grund. Stark geprägt durch die Erfahrung zweier Weltkriege und das Wissen um den Holocaust zieht sie zunächst ein negatives Fazit der menschlichen Zivilisationsgeschichte. Es ist leicht nachzuvollziehen, dass die jüngste Geschichte Europas die Wirkung eines kollektiven Schocks hatte. Ob Dichtung nach Auschwitz überhaupt noch möglich ist, ob Worte für das Unsägliche gefunden werden können, ob ein Leben mit dem Wissen um das Geschehene und den erlebten Verlusten möglich ist oder wie eine Schuld solchen Ausmaßes zu schultern ist, waren Fragen, die viele Intellektuelle der Nachkriegszeit in Deutschland, Europa und der Welt beschäftigten.[862] Diese Fragen schwingen auch in „Jag lever" mit. Unter dem Eindruck eines Berichts über die Öffnung des Konzentrationslagers in Buchenwald heißt es: „Alles Menschliche schien ausgerottet in dieser versteinerten Welt der Grausamkeit, Melancholie und Einsamkeit, man lauschte vergeblich nach einem Seufzer aus einer menschlichen Brust, es gab weder Trauer noch Liebe in der Welt, und nicht einen Funken Hoffnung."[863] Der klagende Seufzer aus der menschlichen Brust ist eine

---

[861] Eine Umschreibung dieser Frage findet man auf den ersten Seiten des Essays. Sie ist ein Beispiel für dessen lyrische Passagen: „[E]s wird sich entscheiden, ob das Licht, das an dem Tag entzündet wurde, als der Mensch seine Stirn aus der Materie erhoben hat und sich seiner selbst bewusst wurde, mit dem göttlichen Licht, dem Licht 'von oben', wird in Kontakt treten können, oder ob es erlöschen wird wie eine Sternschnuppe in der Nacht – eine unvollendete Möglichkeit und nichts weiter." („[D]et skall avgöras om det ljus som tändes den dagen människan höjde sin panna ur stoftet och blev medveten om sig själv skall nå kontakten med det gudomliga ljuset, med ljuset 'från ovan', eller om det skall utsläckas som ett stjärnskott i natten – en ofullbordad möjlighet och ingenting mer.") In: JL: 11.

[862] Den Ausgangspunkt vieler Reflexionen und Debatten zu diesen Fragen bildete Adornos Feststellung, dass es barbarisch und unmöglich sei, ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben. Vgl. Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft (1951). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10.1. Frankfurt/ Main 1977: 30. Mit Bezugnahme auf die Lyrik Paul Celans nuanciert Peter Szondi diese provokante Aussage: „Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz." In: Szondi, Peter: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Ders.: *Celan-Studien*. Frankfurt/ Main 1973: 102f. Hans Magnus Enzensberger kommentiert Adornos Urteil neben Szondi und anderen ebenfalls, wobei er die Möglichkeit und Notwendigkeit betont, Adorno zu widerlegen. Die Fähigkeit dazu habe vor allem die Lyrikerin Nelly Sachs (1891-1970), die wie Hagar Olsson zu der Generation der europäischen Modernisten gehörte: „Der Philosoph Theodor W. Adorno hat einen Satz ausgesprochen, der zu den härtesten Urteilen gehört, die über unsere Zeit gefällt werden können: Nach Auschwitz sei es nicht mehr möglich, ein Gedicht zu schreiben. Wenn wir weiterleben wollen, muß dieser Satz widerlegt werden. Wenige vermögen es. Zu ihnen gehört Nelly Sachs. Ihrer Sprache wohnt etwas Rettendes inne. Indem sie spricht, gibt sie uns selber zurück, Satz um Satz, was wir zu verlieren drohten: Sprache." In: Enzensberger, Hans Magnus: Die Steine der Freiheit. Über Nelly Sachs (1959). In: Ders.: *Einzelheiten*. Frankfurt/ Main 1962: 249.

[863] „Allt mänskligt tycktes utplånat i denna förstenade värld av grymhet, melankoli och ensamhet, man lyssnade förgäves efter en suck ur ett mänskligt bröst, det fanns varken sorg eller kärlek i världen, och inte en gnista hopp." In: JL: 19.

beispielsweise aus dem Almqvist-Essay „Från morgon till midnatt i Törnrosens bok“ bekannte Metapher, mit der Olsson eine lebendige Dichtung umschreibt (vgl. 398). Gibt es keine Menschlichkeit in der Welt, ist auch eine lebendige Dichtung unmöglich.

Hagar Olsson, die schon vor dem Zweiten Weltkrieg vor weiteren humanitären Katastrophen gewarnt hatte, versucht das Geschehene begreifbar zu machen, indem sie es aus der Menschheitsgeschichte heraus erklärt. Der Leser trifft dabei auf viele bereits aus anderen Texten Olssons bekannte Begründungen:

> Auf eine merkwürdige Weise scheint der Mensch die Kontrolle über seine eigene Zivilisation verloren zu haben und die Macht über seine eigenen Erzeugnisse. Nicht nur die Atombombe schwebt wie eine Art außermenschliches Ungeheuer über seinem Kopf, welches er selbst heraufbeschworen hat, ohne zu wissen, ob er die Kraft, die er entfesselt hat, beherrschen kann; die ganze Technik, die er erfunden hat, scheint ihm aus den Händen zu gleiten und sich gegen ihn selbst zu wenden, und nicht nur die Technik, sondern auch das Denken, das sie erfunden hat, sein eigenes Denken, scheint sich aus dem menschlichen Zusammenhang gelöst zu haben und eine selbstständige Macht geworden zu sein, die unbeirrbar ihren eigenen abstrakten Gesetzen folgt, ohne darauf zu achten, ob der eigentliche Nährboden für das menschliche Seelenleben dadurch vernichtet wird und möglicherweise die Existenz der gesamten Menschheit aufs Spiel gesetzt wird.
>
> På något underligt sätt synes människan ha förlorat greppet om sin egen civilisation och herraväldet över sina egna frambringelser. Det är inte bara atombomben som svävar över hennes huvud som ett slags utanförmänskligt vidunder hon själv frammanat, utan att veta om hon kan behärska den kraft hon frigjort; hela den teknik hon uppfunnit synes glida henne ur händerna och rikta sig mot henne själv, och inte bara tekniken utan också den tanke som uppfunnit den, hennes egen tanke, synes ha lösgjort sig från sitt mänskliga sammanhang och blivit en självverkande makt som oblidkeligt följer sina egna abstrakta lagar, utan att fästa avseende vid om själva grogrunden för det mänskliga själslivet därvid förintas och kanske hela mänsklighetens existens sättes på spel. (JL: 7f.)

Die Vorstellung, dass der Mensch mit der rasanten technischen Entwicklung der Moderne nicht Schritt halten kann, was zu einem tiefen Gefühl der Wurzellosigkeit, Einsamkeit und inneren Leere führt, steht hinter dieser den Essay einleitenden Beschreibung des Status Quo der Menschheit. Sie weckt Erinnerungen an die Klage der Expressionisten unmittelbar vor und nach dem Ersten Weltkrieg, weist aber auch auf die Befürchtungen der Zeit des Kalten Krieges voraus. Ähnlich wie bereits in *Det blåa undret* oder *Lumisota* erklärt Olsson die Macht, die der Nationalsozialismus in Deutschland erlangen konnte, mit dieser tiefen Leere, die auf den Verlust des eigenen menschlichen Selbst folgt (vgl. JL: 81-84). Olsson versteht den Nationalsozialismus jedoch nach wie vor nicht als ein rein deutsches Phänomen. Wie Fromm warnt sie davor, zu

glauben, dass mit dem Zusammenbruch des Dritten Reiches die Gefahr weiterer Kriege und Gräueltaten gebannt sei. Sie seien die Produkte der abendländischen Zivilisation, wobei Olsson der Kirche, dem kapitalistischen Wirtschaftssystem und der Einseitigkeit der Wissenschaft die Hauptschuld zuträgt. Ein ganz ähnliches Fazit zieht Fromm im Jahre 1941 in seiner Studie *Escape from Freedom*[864]:

> Im Grunde ist das Selbst so geschwächt, daß der Mensch sich machtlos und höchst unsicher fühlt. Er lebt in einer Welt, zu der er keine echte Beziehung mehr hat und in der jeder und alles instrumentalisiert ist, wo er zu einem Teil der Maschine geworden ist, die seine Hände konstruiert haben. Er denkt, fühlt und will, was die anderen von ihm erwarten, und verliert dabei sein Selbst, auf das sich jede echte Sicherheit eines freien Menschen gründen muß. (Fromm 2006: 183f.)

Fromm greift damit die Vorstellung an, dass in den Demokratien der westlichen Welt die Freiheit des Einzelnen gewährleistet ist, und fragt, ob ein verunsicherter, wurzelloser Mensch die gesetzlich garantierte Freiheit überhaupt wahrnehmen kann.

Vor allen anderen Wissenschaften kritisiert Hagar Olsson die Naturwissenschaften. Sie zeigten mit ihrem positivistischen Weltbild „die Ambition, eine allgemeingültige Weltanschauung zu lancieren und als Wegweiser für den Menschen in allen Lebenslagen aufzutreten"[865]. Dies hält Olsson vor allem deshalb für unzulässig, weil die Naturwissenschaften sich allein auf „das Erkennbare" konzentrierten, während sie die Ebene „des Erlebbaren" völlig außer Acht ließen.[866] Indem Olsson diese beiden Kategorien einführt, konkretisiert sie ihre Kritik an einer einseitig auf den Intellekt ausgerichteten Kultur, die sie seit ihrer Studienzeit immer wieder beklagt hat. Olsson akzentuiert, dass man sich die Existenz dieser beiden Ebenen, für die sehr unterschiedliche Maßstäbe gelten, deutlich bewusst machen müsse, um den Menschen verstehen und seine Humanität entwickeln zu können. Keine der beiden Ebenen dürfe unterdrückt werden, da dies einen tiefen Einschnitt in die menschliche Freiheit bedeuteten würde. Die Ebene des Erlebbaren betrifft die ethische Freiheit des Menschen und die Allgemeingültigkeit seiner Würde und seines Werts als Mensch. Die Ebene des Erkennbaren hingegen garantiert die Freiheit des Intellekts. Beide Ebenen müssten in einem Dialog miteinander stehen, um die notwendige Balance zu garantieren. Nur so könne gewährleistet werden, dass die Errungenschaften des Intellekts dem Menschen nicht davon galoppieren und entgleiten und dass der Mensch nicht zu einem manipulierbaren Wesen werde, das sich auf einer Welle großer Gefühle davon tragen lässt

---

[864] Diese Studie liegt mir in der 13. Auflage von 2006 der deutschen Übersetzung von Liselotte und Ernst Mickel vor, die unter dem Titel *Die Furcht vor der Freiheit* erschienen ist.

[865] „[A]mbitionen att föra fram en allmängiltig världsåskådning och uppträda som vägvisare för människan även i vad som angår henne själv och hennes liv". In: JL: 42.

[866] „[D]et vetbara"; „det upplevbara". In: JL: 41f.

(vgl. JL: 41-47). Ohne dass Olsson in „Jag lever" auf diesen Punkt eingeht, kann man konstatieren, dass sich das Ungleichgewicht zwischen diesen beiden Ebenen in einem hohen Maße in den gesellschaftlichen Machtstrukturen wiederfindet. Ebenso wie dem Erlebbaren weniger Wert beigemessen wird, wenn es um Dinge wie Politik, Wirtschaft und Wissenschaft geht[867], so wird die Frau, also das Geschlecht, welches traditionell mit dieser Ebene in Verbindung gebracht wird, dem Mann untergeordnet. Damit zeigt sich einmal mehr, dass Olssons feministisches Engagement eng mit ihrer Kulturkritik verbunden ist.

Wegelius geht ebenfalls auf diese beiden Kategorien ein[868]. Sie räumt ihnen eine zentrale Bedeutung ein, glaubt aber, einen Widerspruch zu erkennen: Olsson fordere zunächst, dass das Erlebbare und das Erkennbare nicht miteinander vermischt werden dürften, während sie später verlange, dass die moderne Wissenschaft beide Ebenen berücksichtigen solle (vgl. Wegelius 1990: 67). Ich sehe hier jedoch keinen Widerspruch. Olsson will darauf aufmerksam machen, dass es diese beiden Kategorien gibt und man sich ihrer bewusst werden muss. Man darf die eine nicht mit den Maßstäben der anderen betrachten. Ist man sich dessen im Klaren, so können und sollen sie miteinander interagieren (vgl. Olsson 1948: 42f; 124-133). Da Olsson von einer Unterdrückung der Ebene des Erlebbaren ausgeht, räumt sie dieser in „Jag lever" ähnlich wie in ihrer gesamten Produktion sehr viel Raum ein. Zu beachten ist dabei, dass in Olssons Augen Kunst, Dichtung und Musik eng mit dieser Ebene verbunden sind. Sie sind Ausdruck für das Erlebbare und verleihen ihm somit Sichtbarkeit (vgl. JL: 48-51). Dies ist eine Erklärung dafür, dass die Schriftstellerin ihr Engagement für Literatur und Kunst als eine lebenswichtige Angelegenheit („livsangelägenhet") versteht.

All dies hat also nichts mit einer geistes- oder wissenschaftsfeindlichen Haltung zu tun. Diesem Vorwurf kommt Olsson, wie auch Kristin Olsoni anmerkt (vgl. 207), in „Jag lever" selbst zuvor (vgl. JL: 46). Die Autorin stellt nicht die Wissenschaften als solche, sondern ihren alleingültigen Wahrheitsanspruch infrage. Sie lotet die Grenzen des positivistischen Wirklichkeitsverständnisses aus (vgl. JL: 41)

---

[867] Dies bedeutet freilich nicht, dass das Bedürfnis des Menschen nach dem Erlebbaren nicht ausgenutzt wird. Gerade politische Propaganda und die Reklame für die Produkte der Wirtschaft setzen ganz stark auf diese Ebene. Hier handelt es sich jedoch um eine Form der Manipulation, die, folgt man Olssons Argumentation, nur deshalb gelingt, weil das Gleichgewicht zwischen Ratio und Gefühl fehlt. Wirtschaft und Politik zielen folglich auf die Manipulierbarkeit der Konsumenten und Wähler, nehmen sie deswegen aber zugleich nicht ernst. Insbesondere die Frau wurde in der Zwischenkriegszeit gerne als hilfloses Opfer der wechselnden Modeerscheinungen und des Konsums dargestellt Vgl. 173f, sowie Wischmann 2006: 82-84; Björk, Nina: *Sirenernas sång. Tankar kring modernitet och kön*. Falun 1999: 100f; 287f.

[868] Vgl. Wegelius, Mi (Maria): Att kämpa sig till tro – födelsedagsbrev till Hagar Olsson. In: *Horisont* 5/ 1993: 60.

und verlangt eine ganzheitliche Perspektive, was sie mit dem Bild der Zwiebel, das aus Ibsens *Peer Gynt* bekannt ist, veranschaulicht:

> wir legen nur Detail zu Detail, Verlauf zu Verlauf, aber die Blume selber, die lebendige Ganzheit, entgeht uns gleichwohl. […] Auf diesem Weg kommen wir nur hinein in den kausalen Kreislauf von Ursache und Wirkung; dort können wir weitermachen und ein Geheimnis nach dem anderen abschälen, so wie man eine Zwiebel schält, um schließlich das leere Nichts in unserer Hand zu halten.
>
> vi lägger bara detalj till detalj, förlopp till förlopp, men blomman själv, den levande helheten, undgår oss likafullt. [...] På den vägen kommer vi bara ut i det kausala kretsloppet av orsaker och verkningar; där kan vi hålla på och skala av den ena hemligheten efter den andra, som man skalar av en lök, för att till sist ha det tomma intet i vår hand. (JL: 47f.)

Diesen Absatz könnte man, löst man ihn aus seinem historischen Zusammenhang, als eine Kritik an der Denkweise postmodernistischer Ansätze lesen. Olssons Plädoyer für eine kritische intellektuelle Analyse, die nicht zum Selbstzweck werden darf, sondern in eine ganzheitlichere Auffassung des Menschen und des Lebens integriert sein soll, hat Gemeinsamkeiten mit dem Blochschen Heimatkonzept, in dem Miller Jones eine Alternative sowohl zum modernistischen Streben nach der neuen großen Erzählung als auch zu der grenzenlosen Lust an der Dekonstruktion vieler postmodernistischer Denker sieht. Olssons Kategorien des Erkennbaren und Erlebbaren haben große Ähnlichkeit mit Blochs Kälte- und Wärmestrom. Wie in Kapitel 2 dargestellt, steht der Kältestrom für die notwendige kritische Analyse von Strukturen der Macht, des Denkens und des Zusammenlebens, während der Wärmestrom garantiert, dass der Ausgangspunkt und das Ziel dieser Analysen, der Mensch, nicht aus dem Blick gerät (vgl. 64f).

Der Verstandesebene wird traditionell eine größere Allgemeingültigkeit beigemessen, während die Gefühlsebene viel stärker auf das einzelne Individuum bezogen wird. Olsson stellt diese Zuordnung in Frage. Sie weist auf die Grenzen der Rationalität hin und geht davon aus, dass eine kollektive Verständigung besonders auf der Gefühlsebene bzw. der Ebene des Erlebbaren erfolgt. Damit gelangt man zu einem zentralen Themenkomplex in „Jag lever", das Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft, an den sich eine Reihe von Fragen anschließen: Wie bewertet und definiert Olsson die Individualität, was macht eine lebendige Gemeinschaft aus und was versteht sie unter Freiheit? Aus den Antworten, die „Jag lever" auf diese Fragen bereit hält, spricht Olssons kritische Haltung nicht nur gegenüber dem Nationalsozialismus, sondern auch gegenüber dem Wirtschaftsliberalismus, der den Kapitalismus der westlichen Demokratien auszeichnet, und gegenüber einem entmenschlichten Kommunismus, der allein die Produktionskräfte in den Blick nimmt:

> Diejenigen, die die Vitalität eines Volkes daran messen, wie weit es sich vorwärts pressen kann in dem blinden Effektivitätswettlauf,

> mögen die romanischen Völker als ‚zurückgeblieben' ansehen: als Träger der unvergänglichen Idee der Humanität sind sie in jedem Fall die Ersten im Abendland.
>
> De som mäter ett folks vitalitet efter hur långt det kan pressa sig fram i den blinda effektivitetskapplöpningen må betrakta de latinska folken som ‚efterblivna': som bärare av humanitetens oförgängliga idé är de i alla fall de främsta i västerlandet (JL: 110).

Diese Textstelle offenbart, dass Olsson sich der zeitgenössischen stereotypen Vorstellungen von verschiedenen Volksgruppen bedient, wobei sie eine Neubewertung dieser Vorstellungen vornimmt. Die Lebenskraft eines Kollektivs hängt also nicht von seiner wirtschaftlichen Stärke ab, sondern entscheidend ist, wie hoch die Menschlichkeit entwickelt ist. Davon, was diese Menschlichkeit eigentlich ausmacht, wird noch die Rede sein.

Um die Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft bei Olsson zu verstehen, muss man zunächst die Idee des universellen oder geistigen Ichs in den Blick nehmen, die Olsson in „Jag lever" vorstellt und die bereits aus vielen ihrer Dramen und Romane hervorgeht. Sie ist von entscheidender Bedeutung für Olssons Menschenbild und ihre Idee der Humanität. Um das universelle Ich plausibel zu machen, bedient sich Olsson, wie von ihr selbst gefordert, sowohl der kritischen Reflexion als auch der Ebene des Erlebbaren. Den Ausgangspunkt für die Entwicklung der Vorstellung eines universellen Ichs bildet ein moderner Mythos. Es handelt sich um den sterbenden finnischen Nationaldichter Alexis Kivi und dessen letzte Worte „*Jag lever, lever*" (JL: 21, Hervorhebung im Original). Folgt man Olssons Deutung dieser Worte, stellt sich die Frage, ob man sie mit „Ich lebe, lebe" oder eher mit „(das) Ich lebt, lebt" ins Deutsche übertragen sollte:

> Es ist als ob dieser Mensch, so gequält durch Schatten und schon auf der Grenze zur Auflösung, in seinem letzten Augenblick das Kleid der Vergänglichkeit hat fallen lassen und sich in seiner wahren Gestalt gezeigt hat, ganz sich selbst, ganz lebendig, so wie er am ersten Morgen der Schöpfung war. Dieses „Ich", das sich in diesem Moment durchdringenden Erlebens hat zu erkennen geben, ist nicht mehr das gewöhnliche Ich dieses Menschen, sein Ich aus Fleisch, sondern es ist sein geistiges, sein universales Ich. Es spricht nicht länger das Individuum – die individualisierte Seele, die in der nächsten Minute erlöschen wird –, es spricht der Mensch selber, das anonyme Wesen, das es in uns allen gibt […]. Man fühlt den Hauch eines universellen Bewusstseins, das die Grenzen des individuellen Bewusstseins sprengt und ihm diese unerklärliche Größe verleiht, die dem Menschen auch in seinem bedauernswertesten Elend anhaftet und ihn innerlich unbezwingbar macht.
>
> Det är som om denna människa, så kvald av skuggor och redan på gränsen till upplösning, i sin sista stund skulle ha låtit förgängelsens klädnad falla och visat sig i sin sanna gestalt, helt sig själv, helt levande, sådan hon var på skapelsens första morgon. Det ”jag” som

> ger sig till känna i denna stund av genomträngande upplevelse är inte längre denna människas vanliga jag, hennes jag i köttet, utan det är hennes andliga, hennes universella jag. Det är inte längre individen som talar – den individualiserade själen som skall slockna i nästa minut – det är människan själv, det anonyma väsendet som finns i oss alla [...]. Man känner fläkten av en universell medvetenhet som spränger gränserna för individens medvetande och förlänar honom denna oförklarliga storhet som vidlåder människan även i hennes mest ömkansvärda elände och gör henne innerst okuvlig. (JL: 21f.)

Olssons Beschreibung findet ihre Entsprechung in der Blochschen Kategorie „Ultimum", die er auch als Identität bezeichnet (vgl. 63ff). Seine Menschlichkeit gibt dem Menschen einen unzerstörbaren Kern. In diesem Sinne begreift Olsson die Würde der Holocaust-Opfer als unangreifbar. Sie sind zwar in unvorstellbarer Weise erniedrigt, misshandelt und gequält worden, doch konnte ihnen ihre Menschlichkeit dadurch nicht genommen werden (vgl. JL: 34). Olssons Argumentation folgend, kommt man zu dem Schluss, dass die Täter ihr Ziel, die Entmenschlichung und Vernichtung ihrer Opfer, selbst mit der Ermordung nicht erreichen konnten, da das universelle Ich unsterblich ist. Hinsichtlich der ermordeten Juden werde die Kraft dieses Ichs unter anderem dadurch bewiesen, dass ihre Schicksale das Hier und Jetzt beeinflussten.

Doch mit Unsterblichkeit meint Olsson nicht nur die Wirkung der Verstorbenen auf das Diesseits über ihren Tod hinaus. Viel konkreter geht sie davon aus, dass ein Teil des Menschen beziehungsweise das, was den Menschen wirklich ausmacht, tatsächlich unsterblich ist. Eben dies habe Kivi kurz vor seinem Tod erkannt. Ähnlich wie in vielen anderen Texten wird der Tod in „Jag lever" zu einem Verbündeten, der dem Menschen hilft, eine tiefere Wahrheit zu erkennen[869]:

---

[869] Eine eindrucksvolle Illustration dieser Erkenntnis ist die Kohlezeichnung „Den Tod als Freund erkennen" von Käthe Kollwitz, deren Werk sowohl in *Tidevarvet* als auch in *Ultra* vorgestellt wurde. Als ein weiteres zeitgenössisches Beispiel für ein ähnliches Todesverständnis kann Rudolf Steiner dienen, der glaubte, dass Freundschaft und Liebe nach dem Tod zu einer noch innigeren Bindung werden. Vgl. Jakoby 2007: 142. In Hagar Olsson Werk findet man seit dem Debüt *Lars Thorman och döden* eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Tod. Ein weiteres hervorstechendes Beispiel, auf das in dieser Studie nicht weiter eingegangen wurde, ist der Roman *Träsnidaren och döden* (1940), der von Helen Uhlschmid unter dem Titel „Wie schön ist dein Gesicht" ins Deutsche übertragen wurde. Dort heißt es über den Tod: „Nur wir glauben manchmal, daß der Tod schrecklich sei. Aber das ist nicht wahr. Wir wären sehr unglücklich und verlassen, wenn wir den Tod nicht hätten, der uns das Märchen unseres Lebens erzählte." In: Olsson, Hagar: *Wie schön ist dein Gesicht*. Autorisierte Übertragung aus dem Schwedischen: Helen Uhlschmid. Wien/ Stuttgart [o.J.]: 159. Vgl. Olsson, Hagar: *Träsnidaren och döden.* Berättelse från Karelen. Helsingfors 1991: 148. Dieses Todesverständnis erinnert an Selma Lagerlöf. In einem Beitrag in der Wochenzeitschrift des Verbunds der freisinnigen Frauen, der der Fogelstadgruppe nahe stand, zeigt sie eine Hoffnung spendende Perspektive auf, indem sie auf ein unendliches Jenseits verweist, aus dem das irdische Dasein Kraft

> Es ist dieses Gespür für das Ganzheitliche, diese *erlebbare Totalität*, auf die er seine absolute innere Unabhängigkeit aufbaut, sein Vermögen, den Tod als die äußerste Gefahr abzuweisen, die Schleier des Todes zu durchdringen und ihn so zu sehen, wie er ist: eine Offenbarung der ruhigen, majestätischen Kraft des Lebens.
>
> Det är på denna helhetsförnimmelse, denna *upplevbara totalitet* hon grundar sitt absoluta inre oberoende, sin förmåga att avvisa döden såsom det yttersta hotet, att genomtränga dödens slöjor och se den sådan den är: en uppenbarelse av livets lugna, majestätiska kraft. (JL: 24f; Hervorhebung im Original.)

Diese Erkenntnis schlummere in allen Menschen, was sich allein dadurch zeige, dass kein psychisch gesunder Mensch wirklich an seinen Tod glaube oder den Tod zur Richtlinie seines Handelns mache (vgl. JL: 37).[870]

Hagar Olsson bewertet den Umgang mit dem Tod im westlichen Kulturkreis als sehr problematisch. Eine verlogene Sentimentalität stecke hinter der Erklärung, dass der Tod des Lebens trauriger Schluss sei (vgl. JL: 28). Gleichsam kritisch äußert sich Fromm: „Unsere Zeit leugnet den Tod ganz einfach, und damit verleugnet sie einen grundlegenden Aspekt unseres Lebens." (Fromm 2006: 178.) Und auch Jakoby, dessen interdisziplinäre Darstellung bereits im Zusammenhang mit *Chitambo* erwähnt wurde, ist der Meinung, dass eine offene Auseinandersetzung mit dem Sterben und dem Tod die Gesellschaft und das Zusammenleben der Menschen radikal verändern könnte. Dabei zielt Jakoby auf etwas Ähnliches ab wie schon Bloch, Fromm und Olsson (vgl. Jakoby 2007: 236f). Er verfolgt ebenfalls die Strategie, dem Menschen eine existentielle Sicherheit zu geben. Indem er von seinem inneren Potenzial überzeugt wird, das sogar den Tod – in Blochs Worten die größte Anti-Utopie – überwindet, wird der Mensch ermutigt, seine utopische Sehnsucht in die Tat umzusetzen, Verantwortung für sein Leben und Handeln zu tragen und die Gestaltung einer besseren Zukunft in Angriff zu nehmen. Die Auswertung einer Vielzahl von Nahtoderfahrungen veranlasst Jakoby interessanter Weise zu einem ähnlichen Schluss, wie ihn Olsson ausgehend von Kivis Tod zieht: „Wir kehren in unseren ursprünglichen Ich-Zustand zurück, was wir immer waren und immer sein werden – eine ewige Seelenidentität, die mit dem derzeitigen Erden-Ich ausgestattet ist." (Jakoby 2007: 24.) Die ewige Seelenidentität kann als eine weitere Bezeichnung für das universelle Ich, das Ultimum, die

---

und Stärke ziehen kann. Vgl. Domellöf 2002: 141.Vgl. zur Bedeutung des Todes in *Träsnidaren och döden* Mjöberg 1943: 631.

[870] Vgl. dazu auch Sigmunds Freuds Aufsatz „Zeitgemäßes über Krieg und Tod" (1915): „So konnte in der psychoanalytischen Schule der Ausspruch gewagt werden: Im Grunde glaube niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: Im Unbewußten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt." In: Freud, Sigmund: Zeitgemäßes über Krieg und Tod (1915). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Bd. 10. Werke aus den Jahren 1913-1917. London 1949: 341.

Humanität etc. verstanden werden. In *Träsnidaren och döden* (1940) findet man eine literarische Umschreibung der Seelenidentität des Menschen:

> „Wie sieht denn ein Mensch aus?" fragte Sabine mißtrauisch. „Wie soll ich sagen? Ein Mensch sieht aus wie einer, der allein ist und gerade in seiner Einsamkeit die Gemeinsamkeit mit den Menschen und der Natur erlebt. Kannst du das verstehen? Wenn du dir einmal ganz klar darüber bist, daß du Sabine bist und sonst niemand, dann bist du am meisten Mensch, und wenn du dich als Mensch fühlst, dann bist du wieder viel mehr als nur die einsame Sabine. Du hast eine Seele, die mit anderen Seelen in Verbindung treten kann, und zwar nicht nur mit den Seelen von Menschen, sondern auch mit den Seelen von Tieren, ja sogar jener der Quelle, des Baumes und der kleinen Blumen. Auf diese Weise hebt sich die Einsamkeit von selbst auf, und du wirst allem freund, das um dich lebt."[871]

Erlebt der Mensch seine Menschlichkeit auf diese Weise, so entsteht ein Gefühl tiefer Sicherheit, ebenso wie ein verantwortungsvolles Handeln vor sich selbst, den anderen Menschen und der Natur eine Selbstverständlichkeit wird.

Hagar Olsson betont, dass diese Vorstellung jedoch nicht mit der unsterblichen Seele der christlichen Kirche identisch sei. Die unsterbliche Seele sei vielmehr eine Notlösung und Strategie der Kirche gewesen, um die eigene Macht zu sichern und die Menschen einigermaßen ruhig zu stellen. Olsson begreift den Menschen ausgehend vom Neuen Testament und den Lehren Jesu Christi als aus drei Teilen bestehend: Körper, Seele und Geist. Die Seele entspricht dabei dessen, was man heute als Psyche bezeichnen würde, und der Geist ist eine andere Bezeichnung für das universelle, geistige Ich (vgl. JL: 57-62). Diese drei Elemente sind während des irdischen Lebens untrennbar miteinander verwoben:

> Dass der Körper in jedem Tropfen seines roten Blutes und in jeder Zelle seines lebenden Gewebes und in den kompliziertesten Funktionen seiner Wahrnehmung von einer Seele durchstrahlt wird, und dass die Seele auch in ihren intimsten Tiefen, in dem ihr eigensten Eigenen von einem Geist durchstrahlt wird, ein individualisierter Ausfluss des überpersönlichen, universellen Geistes, der im Menschen ebenso wohnt wie in allem, was ist, und den wir als einen unfassbaren Raum der Unendlichkeit verspüren, der sich in unserem Inneren öffnet, eine freie Weite jenseits von Zeit und Raum und Individualität.
>
> Att kroppen i varje droppe av sitt röda blod och i varje cell av sin levande vävnad och i sina sinnens komplicerade funktioner är genomstrålad av själ, och att själen även i sina intimaste djup, i sitt egnaste egna är genomstrålad av ande, ett individualiserat utflöde av det överpersonliga, universella anden som bor i människan liksom i allt som är till, och som vi förnimmer som en ofattbar rymd av oändlighet som öppnar sig i vårt inre, en fri vidd bortom tid och rum och individualitet (JL: 63).

---

[871] Olsson, Hagar: *Wie schön ist dein Gesicht*. Autorisierte Übertragung aus dem Schwedischen: Helen Uhlschmid. Wien/ Stuttgart [o.J.]: 159. Vgl. Olsson 1991: 148.

Der Körper beheimatet also den Geist, welcher als ein utopischer Ort oder eine Heterotopie verstanden werden kann. Er existiert und ist doch frei von allen irdischen Begrenzungen. Da Körper, Geist und Seele einander durchdringen, gibt es den reinen Körper nicht. Er ist nicht fixierbar und kann, wie Olssons literarische und dramatische Produktion zeigt, zum Ausdrucksmittel der utopischen Möglichkeiten werden.

Die große Schuld der Kirche liegt in Olssons Augen darin, dass sie diese Vorstellung vom Menschen ausgehöhlt und reduziert habe. Sie gehe nur von einem Körper und einer Seele aus, wobei die Seele zu einer abstrakten Erscheinung erklärt worden sei, die keine engere Bindung an den Körper habe. Die unsterbliche Seele werde ohnehin erst nach dem Tod gewährt, was bedeute, dass der Mensch während seines irdischen Lebens den Todesmächten preisgegeben werde (vgl. JL: 63f). Die frohe Botschaft Jesu Christi lege jedoch ein anderes Verständnis nahe. Jesus habe nicht seine eigene Göttlichkeit und Unsterblichkeit verkünden wollen, sondern die jedes einzelnen Menschen, deren Ausdruck das universelle, geistige Ich sei. In diesem Sinne müsse man die folgenden Sätze verstehen: „*Ich* bin die Wahrheit und das Leben, *Ich* werde euch befreien. [...] Ich bin das Licht der Welt, Ich bin das Brot des Lebens".[872] Die Vorstellung, dass der Mensch gottesgleich ist, findet man auch bei Bloch und Fromm. Wie bei den beiden Philosophen bedeutet diese Aufwertung jedes einzelnen Menschen in „Jag lever" nicht nur eine größere Freiheit, sondern auch eine höhere Verantwortung. Damit wird ersichtlich, dass der Einzelne nicht im Namen des Kollektivs geopfert werden darf. Durch das geistige Ich sind alle Menschen miteinander verbunden. Die Missachtung des Individuums bedeutet so zugleich ein Vergehen an der Gemeinschaft.

