Dunkle Gottesbilder
Psychoanalytische Interpretationen zu Jonas Gardells Werk

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Anna Volkova
aus St. Petersburg

WS 2010/2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Heinrich Anz
Zweitgutachter: Prof. Dr. Carl Pietzcker

Vorsitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Hans-Helmuth Gander

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 19.05.2011

DANKSAGUNG

Diese Arbeit ist als Dissertation an der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg entstanden und wäre ohne all die intensiven Gespräche, wertvollen Anregungen und vielseitige Unterstützung meiner Betreuer, Kollegen und Freunde in ihrer endgültigen Gestalt nicht denkbar.

Herzlich möchte ich mich bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Heinrich Anz bedanken, der mich während meines ganzen Skandinavistik-Studiums nachdrücklich unterstützt und ermutigt hat. Seine höchstinteressanten Vorlesungen über die skandinavische Literatur und die tiefgründigen Werkanalysen haben mir neue Anregungen und Inspirationen geliefert und nicht zuletzt mein Interesse für die Literatur und Psychoanalyse geweckt. Auch seine Hilfe in vielen organisatorischen Fragen und bei der Bewerbung für das Promotionsstipendium bei der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg hat mein Arbeiten an diesem Projekt erheblich erleichtert.

Einen ganz besonderen und herzlichen Dank möchte ich an meinen Zweitgutachter Prof. Dr. Carl Pietzcker richten, dessen Fachkenntnisse auf dem Gebiet der Literatur und Psychoanalyse, zusammen mit seiner hervorragenden Betreuung, seiner unermüdlichen Hilfsbereitschaft, seinen praktischen Lektürehinweisen, sowie auch den spannenden Diskussionen und der konstruktiven Kritik im Rahmen seines Doktorandenkolloquiums von unentbehrlicher Hilfe für mich waren.

Weiterhin bedanke ich mich ganz warm und herzlich bei Jonas Gardell, der freundlicherweise Zeit für ein Interview gefunden hat und von dessen offenem Gespräch und wertvollen Bemerkungen diese Arbeit sehr profitierte. Tack så mycket Jonas Gardell! Ein Dank gebührt auch dem Verlag *Norstedts Förlag*, der das persönliche Treffen mit Jonas Gardell organisiert hat und der Künstlerin Elena Wiikholm, die mir bei der Buchung des Interviews geholfen hat.

Meine tiefste und besondere Dankbarkeit möchte ich meiner Freundin und Lektorin Dörte Fuchs aussprechen, die mir während der langen Arbeit an diesem Projekt eine große moralische Stütze war und mir mit Rat und Tat stets zur Seite stand; ihre wertvollen Ratschläge, ihr unermüdliches Lesen und Korrigieren meiner Arbeit sowie die fruchtbaren Gespräche mit ihren wichtigen Anregungen haben diese Arbeit entscheidend geprägt.

Eva Horlitz danke ich ganz herzlich für die kompetente Hilfe bei der Übersetzung einiger Textpassagen und für die Übersetzung des Interviews mit dem Autor.

Für die liebevolle Unterstützung und für die Ermutigung während der Schreibblockaden möchte ich Michael und Monika Rommelspacher meines Dankes versichern ebenso wie Frau Marina von Uexküll, die es mir ermöglichte, konzentriert und in aller Ruhe an meinem Projekt zu arbeiten.

Für die finanzielle Unterstützung danke ich der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg, die es mir ermöglicht hat, diese Arbeit zu vollenden.

Ein Dank gebührt außerdem dem Kollegenteam des Forums für Literatur und Psychoanalyse, dem Korrekturservice der Internationalen Graduierten Akademie – hier insbesondere Berit Gass, sowie meinen Freunden Michelle Miles und Ingo Maerker, Bärbel Mielke, Lilith Jappe, Jutta Orth, Anna Szech, Ann Marie Graff und Olga Krutowski, die mich nicht nur nachdrücklich unterstützt haben, sondern auch wertvolle Anregungen und praktische Tipps lieferten.

Zuletzt möchte ich zwei Personen meines tiefsten Dankes versichern: das ist zunächst meine Schwester Anastasia Volkova – für ihre grenzenlose Unterstützung, Ermutigung und für ihren Beistand während meines Aufenthalts in Freiburg, sowie Gustav Berggren – für seine Geduld, seinen Optimismus und seine Zuversicht.

Widmen möchte ich diese Arbeit meinen Eltern, die mir ihr ganzes Vertrauen und Liebe geschenkt haben.

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG S. 1

1.1 Voraussetzungen S. 1
1.2 Zur Textauswahl und zum Aufbau der Arbeit S. 8
1.3 Forschungsbericht S. 13

2 EINIGE THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU DEN URSPRÜNGEN DER TEUFELSBILDER AUS SICHT DER OBJEKTBEZIEHUNGSPSYCHOLOGIE. DIE OBJEKTBEZIEHUNGSTHEORIE DES RELIGIÖSEN UND DIE HERAUSBILDUNG DES KINDLICHEN GOTTESBILDES S. 28

3 DUNKLE GOTTESBILDER IM *ROMAN PASSIONSSPELET* S. 33

3.1 Die Figurenkonstellation als Schlüssel zum Werk: Hampus und Johan als Projektionsfiguren des Autors S. 33

3.1.1 Hampus: Vom tauben Gott zur kastrierenden Teufelsgestalt S. 34
3.1.1.1 Der Teufel im Schrank: ein Produkt der homosexuellen Libido? S. 41
3.1.1.2 Die Coming-out-Phase in der Adoleszenz. Der Teufel mit dem blauen Licht und der Teufel mit dem Operationsinstrument: nur Produkte des adoleszenten Traumas? S. 44
3.1.1.3 Erscheinungsformen der Kastrationsängste: Zur Struktur der anderen dunklen Phantasien im Roman S. 57
3.1.2 Johan: Die Vaterproblematik im Roman S. 65

3.2 Kompensationsstrategien als Antwort auf die destruktiven Phantasien S. 73
3.2.1 Der Versuch, eine positive Vaterfigur zu bewahren: Der segnende Vater anstelle des strafenden Gottes S. 73
3.2.2 Herabsetzung der Vatermacht und der heterosexuellen Norm: Zur Bedeutung des kirchlichen Raums im Roman S. 76
3.2.3 Konstituierung der Engelsgestalt als Hinweis auf die Elternimago: Zur Narzissmus-Problematik im Roman S. 82
3.2.4 Die Rolle des negativen Ödipuskomplexes in der Engelmetaphorik S. 87

3.3 Dunkle Gottesbilder in *Passionsspelet* S. 94

4 DUNKLE GOTTESBILDER IN *FRESTELSERNAS BERG* S. 96

4.1 Elternwahrnehmung und Gottesvorstellung S. 96

4.2 Spaltung im Vaterbild: der gütige Vater und der böse Teufel S. 97
4.2.1 Die nicht aufgelöste Vater-Tochter-Dyade als Schutz gegen die bedrohliche Mutterimago? S. 97
4.2.1.1 Von der Elternwahrnehmung zur Gottesvorstellung: der Schutzengel als väterliche Projektionsfigur S. 104
4.2.1.2 Die Allmacht des Teufels und die Hölle der Drogensucht als Zeichen der oralen Regression S. 108

4.3 Johan und die Unterwelt der Klara Norra Porragata. Einige Überlegungen zur Perversionsbildung S. 116

4.4 Die Vater-Sohn-Beziehung S. 129
4.4.1 Ödipales Vaterbild versus ödipales Gottesbild S. 129
4.4.2 Ödipales Konstrukt und Gottesbild – Spaltung und Kontamination S. 139

4.5 Dunkle Gottesbilder in *Frestelsernas berg* S. 147

5 DUNKLE GOTTESBILDER IN *FRU BJÖRKS ÖDEN OCH ÄVENTYR* S. 150

5.1 Identitätsmangel und Identitätssuche: Vivian Gustafsson – Vivian Molin– Frau Björk – Vivian Molin S. 152
5.1.1 Die Stadt Rom und ihre Rolle im Hinblick auf die Problematik von Einheit und Trennung S. 165
5.1.2 Der Petersdom als Kulisse für die Auseinandersetzung mit Anziehung und Abweisung S. 174

5.2 Die Racheengelphantasie: Identifizierung mit dem strafenden Objekt S. 185

5.3 Zur Paradieskonstruktion im Roman: Mord- bzw. Selbstmordphantasie als Rückkehr in den Mutterschoß S. 200

5.4 Abwehrstrategien im Roman: Versuch einer Distanzierung S. 203

6 AUSBALANCIEREN DER INNEREN KONFLIKTE IM PROZESS DES SCHREIBENS S. 209

6.1 Jonas Gardell: biographische Skizze und autorpsychologische Überlegungen S. 209
6.1.1 Vorbemerkung S. 209
6.1.2 Die Biographie des Autors S. 212
6.1.3 Das ödipale Dreieck: die heilige Mutter, der himmlische Vater und der büßende Sohn S. 227
6.1.3.1 Das Verhältnis zum Vater und zu Gott S. 235
6.1.3.2 Das Verhältnis zur Mutter und zum religiösen Glauben S. 248

6.2 Schreiben als Therapie: Abkehr von dunklen Gottesbildern S. 265

6.3 Vom Wiederholungszwang zur rationalisierenden Reflexion: ein Umwandlungsprozess in Gardells Werk S. 280

7 SCHLUSSBETRACHTUNG S. 289

8 Verzeichnis der Abkürzungen S. 299

9 Literaturverzeichnis S. 300

10 Anhang: Interview mit Jonas Gardell S. I

1 EINLEITUNG

1.1 Voraussetzungen

„Det finns inga monster under sängen, sa mamma när jag var liten. Men mamma hade fel. Det finns monster under sängen, och monstren vill oss illa.“[1] *(„Es gibt keine Monster unter dem Bett, sagte die Mutter, als ich klein war. Aber die Mutter irrte sich. Es gibt Monster unter dem Bett, und die Monster wollen uns Böses tun.“)* Mit dieser Anspielung auf typische Kinderängste lässt der schwedische Schriftsteller Jonas Gardell ein Kapitel seines populärwissenschaftlichen Werkes *Om Gud*[2] beginnen – ein 281 Seiten umfassendes Projekt, in dem er sich mit den Gottesbildern des Alten Testaments auseinandersetzt und ihre Entstehung aus religionsgeschichtlicher Perspektive analysiert.

Die als autobiographische Erinnerung präsentierte Szene, in der die Mutter ihr Kind tröstet und ihm die Angst vor Ungeheuern zu nehmen sucht, bildet ein wiederkehrendes Motiv in Gardells Romanen.[3] Sie könnte in der wissenschaftlichen Sprache der Psychoanalyse als Deckerinnerung[4] aufgefasst werden und tritt im Sachbuch *Om Gud* wohl nicht zufällig im Zusammenhang mit einer religiösen Angstphantasie auf.[5] Denn der aus dem freikirchlichen Milieu stammende und sich öffentlich zum christlichen Glauben bekennende Autor macht kein Geheimnis daraus, dass sein durch die gläubige Mutter in der Kindheit vermitteltes positives Gottesbild sich im Adoleszenzalter veränderte und zwischen zwei widersprüchlichen Vorstellungen von einem

---

[1] J. Gardell: *Om Gud*, Stockholm 2003, S. 126.

[2] Auf Deutsch bedeutet der Buchtitel „Von Gott“. Bislang gibt es keine Übersetzung dieses Buches ins Deutsche.

[3] Vgl. z.B. die folgende Passage aus dem Roman *En komikers uppväxt: „Hemma väntar hans [Thomas] mamma som aldrig något får veta, hon som stoppar om honom om kvällarna, tröstar honom och säger att ingenting är farligt.“ („Zu Hause wartet seine [Thomas'] Mama, die niemals etwas erfahren darf, sie, die ihn abends zudeckt, die ihn tröstet und ihm sagt, daß nichts gefährlich sei.“)* J. Gardell: *En komikers uppväxt*, Stockholm 1993, S. 89.

[4] Das Vokabular der Psychoanalyse definiert die Deckerinnerung wie folgt: *„Infantile Erinnerung, die sich durch besondere Deutlichkeit und scheinbare Bedeutungslosigkeit ihres Inhalts auszeichnet. Ihre Analyse führt zu markanten infantilen Erfahrungen und zu unbewußten Phantasien. Wie das Symptom ist die Deckerinnerung eine Kompromißbildung zwischen verdrängten Elementen und der Abwehr. […] Solche Erinnerungen, soweit sie verdrängte sexuelle Erfahrungen oder Phantasien decken, nennt Freud Deckerinnerungen.“* J. Laplanche/J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1986, S. 113.

[5] Freud geht davon aus, dass die Angstphantasien ähnlich wie nächtliche Kinderängste Abspaltungen der bedrohlichen Vaterimago widerspiegeln. So betont er: *„Wenn der Knabe Fratzen und Karikaturen zeichnet, so gelingt es etwa nachzuweisen, daß er in ihnen den Vater verhöhnt, und wenn beide Geschlechter sich nächtlicherweise vor Räubern und Einbrechern schrecken, so hat die Erkennung derselben als Abspaltungen des Vaters keine Schwierigkeit.“* S. Freud: „Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert“. In: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1969, S. 317–353; hier: S. 332.

beschützenden Gott einerseits und einem strafenden Gott andererseits changierte[6]. Bis heute trägt es ambivalente Züge.[7]

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, die Ursprünge der religiösen Angstphantasien im Werk Gardells zu erforschen. Diese werden hier als „dunkle Gottesbilder" bezeichnet. Dieser Begriff wird hier nicht deckungsgleich mit dem christlich-theologischen Begriff des verborgenen, unerkennbaren Gottes (*Deus absconditus*) verwendet, sondern umfasst den ganzen Bereich negativ besetzter christlich-religiöser Themen, Motive, Metaphern, Symbole, Figurenkonstellationen und Phantasien im fiktionalen Werk Gardells, die den bewussten und unbewussten Ängsten des schreibenden Subjekts entstammen und als Ausdruck seiner psychischen Konfliktstruktur in den literarischen Text einfließen[8]. Die Voraussetzung, von der im Folgenden ausgegangen wird, ist vor allem die psychoanalytische Prämisse, dass jedes literarische Schaffen ein psychisches Geschehen des Autors repräsentiert[9]: Innere unbewältigte Konflikte, Ängste und traumatische Erlebnisse, die aus verschiedenen Lebensphasen, auch aus der früheren Kindheit, stammen können, bewegen den Autor dazu, sich in den Schreibprozess wie in eine Art Therapie zu begeben und im Werk ein Phantasieszenario aufzubauen, mit dessen Hilfe sein Unbewusstes innere Ängste in Bilder und Sprache umsetzt. Die so entstandenen Abwehrphantasien wandelt der Autor in einen Textkörper um, in dem er sie verarbeitet. Diesen Prozess der Entschärfung von Angstbildern fasst Gesing wie folgt zusammen:

> *„Die Angst, in die sich die bildlos gewordenen, d.h. von den Vorstellungen dissoziierten Affekte verwandelt, soll dadurch gebannt werden, daß neue Bilder (wie*

---

[6] Ausführlicher dazu im Interview mit Gardell in: U. Knutson: „En komiker med dödligt allvar". In: *Månadsjournalen*, 09/2001, S. 22–27; hier: S. 25.

[7] Vgl. an dieser Stelle Gardells Erklärung zum ambivalenten Gottesbild in einem Interview: *„Du kallar också Gud för halvpsykopat?" […] „Just det! Men det vi kallar för ‚Gud' är en sammansättning av en mängd olika gudsbilder som figurerar i Bibeln. Det gör att han kan ha massor av olika och motsägande egenskaper. Vilket gör att han ger ett halvt psykotiskt intryck." („Du nennst Gott einen Halb-psychopathen?" […] „Genau! Aber das, was wir als Gott bezeichnen, ist eine Zusammensetzung einer Menge verschiedener Gottesbilder, die in der Bibel vorkommen. Das trägt dazu bei, dass er viele verschiedene und widersprüchliche Eigenschaften hat, wodurch er einen halb psychotischen Eindruck macht."* K. Andersson: *„Jag googlar aldrig mig själv"*, http://svt.se/2.122397/1.1904769/intervju_med_jonas_gardell, [Zugriffsdatum: 19.03.2010].