Um dieser Einsicht einen festen Platz im Bewusstsein zu verschaffen und so ihre Wirkungskraft zu entfalten, muss der Weg, ähnlich wie in *Chitambo* beschrieben, ins Innere jedes Einzelnen führen. Gelingt es einem Menschen, sich auf diese Weise „selbst wirklich zu erleben"[873], so erkenne er den tiefen Zusammenhang des Daseins:

> ein reines Bewusstsein, das sein Ich ist – das geistige Ich oder die Ichheit, die er mit allen menschlichen Wesen gemeinsam hat und die schlummernd in allem harrt, was lebt, auch in dem tief verschwiegenen Inneren der Blumen und Berge.
>
> en ren medvetenhet som är hennes jag – det andliga jaget eller jagskapet som hon har gemensamt med alla mänskliga varelser och som slumrande bidar sin tid i allt som lever, även i blommornas och bergens djupt förtegna inre. (JL: 26.)

---

[872] „*Jag* är sanningen och livet, *Jag* skall göra eder fria. […] Jag är världens ljus, Jag är livets bröd". In: JL: 55. (Hervorhebungen im Original.) Hier kann man sich erneut fragen, ob „Jag är" mit „Ich bin" oder „Ich ist" übersetzt werden sollte.

[873] „[…] att verkligen ‚uppleva sig själv'". In: JL: 25.

Wie das Utopische wird das geistige oder universelle Ich mit Hilfe von Mythen, Metaphern und Symbolen umschrieben. Ein solches Symbol ist der schlummernde Riese (vgl. JL: 116). Es steht für das spürbare und doch verborgene geistige Ich des Menschen und bringt zugleich die Kraft dieses Ichs zum Ausdruck.

Das Bild des schlafenden Riesen taucht auch in einem unveröffentlichten und undatierten Manuskript Hagar Olssons auf. Hier handelt es sich jedoch um den Antagonisten des guten Riesen, der im Menschen schläft. Auf wenigen Seiten erzählt ein Ich-Erzähler von dem Riesen Burbery, der die Verkörperung des Bösen in der Welt ist. Er freut sich am Elend und Leid der Menschen und führt Krieg und Zerstörung herbei. Man kann ihn als Symbol für die zerstörerischen Kräfte lesen, für das Animalische, das laut „Jag lever" neben der Humanität ebenfalls im Menschen verborgen liegt. Der Riese Burbery ist nur durch grausame Erzählungen zu besänftigen. Hört er diesen zu, vergisst er, selber in Aktion zu treten: „Man kann Geschichten erzählen. Richtige Reißer. So etwas mag er. [...] Der Riese Burbery wird dann wie ein Kind. Er liebt es von dem Bösen und dessen Vormarsch zu hören. Wie Menschen gepeitscht, geplagt und gefoltert werden."[874] Horrorgeschichten (und -filme) sprechen diesem Bild folgend die animalische oder unmenschliche Seite im Menschen an. Ohne dass Olsson dies explizit sagt, weisen ein großes Interesse an diesem Genre und auch an der journalistischen Ausbeutung menschlichen Leids darauf hin, dass die inhumanen Kräfte auf dem Vormarsch sind. Dieser Deutung entsprechend erwacht der Riese Burbery schließlich, wobei er nicht alleine ist, sondern Gesellschaft von tausenden weiteren Riesen seiner Art bekommen hat. Die Riesen feiern eine „Teufelsmesse". Ihre Feuer, um die sie herumtanzen, füttern sie mit dem Holz uralter Bäume, wovon viele die Brutstätten von Königsadlern waren: „Sie haben ihr Teufelsfeuer mit den herrlichen Bäumen gefüttert. Der eine schöner, stolzer als der andere, viele mit den Horsten der Königsadler, die Jahr für Jahr zurückgekehrt sind."[875]

Mit dem Königsadler taucht ein weiteres Symbol auf, das aus Olssons Dichtung wohl bekannt ist. Interessant ist die Kombination des Adlerbildes mit dem Bild der alten ehrwürdigen Bäume als Brutstätte der Adler. Versteht man den Königsadler als das utopische Potenzial der Menschheit, so wird deutlich, dass es tiefe Wurzeln in der Vergangenheit hat. Sie bilden den Grund für die Entwicklung der jungen Adler, die schließlich ausfliegen aus dem Horst hin zu neuen Horizonten (vgl. 302-305). Da nun aber die Riesen wüten und alle Grundlagen zerstören, ist die Zukunft der Menschen und der Natur in Gefahr, für die die

---

[874] „Man kan berätta sagor. Riktiga rysare. Sånt tycker han om. […] Jätten Burbery blir som ett barn då. Han älskar att höra om det onda och dess framfart. Hur mänskor piskas, plågas och torteras." In: HOS 1.II.5.

[875] „[D]jävulsmässa"; „De har matat sin djävulseld med de härliga träden. Det ena vackrare stoltare än det andra, många med kungsörnens bon som de återkommit till år efter år." In: HOS 1.II.5.

„herrlichen Bäume“ ebenfalls ein Symbol sind. Der Zerstörung muss Einhalt geboten werden, und es gibt dem Erzähler zufolge Menschen, die diese Kraft besitzen:

> Ich weiß, dass es Menschen gibt, die das satanische Treiben der Riesen stoppen könnten. Aber sie dürfen nicht wegen denen, die die Macht haben. Sie kommen nicht durch, werden von denen gehindert, die an der Spitze sitzen, tausend Hindernisse werden in ihren Weg gestellt. Man scheut sich nicht einmal, sie zu verleumden, zu lügen und zu betrügen. Kann man sich da wundern, dass der Teufel und sein Anhang die Macht in der Welt ergreifen.
>
> Jag vet att det finns mänskor som kunde sätta stopp för jättarnas sataniska framfart. Men de får inte för dem som har makten. De kommer inte fram, hejdas av dem som sitter på toppen, tusen hinder ställs i deras väg. Man drar sig inte ens för att baktala dem, att ljuga och bedraga. Kan man då undra att djävulen och hans anhang tar makten i världen. (HOS 1.II.5.)

Aus diesem kurzen Manuskript spricht die Kritik an den Mächtigen, die die Menschheit hindern, ihre Humanität, den guten Riesen, zu wecken und zu stärken, um Krieg und Armut zu bekämpfen. Die wütenden Riesen, welche die alten Bäume mit ihren Adlerhorsten ausreißen und verbrennen, bilden einen Gegenentwurf zu der Vorstellung eines alles bereinigenden Untergangs. Anstelle einer völligen Vernichtung werden ganz klar die Bedeutung der Tradition und die Verwurzelung des modernen Menschen in der Vergangenheit unterstrichen. Außerdem wird eine intakte Umwelt als Voraussetzung für den Fortbestand der Menschheit begriffen.[876]

Bloch hält das Utopische für das entscheidende Merkmal des Menschen. Doch wie sieht die Verbindung zwischen Utopie und Humanität in „Jag lever“ aus?

> Das Leben des Menschen strahlt hier [an Kivis Totenbett] einen Sinn aus, sein Wesen eine Ganzheit und Integrität, die wir in unserem zersplitterten und fragmentarischen Dasein nur als eine brennende Sehnsucht erspüren können, aber dessen Widerherstellung wir nie aufhören können zu erwarten.

---

[876] Umweltkritische Reflexionen dieser Art findet man häufig in den utopischen Romanen, die in erster Linie ein dystopisches Szenario entwerfen. In Boyes *Kallocain* werden die totalitären Staaten als hochtechnologisiert und militarisiert geschildert, deren Städte Namen wie „Chemiestadt Nr. 4“ („Kemistaden n:r 4“) tragen, wohingegen die Aufständischen mit aus der Natur stammenden Bildern umschrieben werden: „Wir wachsen von innen her wie ein Baum, zwischen uns bilden sich Brücken, die nicht aus toter Materie und tödlichen Zwängen bestehen. Von uns geht Leben aus.“ In: Boye, Karin: *Kallocain. Roman aus dem 21. Jahrhundert*. Aus dem Schwedischen von Helga Thiele. Leipzig 1992: 85. („Vi byggs inifrån som träd, och det växer ut broar mellan oss som inte är av död materia och dött tvång. Från oss går det levande ut.“ In: Boye 1948: 137.) Vgl. außerdem Ahlbäcks Studie zu Georg Orwells dystopischen Romanen. Vgl. Anmerkung 53. Wie oben angesprochen sind Umweltfragen auch für die Fogelstadgruppe aktuell (vgl. Anmerkung 757 und S. 402f).

> Människans liv utstrålar här [vid Kivis dödsbädd] en meningsfullhet, hennes väsen en helhet och integritet som vi i vår splittrande och fragmentariska tillvaro bara kan förnimma som en brännande längtan, men vars återställelse vi aldrig kan upphöra att förvänta. (JL: 23.)

Diese Textstelle zeigt, dass die utopische Sehnsucht als Ausdruck für das genuin Menschliche in einer Welt, die es unterdrückt, verstanden wird. Ähnlich wie bei Bloch kündigt sie bei Olsson einen möglichen Ausweg aus den gesellschaftlichen Missständen an, in welchen man eine begründete Hoffnung setzen darf. Man kann Bloch und Olsson so auslegen, dass die Befreiung des Menschlichen in letzter Konsequenz ein Ende der utopischen Sehnsucht und damit das Ende jeglicher Entwicklung bedeutet. Ich habe bereits angesprochen, dass dies nicht zwingend so verstanden werden muss (vgl. 52f, 57f, 63ff, 101ff). Olsson wie Bloch rechnen damit, dass der Mensch erst dann in der Lage ist, sein Potenzial auszuschöpfen und beständig zu entwickeln, wenn seine Humanität zu ihrer vollen Entfaltung kommt. Der ideale Endzustand bedeutet keinen Stillstand, sondern unendliche Möglichkeiten. Ähnlich widersprüchlich erscheint bei Olsson das Verhältnis zwischen Konflikt und Harmonie. Das Ziel ist ein harmonischer Zustand, der jedoch droht starr und leblos zu werden, wenn er Konfliktpotenziale ausgrenzt. Auf Basis des gesamten Textcorpus, der dieser Untersuchung zu Grunde liegt, deute ich Olsson wie folgt: Konflikte müssen ausgetragen werden, wobei nie in Vergessenheit geraten darf, dass die streitenden Parteien über alle Differenzen hinweg durch ihre Menschlichkeit miteinander verbunden sind. Ist dies im Bewusstsein verankert, werden Kriege und Gewalt unmöglich. Auseinandersetzungen tragen dann vielmehr zu einem lebendigen Miteinander bei. Der Konflikt wird in die Utopie integriert.

Anhand des Symbols der Krone zeigt Hagar Olsson, dass der Mensch für sein Schicksal selbst verantwortlich ist:

> Es ist diese Freude [die reine Freude], welche des Menschen große „Begabung" ist, die Krone seiner Geistigkeit, das Zeichen der inneren Freiheit eines universellen Geistes, und es bleibt seine Schuld und seine drückende Sündenlast (die er nie aufhört zu verspüren), dass er es nicht vermochte, die Krone zu tragen, sie nicht bewältigen oder sich zutrauen konnte, nicht vermochte, ganz und vollständig Mensch zu sein, sondern sich halbherzig durchgeschlagen hat unter ständigen Zugeständnissen an das Tier in sich, an die Unfreiheit und den Tod.

> Det är den glädjen [den rena glädjen] som är människans stora „begåvning", hennes andlighets krona, tecknet på den inre friheten hos en universell ande, och det förblir hennes skuld och hennes tyngande syndabörda (som hon aldrig upphört att förnimma) att hon inte förmått att bära den kronan, inte mäktat med det eller tilltrott sig det, inte förmått vara människa helt och fullt, utan dragit sig fram halvhjärtat, under ständiga eftergifter åt djuret inom sig, åt ofriheten och döden (JL: 52).

Zu dieser Einsicht gelangt schon Örnungen in *På Kanaanexpressen*, wenn sie wiederholt sagt, dass es unmöglich ist anzunehmen, dass der Mensch zum Unglücklichsein geboren sei. Olsson geht in „Jag lever" davon aus, dass der Mensch im Gegenteil alle Anlagen hat, frei und glücklich zu leben, wenn er sich dazu entscheidet, Verantwortung für sich zu übernehmen. Diese Auffassung teilt sie, wie schon mehrfach erwähnt, mit Fromm: „‚Erkenne dich selbst' gehört zu den fundamentalen Geboten, deren Ziel Kraft und Glück des Menschen ist." (Fromm 2006: 181.) Laut Olsson habe es die Krone, die den Menschen zum Menschen und damit zur Krone der Schöpfung mache, schon immer als ein Gefühl des Verlustes oder als eine Sehnsucht unter den Menschen gegeben. Um ein Ventil für diese Gefühle zu finden, seien Helden, Götter, Halbgötter und Könige auserkoren worden als Stellvertreter für all diejenigen, die es nicht wagten oder vermochten sich zu erheben. Die Macht aller Könige und Erlöser habe ihren Ursprung in der Sehnsucht nach *„dem Menschen"*[877], dem Sohn eines Gottes (vgl. JL: 52f). Mit dieser Sehnsucht und der gleichzeitigen Verweigerung, Verantwortung für sich selbst zu übernehmen, liefert Olsson eine Erklärung für den Erfolg der Nationalsozialisten. Hitler wurde zu einem Mythos stilisiert: der Führer, der dazu auserkoren ist, die Geschicke der gesichtslosen Massen zu lenken.

Eben diese Vorstellungen seien jedoch, so Olsson, aus einer Fehldeutung der Botschaft Christi entstanden:

> Das schockierendste in der Botschaft, die der Mann, der Christus genannt wurde, zu überbringen hatte, lag sicherlich in dem Wort: Seid vollkommen, so wie euer himmlischer Vater vollkommen ist. Mit diesem Wort […] übergab er die „Krone" von dem auserkorenen Haupt an das Haupt des gewöhnlichen, einfachen Menschen, und sagte zu ihm: du selbst bist der Vollkommene, der Herrliche, der Freie – *glaube*, und du bist es. Hätte dieses Wort in den Gemütern der Menschen keimen dürfen, hätte die gesamte historische Entwicklung der Menschheit eine andere Richtung genommen – eine wahrhaftig demokratischere! – aber die, die die Macht hatten, spürten nur allzu gut, dass „der Thron" unter ihnen wackelte, und sie verstanden es, das Wort schnell zu vernichten durch Verfälschung und Betrügerei […]. Und er, der gekommen war, um die Menschen zu befreien, musste das tragische Schicksal durchlaufen, selbst auf den Thron erhöht und dazu auserkoren zu werden, der „Gott" der ohnmächtigen Menschen zu werden.
>
> Det mest chockerande i det budskap mannen som kallades Kristus hade att överbringa låg säkerligen i ordet: Varen fullkomliga, såsom eder himmelske Fader är fullkomlig. Med det ordet [...] överflyttade han "kronan" från de utkorades huvuden till den vanliga, enkla människans huvud, och sade till henne: du själv är den fullkomlige, den härlige, den frie – *tro*, och du är det. Om det ordet hade fått gro i människornas sinnen skulle hela mänsklighetens historiska utveckling

[877] *„Människan"*. In: JL: 53. (Hervorhebung im Original.)

> ha tagit en annan vändning – i sanning mera demokratisk! – men de som hade makten kände blott alltför väl att ”tronen” vacklade under dem, och de visste att snabbt omintetgöra ordet genom förfalskning och bedrägeri [...]. Och han som kommit för att göra människorna fria fick undergå det tragiska ödet att själv bli upphöjd på ”tronen” och utkorad till att vara de vanmäktiga människornas ”gud”. (JL: 53f.)

Olssons Beschuldigung, die Kirche habe zur Aufrechterhaltung der hierarchischen Gesellschaftsstrukturen die Botschaft Christi bewusst verdreht und damit eine Religion der Freude, des Lebens und der Freiheit zu einer „jenseitigen Chimäre“[878], einer Religion des Leids und des Todes gemacht, stützt die Schriftstellerin auf ein historisches Ereignis. Sie meint, dass auf dem achten ökumenischen Kirchentreffen, das im Jahre 869-870 in Konstantinopel abgehalten wurde, die aus dem Zweiten Testament hervorgehende Lehre von der Dreieinigkeit des Menschen bewusst fallen gelassen wurde, um die oben beschriebene Dualität zu propagieren (vgl. JL: 60). Diese habe das Denken und die gesellschaftlichen Strukturen seitdem zutiefst geprägt (vgl. JL: 74). Mit Berufung auf den Religionswissenschaftler Nils G. Holm und den Theologen Fredrik Cleve merkt Wegelius an, dass Olssons Deutung des besagten Kirchentreffens einige Berechtigung habe und eine genauere Untersuchung lohnend sei (vgl. Wegelius 1990: 56).

Unabhängig von der Frage, wie und ob Olsson geschichtliche Ereignisse angemessen auswertet (vgl. Wegelius 1990: 56f), geht aus „Jag lever“ ähnlich wie aus früheren Texten hervor, dass die Autorin Religiöses mit Politischem und einem Vitalismus verbindet, der den besonderen Eigenwert des Menschen betont. Wie Fromm stellt sie eine Verbindung her zwischen Christentum, der Humanität und der Möglichkeit, eine gerechte Gesellschaft aufzubauen (vgl. 44-47, 50f). Die Botschaft Jesu Christi hat in Olssons Augen ein hohes revolutionäres Potenzial:

> Dies hätte eine Gefahr für die Autorität, für das Amt, für die Privilegien, eine Umstürzung der Rangordnung und Werteskala „dieser Welt” beinhaltet, deren Konsequenzen nicht überblickt werden konnten, eine Erhöhung der Menschlichkeit selber, der Humanität, zur Wertenorm.
>
> Det skulle ha inneburit ett hot mot auktoriteten, mot ämbetet, mot privilegierna, en omstörtning av „denna världens“ rangordning och värdeskala vars konsekvenser inte kunde överblickas, ett upphöjande av själva människoskapet, humaniteten, till värdenorm. (JL: 62.)

Christentum und Marxismus lassen sich dieser Deutung folgend gut aufeinander beziehen, weil sie beide das utopische Ziel eines diesseitigen Paradieses anvisieren. Wie Bloch sieht Olsson die Möglichkeit zur Verwirklichung dann gegeben, wenn das Potenzial des Geistes zur Entfaltung kommt. Erst dann wird es dem Menschen gelingen, sein

[878] „[E]n bortomjordisk chimär“. In: JL: 58.

„phantastisches technisches Können, das im Handumdrehen Armut und Not abschaffen und die Erde zu einem Paradies verwandeln könnte“[879], für die gesamte Menschheit einzusetzen.

Die Situation im Jahre 1948 ist jedoch weit von dieser Utopie entfernt. In für utopisches Schreiben und Denken typischer Weise übt Olsson in „Jag lever“ Kritik an der abendländischen Gesellschaft. Ihre Auseinandersetzung mit dem europäischen Individualismus und dem damit verbundenen Freiheitsverständnis zeigt, dass Olsson den „Kältestrom“ beherrscht. Sie weiß die intellektuelle Analyse gezielt in ihre Argumentation einzufügen. „Die individualistische Freiheitsverkündung“[880] versteht Olsson als einen Deckmantel für die Interessen der Privilegierten. Sie habe nichts mit einer gleichberechtigten Freiheit zu tun, von der in den Grundgesetzen der demokratischen Staaten die Rede ist, da sie nur einigen wenigen zuteil wird. Olsson macht deutlich, dass die Vorstellung von einer anonymen Volksmasse von den wenigen Privilegierten bewusst konstruiert wird, damit sie ihre Machtstellung sichern können: „mit dem Hang, das privilegierte ‚Individuum’ auf Kosten der verachteten ‚Masse’ (von der angenommen wird, dass dort keine Individuen vorkommen) aufzuwerten“.[881] An dieser Stelle wird Olssons Vorstellung von dem Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft besonders deutlich. Es geht ihr nicht darum, dass das Individuum gesichtslos mit der Masse verschmilzt, sondern sie will darauf aufmerksam machen, dass der Gegensatz zwischen beiden Begriffen eine Konstruktion mit schwerwiegenden gesellschaftlichen Folgen ist:

> Er ist eine rein subjektive Erscheinung und als solche unabhängig von den ethischen Gesetzen der menschlichen Gemeinschaft, ein Privilegierter, der den Gegensatz zur hypothetischen „Masse” bildet und seinen Wert durch eben diesen Gegensatz erhält: seine Freiheit beinhaltet damit nicht die Freiheit des Menschen, die Freiheit aller, eine gleichgestellte Freiheit, sie setzt im Gegenteil eine tiefe menschliche Unfreiheit voraus, die seiner speziellen, subjektiven Freiheit als Grundlage dienen kann. Dass die Freiheit eins und unteilbar für alle ist, unabhängig welchem Volk, welcher Rasse, welchem Geschlecht und welcher sozialen Kategorie der Einzelne angehört […], ist eine Auffassung, die dem abendländischen Individualisten vollkommen fremd ist.
>
> Han är en rent subjektiv företeelse och som sådan obunden av människogemenskapens etiska lagar, en privilegierad som står i motsättning till den hypotetiska „massan“ och får sitt värde just genom denna motsättning: hans frihet innebär sålunda inte människans frihet, allas frihet, en likställd frihet, den förutsätter

[879] „[...] ett fantastiskt teknisk kunnande som i en handvändning skulle kunna avskaffa fattigdom och nöd och förvandla jorden till ett paradis“. In: JL: 99.
[880] „[D]en individualistiska frihetsförkunnelsen“. In: JL: 79.
[881] „[...] i benägenhet att upphöja den privilegierade ‚individen’ på bekostnad av den föraktade ‚massan’ (där inga individer antogs förekomma)“. In: JL: 80f.

> tvärtom en djup mänsklig ofrihet som kan tjäna som underlag för hans speciella, subjektiva frihet. Att friheten är en och odelbar lika för alla, oberoende av vilket folkslag, vilken ras, vilket kön och vilken social kategori den enskilda tillhör [...] är en uppfattning som är den västerländska individualisten fullkomligt främmande. (JL: 79f.)

Olsson kritisiert also nicht die Individualität als solche, sondern die gesellschaftliche Ungerechtigkeit und Unfreiheit, die sich hinter der vielgepriesenen Freiheit des modernen Individualismus verbergen. Es wird abermals deutlich, dass Olsson mit Freiheit weder ein Relativierung aller Werte noch Anarchie meint, sondern einen verantwortungsvollen Umgang mit sich selbst und den anderen, der gewissen „ethischen Gesetzen" folgt. Den Begriff der Masse verwendet Olsson mit größerer Vorsicht als in den Texten der 1920er Jahre, wo oft die Rede von einer Dichtung ist, die die Massen bewegen soll (vgl. 120-123). Sie weist nun deutlich auf die mit diesem Begriff verbundenen Gefahren hin.

Olssons Kritik wird noch verständlicher, wenn man ein weiteres Mal Fromms *Escape from Freedom* hinzuzieht, wo ebenfalls eine Auseinandersetzung mit den vorherrschenden Vorstellungen von Freiheit und Individualität stattfindet. Dabei beklagt Fromm den Verlust allgemeingültiger Regeln für das menschliche Zusammenleben: „Das Leben verliert im Namen der ‚Freiheit' jede Struktur. Es setzt sich aus vielen Einzelstückchen zusammen, und wir verlieren jedes Gefühl für das Ganze." (Fromm 2006: 182.) Die Anführungszeichen weisen bereits darauf hin, dass Fromm das Freiheitsverständnis der wirtschaftsliberalistischen Gesellschaften lediglich für eine Scheinfreiheit hält. Gleiches gilt für die Individualität. In den westlichen Kulturen herrsche vielmehr eine Scheinindividualität vor, die nichts mit echter Spontaneität und Eigenständigkeit zu tun habe. Fromm meint, dass unter anderem die Flut und die ungefilterte Nebeneinanderstellung von Informationen des modernen Medienzeitalters dazu führten, dass alles relativ erscheine. Vom Tode hunderter Menschen wird dicht gefolgt von der nächsten Reklamesendung berichtet, während einer politischen Analyse ebenso viel Raum gegeben werde wie den Essgewohnheiten eines Fernsehstars. Die Welt zerfalle in unzählige Bruchstücke und damit einher gehe ein Verlust des Selbst – in Olssons Terminologie des universellen Ichs – jedes einzelnen Menschen, was eine tiefe Verunsicherung mit sich führe. Dieser Verunsicherung stelle der moderne Mensch Illusionen über sich selbst entgegen, wozu die Illusion des freien Individuums gehöre (vgl. Fromm 2006: 179-185).

Olsson und Fromm nähern sich der gleichen Problematik auf unterschiedliche Weise. Fromm zeigt, dass statt echter Individualität ein Konformismus vorherrschend ist, der den Menschen entmenschlicht. Olsson hingegen kritisiert das begrenzte Bewusstsein des modernen Menschen, der nur seine eigene Person wahrnimmt, nicht aber seine Menschlichkeit, die er mit allen anderen Menschen der Welt teilt. Beide klagen den Verlust verbindlicher ethischer Wertvorstellungen an.

Während Fromm meint, dass die Wahrheit zu „einer durchaus subjektiven Angelegenheit, ja fast zu einer Geschmacksache“ (Fromm 2006: 180) geworden sei, beklagt Olsson die Fixierung auf das Persönliche, welche zu einer Innerlichkeit führe, die zu keinem Mitgefühl mit Anderen mehr fähig sei. Dadurch falle die Basis für gemeinsame Werte weg. Olsson und Fromm verbindet, wie schon mehrfach hervorgehoben, ein gemeinsames Ziel und der Weg dorthin. Um eine Gemeinschaft zu ermöglichen, in der die bislang utopische Kombination von Freiheit und Sicherheit für alle Menschen Wirklichkeit werden kann, muss der Mensch sich selbst, sprich seine eigene Humanität erkennen.

Kristin Olsoni versteht die zentralen Begriffe des Olssonschen Denkens in ähnlicher Weise wie ich. Sie weist darauf hin, dass Olssons Begriff „människodomen“ („Humanität“) provokativ und unmissverständlich sei. Mit diesem Begriff werde nicht nur der göttliche Geist, sondern auch die göttliche Verantwortung dem Menschen zuteil. Es gilt, so Olsoni, zwischen mir und dem Menschen in mir zu unterscheiden. Diese wichtige Differenzierung mache Olssons Freiheitsbegriff aus. Freiheit für mich sei etwas völlig anderes als Freiheit für den Menschen in mir. Die letztere könne nicht auf Kosten anderer genossen werden. Olsoni meint weiterhin, dass Olssons Freiheitsverständnis von großem Nutzen für die notwendige Diskussion sei, wie man Freiheit in den abendländischen Demokratien verstehen und umsetzen will (vgl. Olsoni 1993: 14).

Olsonis Bewertung weist auf eine Qualität von „Jag lever” hin, die es zu berücksichtigen gilt, will man dem Essay gerecht werden. „Jag lever“ ist kein fertiger Text.[882] Er lässt bei den vielen existentiellen Fragen, die er behandelt, einen großen Deutungsspielraum. Wie die meisten utopischen Texte fordert der Essay den Leser dazu auf, nachzudenken, zu fragen, zu prüfen, zu debattieren und damit zu handeln. Er ist eine persönliche Stellungnahme, jedoch mit einem Anspruch auf Allgemeingültigkeit, weshalb der Leser kaum unberührt bleiben kann. Wegelius zeigt mit Hinweis auf einen Brief Hagar Olssons an Honorine Hermelin vom 10.12.1948, dass eben dies Olssons Anliegen war. Mit „Jag lever“ wollte sie den Startschuss für eine Debatte geben, die zu „einem wirklichen Kulturkampf, einem Weg aus der kollektiven Psychose“[883] wachsen könnte. Ohne der gewünschten Debatte mit fertigen Lösungsansätzen zuvorzukommen, gibt Olsson eine Richtung vor. Das

[882] Davon zeugen auch die für Olsson ungewöhnlich vielen Manuskriptvarianten des Essays. Vgl. Holmström 1989: 67.

[883] „[E]n verklig kulturkamp! En väg ut ur den förfärliga psykosen!“ Der Brief von Olsson an Honorine Hermelin befindet sich in der Universitätsbibliothek in Göteborg. Ich zitiere hier nach Wegelius 1990: 22. Das Ziel dieses Kulturkampfes benennt Olsson schon 1947 in dem Zeitungsartikel „Den internationella författarvärlden och vi“ (*Nya Pressen*, 26.06.1947). Sie fordert, einem neuen europäischen Humanismus den Weg zu bereiten. Diese Forderung wiederholt sie nahezu wortwörtlich in „Jag lever“ (vgl. JL: 111).

Ziel der Auseinandersetzung solle ein neuer europäischer Humanismus sein, dessen Eigenschaften sich erst herauskristallisieren müssen.

Wie in Olssons gesamter Produktion der hier untersuchten Zeitspanne kommen der Kunst (vgl. JL: 111f; 121), der Musik (vgl. JL: 51), mythischem Material (vgl. JL: 92f) und dem Kind oder der jungen Generation (vgl. JL: 37; 122) in „Jag lever" eine wichtige Bedeutung zu, wenn es darum geht, dem Utopischen Ausdruck zu verleihen. Der Essay bewegt sich wie die meisten Texte Olssons auf der Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst. Das Wirklichkeitsverständnis wird dabei auf inhaltlicher und struktureller Ebene verhandelt. Weiterhin wird die notwendige utopische Offenheit gewahrt, indem die Zukunft vor allem mit Hilfe von Bildern und Symbolen beschrieben wird.

Eines dieser Bilder ist das eigene, selbst gebaute Haus, welches der Dystopie einer entmenschlichten Zivilisation entgegengestellt wird: „Wir wollen dieses fremde Haus nicht haben, Wir bauen ein eigenes Haus, ein Haus für den Menschen in uns, ein Heim für unseren Geist."[884] In dem oben erwähnten Manuskript über den Riesen Burbery findet sich eine ausführlichere literarische Beschreibung eines solchen Heims:

> Wir arbeiten an unserem Haus. Ein alter Kasten, der viele Jahrzehnte unbewohnt stand. Der Wald hier herum ist der beste Brutplatz des Königadlers. Hier findet er den Frieden, den er braucht, um Nester zu bauen. […] Wir wollen auch Frieden haben. […] Wir sind fleißig, überholen einander, rufen von einer Etage zu der andern. Alle sind wir froh. Mit leuchtenden Augen sehen wir, wie sich unser Haus in die Höhe erstreckt. […] Dies ist unser Haus, dachte ich. Und es fühlte sich gut an, dies zu wissen. Kam man ins Haus, war es auch noch nicht fertig, fühlte man, dass die Freundlichkeit noch zwischen den Wänden wohnte. Dass menschliche Zusammengehörigkeit einen umschloss. – Hier haben gute Menschen gewohnt, sagte ich zu den Freunden. Und sie sagten, dass sie das alle gespürt hatten. Sie waren glücklich, eine solche Stelle gefunden zu haben.
>
> Vi jobbar med vårt hus. Ett gammalt ruckel som stått obebott i årtionden. Skogen här omkring är kungsörnens bästa häckningsplats. Här finns den frid han behöver för att bygga bo. [...] Vi vill också ha frid. […] Vi är flitiga, springa om varandra, hojtar från en våning till den andra. Alla är vi glada. Med lysande ögon ser vi vårt hus resa sig i höjden. [...] Det är vårt hus, tänkte jag. Och det kändes gott att veta det. Kom man in i huset, låt vara att det inte var färdig än, kände man att vänlighet bodde kvar mellan väggarna. Att mänsklig samhörighet omslöt en. – Här har goda mänskor bott, sa jag till kompisarna. Och de sa att de har känt det alla. De var lyckliga att ha funnit ett sånt ställe. (HOS 1.II.5.)

In gemeinschaftlicher Arbeit schafft sich eine Gruppe von Menschen ein neues Zuhause, was als Metapher für eine neue Gesellschaft gelesen werden kann. Diese Menschen sind freundschaftlich miteinander

[884] „Vi vill inte ha detta främmande hus. Vi vill bygga ett eget hus, ett hus för människan inom oss, ett hem för vår ande." In: JL: 139.

verbunden. Sie haben sich nicht aufgrund ihrer familiären oder nationalen Herkunft zu diesem Projekt zusammengefunden. Das neue Zuhause ist kein völliger Neubau, vielmehr wird ein altes Haus saniert und erweitert. Man baut auf eine Tradition Gleichgesinnter auf, deren Wirkung sich bis in die Gegenwart erstreckt und ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, des Glücks und der Sicherheit bei den neuen Bewohnern hervorruft. Es ist unerheblich, dass das Haus noch unfertig ist. Vielmehr scheint gerade der Prozess des Bauens Freude zu machen. So steckt das unvollendete Haus voller Möglichkeiten. Dies symbolisiert auch die unmittelbare Nachbarschaft der Königsadler, welche zugleich die Freiheit der neuen Hausbewohner zum Ausdruck bringen. Das Haus hat viele unterschiedliche Stockwerke, was man als Hinweis auf die Vielgestaltigkeit der neuen Gesellschaft und ihrer Bewohner verstehen könnte, die unter einem gemeinsamen Dach vereint werden.

In „Jag lever" erwähnt Olsson erneut, dass es wichtig ist, sich der „wechselhaften und facettenreichen Vielfalt des menschlichen Lebens"[885] im Klaren zu sein. Im gleichen Atemzug warnt sie jedoch davor, über diese Vielfalt das Gefühl für das Vereinigende zu vergessen. Das eigene Haus symbolisiert eben dies: die Gleichzeitigkeit einer großen Vielfalt und einer verbindenden Ganzheit. Versteht man Olssons Haus in dieser Weise, so drängt sich eine weitere Parallele zu Ernst Bloch auf.[886] Wie in Kapitel 2 und 4 angesprochen, sieht Miller Jones den Vorzug des Blochschen Heimatkonzeptes vor allem darin, dass es nicht in einen vereinfachten Universalismus mündet, sondern Vielfalt und Verschiedenheit integriert (vgl. 64f, 237f). Das Recht auf Eigenständigkeit und individuelle Freiheit wäre auf diese Weise ebenso gesichert wie eine lebendige Gemeinschaft:

> In the final analysis, *Heimat* is primarily a moral concept for Bloch, an existential state of being that does not yet exist. It is the kind of social organization that accords dignity to all individuals at the same time that it creates a powerful social bond among them. (Miller Jones 1995: 63.)

Als moralisches Konzept oder eine existentielle Form des Daseins, die noch nicht besteht, kann auch Olssons zentrale Utopie charakterisiert werden. Die Schriftstellerin bleibt ihrer utopischen Linie in „Jag lever" treu. Obwohl sie ein kritisches Fazit der Menschheitsgeschichte zieht, das deutlich durch die Erfahrung zweier Weltkriege und das Wissen über die Vernichtungslager der Nazis geprägt ist, endet ihr Essay mit der charakteristischen utopischen Hoffnung. Olsson ist wie Bloch, Fromm und wohl auch Adorno[887] davon überzeugt, dass ausgehend von den gegenwärtigen Gegebenheiten in der Zukunft alles möglich ist,

---

[885] „[M]änniskolivets skiftande och rikt fasetterade mångfald". In: JL: 73.
[886] Im Übrigen nimmt die Architektur viel Raum in Blochs Philosophie der Utopie ein. Vgl. beispielsweise das 38. Kapitel in *Prinzip Hoffnung*. Bloch 1985: 819-872. Vgl. dazu auch Miller Jones 1995: 99-139.
[887] Vgl. zu Adorno das Zitat zu den Möglichkeiten der Produktivkräfte auf S. 78.

wobei das gute Ende zumindest für Olsson, Bloch und Fromm wahrscheinlicher ist als der Untergang der Menschheit. Olsson macht ihre Leser nicht nur auf die herrschenden Missstände aufmerksam, sondern sie versucht, Mut und Hoffnung zu geben. Sie weist auf die unbeugsame innere Stärke des Menschen hin und ist bemüht, Tod und Untergang so in das menschliche Bewusstsein zu integrieren, dass ihnen der Schrecken genommen wird. Schließlich sucht Olsson die Gegenwart nach Zeichen für eine Neubesinnung auf das Menschliche ab und meint fündig zu werden: „*Mitmenschlichkeit* ist heute ein Begriff, der sich unbemerkt in das allgemeine Bewusstsein eingeschlichen hat“[888].

Wohl unter dem Eindruck der Entwicklung im eigenen Land sieht Olsson im Sozialismus eine reale Chance auf eine gerechtere Zukunft. Nach dem Zusammenschluss Finnlands mit den Alliierten im Jahre 1944 erfolgt ein deutlicher Linksruck, der viele lange vermisste Freiheiten mit sich brachte (vgl. 171). Unter anderem wurden politische Gefangene begnadigt, und man hob die teils offene, teils stillschweigende Unterdrückung der Meinungs- und Pressefreiheit auf. Dennoch kann Olssons Glaube an den Sozialismus angesichts der politischen Entwicklung in Russland vor allem seit Ende der 1930er Jahre befremden (vgl. Wegelius 1990: 80-87), wozu speziell Formulierungen wie die folgende beitragen: „die roten Fahnen, die über die endlosen Volksgründe in Asien und Europa wehten, haben den schlummernden ‚größeren Menschen’ zur Bewusstheit erweckt.“[889] Noch in „Jag lever“ macht sich Olsson nicht ganz von dem Pathos der frühen Zwischenkriegszeit frei. Aus dem Kontext gelöst, können diese Worte den Anschein politischer Propaganda wecken. Bedenkt man jedoch, dass die Farbe Rot ebenso wie die Sturmsymbolik in Olssons vorausgegangener Produktion weniger mit dem Sozialismus oder gar parteipolitischen Kommunismus ihrer Zeit in Verbindung zu bringen sind als mit ihrem utopischen Humanismus (vgl. 201-210, 270f; vgl. auch Meurer 2009a: 121-137), so wird deutlich, dass Olsson lediglich darauf hinweisen will, dass die weite Verbreitung sozialistischer Ideen auf einen Gesinnungswandel schließen lassen, den sie begrüßenswert findet.

Weiterhin muss man berücksichtigen, wie Olsson den Sozialismus in „Jag lever“ definiert. Er wird vor allem als Vorläufer oder Wegbereiter für „eine neue Kulturidee“[890] verstanden. Kern und Ziel dieser Idee ist es, eine ethisch-menschliche Grundlage zu schaffen, auf der sich alle Mitglieder einer Gemeinschaft verständigen können und die somit Orientierung bietet. Die Hoffnung auf eine solche Verständigung gibt Olsson nie ganz auf. In einer Rezension aus dem Jahre 1957 zu einem neuen Band von Elmer Diktonius gesammelten Schriften heißt es:

---

[888] „*Medmänsklighet* är nu ett begrepp som omärkligt smugit sig in i det allmänna medvetandet“. In: JL: 95.

[889] „[D]e röda fanorna som fladdrat över de omätliga folkdjupen i Asien och Europa uppväckt den slumrande ‚större människan’ till medvetenhet.“ In: JL: 95.

[890] „[E]n ny kulturidé“. In: JL: 140.

„Und doch – ein verstockter 1920er wie ich, mit dem Glauben an den Menschen als die zentrale Kraftquelle, kann nicht so leicht dazu gebracht werden, zu glauben, dass Verwirrung und Ideenlosigkeit, der gleichgültige und angstbehaftete Fatalismus, der heute herrscht, das letzte Wort unserer Zeit ist.“[891] Holmström hebt ebenfalls hervor, dass Olsson Ende der 1950er Jahre nach wie vor auf eine humanistische Neuorientierung setzt. Außerdem weist er auf Olssons Feststellung in „Modernistisk morgon“ hin, dass eine enge Verbindung zwischen der modernistischen Generation und „der ‚post-modernen' Generation"[892] in den USA bestünde. Mit dieser Bezeichnung sei Olsson laut Holmström einmal mehr ihrer Zeit voraus (vgl. Holmström 2000a: 141).

[891] „Och dock – en förhärdad tjugotalist som jag, med tron på människan som den centrala kraftkällan, kan inte så lätt bringas att tro att den förvirring och idélöshet, den liknöjda eller skräckblandade fatalism som nu råder är det sista ordet för vår tid." In: Olsson, Hagar: Modernistisk morgon. In: *Hufvudstadsbaldet*, 8.12.1957.
[892] „[D]en ‚post-moderna'-generationen". In: Olsson 1957.

7.2. Schlusswort

Ausgehend von dem Essay „Jag lever“, wurde in Kapitel 7.1. noch einmal zusammengetragen, in welcher Weise Hagar Olsson utopisch denkt und schreibt. Man kann generell zusammenfassen, dass die Utopie neu verortet wird. Von einer fernen Insel verlegt Olsson sie in das Innere des Menschen. Inhaltlich kann man die zentrale Utopie der Schriftstellerin als einen neuen Humanismus beschreiben, in dessen Mittelpunkt der schöpferische Mensch steht. Dieser Mensch trägt einen utopischen Ort in sich, den Olsson u.a. als das Selbst, den inneren Menschen, die Menschlichkeit oder das geistige Ich bezeichnet, und der seine Entsprechung in Ernst Blochs „Identität“ oder Erich Fromms „universaler Menschlichkeit“ findet. Zu diesem Ort muss der Mensch sich aufmachen, wobei ihm besonders die Kunst hilft. Je näher der Mensch diesem Ort kommt, desto stärker ist seine Menschlichkeit entwickelt. Er erkennt sowohl auf einer rationalen als auch auf einer emotionalen Ebene seine Einzigartigkeit ebenso wie seine Zusammengehörigkeit mit allen Menschen. Dieser innere utopische Ort ermöglicht dem Menschen Freiheit und Sicherheit. Er versteht, dass er nicht alleine ist und ein Teil von ihm unsterblich. Angstfrei kann er sich so der Einsicht stellen, dass er fähig ist, durch seine Handlungen auf die Wirklichkeit Einfluss zu nehmen. Er erlangt somit eine Freiheit, die zugleich ein hohes Maß an Verantwortung bedeutet. Sein Handeln muss sich im Einklang mit dem inneren utopischen Ort befinden, der ihm seine Freiheit überhaupt erst ermöglicht. Nun kann er in Aktion treten, um eine bessere Welt zu schaffen. Wie diese Welt aussehen wird, bleibt indes offen. So lassen Olssons Texte den nötigen Spielraum, der sie als echt-utopisch im Blochschen Sinne auszeichnet. Sie bieten keine fertigen Lösungen, sondern wollen einen Beitrag zur Entwicklung des Menschlichen liefern. Vorgegeben wird nur, dass das Ziel eine Welt in Frieden ist, in der weder Menschen noch die Natur ausgebeutet werden.

Wie das Utopische die Texte Olssons strukturell und inhaltlich bestimmt, wurde anhand verschiedener Themenschwerpunkte nachgewiesen. Man kann die ästhetischen Überlegungen und Forderungen der Kritikerin und Schriftstellerin erst dann voll erfassen, wenn man sich den Charakter utopischen Schreibens und Denkens bewusst macht. Ähnliches gilt für Olssons politische Haltung und ihren Blick auf den Menschen. Ihr Engagement für die Situation der jungen Generation und die Emanzipation der Frau, sowie ihre Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Konstruktionen von Jugend, Weiblichkeit und Männlichkeit sind ebenfalls deutlich von ihrer utopischen Denk- und Schreibweise geprägt.

Zunächst wurde das Utopieverständnis in unterschiedlichen philosophischen und theoretischen Ansätzen kritisch beleuchtet. Insbesondere die Funktionen utopischen Denkens und Schreibens wurden dabei in den Mittelpunkt gerückt. Daran anschließend wurde

dem Verhältnis von Utopie und Ästhetik besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Mit Bezugnahme auf verschiedene Philosophen, Theoretiker unterschiedlicher Disziplinen und Dichter habe ich das problematische Verhältnis zwischen Utopie und Realität beleuchtet. Steffen Greschonig kommt zu dem Schluss, dass nur auf dem Feld der Literatur, wo Fantasie und außertextuelle Wirklichkeit zu einem engen Geflecht zusammengefügt werden, die Bedingungen vorzufinden sind, die utopisches Denken braucht. Utopien nehmen selber Bezug auf die herrschenden Umstände ihrer Entstehungszeit. Sie setzen sich aus diesen Wirklichkeitsbezügen und aus den daraus abgeleiteten Möglichkeiten zusammen. Wie literarische Texte sind sie Fantasieprodukte, die jedoch etwas über die Realität aussagen und auf diese einwirken können.

Eben diese Erkenntnis ist von großer Bedeutung für das Verständnis der Olssonschen Produktion. Hagar Olsson bewegt sich, egal ob sie Literatur- und Gesellschaftskritik, Dramatik oder Prosa verfasst, immer auf dem Gebiet der Kunst. Dies hat Konsequenzen für den Leser. Selbst in Olssons Kritiken hat man es mit einer Erzählsituation zu tun, die Anlass gibt, zwischen der historischen Person Hagar Olsson und der Kritikerin zu unterscheiden. Dies hat die Forschung häufig übersehen. Alles, was Olsson schreibt, ist künstlerisch ausgestaltet, zugleich aber in irgendeiner Form politisch und auf die Lebenswirklichkeit der Menschen bezogen. Dabei hat Olsson stets eine Entwicklung hin zu einem besseren Zustand im Blick. All dies ist charakteristisch für die Utopie. Olssons Positionierung ist bedingt durch ihr Realitätsverständnis. Ausgehend von ihrer kritischen Auseinandersetzung mit einer positivistischen Wirklichkeitsauffassung propagiert die Autorin in ihren Essays und Kritiken einen neuen Realismus, der zwar in einem klaren Bezug zu den herrschenden Verhältnissen steht, jedoch nicht versucht, diese nachzuahmen, sondern vor allem daran interessiert ist, wie sie erlebt und ausgedrückt werden. Im Mittelpunkt stehen also die Wahrnehmung des einzelnen Menschen und dessen Vermögen, Wirklichkeit zu produzieren. Indem Olsson auf diesen aktiven Beitrag des Menschen aufmerksam macht, wird deutlich, dass die Realität vielgestaltig und veränderbar ist. Eben diese Erkenntnis ist die Grundlage dafür, dass eine bessere Welt nicht nur als bloße Sehnsucht, sondern als eine Möglichkeit begriffen wird, auf die es zu hoffen und für die es sich einzusetzen lohnt.

Der literarische Text dient Olsson als ein Experimentierfeld, auf dem dieses Wirklichkeitsverständnis erprobt und entwickelt wird. Hier werden die Vielfalt und die Widersprüchlichkeit der außertextuellen Wirklichkeit vorgeführt, wodurch Macht- und Denkstrukturen aufgedeckt und hinterfragt werden. Neben dieser Kritik wird jedoch zugleich auf die verborgenen Möglichkeiten hingewiesen. Ohne jemals zukünftige Gesellschaften auszumalen, deutet Olsson in ihren Dramen und Romanen die Ankunft dort an. Es wird ein Vor-Schein des Zukünftigen erzeugt. Dies gelingt unter anderem dadurch, dass

kollektive Symbole und Mythen in ungewohnte Zusammenhänge gestellt und neu bewertet werden. So wird erkennbar, dass im gegenwärtig Vorhandenen bereits latente Zukunft zu finden ist. Olsson folgt hier Friedrich Nietzsches Forderung nach einer Umwertung aller Werte und bedient sich einer ähnlichen Strategie wie Bloch, der die Bedeutung des Mythos für eine neue Gesellschaftsordnung ebenso betont wie das zukunftsträchtige Potenzial der Kunst vergangener Epochen. Der Vor-Schein, wie ihn Bloch formuliert hat, wird dadurch konkret, dass der Weg in eine bessere Zukunft vorgegeben wird. Er führt immer zunächst an einen Ort, zu dem sich jeder Mensch Zugang verschaffen kann. Im Inneren des Menschen liegt das Potenzial verborgen, das die Utopie zu mehr als einer wehmütigen Sehnsucht ins Unendliche macht. Olsson entwickelt die programmatische Forderung des Modernen Durchbruchs in Skandinavien weiter, indem sie gesellschaftliche Probleme nicht nur zur Debatte stellt, sondern ihre Lösung in Aussicht stellt. Dabei zielt sie nicht auf die Illusion eines idealen Zustandes, sondern betont die Möglichkeiten, die sich in der Lebenswirklichkeit der Menschen bieten. Mit Bezugnahme auf Fromm habe ich gezeigt, dass Olsson deutlich in der Tradition eines utopischen Humanismus steht, der schon die Denker der Aufklärung auszeichnete, wenn sie den Menschen auffordert, seiner eigenen Kraft zu vertrauen, Verantwortung zu übernehmen und einzugreifen.

Eine Literatur, die eine kritische Reaktion auf die Gegenwart, ein verändertes Wirklichkeitsverständnis und utopischen Vor-Schein miteinander verbindet, nennt Olsson also neurealistisch. Unter diese Bezeichnung fällt die Dichtung Walt Whitmans oder Wladimir Majakowskis ebenso wie die Texte vieler deutscher Expressionisten oder finnlandschwedischer Modernisten. Der Begriff ermöglicht nicht nur ein tieferes Verständnis des Werks Hagar Olssons, sondern er wirft auch ein erhellendes Licht auf die literarische Moderne in Europa mit ihren unzähligen Programmen und Strömungen. Dies liegt vor allem daran, dass Olsson ihren Neurealismus vor dem Hintergrund ihrer ungewöhnlich breiten Rezeption der damals jüngsten Literatur Europas entwickelt hat. Hier findet man eine Ursache für die vielen Parallelen zwischen Bloch und Olsson. Blochs Philosophie der Utopie kann als „Philosophie des Expressionismus“ verstanden werden. Diese künstlerische Bewegung hat neben dem Marxismus und dem bürgerlichen europäischen Kulturerbe tiefe Spuren in Blochs Denken hinterlassen. Eben diese Kombination aus modernistischer Kunst, sozialistischen Ideen und bürgerlicher Geistestradition bildet einen bedeutsamen Hintergrund für Olssons Produktion. Blochs Schriften geben bis heute eine tiefe Einsicht in die Beschaffenheit des Utopischen. Daher und aufgrund des gemeinsamen kulturellen und historischen Kontextes haben sie sich in meiner Studie als ein hervorragender Schlüssel zu Olssons Denken und Schreiben erwiesen.

Utopisches Denken fand Eingang in die verschiedensten Diskurse der Zwischenkriegszeit. Indem die Textanalysen im Kontext dieser Zeit verankert wurden, konnte ich darlegen, wie Olsson darauf reagiert hat. Bloch und Olsson sind beide tief mit dem Modernismus verbunden, und doch weisen ihre Texte über ihre eigene Zeit hinaus. Das modernistische Projekt, die brüchige Vielgestaltigkeit der eigenen Zeit zu neuer Ganzheitlichkeit zu führen, findet man zwar auch bei Olsson. Ähnlich wie bei Bloch und anderen ist oft die Rede von einer neuen Harmonie, einer Heimkehr des Menschen, und auch die Utopie von einem neuen Menschen kann auf den ersten Blick einen sehr geschlossenen Charakter aufweisen. Doch geben insbesondere Olssons literarische Texte eine andere Richtung vor. Ambivalenz und Vielfalt können und dürfen nicht aufgehoben werden. Vielmehr muss es machbar sein, beides, Vielheit und Einheit, miteinander zu vereinbaren. John Miller Jones meint, dass dies durch Blochs Konzept der Montage möglich wird. Wo die Metaerzählungen des Modernismus die Tendenz hätten, reduktionistisch zu sein, sehe Bloch einen Reichtum an Details. Dennoch wohne seinem Denken nicht die Gefahr inne, sich im Relativismus zu verlieren, die Miller Jones in vielen postmodernistischen Ansätzen sieht. Bloch behalte im Blick, was wirklich wichtig sei (vgl. Miller Jones 1995: 99).

Ein ähnliches Fazit ziehen andere Forscher in Bezug auf die Literatur des Expressionismus. Im Jahre 1979 kritisiert Wolfgang Rothe seine Zeitgenossen, indem er betont, dass die Erklärung der Expressionisten, „schlichte Mitmenschlichkeit zum kategorischen Imperativ unseres Alltags, Berufslebens, Existenzkampfes“ zu erheben, zu Unrecht als unzeitgemäß, weltfremd und naiv bewertet werde. Rothe glaubt, dass die Menschheit die „ungeheuren vor ihr liegenden Aufgaben allein durch noch effektivere Technologien, Umorganisierung der Wirtschaft, Änderung der Regierungsformen, Auswechslung der Führungsschichten […] kaum bewältigen“ könne. Vielmehr müssten sich „Grundeinstellung und Lebensziele des einzelnen Menschen“ radikal wandeln, wenn eine ökologische Katastrophe verhindert werden soll. Die Erdbevölkerung benötige eben „jenes Bewußtsein, eine einzige Menschheit zu sein, das auf literarischem Feld – zum ersten und zum letzten Mal – die Expressionisten zu erwecken suchten“[893]. Michael Stark knüpft fünfzehn Jahre später an Rothes „Ehrenrettung“ (Stark 1994: 160) des Expressionismus an. Er meint ebenfalls, dass die Utopie des neuen Menschen aus dem Bewusstsein entstanden sei, dass die Etablierung eines neuen Wertesystems für die Zukunft von Menschheit und Natur notwendig sei. Die Postmoderne tue sich jedoch schwer mit dieser Utopie, da sie wisse, dass nicht einfach der Sprung vom alten zum neuen Menschen gemacht werden könne und dass manipulativ-doktrinäre Methoden das Ziel verfehlten: „Nur freiheitlich-bewußter Wertewandel

[893] Rothe, Wolfgang: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*. Frankfurt/ Main 1979: 166f.

kann garantieren, dass das humanitäre Projekt des befreiten Menschen in einer gerechteren Weltordnung für totalitäre Zwecke unbrauchbar wird." (Stark 1994: 161.)

Einen eben solchen freiheitlich-bewussten Wertewandel will Hagar Olsson mit Hilfe der Literatur auf den Weg bringen. Er ist ihr utopisches Nahziel. Die Autorin lotet die Möglichkeit aus, in neuen Bahnen zu denken. Dahinter steckt eine Erkenntnis, die auch Theodor W. Adorno vertritt. Eine echte Veränderung ist nicht möglich, wenn die alten Strukturen mit neuen Inhalten gefüllt werden. Vielmehr müssen neue Strukturen geschaffen werden, wodurch auch alte Inhalte zu neuen Einsichten führen können. Dies zeigt beispielsweise Olssons Spiel mit traditionellen Männlichkeits- und Weiblichkeitsmythen. Sie nutzt die Vielgestaltigkeit des menschlichen Daseins, um zur Natur erklärte kulturelle Konstruktionen aufzubrechen. Hier könnte man Olssons Denken und Schreiben als Vorläufer postmodernistischer Ansätze bezeichnen. Die Schriftstellerin erweist sich als eine charakteristische Vertreterin des skandinavischen Kulturradikalismus der zweiten Phase. Kritische Offenheit, der Versuch, sich den ideologischen Fronten der Zeit zu entziehen und radikales Neudenken auf der Basis des Vorhandenen zeichnen ihr Werk aus. Zugleich bleibt das Schicksal und das Wohl des Menschen immer Mittelpunkt und Ziel ihres Schreibens. Dies erklärt den hohen Aktualitätsgrad, den viele Texte Olssons trotz ihrer klar erkennbaren Wurzeln in der Zwischenkriegszeit haben. Hier wären unter anderem die mit dem globalen Kapitalismus verbundenen humanitären Probleme, das Thema Jugend und Gewalt oder das Verhältnis zwischen Freiheit und Sicherheit zu nennen. Zugleich wird deutlich, dass Olssons Werk von einem hohen moralischen Anspruch geleitet wird: der Verpflichtung, auf die gute Welt zu hoffen und sich aktiv für sie einzusetzen.

LITERATURVERZEICHNIS

Verzeichnis der verwendeten Kürzel

ÅAB	Åbo Akademis bibliotek/ Universitätsbibliothek der Åbo Akademi
AU	Abschied von der Utopie?
BS	Det blåser upp till storm
CH	Chitambo
DBU	Det blåa undret
DoI	Dikten och illusionen
DoU	Dikt och utopi
FsLH	Finlands svenska litteraturhistoria
GU 1	Geist der Utopie, erste Fassung
GU 2	Geist der Utopie, zweite Fassung
HOS	Hagar Olsson samling
KE	På Kanaanexpressen
KP	Kvinnlig pionjärtjänst i Sverige
MV	Mörka vägar
NKLH	Nordisk kvinnolitteraturhistoria
PH	Das Prinzip Hoffnung
RK	Den revolutionära kvinnosaken – dess mål och medel
SK	Lumisota/ Snöbollskriget
SOS	S.O.S.
UK I	Den upproriska kvinnan I
UK II	Den upproriska kvinnan II

Verzeichnis der verwendeten Schriften Hagar Olssons

Unveröffentlichtes Material

Brief Wäinö Aaltonen an Hagar Olsson, 29.07.1927. In: HOS/ ÅAB

Karte Karin Boye an Hagar Olsson, Nov. 1930. In: HOS/ ÅAB

Brief Bertolt Brecht an Hagar Olsson, April 1941. In: HOS/ ÅAB

Brief von Honorine Hermelin an Hagar Olsson, 15.7.1931. In: HOS/ ÅAB (über Kollontays Lieblingsbuch *På Kanaanexpressen*)

HOS 1.I.14 Manuskript: „Brev till Österbotten/ Kommentar till kulturdebatten“ (Brief an Ostbottnien/ Kommentar zur Kulturdebatte), erschienen am 25.2.1950 in *Vasabladet* unter der Rubrik „Kulturdebatten. Ett nytt inlägg av Hagar Olsson“ („Die Kulturdebatte. Ein neuer Beitrag von Hagar Olsson”).

HOS 1.II.5 Manuskriptfragment: „Jätten Burbery“ („Der Riese Burbery“).

HOS 1.III.6. Notizen: „Tankar om kärlek och konst“ („Gedanken über Liebe und Kunst”).

HOS 2.I.9 Unvollendeter Kommentar zu Ebbe Lindes am 25.06.1962 in *Dagens Nyheter* erschienene Rezension zu *Tidig dramatik*.

HOS 3.I.30 undatiertes Prosafragment: „Mot vad, mot vad?“ („Wohin, wohin?”).

HOS 3.I.47 Anlässlich Hagar Olssons Rückkehr von Schweden nach Finnland im Frühsommer 1945 verfasstes Artikelmanuskript „Mitt första möte med det

nya Finland/ Finlands nya ansikte“ („Mein erstes Treffen mit dem neuen Finnland/ Finnlands neues Gesicht”).
HOS 3.I.49 Manuskript zu Marie Curie und der Vereinbarkeit von Ehe, Kindern und Beruf verfasst um 1938.
HOS 4.II.5 Manuskript zu Helene Schjerfbeck und der Situation weiblicher Künstler anlässlich eines Artikels in *Kuva Taidelehti* 10/ 1950.
HOS 4.IV.6. Manuskript: „Jordelivets skönhet/ Sagan om järnstövlarna“ („Die Schönheit des Erdenlebens/ Das Märchen von den Eisenstiefeln“).
HOS 4.IV.13 Schulaufsatz: „Vad jag skulle göra, om jag vore millionär.” („Was ich machen würde, wenn ich ein Millionär wäre.”)
HOS 4.IV.15 Schulaufsatz: „Vilket är det mäktigaste vapnet, svärdet, tungan eller pennan?” („Was ist die mächtigste Waffe, das Schwert, die Zunge oder der Stift?“)
HOS 4.IV.18 Schulaufsatz: „Med vilken rätt kan man påstå, att stora män leva ännu efter sin död?” („Mit welchem Recht kann man behaupten, dass große Männer auch nach ihrem Tod noch leben?“)
HOS 4.IV.19 Schulaufsatz: „Var trogen i det lilla!” („Sei den kleinen Dingen treu!“)
HOS 4.IV.26 Essayfragment „Människans storhet och elände“ („Des Menschen Größe und Elend“).
HOS 4.IV.46 Schulaufsatz: „Nöd utvecklar kraft” („Aus Not entsteht Kraft“).
HOS 4.IV.47 Schulaufsatz: Analyse des Gedichts *En syn* von Gustaf Fröding.
HOS 4.IV.47 Schulaufsatz: „Vad säga oss konstverken i vår skola?” („Was sagen uns die Kunstwerke in unserer Schule?“)
HOS 4.IV.57 Vortragsmanuskript: „Yhteinen naisrintama“ („Vereinigte Frauenfront“).
HOS 4.IV.60 Manuskript über Agnes von Krusenstjerna, wahrscheinlich aus den Jahren 1936-37.
HOS 6.I.1 Schwedische Übersetzung des Schauspiels *Lumisota* angefertigt von Eva Stenius mit dem Titel „Snöbollskriget“ („Schneeballschlacht“).
HOS 6.II.1. Manuskript „Politisk kommentar“ („Politischer Kommentar“) datiert auf Oktober 1948.
HOS 6.II.2 Artikelfragment mit dem Titel „Den politiska narkosen“ („Die politische Narkose“) aus dem Jahr 1944.
HOS 6.II.5 undatiertes Manuskript „Om författarnas politiska ansvar” („Über die politische Verantwortung der Schriftsteller“).
HOS 7.I.1 Artikelmanuskript „Drottning Christina och äktenskapet” („Königin Christina und die Ehe”).
HOS 7.I.22 Tagebuchaufzeichnung vom Heiligen Abend 1949.
HOS 7.I.41 undatiertes Prosafragment.
HOS 7.II.7 Tagebuchaufzeichnung vom 15.03.1912.
HOS 10.IV.2 auf 1928 datiertes oranges Notizheft; darin unter anderem Anmerkungen zu *På Kanaanexpressen*.

Prosa und Dramatik

Lars Thorman och döden (1916). In: Hagar Olsson: *Tidig prosa*. Helsingfors 1963. („Lars Thorman und der Tod“.)
Själarnas ansikten (1917). In: Hagar Olsson: *Tidig prosa*. Helsingfors 1963. („Die Gesichter der Seelen“.)

Kvinnan och nåden (1919). In: Hagar Olsson. *Tidig prosa*. Helsingfors 1963. („Die Frau und die Gnade".)
Mr. Jeremias söker en illusion. Helsingfors 1926. („Mr. Jeremias sucht eine Illusion".)
Hjärtats pantomim (1927). In: Hagar Olsson: *Tidig dramatik*. Helsingfors 1962. („Pantomime des Herzens".)
S.O.S. (1928). In: Hagar Olsson: *Tidig dramatik*. Helsingfors 1962. (SOS) („S.O.S.")
På Kanaanexpressen. Helsingfors 1929. (KE) („Im Kanaanexpress".)
Det blåser upp till storm. Helsingfors 1930. (BS) („Sturm bricht an".)
Det blåa undret (1932). In: Hagar Olsson: *Tidig dramatik*. Helsingfors 1962. (DBU) („Das blaue Wunder".)
Chitambo. Helsingfors 1933. (CH) („Chitambo".)
Lumisota (1939) (SK) (Siehe „Unveröffentlichtes Material".) („Schneeballschlacht".)
Träsnidaren och döden. Berättelse från Karelen (1940). Helsingfors 1991. („Der Holzschnitzer und der Tod. Erzählung aus Karelien".)
Wie schön ist dein Gesicht. Autorisierte Übertragung aus dem Schwedischen: Helen Uhlschmid. Wien/ Stuttgart [o.J.].
Rövaren och jungfrun. Helsingfors 1944. („Der Räuber und die Jungfrau".)
Kinesisk utflykt. Helsingfors 1949. („Chinesischer Ausflug".)

Essayistik und Kritik

Ny Generation. Helsingfors 1925. („Neue Generation".)
Arbetare i natten. Helsingfors 1935. („Arbeiter in der Nacht")
Jag lever. En studie i det mänskliga. Helsingfors 1948. („Ich lebe. Eine Studie über das Menschliche".)
Jag lever. Med förord av Stina Ekblad och efterskrift av Eric Fylkeson. Kristianstad 1987.
Tidiga fanfarer och annan dagskritik. Helsingfors 1953. („Frühe Fanfaren und andere Tageskritik".)
Ediths brev. Brev från Edith Södergran till Hagar Olsson med kommentar av Hagar Olsson. Helsingfors 1955. („Ediths Briefe. Briefe von Edith Södergran an Hagar Olssons mit einem Kommentar von Hagar Olsson".)

En ropandes röst i öknen. In: *Studentbladet* 26/ 1916: 256-257. („Die Stimme eines Rufenden in der Wüste".)
Flickstudenter: ett vanskligt problem. In: *Studentbladet* 24-25/ 1917: 212-213. („Weibliche Studierende: ein heikles Problem".)
Historien och dramat. In: *Dagens Press* 16.11.1918. („Die Geschichte und das Drama".)
Konturer och profiler. Else Lasker-Schüler. In: *Dagens Press* 28.02.1920. („Konturen und Profile. Else Lasker-Schüler".)
Det expressionistiska seendet. In: *Dagens Press* 24.04.1920. (*Tidiga fanfarer*: 24-30.) („Das expressionistische Sehen".)
Västerlandets undergång. En epokgörande europeisk bok. In: *Dagens Press* 23./ 24.03.1921. („Der Untergang des Abendlandes. Ein epochemachendes europäisches Buch".)
Vår uppgift. In: *Ultra* 1/ 1922a: 12-13. („Unsere Aufgabe".)
En slags prenumerationsanmälan. In: *Ultra* 1/ 1922b: 15-16. („Eine Art Abonnement-Ankündigung".)