[8] Vgl. an dieser Stelle auch die folgende Definition des „dämonischem Gottesbildes" durch die Pastoralpsychologie: *„Durch die negative Schlüsselposition veranlaßt, entwickelt sich in den ersten Lebensjahren unbewußt ein ‚dämonisches Bild', das für ein Gottesbild gehalten wird. Als dämonisches Gottesbild übt es von nun an verborgen seine Macht bis ins Erwachsenenalter aus."* K. Frielingsdorf: *Dämonische Gottesbilder*, 2. Aufl., Mainz 1993, S. 25.

[9] Vgl. dazu W. Schönau: *„Die Psychoanalyse betrachtet das literarische Werk in erster Instanz als psychisches Produkt eines Individuums in einer bestimmten gesellschaftlichen, historisch-kulturellen und Lebens-Situation, ein Produkt, das sich als Kompromißbildung aus Phantasie und Abwehr erweist und in der Kommunikation mit dem Leser als überdeterminiertes Sinnpotential funktioniert."* W. Schönau: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1991, S. 82.

Deckerinnerungen, manifeste Traumsequenzen, nachträgliche Konstruktionen) ‚erfunden' werden."[10]

Auffallend ist, dass religiöse Angstbilder (wie etwa Teufel, Racheengel oder strafender Gott) im Werk Gardells als wichtiges Bindeglied fungieren. So zeugen nicht nur Romantitel wie *Frestelsernas berg* (etwa: *Berg der Versuchung*) oder *Odjurets tid* (etwa: *Zeit des Untieres*)[11] von der unsichtbaren Anwesenheit der dämonischen Macht, sondern die Schicksale der Figuren werden so konstruiert, dass ihr Handeln dem Leser wie von der Hand des Teufels gesteuert erscheint. Der „dunkle", unberechenbare Gott kann in die Gestalt einer Romanfigur schlüpfen, sich in eine autonome Teufelsgestalt verwandeln und an Dialogen der Romanfiguren mitwirken.

Auf diesen facettenreichen Teufelserscheinungen basiert oft die gesamte Komposition der Romane. Wichtiger für die vorliegende Untersuchung scheint jedoch die Frage, was sich eigentlich hinter der Maske solch einer dämonischen Gestalt verbirgt. Spiegeln die in den Romanen vielfach inszenierten Satansgestalten bzw. Repräsentationen des strafenden Gottes eine ödipale Angstphantasie wider, die die bedrohliche Vaterimago und die mit ihr verbundenen Kastrationsängste einschließen – im Sinne des von Freud postulierten Erklärungsmusters[12]? Verkörpern sie vielleicht Projektionen eines grandiosen Selbstbildes und weisen so auf eine Narzissmusproblematik hin? Oder konstruiert Gardell diese mephistophelischen Gestalten, die oft in Verbindung mit der homosexuellen Thematik auftreten, ganz bewusst, um die Marginalisierung und Diskriminierung der Homosexuellen in der Gesellschaft zu kritisieren? Stehen der Teufel oder der strafende Gott für Instanzen, die eine traditionelle Heteronormativität verteidigen?

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, untersuche ich die Teufelsbilder der Romane auf ihren Inszenierungscharakter hin, d.h. auf die Art und Weise ihrer Vermittlung durch die erzählende Instanz an den impliziten und auch expliziten Leser/Interpreten – ein Übertragungsprozess, aus dem auch die unbewussten Vorgänge in der Psyche des Autors nicht wegzudenken sind. Betrachtet werden sollen alle Textebenen, auf denen Infernophantasien dargestellt werden: von der Ebene der Romanfiguren und ihrer

---

[10] F. Gesing: *Die Psychoanalyse der literarischen Form: ‚Stiller' von Max Frisch*, Würzburg 1989, S. 212.

[11] Diese Romane sind bislang nicht ins Deutsche übersetzt worden.

[12] Vgl. dazu Freud: *„Wenn der gütige und gerechte Gott ein Vaterersatz ist, so darf man sich nicht darüber wundern, daß auch die feindliche Einstellung, die ihn haßt und fürchtet und sich über ihn beklagt, in der Schöpfung des Satans zum Ausdruck gekommen ist."* S. Freud: *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert*, a.a.O., S. 332.

Konstellationen bis zur Ebene der formalen Strategien wie Symbolisierung, Distanzierung, Verwendung bestimmter sprachlicher Mittel.

Hervorzuheben ist, dass es im Folgenden nicht primär darum gehen soll, die im Werk inszenierten religiösen Angstphantasien auf konkrete, von Gardell bewusst wahrgenommene und erinnerte Kindheitsereignisse (wie die Teufelsgeschichten, die er im baptistischen Jugendlager hörte) zurückzuführen.[13] Es geht vielmehr darum, die Gestaltung der religiösen Motive und Metaphern als unbewussten Prozess zu begreifen und die dort verschlüsselten unbewussten frühkindlichen Phantasien, Ängste und Wünsche als kreative Antwort des Autors auf seine traumatischen Erfahrungen mit den primären Beziehungsobjekten zu verstehen. Diese verdrängten Inhalte, die in sprachlichen Bildern ihren Ausdruck finden, mithilfe des assoziativen Verfahrens zu dechiffrieren und mit den Kategorien der psychoanalytischen Theorie das in ihnen kodierte frühkindliche Beziehungsszenario zu rekonstruieren ist das Ziel der vorliegenden Untersuchung. Dabei soll die Frage beantwortet werden, ob die dämonischen Gottesbilder in den Romanen sich als unwillkürliche, unbewusste Übertragungen der gescheiterten und konflikthaften Elternbeziehung auf die religiösen Instanzen begreifen lassen und unter welchen Voraussetzungen diese Übertragungen zustande kommen könnten.

Natürlich sind die kritischen Einwände einiger Literaturwissenschaftler, der Autor sei mit seinem Erzähler nicht identisch und könne daher nicht einfach befragt, analysiert und mit einer psychoanalytischen Diagnose abgefertigt werden, durchaus berechtigt und sollen hier keineswegs infrage gestellt werden. Dennoch können biographische Quellen über den Autor, von ihm geäußerte Kindheitserinnerungen und andere autobiographische Aussagen durchaus erhellend sein, wenn es um die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte der im Werk gespiegelten Konflikte geht[14].

---

[13] Vgl. dazu C. Pietzcker: *„Was ein Autor beim Produzieren an Unbewusstem seinem Text einschreibt, ist nicht notwendig das, was sein Alltagsverhalten in dieser Ausprägung und dazu noch im gegenwärtigen Augenblick bestimmt. Es muss auch nicht notwendig seiner Pathologie entstammen, auch wenn dies selbstverständlich öfters begegnet. Wiederum sollten wir uns auch hier von Eins zu Eins-Abbildungen hüten.“* C. Pietzcker: „‚Gebt dem Autor, was des Autors ist!‘ Ein Vorschlag, gerichtet an psychoanalytisch orientierte Interpreten, doch nicht nur an sie.“ In: C. Pietzcker: *Psychoanalytische Studien zur Literatur*, Würzburg 2011, S. 33–46; hier: S. 39.

[14] Vgl. C. Pietzcker: *„Natürlich liegt der Autor nicht auf der Couch und kann deshalb unsere Deutungen weder bestätigen noch verwerfen; doch wir können versuchen, unsere Hypothesen zum Text, zum Autor, zu den Dokumenten seines Lebens und zu unserer eigenen Gegenübertragung auf sie gegeneinander zu halten und dadurch zu überprüfen. So ließe sich der Plausibilitätsgrad unserer Deutungen steigern.“* Ebd., S. 44.

Wie zahlreiche religions- und literaturpsychoanalytische Studien[15] erwiesen haben, bildet sich die Gottesvorstellung im Zusammenhang mit den Erfahrungen, die das Kind mit den frühen Elternrepräsentanzen macht, im Spannungsfeld zwischen Urvertrauen gegen Urmisstrauen. Mit der psychoanalytischen Objektbeziehungstheorie rückte das mütterliche Objekt ins Zentrum der Untersuchung der frühkindlichen Entwicklung. In Anlehnung an Objektbeziehungstheoretiker wie Klein, Mahler, Spitz, Kohut und Winnicott haben Vertreter der religionspsychologischen Forschung wie Erikson, Fraas, Grom und Rizzuto Freuds vaterzentrierte These über die Entstehung des Gottesglaubens als eine aus Schuldbewusstsein resultierende Projektion des idealisierten Vaters auf den Himmel weiterentwickelt und auf die wichtige Rolle der präödipalen Mutter im Prozess der Glaubensbildung aufmerksam gemacht.[16]

Dass die konflikthafte bzw. zwanghafte Religiosität eines erwachsenen Menschen mit der gescheiterten Interaktion mit den Elternobjekten zusammenhängen kann, hebt z.B. Fraas[17] hervor:

> *„Die ersten Konflikte, das sind einmal der Konflikt zwischen Urvertrauen und Urmißtrauen (das Kleinkind muß ein ausreichendes Maß an Urvertrauen aufbauen) und zweitens der Konflikt zwischen Autonomie und Scham und Zweifel, also – sagen wir es einmal ganz populär – das gesunde Selbstbewußtsein, das sich entwickeln muß. Es scheint tatsächlich, daß die religiöse Problematik sehr vieler Menschen nicht über diese Konfliktbereiche hinausgekommen ist, daß sie, was die Entwicklung ihrer Religiosität betrifft, bereits im zweiten oder gar schon im ersten Stadium gescheitert sind.“*[18]

So betont Fraas die zentrale Bedeutung der positiven Mutter-Kind-Beziehung für die Ausbildung des Urvertrauens beim Kleinkind und macht auf die Rolle der späteren Übertragung dieser positiv besetzten Muttererfahrung auf das Gottesbild des gläubigen Menschen aufmerksam. Wenn die Mutter ihrem Kind keine Autonomie gewährt oder abwesend ist, führe dies, so Fraas, häufig zur Übertragung infantiler Wunschvorstellungen auf das Gottesbild und – bei nicht erfüllten Erwartungen und

---

[15] Hier sind in erster Linie die Arbeiten von E. H. Erikson, *Der junge Mann Luther*, C. Pietzckers *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks* und T. Mosers selbstanalytische Studie *Gottesvergiftung* zu nennen.

[16] Vgl. hier: *„Wenn allen Gottesvorstellungen die Dimension des ‚Umgreifenden‘ und der ‚Abhängigkeit‘ zugrunde liegt, dann liegt dieses Erfahrungsmuster bereits in der frühesten Beziehung des Kindes zur Mutter vor. Es beginnt direkt nach der Zeugung, also schon in der* pränatalen *Lebensphase. Denn das Umgreifende und Omnipotente und damit die ‚schlechthinnige Abhängigkeit‘ wird vom Kind zunächst in der Beziehung zur Mutter erlebt. Sie ist es, die über Leben und Tod des Kindes bestimmt, die es annehmen oder ablehnen, liebevoll umarmen oder weggeben kann.“* K. Frielingsdorf: *Dämonische Gottesbilder*, a.a.O., S. 28.

[17] Eine ausführliche Darstellung der Theorie über die Entstehung des kindlichen Gottesbildes findet sich in Kap. 2 dieser Arbeit.

[18] H.-F. Fraas: „Recht von Gott reden: Was Eltern alles falsch machen können“, in: W. Böhme (Hg.): *Ist Gott grausam? Eine Stellungnahme zu Tilmann Mosers ‚Gottesvergiftung‘*, Stuttgart 1977, S. 38–54; hier: S. 42.

mangelnder Frustrationstoleranz – zum späteren Zusammenbruch des einst positiv besetzten Gottesbildes.[19]

Mit Hinblick auf diese religionspsychologischen Ausführungen ergibt sich die Frage, ob man für die in den Romanen Gardells inszenierten angstbesetzten religiösen Phantasien auf eine ähnliche psychodynamische Entwicklung schließen kann. Kann man ein verwandtes Muster in den Erscheinungsformen der verschlüsselten religiösen Phantasieinhalte im Werk Gardells und der (früh-)kindlichen Interaktion mit den elterlichen Objekten erkennen? Inwiefern spielt die Erfahrung der Interaktion mit dem primären Liebesobjekt – der Mutter – dabei eine Rolle? Welche präödipalen, ödipalen und narzisstischen Phantasien, Ängste, Wünsche und Traumatisierungen können sich hinter den dunklen Gottesbildern verbergen, wie werden diese ausbalanciert, und mit welchen Strategien werden sie im Text abgewehrt?

Aus der Frage nach dem Ausbalancieren der inneren Konflikte mithilfe von Abwehrstrategien ergibt sich schließlich die Notwendigkeit, die Rolle des Schreibprozesses für das schreibende Subjekt zu klären: Was geschieht beim „Transport" der dunklen, verdrängten Phantasien aufs Papier? Kann man hier von einer therapeutischen, ja kathartischen Wirkung des kreativen Schreibens auf den Autor sprechen, und wenn ja, wie zeichnet sich diese in seinen späteren Werken ab?

Diese Fragestellung nahm der schwedische Journalist Crister Enander schon vor Jahren vorweg, als er 1992 nach einem Interview mit Gardell über die Möglichkeit der Versöhnung des Autors mit seinen ambivalenten Gottesbildern nachdachte: *„Förmår Gardell någonsin bli ett – ett helt – med sin ängel och sina demoner? Det kan ingen svara på. Enbart framtiden bär på de svar som påträngande söker och skapar sina frågor."*[20] *(„Wird Gardell irgendwann in der Lage sein, eins – ein Ganzes – mit seinem Engel und seinen Dämonen zu werden? Darauf kann nur die Zukunft eine Antwort geben.")*

Bemerkenswert ist, dass diese Überlegung lange vor dem Erscheinen des Sachbuches *Om Gud* angestellt wurde – unmittelbar nach der Veröffentlichung des verdeckt autobiographischen Romans *En komikers uppväxt*, der sich mit Kindheitstraumata und

[19] Ebd., S. 43. Vgl. dazu auch Mosers Überlegungen zum Entstehen seines angstbesetzten Gottesbildes. Er nennt die Projektion seiner negativen Muttererfahrung auf Gott als Grund: *„Von da aus aber war es noch ein beschwerlicher Weg, diesen entsetzlichen Gott in der Übertragung wiederzufinden, ebenso die mit ihm verbündete, verlassende und verurteilende Mutter, hinter der die gütige immer wieder verschwand."* T. Moser: *Lehrjahre auf der Couch*, Frankfurt a.M. 1974, S. 244.

[20] C. Enander: „När han håller hatet vid liv. Då skriver sig Gardell rakt in i litteraturhistorien!" In: *Kvartalets författare* (Tidningen Boken 1992:2), S. 6–9; hier: S. 9.