Walt Whitman Föregångaren. In: *Ultra* 3/ 1922c: 44-45. („Walt Whitman, der Vorgänger".)
Kultaa Harmaalle. In: *Ultra* 7-8/ 1922d: 105. („Gold auf Grau".)
Schildknecht och Teje. In: *Svenska Dagbladet* 10.12.1922e. (*Tidiga fanfarer*: 39-45.) („Schildknecht und Teje".)
Sigrid Backmans nya bok. In: *Svenska Pressen* 28.10.1922f. („Sigrid Backmans neues Buch".)
Expressionistisk prosa. In: *Svenska Pressen* 21.04.1923. („Expressionistische Prosa".)
En expressionismens uttolkare. In: *Svenska Pressen* 24.12.1923. („Ein Ausdeuter des Expressionismus".)
En teaterrevolutionär. In: *Svenska Pressen* 13.9.1924. („Ein Theaterrevolutionär".)
Litterärt. In: *Svenska Pressen* 15.10.1924a. (*Tidiga fanfarer*: 51-53.) („Literarisches".)
Den nya revolutionära dikten. In: *Nya Argus* 20/ 1924b: 250-252. („Die neue revolutionäre Dichtung".)
Rysk revolutionsdikt i svensk tolkning. In: *Svenska Pressen* 16.12.1924c. („Russische Revolutionsdichtung in schwedischer Übersetzung".)
Dikt och utopi. In: *Clarté*, Okt. 1925. (DoU) („Dichtung und Utopie".)
Dikten och illusionen (1925). In: *Ny generation*: 7-16. (DoI) („Die Dichtung und die Illusion".)
Från Villon till den Okände (1924). In: *Ny generation*: 17-24. („Von Villon zum Dem Unbekannten".)
Edith Södergran. In: *Ny generation*: 30-38.
Den nya franska lyriken (Guillaume Apollinaire-Unanimister). In: *Ny generation*: 39-56. („Die neue französische Lyrik (Guillaume Apollinaire-Unanimisten)".)
Genombrottsdramat. In: *Ny generation*: 137-146. („Das Durchbruchsdrama".)
Den himmelska arkipelagen. In: *Bonniers Veckotidning* 9.10.1927a. („Das himmlische Archipel".)
Ny ton i svensk poesi. In: *Svenska Pressen* 30.11.1927b. (*Tidiga fanfarer*: 67-70.) („Neuer Ton in schwedischer Poesie".)
Den ofelbare svenske kritikern. In: *Stockholms Pressen* 14.01.1928a. (*Tidiga fanfarer*: 71-75.) („Der unfehlbare schwedische Kritiker".)
Två kvinnliga revolutionärer. In: *Vårhälsning* 1928b: 10-12. („Zwei weibliche Revolutionäre".)
Expressionismus zu vermieten? Berlinbrev. In: *Svenska Pressen* 19.05.1928c. („Expressionismus zu vermieten? Berlinbrief".)
Ett försvarstal. In: *Nya Argus* 4/ 1928d: 61-63. („Eine Verteidigungsrede".)
Svenska parnassens vildfåglar? In: *Svenska Pressen* 7.07.1928e. (*Tidiga fanfarer*: 80-84.) („Die Wildvögel des schwedischen Parnass".)
Finländsk Robinsonad. In: *Quosego* 3/ 1928f: 127-130. („Finnländische Robinsonade".)
Spelet har börjat. In: *Quosego* 2/ 1928g: 124-125. („Das Spiel hat begonnen".)
Defensiv eller offensiv. In: *Quosego* 4/ 1928h: 178-180. („Defensiv oder Offensiv".)
"Det nya dramat." In: *Svenska Pressen* 6.8.1928.
Pär Lagerkvists nya skådespel. In: *Svenska Pressen* 12.10.1928.
Det litterära 1929. In: *Svenska Pressen* 14.12.1929. (*Tidiga fanfarer*: 90-94.) („Das literarische 1929".)
Vladimir Majakovski. In: *Svenska Pressen* 24.04.1930a. (*Tidiga fanfarer*: 97-100.)
Aktuellt om Italien. In: *Svenska Pressen* 24.05.1930b. („Aktuelles über Italien".)

Ny mentalitet. In: *Finsk Tidskrift* I/1930c: 431-434. („Neue Mentalität".)
Skolungdomen och tiden. In: *Allas krönika* 20.09.1930d. („Die Schuljugend und die Zeit".)
Äktenskapet och den konventionella moralen. In: *Svenska Pressen* 11.10.1930e. („Die Ehe und die konventionelle Moral".)
Förräderiet mot ungdomen. In: T*idevarvet* 20.12.1930. (*Horisont* 5/ 1993: 24-27.) („Der Verrat an der Jugend".)
Blåser det upp till storm? In: *Svensk ungdom* 4/ 1931a: 41-42. („Bläst es auf zum Sturm?")
Frans Masereels underliga bilderböcker. In: *Tidevarvet* 07.03.1931b. („Frans Masereels merkwürdige Bilderbücher".)
Sovjetunionen under observation. In: *Svenska pressen* 11.04.1931c. („Die Sowjetunion unter Beobachtung".)
Stämningarna i Berlin. In: *Svenska Pressen* 09.05.1931d. („Die Stimmungen in Berlin".)
Kvinnlig pionjärtjänst i Sverige. In: *Svenska Pressen* 4.07.1931. (KP) („Weibliche Pionierarbeit in Schweden".)
Den upproriska kvinnan I. In: *Tidevarvet* 4.07.1931. (UK I) („Die aufrührerische Frau I".)
Den upproriska kvinnan II. In: *Tidevarvet* 11.07.1931. (UK II) („Die aufrührerische Frau II".)
Den revolutionära kvinnosaken – dess mål och medel. In: *Tidevarvet* 22.08.1931. (RK) („Die revolutionäre Frauenemanzipation – ihre Ziele und Mittel".)
Från Falsterbo till Wien. In: *Svenska Pressen* 7.06.1932. („Von Falsterbo nach Wien".)
Psykoanalysen på modet. In: *Svenska Pressen* 18.07.1932. („Die Psychoanalyse in Mode".)
Romanerna för dagen. [Om Aldous Huxley.] In: *Svenska Pressen* 15.10.1932. („Die Romane für den Tag. [Über Aldous Huxley.]")
En kvinnlig estetiker och en kvinnlig skulptör – en kvinnlig lansstöt. In: *Helsingfors-Journalen* 14/ 1932: 342-343. („Ein weiblicher Ästhetiker und ein weiblicher Skulpteur – ein weiblicher Lanzenstoß".)
Man är tiden i hälarna. In: *Tidevarvet* 16.09.1933. („Man ist der Zeit auf den Fersen".)
En roman om fadersmakten. In: *Tidevarvet* 24.04.1934a. („Ein Roman über die Macht des Vaters".)
Mot en ny kultursyntes? In: *Tidevarvet* 15.09.1934b. (Unter „Tumultuarisk prelud" in *Arbetare i natten*: 125-131.) („Einer neuen Kultursynthese entgegen?")
Mörka vägar (1935). In: *Arbetare i natten*: 9-51. (MV) („Dunkle Wege".)
Från morgon till midnatt i Törnrosens bok (1935). In: *Arbetare i natten*: 55-97. („Vom Morgen bis zur Mitternacht in Dornröschens Buch".)
Äventyret med O'Neill. In: *Arbetare i natten*: 99-121. („Abenteuer mit O'Neill".)
Dikten om Konungen och Tiggaren. In: *Arbetare i natten*: 132-136. („Das Gedicht über den König und den Bettler".)
Det pompösa svärdet. In: *Arbetare i natten*: 158-161. („Das pompöse Schwert".)
Saint Magloire. In: *Arbetare i natten*: 171-178.
Moderna sagor. In: *Arbetare i natten*: 179-184. („Moderne Märchen".)
Agnes von Krusenstjerna. In: *Bonniers Litterära Magasin* 1937: 515.
Om konsten att kritisera (1937). In: *Tidiga fanfarer*: 117-124. („Über die Kunst zu kritisieren".)

Om 'livet' och 'anden'. In: *Hufvudstadsbladet* 04.12.1938. („Über ‚das Leben' und ‚den Geist'".)
Diktaren och människovärdet. In: *Bonniers Litterära Magasin* 1/ 1940:16-19. („Der Dichter und der Wert des Menschen".)
Om Kalevala och Karelen. In: *Hufvudstadsbladet* 28.02.1941. (*Tidiga fanfarer*: 143-148.) („Über Kalevala und Karelien".)
Arbetardiktens pionjär. In: *Hufvudstadsbladet* 28.01.1942. (*Tidiga fanfarer*: 149-156.) („Die Pioniere der Arbeiterdichtung".)
Författarna och världsläget. In: *Svenska Dagbladet* 6.5.1944. („Die Schriftsteller und die Lage der Welt".)
Den hårda ungdomen. In: *Samtid och framtid* 9/1944: 54-56. („Die harte Jugend".)
Ljuset från Holland. In: *Samtid och framtid* 1945. (*Tidiga fanfarer*: 157-166.) („Das Licht aus Holland".)
Är kulturen död i vårt land? In: *Nya Pressen* 8.11.1945. („Ist die Kultur in unserem Land tot?")
Jag lever (1945-48). In: *Jag lever*: 7-142. („Ich lebe".)
Författarskapets dekadens (1944). In: *Jag lever*: 145-172. („Die Dekadenz der Schriftstellerei".)
Kulturdebatten. Ett nytt inlägg av Hagar Olsson. In: *Vasabladet* 25.2.1950. („Die Kulturdebatte. Ein neuer Beitrag von Hagar Olsson".)
Modernistisk morgon. In: *Hufvudstadsbladet* 8.12.1957. („Modernistischer Morgen".)

Unveröffentlichte Forschungsliteratur

Meurer, Judith: *Ur mitt eget folks levande verklighet [...] växte det fram mitt Atlantis. Hagar Olsson, Karin Boye und die neue Frau. Ein Vergleich*. Magisterarbeit. Bonn 2003.
Svensson, Helen: *Ny generation. Studier i Hagar Olssons litteratursyn under 1920-talet*. Progradu-avhandling. Helsingfors 1973b.
Vikström-Jokela, Monica: *Religion och mystik i Hagar Olssons skönlitterära produktion. Presentation och tolkning av det religiösa inslaget i Hagar Olssons diktning*. Progradu-avhandling. Helsingfors 1987.

Forschungsliteratur

Abenius, Margit: *Drabbad av renhet. En bok om Karin Boyes liv och diktning*. Stockholm 1950.
Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft (1951). In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. 10.1*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/ Main 1977: 11-30.
Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. 7*. Hg. v. Rolf Tiedemann. 5. Aufl. Frankfurt/ Main 1990.
Adorno, Theodor W.: Engagement (1962). In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/ Main 2003: 409-430.
Adorno, Theodor W.: Sittlichkeit und Kriminalität. Zum elften Band der Werke von Karl Kraus. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/ Main 2003: 367-387.
Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/ Main 2003.
Ahlbäck, Pia Maria: *Energy, Heterotopia, Dystopia. George Orwell, Michel Foucault and the Twentieth Century Environmental Imagination.* Åbo 2001. [Diss.]

Ahlund, Claes: Krig och kultur i konservativ och radikal belysning. Annie Åkerhielm och Frida Stéenhoff från sekelskiftet till första världskriget. In: *Samlaren* 126/ 2005: 97-150.
Allardt Ekelund, Karin: Svensk-undervisningen och koncentrationsprincipen i Tölö svenska samskola (1934). In: Dies.: *Traneplogar*. Helsingfors 1977: 35-43.
Allardt Ekelund, Karin: Om Kvinnliga Medborgarskolan vid Fogelstad (1977). In: Dies.: *Traneplogar*. Helsingfors 1977: 44-51.
Allardt Ekelund, Karin: Om Hagar Olsson. In: *Horisont* 4/1978: 8-17.
Ambjörnsson, Ronny: *Samhällsmodern. Ellen Keys kvinnouppfattning till och med 1896*. Göteborg 1974. [Diss.]
Ambjörnsson, Ronny: Samhällsmodern Ellen Key och hemmets utopi. In: Lars Lönnroth und Sven Delblanc (Hrsg.): *Den Svenska Litteraturen. Den storsvenska generationen 1890-1920. Bd. IV*. Stockholm 1989: 109-111.
Ambjörnsson, Ronny: *Fantasin till makten! Utopiska idéer i västerlandet under fem hundra år*. Stockholm 2005.
Amdam, Per: En ny realisme. Historie og samtid. In: Edvard Beyer (Hrsg.): *Norges Litteraturhistorie. Bd. 4. Fra Hamsun til Falkberget*. Oslo 1975: 301-469.
Andersen, Per Thomas: *Dekadense i Nordisk Litteratur 1880-1900*. Oslo1992.
Andersson, Irene: 'Vi tror på betydelsen av de enskilda människornas insats.' Fogelstadskvinnor och fredsfrågan 1924-1954. In: Lena Lennerhed und Ebba Witt-Brattström (Hrsg.): *Kvinnorna skall göra det! Den kvinnliga medborgarskolan vid Fogelstad – som idé, text och historia*. Södertörn 2002: 65-89.
Anz, Thomas und Stark, Michael (Hrsg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Stuttgart 1982.
Anz, Thomas/ Stark, Michael (Hrsg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart/ Weimar 1994.
Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart 2002.
Apollonio, Umbro: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Deutsche Übersetzung: Christa Baumgarth und Helly Hohenemser. Köln 1972.
Attwood, Lynne: *Creating the New Soviet Woman. Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922–53*. London 1999.
Bahr, Hermann: *Expressionismus* (1916). München 1920.
Bahr, Hermann: Expressionismus (1916). In: Heinz Kindermann (Hrsg.): *Kulturprofil der Jahrhundertwende. Essays von Hermann Bahr*. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Wien 1962.
Barck, Per Olof: „Det blåser upp till storm". In: *Svensk ungdom* 2/ 1931: 19-20.
Barck, P[er] O[lof]: Dynamikens Apostel. In: Ders.: *Dikt och förkunnelse*. Helsingfors 1936: 223-244.
Barth, Max: Die letzten Mohikaner. In: *Die Weltbühne* 22/ 1926: 966f.
Bay, Carl Erik: Kulturradikalismen i nordisk perspektiv. Definition og problemorientering. In: Nolin 1993: 13-22.
Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris 1949.
Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*. Paris 1949, renouvelé en 1976.
Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau (1949)*. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. 3. Aufl. Hamburg 2003.

Bellinger, Gerhard J.: *Knaurs Lexikon der Mythologie*. Über 3000 Stichwörter zu den Mythen aller Völker. München 2005.
Berghahn, Klaus L.: Ernst Wilhelm Lotz. Aufbruch der Jugend (1913). In: Ueding 1978: 291-308.
Berghahn, Klaus L.: "L'art pour l'espoir". Literatur als ästhetische Utopie bei Ernst Bloch. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Ernst Bloch. Sonderband aus der Reihe Text und Kritik.* Gastredakteur: Thomas Bremer. München 1985: 5-20.
Berneri, Marie Louise: *Journey Through Utopia* (1950). New York 1971.
Beyrau, Dietrich: Das bolschewistische Projekt als Entwurf und soziale Praxis. In: Hardtwig 2003: 13-39.
Björk, Nina: *Sireners sång. Tankar kring modernitet och kön.* Falun 1999.
Björkman-Goldschmidt, Elsa (Hrsg.): *Fogelstad. Berättelsen om en skola*. Stockholm 1956.
Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kapitel 1-37*. Frankfurt/ Main 1959.
Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kapitel 38-55*. Frankfurt/ Main 1959.
Bloch, Ernst: *Geist der Utopie. Erste Fassung. Faksimile der Ausgabe von 1918*. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1985. [GU 1]
Bloch, Ernst: Zur Originalgeschichte des Dritten Reichs (1937). In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Gesamtausgabe Bd. 4.* 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1977a: 126-160.
Bloch, Ernst: Der Expressionismus, jetzt erblickt (1937). In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Gesamtausgabe Bd. 4.* 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1977a: 255-263.
Bloch, Ernst: Diskussionen über Expressionismus (1938). In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Gesamtausgabe Bd. 4.* 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1977a: 264-275.
Bloch, Ernst: Das Problem des Expressionismus nochmals (1940). In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Gesamtausgabe Bd. 4.* 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1977a: 275-278.
Bloch, Ernst: Marxismus und Dichtung. (Gelesen auf dem Congrès pour la Défense de la Culture, Paris 1935.) In: Ders.: *Literarische Aufsätze. Gesamtausgabe 9.* 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1977b: 135-143.
Bloch, Ernst: *Abschied von der Utopie?* Vorträge. Hg. v. Hanna Gekle. Frankfurt/ Main 1980. [AU]
Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1985. [GU 2]
Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. 1-3. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1985. [PH]
Blomberg, Erik: *Efter stormen - före stormen*. Kulturkritik 1924-1938. Stockholm 1938.
Blomberg, Erik: En ny livskänsla (1924). In: Ders.: *Efter stormen – före stormen. Kulturkritik 1924-1938.* Stockholm 1938: 21-53.
Bodin, Helena: "Gränslandets österländskhet" – om svenskspråkiga reseskildringar från Valamo. In: Clas Zilliacus, Heidi Grönstrand und Ulrika Gustafsson (Hrsg.): *Gränser i nordisk litteratur. IASS XXVI 2006*. Bd. 2. Åbo 2008: 670-677.
Bogner, Ralf Georg: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. 2. unveränderte Aufl. Darmstadt 2009.

Bongardt, Markus: NS-Erziehung und Krieg. Die Oberschule Kreuzgasse, das Friedrich-Wilhelm-Gymnasium und das Dreikönigsgymnasium, 1939-1945. In: Dülffer, Jost und Szöllösi-Janze, Margit (Hrsg.): *Schlagschatten auf das „braune Köln". Die NS-Zeit und danach.* Köln 2010: 93-111. [= Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins e.V. 49.]
Boye, Karin: Hagar Olsson. En diktarprofil. In: *Social-Demokraten* 31.10.1935.
Boye, Karin: *Kallocain. Samlade skrifter.* Bd. 5. Herausgegeben und kommentiert von Margit Abenius. Stockholm 1948.
Boye, Karin: Varför behöver vi litteratur? In: Dies.: *Tendens och Verkan. Samlade skrifter*. Bd. 9. Herausgegeben und kommentiert von Margit Abenius. Stockholm 1949: 201-211.
Boye, Karin: *Det hungriga ögat. Journalistik 1930-1936. Recensioner och essäer*. Urval och redigering av Gunnar Ståhl. Stockholm 1992.
Boye, Karin: Dagdrömmeri som livsåskådning (1931). In: Boye 1992: 13-20.
Boye, Karin: Om litteraturkritik (1932). In: Boye 1992: 21-28.
Boye, Karin: Språket bortom logiken (1932). In: Boye 1992: 29-36.
Boye, Karin: Vulgär darwinism och samhällsutveckling (1933). In: Boye 1992: 75-79.
Boye, Karin: Då vinden vänder sig (1934). In: Boye 1992: 111-116.
Boye, Karin: *Kallocain. Roman aus dem 21. Jahrhundert*. Aus dem Schwedischen von Helga Thiele. Leipzig 1992.
Brantly, Susan: Into the Twentieth Century: 1890-1950. In: Lars G. Warme (Hrsg.): *A History of Swedish Literature*. University of Nebraska Press 1996: 273-379.
Bruhn, Karl: Våra litterära hemmaexpressionister I. In: *Nya Argus* 13-14/ 1919a: 100-102.
Bruhn, Karl: Våra litterära hemmaexpressionister II; III. In: *Nya Argus* 17/ 1919b: 126-129.
Brynhildsvoll, Knut: Tekst og bilde i Hagar Olssons Roman *På Kanaanexpressen*. In: Asmund Lien (Hrsg.): *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), arrangert av Nordisk institutt, Universitet i Trondheim 29. juli - 3. august 1990*. Trondheim 1991: 411-421.
Bucharin, Nikolaj: Über Dichtung, Poetik und die Aufgabe des dichterischen Schaffens in der UdSSR. (Deutsch von Wenzel M. Götte). In: Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm (Hrsg.): *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*. Frankfurt/ Main 1974: 286-345.
Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt/ Main 1988.
Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. Frankfurt/ Main 1991.
Butler, Judith: *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/ London 1999.
Chopich, Erika J./ Paul, Margaret: *Aussöhnung mit dem inneren Kind*. Übersetzt von Angelika Bardeleben. 12. Aufl. München 2001.
Clartist [Sundström, Cay]: Clarté till Finland! In: *Studentbladet* 5/1926: 76-77.
Corni, Gustavo: Die Utopien des Faschismus: Rualisierung und ‚neue Städte'. In: Hardtwig 2003: 97-118.

Cöster, Henry: *Människa – hopp – befrielse. En systematisk studie i Ernst Blochs spekulativa marxism med speciell hänsyn till hans kristendomstolkning*. Lund 1975. [Diss.]
Cullen Khanna, Lee: Women's Utopias. New Worlds, New Texts. In: Falk Jones, Libby/ Webster Goodwin Sarah (Hrsg.): *Feminism, Utopia, and Narrative*. Knoxville 1990: 130-140.
Czapla, Ralf Georg: Katholizismus, Nationalismus, Sozialismus. Zur Interferenz weltanschaulicher Formationen im Werk des Arbeiterdichters Heinrich Lersch. In: Kühlmann, Wilhelm und Luckscheiter, Roman (Hrsg.): *Moderne und Antimoderne. Der „Renouveau catholique" und die deutsche Literatur. Beiträge des Heidelberger Colloquiums vom 12. bis 16. September 2006*. Freiburg 2008: 325-359. [= Catholica. Quellen und Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte des modernen Katholizismus 1.]
Dahlerup, Pil: *Det moderne gennembruds kvinder*. København 1983. [Diss.]
Dauthendey, Elisabeth: *Ny kärlek. En bok för mogna andar*. Med förord af Ellen Key. Stockholm 1902.
Diktonius, Elmer: Muualla ja meillä. In: *Ultra* 2/1922: 24-25.
Diktonius, Elmer: Expressionistiskt. In: *Ultra* 7-8/ 1922: 128.
Diktonius, Elmer: Expressionismen. In: *Finsk Tidskrift* 98/ 1925: 125-133.
Diktonius, Elmer: *Samlade dikter*. Introduktion Thomas Warburton. Sammanställning och efterord Andreas Gedin. Stockholm 1987.
Ditlevsen, Tove: *Barndommens Gade*. Kopenhagen 1943.
Ditlevsen, Tove: *Straße der Kindheit*. Berechtigte Übertragung aus dem Dänischen Bernhard Jolles. Frankfurt/ Main [o. J.].
Domellöf, Gunilla: *I oss är en mångfald levande. Karin Boye som kritiker och prosamodernist*. Umeå 1986. [Diss.]
Domellöf, Gunilla: Karin Boye och den revolutionära humanismen. In: Nolin 1993: 171-201.
Domellöf, Gunilla: *Mätt med främmande mått. Idéanalys av kvinnliga författares samtidsmottagande och romaner 1930-1935*. Södertälje 2001.
Domellöf, Gunilla: Opinionsbildningen i *Tidevarvet* 1923-1936. Upptakten och anknytningen till det liberalfeministiska arvet. In: Lena Lennerhed und Ebba Witt-Brattström (Hrsg.): *Kvinnorna skall göra det! Den kvinnliga medborgarskolan vid Fogelstad – som idé, text och historia*. Södertörn 2002: 122-141.
Donner, Jörn: Ett stycke liv. In: Hagar Olsson: *Tidig prosa*. Helsingfors 1963: 7-14.
Donner, Jörn: Ett stycke historia. In: Hagar Olsson: *Tidig dramatik*. Helsingfors 1962: 7-24.
Drescher, Barbara: Die ‚Neue Frau'. In: Walter Fähnders und Helga Karrenbrock (Hrsg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003: 163-186.
Ebbe, Anneliese: Nationalism, rasism och sexism. In: *NKLH 3*: 387-389.
Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheiten und Heldengesänge der Germanen. Übertragen von Felix Genzmer. Eingeleitet von Kurt Schier. München 1997
Edgren, Harri: Hagar Olsson och ny generation. In: *Progress* 3/ 1963: 4-7.
Edl, Elisabeth: Nachwort. In: Stendhal: *Rot und Schwarz. Chronik aus dem 19. Jahrhundert*. 2. Aufl. München 2008.
Edmondson, Linda: *Women and society in Russia and the Soviet Union. Selected papers from the Forth World Congress for Soviet and East European Studies Harrogate, July 1990*. Cambridge 1992.
Ekelund, Erik: Den tyska expressionistiska diktningen. In: *Nya Argus* 10/ 1921: 109-112.

Ekelund, Erik: Expressionistiska författare. In: *Nya Argus* 2/ 1922: 28-31.
Ekelund, Erik: Karelsk exotism. In: Ders.: *Synvinklar*. Helsingfors 1956: 80-98.
Ekman, Michel: Modernisterna i kritik och debatt. In: *FsLH* 2: 115-122.
Eliot, Thomas Stearns: Tradition and the Individual Talent. In: Ders.: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism (1920)*. London 1950.
Enckell, Olof: *Den unga Hagar Olsson. Studier i finlandssvensk modernism (II).* Helsingfors 1949.
Enckell, Olof: Vägen till Quosego. In: *Quosego. Tidskrift för ny generation*. Med inledning av Olof Enckell. Utgiven av Vitterhetskommissionen. Faksimile. Borgå 1971: V-XLI.
Enckell, Rabbe: Ny generation. In: *Quosego. Tidskrift för ny generation*. Med inledning av Olof Enckell. Utgiven av Vitterhetskommissionen. Faksimile. Borgå 1971: 173-174.
Engels, Friedrich: Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft (1880). In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 19. Berlin 1969: 177-228.
Enzensberger, Hans Magnus: Die Steine der Freiheit. Über Nelly Sachs (1959). In: Ders.: *Einzelheiten*. Frankfurt/ Main 1962: 246-252.
Eskilsson, Lena: *Drömmen om kamratsamhället. Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad*. Stockholm 1991. [Diss.]
Eskilsson, Lena: Kvinnlig vänsterhållning och radikalism i 30-talets kultur- och samhällsdebatt. In: Nolin 1993: 157-169.
Espmark, Kjell: *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man.* Stockholm 1964. [Diss.]
Espmark, Kjell: *Harry Martinson erövrar sitt språk. En studie i hans lyriska metod 1927-1934*. Stockholm 1970.
Espmark, Kjell/ Olsson, Anders: Modernism under nya stjärnor – Lundkvist, Martinson, Ekelöf. In: Lönnroth, Lars/ Delblanc, Sven: *Den svenska litteraturen. Modernister och arbetardiktare. 1920-1950.* Stockholm 1989: 177-219.
Evans Clements, Barbara: The Birth of the New Soviet Woman. In: Abbott Gleason, Peter Kenez und Richard Stites (Hrsg.): *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution.* Indiana University Press 1985: 220-237.
Fahlgren, Margaretha/ Hirdman, Yvonne/ Witt-Brattström, Ebba: Erotik, etik och emancipation. Om 1920-talets nya kvinna. In: *NKLH 3*: 373-378.
Fähnders, Walter/ Karrenbrock, Helga (Hrsg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003.
Falk Jones, Libby/ Webster Goodwin, Sarah (Hrsg.): *Feminism, Utopia, and Narrative*. Knoxville 1990. [= Tennessee Studies in Literature Vol. 32.]
Fetscher, Iring: Nachwort. In: Alexandra Kollontai: *Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin.* Hg. und mit einem Nachwort von Iring Fetscher. München 1970: 69-104.
Fjelkestam, Kristina: *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Stockholm/ Stehag 2002.
Fjelkestam, Kristina: Allegorizing Modernity: The New Woman and the Metropolis as Metonymies in Djuna Barnes's *Nightwood*. In: Ebba Witt-Brattström (Hrsg.): *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts.* Södertörn 2004: 169-179. [Diss.]

Forser, Tomas: Oavhängiga kulturradikaler och reformradikala socialdemokrater. Utopi och besinning i folkhemmet. In: Nolin 1993: 135-156.
Forsås-Scott, Helena: *Swedish Women's Writing 1850-1995*. London 1997. [=Women in Context 4.]
Foucault, Michel: Of Other Spaces (1967). Aus dem Französischen von Jay Miskowiec. In: *diacritics. A review of contemporary criticism*. Vol. 16 number 1/ 1986: 22-27.
Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Les hétérotopies (1966). Der utopische Körper. Le corps utopique (1966).* Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 2005.
Freud, Sigmund: Zeitgemäßes über Krieg und Tod (1915). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Bd. 10. Werke aus den Jahren 1913-1917. London 1949: 323-355.
Freud, Siegmund: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Einleitung von Alfred Lorenzer und Bernhard Görlich. 10. Aufl. Frankfurt/ Main 2007.
Fridell, Lena: *Hagar Olsson och den nya teatern. Teatersynen speglad i teaterkritiken 1918-1929 och i Hjärtats Pantomim.* Göteborg 1973. [Diss.]
Fromm, Erich: *Humanismus als reale Utopie. Der Glaube an den Menschen*. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Funk. Ulm 2005.
Fromm, Erich: *Die Furcht vor der Freiheit*. Aus dem Englischen von Liselotte und Ernst Mickel. 13. Aufl. München 2006.
Gasiorowska, Xenia: The New Woman in the Soviet Literature. In: *Osteuropa*. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens 12/1973: 909-916.
Gehrke, Manfred: *Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen*. Frankfurt/ Main [u.a.] 1990. [Diss.] [= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 22.]
Gekle, Hanna: Nachwort der Herausgeberin. In: Ernst Bloch: *Abschied von der Utopie?* Frankfurt/ Main 1980: 217-239.
Gilbert, Sandra/ Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imaginatio*n. New Haven/ London 1979.
Gilbert, Sandra M. und Gubar, Susan: *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century.* Vol. 1. The War of the Words. New Haven/ London 1988.
Gilbert, Sandra M. und Gubar, Susan: *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century.* Vol. 2. Sexchanges. New Haven/ London 1989.
Gilbert, Sandra M. und Gubar, Susan: *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century.* Vol. 3. Letters from the Front. New Haven/ London 1994.
Glauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart/ Weimar 2006.
Glienke, Bernhard: *Metropolis und nordische Moderne. Großstadtthematik als Herausforderung literarischer Innovationen in Skandinavien seit 1830*. Bearbeitet von Annika Krummacher, Klaus Müller-Wille, Frithjof Strauß und Antje Wischmann. Frankfurt/ Main 1999. [= Beiträge zur Skandinavistik 15.]
Gnüg, Hiltrud: *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart 1999.
Goleman, Daniel: *Emotionale Intelligenz*. Aus dem Englischen von Friedrich Griese. 20. Aufl. München 1997.

Götz, Norbert: *Ungleiche Geschwister. Die Konstruktion von nationalsozialistischer Volksgemeinschaft und schwedischem Volksheim*. Baden-Baden 2001. [Diss. Berlin]
Graf, Rüdiger: Die Mentalisierung des Nirgendwo und die Transformation der Gesellschaft. Der theoretische Utopiediskurs in Deutschland 1900-1933. In: Hardtwig 2003: 145-173.
Greschonig, Steffen: *Utopie – Literarische Matrix der Lüge?* Frankfurt/ Main 2005. [= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Reihe Untersuchungen 90.]
Grisard, Dominique/ Häberlein, Jana/ Kaiser, Anelis/ Saxer, Sibylle (Hrsg.): *Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung*. Frankfurt/ Main 2007.
Grønstøl, Sigrid Bø: *Sylvmånens kyss*. Om Edith Södergran och Rudolf Steiner. In: Anders M. Andersen (Hrsg.): *Nordisk filologi*. Helsing til Egil Sundland på syttiårsdagen 14. februar 1996. Stavanger 1996: 22-27.
Gustafsson Rosenqvist, Barbro: *Att skapa en ny värld. Samhällssyn, kvinnosyn och djuppsykologi hos Karin Boye.* Helsingborg 1999. [Diss.]
Gustafsson, Lars: Den västerländska kulturens stympade lemmar – Idéer om kulturens undergång och kulturens förnyelse i svensk litteratur efter första världskriget. In: Sveinn Skorri Höskuldsson (Hrsg.): *Ideas and Ideologies in Scandinavian Literature since the First World War*. Reykjavík 1975: 69-83.
Haarla, Lauri/ Olsson, Hagar/ Hällström, Raoul af (Hrsg.): *Ultra. Kirjallistaiteellinen Aikakauslehti. Tidskrift för ny konst och litteratur*. Nr. 1-8. Helsinki 1922.
Häll, Jan: *Vägen till landet som icke är. En essä om Edith Södergran och Rudolf Steiner*. Helsingfors 2006. [= Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 686.]
Halsaa, Beatrice: Fragmenter til en feministisk utopi. In: Beatrice Halsaa und Nina Gornitzka (Hrsg.): *En feministisk utopi og veier dit. Projekt, alternativ, framtid. Rapport fra to seminarer*. Oslo 1988: 17-55.
Halsaa, Beatrice und Gornitzka, Nina (Hrsg.): En feministisk utopi och veier dit. Oslo 1988.
Hardtwig, Wolfgang (Hrsg.): *Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit*. München 2003. [= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 56.]
Hardtwig, Wolfgang: Einleitung: Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit. In: Hardtwig 2003: 1-12.
Hasselmann, Kristiane/ Schmidt, Sandra/ Zumbusch, Cornelia (Hrsg.): *Utopische Körper*. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft. München 2004.
Heggestad, Eva: *En bättre och lyckligare värld. Kvinnliga författares utopiska visioner 1850-1950*. Stockholm/ Stehag 2003.
Heitmann, Annegret: Zwischen Innen- und Außenwelt: Körper und Geschlecht. In: Glauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart/ Weimar 2006: 202-213.
Herzinger, Richard: Jenseits des Prinzips Hoffnung. Liberalismus nach der Utopie. In: Rolf Jucker (Hrsg.): *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren.* Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 41/ 1997. Amsterdam/ Atlanta 1997: 93-119.