Mobbing auseinandersetzt. Obwohl die religiöse Thematik gar nicht im Zentrum des Romans steht, gibt es auch dort einige religiöse Figuren und Phantasien, deren Ambivalenz Crister Enander und anderen Rezensenten[21] nicht verborgen blieb, etwa der Engel ohne Gesicht, von dem sich der Protagonist Juha Lindström verfolgt fühlt und von dem er nie weiß, ob dieser ihm Gutes oder Böses will. Gardell selbst definiert diese dunkle religiöse Gestalt wie folgt:

> *„Ja, alltså änglar är en annan sak. Änglarna använder jag på olika sätt. I ‚Passionsspelet' är ju ängeln nästintill en demon. Men nästan alla mina änglar har stränga nästan demonliknande drag, också ängeln i ‚En komikers uppväxt'. Det är ju en ängel som saknar ansikte och som har ett fruktansvärt skratt och svarta vingar. Det är ju en hotfull varelse. Och som på slutet tar den mobbade och sen självdöde Thomas ansikte. […] Jag har nästan inga vänliga änglar i mina böcker. De är alla dubbla."* [22]

> *„Engel verwende ich auf verschiedene Weise. In ‚Passionsspelet' ist der Engel fast ein Dämon. Aber fast alle meine Engel haben strenge, fast dämonische Züge, auch der Engel in ‚En komikers uppväxt'. Es ist doch ein Engel, der kein Gesicht hat und ein furchtbares Lachen und schwarze Flügel besitzt. Das ist doch ein bedrohliches Wesen. Und er nimmt am Ende das Gesicht des gepeinigten Thomas an, der sich später umbrachte. […] Ich habe fast keine freundlichen Engel in meinen Büchern. Sie haben alle zwei Gesichter."*

Aus der zitierten Äußerung wird deutlich, dass die „Doppelgesichtigkeit", also Ambivalenz der religiösen Gestalten und dämonischen Gottesbilder, schon in Gardells frühem Werk von tragender Bedeutung war und in engem Zusammenhang mit den Themen Kindheit und Kinderängste steht. Diese im Werk verschlüsselten Zusammenhänge zwischen negativen Erfahrungen der Kindheit (die auch Erfahrungen mit den frühen Bezugspersonen einschließen) und ihrer Übertragung auf dämonische Gottesbilder gilt es im Weiteren aufzudecken. Anhand dreier Romane – *Passionsspelet*, *Frestelsernas berg* und *Fru Björks öden och äventyr* – möchte ich untersuchen, ob und inwiefern das Muster gestörter kindlicher Beziehungen das Entstehen der dunklen religiösen Phantasien beeinflusst und wie diese Gesamtphantasie in unbewussten Schichten der literarischen Texte ihren Ausdruck findet. Im Folgenden soll zunächst der Frage nach dem Ursprung und der Rolle der Inferno-Phantasien in den Romanen nachgegangen und untersucht werden, ob sich die Teufelsbilder im Laufe von Gardells literarischem Schaffen verändern und entwickeln oder ob sie konstant bleiben.

---

[21] Vgl. auch die Interpretation der Engelsgestalt von E. Kuhlefelt in ihrer Arbeit *„Att tala sanning är att ljuga så att folk tror en". Den konstruerade komikeridentiteten och kampen mot det heteronormativa i Jonas Gardells roman ‚Ett ufo gör entré'*, Helsingfors 2006, S. 54–56. Ein ausführlicher Überblick über ihre Studie wird im Forschungsbericht dieser Arbeit geliefert.

[22] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007 (Übersetzung ins Deutsche: A. V.). Siehe den Anhang dieser Arbeit, S. I–XXVI; hier: S. III und S. XVII.

1.2 Zur Textauswahl und zum Aufbau der Arbeit

Bei den analysierten Werken handelt es um drei Romane, in denen religiöse Inferno-Phantasien und dämonische Gottesbilder besonders häufig vorkommen. Dabei werden die Werke nicht in der Reihenfolge ihrer Entstehung betrachtet: Zunächst wird der erste postadoleszente Roman des Autors – *Passionsspelet* (1985) – analysiert, dann *Frestelsernas berg*, das 1995 publiziert wurde, und schließlich *Fru Björk öden och äventyr* (1990), denn die beiden erstgenannten Romane weisen in Bezug auf Figurenkonstellation und Thematik ähnliche Muster auf. Das macht es einfacher, dem Problem des Wiederholungszwangs von unbewussten Angstphantasien auf die Spur zu kommen. Die Ergebnisse der Analyse beider Romane werden dann der Analyse von *Fru Björks öden och äventyr* gegenübergestellt, bei der die Abwehr gefährlicher Angstphantasien im Mittelpunkt steht. Die in das abschließende Autorkapitel integrierten Auszüge aus anderen Werken (*En komikers uppväxt*, *Oskuld*, *Så går en dag ifrån vårt liv och kommer aldrig åter*, *Jenny*, *Om Gud* usw.) sollen das Bild der in den Texten gespiegelten inneren Konflikte vervollständigen und den psychodynamischen Hintergrund von Gardells Schreiben beleuchten.

Da weder *Passionsspelet* noch *Frestelsernas berg* bis jetzt auf Deutsch vorliegen, wurden die schwedischen Zitate aus diesen Romanen von mir ins Deutsche übersetzt. Dasselbe gilt für einige andere in die Arbeit einbezogene schwedische Texte. Bei Gardell-Texten, die ins Deutsche übertragen wurden, zitiere ich jeweils aus diesen Übersetzungen: *Fru Björks öden och äventyr* (*Wer zuletzt liebt*, 1994), *Vill gå hem* (*Je Schwester, je lieber*, 1995) und *En komikers uppväxt* (*Die lustige Stunde*, 1994).

Die Werke von Jonas Gardell sind in erster Linie als Ausdruck einer psychischen Konfliktstruktur relevant. Auf der Figurenebene, auf der die Latenz- und Adoleszenzphase dargestellt und verarbeitet werden, fließen erkennbar traumatische Kindheitsereignisse aus der Biographie des Autors (z.B. die Scheidung der Eltern) mit ein. Um jedoch methodisch problematische „Kurzschlüsse“ zwischen Werk und Biographie zu vermeiden, sollen weitergehende autorpsychologische Überlegungen erst am Schluss der Arbeit angestellt werden. Zunächst möchte ich versuchen, die störanfälligen Entwicklungsabschnitte und ihre Probleme – ödipale Konflikte, Kastrationsangst, Mutter-Sohn-Beziehung (Problem der Trennung), Vater-Sohn-Beziehung (negativer Ödipuskomplex, Idealisierung des Vaters) – und die destruktiven

Phantasien anhand der vom Autor phantasierten Figuren[23] herauszupräparieren, um anschließend unbewusste Konfliktbewältigungsstrategien im Schreibprozess zu verfolgen.

Erst dann könnte man einen gewissen Zusammenhang zwischen der misslungenen Loslösung des Autors aus der ödipalen Urszene und dem späteren Bild einer strafenden, auf den Himmel projizierten höheren Instanz ableiten[24].

Nun noch einige Worte zu dem in Deutschland nicht sehr bekannten Autor: Jonas Gardell repräsentiert die schwedische Gegenwartsliteratur und gilt in der skandinavischen Literatur- und Medienlandschaft als kontroverse und exzentrische Persönlichkeit. Gardell begann Mitte der 1980er-Jahre als Schriftsteller, Kabarettist und Stand-up-Komiker. Heute ist er in Schweden als Autor zahlreicher Romane, Dramen und Zeitungsartikel, als Produzent einiger Filmserien und als Drehbuchautor bekannt. Außerdem erwarb er sich einen Ruf als freikirchlicher postmoderner Denker und Bibelexeget, Ehrendoktor der Theologie, Prediger und Verfasser von zwei theologischen Sachbüchern. Gardell gilt als scharfer Gesellschaftskritiker, der mit Vorliebe tabuisierte Themen aufgreift.

Ein prägnantes Beispiel dafür ist sein erster Roman *Passionsspelet*, ein postadoleszenter Liebesroman[25], mit dem der junge Autor gegen gesellschaftliche und kulturelle Normen rebelliert und den Leser durch eine eigenwillige Auslegung biblischer Texte schockiert.

Meiner Analyse der Romane wird ein kurzer theoretischer Exkurs über die Herausbildung des kindlichen Gottesbildes aus der Sicht der Objektbeziehungstheorie des Religiösen vorangestellt (Kapitel 2). Für die Interpretation der Romantexte werden außerdem die Ansätze von Kernberg, Kohut und Klein, psychoanalytische Konzepte von Rohde-Dachser und Chasseguet-Smirgel sowie – für die Analyse einiger Passagen

---

[23] Vgl. dazu C. Pietzcker über häufige Fehler im Interpretationsverfahren: *„Natürlich kann ein Autor seine Figuren mit unbewußt projizierten, mit beobachteten und mit theoretisch erfaßten Zügen ausstatten, mit einer Psyche also. Doch diese Psyche müssen wir zunächst immer als phantasierte analysieren und als Moment jener Phantasie, die uns hier als Text begegnet.“* C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls „Rede des toten Christus“*, 2. Aufl., Würzburg 1985, S. 34.

[24] Vgl. das Selbstpsychologie-Konzept und die Objektbeziehungstheorie des Religiösen bei Ana-Maria Rizzuto, welche B. Grom folgendermaßen zusammenfasst: *„Die in der Ödipusphase gestaltete rudimentäre Gottesvorstellung bleibt als Übergangsobjekt bedeutsam, wenn sie durch alle Entwicklungsstufen und Lebensereignisse hindurch entsprechend den Bedürfnissen des Selbstbildes umgestaltet wird und mit ihnen übereinstimmt. Geschieht es nicht, so wird sie entweder furchterregend oder anachronistisch und bedeutungslos.“* B. Grom: *Religionspsychologie*, München 1992, S. 102.

[25] Mit dem Begriff des postadoleszenten Romans ist nicht das Lebensalter der Romanfiguren gemeint, sondern das Lebensalter des Autors, der zur Zeit der Entstehung von *Passionsspelet* 18 Jahre alt war.

von *Frestelsernas berg* – auf dem objektbeziehungstheoretischen Konfliktmodell basierende Suchttheorien herangezogen.

Im ersten Teil der Romananalyse (Kapitel 3.1.1) geht es um die Frage, ob die Teufelsgestalt in *Passionsspelet* mit unbewussten Kastrationsängsten und dem Scheitern des Ödipuskomplexes in Zusammenhang stehen kann. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht der unbewusste Versuch der Ablösung der homosexuellen Libido von der beängstigenden Vaterimago, der Rivalitätskampf um die Mutter, die Inzestphantasie und die damit verbundenen Bestrafungsängste, die das psychodynamische Szenario des Romans ausmachen (Kapitel 3.1.1.1). Des Weiteren soll die Frage untersucht werden, inwieweit die Entstehung der Teufels-Phantasie auf das in der Adoleszenz erlittene Trauma eines Homosexuellen während des Coming-outs zurückgeführt werden kann (Kapitel 3.1.1.2) oder noch früheren Entwicklungsphasen entstammen könnte. Weitere Angstphantasien und Todesbilder des Romans (etwa Naturphänomene) sollen in die Analyse einbezogen und auf ihre tiefendimensionalen Hintergründe befragt werden (Kapitel 3.1.1.3). Welche Rolle spielen die Erfahrungen des Kindes mit der präödipalen bedrohlichen Mutter für die Ausbildung der dämonischen Phantasien, und wie finden diese im Text Ausdruck?
Der zweite Analyseteil (Kapitel 3.1.2) problematisiert den im Roman geschilderten Vater-Sohn-Konflikt und untersucht diesen anhand der fiktiven Biographie der Figur Johan.
Den dritten Untersuchungsschwerpunkt bilden die von der Erzählinstanz entwickelten Kompensationsstrategien, die offenbar die Angst vor destruktiven Phantasien minimieren sollen (Kapitel 3.2). Betrachtet werden die Figur des liberalen Pastors, die ein Gegengewicht zur sadistischen Vaterfigur bildet (Kapitel 3.2.1), die Entfaltung homosexueller Phantasien (Kapitel 3.2.2) und die Engelsgestalt als narzisstisches Phantasiekonstrukt, das im Dienste der Abwehr kindlicher Verlassenheitsängsten und Enttäuschungen steht (Kapitel 3.2.3). Einen Schwerpunkt meiner Interpretation wird die in der Engel-Metapher wirksame Todesphantasie bilden, die den verschlüsselten präödipalen Wunsch nach Verschmelzung mit dem mütterlichen Objekt enthält. Unter anderem soll untersucht werden, inwiefern die Engel-Phantasie den negativen Ödipuskomplex spiegelt (Kapitel 3.2.4). Vor dem Hintergrund der gewonnenen Erkenntnisse über die in *Passionsspelet* vorkommenden Angstphantasien wird in

Kapitel 3.3 der Frage nach dem Zusammenhang dieser Phantasien mit dunklen Gottesbildern nachgegangen.

Die Analyse des zweiten Romans, *Frestelsernas berg* (Kapitel 4), legt das Schwergewicht auf die dort konstruierte Eltern-Kind-Beziehung (Kapitel 4.1). Zum einem wird die Vater-Sohn-Beziehung beleuchtet, um die Frage zu beantworten, ob und wie die Übertragung von Erfahrungen mit einer negativ erlebten Vaterfigur das Gottesbild „schwärzt" (Kapitel 4.4 bis 4.4.2). Zum anderen soll auf die Mutter-Sohn-Beziehung eingegangen werden, in der die Mutter als verschlingendes, das Kind seiner Autonomie beraubendes Objekt erlebt wird (Kapitel 4.2.1.2 bis 4.3). Kapitel 4.3 problematisiert das Überwinden des väterlichen ödipalen Verbots und die Errichtung des analen Universums als Bollwerk gegen die verschlingende Mutter anhand der im Roman inszenierten Phantasie über die Unterwelt des Rotlichtviertels. Kapitel 4.2.1 soll anhand der im Roman inszenierten Vaterbeziehung der weiblichen Figur das Phänomen der Spaltung im Vaterbild und die Übertragung dieser Spaltung auf das Gottesbild untersuchen. Kapitel 4.4.2 untersucht die verschlüsselten Phantasien der vereinigten, als gefährlich erlebten Vater-Mutter-Imago. Die Spaltung des Elternbilds und die Vater-Sohn-Beziehung in *Frestelsernas berg* weisen deutliche Parallelen zum Vater-Sohn-Konflikt in *Passionsspelet* auf. Die Frage, ob diese Konfliktstrukturen auch im ambivalent konstruierten Gottesbild von *Frestelsernas berg* auffindbar sind, soll in Kapitel 4.4.2 beantwortet werden. Abschließend werden die Ergebnisse der Analyse in Kapitel 4.5 zusammengefasst und die in den Aggressions- und Angstphantasien unbewusst kodierten frühkindlichen Konfliktbereiche und Traumatisierungen skizziert.

Mit Kapitel 5 beginnt die Analyse des Romans *Fru Björks öden och äventyr.* Hier stehen die narzisstische Thematik und die gestörte Mutter-Kind-Beziehung im Vordergrund. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, wie sich frühkindliche Konflikte mit dem mütterlichen Objekt auf der unbewussten Ebene des Textes in religiösen Metaphern, Symbolen und Phantasien widerspiegeln. Kapitel 5.1 soll zunächst den Identitätsmangel der Protagonistin und das Szenario ihrer Männerbeziehungen beleuchten, mit dem Ziel, Spuren der unaufgelösten Mutter-Kind-Bindung zu finden und die ambivalente Struktur von Einheitssehnsucht und Autonomiestreben in der Figurenkonstellation und in den Verhaltensmustern aufzudecken. Anschließend werden die auf der latenten Textebene existierenden

Konfliktbereiche der frühkindlichen Entwicklung anhand der im Text entwickelten religiösen Phantasien untersucht. Kapitel 5.1.1 beschäftigt sich mit der Rom-Phantasie und befragt die inszenierten Stadtbilder auf ihren präödipalen und narzisstischen Phantasiegehalt, wobei die Problematik von Einheit und Trennung im Mittelpunkt steht. Das folgende Kapitel widmet sich den unbewussten Ursprüngen der Petersdom-Phantasie und versucht eine psychoanalytische Deutung der kirchlichen Symbole und Metaphern. Es gilt zu klären, wie narzisstische Kränkungen und Enttäuschungen durch die versagenden Elterninstanzen die Ausbildung von religiös gefärbten Größenphantasien begünstigen und wie sich diese narzisstische Struktur im Roman zeigt. Kapitel 5.2 untersucht die Racheengelphantasie im Zusammenhang mit der gestörten Mutter-Kind-Beziehung. Die Paradies- und „Zuhause"-Metaphorik wird in Kapitel 5.3 im Kontext der Selbstmord-Phantasie analysiert und auf ihre präödipalen und narzisstischen Inhalte befragt. Am Schluss der Romananalyse soll das Zusammenspiel zwischen Wunsch und Abwehr in *Fru Björks öden och äventyr* dargestellt und die Frage beantwortet werden, welche Abwehrmechanismen diesem Roman seine harmonische, den Leser besonders ansprechende Form verleihen (Kapitel 5.4). Die Gegenüberstellung der gelungenen Maskierung von unbewussten gefährlichen Phantasien in *Fru Björks öden och äventyr* mit den unverhüllten, auf der Oberfläche des Textes liegenden ödipalen Phantasieinhalten von *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg* soll den auskristallisierten zentralen Konflikt im Werk Gardells sichtbar machen.