Hiller, Kurt: Expressionismus (1913). In: Thomas Anz/ Michael Stark (Hrsg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Stuttgart 1982: 37.
Hirdman, Yvonne: *Den socialistiska hemmafrun och andra kvinnohistorier*. Stockholm 1992a.
Hirdman, Yvonne. The Social Engineers, the Rationalist Utopia, and the New Home of the 1930s. *International Journal of Political Economy* 22/ 1992b: 27-49.
Hirdman, Yvonne: *Genus – om det stabilas föränderliga former*. Lund 2001.
Hirdman, Yvonne: *Det tänkande hjärtat. Boken om Alva Myrdal*. Stockholm 2007.
Hoff, Karin: Aufklärung (1720-1800). In: Jürg Glauser (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte.* Stuttgart/ Weimar 2006: 79-122.
Holländer, Tove: Hagar Olsson och det visuella. In: *Horisont* 5/ 1993: 53-57.
Holm, Birgitta: Det tredje könet. Studentskor i Uppsala. In: *NKLH 3*: 276-291.
Holmström, Roger: Hagar Olssons väg mot modernismen. In: *Horisont* 4/1986a: 34-43.
Holmström, Roger: Traditionalister och modernister – linjer i finlandssvensk litteraturkritik på tio- och tjugotalet. In: Sven Linnér (Hrsg.): *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur.* Helsingfors 1986b: 119-168.
Holmström, Roger: *Karakteristik och värdering. Studier i finlandssvensk litteraturkritik 1916-1929.* Åbo 1988. [Diss.]
Holmström, Roger: *Hagar Olssons manuskript. Kommenterad förteckning*. Åbo 1989. [= Åbo Akademi. Litteraturvetenskapliga institutionen. Meddelanden 14.]
Holmström, Roger: Bolsjevikfaran i öster. Reflexioner kring finlandssvensk modernism och den unga ryska dikten. In: Martina Björklund u.a.: *Carina Amicorum. Festskrift till Carin Davidsson.* Åbo 1990: 125-135.
Holmström, Roger: Romantiken som klangbotten i Hagar Olssons tidiga författarskap. In: Oskar Bandle, Jürg Glauser, Christine Holliger und Hans-Peter Naumann (Hrsg.): *Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies 7.-12. August 1988 in Zürich und Basel*. Basel und Frankfurt/ Main 1991: 432-435.
Holmström, Roger: Tiga eller tala? Om Hagar Olssons författarroll under fyrtiotalet. In: András Masát (Hrsg.): *Literature as Resistance and Counter-Culture. Papers of the 19th study Conference of the International Association for Scandinavian Studies*. Budapest 1993a: 151-156.
Holmström, Roger: ‚Det självverksamma ögat'. Hagar Olsson och tysk expressionism i början av 1920-talet. In: *Finsk Tidskrift* 1/1993b: 1-11.
Holmström, Roger: *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920-1945*. Hangö 1993c.
Holmström, Roger: Från Södergran till Carpelan. Några exempel på 'experimentets tradition' i finlandssvensk modernism. In: Pettersson, Magnus (Hrsg.): *Festskrift till Johan Wrede. 18.10.1995*. Helsingfors 1995: 139-144. [= Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland 594.]
Holmström, Roger: *Hagar Olsson och den växande melankolin. Liv och diktning 1945-1978.* Jyväskylä 1995.
Holmström, Roger: Innerlighetens färdvägar. Hagar Olssons och det bysantinska. In: Pia Forssell und John Strömberg (Hrsg.): *Historiska och litteraturhistoriska studier* 74. Helsingfors 1999: 85-103.
Holmström, Roger: Modernisternas prosa. In: *FsLH 2*: 104-111.
Holmström, Roger: Från morgon till morgon i finlandssvensk modernism. Tankar kring Hagar Olssons Diktoniusuppfattning. In: Agneta Rahikainen,

Marit Lindqvist und Maria Antas (Hrsg.): *Gudsöga, djävulstagg. Diktoniusstudier.* Helsingfors 2000a: 129-142.
Holmström, Roger: Hagar Olsson och konsten att kritisera. In: *Finsk Tidskrift* 7-8/ 2000b: 434-441.
Hölscher, Lucian: Zur Generierung historischer Zeit in der deutschen Sozialdemokratie vor 1933. In: Hardtwig 2003: 219-231.
Höskuldsson, Sveinn Skorri (Hrsg.): *Ideas and Ideologies in Scandinavian Literature since the First World War. Proceedings of the 10th Study Conference of the International Association for Scandinavian Studies, held in Reykjavík, July 22-27, 1974.* Reykjavík 1975.
Huebner, Friedrich Markus: *Europas neue Kunst und Dichtung*. Berlin 1920.
Huxley, Aldous: *Brave New World* (1932). London 1977.
Ibsen, Henrik: Et dukkehjem. In: Ders.: *Samlede Værker*. Mindeudgave. Fjerde bind. Kristiania 1907.
Ibsen, Henrik: *Nora (Ein Puppenheim).* Aus dem Norwegischen übertragen von Richard Linder. Nachbemerkung von Aldo Keel. Stuttgart 1997. [Reclams Universal-Bibliothek 1257.]
Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976.
Jablkowska, Joanna: *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Literatur.* Wiesbaden 1993. [Diss.]
Jakoby, Bernhard: *Wir sterben nie. Was wir heute über das Jenseits wissen können*. München 2007.
Jänicke, Gisbert: Hagar Olsson mellan natt och dag. In: *Nya Argus* 6-7/ 1987: 121-126.
Janson, Ture: *Knock me down. Helsingfors-noveller*. Borgå 1914.
Järv, Harry: Den socialistiska realismen. In: *Horisont* 3/ 1973: 3-15.
Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit*. 5. zum Teil neubearb. Aufl. Berlin/ Leipzig 1933.
Jauß, Hans-Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/ Main 1970.
Jenaczek, Friedrich: Die letzten Tage der Menschheit. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Hg. v. Walter Jens. Bd. 9. München 1990: 752-754.
Johansson, Eva: Verkligheten som modernistisk diktare. Idealism och modernism i Hagar Olssons "Mörka vägar". In: Michel Ekman, Julia Tidigs und Clas Zilliacus (Hrsg.): *Medvandrare. Festskrift till Roger Holmström den 13 november 2008*. Åbo 2008: 155-166.
Jokisipilä, Markku: *Aseveljiä vai liittolaisia? Suomi, Saksan liitosopimusvaatimukset ja Rytin-Ribbentropin-sopimus.* Helsinki 2004.
Jonsson, Bibi: *I den värld vi drömmer om. Utopin i Elin Wägners trettiotalsromaner*. Lund 2001. [Diss.]
Jonsson, Bibi: Det regionala blir centralt. Om nostalgi, unkenhet och rasism i svensk trettiotalslitteratur. In: Clas Zilliacus, Heidi Grönstrand und Ulrika Gustafsson (Hrsg.): *Gränser i nordisk litteratur*. IASS XXVI 2006. Bd. 1. Åbo 2008: 353-360.
Juutila, Ulla-Maija: För en bättre värld. Om Katri Vala och Elvi Sinervo. In: *NKLH 3*: 507-510.
Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: *Berlinische Monatsschrift*. Dezember-Heft 1784: 481-494.
Kant, Immanuel: *Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie*. Herausgegeben und eingeleitet von Jürgen Zehbe. Göttingen 1967.
Karkama, Pertti: Die Geburt der Utopie in der frühen Prosa Hagar Olssons. In: George C. Schoolfield/ Laurie Thompson (Hrsg.): *Two Women Writers from*

Finland. Edith Södergran (1892-1923) and Hagar Olsson (1893-1978). Papers from the Symposium at Yale University, October 21-23, 1993: 183-197.
Karrenbrock, Helga: „Das Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes". Zum Selbstverständnis schreibender Frauen in den Zwanziger Jahren. In: Walter Fähnders/ Helga Karrenbrock (Hrsg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003: 21-38.
Key, Ellen: *Barnets århundrade*. Stockholm 1900.
Key, Ellen: Företal. In: Elisabeth Dauthendey: *Ny kärlek. En bok för mogna andar*. Stockholm 1902. [ohne Seitenangabe.]
Key, Ellen: *Kvinnorörelsen*. Stockholm 1909.
Kihlman, Erik: Lyrik. Knape – Greta Langenskjöld – Tegengren – Gripenberg – Edith Södergran. In: *Nya Argus* 20/ 1925: 239-243.
Kilian, Evelin: Diskursanalyse. In: Schneider, Ralph (Hrsg.): *Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis. Eine anglistisch-amerikanistische Einführung*. Tübingen 2004: 61-81.
Klinger, Cornelia: Modern/ Moderne/ Modernismus. In: Karlheinz Barck [u.a.] (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart/ Weimar 2002: 121-167.
Knapas, Rainer: Språkstrid och högerextremism. In: *FsLH 2*: 140-142.
Knutson, Ulrika: *Kvinnor på gränsen till genombrott. Grupporträtt av tidevarvets kvinnor*. Stockholm 2004.
Koch, Hans (Hrsg.): *Marx, Engels, Lenin über Kultur, Ästhetik, Literatur*. Ausgewählte Texte. 1. Aufl. Leipzig 1969.
Kogon, Eugen: Richard Nikolaus Graf Coudenhove-Kalergi. Pan-Europa. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Hg. v. Walter Jens. München 1989. Bd. 4: 242-243.
Koktanek, Anton Mirko: Oswald Spengler. Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Hg. v. Walter Jens. München 1991. Bd. 15: 814-815.
Kolinsky, Eva: *Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik.* Stuttgart 1970.
Kollontay, Alexandra: Den nya kvinnan (1913). In: Alexandra Kollontay: *Den nya moralen*. Efterord av Märit Andersson och Sonja Pleijel. Södertälje 1979: 9-60.
Kollontai, Alexandra: *Die Situation der Frau in der gesellschaftlichen Entwicklung. Vierzehn Vorlesungen vor Arbeiterinnen und Bäuerinnen an der Svedlov-Universität 1921.* Frankfurt/ Main 1975.
Kollontai, Alexandra: *Mein Leben in der Diplomatie. Aufzeichnungen aus den Jahren 1922-1945.* Hg. v. Heinz Deutschland. Aus dem Russischen von Ruth und Heinz Deutschland. Berlin 2003.
Koonz, Claudia: *Mothers in the Fatherland. Women, the Family and Nazi Politics.* New York 1987.
Kraus, Karl: Gegen die Neutöner. In: *Die Fackel* 351-353/ 1912: 53-54. (Erneut abgedruckt in Anz, Thomas und Stark, Michael (Hrsg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920.* Stuttgart 1982: 85-86.)
Kraus, Karl: Wer ist der Mörder? In: *Die Fackel* 374-75/ 1913: 30-38. (Online Version: »Die Fackel. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899-1936«. AAC Digital Edition No 1. http://www.aac.ac.at/fackel. 25.09.2008.)
Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: D. Kimmich, R. G. Renner und B. Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 1997: 334-348.

Krogh Hansen, Peter: Det nye ved den nye realism: Til den fortsatte diskussion af relationen mellem realisme og modernisme. In: Gorm Larsen und John Thobo-Carlsen (Hrsg.): *Modernismens betydende former*. Kopenhagen 2003: 310-328.
Kroll, Frank-Lothar: Nationalistische Rassenutopien in der Deutungskultur der Zwischenkriegszeit. In: Hardtwig 2003: 257-268.
Küppers, Bernhard: 150 000 000. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Hg. v. Walter Jens. München 1991. Bd. 10: 923-924.
Küster-Schneider, Christiane: *Schaufenster Zukunft. Gesellschaftliche und literarische Diskurse im Zeichen der Stockholmausstellung 1930*. Freiburg im Breisgau 2002.
Laitinen, Kai: *Finlands litteratur*. Översättning av Kerstin Lindqvist och Thomas Warburton. Borgå 1988.
Lamb, Stephen: „Als Ästhet beginnen und als Sozialist enden" – ein Paradox? Überlegungen zur Problematik „Literatur und Engagement" am Beispiel von Klaus Mann. In: Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 89-103.
Långbacka, Hedvig: *Lumisota/ Snöbollskriget 1939-1983*. Prograduavhandling. Åbo 1988.
Lasker-Schüler, Else: *Gedichte 1902-1943*. Herausgegeben von Friedhelm Kemp. München 1959.
Lassila, Pertti: *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki 1999.
Lehmann, Günther K.: *Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch*. Stuttgart 1995.
Lekeby, Kjell: *Kung Christina – drottningen som ville byta kön*. Med förord av Eva Borgström. Stockholm 2000.
Lennerhed, Lena/ Witt-Brattström, Ebba (Hrsg.): *Kvinnorna skall göra det! Den kvinnliga medborgarskolan vid Fogelstad – som idé, text och historia*. Södertörn 2002.
Levitas, Ruth: *The Concept of Utopia*. New York/ London 1990.
Lillqvist, Holger: *Avgrund och paradis. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran.* Helsingfors 2001. [Diss.]
Lillqvist, Holger: Modernisternas tiotal och tjugotal. In: *FsLH 2*: 87-99.
Lindgren, Astrid: *Pippi Långstrump*. Stockholm 1959.
Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart/ Weimar 1995.
Lindholm, Margareta: *Talet om det kvinnliga.* Studier i feministiskt tänkande i Sverige under 1930-talet. Göteborg 1990. [Diss.]
Lindholm, Margareta: *Elin Wägner och Alva Myrdal. En dialog om kvinnorna och samhället*. Uddevalla 1992.
Lindqvist, Marit: I demokratins tjänst – nedslag i Diktonius trettiotalsjournalistik. In: Agneta Rahikainen, Marit Lindqvist und Maria Antas (Hrsg.): *Gudsöga, djävulstagg. Diktoniusstudier.* Helsingfors 2000: 85-107.
Link, Jürgen: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hrsg.): *Diskurstheorie und Literaturwissenschaft*. Frankfurt 1988: 284-307.
Linnér, Sven (Hrsg.): *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur.* Helsingfors 1986. [= Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 537.]
Lival-Lindström, Maria: *Mot ett eget rum. Den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur.* Åbo 2009. [Diss.]

Ljungquist, Sara: *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940*. Södertälje 2001. [Diss.].
Longum, Leif: *Drømmen om det frie menneske. Norsk kulturradikalisme og mellomkrigstidens radikale trekløver: Hoel - Krog - Øverland*. 2. Aufl. Oslo 1988.
Lönnroth, Lars/ Delblanc, Sven: *Den svenska litteraturen. Modernister och arbetardiktare. 1920-1950.* Stockholm 1989.
Lönnroth, Lars: Tolkningar och valfrändskaper på väg mot modernismen. In: Lönnroth, Lars/ Delblanc, Sven: *Den svenska litteraturen. Modernister och arbetardiktare. 1920-1950*. Stockholm 1989: 61.
Lüttichau, Mario-Andreas von: ‚Deutsche Kunst' und ‚Entartete Kunst': Die Münchener Ausstellungen 1937. In: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst'. Die ‚Kunststadt' München 1937*. 3. Aufl. München 1988: 83-118.
Määttä, Sylvia: *Kön och evolution. Charlotte Perkins Gilmans feministiska utopier 1911-1916*. Göteborg 1997. [Diss.]
Mai, Gunther: *Europa 1918-1939. Mentalität, Lebensweise, Politik zwischen den Weltkriegen.* Stuttgart 2001.
Mann, Erika: *Zehn Millionen Kinder. Die Erziehung der Jugend im Dritten Reich*. Mit einem Geleitwort von Thomas Mann. 3. Aufl. Frankfurt/ Main 2001.
Mann, Klaus: Über ‚Erbschaft dieser Zeit' (1934). In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Ernst Bloch. Sonderband aus der Reihe Text und Kritik.* Gastredakteur: Thomas Bremer. München 1985: 162-163.
Mann, Klaus: Deutsche Literatur im Exil. Ein Literaturbericht für amerikanische Leser (1938). In: Ders.: *Zweimal Deutschland. Aufsätze, Reden, Kritiken 1938-1942*. Hg. v. Uwe Naumann und Michael Tötenberg. Hamburg 1994: 18-27.
Mann, Klaus: Zweimal Deutschland (1939). In: Ders.: *Zweimal Deutschland. Aufsätze, Reden, Kritiken 1938-1942*. Hg. v. Uwe Naumann und Michael Tötenberg. Hamburg 1994: 41-55.
Mann, Klaus: *Mephisto*. Roman einer Karriere. Reinbek bei Hamburg 2000.
Mann, Klaus: *Der Vulkan*. Roman unter Emigranten. 16. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2002.
Mann, Thomas: *Joseph und seine Brüder*. Erster Band. Stockholm 1956.
Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie* (1929). 8. Aufl. Frankfurt/ Main 1995.
Marcuse, Herbert: Das Ende der Utopie (1967). In: Ders.: *Das Ende der Utopie. Vorträge und Diskussionen in Berlin 1967*. Frankfurt 1980: 9-18.
Marinetti, Filippo Tommaso: Manifest des Futurismus. In: *Le Figaro* 20.02.1909. (Zitiert nach: Apollonio, Umbro: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Deutsche Übersetzung: Christa Baumgarth und Helly Hohenemser. Köln 1972: 30-36.)
Martini, Fritz: Der Expressionismus als dichterische Bewegung. (1948) In: Hans Gerd Rötzer (Hrsg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt 1976: 137-179.
Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Ergänzungsband I. Berlin 1968: 465-588.
Marx, Karl: Thesen über Feuerbach. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 3. Berlin 1969: 5-7.
Marx, Karl/ Engels, Friedrich: Manifest der kommunistischen Partei. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 4. Berlin 1969: 459-493.
Marx, Karl: Kritik des Gothaer Programms. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 19. Berlin 1969: 11-32.

Marx, Karl: Das Kapital. Buch III. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 25. Berlin 1983.
Massuh, Viktor: Die utopische Funktion und der Mythos. Die utopische Funktion im Werk von Ernst Bloch (1968). In: Burghart Schmidt (Hrsg.): *Materialien zu Ernst Blochs ‚Prinzip Hoffnung'*. Frankfurt/ Main 1978: 189-195.
Mattlar, Jörgen: Karin Boyes framtidsroman *Kallocain* som politiskt slagträ. In: *Horisont* 1/ 2000: 17-21.
Mazzarella, Merete: *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen*. Frihet och beroende i finlandssvensk kvinnolitteratur. Ekenäs 1985.
Mazzarella, Merete: Hagar Olsson (1893-1978). Mellan jagiskhet och självuppgivelse. In: Mazzarella 1985: 92-117.
Mayer, Hans: Musik als Luft von anderem Planeten. Ernst Blochs „Philosophie der Musik" und Ferruccio Busonis „Neue Ästhetik der Tonkunst" (1974). In: Burghart Schmidt (Hrsg.): *Materialien zu Ernst Blochs ‚Prinzip Hoffnung'*. Frankfurt/ Main 1978: 464-472.
Meinander, Henrik: *Finlands historia.* Linjer, strukturer, vändpunkter. Borgå 2006.
Melberg, Enel: Arvet från Minna Canth. Pionjärer i finsk dramatik. In: Elisabeth Møller Jensen (Hrsg.): *NKLH 3*: 154-160.
Mellor, Anne K.: Om feministiska utopier. In: *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1/ 1984: 37-51.
Meurer, Judith: Mellan patos och ironi. Några tankar om tonen i Hagar Olssons kritik och skönlitteratur. In: Michel Ekman, Julia Tidigs und Clas Zilliacus (Hrsg.): *Medvandrare. Festskrift till Roger Holmström den 13 november 2008*. Åbo 2008: 144-154.
Meurer, Judith: Mellan undergång och uppbrott. Apokalypsen som tankefigur i Hagar Olssons författarskap under mellankrigstiden. In: Michel Ekman und Kristina Malmio (Hrsg.): *Bloch, butch, Bertel. Kontextuella litteraturstudier*. Helsingfors/ Åbo 2009a: 121-137.
Meurer, Judith: Jag är ju bara en vanlig skådespelare! Klaus Manns *Mephisto* eller Om konstens frihet och ansvar. In: Roger Holmström (Hrsg.): *Komplexitetens uttrycksformer. Nio nedslag i europeisk 1900-talsroman*. Åbo 2009b: 87-98.
Meurer-Bongardt, Judith: Hur hittar man ljuset i nattens mörkaste timme? Hagar Olsson och Louis-Ferdinand Céline. In: Claes Ahlund (Hrsg.): *Omvärderingar. Perspektiv på litteratur och litteraturvetenskap.* Åbo 2010: 76-95. [= Meddelanden 38.]
Meurer-Bongardt, Judith: 'Landet, där all vår önskan blir underbart uppfylld'. Ungdom och utopi hos Hagar Olsson och Edith Södergran. In: Arne Toftegaard Pedersen (Hrsg.): *På fria villkor. Edith Södergran-Studier*. Borgå 2011: 96-123.
Mieth, Corinna: *Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*. Tübingen/ Basel 2003. [Diss.]
Miller Jones, John: *Assembling (Post)modernism. The Utopian Philosophy of Ernst Bloch*. New York 1995.
Mjöberg, Jöran: Den befruktande döden. En studie i Hagar Olssons diktning. In: *BLM* 8/1943: 626-631.
Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2. Fadershuset. 1800-talet*. Höganäs 1993. (NKLH 2)
Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3. Vida världen 1900-1960*. Höganäs 1996. (NKLH 3)

Moltmann, Jürgen: Die Apokalyptik im Messianismus (1967). In: Burghart Schmidt (Hrsg.): *Materialien zu Ernst Blochs ‚Prinzip Hoffnung'*. Frankfurt/ Main 1978: 482-493.
Morson, Gary Saul: *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. University of Texas Press, Austin 1981.
Morton, A[rthur] L[eslie]: *The English Utopia* (1952). London 1969.
Morus, Thomas: *Utopia*. Übersetzt von Gerhard Ritter. Stuttgart 1983.
Moster, Stefan: Finnische Literatur. In: Jürg Glauser (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart/ Weimar 2006: 409-446.
Mouffe, Chantal: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Aus dem Englischen von Niels Neumeier. Frankfurt/ Main 2007.
Münster, Arno: *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*. Frankfurt/ Main 1982.
Münster, Arno: *Ernst Bloch. Eine politische Biographie*. Vom Autor erstellte deutsche Fassung. Berlin/ Wien 2004.
Naumann, Uwe: *Klaus Mann*. 9. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2001.
Neuhaus, Stefan, Selbmann, Rolf und Unger, Thorsten (Hrsg.): *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen.* Würzburg 2002. [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4.]
Neuhaus, Stefan, Selbmann, Rolf und Unger, Thorsten: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Ein Vorgespräch. In: Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 9-18.
Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. 1. Aufl. Frankfurt/ Main 1981.
Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: Ders.: *Werke in drei Bänden*. Dritter Band. Hg. v. Karl Schlechta. 9. Aufl. München 1982: 309-322.
Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe. Bd. 4. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/ New York.
Nolin, Bertil (Hrsg.): *Kulturradikalismen. Det moderna genombrottets andra fas*. Stockholm/ Stehag 1993.
Nordin Hennel, Ingeborg/ Sjöblad, Christina: Lyckligare ungdom har aldrig funnits. Det moderna genombrottet i Sverige. In: *NKLH 2*. Höganäs 1993: 495-507.
Nordin, Svante: *Fredrik Böök*. En levnadsteckning. Stockholm 1994.
Norlin, Margareta: *Barnets århundrade – vart tog det vägen? En debattbok om frontalattackerna mot barnens värld*. Stockholm 1994.
Norrgård, Doris: Poängen med att göra feministisk utopi konkret. In: Beatrice Halsaa und Nina Gornitzka (Hrsg.): *En feministisk utopi og veier dit. Projekt, alternativ, framtid. Rapport fra to seminarer*. Oslo 1988: 193-208.
Nygård, Stefan: *Filosofins renässans eller modern mystik. Bergsondebatten i Finland*. Helsingfors 2008.
Olsoni, Eric: Tysklands stora etsare. In: *Ultra* 3/ 1922: 35-36.
Olsoni, Kristin: Hagar Olsson – trotserska och trösterska. In: *Horisont* 5/ 1993: 11-15.
Østern, Anna-Lena: Hagar Olsson och den begynnande modernismen i Sverige. In: *Horisont* 15/ 1968: 26-32.
Paillard, Jean: Begreppet "sanning" i Hagar Olssons "Själarnas ansikten". In: *Nya Argus* 3/ 1956: 30-33.
Paqvalén, Rita: *Kampen om Eros. Om kön och kärlek i Pahlensviten*. Helsingfors 2007. [Diss.]

Peel, Ellen: *Politics, Persuasion, and Pragmatism*: *A Rhetoric of Feminist Utopian Fiction*. Columbus/ Ohio 2002.
Pettersson, Torsten: Det svårgripbara livet: Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen. In: Sven Linnér (Hrsg.): *Från dagdrivare till feminister*. *Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*. Helsingfors 1986: 9-39.
Pinthus, Kurt (Hrsg.): *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. 33. Aufl. Hamburg 2005.
Platon: *Der Staat*. (Politeia.) Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart 2008.
Pörtner, Paul: Literatur-Revolution 1910-1925. Zur Begriffsbestimmung der Ismen. In: Hans Gerd Rötzer (Hrsg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt 1976: 189-211.
Quosego. *Tidskrift för ny generation*. Med inledning av Olof Enckell. Utgiven av Vitterhetskommissionen. Faksimile. Borgå 1971.
Qvarnström, Sofi: *Motståndets berättelser*. *Elin Wägner, Anna Lenah Elgström, Marika Stiernstedt och första världskriget*. Hedemora/ Möklita 2009. [= Skrifter utgivna av avdelningen för litteratursociologi vid litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 58.] [Diss.]
Redaktionens tillägg. In: *Studentbladet* 26/ 1916: 257.
Rees, Ellen: Hagar Olsson's Chitambo and the Ambiguities of Female Modernism. In: *Scandinavian Studies* 71/ 1999: 191-206.
Rees, Ellen: Revolution, Bitextuality, and the Ambiguities of Hagar Olsson's Modernism. In: Dies.: *On the Margins*: Nordic Women Modernists of the 1930s. Norvik Press 2005: 121-143.
Reulecke, Jürgen: Utopische Erwartungen an die Jugendbewegung 1900-1933. In: Hardtwig 2003: 199-218.
Richard, Anne Birgitte: Tidens kvinnor. Medborgarskapet erövrat, men till vad? In: *NKLH 3*: 379-387.
Rohlf, Sabine: Der Bruch 1933. Die ‚Neue Frau' im nationalsozialistischen Deutschland und im Exil. In: Walter Fähnders/ Helga Karrenbrock (Hrsg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003: 257-277.
Rojola, Lea (Hrsg.) *Suomen kirjallisuushistoria* 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Helsinki 1999.
Romefors, Bill: *Expressionisten Elmer Diktonius*. *En studie i hans lyrik 1921-1930*. Helsingfors 1978. [Diss.]
Roß, Bettina: *Politische Utopien von Frauen*. *Von Christine de Pizan bis Karin Boye*. Dortmund 1998. [Diss.]
Ross, Harry: *Utopias Old and New*. London 1938.
Rossel, Sven Hakon: Georg Brandes. (http://www.ned.univie.ac.at/lic/autor, 15.02.2008.)
Rothe, Wolfgang: *Tänzer und Täter*. *Gestalten des Expressionismus*. Frankfurt/ Main 1979.
Rötzer, Hans Gerd: Einleitung. In: Hans Gerd Rötzer (Hrsg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt 1976: 1-18.
Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt 1976. [= Wege der Forschung 380.]
Saarenheimo, Kerttu: *Tulenkantajat*. *Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*. Porvoo 1966.
Salminen, Johannes: *Levande och död tradition*. Helsingfors 1963.
Salminen, Johannes: Vägen till Weimar. Kulturklimatet i Finland på 1930- och 1940-talet. In: *Nya Argus* 6-7/ 1987: 116-120.

Sandqvist, Katja: *„Familjen" Heyst. En familjesystemteoretisk läsning av Strindbergs drama* Påsk. Prograduavhandling. Åbo 2003. (Als Artikel in *Strindbergiana* 19 publiziert.)
Scheler, Max: Jugendbewegung (1923). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 6. Bern/ München 1963: 391-396.
Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung von Menschen in einer Reihe von Briefen.* Mit den Augustenburger Briefen. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2000.
Schlegel, Friedrich: 116. Athenäums-Fragment (1798). In: Ders.: *Kritische Schriften und Fragmente* [1789-1801]. Band 2. Hg. v. Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn 1988: 114f.
Schlögel, Karl: Utopie als Notstanddenken – einige Überlegungen zur Diskussion über Utopie und Sowjetkommunismus. In: Hardtwig 2003: 77-96.
Schlumm, Hans-B.: *Blauer Tagtraum – Goldenes Zeitalter. Die Versöhnung von Mensch und Natur bei Novalis*. Frankfurt/ Main 1981.
Schmidt, Burghart: Utopie ist keine Literaturgattung. In: Ueding 1978: 17-44.
Schmidt, Burghart (Hrsg.): *Materialien zu Ernst Blochs ‚Prinzip Hoffnung'*. Frankfurt/ Main 1978.
Schmitt, Hans-Jürgen/ Schramm, Godehard (Hrsg.): *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller.* Frankfurt/ Main 1974.
Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption.* Frankfurt/ Main 1992.
Schönborn, Felizitas von: *Astrid Lindgren – Das Paradies der Kinder*. Freiburg/ Basel/ Wien 1995.
Schoolfield, George C.: Hagar Olsson's Chitambo: Anniversary Thoughts on Names and Structure. In: *Scandinavian Studies* 45.3/ 1973: 223-262.
Schoolfield, George C. und Thompson, Laurie (Hrsg.): *Two Women Writers from Finland: Edith Södergran (1892-1923) and Hagar Olsson (1893-1978)*. Papers from the Symposium at Yale University, October 21-23, 1993.
Schoolfield, George C.: The Age of Modernism. In: Ders. (Hrsg.): *A History of Finland´s Literature*. University of Nebraska Press 1998: 453-589.
Schoolfield, George C.: *A Baedeker of Decadence. Charting a Literary Fashion 1884-1927*. New Haven/ London 2003.
Schöttker, Detlev: Vorschein. In: *Reallexikon der Literaturwissenschaft*. Bd. 3. 3. Aufl. Berlin 2003: 805f.
Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): *Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst'. Die ‚Kunststadt' München 1937*. 3. Aufl. München 1988.
Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung*. Hamburg 1996.
Scott, Joan W.: Gender: A useful Category of Historical Analysis. In: Joan W. Scott: *Gender and the Politics of History*. New York 1988: 28-50.
Seeber, Hans Ulrich: Bemerkungen zum Begriff der ‚Gegenutopie'. In: Hans Ulrich Seeber und Klaus L. Berghahn (Hrsg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein 1983: 163-171.
Seiler, Thomas: Modernismus. In: Jürg Glauser (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart/ Weimar 2006: 271-331.
Shafi, Monika: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*. Bern [u.a.] 1990.
Showalter, Elaine: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing.* London 1977.
Siltala, Juha: *Sisällissodan psykohistoria*. Helsinki 2009.

Sjöholm, Jessica: Madonnan och dvärgen. Genusvetenskapliga perspektiv på Nell Walden och Der Sturm. In: *Valör* 2/ 2002: 57-66.
Södergran, Edith: *Dikter*. Borgå 1916.
Södergran, Edith: *Landet som icke är*. Helsingfors 1925.
Södergran, Edith: *Feindliche Sterne. Gesammelte Gedichte*. Deutsch von Karl R. Kern unter Mitwirkung von Marguerite Schlüter. Mit einem Nachwort von Horst Bienek. Wiesbaden/ München 1977.
Södergran, Edith: *Dikter och aforismer*. Redigerade av Holger Lillqvist. Helsingfors 1990. [= Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 563:1.]
Södergran, Edith: *Samlade dikter*. Redigerade av Gunnar Tideström. Med inledning av Hagar Olsson. 3. Aufl. Gjövik 1992.
Söderling, Trygve: *Drag på parnassen. Två sextiotalsstudier*. Del II: Modernistdebatten. Sak, person och fält i en finlandssvensk litteraturdebatt år 1965. Helsingfors 2008. [Diss.]
Sorel, George: *Reflections on Violence*. London 1925.
Sousa, Ronald de: *The Rationality of Emotion*. Cambridge/ Massachusetts 1987.
Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte.* München 1963.
Spies, Bernhard: *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des komischen Dramas im 20. Jahrhundert.* Würzburg 1997.
Stark, Michael: Ungeist der Utopie? Zur Intellektuellenrolle in Expressionismus und Postmoderne. In: Thomas Anz und Michael Stark (Hrsg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart/ Weimar 1994: 151-170.
Stites, Richard: *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution.* New York/ Oxford 1989.
Stolpe, Sven: *Drottning Christina*. Borås 1982.
Stormbom, Nils-Börje: På vägen till det inre och det universella. In: Merete Mazzarella, Johannes Salminen, Ingmar Svedberg und Sven Willner (Hrsg.): *Författare om författare. 24 finlandssvenska författarporträtt*. Borgå 1981: 135-145.
Stötzel, Georg: Drittes Reich. In: Georg Stötzel und Thorsten Eitz (Hrsg.): *Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Schlüsselwörter und Orientierungsvokabeln*. 2. erweiterte und Aktualisierte Aufl. Hildesheim/ Zürich/ New York 2003: 92-98.
Strauß, Frithiof: Klassische Moderne. In: Jürg Glauser (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart/ Weimar 2006: 237-250.
Strindberg, August: *Samlade verk*. Nationalupplaga 46. Ett drömspel. Texten redigerad och kommenterad av Gunnar Ollén. Stockholm 1988.
Svanberg, Birgitta: Längtan efter moderliga män. In: *Karin Boyes liv och diktning II*. Hg. v. Karin Boye sällskapet. Huddinge 1986: 17-31.
Svanberg, Birgitta: Hagar Olsson, döden och friheten. In: Helena Solstrand-Piping (Hrsg.): *Historiska och litteraturhistoriska studier 70.* Ekenäs 1995: 195-219.
Svanberg, Birgitta: Med ansvar för hela mänskligheten. Om Hagar Olsson. In: *NKLH* 3: 225-232.
Svanberg, Birgitta: På barnets sida. Om Astrid Lindgren. In: *NKLH* 3: 475-481.
Svensson, Helen: ”Först och främst människa – ”. Hagar Olsson och könsrollerna. In: *Horisont* 6/1973a: 6-13.

Svensson, Helen: Hagar Olsson och 30-talets idévärld. In: Sveinn Skorri Höskuldsson (Hrsg.): *Ideas and Ideologies in Scandinavian Literature since the First World War.* Reykjavík 1975: 301-316.
Svensson, Helen: Clarté i Finland. In: Steinby, Torsten (Hrsg.): *Historiska och litteraturhistoriska studier* 54/ 1979: 157-177.
Szondi, Peter: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Ders.: *Celan-Studien.* Hg. von Jean Bollack [u.a.]. Frankfurt/ Main 1973: 47-111.
Tallqvist, J[arl] O[lof]: Hagar Olssons uppbrott från *Svenska Pressen*. Glimtar från 30-talets kulturdebatt. In: *Horisont* 5/ 1993: 28-34.
Tenorth, Heinz-Elmar: Erziehungsutopien zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich. In: Hardtwig 2003: 175-198.
Thompson, Peter: Face to faith. In: *The Guardian*, 11.08.2007.
Tideström, Gunnar: *Edith Södergran* (1949). Stockholm 1991.
Toftegaard Pedersen, Arne: *Urbana odysséer. Helsingfors, staden och 1910-talets finlandssvenska prosa.* Helsingfors 2007.
Tucholsky, Kurt: Marinetti in Paris (1925). In: Ders.: *Deutsches Tempo. Gesammelte Werke.* Ergänzungsband 1911 bis 1932. Herausgeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1985: 451-455.
Ueding, Gert (Hrsg.): *Literatur ist Utopie*. Frankfurt/ Main 1978.
Ueding, Gert: Literatur ist Utopie. In: Ueding 1978: 7-14.
Ueding, Gert (Hrsg.): *Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins 1*. Frankfurt/ Main 1974.
Ueding, Gert (Hrsg.): *Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins 2*. Frankfurt/ Main 1974.
Ueding, Gert: Schein und Vor-Schein in der Kunst. Zur Ästhetik Ernst Blochs (1969). In: Burghart Schmidt (Hrsg.): *Materialien zu Ernst Blochs ‚Prinzip Hoffnung'*. Frankfurt/ Main 1978: 446-464.
Ullén, Magnus: Modernism och utopi: Fredric Jameson, Peter Luthersson och litteraturens värde. In: *Samlaren* 128/ 2007: 233-264.
Ulrich, Heiner: *Das Kind als schöpferischer Ursprung. Studien zur Genese des romantischen Kindbildes und zu seiner Wirkung auf das pädagogische Denken*. Bad Heilbrunn 1999.
Unglaub, Erich: Avantgarde und Engagement. Zur Militanz in der Begriffsbildung der literarischen Moderne. In: Neuhaus/ Selbmann/ Unger 2002: 21-41.
Uppslagsverket Finland. Hg. v. Henrik Ekberg [u.a.]. Bd. 1-5. Helsingfors 2005.
Varpio, Yrjö: *Hagar Olssonin näytelmä S.O.S. (1928) ja sen suhde expressionismiin.* Tampere 1975. [= Acta Universitatis Tamperensis. Ser. A. Vol. 67.]
Vasenius, Valfrid: Ännu en ropandes röst. In: *Studentbladet* 27/ 1916: 266-267.
Vikström-Jokela, Monica: "Den syntesen har jag sökt" – Hagar Olsson och mystiken. In: *Horisont* 5/1993: 41-52.
Vinken, Barbara: *Die Deutsche Mutter. Der lange Schatten des Mythos*. München/ Zürich 2001.
Vollmer, Hartmut: „Rote Sehnsucht rinnt in meinen Adern". Dichterinnen des Expressionismus. Versuch einer literarischen Standortbestimmung. In: Walter Fähnders/ Helga Karrenbrock (Hrsg.): *Autorinnen der Weimarer Republik.* Bielefeld 2003: 39-57.
Vondung, Klaus: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988.

Vondung, Klaus: Mystik und Moderne: Literarische Apokalyptik in der Zeit des Expressionismus. In: Anz, Thomas/ Stark, Michael (Hrsg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart/ Weimar 1994: 142-150.
Vuokko, Seppo: Die nationalen Natursymbole Finnlands. In: *Finfo* 4/ 2001: 2-8.
Warburton, Thomas: *Åttio år finlandssvensk litteratur*. Helsingfors 1984.
Wegelius, Maria: *Civilisation kontra inre människa. En studie i "Jag lever" med utgångspunkt i Hagar Olssons 40-tal*. Åbo 1991. [= Åbo Akademi. Litteraturvetenskapliga institutionen. Meddelanden 16.]
Wegelius, Mi (Maria): Att kämpa sig till tro – födelsedagsbrev till Hagar Olsson. In: *Horisont* 5/ 1993: 58-61.
Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studie zur Literatur*. Hamburg 1990.
Wenzelburger, Dietmar: Tendenzdichtung. In: Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.): *Metzlers Literaturlexikon*. 2. Aufl. Stuttgart 1990: 457.
Wiegmann, Hermann: *Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik*. Stuttgart 1980.
Wiese, Benno von: *Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur*. Düsseldorf 1963.
Williams, Anna: *Tillträde till den nya tiden. Fem berättelser om när Sverige blev modernt*. Stockholm/ Stehag 2002. [Diss.]
Willner, Sven: *Mellan tvång och frihet. Essäer av Sven Willner. Helsingfors* 1989.
Willner, Sven: De intellektuella och friheten (1987). In: Willner 1989: 21-34.
Willner, Sven: Nya Argus tjugotal (1982). In: Willner 1989: 91-100.
Willner, Sven: Vänsternordism mellan krigen (1981). In: Willner 1989: 77-90.
Wischmann, Antje: A Strong Feeling of Her Own Self: The Modeling of the New Woman in Selected Swedish and German Novels, 1920-40. In: Witt-Brattström, Ebba (Hrsg.): *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*. Södertörn 2004: 193-204.
Wischmann, Antje: *Auf die Probe gestellt. Zur Debatte um die ‚neue Frau' der 1920er und 1930er Jahre in Schweden, Dänemark und Deutschland*. Freiburg/ Berlin 2006.
Witt-Brattström, Ebba: *Ediths jag*. Edith Södergran och modernismens födelse. Stockholm 1997.
Witt-Brattström, Ebba: Det stora könskriget. Feminismdebatt i Europa. In: *NKLH 3*: 55-59.
Witt-Brattström, Ebba: Introduction: The New Woman Specter in Modernist Aesthetics. In: Dies. (Hrsg.): *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*. Södertörn 2004: 1-14.
Witt-Brattström, Ebba (Hrsg.): *The New Woman and the Aesthetic Opening*. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts. Södertörn 2004.
Witt-Brattström, Ebba: *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*. Stockholm 2007.
Wolffheim, Elsbeth: *Die Frau in der sowjetischen Literatur 1917-1977*. Stuttgart 1979.
Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. New York 1929.
Wrede, Johan: Tidskriften Ultra. In: P.O. Barck, Johan Wrede, Ingmar Svedberg (Hrsg.): *Festskrift till Olof Enckell. 12.3.1970*. Helsingfors 1970: 145-165. [= Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland 437.]
Wrede, Johan: Illusion – Utopi – Realism. Edith Södergran, Hagar Olsson och Finland omkring 1920. In: *Finsk Tidskrift* 7/1974: 273-282.

Wrede, Johan: Den finlandssvenska modernismens genombrott. En studie i idéernas sociala dynamik. In: Sven Linnér (Hrsg.): *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur.* Helsingfors 1986: 41-69.
Wrede, Johan: Om politiska ideologier och litteratur i Finland 1917-1948. In: Sven Linnér (Hrsg.): *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur.* Helsingfors 1986: 169-194.
Wrede, Johan (Hrsg.): *Finlands svenska litteraturhistoria*. Första delen: Åren 1400-1900. Stockholm 1999. (FsLH 1)
Zilliacus, Clas: Snöbollskriget som frös bort. Hagar Olsson och dramatiken år 1939. In: Roger Holmström, Krister Segerberg, Clas Zilliacus (Hrsg.): *Pegas och snöbollskrig. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Sven Linnér på hans 60-årsdag den 18 augusti 1979 av hans vänner i Humanistiska Fakulteten vid Åbo Akademi.* Åbo 1979: 171-185.
Zilliacus, Clas: ‚Erhållit Europa/ vilket härmed erkännes'. Modernism i finlandssvensk och östeuropeisk 20-talslyrik. In: Linnér 1986: 71-118.
Zilliacus, Clas: Avantgardet i öster- finlandssvensk modernism. In: Lönnroth, Lars/ Delblanc, Sven: *Den svenska litteraturen*. Modernister och arbetardiktare. 1920-1950. Stockholm 1989: 149-176.
Zilliacus, Clas (Hrsg.): *Finlands svenska litteraturhistoria*. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdelen. Stockholm 2000. (FsLH 2)
Zilliacus, Clas: Den modernistiska dikten. In: *FsLH 2*: 80-86.
Zimmermann, Hans Dieter: *Der Wahnsinn des Jahrhunderts. Die Verantwortung der Schriftsteller in der Politik*. Stuttgart/ Berlin/ Köln 1992.
Zimmermann, Ruben: *Geschlechtermetaphorik und Gottesverhältnis. Traditionsgeschichte und Theologie eines Bildfelds in Urchristentum und antiker Umwelt*. Tübingen 2001.
Zudeick, Peter: *Die Welt als Wirklichkeit und Möglichkeit. Die Rechtfertigungsproblematik der Utopie in der Philosophie Ernst Blochs*. Bonn 1980.
Zudeick, Peter: Häkchen und roter Faden. Über ‚Jugend' bei Ernst Bloch und im richtigen Leben und wie beides zusammenhängt. In: Kufeld, Klaus und Zudeick, Peter (Hrsg.): *„Utopien haben einen Fahrplan". Gestaltungsräume für eine zukunftsfähige Praxis*. Talheim 2000: 14-23.
Zyber, Erik: *Homo utopicus. Die Utopie im Lichte der philosophischen Anthropologie.* Würzburg 2007. [= Trierer Studien zur Kulturphilosophie 15.] [Diss.]

ABBILDUNGEN

Titelbild der Originalausgabe von *Det blåser upp till storm* (1930). Quelle: Digitales Material der Hagar Olsson-Sammlung der Universitätsbibliothek der Åbo Akademi, http://bibbild.abo.fi/hands/Olsson/p6.htm.

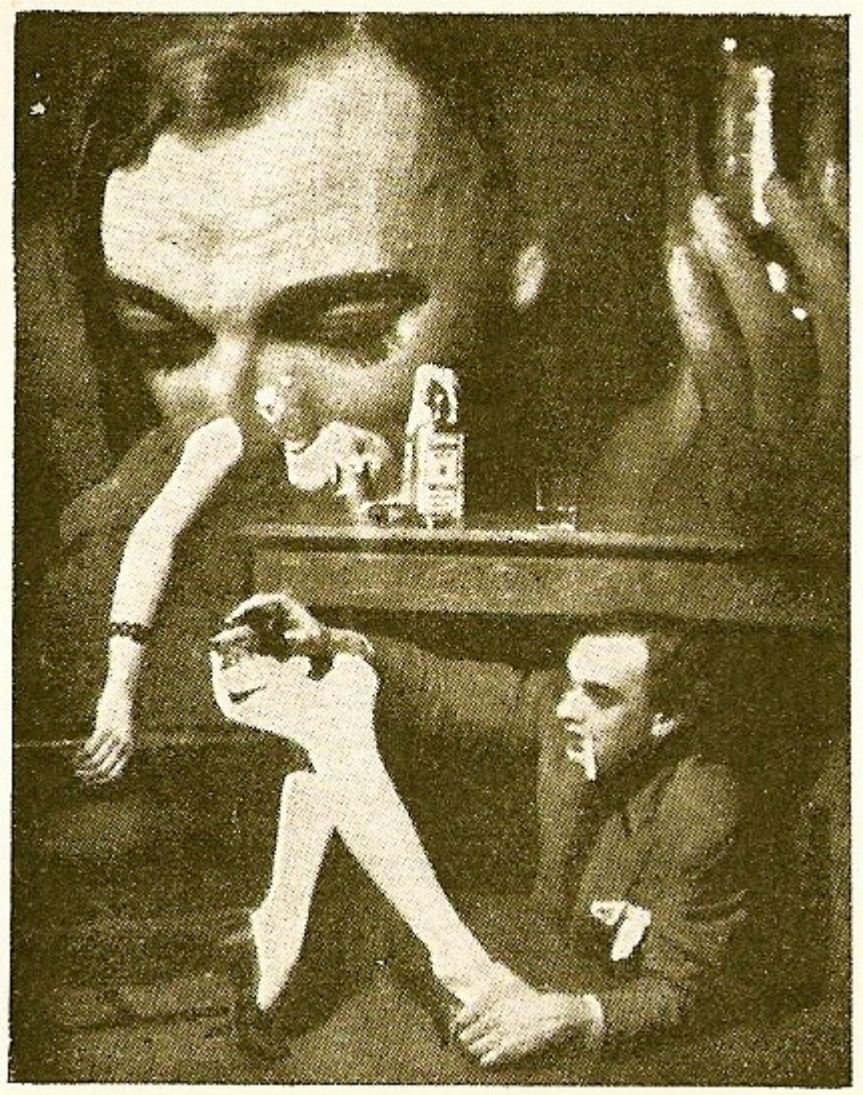

Abbildung aus der Originalausgabe von *På Kanaanexpressen* (1929) auf Seite 150.

Käthe Kollwitz: *Tod wird als Freund erkannt* (1934/35).
Quelle: http://www.deutschefotothek.de; Verwalter: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, A 1969-79, Kl. 261; Aufnahme: df_hauptkatalog_0154274.

SVENSK SAMMANFATTNING

Kritikern och författaren Hagar Olsson (1893-1978) är en central figur inom den finlandssvenska modernismen som hade en vägröjande funktion även för den finskspråkiga och den rikssvenska modernismen. Under 1920- och 30-talet hade Olsson en stor betydelse för den finska och den svenska kulturpolitiken. I hennes position som kultur- och litteraturkritiker presenterade hon de nyaste tendenserna och strömningarna från Europa och hjälpte lyrikern Edith Södergran (1892-1923) och andra unga finska och svenska diktare att nå en större publik. Även om Olsson måste räknas till de kanoniserade författarna och även om litteraturhistorikerna är överens om hennes betydelse för den svenskspråkiga litteraturen är hennes verk inte särskilt bekant eller utforskat.

Hagar Olssons mest produktiva fas infall under tiden mellan ca 1920 och 1950 som jag ska begränsa mig till i min avhandling. Författarens texter ger en djup insyn i mellankrigstidens kulturella och politiska tendenser och visar hur dessa tendenser påverkar även vår tid i dag. Det särskilda med Olsson är att hon inte bara var ett viktigt tidsvittne med en skarp blick och en bra känsla för det som pågick i Europa, utan att hon även sysslade med problem som tills vidare inte har förlorat sin aktualitet. Till exempel tar hon upp frågan hur man lyckas tillfredsställa människans behov av säkerhet och frihet i ett snabbt föränderligt samhälle, eller hur det är möjligt att kombinera lokala och internationella respektive privata och offentliga intressen. Ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv är några vidare frågor av särskild betydelse. Olsson sysslade intensivt med konstens och diktens betydelse för människan och med frågorna om, hur litteratur fungerar och hur relationen mellan fantasi och verklighet ser ut.

Olsson hade en etisk och estetisk revolution i tankarna. Hon kämpade för en modern litteratur som hon år 1925 karakteriserade på följande sätt: ”De moderna ha skapat en nyrealism som förenar illusionens fjärrskådande intensitet med konstaterandets objektivitet. [...] En realism för utopister!” (”Dikten och illusionen”). Den här typen av ”nyrealism” har en central betydelse inom Olssons produktion. Jag visar i min undersökning att den är nära släkt med filosofen Ernst Blochs (1885-1977) utopibegrepp som litteraturvetaren Klaus L. Berghahn träffande beskriver som ”utopisk funktion” som inte längre är en litterär genre utan kan hittas i alla konstens och litteraturens former som estetisk ”Vor-Schein”. Begreppet är myntat av Bloch och kan översättas som ”framåt-strålande-sken”. Utgående från tesen att Olssons verk kan omfattas fullständigt bara i fall man tar hänsyn till det utopiskas centrala betydelse använder jag Bloch och ytterligare några äldre och yngre bidrag till utopiforskningen som filosofisk-teoretiska utgångspunkter i min studie. Jag avslutade avhandlingen på våren 2010 och därför beaktas inga forskningsbidrag som publicerades efter detta. Mitt mål är att visa att Olsson följer en estetisk strategi som hon betecknar som nyrealistisk och som syns i hela hennes författarskap. Det utopiska är ett centralt kännetecken för den här strategin som påverkar både texternas innehåll och också deras form. Det utopiska i litteraturen har flera olika funktioner som också framträder i Olssons verk utan att hon skrev en text som kunde betecknas som en klassisk utopisk statsroman.

Jag uppfattar utopibegreppet som en nyckel till Hagar Olssons författarskap. Utgående från primärmaterialet valde jag fyra tematiska

tyngdpunkter: det utopiska i samband med estetik, politik, ungdom och kön. Motsvarande dessa teman tar jag hänsyn till vidare teoretiska funderingar så som feministiska och genusteoretiska utgångspunkter samt forskningsbidrag om den modernistiska litteraturen och om relationen mellan litteratur och politik framförallt under mellankrigstiden. I mina analyser beaktar jag texternas historiska kontext med tonvikt på händelserna i Finland, Sverige, Tyskland och Ryssland. Jag intar ett jämförande perspektiv på många olika sätt. För det första diskuterar jag parallellerna mellan Ernst Bloch och Hagar Olsson. Dessutom granskar jag Olssons verk i relation till många samtida författare och kritiker och jag jämför hennes kritiska texter med hennes litterära (d.v.s. dramatiska och skönlitterära) produktion. Det finns en tät förbindelse mellan alla genrer men ändå synliga skillnader mellan kritikern och diktaren. Når diktarens texter upp till kritikerns ideal och krav? Behandlar Olsson i kritiken de teman som står i min undersöknings centrum annorlunda än i romanerna och skådespelen? Avhandlingens disposition följer det här jämförande perspektivet och de tematiska tyngdpunkterna. Romanerna och skådespelen som kommer att diskuteras får inte var sitt eget analyskapitel. Jag tar i stället upp dem enligt de fyra ovan nämnda tematiska avsnitt.

Ernst Blochs *Geist der Utopie* (1918) tolkade och präglade sin tids kulturella strömningar på ett anmärkningsvärt sätt. När avhandlingen år 1923 gavs ut i en bearbetad och utökad upplaga karakteriserade Olsson den som ”den expressionistiska tankevärldens filosofi” (”Litterärt”). Här föregriper hon en insikt som Bloch-forskningen har kommit fram till först under de senaste decennierna. Blochbiografen Arno Münster menar att *Geist der Utopie* är paradigmatisk för expressionismen och framhäver att man först nyligen börjat lägga märke till den här aspekten. Dessutom visar sig den över 1600 sidor långa *Das Prinzip Hoffnung* som skrevs mellan 1938 och 1947 som en nyckel till den modernistiska litteraturens och konstens grundtankar och symboler. Så vitt jag vet nämner Olsson Bloch bara i den ovan citerade meningen som ändå avslöjar en djup insyn i hans verk. Trots det vittnar hennes texter om ett starkt samband med Blochs filosofi i frågan om det utopiska. Blochs utopisyn visar sig vara ett utmärkt analysverktyg för Olssons sätt att tänka och skriva. Det beror säkert på att den tyska filosofen och den finlandssvenska författaren hör till samma generation, emedan generation inte bara syftar på åldern utan framför allt på synen på konst och politik. Bloch uppskattade den expressionistiska konsten högt, vilket syns särskilt tydligt i den så kallade ”Expressionismus-Debatte” som tog sin början i exiltidskriften *Das Wort* år 1937.

Olssons frändskap med den tyska expressionismen togs upp både av den med henne samtida kritiken och av den senare forskningen. Sällan sker detta i samband med en kritisk granskning av ”den tyska expressionismen” som med hänsyn till den nyare germanistiska expressionismforskningen tycks vara angelägen. Jag kommer alltså att problematisera begreppet ”expressionism” för en litterär strömning som från första början var svår att omfatta på grund av sin mångfaldighet, och som ändå uppfattades av många samtida som en rörelse som betydde ett nytt perspektiv på människan och på konsten och som tydligt överskred konstens fält. Olssons programmatiska essäer tyder framför allt på närheten till kontinentens expressionism. Roger Holmström var den första som hänvisade till litteraturvetaren Friedrich Markus Huebners lilla avhandling *Europas neue Kunst und Dichtung* (1920)

och de tydliga spår som den lämnade i Olssons essäer om estetiken. Här uppenbarar sig dessutom ett vidare samband med Bloch eftersom Huebner flera gånger åberopar hans filosofi.

Bloch visar var det kan hittas utopisk potential i den västerländska kulturhistorien som kan tjäna framtiden. I analogi till det skriver Olsson i sina essäer om en litterär eller konstnärlig tradition som kännetecknas av uppbrott, av att vara på väg och av ”ett ritande av det obekantas tecken” (”Det expressionistiska seendet”). Med hänvisning till några föredrag av Erich Fromm från 1960- och 1970-talet visar jag att den här traditionen också kan kallas för utopisternas tradition. Modernisterna är enligt Olsson den här traditionens arvtagare. Olssons bekännelse till traditionen uppmärksammades inte alltid i forskningen som framför allt tog hänsyn till den finlandssvenska modernismens brott med det gamla. Det beror möjligtvis på att man inte tillräckligt tydligt definierade ordet tradition. Det finns ju olika traditioner man kan röra sig i. Genom att ta hänsyn till Blochs utopibegrepp inriktar jag mig inte bara på uppkomsttiden utan även på de litteratur- och idéhistoriska rötterna som ligger bakom Olssons sätt att skriva och tänka.

Olsson ifrågasätter idén Om en enda objektiv urskiljbar verklighet som ofta används för att stöda maktpositioner och strukturer i väldig olika samhälleliga sammanhang. I sina romaner och skådespel försöker Olsson varken ge en avbild av verkligheten eller skildra helt fantastiska landskap. Holmström fångar träffande de för Olssons produktion centrala perspektiven under mellankrigstiden i titeln på den första delen av hans biografi: *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920-1945*. Olsson sysslar i likhet med Bloch framför allt med vägen till Utopia, med resan till den öppna horisonten. Även om Utopia – knapp urskiljbar – ändå skimrar vid horisonten. Helt i samförstånd med Bloch utforskar Olsson i sina romaner och skådespel det utopiska som ett kännetecken för människan och efterlyser i sina essäer en litteratur som visar och utvecklar nuets utopiska potential. Jag visar i min undersökning att det handlar mindre om ett socialistiskt samhälle eller dylikt. Olssons sätt att tänka utopiskt syftar på människans belägenhet i en värld som moderniseras i snabb takt, en värld där religionerna har tappat sitt tolkningsföreträde och där naturvetenskaperna och ekonomin tar över att definiera människan.

Sin kritiska hållning till tidens samhälleliga, politiska och konstnärliga tendenser hänför Olsson inte till en pessimistisk undergångsstämning som var så typisk för fin-de-siècle och tiden omkring det första världskriget. Redan en flyktig blick på de områden som har engagerat Olsson mest, visar att en vemodig längtan till ett förlorat urtillstånd eller en förfluten guldålder bara har en marginell betydelse för författarens utopiska tänkande. Hon fordrar en sann förnyelse när hon diskuterar ungdomens situation eller kvinnans emancipation i många av sina kritiska essäer, romaner och skådespel. Framtidens vuxna är traditionellt ett ämne som ingår en intensiv förbindelse med utopiskt tänkande. Det samma gäller för feministiska reflexioner som inte bara kritiskt belyser nuets härskande strukturer utan även har en mer eller mindre tydlig idé om ett tillstånd i framtiden som borde strävas efter. Utopiskt tänkande spelar alltid en roll, från föreställningen om ett politiskt system som ger män och kvinnor samma rättigheter till frågan om vilka konsekvenser en upplösning av den

binära könsordningen kunde ha för människornas sätt att tänka och leva med varandra.

Vid sidan om Olof Enckells studie i Hagar Olssons tidiga verk *Den unga Hagar Olsson* (1949) och Roger Holmströms biografi i två delar har forskningen om Olsson varit begränsad till enskilda texter eller i form av korta artiklar överblickat ett litet omfångsrikare urval. Den hittills enda doktorsavhandling *Hagar Olsson och den nya teatern* (1973) av Lena Fridell handlar om Olssons teatersyn speglad i teaterkritiken 1918-1929 med fokus på skådespelet *Hjärtats Pantomim*. I min undersökning tar jag nu hänsyn till nästan hela hennes produktion (manuskript, essäer, kritik, skådespel och romaner) under tiden från ca 1920 till 1950 genom att presentera och analysera ett representativt urval.

Det utopiskas betydelse för Olssons förståelse av litteraturen, människan och samhället har tagits upp av en del kritiker och forskare. Men ingen har fört en djupare diskussion om begreppet utopi och dess funktion i samband med litteratur och konst. I analogi med detta lade man inte märke till det utopiskas genomgripande påverkan på Olssons sätt att tänka och skriva. Olof Enckell säger visserligen att det utopiska spelar en viktig roll i Olssons författarskap men han dryftar inte sitt påstående. Johan Wrede tar upp det utopiska i Olssons produktion omkring 1920 i en artikel. I rubriken hittar man de begreppen som är centrala för min undersökning: illusion, utopi och realism. Wrede konstaterar att det politiska klimatet i Europa där utopiskt tänkande spelade en betydande roll bildar en viktig bakgrund för förståelsen av Hagar Olssons och Edith Södergrans verk utan att han närmare utvecklar den här tanken. Ytterligare betonar han den centrala betydelsen av utopin för Olssons syn på litteraturen och politiken. Problematiskt med Wredes framställning är hans sätt att behandla relationen mellan realism och utopi/ illusion. Han ser inte att begreppen inte kan skiljas åt eftersom de båda är del av en och samma litterära strategi, d.v.s. nyrealismen, och det leder till påståendet att Olsson trots hennes politiska intresse saknar kontakt med verkligheten och rationellt tänkande. Tvärtom menar Wrede att Olssons resonemang blev styrda av känslorna. Liknande förebråelse antydes också i den nyaste forskningen. Jag visar att man inte kan hålla fast vid en sådan bedömning när man mera ingående befattar sig med det utopiskas beskaffenhet och när man granskar en bredare textcorpus inom Olssons författarskap. Dessutom måste man beakta att den litteraturkritiska och vetenskapliga granskningen av Olsson och Södergran sedan deras förstlingsverk har skett utifrån en patriarkalisk ordning och det ledde till att stämpeln ”överemotionell” eller ”verklighetsfrånvarande” delades ut ganska snabbt.

Pertti Karkamas artikel ”Die Geburt der Utopie in der frühen Prosa Hagar Olssons“ är så vitt jag vet det enda forskningsbidraget som före min studie behandlar sambandet mellan Blochs filosofi om det utopiska och Olssons författarskap. Karkama begränsar sig till Olssons första tre prosatexter. Han nämner många aspekter av det utopiska tänkandet hos Olsson så som feminism, den universella människokärleken, samverkan av texternas struktur och innehåll och relationen till de politiska och kulturella strömningarna efter första världskriget respektive finska inbördeskriget. Problematiskt hos Karkama är att Olssons personlighet (eller Karkamas tolkning av hennes personlighet) får för mycket utrymme i argumentationen och att Blochs terminologi används på ett odifferentierat sätt. Redan 1936

nämnde Per Olov Barck illusionens/utopins betydelse i Olssons verk. I essän ”Dynamikens apostel” belyser han både den djupa förbindelsen med expressionismen och också Olssons strävan efter form- och gränsöverskridning. Dessutom tar han upp hennes reflexioner omkring en ny realism. Särskilt viktig är Barcks hänvisning till naturalismens betydelse för Olssons litteratursyn. Utgående ifrån den här iakttagelsen understryker han i motsats till senare forskningsbidrag att ett socialt och politiskt engagemang spelar en central roll i Olssons författarskap. Men utopibegreppet går inte heller Barck närmare in på.

Tillkomsttiden för Olssons texter får i många bidrag åtminstone lite uppmärksamhet, men ingen diskuterar på ett mera ingående sätt hur genomträngande utopiskt tänkande präglade den europeiska politiken, konsten och kulturen under den första halvan av 1900-talet. Till de studier som förankrar sina analyser djupt i den historiska kontexten hör Lena Fridells doktorsavhandling om Olssons teatersyn och Helen Svenssons artikel ”Hagar Olsson och 30-talets idévärld”. Svensson betonar Olssons kulturradikala profil som har fått förvånansvärt lite uppmärksamhet i forskningen. Jag visar att just den här förbindelsen till kulturradikalismen är väsentlig för Olssons sätt att tänka och skriva utopiskt. Svensson öppnar i sin korta artikel många kontexter som jag mera ingående behandlar i min studie. Även om Svensson i sin avhandling progradu nämner det ”utopiska draget” i Olssons kollektivism saknar hennes artikel en undersökning av det utopiska. Det föranleder henne till slutsatsen, att Olsson i *Arbetare i natten* rekommenderar ett totalt brott med det förflutna, vilket jag tydligt vederlägger. Jörn Donner påpekar i förorden till de två samlingarna *Tidig dramatik* (1962) och *Tidig prosa* (1963) att Olssons produktion har en väldigt öppen karaktär. I min studie visar jag att Donner nämner ett viktigt drag i det utopiska skrivandet så som det också är kännetecknande för Olsson. Målet är inte ett konstverk i fulländning utan konsten anses mera som en väg till, eller som en följeslagare på vägen till en bättre framtid.

Vid sidan om biografin använder jag i min avhandling ett flertal kortare bidrag av Roger Holmström om Hagar Olsson. Här reflekterar han bland annat kring relationen mellan rysk och finsk modernismen med hänsyn till mellankrigstidens kulturpolitiska debatter eller diskuterar Olssons författarroll i ljuset av den politiska situationen under 1940-talet. Kännetecknande för många Olssonstudier är den starka fokuseringen på hennes liv och personlighet. Därtill förleder säkert hennes ofta provocerande uppträdande och hennes exceptionella ställning som ung kvinnlig kritiker i en mansdominerad kulturverksamhet. Men det tycks också vara den – antagligen ofta omedvetna – fortsättningen på hur den tongivande litteraturkritiken bemötte kvinnliga författare under mellankrigstiden. Kön och personlighet hade ofta en stor betydelse för bedömningen av en författares meriter. Den här problematiken diskuterar jag ingående. Det biografiska perspektivet kan ibland vara missledande. Man gör inte texterna rättvisa, speciellt när man i motsats till Roger Holmström inte uttryckligen väljer att problematisera det här perspektivet. I min undersökning berör jag Olssons liv och person, om överhuvudtaget, sporadiskt. Tack vare framför allt Holmströms insatser hör biografin ändå till de bäst utforskade områdena. Mitt intresse gäller i första hand den historiska och kulturella europeiska kontexten och den litterära och filosofiska traditionen i vilken Olsson har skrivit in sig i. Mina analyser av Olssons texter bygger alltså på en grundlig

granskning av utopibegreppet med de tematiska tyngdpunkterna utopi och estetik samt utopi och politik. Dessutom tar jag hänsyn till den historiska kontexten. Analyserna leder till en djupare förståelse av hela författarskapet och upplöser ett flertal oklarheter. Till oklarheterna måste man till exempel räkna Olssons förmenta antiintellektualism som många forskningsbidrag tar upp antingen som en tydligt formulerad anklagelse eller som en tyst tvekan.

Mitt undersökningsmaterial består av publicerade och opublicerade texter av Hagar Olsson som skrevs framför allt under perioden mellan ca 1920 till 1950, medan mitt urval av prosatexter och skådespel begränsar sig till 1920- och 1930-talet. Beteckningen ”de kritiska texterna” eller ”det kritiska verket” innebär de mera omfattande litteratur- och kulturkritiska essäerna och recensionerna och vidare de kultur-, politik- och samhällskritiska bidrag som publicerades i dagspressen eller i olika tidskrifter. Många av dessa texter publicerades bara en enda gång och är därför begränsat tillgängliga. I Handskriftsavdelningen på Åbo Akademis bibliotek finns Hagar Olssons samling ur vilken jag använder olika essä- och prosa manuskript samt Olssons skoluppsatser. I den för min avhandling relevanta tidsperioden gav Olsson ut tre essäsamlingar som i huvudsak består av redan tidigare tryckta recensioner och essäer: *Ny generation* (1925), *Arbetare i natten* (1935) och *Jag lever* (1948). En fjärde samling kritiska texter från framför allt 1920-, 1930- och 1940-talet gav Olof Enckell ut under titeln *Tidiga fanfarer och annan dagskritik* (1953). Vid sidan om ett flertal kritiska texter gör jag utförliga analyser av skådespelen *S.O.S.* (1929), *Det blåa undret* (1932) och *Lumisota* (1939) samt romanerna *På Kanaanexpressen* (1929), *Det blåser upp till storm* (1930) och *Chitambo* (1933). Jag visar att framför allt *Chitambo* måste räknas som en estetisk utopi. *Mr Jeremias söker en illusion* (1926) tar jag upp som en förelöpare till *Chitambo* men texten analyseras inte mera ingående.