Von dem Hintergrund der gewonnenen Erkenntnisse über die Überschneidung von präödipalen und ödipalen Konflikten, die in religiösen Angstphantasien ihren Ausdruck finden, fragt das Autorkapitel 6 nach ähnlichen Konfliktstrukturen in Gardells Biographie, die aus frühen Traumatisierungen und gestörten Interaktionen mit den elterlichen Objekten stammen könnten. Im Mittelpunkt steht die Frage, ob Gardell im Prozess des Schreibens seine inneren Konflikte und traumatischen Fixierungen ausbalanciert und verarbeitet oder ob diese dem Wiederholungszwang unterliegen. Nach Kapitel 6.1.2, das einen kurzen chronologischen Überblick über Gardells Leben und Werk gibt, wird in Kapitel 6.1.3 ausführlich auf Gardells Elternbeziehung eingegangen und versucht, die frühen Erfahrungen des Autors mit den Elternobjekten zu rekonstruieren. Kapitel 6.1.3.1 analysiert Gardells Verhältnis zu seinem Vater und geht der Frage nach, ob der patriarchale strafende Gott bzw. der Teufel in seinem Werk als Übertragung des ödipalen Vaterbildes und ödipaler Rivalität auf eine religiöse Machtinstanz (ödipal-religiöser Konflikt) verstanden werden kann. In Kapitel 6.1.3.2

wird Gardells Mutterbeziehung und sein Verhältnis zum Glauben untersucht. Dabei ist zu erkunden, ob ein kausaler Zusammenhang zwischen dem im Unbewussten verankerten Bild einer präödipalen, trostspendenen Mutterimago und Gardells Suche nach einem beschützenden, liebenden Gott besteht. Anschließend soll in Kapitel 6.2 die Frage beantwortet werden, ob es Gardell gelingt, sich durch die Abkehr vom fiktionalen Genre Roman und der Hinwendung zu Sachtexten von religiösen Angstphantasien zu distanzieren. Kapitel 6.3 soll einen Überblick über die im Gesamtwerk Gardells geleistete Trauerarbeit geben. Hierbei ist die Transformation der religiösen Angstphantasien von besonderem Interesse.
Das Schlusskapitel soll die Ergebnisse meiner Untersuchung über die unbewusste Struktur der religiösen Angstphantasien im Werk zusammenführen und die Strategien ihrer Entschärfung und „Entdämonisierung" im Prozess des Schreibens beleuchten.

1.3 Forschungsbericht

Erste Hinweise für die Interpretation von Gardells literarischen Gottesbildern und religiösen Phantasien aus psychoanalytischer Perspektive gibt der schwedische Journalist und Rezensent Lennart Göth, als er in einem 2008 publizierten Artikel eine vage, fast intuitive Vermutung über die infantile Dimension der Gottesbilder in Gardells Werk äußert:

> *„De sista minuterna talar vi om himmelsbilder och sprickor. [...] Det som är helt och oförstört behöver varken Gud eller någon annan. Längtan efter himmelen är längtan efter den återvunna helheten. Himmelen är en gåva till den sönderslagne. Inte till den som ingen himmel behöver. Jag nämner slutscenen i ‚En komikers uppväxt'. Det är en scen där man går tillbaka i historien, ser vad som hände innan, före sveken. Det är en vacker scen, en kort stund då barndomen fixeras i ett ögonblick som är tidlöst. ‚Solen sjunker och bollen ska fångas i barndomens eviga lyra', säger Jonas Gardell. Och jag tänker att bilderna av Gud och himmel som Gardell använder ofta går tillbaka till barndomen."*[26]

> *„In der verbliebenen Zeit sprechen wir über Himmelsbilder und Risse. […] Das, was ganz und unzerstört ist, braucht weder Gott noch jemanden anderen. Die Sehnsucht nach dem Himmel ist die Sehnsucht nach der wiederhergestellten Einheit. Der Himmel ist ein Geschenk für den Zerbrochenen. Nicht für den, der keinen Himmel braucht. Ich komme auf ‚En komikers uppväxt' zu sprechen. Es gibt eine Szene dort, die zurück in die Geschichte geht und das betrachtet, was vorher, vor dem Verrat, geschah. Es ist eine schöne Szene, eine kurze Zeit, in der die Kindheit für einen Augenblick stillsteht. ‚Die Sonne geht unter, und der auf ewig schönste Ballwurf der Kindheit wird aufgefangen', sagt Jonas Gardell. Und ich denke, dass die Bilder von Gott und Himmel, die Gardell verwendet, oft auf die Kindheit zurückgehen."*

[26] L. Göth: „Gud dekonstruerad. Ett samtal med Jonas Gardell". In: *De tre tornrummen. Samtal om skrivande och tro*, Örebro 2008, S. 53–70; hier: S. 68 (Übersetzung: A. V.).

Abgesehen von dieser kurzen Bemerkung von Göth, die zu kurz greift und wissenschaftlich unreflektiert bleibt, sowie einer ähnlichen Meinung des schwedischen Rezensenten Gösta Hallonsten[27], der den psychodynamischen Hintergrund der ambivalenten Gottesbilder zwar beiläufig erwähnt, doch nicht weiter ausführt, gibt es bis jetzt keine literaturwissenschaftliche Publikation, die sich aus psychoanalytischer Perspektive mit Gottesbildern und religiösen Angstphantasien im Werk Gardells beschäftigt.

Die Rezeption von Gardells Werk konzentriert sich bis heute vor allem auf queer-theoretische, intertextuelle und gesellschaftskritische Untersuchungsaspekte und betrachtet Gardells Verfasserschaft meist aus einem postmodernistischen oder literatursoziologischen Blickwinkel. Dabei handelt es sich häufig um Artikel in schwedischen Kultur-, Literatur- und religiösen Zeitschriften oder um Aufsätze im Rahmen der theologischen Debatte[28], während Monographien und andere wissenschaftliche Arbeiten über Gardells Werk einen sehr geringen Teil der Publikationen ausmachen. Darunter sind nahezu keine wissenschaftlichen Arbeiten mit einem literaturpsychoanalytischen Ansatz. Erschwerend kommt hinzu, dass Gardell ein zeitgenössischer und noch lebender Autor ist. Das erklärt, warum die Publikationen über seine Werke fast nie über Zeitungsartikel und Interviews mit ihm hinausreichen.

Im Folgenden werden diejenigen wissenschaftlichen Arbeiten besprochen, die sich aus nicht psychoanalytischer Perspektive mit Gardells Werk beschäftigen und dessen religiöse Bilder und Motive zumindest erwähnen, ebenso die Aufsätze, die religiöse

---

[27] So weist Gösta Hallonsten auf den biographischen Kontext von Gardells populärwissenschaftlicher Abhandlung *Om Gud* hin: *„Bokens värde ligger dock mindre på det bibelvetenskapliga än det personliga planet. Överallt bryter Gardells starka gudstro igenom, grundad i mammas uppfostran och barndomens bibelberättelser.“(„Das Buch hat eher einen persönlichen als einen bibelwissenschaftlichen Wert. Überall bricht Gardells starker Gottesglaube durch, der in der mütterlichen Erziehung und den Bibelgeschichten der Kindheit begründet ist.“)* G. Hallonsten: „Gardells GT-brottning“. In: *Signum*, Nr. 4, 2008, Internetquelle: http://www.signum.se/signum/template.php?page=read&id=3798, [Zugriffsdatum: 02.06.2010].

[28] In diesen Kontext gehört auch die Arbeit von Seth Erlandsson: *Gardells Gud, Da Vinci-koden och Bibeln*, die eine kritische, jedoch sehr subjektive, vom persönlichen Gottesglauben des Rezensenten und seinem Glauben an die buchstäbliche Autorität der Bibel beeinflusste Meinung vertritt. Erlandsson verwendet Zitate aus dem Alten Testament und eigene Kommentare als Gegenargumente zu Gardells Thesen. Als prägnantes Beispiel für Erlandssons unwissenschaftliche Vorgehensweise kann seine folgende Bewertung von Gardells Rekonstruktion der Entstehung von Gottesbildern gelten: „*Så kan man alltså se på bibeltexternas tillkomst och innehåll, om man har bestämt sig för att inte räkna med Bibelns Gud som en sann verklighet utan bara med mänskliga gudsbilder.“ („So kann man also die Entstehung und den Inhalt der Bibeltexte begreifen, wenn man sich dazu entschieden hat, den Gott der Bibel nicht als eine wahre Wirklichkeit, sondern nur als ein von Menschen gemachtes Bild zu betrachten.“)* S. Erlandsson: *Gardells Gud, Da Vinci-koden och Bibeln*, Haninge 2005, S. 17. Aufgrund ihres subjektiven Charakters wird Seth Erlandssons Arbeit im Weiteren nicht näher betrachtet.

Inhalte ins Zentrum ihrer Untersuchung rücken, und ein Aufsatz, der Gardells Dramen aus psychoanalytischer Perspektive betrachtet.

Beginnen wir mit den Arbeiten, die dem Thema Religiosität im Werk Gardells einen wesentlichen Platz einräumen und wichtige Anregungen für meine eigene Untersuchung geliefert haben. Swantje Marschhäuser widmet in ihrer unveröffentlichen Magisterarbeit[29] dem Thema Religiosität im Werk Gardells ein ausführliches Unterkapitel aus soziologischer Perspektive. Sie untersucht Gardells Romane auf ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit unter der Fragestellung, *„inwieweit die Immanenz von Religiosität im Werk Gardells als Gesellschaftliches vorliegt.“*[30] Dabei weist sie darauf hin, dass Religiosität in den Romanen Gardells immer dann zum Gesellschaftlichen werde, wenn sie vom Autor nicht ausschließlich als transzendentaler oder metaphysischer Lösungsversuch vorgestellt werde, sondern als metaphorisches Instrument diene, um die Leser auf bestimmte gesellschaftliche Phänomene aufmerksam zu machen[31]. Dies sieht Marschhäuser dann gegeben, wenn religiöse Aspekte in direktem Zusammenhang mit dem Außenseitertum der Protagonisten oder mit einer Kritik an kirchlichen Institutionen stehen. Marschhäuser begreift Religiosität im Werk Gardells als ein Konstrukt, das dazu dient, die komplizierte, hoffnungslose Situation der Protagonisten zu markieren:

> *„In dem Moment, da die Figuren in ihrem Leben in Situationen geraten, in denen sie keinen Ansprechpartner mehr für ihr Leiden, ihre frustrierte, erniedrigende, ausweglose Situation haben und sich an niemanden mehr wenden können, bleibt ihnen nur noch die Flucht ins Transzendentale. Da sie keine logische Erklärung für ihr Leiden finden, suchen sie Lösung und Halt im metaphysisch-religiösen Bereich und entwerfen metaphysische Welten von Dämonen, Engeln oder Teufeln und einem strafenden Gott.“*[32]

Da Marschhäuser Gardell als einen politischen Autor begreift, werden auch die in den Romanen vorkommenden religiösen Metaphern und Motive als Elemente einer bewussten Strategie des Schriftstellers verstanden. Ihre gesellschaftliche Funktion bestehe darin, den Romanfiguren ein Sinnangebot zu vermitteln, *„das von der schwedischen modernen Gesellschaft mit ihrer Volksheimideologie*[33] *(‚Folkhem‘) nicht*

---

[29] S. Marschhäuser: *„Och jag är en främling i detta land, men detta land är ingen främling i mig.“ Gesellschaftliche Aspekte im Werk Jonas Gardells*, Magisterarbeit, Kiel 1996.
[30] Ebd., S. 92.
[31] Ebd.
[32] Ebd.
[33] Vgl. hier die folgende Definition von „Volksheim“ von Valeska Henze: *„Die gesellschaftliche Ordnung Schwedens erhielt mit dem Begriff des Volksheims eine politisch institutionalisierte Bezeichnung für den sozialdemokratischen Wohlfahrtsstaat. Mit dem Volksheim waren Vorstellungen von der gerechten Gesellschaft verbunden, in der der Staat für die Sicherheit seiner Bürger sorgte und alle gemeinsam für die materielle Grundlage dieses auf Solidarität beruhenden Versorgungssystems verantwortlich waren. Es war ein Begriff, der aufgrund seiner metaphorischen und symbolischen*

geleistet wird oder geleistet werden kann"[34]. Gesellschaftliche Nichtakzeptanz und die sexualfeindliche christliche Tradition hätten zur Folge, dass die homosexuellen Protagonisten in Gardells Romanen sich als sündhaft erleben müssten, wobei die marginalisierte Jesusfigur einen Gegenentwurf zur idealisierten, erhöhten Christusgestalt im Sinne der christlich-abendländischen Tradition bilde[35]. Die Episode in *Passionsspelet*, in der die Gekreuzigten Jesus und Judas alias Hampus und Johan einander ihre Liebe erklären, interpretiert Marschhäuser als Kritik an heterosexuellen Normen und als Zeichen von Gardells Engagement für gesellschaftliche Randgruppen. Dieselbe Motivation erkennt Marschhäuser in Gardells ironischer Beschreibung Gottes als einer im Himmel wohnenden schwarzen lesbischen Frau in seiner 1990 erschienenen Anthologie *Mormor gråter*. Dieser liberale Gott stehe in Opposition zum patriarchalen, männlichen Gott und sei, so Marschhäuser, *„ein guter und gerechter Gott der Unterdrückten, Schwachen und gesellschaftlich Benachteiligten"*[36].

Ein Defizit von Marschhäusers Vorgehensweise ist, dass sie die Religiosität im Werk Gardells ausschließlich auf den gesellschaftlichen Aspekt reduziert. Dabei verkennt sie die tiefendimensionale Natur der religiösen Phantasien im Werk, die dem Unbewussten des Autors entstammen und zunächst als eine Sammlung von willkürlichen, unbewussten, individuell-psychologischen, infantilen Erfahrungen des schreibenden Subjekts mit seinen Elternobjekten begriffen werden müssen, die erst später durch den Einfluss der gesellschaftlichen Umgebung auf konkrete Bilder und Symbole übertragen werden. So sieht Marschhäuser z.B. in der Kirchenkritik in *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg* nur die gesellschaftlich-politische Konfrontation des Autors mit dieser religiösen Institution, die ihre sozialen Aufgaben gegenüber der Gesellschaft nicht erfüllt und sich zu einer gefährlichen Machtinstanz entwickelt habe. Dass die Kirche auf der unbewussten Textebene ursprünglich als symbolisches Bild für die elterliche Autoritätsinstanz steht, das kindlichen Erfahrungen mit den primären Liebesobjekten entstammt und auf der metaphorischen Ebene den Rivalitätskampf mit

---

Ausgestaltung die Gesellschaft nach funktionalistischen, technisch-regulierenden und hygienischen Gesichtspunkten ordnete und auf diese Weise Regeln für die Zugehörigkeit zur Gesellschaft festlegte." V. Henze: *Der schwedische Wohlfahrtsstaat. Zur Struktur und Funktion eines politischen Ordnungsmodells*. In: Arbeitspapiere „Gemeinschaften", Bd. 19, Florenz/Berlin 1999, Online-Version: http://www2.hu-berlin.de/gemenskap/inhalt/publikationen/arbeitspapiere/ahe_19.html [Zugriffsdatum: 08.10.2010].