Min studie börjar med en första introduktion av begreppet utopi och en presentation av olika traditioner inom utopiskt tänkande. Vid sidan om Ernst Bloch använder jag Ruth Levitas' avhandling *The Concept of Utopia* (1990) och bidrag av bl.a. Erich Fromm och Michel Foucault. Ju intensivare man diskuterar utopibegreppet desto längre hamnar man bort från en definition. Och ändå säger det här mycket om det utopiska: öppenhet, obestämbarhet och gränsöverskridning kan betecknas som programmatiska för ett utopiskt sätt att tänka. Utopi betyder ett föregripande av framtiden som utgår ifrån en direkt eller indirekt samtidskritisk hållning. Även den regressiva utopin har det kommande i sikte eftersom den vill återställa förflutna tillstånd i framtiden som oftast ändå är fantasiskapelser. En idealisering av det förflutna som alltid avviker från den historiska verkligheten kan innebära en sann förnyelse.

Utopiskt tänkande bärs av en längtan och en strävan efter en mänskligare och rättvisare – d.v.s. en bättre – värld. Det spelar ingen roll om den här längtan så som i de litterära dystopierna indirekt kommer fram genom kritik och varning eller direkt i en beskrivning av en bättre värld. Med hjälp av följande funktioner ifrågasätter utopiskt tänkande de etablerade strukturerna. Det visar hur strukturerna befrämjar en utveckling fram till en mardrömsvärld (varning). Det erbjuder möjligheten att fly till olika drömvärldar (kompensation) och det visar möjligheten till en konkret förändring och förbättring av de härskande tillstånden (appell). Tar man hänsyn till hur utopiskt tänkande utvecklade sig kan man urskilja olika traditioner som ändå har många beröringspunkter. Erich Fromm konstaterar

att utopiskt tänkande i den västerländska kulturen präglas av ett innehållsligt kännetecken som finns redan sedan många århundraden. Förstår man utopin som en längtan efter en bättre och lyckligare värld för så många människor som möjligt då upptäcker man igen och igen det humanistiska idealet för en universell mänsklighet som är väg och mål inom utopiskt tänkande.

Efter inledningen och det andra kapitlet som behandlar begreppet utopi och det utopiska tänkandets traditioner följer det tredje kapitlet som är en inledning till Hagar Olssons sätt att tänka och skriva utopiskt. Här står relationen mellan utopi och estetik i centrum. Med hänsyn till ett flertal litteraturvetenskapliga forskningsbidrag visar jag att utopisk litteratur är mycket mer än en genrebeteckning för den klassiska utopiska statsromanen som framför allt gestaltar komponenterna ny ordning och organisation i de utopiska varianterna och tvång och kontroll i de dystopiska varianterna. Tar man sådana utopiska funktioner som kompensation, kritik, vidgandet av horisonten och appell i beaktande blir det omedelbart tydligt att det utopiska kan hittas i litteraturen oberoende av en litterär genre. Det betyder att en text som Olssons roman *Chitambo* kan räknas som utopisk roman. Här blir utopisk ”Vor-Schein”, d.v.s. föraningen om en bättre värld eller ett bättre tillstånd som existerande möjlighet till med hjälp av formella och innehållsliga gränsöverskridningar. Det skapas en polyfoni och mångtydighet som ger en konkret föreställning om världens gömda möjligheter. Ordningsbrottet visar sig alltså som en viktig komponent i utopisk litteratur.

Sedan slutet av 1800-talet spelar föreställningen om undergången en viktig roll i den europeiska litteraturen och det är inte förvånande att den bibliska apokalypsen var en utbred symbol. I apokalypsen hittar man det fruktbara kaos som har en stor betydelse i Hagar Olssons texter. Samtidigt visar den att utopi och dystopi inte längre kan uppfattas som motsatser. I dessa döds- och undergångsföreställningar finns vid sidan om en kritisk komponent alltid möjligheten till pånyttfödelse och förnyelse. Därför står begreppet ”utopisk litteratur” i min studie för texter med både utopiska och dystopiska drag.

Utopin siktar på orter och tillstånd som i verkligheten (ännu) inte har blivit till. Ifall den kräver av sig själv att ha en påverkan utöver den litterära texten, d.v.s. inriktar den sig på de konkreta framtidsmöjligheterna, måste den ta både det förflutna och sin egen tid i beaktande. Den här övertygelsen delar Ernst Bloch och Hagar Olsson med varandra. Utgående från Friedrich Nietzsches fordran på en omvärdering av alla värden börjar Olsson, Bloch och många andra av deras samtida med att inte bara kritisera de rådande formerna och strukturerna utan även – och det är centralt för Olsson – leta efter deras utopiska potential. Ett sådant perspektiv som alltid har framtiden i tankarna betecknar Bloch som realistiskt. Adjektiven ”realistisk” och ”utopisk” som vanligen gäller som motsatser blir utgångspunkter för en kritisk granskning av idén om en given realitet eller natur, av föreställningen om en skarp gräns mellan fiktion och verklighet, mellan den enskilda individen och samhället, och en kritik av många andra binära oppositioner som präglade och präglar det västerländska sättet att tänka.

I sina kritiska essäer betonar Olsson upprepande gånger att man befinner sig i en brytningstid. Detta visar enligt författaren framför allt en förändrad verklighetsuppfattning som den moderna litteraturen ska gestalta

och problematisera. En litteratur som uppfyller dessa krav betecknar Olsson som nyrealistisk. Den nyrealistiska litteraturen kännetecknas dessutom av att den tar upp tidens problem och ger konkret hopp på en lösning av dessa problem. Det gör litteraturen genom att hänvisa till verklighetens föränderlighet och till människans roll i skapandet av den här verkligheten. På så sätt opponerar Olsson sig mot en positivistisk världsbild som utgår från en given verklighet som man borde urskilja och i konsten efterlikna så exakt som möjligt. Den nyrealistiska litteraturen påverkar verkligheten genom att befrämja och utveckla ett nytt sätt att tänka, se och känna. Det betyder inte ett radikalt avvisande av allt förgånget. Det ska tvärtom dras nytta av det förflutna för framtiden.

Olsson tillämpar sina kritiska, litterära och dramatiska texter konsekvent på varandra. I *Chitambo* vågar protagonisten bli en arbetare i natten, d.v.s. hon tar itu med sin egen historia och med dess bortträngda delar för att kunna släppa den för gott och kunna rikta blicken framåt. Protagonistens med realistisk stil berättade barn- och ungdomsår står sida vid sida med upplevelser, visioner och drömmar från jagberättarens nutid. De realistiska passagerna verkar vara mindre autentiska och därmed mindre verkliga än dröm- och visionspassagerna och det leder till att det inte bara krävs en kritisk nybedömning av det förflutna utan man måste även fråga sig vad verkligheten egentligen är.

Karakteristiskt för Olssons sätt att tänka utopiskt är en skenbar paradoxal fordran på en ändlös utveckling som blandas med en strävan till den slutgiltiga ”försoningen”. En liknande oförenlighet finns också hos Bloch. Olssons idé om ”försoningen” kan likställas med Blochs kategori ”Ultimum” som han också beskriver som den högsta nyskapelsen (”die höchste Neuheit”) eller identitet. Båda begreppen motsvarar Erich Fromms föreställning om en universell mänsklighet. Genom att människan närmar sig en universell mänsklighet utvecklar hon sin individualitet och stärker samtidigt sitt medvetande för att hon är del av en mänsklig gemenskap. Utopin om en ny mänsklighet kombinerar en längtan efter frihet med behovet efter säkerhet. Själva utopin och den särskilda betydelsen som estetiken enligt Olsson har för förverkligandet av den här utopin påminner om Friedrich Schillers tankar om den estetiska staten.

Hagar Olsson gestaltar en sådan utopi i sin roman *Chitambo*. Protagonisten och jagberättaren Vega Maria Eleonora Dysters uppgörelse med sig själv presenteras som en väg till framtiden. Vägen beskrivs ingående och betyder här det utopiska ”Nahziel” (”närmål”) som symboliseras av orten Chitambo. Det utopiska ”Fernziel” (”fjärrmål”), den avlägsna kontinenten Atlantis, kan däremot inte beskrivas närmare. Men vid romanens slut blir åtminstone en ”Vor-Schein” av kontinentens konturer synliga. I motsats till Chitambo som står för ett utopiskt ställe i människans inre, symboliserar Atlantis den yttre världen, d.v.s. samhället. Genom att Vega når fram till den utopiska orten i sitt inre blir Atlantis till en konkret och reell möjlighet. Enligt den nyrealistiska strategin blir läsaren inte bara uppmuntrad till en kritisk granskning av sitt eget sätt att tänka och se utan det presenteras dessutom en hoppingivande utopi. Bakom denna står föreställningen om att en litteratur som bara visar världens missförhållanden är lika orealistisk som en litteratur som begränsar sig till idyllen. Hagar Olssons utopiska koncept av den autonoma skapande människan i nära förbindelse med alla människor kan gälla som en av modernismens centrala

utopier. Man måste förstå den som en reaktion på de snabbt framåt skridande moderniseringsprocesserna och på en förlust av mening och ordning som konsekvens av dessa förändringar. Olssons utopi är en manifestation av hennes krav på en djup relation mellan litteraturen och verkligheten utanför textens gränser. Den här relationen leder till insikten att man inte längre kan skilja åt dessa två områden: Verkligheten skapar människan och skapas av människan.

Det fjärde kapitlet anknyter till den här insikten. Vid sidan om relationen mellan utopi och politik behandlar jag också relationen mellan politik och utopisk litteratur. Jag visar i vilken idéhistorisk och litterär tradition Hagar Olsson rör sig och vilka konsekvenser den här traditionen har för hennes sätt att hantera den kulturella och politiska situationen under perioden 1920-1950. För att kunna genomföra detta, beskriver jag först den historiska bakgrunden. I ett särskilt delkapitel behandlar jag den svenskspråkiga litteraturkritiken under 1920- och 1930-talet. Här diskuterar jag om utopiskt tänkande bildar en skiljelinje mellan de så kallade traditionalisterna och modernisterna. Utgående från den här bakgrunden går jag först in på Olssons kritiska produktion för att sedan kunna analysera romanen *Det blåser upp till storm* och skådespelen *S.O.S.*, *Det blåa undret* och *Lumisota*.

På basis av olika diskussioner omkring begreppet ”engagerad litteratur” och på Theodor W. Adornos radioföredrag ”Engagement oder künstlerische Autonomie” (1962) belyser jag förbindelsen mellan utopi, politik och konst hos Olsson. Adorno talar i sitt föredrag om den utopiska respektive revolutionära potentialen i en engagerad konst och i en ändamålsfri konst med hänsyn till begreppet ”det politiska”.

Man kan observera att det utopiska elementet dominerar i Olssons tidiga produktion emedan hon allt oftare tar konkret hänsyn till tidens politiska och samhälleliga händelser och tendenser sedan ca 1930. Det gäller framför allt för hennes kritiska texter och skådespel, men i lite mindre utsträckning också för romanerna. Mina textanalyser visar att det utopiska ändå fortsätter att spela en central roll både för innehållet och också för formen. Relationen mellan samhälle, politik och estetik präglas hos Olsson alltid av utopiskt tänkande. Det förklarar varför Olsson inte var partipolitiskt engagerad. Dessutom klargör det varför Olsson både som författare och som kulturkritiker aldrig lämnade den litterära diskursen. Olsson förbehåller sig rättigheten att ta in sina utopier i de samhälleliga debatterna genom att förklara kritiken som konst. I den meningen kan man tolka etableringen av radikala kulturtidskrifter som konkret utopiska projekt som bars av hoppet att kunna påverka samhället. Förstår man utopin som ett redskap för att kunna överskrida gränser och för att kunna gestalta ”Noch-Nicht-Dagewesenes” (”det ännu-inte-existerandet”), kan det gälla som ett kännetecken som skiljer modernisterna från traditionalisterna.

Det utopiska tjänar Olsson som ett verktyg för den kritiska kulturanalysen. Med sin öppna och experimentella karaktär utvecklar det sig särskilt bra på det litterära fältet. Här är det åtminstone ganska långt frigjort från verklighetens strukturer och regler. Men på samma sätt som Olsson markerar den konstnärliga karaktären i sina romaner, skådespel och kritik, betonar hon texternas referensialitet till den utomtextuella verkligheten. Den här strategin utsträcker sig konsekvent från det innehållsliga planet till berättarperspektivet och den språkliga och scentekniska gestaltningen, från

symboliken och metaforiken till gestaltningen av figurerna. Olssons karaktärer är realistiska och övernaturliga på en gång. De har djupa rötter i sin tid och ändå är de tidlösa. I figurerna återspeglas traditionen och samtidigt finns det någonting nytt hos dem. Hagar Olssons nyrealistiska litteratur kan karakteriseras som samhälleligt engagerad och politisk i en vidare mening. Olssons stora mål är att befria människan ur hennes passivitet och att uppmuntra henne att ta ansvar för sitt öde och sin framtid. Ifall litteraturen lyckas med det blir den till (politisk) handling.

Olsson förstår litteraturen som en trojansk häst, d.v.s. som ett effektivt vapen. Den är pacifistens kampmedel. Den erbjuder nya perspektiv i form av konkreta idéer – så som den paneuropeiska tanken – och genom att antyda möjligheten av ett nytt verklighetsbegrepp. Här kan man nämna Olssons för mellankrigstiden okonventionella sätt att hantera de fientliga politiska lägren eller hennes hantering av binära oppositioner och hennes betoning av världens ambivalenta mångfaldighet. Genom litteraturen blir en annan verklighet tänkbar och urskiljbar. På så sätt får alternativa realiteter också tillträde till utomlitterära diskurser.

Anledningen till Olssons krav att bryta med konventionerna – och det spelar ingen roll om de är konstnärliga, politiska eller samhälleliga – är inte själva glädjen att dekonstruera normer och begrepp. Resultatet kunde vara en relativism som själv bär faran att sluta i dekadens, pessimism och passivitet. Kopplar man frihetsbegreppet till möjligheten att aktivt ta hand om det egna livet, uppenbarar sig paradoxen att en större öppenhet inte nödvändigtvis leder till en större frihet för människan. Mot den här bakgrunden måste man se Olssons kritik av vissa modernister. Olssons tro på litteraturens potential att kunna gestalta framtiden föranleder henne att kräva att författarna tar ett stort politiskt och samhälleligt ansvar. Särskilt i kristider får de inte dra sig tillbaka utan de måste försöka utnyttja litteraturens möjligheter. Även den självvalda passiviteten är enligt Olsson ett politiskt beslut.

Ur Olssons texter talar arvet efter upplysningstidens framstegsoptimism och inflytandet från den marxistiska historieuppfattningen. Men även den kristna läran har lämnat tydliga spår. I många av sina texter kombinerar författaren religion, utopiskt tänkande och socialism med varandra. Bakom detta ligger övertygelsen att människan även i en sekulariserad värld har ett behov av myter och spiritualitet. Olsson tar det här behovet på allvar. Hon följer premissen att inte tränga bort det irrationella utan att i stället utforska det för att kunna oskadliggöra det och till och med dra nytta av det. Det irrationella är en del av den humanitet som man enligt Fromm borde odla för att närma sig den utopi som han kallar för humanism. Den här utopins högsta förtjänst är enligt Fromm att den garanterar fred på jorden.

Med sitt val av symbolik markerar Hagar Olsson att hon står i en lång tradition. Hennes texter baserar sig på en djup tro på människan som enligt Fromm är karakteristisk för den humanistiska traditionen. Expressionisterna och de nordiska kulturradikalerna kan man också beteckna som arvtagare till den här traditionen. Utan tvivel måste man räkna Olsson till den här gruppen. Kulturradikalernas distansering från partipolitiken betyder ett politiskt ställningstagande till ett radikalt annorlunda sätt att tänka. Här finns tydliga förbindelser mellan kulturradikalismen och den autonoma konsten så som Adorno beskriver den. Man levererar inga

perfekta statssystem som svar på de samhälleliga problemen. Utvecklingen av mera kontroll och organisation skulle inte leda till en förändring av strukturerna utan den skulle stabilisera och skärpa de härskande tillstånden. Den kulturradikala utopin om den fria människan förvägrar sig en fixering. Därför kan det vara svårt att beskriva den närmare. Samtidigt betonas på så sätt motsatsen till den rådande samhälleliga och politiska ordningen, och här ligger en av utopins centrala funktioner.

Det utopiska hos Olsson är genomsyrat av en humanism som bärs av föreställningen att en samhällelig och politisk förändring, alltså en förändring av de yttre ramarna av människornas samlevnad, bara kan ske via en inre förändring av den enskilda människan. Hittar och utvecklar den enskilda individen sin mänsklighet inser han eller hon att det finns ett samband mellan alla människor. Det betyder ingalunda en upplösning av det individuella i kollektivet. Framför allt i sina litterära texter presenterar Olsson otaliga gånger hur mångfaldig och ambivalent den mänskliga tillvaron är. Dessutom kritiserar hon de politiska ideologierna som försöker underkuva individen i namn av ett större kollektiv. Olssons utopi syftar på en känsla av gemenskap som alla människor ska uppleva och omfatta. Inte mer och inte mindre. I enlighet med detta gestaltar Olsson sina figurer så att de samtidigt verkar vara levande människor och typer. Mänskligheten är på samma sätt ett uttryck för den oändliga mångfalden och för det förenande elementet i det mänskliga livet. Mångfald och enighet uteslutar inte varandra utan tvärtom betingar de varandra. Känslan för den här humaniteten ska litteraturen utveckla och främja och Olsson tilltror litteraturen att kunna skapa en grogrund för en politik som syftar till fred och rättvisa för alla människor. Den här dimensionen gör att Olssons litteratur trots dess täta anknytning till mellankrigstidens debatter fortfarande har en samhällskritisk och politisk relevans.

I två skilda kapitel undersöker jag två av utopidiskursens klassiska teman, ungdom och kvinnlighet. Jag visar hur Olsson förenar samhällskritik, en ny verklighetsuppfattning och utopiska möjligheter med varandra. Mellankrigstidens ungdom och ”nya kvinna” rör sig liksom litteraturen i ett gränsland. De befinner sig i ett mellan- eller övergångsstadium. På så sätt blir de till de ideala representanterna för en tid som förstår sig själv som en brytnings- eller övergångstid. Redan under upplysningstiden upptäcker man barnet som en möjlig bärare av en bättre framtid. Uppfostringen av morgondagens vuxna får en allt större vikt för ett förverkligande av framtida mål. Under mellankrigstiden talar man i hela Europa om den unga respektive nya generationen. Ideologer från helt olika håll försöker att instrumentalisera ungdomen för sina syften och att dra nytta av de orienteringslösa och från första världskriget djupt traumatiserade unga människorna som ofta betecknas som den faderlösa generationen. I Olssons romaner och skådespel innehar barn och ungdomar ofta de centrala rollerna. Samtidigt debatterar Olsson ungdomens situation i sina kritiska texter. Här kombinerar hon en skarp kritik av tidens problem med ett utopiskt perspektiv. Jag visar att Olssons texter är ett tidigt bidrag till en nordisk och kanske framförallt svensk debatt om barnens situation och rättigheter som tog sin början med Ellen Keys essäsamling *Barnets århundrade* (1900) och som under 1900-talet uppnådde stor internationell uppmärksamhet. Det femte kapitlet indelas i ett bakgrundskapitel i vilket jag kort presenterar de ungas situation under mellankrigstiden. Samtidigt problematiserar jag tidens

ungdomskult. Sedan följer ett delkapitel om Olssons kritiska texter och ett delkapitel om den litterära produktionen. Den här gången står romanen *På Kanaanexpressen* i centrum. Men under aspekten generationskonflikt beaktas även *Det blåser upp till storm* och de tre skådespelen *S.O.S.*, *Det blåa undret* och *Lumisota* på nytt.

Med hänsyn till symboliken finns det inte betydande skillnader mellan Olssons essäer, romaner och skådespel. Snarare bildar essäerna ofta en upplysande kommentar till prosan och dramatiken. Men tvärtom kan de litterära texterna också illustrera och understöda essäernas kritik. Ofta lyckas de bättre i att fånga stämningen under mellankrigstiden och öppnar dörren till en djupare insikt i de ungas situation. Med deras öppenhet och ambivalens förmår romanerna och skådespelen dessutom att visa åtskilliga nya perspektiv. Här lyser utopiskt ”Vor-Schein” mer intensivt än i de kritiska texterna. Det beror bland annat på den formella gestaltningen av romanerna och skådespelen. Den medverkar till att presentera verklighetens mångfald och föränderlighet.

Det centrala motiv som dyker upp i nästan alla av Olssons texter om ungdomen är den äldre generationens förräderi mot ungdomen, ungdomens protest, nödvändigheten att understöda ungdomarna och möjligheten till en inre befrielse eller försoning. Utan att underskatta fascismens fara förklarar Olsson varför många ungdomar dras till den här ideologin. I stället för att demonisera ideologins anhängare och i stället för att presentera dem som figurer i samhällets utkant, kräver Olsson att hela samhället tar sitt ansvar. Hon menar att barn och ungdomar ska uppfostras till självständigt tänkande och ett socialt agerande. Dessutom måste ungdomen få veta om tidens stora problem och få möjlighet att diskutera dem.

I alla sina texter om ungdomen tar Olsson upp barnens och ungdomarnas behov av ledstjärnor. Den här aspekten är med tanke på den politiska situationen i många europeiska länder särskilt brisant. Olsson beundrar med vilken hängivenhet ungdomen kan kämpa för en sak. Samtidigt visar hon att det ligger stora faror i den här entusiasmen, den här viljan att följa en ledare och den här längtan efter gemenskap och bekräftelse. Mellankrigsungdomen rör sig i Olssons texter alltid vid kanten av en avgrund. Det ligger i samhällets händer om dess barn ska offras i ett nytt krig eller om barnen blir förberedda på att skapa en bättre och fredligare värld. Samhället representeras hos Olsson inte bara av de äldre generationerna utan även av själva ungdomen. Olsson tror på ungdomens kraft att hitta och kämpa för nya framtidslösningar trots de etablerade makt- och tankestrukturernas motstånd. På motsvarande sätt är de ensamma och sårade barnen i Olssons romaner och skådespel ofta samtidigt stridbara karaktärer som ofta blir ledstjärnor för sina jämnåriga kamrater. De är bärare av Olssons utopi om den befriande människan. Även om de är sin tids offer frigör sig ungdomarna från de härskande föreställningarna och strukturerna och utvecklas till skapare av sin egen framtid eller till vägröjare för den kommande generationen.

Det sjätte kapitlet börjar med en teoretisk del där jag diskuterar hur centralt utopiskt tänkande är i olika feministiska, gender- och queerteoretiska tankemodeller. Dessutom tar jag upp frågan om och hur kroppen kan uppfattas som en utopisk ort. I de här teorierna spelar många av de funktioner som är karakteristiska för utopin en viktig roll. Ett kritiskt ställningstagande till de rådande maktförhållandena är avgörande. Att

överskrida gränser och att experimentera med nya möjligheter som befrämjar hoppet om en ny ordning samt en uppfordring till handling är inte bara kännetecknande för en feministiskt präglad litteratur utan även för de ovan nämnda teorierna. Feminismens centrala mål är mycket explicitare än många andra politiska utopier. Man strävar efter ett samhälle där kvinnor och män är lika värdefulla och där alla har samma rättigheter, friheter och chanser. Men det råder ofta oenighet angående frågan hur det framtida samhället ska organiseras. Hur den här frågan besvaras beror mycket på hur manligt och kvinnligt definieras och om en differentiering i två kön har en ordningsstiftande betydelse eller inte. Avgörande är dessutom om och på vilket sätt verkligheten uppfattas som konstruerad eller som naturlig. Om man förstår kroppen och könet som natur eller som kulturella konceptioner beror mycket på den här verklighetsuppfattningen. Förstår man kroppen som en kulturell konception då kan själva kroppen anses vara en utopi eller ett utopiskt experimentfält. Kroppen motsätter sig föreställningen om en fixerad ordning eftersom den alltid är blivande. Den bär spår och minnen av det förflutna, befinner sig alltid i nuet och hänvisar på grund av sin oupphörliga förändring samtidigt permanent till framtiden.

Sedan slutet av 1920-talet spelar kvinnans situation en allt viktigare roll i Hagar Olssons produktion. Även om det här området hör till de bättre utforskade delarna av författarens verk har den nära relationen mellan feminism och utopiskt tänkande beaktas bara marginellt. Det är ganska märkligt med tanke på hur etablerad feministisk utopiforskning är i litteraturvetenskapen. Under de senaste åren undersöktes särskilt den svenska litteraturen om kvinnor under mellankrigstiden med hänsyn till dess utopiska potential. I bidragen finns det tydliga variationer i den intensitet med vilken begreppet ”utopi” diskuteras. I anslutning till min granskning av begreppet utopis relation till feminism förstår jag ”den nya kvinnan” som ett utopiskt koncept som Olsson gestaltar i många av sina texter. Innan jag kommer till dessa texter belyser jag kortfattat relationen mellan modernistisk litteratur av kvinnor och utopiskt tänkande och ger en kort historisk överblick över kvinnornas situation under mellankrigstiden. Här går jag också in på Olssons kontakt till kvinnokollektivet omkring den ”Kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad” och tidskriften *Tidevarvet*. På samma sätt som i de förgående kapitlen undersöker jag de kritiska texterna först. Vid sidan av några andra essäer och ett manuskript om den svenska drottningen Christina står framför allt Olssons feministiska programskrifter ”Den upproriska kvinnan” (1931) och ”Den revolutionära kvinnosaken” (1931) i medelpunkten. Byggande på de här vunna insikterna undersöker jag alla redan tidigare analyserade romaner och skådespel med hänsyn till den ambivalenta gestaltningen av manligt och kvinnligt och till det utopiska koncept som står bakom den här gestaltningen.

För mellankrigstidens nya kvinna är kroppen ett viktigt verktyg för att kunna uttrycka sig själv. Samtidigt är den hennes experimentfält. I motsats till sina föregångare förnekar ”den nya kvinnan” inte längre sitt kön och sitt sexuella begär för att kunna nå en större personlig frihet. Hagar Olsson betonar att det sexuella begäret i stället kan göras till ett redskap som hjälper kvinnan att befria sig ur den omyndighet hon befinner sig i och för vilken hon åtminstone delvis själv bär ansvar för. Androgyniteten i ”den nya kvinnans” kropp ska inte bli missförstådd som ett försök att underkasta sig under den manliga normen och att fungera som en man utan den

symboliserar en lek med manliga och kvinnliga attribut. Den här leken sträcker sig också till sexualiteten. Genom att bryta upp könsdifferensen börjar den heterosexuella normen ge vika. ”Den nya kvinnan” riktar inte nödvändigtvis sitt sexuella intresse mot mannen. Ofta presenteras samlivet mellan kvinnor som ett bra alternativ i mellankrigstidens litteratur. Den kritiska granskningen av könens ojämna maktförhållanden utmynnar ofta i en antydan om eller också konkret beskrivning av nya vägar och möjligheter.

I överensstämmelse med detta karakteriserar Hagar Olsson ”den nya kvinnan” som upprorisk och revolutionär. Liksom Ernst Bloch ser hon hennes utopiska potential som beror på att ”den nya kvinnan” befinner sig på en ort som ligger utanför den rådande ordningen. Även om det knappast är möjligt för henne att hitta en plats i den här ordningen där hon kan leva efter sina behov, erbjuder den här positionen chansen att vara en representant för alternativa möjligheter. I den meningen måste man förstå Olssons påstående att bara en upprorisk kvinna är en riktig kvinna. Olsson föregriper Simone de Beauvoirs observation att den manliga ordningen definierar kvinnan och att dessa föreställningar stöds med hjälp av olika kvinnlighetsmyter. En ur expressionismen vunnen insikt om att det inte finns en oföränderlig verklighet utan att människan själv kan skapa verklighet använder Olsson för kvinnans situation. I både sina essäer, romaner och skådespel visar hon hur onaturligt det traditionella könsförhållandet är. På så sätt avslöjar hon inte bara samhällets maktstrukturer utan tar ifrån dem dess legitimation. Det här kan man beteckna som det första steget i Hagar Olssons strategi. Som andra steg följer en nybedömning eller omvärdering av den underkuvade och undervärderade kvinnligheten som får chansen att utvecklas vidare. Olsson använder sitt favoritvapen, pennan, och tar sig makten att själv definierar vad en kvinna är. Det här gör det tredje steget möjligt: En gång till skapas det konkreta hoppet på en ny ordning där inte bara den enskildas egenheter utvecklas utan även den alla människor förbindande mänskligheten. I den här ordningen förlorar könet som strukturskapande kategori sin betydelse. Utopisk öppenhet och frihet bevaras genom att bara en enda egenskap är avgörande för den nya kvinnan: uppror.

Olsson leker i sina romaner och skådespel med de traditionella föreställningarna om kvinnligt och manligt genom att till exempel gestalta starka kvinnor och sårbara män, krigsbejakande mammor och moderliga män, sakligt-rationella kvinnor och verklighetsfrämmande manliga fantaster. Samtidigt kan de starka kvinnorna ha svagheter och vara osäkra och de sårbara männen kan ha en otrolig kraft. Kvinnor kan vara moderliga och män krigiska. Mångfalt, ambivalens och förmågan att utvecklas är viktiga kännetecken för Olssons litterära figurer. De öppnar rum som överskrider ett tänkande i binära oppositioner. Figurerna är en viktig del av experimentfältet utopisk litteratur. De visar med all tydlighet att verkligheten till en stor del är skapad. Det gäller också för könet och kroppen. Judith Butlers föreställning att könet är en performativ gärning kan man redan urskilja i Olssons romaner och skådespel. En förbindelse mellan Butler och Olsson är idén att maktstrukturer inte bara kan undersökas och dekonstrueras utan att den enskilda människan har möjlighet att uppfinna sig själv. Här kan man skapa ett samband mellan expressionismen och nyare feministiska teorier.

Det sjunde kapitlet avslutar min studie. Här står essän ”Jag lever” (1948) i centrum. Påverkad av andra världskriget och Förintelsen beger sig

Olsson igen på spaning efter det mänskliga. Den här utopiska orten bebos enligt henne av den delen av människan som är odödlig. Har hon vunnit den här insikten kan den traumatiserade människan få nytt hopp. Man kan förstå ”Jag lever” som Olssons humanistiska manifest eller som bekännelsen till människan och hennes utopiska potential. I den här essän löper alla centrala element av det utopiska i Olssons författarskap samman. Därför fungerar analysen av ”Jag lever” samtidigt som en avslutande resumé av min undersöknings viktigaste insikter.

Generellt kan man sammanfatta att utopin hos Olsson flyttas till en ny ort. Från en fjärran ö vandrar den till människans inre. Innehållsligt kan man beskriva författarens centrala utopi som en ny humanism med den skapande människan i centrum. Den här människan bär en utopisk ort inom sig som Olsson bl.a. beskriver som självet, den inre människan, mänskligheten, jagskapet eller det andliga jaget. De här begreppen har sitt motstycke i Ernst Blochs ”identitet” eller Erich Fromms ”universella mänsklighet”. Människan måste påbörja sin resa till den här orten och konsten kan visa henne vägen. Ju mera människan närmar sig den här orten desto starkare är hennes mänsklighet utvecklad. Hon förstår på ett rationellt och ett emotionellt plan hur unik hon är och att hon har en samhörighet med alla människor. Den här inre utopin möjliggör en kombination av frihet och säkerhet. Människan förstår att hon inte är ensam och att en del av henne är odödlig. Det leder till en inre säkerhet som ger människan kraft att inse att hon har förmågan att påverka verkligheten genom sina egna gärningar. Därmed får hon en frihet som samtidig betyder ett stor ansvar. Människans sätt att handla måste ske i harmoni med den inre utopiska orten som överhuvudtaget möjliggör den här friheten. Människan bär ansvaret för sig själv men också för världen och människorna som delar den här världen med henne. Nu kan hon börja skapa en bättre värld. Hur den här världen kommer att se ut förblir öppet. På så sätt lämnar Olssons texter det nödvändiga rummet som åskadliggör dem som ”echt-utopisch” (sann-utopisk) i Blochs mening. Texterna erbjuder inte några färdiga lösningar utan de vill vara ett bidrag till människans utveckling. Men det finns ett klart mål: en värld i frid där varken människan eller naturen blir exploaterad.

För att kunna visa att det utopiska är en central tankefigur i Hagar Olssons författarskap fick jag utgå ifrån ett brett perspektiv. Det gäller inte bara för den litteratur- och kulturhistoriska bakgrunden som tydligt överskrider Finlands gränser utan även för de undersökta texterna och de teoretiska utgångspunkterna. Med utopin som grundval öppnar sig många viktiga tematiska tyngdpunkter i Olssons produktion. Samtidigt blir den formella gestaltningen förståelig. Dessutom blir det synligt att allt står i en nära relation till allt även om det finns en bred tematisk mångfald. Min studies disposition följer den här insikten. Trots att alla delar bygger på varandra kan man också läsa dem som enskilda helheter.