[34] S. Marschhäuser: *„Och jag är en främling i detta land, men detta land är ingen främling i mig." Gesellschaftliche Aspekte im Werk Jonas Gardells*, a.a.O., S. 92.

[35] Dazu Marschhäuser: *„Jesus – selbst gesellschaftlicher Außenseiter, der sich den Konventionen seiner Zeit und der Gesellschaft, in der er gelebt hat, nicht unterworfen hat – wird zum Leitbild für die gardellschen Außenseiter."* Ebd., S. 93.

[36] Ebd., S. 95.

den Elterninstanzen widerspiegelt, wird in meiner Untersuchung transparent gemacht. Damit soll der wichtige Aspekt der ödipalen Rivalität, der allen Romanen Gardells zugrunde liegt und anhand religiöser Machtsymbole in Szene gesetzt wird, ausführlich untersucht werden.

Dasselbe Problem zeigt sich in Marschhäusers Interpretation der „Zuhause"-Metapher („hem"), die in Gardells Romanen eine wichtige Rolle spielt. Marschhäuser untersucht mehrere Textpassagen, in denen der „Zuhause"-Begriff auftritt, und weist darauf hin, dass dieser mit dem Gefühl der Glückseligkeit und mit der Sehnsucht nach einem *„Zustand der Sicherheit und des Geliebtwerdens"*[37] verbunden sei. Sie kommt zu dem Schluss, dass die ganze „Zuhause"-Thematik ein Utopiekonstrukt des Autors von einer toleranten Gesellschaft repräsentiere, in der es keine Außenseiter geben dürfe[38]. Dabei übersieht Marschhäuser ein breites Spektrum von religiösen Motiven, die mit dem Begriff „Zuhause" konnotiert sind. Zwar erwähnt sie eine Passage aus *Frestelsernas berg*, in der das Wort „Zuhause" *„noch eine zusätzliche transzendentale Bedeutung der Heimrufung"*[39] erhalte, weil die Protagonistin den Tod als einen paradieshaften Ort begreife, an dem sie ihrem verstorbenen Vater wiederbegegnen könne. Sie lässt jedoch außer Acht, dass dieser Zufluchtsort auffallend dem Elternhaus gleicht, in dem das Todesmotiv eine zentrale Rolle spielt. So wird z.B. die Problematik der Schlussszene in *Fru Björks öden och äventyr*, in der die Protagonistin den Tod bzw. Selbstmord mit einem „Zuhause" vergleicht, unmittelbar nachdem sie an die eigene Mutter gedacht hat, nicht analysiert. Ausgespart bleibt auch die Analyse der phantasierten Selbstmordszene in *Passionsspelet,* in der die Elternfiguren als Personifikationen des Zuhauses ins Zentrum gerückt werden. Eine weitere Leerstelle bleiben die Mutterfiguren in den Romanen, die oft in Zusammenhang mit der „Zuhause"-Metaphorik auftreten und einen wichtigen Hinweis auf die präödipale Bindungsthematik liefern.

Eva Kuhlefelt, die sich Gardells Roman *Ett ufo gör entré* aus der queer-theoretischen Perspektive nähert[40] und den Begriff der klassischen Heteronormativität hinterfragt, interpretiert die Engelsgestalt in den Romanen als Hinweis auf die Unterdrückung durch

---

[37] Ebd. S. 89.

[38] Vgl. hier: *„Es [die „Zuhause"-Metapher als gesellschaftlicher Entwurf] impliziert die positive Vorstellung einer Gesellschaft, in der es letztlich keine Außenseiter mehr geben kann, und steht den restriktiven, intoleranten und teilweise lebennehmenden Möglichkeiten des Folkhem sowie seiner Doppelmoral entgegen."* Ebd., S. 97.

[39] Ebd., S. 88.

[40] E. Kuhlefelt: *„Att tala sanning är att ljuga så att folk tror en." Den konstruerade komikeridentiteten och kampen mot det heteronormativa i Jonas Gardells roman ‚Ett ufo gör entré'*. In: Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur nr. 15, Nordica, Helsingfors universitet, Helsingfors 2006.

heteronormative Strukturen und zugleich als ein Symbol für die Befreiung aus diesen Verhältnissen:

> *„Ängeln finns med som om en ständig påminnelse om skuld, samvetskval och ångest. Samtidigt har den blivit en symbol för pånyttfödelse, frigörelse och insikt. [...] Gardells ängel markerar tydligt hur barn introduceras i det system som förtrycker och marginaliserar.“*[41]

> *„Der Engel existiert wie eine ständige Erinnerung an Schuld, Gewissensqualen und Angst. Gleichzeitig ist er zum Symbol der Wiedergeburt, Befreiung und Einsicht geworden. […] Gardells Engel markiert deutlich, wie Kinder in das System gesteckt werden, das unterdrückt und marginalisiert.“*

Auch die Ambivalenz der Engelsgestalt (der helle, gute Engel vs. der böse, gefährliche Engel mit den schwarzen Flügeln) erklärt Kuhlefelt aus dem queer-theoretischen Modell der Nichtkategorisierung heraus: *„ingen kan anses vara entydigt god eller ont, skyldig eller oskyldig, förövare eller offer“*[42] *(„niemand kann eindeutig als gut oder böse, schuldig oder unschuldig, Täter oder Opfer angesehen werden“).* Kuhlefelt fährt fort:

> *„Som jag konstaterat förekommer maktutövning i alla relationer mellan människorna i Gardells universum och utövas alltså inte av en specifik person eller grupp. Den ängel som går igen i så gott som alla romaner kunde tänkas symbolisera denna mänskliga ambivalens. [...]“*[43]

> *„Wie ich konstatiert habe, kommt Machtausübung in allen zwischenmenschlichen Verhältnissen in Gardells Universum vor und wird also nicht von einer spezifischen Person oder Gruppe ausgeübt. Der Engel, der so gut wie in allen Romanen vorkommt, könnte diese menschliche Ambivalenz symbolisieren.“*

Auch die maskenhafte Identität des Hauptprotagonisten interpretiert Kuhlefelt aus dem postmodernen Ansatz heraus[44], d.h., sie begreift das Komikerdasein als Kampf gegen die Heteronormativität, wobei sie sich der These der postmodernen Theoretikerin und Butler-Anhängerin Pulkkinen anschließt, dass Identitäten als Resultat von Unterdrückung entstehen (*„identiteter fötts som ett resultat av förtryck“*[45]).

Kuhlefelt bestreitet die Existenz einer kohärenten Identität, die einen biologischen Ursprung hat. Die Komikerexistenz im Roman sei eine rein performative Kategorie;

---

[41] Ebd., S. 56. Vgl. hier auch die folgende Aussage Kuhlefelt: *„Frågan är om inte den gardellska ängeln sammanfattar människans förhållande till det världsmaskineri hon är en produkt av men som hon samtidigt kan motarbeta.“ („Die Frage ist, ob Gardells Engel das menschliche Verhältnis zu dieser Weltmaschinerie repräsentiert, deren Produkt er zwar selbst ist, doch gegen die er gleichzeitig arbeiten kann.“)* Ebd., S. 54.

[42] Ebd., S. 107.

[43] Ebd.

[44] Kuhlefelt betont, dass ihr postmoderner Ansatz Identität nicht als eine ursprüngliche oder als eine frei wählbare Kategorie begreift, sondern als eine sich stets verändernde und entwickelnde Eigenschaft. Ebd., S. 21.

[45] Ebd., S. 104.

hinter den Masken verstecke sich kein wahres Gesicht, weil es dies einfach nicht gebe[46]. Darin unterscheidet sich Kuhlefelts Ansatz grundsätzlich von meiner Vorgehensweise, weil ich mit psychoanalytischen Kategorien arbeite und eine phasenspezifische Identifikation des Kindes mit den Eltern, die über das Adoleszenzalter hinausreicht, als konstitutiv für die Identitätsbildung (Ich-Identität) voraussetze. Die Problematik des Identitätsmangels der Romanfiguren betrachte ich im Zusammenhang mit der religiösen Thematik. Aus dieser Perspektive sind die unbeständigen, austauschbaren Identitätsmasken der Protagonisten ein Schutzmechanismus, der vor Identitätsdiffusion bewahrt.

Eine wesentliche Erweiterung des Interpretationsspektrums leistet der Aufsatz von Per Larsson[47], der den Roman *Fru Björks öden och äventyr* aus theologischer Perspektive betrachtet und dabei intertextuelle Bezüge zwischen dem Neuen Testament und Gardells literarischem Text aufdeckt. Im Zentrum seiner Untersuchung steht die Passion Christi, die er mit der Geschichte der Protagonistin vergleicht. Er arbeitet den assoziativen Prozess heraus, der durch die in die Erzählstruktur integrierten Anspielungen und Bibelzitate aus dem Neuen Testament bei den Lesern in Gang gesetzt wird. Daraus entwickelt Larsson ein aufschlussreiches Schema, das die Parallelität von Romanstruktur und Passionsgeschichte an zehn wesentlichen Stellen der Handlung nachweist. Anschließend untersucht Larsson die Realitätsauffassung der Protagonistin und versucht ihren religiösen Glauben in ein philosophisches System (Determinismus/Indeterminismus) einzuordnen. Er verortet das religiöse Erleben Frau Björks zwischen Atheismus und metaphysischem Determinismus und versucht ihre religiösen Motive (Pilgerreise nach Rom, Besuch der Peterskirche) mithilfe dieses religionspsychologischen Modells zu deuten. Die Gottsuche der Protagonistin ähnele dem Schutzmechanismus der Regression, da sie an gewissen religiösen Vorstellungen festhalte, die ihr das Gefühl der Geborgenheit vermittelten. Larsson stützt sich dabei auf

---

[46] Vgl. dazu die folgenden Überlegungen Kuhlefelts über die moderne und postmoderne Vorgehensweise bei der Interpretation des Identitätsbegriffs: *„Utgår man i detta sammanhang från ett utpräglat modernt sätt att reflektera kring identitetsfrågor framstår Gardells text alltså som en livslögn, nödtorftigt förpackad i litterär form. Tvärtom manar texten till en postmodern läsart – en läsart som tillåter att identiteten är föränderlig och utvecklingsbar, som inte söker det riktiga ansiktet under maskerna […].“ („Geht man in diesem Zusammenhang von einer ausgeprägt modernen Lesart der Identitätsfragen aus, erscheint Gardells Text also als eine Lebenslüge, notdürftig in eine literarische Form verpackt. Der Text fordert jedoch umgekehrt zu einer postmodernen Lesart heraus – einer Lesart, die zugesteht, dass Identität veränderlich und entwicklungsfähig ist und kein wahres Gesicht unter den Masken sucht.“)* Ebd., S. 21.

[47] P. Larsson: *Vår fru Björks lidande. En teologisk läsning av romanen Fru Björks öden och äventyr*, C-Uppsats i litteraturvetenskap, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Höstterminen 1993.

die folgende Aussage von Geels: *„Regression innebär ett återgående till en tidigare psykisk utvecklingsnivå som innehåller trygghetsfaktorer av tröstande eller magisk karaktär för individen.“*[48] *(„Regression bedeutet ein Übergehen zu einem früheren psychischen Entwicklungszustand, der Sicherheitsfaktoren beinhaltet, die einen tröstenden oder magischen Charakter für das Individuum haben.“)*

Mit diesem Regressionsmechanismus erklärt Larsson auch das Festhalten der Protagonistin an dem evangelischen Grundsatz: „Was Gott zusammengefügt hat, das soll der Mensch nicht scheiden.“ Sie halte Scheidungen für ein Ding der Unmöglichkeit, weil sie die Realität der Trennung von ihrem Mann nicht akzeptieren wolle und in einen Konflikt zwischen dem idealen und dem realen Zustand gerate[49]. Entsprechend diesem Schutzmechanismus sei ihre Vorstellung von der „Ordnung der Dinge“ (*„tingens ordning“*) aufgebaut, die Larsson wie folgt definiert:

> *„Tingens ordning saknar en personlig dimension och fungerar helt lagbundet och mekaniskt, och kan alltså upplevas orättvis, utan att för den skull kunna bemötas med moraliska invändningar; tingens ordning är helt enkelt bara som den är. Här ligger en stor skillnad gentemot en tro på en gud, som bär det personliga ansvaret för allt som sker, och därför kan anklagas och påverkas av människan då livet upplevs orättvist.“*[50]
>
> *„Die Ordnung der Dinge hat keine persönliche Dimension, sondern funktioniert völlig gesetzmäßig, d.h. mechanisch, und kann daher als ungerecht erlebt werden, ohne dass man mit moralischen Einwänden dagegen argumentieren könnte; Ordnung der Dinge ist einfach, wie es ist. Hier liegt ein großer Unterschied zum Glauben an Gott, der eine persönliche Verantwortung für alles, was geschieht, trägt, und deswegen vom Menschen angeklagt oder beeinflusst werden kann, wenn das Leben ungerecht ist.“*

Dieses Regelsystem wird laut Larsson gebraucht, um den Lebensereignissen einen Sinn zu geben. Larsson zeigt, dass Frau Björk gewisse Ereignisse als der „Ordnung der Dinge“, d.h. als bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgend, deutet. Die „Ordnung der Dinge“ beinhaltet für sie zwei weitere Regeln: *„ful kysser ful“ („der Hässliche küsst die Hässliche“)* und *„den som äger tyngd har alla rättigheter, och den som inte väger har inga rättigheter alls“*[51] *(„wer Schwere besitzt, hat alle Rechte, derjenige, der nichts wiegt, hat überhaupt keine Rechte“).*

Ausgehend von diesem Ordnungssystem interpretiert Larsson das komplizierte Verhältnis der Protagonistin zur Peterskirche. Er weist mit Recht darauf hin, dass das im Roman oft vorkommende Adjektiv „schwer“ in Verbindung mit Qualitäten wie „echt“,

---

[48] A. Geels: „Den religiösa människan. Psykologiska perspektiv“, Löberöd 1985. Zit. nach P. Larsson: *Vår Fru Björks lidande*, a.a.O., S. 24. Übersetzung des Zitats ins Deutsche: A. V.

[49] Vgl. hier die folgende Aussage: *„Man kan här se en konflikt mellan ett idealt tillstånd och ett verkligt tillstånd.“ („Man kann hier einen Konflikt zwischen einem idealen und einem realen Zustand beobachten.“)* P. Larsson: *Vår fru Björks lidande*, a.a.O., S. 27.

[50] Ebd., S. 25.

[51] Ebd., S. 26.

„bedeutungsvoll“, „wahr“, „in Geschichte und Tradition verankert“ gebracht wird[52]. Larsson konstatiert, dass die schwache Identität der Protagonistin und ihre Überzeugung, dass sie keinen Anspruch auf etwas erheben dürfe, zur Folge hätten, dass sie in der kulturell-geschichtlichen Auseinandersetzung mit der Peterskirche den „Kampf“ gegen die Kirche verliert:

> *„Efter en veckans intensivt pluggande har hon nått sitt mål, hon vet mer om kyrkan än kyrkans egna guider. Men Peterskyrkan låter sig inte erövras så lätt, Vivian har varken rätt till kunskapen eller kyrkan. [...] Tingens ordning ansåg henne inte ha rätt att göra anspråk på Peterskyrkan, och mot detta kan hon ingenting göra.“*[53]

> *„Nach einer Woche des intensiven Studiums hat sie ihr Ziel erreicht, sie weiß mehr von der Kirche als ihre Reiseführer. Aber die Peterskirche lässt sich nicht so einfach erobern, Vivian hat weder Recht auf die Kenntnisse noch auf die Kirche. […] Die Ordnung der Dinge hält sie nicht für berechtigt, Anspruch auf die Peterskirche zu erheben, und dagegen kann sie nichts tun.“*

Die Konfrontation der Protagonistin mit der Peterskirche und ihre Rebellion gegen die „Ordnung der Dinge“ sieht Larsson als Protest des Autors gegen das idealisierte Heldenbild von Jesus, das von der christlichen Kirche vermittelt wird[54]. Die Figur Frau Björk begreift er als eine Repräsentantin der Menschheit, als Kollektiv und als Individuum zugleich[55], während die Figur ihres Exmannes Börje, von dem die Protagonistin psychisch abhängig ist, für Larsson ein Repräsentant Gottes ist.

Larsson geht davon aus, dass Gott im Roman auf zwei Ebenen erscheint: auf der Erzählebene und auf der Autorebene, wobei der metaphysische Gott, den Frau Björk auf ihrer Pilgerreise nach Rom sucht, der Vorstellung dieser Figur angehöre und auf der Erzählebene existiere, während der andere Gott, der durch die Figur Börje repräsentiert werde, der Autorebene entstamme[56]. Börje stehe für den patriarchalen männlichen Gott, der *„inte bara förtrycker den troende människan, utan också genom sitt agerande sanktionerar en typisk manlig, social ordning“*[57] *(„nicht nur den gläubigen Menschen unterdrückt, sondern auch durch sein Agieren eine typisch männliche soziale Ordnung stiftet“).* Darin erkennt Larsson eine Kritik des Autors am traditionellen patriarchalen Gottesbild. Bestätigt sieht er sich durch die auch von Marschhäuser angeführte Aussage

---

[52] Siehe ebd., S. 29.
[53] Ebd., S. 31.
[54] Dazu Larsson: *„Jag vill se Vivians snubblande i Jesu fotspår i ljuset av detta behov av att få trampa på det präktiga, och tolka detta sätt att berätta som en kritik från författarens sida av den kristna kyrkans förkunnelse av en allför gudomlig och övermänsklig Kristus.“ („Ich möchte Vivians Stolpern in Jesu Fußstapfen im Sinne des Bedürfnisses betrachten, das Prächtige mit Füßen zu treten, und dieses Erzählverfahren als Kritik des Verfassers an der Verkündigung der christlichen Kirche eines viel zu göttlichen und übermenschlichen Jesus verstehen.“* Ebd., S. 37.
[55] Ebd., S. 38.
[56] Ebd., S. 39.
[57] Ebd.

Gardells, in der dieser vom männlich-heterosexuellen Gottesbild Abstand nimmt und Gott als eine lesbische schwarze Frau bezeichnet.[58].

Doch genau hier liegt das Problematische an Larssons Interpretation. Indem er von der Metaebene des Autors spricht, auf der Börje ein Substitut Gottes darstelle, verkennt er, dass diese Ebene eine unbewusste Ebene des Textes bildet und den unbewussten Phantasien des Autors entstammt. Auch wenn die Konstruktion der Figur Börje eine bewusste Strategie des Autors ist, können in diese Gestalt unbewusste Assoziationen und Beziehungsszenarien des schreibenden Subjekts einfließen. Es gilt daher zu klären, welchen Aspekt der frühkindlichen Beziehung zu den Elternobjekten das inszenierte Unterwerfungsverhältnis zwischen Frau Björk und ihrem Mann repräsentieren könnte und welche unbewussten Motive und Wunschphantasien hinter der Idealisierung der Börje-Gestalt stehen. Larsson versucht zwar das Spektrum seiner Interpretation immer wieder mit psychoanalytischen Begriffen wie „Regression", „Abwehr", „unbewusster Prozess", „Vatergestalt" etc. zu erweitern, verzichtet jedoch auf eine sorgfältige psychoanalytische Interpretation.

Mihilfe der Delegation der Rollen von Mensch und Gott an die Phantasiefiguren Frau Björk und Börje versucht Larsson eine Theologie des Romans herauszuarbeiten (*„Guds skuld och människans oskuld"*[59]*/„Gottes Schuld und die Unschuld des Menschen").* Konsequenterweise erschließt er das Ende des Romans, in dem die Protagonistin ihren Exmann ermordet und Selbstmord begeht, aus der Perspektive der christlichen Versöhnungslehre, auch wenn er einräumt, dass ein solches allegorisches Deutungsmodell zu Problemen führe.[60] Diese Problembereiche werden in seinen verschiedenen Interpretationen der Schlussszene offensichtlich.

Zunächst betrachtet Larsson diese Schlussszene als Bild für die Erlösungsgeschichte und Frau Björk als Symbol für das menschliche Kollektiv. Aber dann bemerkt er, dass *„denna tolkning blir smått absurd, eftersom det skulle innebära att frälsning inte är*

---

[58] Vgl. dazu auch bei Marschhäuser: *„Diese provokativen Zeilen enthalten eine überspitzte und ironische Gottesvorstellung, in der Gott letztlich aus der Addition marginaler sozialer Merkmale besteht: weiblich, schwarz und lesbisch. […] Gardells Gott ist dem strafenden, patriarchalen Elite-Gott des Alten Testaments konträr ein matriarchalischer, guter und gerechter Gott der Unterdrückten, Schwachen und gesellschaftlich Benachteiligten."* S. Marschhäuser: *„Och jag är en främling i detta land, men detta land är ingen främling i mig." Gesellschaftliche Aspekte im Werk Jonas Gardells*, a.a.O., S. 95.

[59] P. Larsson: *Vår fru Björks lidande*, a.a.O., S. 46.

[60] Vgl. hier: *„Om vi håller fast vid att Vivian representerar Människan, och Börje Gud, ser jag två eller tre möjliga tolkningar, men ingen av dem är riktigt övertygande." („Wenn wir daran festhalten, dass Vivian den Menschen repräsentiert und Börje Gott, sehe ich zwei oder drei Deutungsmöglichkeiten, aber keine davon scheint wirklich überzeugend zu sein.")* Ebd., S. 43.

möjlig förrän Gud är mördad och hela människosläktet begått kollektivt självmord"[61] *(„… diese Deutung ein bisschen absurd ist, weil es bedeuten würde, dass Erlösung nicht möglich wäre, ohne dass Gott getötet wird und die ganze Menschheit kollektiv Selbstmord begeht").* Alternativ interpretiert Larsson die Selbstmordszene als Bild für das Verhältnis des einzelnen Menschen zu Gott und versucht den Tod der Protagonisten aus dem religiösen Gedanken herzuleiten, dass im Tod neues Leben entsteht. Er zitiert aus dem Römerbrief, in dem Paulus schreibt, dass der Mensch in der symbolischen Selbstopferung der Taufe das ewige Leben gewinnen kann.[62] Diese Argumentation erscheint Larsson jedoch auch problematisch, da es in Gardells Roman ja nicht darum gehe, dass ein Mensch sein Leben opfert, wie Jesus sein Leben geopfert hat. Tatsächlich töte Vivian ja ihren Exmann Börje. Die dritte Interpretationsmöglichkeit wäre nach Larsson der Gottesmord, wobei Börje Gott und Frau Björk den Menschen als Individuum repräsentiere. Hier wendet sich Larsson wieder der psychoanalytischen Terminologie zu und sieht in der Mordszene das Bedürfnis eines erwachsenen Menschen symbolisiert, sich aus infantiler Abhängigkeit von der Vaterfigur zu befreien[63]. Dieser Lesart zufolge tötet der Mensch (Frau Björk) Gott (Börje), weil dieser ihn daran hindert, erwachsen und reif zu werden. Doch weil die Protagonistin sich auf diese Weise von ihrem Liebesobjekt nicht distanziert, sondern sich im Tod mit ihm vereint, hält Larsson selbst auch diese Deutung für recht willkürlich.

Gegen diese Deutung der Schlussszene als Befreiung von der Vatergestalt ist einzuwenden, dass es hier nicht ausschließlich um Mord, sondern auch um den Selbstmord der Protagonistin geht, was kaum als symbolische Befreiung von der Vaterimago interpretiert werden kann, sondern eher auf eine präödipale Regressionsphantasie hindeutet. Wenn Larsson die Handlungsstruktur des Romans als Beleg für seine These über die im Roman formulierte christliche Versöhnungslehre nutzt, vergisst er, dass der literarische Text eine Gesamtphantasie des Autors ist, die eigenen Gesetzen und „Spielregeln" folgt, die dem Unbewussten entstammen. Dies scheint auch Larsson zu ahnen, als er einräumt, dass der Autor selbst vielleicht gar keine religiöse Bedeutung in diese Szene hineingelegt habe[64] und dass die offenen

[61] Ebd., S. 43.
[62] Vgl. Röm. 6, 4–7.
[63] Vgl. hier: *„Man skulle kunna se händelsen som en bild för den vuxna människans behov att frigöra sig från barnets beroende av fadersgestalter." („Man könnte das Geschehen als ein Bild für das Bedürfnis des erwachsenen Menschen deuten, sich aus der Abhängigkeit des Kindes von der Vaterfigur zu befreien."* P. Larsson: *Vår fru Björks lidande*, a.a.O., S. 44.
[64] Ebd., S. 44.

Fragen, die seine theologische Deutung der Szene hinterlässt, zeigten, dass *Fru Björks öden och äventyr* nicht allein aus einer theologischen Perspektive interpretiert werden könne[65].

An diese Feststellung anknüpfend, zielt die vorliegende Arbeit darauf ab, die religiösen Inhalte dieses Romans aus psychoanalytischer Perspektive zu untersuchen, wobei der Problematik der Mord-/Selbstmordszene ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Vor allem scheint es angebracht, auch die im Roman dargestellte Identitätsproblematik der Protagonistin zu erforschen, die bisher zu wenig beachtet wurde und meines Erachtens zentrale Bedeutung für die Entstehung religiöser Aggressions- und Angstphantasien hat.

Die weiteren Arbeiten[66] zu *Fru Björks öden och äventyr*, die im schwedischen Forschungsraum bislang veröffentlicht wurden, verfolgen einen feministischen Ansatz und rücken das Stereotyp der Hausfrau ins Zentrum ihrer Untersuchung, wobei der Roman als gesellschaftskritische Botschaft des Autors verstanden wird. Auf eine nähere Betrachtung dieser Arbeiten wird in diesem Forschungsbericht verzichtet, da die Autorinnen weder religiöse Motive noch Gottesbilder thematisieren.

Eine wertvolle Erweiterung der bisherigen feministisch und/oder genderorientierten Interpretationen leistet die psychoanalytische Studie von Carin Söderström[67], die sich mit drei Theaterstücken Gardells (*Isbjörnarna*, *Cheek to cheek* und *Människor i solen*) befasst. Carin Söderströms Schwerpunkt liegt auf der Figurenanalyse; dabei analysiert sie die Rolle der Ich-, Es- und Über-Ich-Instanzen bei den fiktiven Charakteren in Gardells Dramen. Sie ordnet die Dramencharaktere nach dem Freud'schen Strukturmodell, untersucht, welche der drei psychischen Instanzen ihr Verhalten bestimmt, und analysiert die bewussten und unbewussten Motive der Figuren im Zusammenhang mit Es, Ich und Über-Ich.

Bemerkenswert ist, dass Söderström in ihrer Analyse von *Cheek to cheek* auch auf Gott als religiöse Über-Ich-Instanz zu sprechen kommt und auf den kausalen Zusammenhang zwischen dem Selbstmord des Protagonisten und dem massiven Druck seines

---

[65] Ebd.

[66] Unter den weiteren Arbeiten über den Roman *Fru Björks öden och äventyr* sind die Aufsätze von Margaretha Stjernefeldt, *„I dialog med andra texter. En intertextuell studie av Jonas Gardells roman ‚Fru Björks öden och äventyr' med avseende på ‚Unga Fru Sprakfåle'. Berättelse för flickor"* (Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala 2001), und Anna Lövgren, *„En studie i popularitet, kvinnor och relationer i ett författarskap"* (Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala 1995), zu erwähnen.

[67] C. Söderström: *„‚Vägra vara era egna livs fångar' – En psykoanalytisk studie av Jonas Gardells pjäser ‚Isbjörnarna', ‚Cheek to cheek' och ‚Människor i solen'"*, Stockholms Universitet, Teatervetenskap PK, Hösttermin 2002.

sadistischen Über-Ichs hinweist[68] – eine wertvolle Beobachtung, die in meiner Arbeit bei der Untersuchung des ödipalen Gottesbildes in Gardells Romanen aufgenommen und weiter ausgeführt wird.

Die psychoanalytische Studie von Söderström erwies sich für meine Arbeit als besonders relevant, weil sie zum ersten Mal auf die zentralen Aspekte der in Gardells Werken konstruierten Eltern-Kind-Beziehungen aufmerksam machte und wichtige Anregungen für meine Untersuchung der Objektbeziehungen und ihres Einflusses auf die Entstehung der Gottesbilder lieferte.

So analysiert Söderström z.B. die gestörte Mutter-Sohn-Beziehung in *Isbjörnarna* und *Människor i solen* und fragt dabei nach der Rolle des ungelösten Ödipuskomplexes, insbesondere, inwiefern dieser die Separation des Kindes von dem mütterlichen Objekt verhindern kann. Am Beispiel des symbiotischen Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn in *Isbjörnarna* beschreibt sie die Mechanismen des Unbewussten, die der Mutter die Loslösung von ihrem Kind erschweren, und sieht in der Übermacht der unkontrollierten Es-Instanz die Gründe für mütterlichen Egoismus, Dominanz und die Unfähigkeit, den erwachsenen Sohn als autonomes Subjekt zu betrachten. Hier entwickelt Söderström die These, dass es sich bei einer solchen Mutter-Kind-Bindung um einen „umgekehrten Ödipuskomplex“[69] (*„omvänt Oidipuskomplex“*) handelt, bei dem die Mutter inzestuös auf ihren Sohn fixiert bleibt. Dabei betrachtet sie die schriftstellerische Tätigkeit des Protagonisten Gabriel als Ausdruck des bewussten Wunsches, sich von der Macht des Mutter-Ungeheuers zu befreien[70], wobei das Schreiben selbst eine therapeutische Funktion erhält. Söderström macht den Leser auf den in *Isbjörnarna* artikulierten Wunsch des Protagonisten, die Mutter umzubringen, aufmerksam, der auf einer symbolischen Ebene verwirklicht werde:

> *„Skrivandet blir för Gabriel ett sätt att få ut sig allt det som trycker inuti honom. […] Han inte bara flyttade hemifrån, han påbörjade även arbetet med sin trilogi, där han till slut slutgiltigt tar död på modern. Det är mycket medvetet val av Gabriel att inte bara ta död på modern/monstret, utan dessutom tydligt visa att romanens pojke inte går på*

---

[68] Vgl. hier auch die folgende Beobachtung von Söderström: *„Hos Ragnar är det fråga om ett inre förtryck som tagit formen av Gud. Ragnar har givit Överjaget en kropp och en form som han kan skylla sina misslyckande på. Spelet mellan Ragnar och Gud speglar spelet Detet och Överjaget. [...] Detet vill mycket och Överjaget talar om vad som är möjligt att åstadkomma inom ramen för vad Överjaget tillåter. [...] När han nu måste bevisa för Gud att han klarar av att prestera stordåd så är han rädd och vet inte om han är kapabel att lyckas. [...] Ragnar känner trycket från Gud/Överjag och ser ingen annan utväg för att komma undan de krafter som styr hans tillvaro.“* Ebd., S. 14–15.

[69] Vermutlich handelt es bei dieser von Söderström gewählten Terminologie um den Iokaste-Komplex – einer inzestuösen Bindung der Mutter an ihren Sohn.