SHORT ABSTRACT

Hagar Olsson (1893-1978) is one of the most important Finland-Swedish modernist writers and critics. Throughout the 1920s and -30s, Olsson had a big impact on the arts and cultural debates in both Finland and Sweden. She introduced to her own country the most recent literature and ideas from the continent and helped poets like Edith Södergran (1892-1923) find a larger audience. In addition to her criticism, Olsson also wrote prose and plays. Her texts allow for a thorough understanding of the cultural and political tendencies of the interwar period. Furthermore, the texts discuss problems that still have not lost their relevance. One of the questions Olsson deals with, for example, is how to find a balance between the human needs for both freedom and security in a rapidly changing society. Olsson aimed at a both ethical and aesthetical revolution. She fought for a modern literature which, in 1925, she characterized as „a new realism, which unites the farsighted intensity of illusion with the objectivity of establishments. [...] A realism for utopians!" ("Dikten och illusionen".)

My hypothesis is that this "new realism" is of central importance to the understanding of Olsson's literary production. I show that Olsson follows this aesthetic concept, which she herself called a "new realism", and which can be noticed in her entire work of the period. Her idea is closely related to the philosopher Ernst Bloch's (1885-1977) idea of the utopian as a function to be found in all kinds of human production. Especially in the arts, according to Bloch, it is possible to discover an aesthetic "Vor-Schein" (fore-gleam). This term is very helpful, as I show in my analysis of the part of Hagar Olsson's work that was written or published between 1920 and 1950. I proceed from the assumption that Olsson's production can be fully grasped only if one takes the special meaning of the utopian into consideration, particularly in the shape that it has been given in Bloch's *Geist der Utopie* (1918, 1923) and in his *Das Prinzip Hoffnung* (1938-1947). In addition, some further contributions to utopian studies – both old and new ones – serve as a theoretical-philosophical background to my study. The aspect of the utopian is an important characteristic of the concept of new realism, a concept that exerts an impact on both the content and the form of Olsson's texts.

I do not only consider published criticisms, dramas, and prose but also unpublished manuscripts and school essays which can be found in the "Hagar Olsson collection" at the Åbo Akademi University library. Based on this material I have chosen four main topics for my study: Utopia and aesthetics, utopia and politics, utopia and the youth or the young/ new generation, and utopia and gender. Within the framework of these topics, I refer to additional theories, among which some feminist and gender theoretical approaches are the most important. Some studies of modernism and the relation between literature and politics during the First and Second World Wars are also acknowledged. The historical context also plays a significant role in my analysis. The historical situations especially in Finland, Sweden, Germany, and Russia become important. My approach is comparative in many respects. First I discuss the many parallels between Ernst Bloch and Hagar Olsson. Moreover, I also consider the relations between Olsson and many other European artists and intellectuals. A comparison between Olsson's criticisms on the one hand and her plays and

novels on the other hand becomes particularly important. Olsson discusses the same subjects in different kinds of texts, but I show that there are sometimes important differences in the way the topics are presented. Sometimes a dialogue between the critical essays and the fictional texts can be noticed.

One important observation that I make in my study is that Olsson never leaves the field of literature or literary discourse. Even when she writes political essays or literary criticism in the daily papers, Olsson leaves many hints revealing that the texts have to be read as something that is situated in the space between reality and poetry. Such a strategy corresponds with Olsson's "new realism". This literary strategy can be described in a few words as the combination of realistic and utopian passages. Such texts always have a clear connection with the non-fictional world, which means that they provide a critical view of the social problems of their time. But they do not stop at that point. They try to find out both what future possibilities hide in the present and the opportunities of the past. Olsson does not aim to describe utopian societies, but to open readers' minds. She plays with structures and well-known symbols and metaphors. Literature is a field of experimentation. But one is not allowed to cut its connections with the non-literary world. The arts should enable the reader to perceive those aspects of reality which used to be hidden. She should understand that reality is nothing static but a highly changeable thing. Possessing this knowledge, human beings can no longer be preceived as passive victims of their genetic conditions or social situations. On the contrary, the single individual can have a big impact on the world and the way it will develop in future.

Olsson is closely related to continental modernism and she can be understood as a member of the second-generation cultural radicals who developed the ideas of the Modern Breakthrough in Scandinavia. Along with her concept of a "new realism", tradition becomes important to Olsson. This is something that often has gone unnoticed in previous research. The tradition contains a lot of potential which can serve the future. Olsson even describes a tradition of utopians to which she refers writers like Johann Wolfgang von Goethe, August Strindberg, Edith Södergran, Louis-Ferdinand Céline, Vladimir Mayakovski, and Walt Whitman.

Generally speaking, it can be said that Olsson takes the utopia from a faraway island and locates it inside of the single individual. Her major utopian idea is that of a new humanism with the creative and productive human being at its centre. The individual carries a utopian place inside her- or himself, a site that Olsson describes as the Self, the inner space of the human being, humanity, or the spiritual ego. These descriptions have their counterpart in Ernst Bloch's "identity" or Erich Fromm's "universal humanity". The human being has to begin her journey to this inner place whereas the arts can help her find that destination. During this journey a person's humaneness will develop. If it is found, this utopian place will reveal some important insights. A human being will then be able to see at a both rational and emotional level that she or he is unique but also closely related to everyone else in the world. This utopian place leads to an awareness that everyone has the freedom to create and develop her- or himself and the surrounding world. But a person's actions have to be in harmony with the utopian place, which then not only offers freedom but also the understanding that she or he is part of one humankind. It is a comforting

thought that nobody is alone, but this realization also leads to a high degree of responsibility. A person's actions are never allowed to harm others. This means that utopia is a state of mind upon the basis of which a better world can be created. What this world will look like remains open. Olsson's texts do not offer ready-made solutions, but they want to make a contribution to the development of humanity – whatever this will look like. Only one clear utopian goal is given: a world in peace where neither humans nor nature are exploited.

PERSONENREGISTER

A
Aalberg, Ida 143, 424
Aaltonen, Wäinö 87
Abenius, Margit 414
Adler, Max 333
Adorno, Theodor W. 31, 70, 74-78, 80, 86, 107f, 147, 149, 171, 178, 180, 182f, 188, 191f, 196, 229, 232, 236, 244, 251, 270, 327, 384, 437, 456, 463
Ahlbäck, Pia Maria 37, 42, 448
Åhlström, Axel 167
Ahlund, Claes 120, 362
Allardt Ekelund, Karin 288, 301
Almark, Ellen (siehe unter Grönvik, Ann-Mari)
Almqvist, Carl Jonas Love 120, 181, 293, 361, 397f, 426, 432, 438
Ambjörnsson, Ronny 43-45, 49, 60, 73f, 77, 349, 373
Amdam, Per 97
Andersch, Alfred 123
Andersen, Anders M. 288
Andersen, Per Thomas 154
Andersen Nexø, Martin 170
Andersson, Dan 223
Andersson, Irene 370
Andreas-Salomé, Lou 359
Anz, Thomas 17, 54, 88f, 95, 108, 113, 115, 125f, 128, 155, 166, 172, 175, 177, 186, 202f, 207, 327, 358f
Apollinaire, Guillaume 97, 203
Apollonio, Umbro 119, 315
Arendt, Hanna 150
Arvidson, Stellan 167f
Asklund, Erik 186
Atterbom, Per Daniel Amadeus 174
Attwood, Lyne 374

B
Bachtin, Michail 178
Backman, Sigrid 200, 304
Bacon, Francis 142
Bahr, Hermann 70, 83
Balzac, Honoré de 222
Bang, Herman 152
Barbusse, Henri 166-168
Barck, Karl Heinz 76
Barck, Per Olof 23, 27, 168, 183, 217, 220, 287, 333
Barnes, Djuna 198, 358, 363
Barth, Max 280
Bay, Carl Erik 158
Beauvoir, Simone de 33, 351-353, 384, 421, 431
Becher, Johannes R. 303
Bellinger, Gerhard J. 317
Benedictsson, Victoria 361, 393
Benn, Gottfried 303
Berghahn, Klaus L. 14, 46, 54, 62, 64, 71, 73, 81, 166, 197, 277, 279
Bergman, Gösta Mauritz 244
Bergson, Henri 63, 83, 111
Berneri, Marie Louise 42
Beyrau, Dietrich 155f
Björk, Nina 440
Björklund, Martina 25
Björkman-Goldschmidt, Elsa 304, 367, 391
Björling, Gunnar 79, 183f
Bloch, Ernst 5, 14-19, 21-23, 26, 30-32, 36, 38, 40, 47, 51, 54-68, 71, 74, 77-83, 86, 89, 92, 94, 97f, 102, 104, 106, 108-113, 115-120, 123f, 126, 129, 131f, 134, 139-142, 145-147, 150, 153, 163, 179, 192-194, 196, 198, 202, 209, 211, 214, 225, 228f, 233, 235, 237f, 240f, 244, 256f, 261, 266, 270, 272f, 275, 279, 283, 285, 291-293, 296, 298, 300, 304, 308, 315, 336, 343, 348-350, 352, 354, 356, 358, 361, 365, 370f, 373, 376, 382, 386, 391, 394, 403-405, 416, 428, 431, 434f, 441, 443f, 446, 448f, 451, 456f, 459, 461f
Blomberg, Erik 90, 123, 174
Bodin, Helena 114
Bogner, Ralf Georg 17
Bø Grønstøl, Sigrid 288
Bonaparte, Napoleon 230, 239
Bongardt, Markus 287
Böök, Fredrik 172-174
Boye, Karin 20f, 33, 73, 128, 153, 158, 160, 172f, 175-179, 208f, 287, 293, 304, 358, 368f, 373, 396, 413f, 448
Brandes, Georg 106, 121, 127, 151f, 166, 172
Brantly, Susan 98
Brecht, Bertolt 78, 104, 169f, 180, 182, 218, 231f, 304, 401
Bremer, Fredrika 361, 396
Brentano, Clemens 92
Bruhn, Karl 16, 174, 190f
Brynhildsvoll, Knut 186, 300, 326f
Bucharin, Nikolaj 99-101, 123, 171
Bürger, Peter 87, 123, 176
Butler, Judith 33, 346, 350f, 353-357, 398-400, 433

C
Carpelan, Bo 79
Celan, Paul 437
Céline, Louis-Ferdinand 120
Chagall, Marc 115
Chopich, Erika J. 250
Christina, Königin von Schweden 34, 392-394, 402, 421, 432
Cixous, Hélèn 352
Cleve, Fredrik 451
Collett, Camilla 361
Corni, Gustavo 162f

Cortez, Fernando 421-423
Cöster, Henry 15
Coudenhove-Kalergi, Richard Nikolaus 238
Cox, Harvey 15
Croces, Benedetto 211
Cullen Khanna, Lee 357f
Curie, Marie 383
Czapla, Ralf Georg 203

D
Dahl, Hjalmar 199
Dahlerup, Pil 34, 152
Dahlgren, Toya 388
Dalí, Salvador 303
Dauthendey, Elisabeth 364
Dekobra, Maurice 311
Delblanc, Sven 13, 98
Diktonius, Elmer 16, 23, 79, 104f, 166-168, 183f, 189, 293, 457
Ditlevsen, Tove 363
Dix, Otto 303
Domellöf, Gunilla 96, 172f, 208f, 351, 365, 368-370, 444
Donner, Jörn 21, 25, 148, 194, 244
Dorgelès, Roland 181
Drescher, Barbara 364
Dreyfus, Alfred 222

E
Ebbe, Anneliese 173, 351
Edgren, Harri 21
Edl, Elisabeth 309, 324
Edmondson, Linda 374
Eichberg, Richard 184
Eisenstein, Sergej M. 311
Ekblad, Stina 436
Ekelund, Erik 114
Ekman, Michel 21, 111, 173, 175
Eliot, Thomas Stearns 177
Enckell, Olof 16, 19, 21, 23, 26-28, 86, 94, 101, 106f, 109, 119, 166, 173f, 179, 183, 189, 191-193, 196, 199, 206, 275, 277, 412, 416
Enckell, Rabbe 140, 183f
Engels, Friedrich 42, 47-51, 55, 64, 156, 171, 233
Enzensberger, Hans Magnus 437
Erikson, Åke (siehe unter Gripenberg, Bertel)
Eskilsson, Lena 20, 367-370, 388f
Espmark, Kjell 79, 89, 91, 93, 95f, 98, 166, 174, 186
Evans Clement, Barbara 374

F
Fabian, Warner (siehe unter Samuel Hopkins Adams)
Fagerholm, Monica 26, 193, 436
Fahlgren, Margaretha 365, 399
Fähnders, Walter 17, 359, 364, 366, 374
Falk Jones, Libby 33, 357
Fetscher, Iring 156
Figner, Vera 395f
Findahl, Theo 209
Fjelkestam, Kristina 33, 148, 347f, 351, 361-368, 399, 410f, 426
Flaubert, Gustave 222
Flecker, James Elroy 94
Fleege, Uno 175
Forser, Tomas 157-159, 195
Forsås-Scott, Helena 361
Foucault, Michel 33, 37, 56, 62, 114, 119, 185, 301-303, 329, 350, 352f, 390f, 406
Fourier, Charles 47-49
Freud, Sigmund 45, 60, 65, 116, 237, 242, 311, 385f, 444
Fridell, Lena 23f, 27, 29, 93f, 102, 128, 179, 189f, 193, 197-200, 206, 210, 224, 244f, 262, 416
Fridman, Sigrid 396, 304
Fröding, Gustaf 284
Fromm, Erich 18, 30, 36, 40, 43-51, 55, 64, 68, 77, 103, 123, 126, 140f, 146, 180f, 209, 220, 270, 286, 428, 434f, 438f, 444, 446, 450f, 453f, 456f, 459, 461
Fylkeson, Eric 436

G
Gallen-Kallela, Akseli 264
Garborg, Arne 152
Gasiorowska, Xenia 374
Girard, René 309
Gehrke, Manfred 17, 127, 274
Gekle, Hanna 54, 60
Gilbert, Sandra 34
Glauser, Jürg 13
Glienke, Bernhard 151
Gnüg, Hiltrud 417
Goebbels, Joseph 227
Goethe, Johann Wolfgang von 45, 84f, 100, 120, 227
Goleman, Daniel 249
Goll, Claire 359
Gornitzka, Nina 33, 348
Götz, Norbert 160f, 305
Graf, Rüdiger 153
Greschonig, Steffen 31, 39, 49f, 74f, 79, 102, 108f, 188, 197, 275, 460
Gripenberg, Bertel 175, 177, 191
Grisard, Dominique 33, 350
Grönstrand, Heidi 114, 161
Grönvik, Ann-Mari 377
Gubar, Susan 34
Gummerus, Edvard R. 211f
Gustafsson, Lars 152
Gustafsson Rosenqvist, Barbro 33
Gustafsson, Ulrika 114, 161

H
Haarla, Lauri 183
Häberlein, Jana 33, 350
Habermas, Jürgen 63
Häll, Jan 222, 288
Hällström, Raoul af 183
Hansson, Ola 152
Halsaa, Beatrice 33, 348

Hardtwig, Wolfgang 153, 155, 157, 163, 272, 275
Hardenberg, Henriette 227, 359
Hesselgren, Kerstin 367
Hasselmann, Kristiane 33, 353
Haufe, Ewald 289
Heggestad, Eva 33, 72, 350, 355-358, 366, 368
Heiden, Konrad 219
Heine, Heinrich 67, 78, 80, 358
Heitmann, Annegret 34
Hennings, Emmy 359
Hermelin, Honorine 288, 299, 367, 454
Herzinger, Richard 55
Heym, Georg 227
Hietala, Marjatta 160
Hiller, Kurt 128
Hirdman, Yvonne 33, 157, 160, 276, 334, 354f, 365f, 371-373, 375, 399
Hitler, Adolf 41, 45, 165, 171, 203, 212, 214, 219f, 222, 291, 294, 374, 450
Hoddis, Jakob van 227
Hoel, Sigurd 158f
Hoff, Karin 44
Hofmannsthal, Hugo von 283
Holländer, Tove 300
Holm, Birgitta 361, 366
Holm, Nils G. 451
Holmström, Roger 13, 17-19, 21, 23, 25-28, 79, 89, 91, 110, 124, 148, 159, 170, 173-175, 179-181, 183, 193, 199f, 210, 219, 221, 232, 245, 274f,283, 304, 359, 367f, 379, 388, 454, 458
Hölscher, Lucian 157
Holzer, Marie 359
Hopkins Adams, Samuel 319
Horkheimer, Max 108
Höskuldsson, Sveinn Skorri 24, 152
Huch, Ricarda 366
Huebner, Friedrich Markus 17, 97, 124, 126f, 134, 150, 166f, 202f, 312
Humboldt, Alexander von 421
Huxley, Aldous 41, 73, 153, 200f, 276

I
Ibsen, Henrik 348-350, 361, 393, 424, 432, 441
Irigaray, Luce 352, 356
Iser, Wolfgang 181f

J
Jakoby, Bernhard 138, 443f
Jänicke, Gisbert 164, 211, 215, 217
Janson, Ture 274, 279
Jauré, Jean 333
Järv, Harry 170
Jaspers, Karl 277
Jauß, Hans-Robert 103, 181f
Jeanne d'Arc 239
Johanson, Klara 396
Johansson, Eva 111, 119
Jokisipilä, Markku 165
Jonsson, Bibi 33, 161f, 368
Jonsson, Hildur 391
Juutila, Ulla-Maija 369, 375

K
Kaiser, Anelis 33, 350
Kant, Immanuel 45, 54, 67
Karkama, Pertti 22f, 191f
Karrenbrock, Helga 17, 359, 364, 366, 374
Kästner, Erich 148, 289
Kern, Karl R. 90, 346
Key, Ellen 32, 166, 272, 289, 297, 343, 361f, 364, 366f, 372f, 377, 397, 413
Keyserling, Hermann 214-218, 297
Kihlman, Erik 190f
Kilian, Evelin 358
Kivi, Alexis 435, 442-444, 448f
Kjellgren, Josef 186
Klinger, Cornelia 75-77, 87, 115, 176
Knapas, Rainer 168
Knickerbocker, Hubert 209
Knutson, Ulrika 20, 155, 367f
Koch, Hans 171
Kogon, Eugen 238
Koktanek, Anton Mirko 152
Kolinsky, Eva 150
Kollontay, Alexandra 155f, 299, 354, 368, 374, 386
Kollwitz, Käthe 241, 443, 492
Koonz, Claudia 385, 374
Koskenniemi, Veikko Antero 165
Kraus, Karl 186, 326f
Kristeva, Julia 178
Krog, Helge 158
Krogh Hansen, Per 96
Kroll, Frank-Lothar 163
Krusenstjerna, Agnes von 95, 99, 176, 343, 367, 413, 434
Kuhlefelt, Eva 20
Küppers, Bernhard 171
Küster-Schneider, Christiane 376

L
Lagerkvist, Pär 244f, 295
Lagerlöf, Selma 443
Laitinen, Kai 165
Lamb, Stephen 174
Landauer, Gustav 153
Långbacka, Hedvig 21, 29, 259, 262f
Lasker-Schüler, Else 17, 110, 114, 186, 303, 358f, 434
Lassila, Pertti 165
Lawrence, David Herbert 120
Lazarsfeld, Sofie 384-386, 395
Le Guin, Ursula K. 357
Lehmann, Edvard 117
Lehmann, Günther K. 31, 55, 62, 65f, 79f, 113, 115, 196, 323, 352
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 60
Lekeby, Kjell 393
Lenin, Wladimir Iljitsch 170f, 239

Lennerhed, Lena 368, 370
Lersch, Heinrich 203f
Lessing, Gotthold Ephraim 44f, 67
Levitas, Ruth 30, 36, 38-44, 47-49, 51-53, 66-68, 74, 81, 147, 343
Lichnowsky, Mechtilde 359
Lichtenstein, Alfred 227
Liebknecht, Karl 227, 395
Liebknecht, Sophie 395
Lien, Asmund 186
Lillqvist, Holger 18, 21, 91f, 127
Linde, Ebbe 210
Lindgren, Astrid 280f, 289f, 297, 330
Lindhoff, Lena 351f, 427
Lindqvist, Marit 23, 189
Lindqvist, Rafael 173f, 199
Lindsey, Ben B. 381
Lindsey, Henrietta 381
Link, Jürgen 232, 257
Linnér, Sven 18, 25, 154, 161, 170
Lival-Lindström, Maria 20
Livingstone, David 132, 139f, 142
Ljungquist, Sarah 37-39, 72f
Longum, Leif 158
Lönnrot, Elias 162
Lönnroth, Lars 13
Lotz, Ernst Wilhelm 166, 213, 227, 230
Lukács, Georg (György) 16, 55, 79, 115, 214
Lundgren, Gustaf 206
Lundkvist, Artur 89, 91, 95f, 98, 166, 174, 186f, 304, 358, 374
Lüttichau, Mario-Andreas 182
Luxemburg, Rosa 227, 395f, 402f

M
Määttä, Sylvia 33, 348, 350f
Mach, Ernst 85
Mai, Gunther 77, 124f, 153, 161, 171, 196, 251, 279f, 287, 333, 339
Majakowski, Wladimir 100, 170f, 461
Mann, Erika 218, 276, 287, 294f
Mann, Heinrich 309
Mann, Klaus 66, 174, 184, 194, 218-220, 222, 243, 297
Mann, Thomas 148, 206, 276, 333
Mannheim, Karl 47, 51-53, 59, 296
Marc, Franz 115
Marcuse, Herbert 37, 55-57
Marholm, Laura 152
Marinetti, Filippo Tommaso 89, 119, 199, 315
Martini, Fritz 88, 106, 115
Martinson, Harry 79, 98
Marx, Karl 40, 42, 46-51, 55f, 64f, 77, 156, 171, 209, 230, 233, 386, 390
Marsch, Wolf-Dieter 15
Masereel, Frans 111f
Massuh, Viktor 58
Mattlar, Jörgen 160
Maupassant, Guy de 222
Mayer, Hans 225
Mazzarella, Merete 20, 23, 26, 34, 141, 304, 427, 429
Meinander, Henrik 165
Melberg, Enel 368
Mellor, Anne K. 350, 356
Mieth, Corinna 31, 46, 72, 76, 78f, 102, 358
Miller Jones, John 16, 55, 63-66, 229, 233, 237, 240f, 283, 391, 441, 456, 462
Mjöberg, Jöran 21, 107, 109, 444
Møller Jensen, Elisabeth 34
Moltmann, Jürgen 15, 109, 124
Montessori, Maria 288
Mörike, Eduard 92
Mörne, Arvid 274
Morson, Gary Saul 72f, 300
Morton, Arthur Leslie 42f
Morus, Thomas 37, 39, 56, 62, 70, 72f
Moster, Stefan 163
Mouffe, Chantal 150, 194-196
Münster, Arno 15, 54-56, 61, 63, 192
Mussolini, Benito 168, 184, 212, 220, 253, 255, 294, 321
Myrdal, Alva 157, 160, 276, 290, 332
Myrdal, Gunnar 157, 160

N
Naumann, Uwe 67, 91, 218
Neuhaus, Stefan 32, 123, 148f, 151, 174, 178
Nietzsche, Friedrich 24, 39, 60, 65, 67, 84, 91, 106, 116-119, 121, 143, 145, 172, 230, 232, 243, 252, 272f, 277, 285f, 293, 302, 309, 328, 334, 436, 461
Nilsson, Ada 155, 367, 388
Nolin, Bertil 20, 157f, 208, 367
Nordenskiöld, Adolf Erik 134
Nordin Hennel, Ingeborg 274
Nordin, Svante 172, 174
Norlin, Margarete 297
Norrgård, Doris 33, 348, 358, 370f
Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 77, 174
Nygård, Stefan 21

O
Olsoni, Eric 167, 241
Olsoni, Kristin 27, 207, 440, 454
Olsson, Anders 98
O'Neill, Eugene 84, 116, 120
Onerva, L. 167

Orwell, Georg 37, 448
Østern, Anna-Lena 13
Øverland, Arnulf 158
Owen, Robert 47, 48

P
Paillard, Jean 21
Paqvalén, Rita 33, 90, 95f, 99, 154, 159f, 176, 186, 343, 358, 367, 374f, 397, 410, 413f
Paul, Margaret 250
Parland, Henry 183f
Pasterk, Ursula 15
Peel, Ellen 33
Perkins Gilman, Charlotte 33, 73, 348f
Pettersson, Magnus 79
Pettersson, Torsten 154, 274, 308
Picasso, Pablo 303
Pinthus, Kurt 96, 112, 126, 150, 166, 168f, 191, 214, 303, 315, 359
Platon 39, 301, 417
Pörtner, Paul 87

Q
Qvarnström, Sofi 21

R
Rees, Ellen 20, 128, 143, 198, 378, 429
Remarque, Erich Maria 120, 221, 223
Reulecke, Jürgen 272, 275-281
Reventlow, Franziska zu 359
Richard, Anne Birgitte 421-423
Ricoeur, Paul 52
Ritavuori, Heikki 163f
Rohlf, Sabine 374f
Rojola, Lea 13
Roland-Holst, Henriette 396f
Romains, Jules 203
Romanov, Panteleimon 388
Romefors, Bill 16, 21
Roß, Bettina 33
Ross, Harry 41f
Rossel, Sven Hakon 176
Rothe, Wolfgang 462
Rötzer, Hans Gerd 16f, 87f, 214
Rousseau, Jean Jaques 14, 45, 275, 286, 289, 372
Ruin, Hans 174, 177
Runeberg, Fredrika 20, 361
Runeberg, Johan Ludvig 162, 165, 185, 264
Russell, Bertrand 380-382, 419

S
Saarenheimo, Kerttu 183
Sachs, Nelly 437
Saint-Simon, Henry de Rouvroy 47f
Salminen, Johannes 23, 25-27, 163-165, 171, 193, 214f, 279
Sandel, Cora 434
Sandqvist, Katja 263
Sargent, Lyman Tower 38
Sartre, Jean Paul 182
Saxer, Sibylle 33, 350
Scheler, Max 280
Schiller, Friedrich 46, 67, 76f, 80, 105, 120, 146
Schjerfbeck, Helen 383
Schlegel, Friedrich 91
Schlittenbauer, Sebastian 279
Schlögel, Karl 155
Schlumm, Hans-Bernhard 77
Schlüter, Marguerite 90, 346
Schmidt, Burghart 15, 31, 58, 75f, 109, 225
Schmidt, Sandra 33, 353
Schmitt, Hans-Jürgen 100, 170f, 214
Schneider, Ralph 358
Schönborn, Felizitas von 289, 297
Schoolfield, George C. 13, 18, 21f, 143, 152, 165, 426, 429
Schöttker, Detlev 59
Schramm, Godehard 100, 170f
Schuster, Peter-Klaus 182
Schweppenhäuser, Gerhard 78, 80
Scott, Joan W. 354
Seeber, Hans Ulrich 42, 73
Seiler, Thomas 159
Selander, Sten 174
Selbmann, Rolf 32, 123, 148-151, 174, 178
Shafi, Monika 33, 352, 357
Showalter, Elaine 34, 361
Sibelius, Jean 264
Siltala, Juha 161
Sinclair, Upton 166
Sinervo, Elvi 369, 375
Sjöblad, Christina 274
Sjöholm, Jessica 359
Skredsvik, Tora 160
Smirnoff, Karin 362f, 412
Snellman, Johan Vilhelm 162
Söderberg, Hjalmar 152
Södergran, Edith 13f, 16, 18, 22, 27, 79, 84, 90-93, 103, 121f, 126, 131, 163, 166f, 173-175, 181, 184, 189-191, 213, 215, 222, 227, 235, 275, 288, 315, 320f, 346, 350, 358, 360, 396, 398, 424, 436
Söderhjelm, Henning 274
Söderling, Trygve 22, 191
Sorel, George 51f
Sousa, Ronald de 249f
Soyka, Otto 327
Spengler, Oswald 24, 110, 152
Spies, Bernhard 218
Spong, Berit 172f
Stagnelius, Erik Johan 108, 174
Ståhl, Gunnar 160
Stalin, Joseph 54f, 63, 155f, 193, 220
Stark, Michael 17, 54, 128, 327, 462f
Stéenhoff, Frida 362
Steiner, Rudolf 222, 288, 443
Steinhoff, Hans 184
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 309, 324
Stenius, Eva 29, 259
Stites, Richard 155f, 374
Stolpe, Sven 393

Stormbom, Nils-Börje 23, 215
Stötzel, Georg 109
Strauß, Frithiof 13, 148, 151, 156f, 172, 176
Strindberg, August 86, 99, 119-121, 186, 244-246, 248, 257, 263, 297f, 319, 384, 386, 415f, 424, 432
Sundström, Cay 168
Svanberg, Birgitta 13, 20f, 280, 289f, 373, 399, 409, 424
Svensson, Helen 17f, 20, 24, 27, 94, 149, 166-168, 189, 191, 193, 201, 211, 377, 400, 403, 413
Swedenborg, Emmanuel 308
Szondi, Peter 437

T
Tairov, Alexander 198
Tallqvist, Jarl Olof 25
Tamm, Elisabeth 367
Tavaststjerna, Karl August 152
Tenorth, Heinz-Elmar 275f, 278, 286, 288-290
Thälmann, Ernst 227
Thompson, Laurie 22
Thompson, Peter 15
Tidigs, Julia 21, 111
Tiedemann, Rolf 75
Tigstedt, Örnulf 212
Toftegaard Pedersen, Arne 14, 313, 362
Toller, Ernst 121, 148
Trakl, Georg 186
Tucholsky, Kurt 89, 148, 199, 218

U
Ueding, Gert 31, 70, 166
Uecker, Heiko 227
Uhlschmid, Helen 443, 445
Ullén, Magnus 159
Unger, Thorsten 32, 123, 148f, 151, 174, 178
Unglaub, Erich 122f, 148, 150, 167, 182f, 232

V
Vala, Katri 163, 168, 171, 369
van Gogh, Vincent 16, 86, 207
Varpio, Yrjö 17, 89, 244
Vasenius, Valfrid 378
Vikström-Jokela, Monica 26, 197, 310
Villon, François 104
Vinken, Barbara 375
Vollmer, Hartmut 17, 359f, 433
Voltaire (François Marie Arouet) 124
Vondung, Klaus 108, 110, 122, 193, 213, 232
Vuokko, Seppo 264

W
Wagner, Richard 263
Wägner, Elin 33, 304, 367-369, 377
Walden, Herwarth 16, 207, 214
Walden, Nell 359
Warburton, Thomas 105, 165
Watson, John Broadus 226, 233
Weber, Max 31, 52
Webster Goodwin, Sarah 33, 357
Wedekind, Frank 186
Wegelius, Maria 26f, 109, 193, 223, 435f, 440, 451, 454, 457
Weigel, Sigrid 363
Weininger, Otto 61, 384, 386
Wells, Herbert George 166
Wenzelburger, Dietmar 178
Werfel, Franz 17, 186, 285, 327
Whitman, Walt 97-99, 103, 176, 202, 300, 303, 461
Wiegmann, Hermann 31
Wiese, Benno von 70, 76, 82, 105, 120f, 169f
Wilde, Oscar 186
Williams, Anna 160
Willner, Sven 23, 154, 161f, 201, 210f, 214
Wischmann, Antje 33, 151, 362-365, 440
Witt-Brattström, Ebba 21, 152, 351, 358, 363, 365, 367f, 370, 399
Wittgenstein, Ludwig 65
Wittig, Monique 354, 356-358, 379, 433
Wolffheim, Elsbeth 374
Woolf, Virginia 175, 352, 358, 378
Wrede, Johan 18, 21-23, 27, 79, 148, 161-165, 168, 171, 175, 183f, 189, 191, 193, 197, 220, 223, 254, 279
Wuolijoki, Hella 170f, 368

Z
Ziegler, Bernhard 16, 214
Zilliacus, Clas 13, 21, 25, 88f, 111, 114, 126, 161, 164, 166, 170, 243, 260, 262f, 266
Zimmermann, Hans-Dieter 54f
Zimmermann, Ruben 362
Zola, Emile 100, 127, 222
Zudeick, Peter 55, 272, 276
Zumbusch, Cornelia 33, 353
Zur Mühle, Hermynia 359
Zweig, Stefan 166
Zyber, Erik 55

Hagar Olsson gehört zu den Vorreitern des finnlandschwedischen Modernismus. Diese Studie zeigt, wie Olsson die Utopie verlegt – von einer fernen Insel in das Innere des Menschen. Jeder einzelne kann sich auf die Reise begeben. Kunst und Literatur dienen als Kompass. Die Botschaft: Erst wenn Utopie zur Geisteshaltung wird, ist eine neue Welt in Reichweite. Wie sie aussieht, überlässt Olsson ihren Lesern. Allein ein klares Ziel ist gesteckt: Eine Welt in Frieden, in der weder Mensch noch Natur ausgebeutet werden.

Olsson fordert für die Literatur einen Realismus für Utopisten. Judith Meurer-Bongardt präsentiert diesen „Neurealismus" als ein ästhetisches Konzept, das maßgeblich ist für Olssons Werk von ca. 1920–1950. Im Spiegel dieser Zeit analysiert die Verfasserin zahlreiche Rezensionen, kulturkritische Essays, unveröffentlichte Manuskripte, Romane und Dramen. Ernst Blochs Philosophie des Utopischen erweist sich dabei als ein hervorragendes Analyseinstrument. Für Olssons Produktion ergeben sich vier thematische Schwerpunkte, denen die Gliederung dieser Studie folgt: Utopie und Ästhetik, Utopie und Politik, Utopie und Jugend sowie Utopie und Gender.

Åbo Akademis Förlag
ISBN 978-951-765-610-8

9 789517 656108