[70] Vgl. hier C. Söderström: *„‚Vägra vara era egna livs fångar‘ – En psykoanalytisk studie av Jonas Gardells pjäser ‚Isbjörnarna‘, ‚Cheek to cheek‘ och ‚Människor i solen‘“*, a.a.O., S. 21.

begravningen. [...] När Gabriel skriver sin trilogi är han samtidigt medveten om att den enda han kan förändra situationen för är sig själv. Genom att ta livet av monstret skär han loss något från sig själv.“[71]

„Das Schreiben wird für Gabriel zu einer Möglichkeit, all das loszuwerden, was ihn von innen erdrückt. […] Er zieht nicht nur weg von zu Hause, sondern beginnt an seiner Trilogie zu arbeiten, in der er am Ende die Mutter umbringt. Es ist eine sehr bewusste Wahl von Gabriel, nicht nur die Mutter/das Monster umzubringen, sondern auch explizit zu zeigen, dass der Junge im Roman nicht zu ihrer Beerdigung geht. […] Wenn Gabriel seine Trilogie schreibt, ist er sich gleichzeitig darüber im Klaren, dass er damit nur für sich selbst die Situation verändern kann. Dadurch, dass er das Monster umbringt, schneidet er etwas von sich selbst ab.“

Aus der zitierten Passage wird deutlich, dass Söderström die in *Isbjörnarna* angesprochene Thematik der Loslösung des Kindes vom mütterlichen Objekt für zentral hält und diese problematisiert. Dabei stellt sie fest, dass die Mutter diejenige ist, die sich an die Beziehung klammert, während der Sohn die Bindung an die Mutter längst überwunden hat[72]. Sie übersieht jedoch, dass in einer solchen gestörten Mutter-Kind-Beziehung eine gegenseitige Abhängigkeit entsteht und die Rebellion des Kindes gegen die Macht der Mutter oft nicht von seiner Autonomie zeugt, sondern im Gegenteil seine unbewusste Bindung an das mütterliche Objekt bestätigt. Auch wird die Rolle des ödipalen Vaters bei der Dramenanalyse komplett ausgelassen.

Es gilt daher im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchen, inwiefern die Bindung an die archaische Mutterimago eine Rolle bei der Entstehung dunkler Gottesbilder spielen kann und ob es sich dabei nicht eher um präödipale Konflikte handelt, die in Gardells Romanen oft durch Symbolbilder von einem „mütterlichen Ungeheuer“ repräsentiert werden. Ebenso wichtig für meine Untersuchung dunkler Gottesbilder im Werk Gardells ist der ödipale Konflikt, wobei ich hier einen anderen Weg einschlagen möchte als Söderström, indem ich mich auf den negativen Ödipuskomplex und die Problematik der Spaltung und Kontamination konzentriere. Auch beschäftige ich mich ausführlich mit der Teufelsgestalt im Werk Gardells im Zusammenhang mit der ödipalen Vaterimago und den Kastrationsängsten des Kindes. Die nachfolgende Analyse wird sich auch mit der therapeutischen Funktion des Schreibens auseinandersetzen.

Da ich die Entstehung dunkler religiöser Phantasien in Abhängigkeit von Störungen in den Entwicklungsphasen des Kindes und von unbewussten Strafängsten eines

[71] Ebd., S. 22.

[72] Vgl. hier die folgende Aussage: *„Både Ilse och Siv håller krampaktigt fast vid sina söner, trots att både Gabriel och Simon tydligt visar att de inte har någon speciell bindning till dem.“ („Beide Ilse und Siv klammern fest an ihre Söhne, trotz dass Gabriel und Simon deutlich zeigen, dass sie keine besondere Bindung zu ihnen haben.“)* Ebd., S. 26.

Homosexuellen aus der Perspektive der Objektbeziehungstheorie betrachte, erscheint es mir sinnvoll, meinen Interpretationen zunächst einen kurzen Exkurs über die Objektbeziehungstheorie voranzustellen. Diese Theorie soll später zur Erklärung der angstbesetzten Gottesbilder herangezogen werden.

2 Einige theoretische Überlegungen zu den Ursprüngen der Teufelsbilder aus Sicht der Objektbeziehungspsychologie. Die Objektbeziehungstheorie des Religiösen und die Herausbildung des kindlichen Gottesbildes

Nach dem selbst- und objektpsychologischen Erklärungsmodell für die Religiosität[73] ist die Ausbildung des Grundvertrauens in der Eltern-Kind-Interaktion die erste wichtige Voraussetzung für den späteren religiösen Glauben[74]. Im Kindesalter bilden sich die ersten, noch unbewussten Gottesvorstellungen, welche aus der Kommunikation mit Übergangsobjekten stammen. Die orale Phase[75] in der kindlichen psychosexuellen Entwicklung, welche die Symbiose mit der Mutter verkörpert, ist für die Entstehung des kindlichen Vertrauens von großer Bedeutung: *„Die Erfahrungen des Säuglings mit der Mutter, insbesondere mit ihrer Fähigkeit oder Unfähigkeit, ‚zu halten' und auf seine Bedürfnisse einzugehen, entscheiden, ob sich ein Grundgefühl des Vertrauens oder des Mißtrauens einstellt"*[76]. Die gleiche Meinung vertritt Erik H. Erikson, der zusammen mit Melanie Klein, R. A. Spitz und Margaret Mahler die positiv verlaufende orale Phase für die *„erste Erfahrung eines freundlichen Anderen"*[77] verantwortlich macht. D. W. Winnicott erkennt in der oralen Aktivität des Kindes, seiner Erfahrung mit der Mutterbrust, die Voraussetzung für die Entstehung der Übergangsobjekte und der primären Kreativität, die für die späteren Symbolbildungen und Erfahrungen in Kunst und Religion sorgt.[78]

Einen Versuch, die Objektbeziehungstheorien in den Dienst der Religionspsychologie zu stellen und diese zu systematisieren, hat Ana-Maria Rizzuto im Jahre 1979 unternommen. Dabei lehnte sie sich an die objektbeziehungspsychologischen Überlegungen von Freud, Erikson, Kohut und Winnicott an und formulierte die Objektbeziehungstheorie des Religiösen, die unter Bezug auf die Entwicklungsphasen

---

[73] Ausführlicher zum religionspsychischen Modell der Objekt- und Selbstpsychologie siehe das Kapitel „Religiosität als Geborgenheit bei einem mütterlichen und väterlichen Gott? (Die psychoanalytische Selbstpsychologie)" in B. Grom: *Religionspsychologie*, a.a.O., S. 96–104.

[74] Vgl. dazu: *„Das von der Mutter in der Säuglingszeit ermöglichte Grundvertrauen müsse auch vom Vater und von anderen Bezugspersonen gestärkt und vom Heranwachsenden über weitere Entwicklungsphasen zu einem realistischen Optimismus und Selbstwertgefühl innerhalb einer tragfähigen Erwachsenenidentität weitergestaltet werden."* B. Grom: *Religionspsychologie*, a.a.O., S. 97.

[75] Diese Phase wird bei Freud „orale Phase" genannt, bei Kohut „Spiegelstufe", bei Erikson „die Bildung von Urvertrauen". Siehe dazu die Bemerkung von B. Grom: *Religionspsychologie*, a.a.O., S. 100.

[76] N. Becker: „Psychogenese und psychoanalytische Therapie sexueller Störungen". In: V. Sigusch (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*, Stuttgart/ New York 1996, S. 166–179; hier: S. 168.

[77] B. Grom zitiert E. H. Erikson in *Religionspsychologie*, a.a.O., 97.

[78] Ebd., S. 98–99. Noch ausführlicher zum Verständnis des Übergangsobjekts bei Winnicott siehe J. Laplanche/J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 548–549.

des Kindes (orale, anale, ödipale, Latenz- und Adoleszenzphase) das Entstehen der Gottesvorstellung zu erklären versucht.[79]

In der ersten, oralen Phase, in der das Kind eine symbiotische Beziehung mit der Mutter durchlebt, entsteht das Gefühl eines paradiesischen Zustands. Die Mutter wird idealisiert und mit Merkmalen wie absolute Sicherheit, Größe und Vollkommenheit ausgestattet, wobei das Kind als undifferenzierter Teil der Mutter das Gefühl der Größe und Sicherheit verinnerlicht: *„Der Glaube [des Kleinkindes] erscheint als eine ‚rückwärtsgewandte Sehnsucht nach der paradiesischen Ureinheit, wobei Gott weitgehend mit den Eigenschaften einer nährenden und beschützenden Mutter ausgestattet ist.'"*[80]. Im Mittelpunkt steht der Ausgleich der Bedürfnisspannungen des Kindes. Ab dem zweiten Lebensmonat nimmt der Umgang mit anderen Objekten zu: Bestimmte Reize und Gegenstände, die später für die tragenden Strukturen der Wahrnehmung wichtig sind, werden immer stärker wahrgenommen. In dieser Phase ist die Begegnung mit dem mütterlichen Gesicht (z.B. während des Stillvorgangs), das Geborgenheit verkörpert, von besonderer Bedeutung.[81] Bei der Abgrenzung zwischen Ich und Nicht-Ich, bei der das Kind die Mutter immer öfter mit offenen Augen beobachtet (die sogenannte „optische Fernwahrnehmung") und der Ich-Du-Blickkontakt entsteht, sind Zuwendung, ein affektives Klima, eine dialogische Struktur der Mutter-Kind-Beziehung und eine positive Weltvermittlung[82] von großer Wichtigkeit. Bei Störungen in dieser Entwicklungsphase und dem Versagen der Mutter bei der Vermittlung des basalen Sicherheitsgefühls kommen im Erwachsenenalter Bestätigungsbedürfnisse des grandiosen Selbst – als Kompensation für das Gefühl der Wertlosigkeit – an die Oberfläche. In der späten oralen Phase entsteht die erste Angst, die Mutter zu verlieren. Die Mutter wird ambivalent: Liebesobjekt und Angstobjekt zugleich. Das Kind muss lernen, beide Seiten zu integrieren, und die Rolle der Mutter dabei ist, dem Kind das Gefühl des Grundvertrauens zu vermitteln (Urvertrauen nach

---

[79] Ausführlicher zum Ansatz von A.-M. Rizzuto: B. Grom: *Religionspsychologie*, a.a.O., S. 99–104. Dieser Ansatz wurde von mir durch den ausführlicheren Theorieteil zur lebensgeschichtlichen Entfaltung der Persönlichkeit von H.-J. Fraas ergänzt (siehe H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen: ein Grundriß der Religionspsychologie*, Göttingen 1990, S. 157–225).

[80] Karl Frielingsdorf fasst hier D. Funkes Theorie zur Entstehung des Gottesbildes zusammen; K. Frielingsdorf, *Dämonische Gottesbilder*, a.a.O., S. 30. Vgl. dazu auch H.-J. Fraas: *„Solange kein Gegenstandsbewußtsein vorhanden ist, fehlt auch die Erfahrung von Widerständen; deshalb empfindet sich das Kind noch als Teil der allmächtigen Natur und insofern sich selbst als allmächtig"*. H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen,* a.a.O., S. 161.

[81] Vgl. dazu die folgende Bemerkung: *„Im Bereich religiöser Sprache wird dieses Bild vom aaronitischen Segen (Num. 6) aufgenommen: ‚Der Herr lasse sein Angesicht leuchten über dir, der Herr erhebe sein Angesicht auf dich.'"* H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen,* a.a.O., S. 169.

[82] Ebd., S. 167–170.

Erikson[83]), denn mit der Bildung des Urvertrauens wird das Fundament für das spätere Gottvertrauen gelegt[84].

In der oralen Phase werden die Übergangsobjekte erschaffen, in die die positiv besetzte Mutterimago einfließt. Mit wachsender Selbstständigkeit des Kindes wächst auch die Bedeutung der positiv besetzten Objekte, um die vorübergehende Trennung von der Mutter aushalten zu können[85]. Im zweiten Lebensjahr verstärkt sich die Spaltung, und es werden Vorstellungen gebildet, in denen das Kind die Mutter als eine „allmächtige, besitzergreifende" Person erlebt. Zu diesem Zeitpunkt fangen die analen Machtkämpfe mit der Mutter an. Das Kind pendelt zwischen zwei Vorstellungen: der von der Sicherheit und Geborgenheit gebenden Mutter auf der einen und der von der bösen Mutter, die das Kind seiner Freiheit beraubt, auf der anderen Seite. Diese Ohnmacht gegenüber der Mutter versucht das Kind durch ein Bündnis mit dem Vater abzuwehren (Triangulierung).[86] Der Vater ist noch nicht die Figur, die den ödipalen Konflikt auslöst, sondern wird als Katalysator im Prozess der Loslösung von der Mutter und als eine idealisierte Figur erlebt. Dabei ist es von großer Bedeutung, dass die Identifizierung mit dem Vater ohne größere Störungen und ziemlich früh (im zweiten Lebensjahr) stattfindet, da dies die Trennungsaggressionen gegenüber der Mutter mildert. Die Triangulierung und die Wiederannäherung an die Mutter schließen die genitale Phase ab und leiten in die ödipale Phase über. Für diese ist die Auseinandersetzung mit dem Kastrationskomplex[87] charakteristisch. Der Urheber der Kastration ist für den Jungen der Vater mit seiner Autorität. Die ödipale Phase bildet den Höhepunkt in der Entwicklung der kindlichen Gottesvorstellung und setzt die Rolle des Vaters als Befreier aus der symbiotischen Mutter-Kind-Dyade voraus[88]. Der männliche Ödipuskomplex ist durch das Verlangen nach der Mutter, die Identifikation mit der väterlichen Macht und durch Schuldangst kennzeichnet. Um diesen Konflikt zu bestehen, muss der Junge lernen, seine passive Rolle und sein Ausgeschlossensein aus der ödipalen Urszene zu ertragen.

---

[83] Ebd., S. 175.

[84] Vgl. H.-J. Fraas: *„Das Urvertrauen bildet somit den Inhalt des Gottvertrauens; Gottvertrauen ist ein Urvertrauen, das seinen transzendenten Ermöglichungsgrund symbolisch präsent hält."* Ebd., S. 176.

[85] Vgl. auch M. Mahler zur Objektkonstanz in „Konsolidierung der Individualität und die Anfänge der emotionalen Objektkonstanz". In: W. Mertens: *Psychoanalyse*, Stuttgart 1996, S. 78–79.

[86] Vgl. zu dieser Problematik die Zusammenfassung von Abelins Theorie der Triangulierung. In: W. Mertens: *Psychoanalyse*, a.a.O., S. 99–102.

[87] S. dazu ausführlicher: J. Laplanche/ J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 242–247.

[88] Vgl. Grom: *Religionspsychologie*, a.a.O., S. 100.

Indem der Vater *„sich dem Kind als der ‚Verbieter' einprägt, der zu der ausschließlichen Beziehung zur Mutter nein sagt"*[89], wird er als *„allmächtiger und allwissender Vater-Gott"* empfunden, der *„vor allem in der Über-Ich-Bildung als Autorität und Verantwortung in Freiheit (Gesetz) zur Wirkung kommt"*[90]. Durch die Sublimierung sexueller Wünsche werden das Eltern- wie das Gottesbild desexualisiert und idealisiert, und dieser Prozess bestimmt die darauf folgende Latenzphase. (Oft phantasieren die Kinder in dieser Phase Gott oder einen Engel als Freund und Beschützer, um die auf der ödipalen Stufe erlebte Trennung von den Eltern zu überwinden). Die Vaterfigur dient als anerkennende Identifikationsfigur auch im Adoleszenzalter und ist für die Ausbildung eines erwachsenen Ich-Ideals des Jugendlichen bestimmend. Hans-Jürgen Fraas weist darauf hin, dass bei Kindern, die ohne zweite Bezugsperson oder mit einem distanzierten Vater aufwachsen, häufiger narzisstische Störungen und ein Mangel an Selbstwertgefühl auftreten[91].

Es fällt auf, dass in den oben dargestellten Stadien der Eltern-Kind-Interaktion dem Entstehen des religiösen Gefühls und des positiven Gottesbildes beim Kind eine große Bedeutung zugemessen wird: Die Gottesvorstellung wird zunächst durch die symbiotisch erlebte allmächtige Mutter (orale Phase), dann durch die ambivalente Mutter (anale Phase), den idealisierten Vater (phallisch-anale Phase), den kastrierenden Vater (ödipale Phase) und zuletzt durch den desexualisierten, identifikationsvermittelnden Vater (Latenz/Adoleszenz) geprägt und geformt. Das spätere Gottesbild entsteht somit im abwechselnden Agieren mit den frühen Objekten, den ersten Bezugspersonen – den Eltern[92]. Diese These von H.-J. Fraas und A.-M. Rizzuto möchte ich bei der Untersuchung der Romane auf dunkle Gottesbilder plausibel machen, denn Störungen im Verlauf dieser Entwicklungsphasen und in der frühen Eltern-Kind-Beziehung können das Gottesbild erheblich verdunkeln.

---

[89] K. Frielingsdorf fasst hier die Grundgedanken von D. Funke über die Enstehung des Gottesbildes zusammen: *Dämonische Gottesbilder*, a.a.O., S. 30.

[90] Ebd., S. 30.

[91] Vgl. das Zitat: *„Probleme ergeben sich dort, wo Kinder ohne eine zweite Bezugsperson aufwachsen bzw. wo Väter sich aus dem Sozialisationsprozeß zurückziehen. Die ‚vaterlose Gesellschaft' (A. Mitscherlich) führt zu Erscheinungen narzißtischer Störungen, in denen das Kind nicht über die Mutter-Kind-Dyade hinausgelangt und dementsprechend kein eigenständiges starkes Selbstbewußtsein entwickelt."* H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen*, a.a.O., S. 189–190.

[92] Vgl. H.-J. Fraas, ebd., S. 190. Auch B. Grom verweist auf das Entstehen des Gottesbildes über alle Phasen der kindlichen Entwicklung und fasst die Theorie von A.-M. Rizzuto folgendermaßen zusammen: *„Während aber die anderen Übergangsobjekte bald an Bedeutung verlieren, wird die Gottesvorstellung mehr und mehr besetzt – am stärksten auf dem Höhepunkt der ödipalen Erregung – und bleibt während des ganzen Lebens verfügbar, um beim immer neuen Versuch, die Realität zu akzeptieren, einen Bezug zu primären Objekten sowie die Selbstachtung und Hoffnung zu gewährleisten."* In: B. Grom: *Religionspsychologie*, a.a.O., S. 100.

Dennoch sollte man die Herausbildung des Gottesbildes nicht auf die Rolle der Elternrepräsentanzen reduzieren[93]. Auch die Vermittlung archetypischer Gottesbilder in den Erzählungen der Erwachsenen und andere religiöse Erfahrungen (z.B. das gemeinsame Gebet, der Besuch des Gottesdienstes usw.) entscheiden mit darüber, ob ein Kind Gott als eine dunkle oder helle Gestalt wahrnimmt[94]. Auch dieser Aspekt soll in die Romaninterpretation miteinbezogen werden, insbesondere wenn es um die Lebensabschnitte der Latenz und Adoleszenz geht und die hier stattfindende Vermittlung von Gottesbildern durch die Erziehungsinstanzen eine deutlich negative Färbung aufweist.

Bei dieser Untersuchung werde ich zu zeigen versuchen, dass die Präsenz der zahlreichen dunklen Gottesbilder und Symbole in den Romanen in einem direkten Zusammenhang mit Störungen in der Interaktion mit frühen elterlichen Instanzen und mit im Kindes- und Jugendalter vermittelten religiösen Inhalten stehen kann.

[93] In diesem Punkt unterscheiden sich die Meinungen von H.-J. Fraas und Rizzuto, da A.-M. Rizzuto die Elternerfahrung als einzigen Faktor für die Entwicklung des kindlichen Gottesbildes nennt, während Fraas von dem zusätzlichen Einfluss der religiösen Erziehung auf das Kind (Erzählungen über Gott, das Gebet) ausgeht. Ebd., S. 192–193. Siehe auch K. Frielingsdorf: *Dämonische Gottesbilder*, a.a.O., S. 31.

[94] *„[…] denn der Glaube kommt aus dem Hören, nicht aus der psychischen Struktur“*. H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen,* a.a.O., S. 192.

3 DUNKLE GOTTESBILDER IM ROMAN *PASSIONSSPELET*

3.1 Die Figurenkonstellation als Schlüssel zum Werk: Hampus und Johan als Projektionsfiguren des Autors

Passionsspelet ist Gardells Debütroman; er wurde im Jahre 1985 veröffentlicht. Der Roman bekam hauptsächlich negative Kritiken[95], was wohl in erster Linie darauf zurückzuführen ist, dass der Text die Grenze zur Pornographie streift und Gardell biblische Stoffe mit dem pornographischen Genre vermischt.[96]

Die Handlung spielt auf zwei Ebenen: Die erste Ebene bilden die Ereignisse im Garten von Gethsemane und der Verrat Jesu durch Judas – dies ist Inhalt eines Dramas, das der ehemalige Pfarrer Aron, der Vater von Hampus, zur Osterzeit schreibt. Die zweite, dominierende Ebene bildet die quälende homosexuelle Beziehung zwischen Hampus und Johan im Stockholm der 1970er- und 1980er-Jahre. Die Rollen des Passionsspiels sind mit Mitgliedern der Familie Arons besetzt: Hampus spielt den Jesus, Arons Frau Maria spielt Maria, die Mutter von Jesus, und Hampus' Freund Johan hat die Rolle des Judas übernommen. Die Theaterproben geben der Handlung des Romans ihre Struktur. Gardell parallelisiert den Verrat Jesu durch Judas mit dem Verrat Hampus' durch Johan und gibt der bekannten biblischen Geschichte so eine deutlich homosexuelle Färbung. Von seinem Partner Hampus wird Johan als „Engel" bezeichnet, und am Ende des Romans, in der Vision vom Teufelsbesuch, als Engel mit abgeschnittenen Flügeln – eine direkte Anspielung auf Luzifer, den gefallenen Engel. Somit ist die Gestalt des Bösen im Roman in zwei Figuren aufgespalten: in den Herrscher der Finsternis (die Teufelsfigur mit dem Marterwerkzeug in der Hand) und den sadistische Züge tragenden Johan (Judas). Es ist für den Leser nicht schwer zu erraten, dass die Figur des Judas (= Johan) im Roman nicht nur auf die Judasfigur des Neuen Testaments anspielt, sondern auch eine Teufelsgestalt personifiziert.

In *Passionsspelet* widmet der Autor der Kindheit und der adoleszenten Coming-out-Phase seiner Protagonisten (ein Motiv, welches in mehreren seiner Romane vorkommt) mehrere Kapitel. Vor allem kann man hier aufgrund der dargestellten

---

[95] *„Den sortens intill idioti stereotypa prosa har ingen plats i litteraturen." („So eine idiotisch stereotype Prosa hat keinen Platz in der Literatur.")* R. Tornborg: „Utdrivning ur paradiset". In: *Svenska Dagbladet*, 17.12.1985.

[96] Vgl. die Aussage eines Rezensenten*: „troligen, hade romanen blivit bra mycket bättre, om författaren tonat ner eller eliminerat den bibliska parallellen och låtit läsarna själva an allmängiltigheten", („wahrscheinlich wäre der Roman viel besser geworden, wenn der Autor die biblische Parallele heruntergespielt oder eliminiert hätte und den Lesern erlaubt hätte, das Allgemeingültige selbst zu ahnen").* B. Ekstrand zitiert hier die Rezension von L. Bromander: „Förvånansvärt" (*Arbetet*, 31.10.1985). In: *Svenk kyrkotidning*, 1999, Nr. 30/31, S. 367–371; hier: S. 371.

Familienbeziehungen und Konstellationen die misslungenen Konfliktlösungen beobachten, die am Beispiel der beiden homosexuellen Hauptfiguren des Romans – Hampus und Johan – besonders präsent wirken. Die ersten Assoziationen, die beim Lesen des Romans entstehen, wecken die Vermutung, dass Gardell die traumatischen Kindheitserlebnisse seiner homosexuellen Protagonisten bewusst mit angstbesetzten Teufelsbildern verknüpft.[97] Im nächsten Kapitel wird die Entwicklung der dämonischen Phantasie am Beispiel von Hampus gezeigt, und zwar so, wie sie im Roman dargestellt wird (manifeste Ebene). Es ist eine Angstphantasie, die aus einem verbotenen Wunsch resultiert und auf mehrere Romangestalten „verteilt" erscheint. Später wird ein Versuch unternommen, diese manifeste Ebene von den unbewussten Phantasien des Autors zu trennen und seine Motive für die Wahl der Darstellung aufzudecken und auszuwerten. Das Kapitel „Autorpsychologische Überlegungen", das auf die Textanalyse aller drei Romane folgt, wird dann die Biographie des Autors mit einbeziehen und Erklärungsmodelle zum besseren Verständnis seiner Texte liefern.

3.1.1 Hampus: Vom tauben Gott zur kastrierenden Teufelsgestalt

Die Kindheit von Hampus wird im Roman in zwei Perioden eingeteilt: die idyllische Sommerzeit beim Großvater auf dem Land und die als traumatisch erlebte Schulzeit danach. In der Opa-Zeit erlebt sich Hampus als *„glaspojke utan sprickor"* („Junge aus Glas ohne Splitter"), in der unmittelbar danach folgenden Schulzeit als *„Hampus-något-sönderslaget"*[98] („Hampus-etwas-Zerschlagenes"). Besonders charakteristisch für die beim Großvater verbrachte Sommerzeit ist der folgende Absatz:

> *„Vattenytan var inte bruten, himlen fläckades inte av moln, och själv var han en naken glaspojke utan sprickor. Lugnet – lika meningslöst som rörelsen, men utan rörelsens ångest. Här låg den leende guden guppande på vattnet, sade obekymrat till Hampus vad Hampus redan visste: Det var inte svårare än så här." (PS, S. 25)*
>
> *„Die Wasserfläche war nicht berührt, der Himmel nicht durch Wolken befleckt, und er selbst war ein nackter Glasjunge ohne Splitter. Die Ruhe – genauso sinnlos wie die Bewegung, aber ohne die Angst der Bewegung. Hier lag der lächelnde Gott schaukelnd auf dem Wasser, sagte unbekümmert zu Hampus, was er schon wusste: Es war nicht komplizierter als das hier."*

Die Assoziationskette „splitterfreies Glas – unberührte Wasserfläche – ruhiger Morgen – auf dem See schaukelnder, lächelnder Gott" steht für das omnipotente Selbsterleben

[97] Dieser Eindruck wird auch durch das Erzählverfahren verstärkt: Gardell stellt die Kindheit seines Protagonisten nicht an den Anfang des Romans (d.h., es wird nicht chronologisch erzählt), sondern erzählt sie episodenweise über das ganze Werk hinweg, als wolle er das Verhalten des erwachsenen Protagonisten aus seiner Kindheit heraus erklären und rechtfertigen.
[98] J. Gardell: *Passionsspelet*, Stockholm 1985, S. 24 und 25.

des kleinen Kindes in der Phase der undifferenzierten Mutter-Kind-Einheit, in der die Welt noch als heil und gut erlebt wird und ernste Konflikte mit der Umgebung noch nicht existieren. Hier dominiert die Nähe des Kindes zur Mutter, wie wir sie aus der oralen Phase kennen. Der lächelnde Gott könnte als verinnerlichtes Zeichen mütterlicher Zuwendung gedeutet werden, wie sie von Hans-Jürgen Fraas beschrieben wird:

> *„Wenn die Mutter sich lächelnd über das Bett des Kindes beugt, geht für das Kind die Sonne auf: Seine Existenzgrundlage wendet sich ihm zu. Im Bereich religiöser Sprache wird dieses Bild vom aaronitischen Segen (Num 6) aufgenommen: ‚Der Herr lasse sein Angesicht leuchten über dir, der Herr erhebe sein Angesicht auf dich.' Auf der frühkindlichen Erlebnisbasis können diese Worte auch vom Erwachsenen unmittelbar nachempfunden werden. Das Angesicht der Mutter geht über dem Kind auf und verkörpert ihm die Geborgenheit. So verbindet sich das menschliche Gesicht mit zahllosen Erwartungshaltungen des Kindes."*[99]

Diese das Szenario prägende Stimmung von Ruhe und Geborgenheit gibt auch das folgende Textfragment wieder, in dem der Erzähler die beruhigende Wirkung des Gebets mit der mütterlichen Anwesenheit verbindet:

> *„Och nu hade han för länge sedan insett att hans bön mer hade psykologisk än andlig betydelse för honom. Naturligtvis var det så att han förknippade barndom, mamma och trygghet med bönen." (PS, S. 23)*
>
> *„Und jetzt hatte er längst eingesehen, dass sein Gebet eine mehr psychologische als geistige Bedeutung für ihn hatte. Natürlich war es so, dass er Kindheit, Mutter und Geborgenheit mit dem Gebet verknüpfte."*

Der Eintritt in die Schule ist durch die Forderung einer Ablösung des Kindes von der Mutter und vom Elternhaus gekennzeichnet[100], die bei Gardells Protagonisten im Grunde nie stattfindet[101]. Tatsächlich kann die Ablösung von der Mutter gar nicht gelingen, weil Hampus' Mutter sich ein dauerhaft symbiotisches Verhältnis zu ihren Kindern wünscht und deren Erwachsenwerden fast als Kränkung erlebt[102]. Als Hampus von seinen Schulkameraden gemobbt wird, steht seine Mutter Maria ganz auf seiner Seite. Sie deckt auch seine Lügen, die er in der Schule verbreitet, beruhigt und tröstet ihn:

---

[99] H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen,* a.a.O., S. 169.

[100] Vgl. H.-J. Fraas: *„Der Eintritt in das Schulalter bedeutet für das Kind einen neuen Schritt des Heraustretens aus dem bisherigen Kontext, dem Mutterschoß der Familie"*. H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen,* a.a.O., S. 201.

[101] Dieselbe Problematik taucht in den Romanen *En komikers uppväxt* (1992), *Ett ufo gör entré* (2001), *Frestelsernas berg* (1995), *Vill gå hem* (1988) wieder auf.

[102] Ein Beispiel für Marias unrealistische Einschätzung ihrer Kinder gibt Gardell im folgenden Dialog: *„‚Mamma, kan jag få ta en pepparkaka', avbröt Niklas hennes funderingar. ‚Ta tre eftersom du var så söt när du var liten!'" („‚Mama, kriege ich einen Lebkuchen?', unterbrach Niklas ihre Überlegungen. ‚Nimm drei, weil du als kleiner Junge so süß warst!'").* J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 65.

„Hade inte Hampus haft en mor som skyddade honom när hans mest huvudlösa påhitt höll på att avslöjas vete gudarna hur det hade gått.“ (PS, S. 29)

„Wenn Hampus keine Mutter gehabt hätte, die ihn schützte, als seine verrücktesten Einfälle beinahe entdeckt worden wären, wissen nur die Götter, wie alles ausgegangen wäre.“

Die von der Mutter vermittelte Empathie sucht Hampus auch bei seinen Klassenkameraden; das ins Schwanken geratene narzisstische Gleichgewicht soll mit allen Mitteln wiederhergestellt werden. Da es für Hampus schwierig ist, sich der Klasse anzupassen, spielt er den Clown, um den anderen zu gefallen, und unterhält seine Schulkameraden durch lustige Geschichten:

„Eftersom han var liten och dessutom läspade hade han lite svårt att komma i klassen. Genom att spela apa på roliga timmarna lyckades han. Kamraterna skrattade alltid åt honom. Han var lycklig när de skrattade. Han trodde att de glada minerna betydde ‚välkommen‘. Senare skulle han upptäcka att de betydde att man aldrig tog honom på allvar.“ (PS, S. 25)

„Da er klein gewachsen war und außerdem noch lispelte, war es etwas schwierig, von der Klasse angenommen zu werden. Es gelang ihm, indem er in der ‚lustigen Stunde‘ den Clown spielte. Die Kameraden lachten immer über ihn. Er war glücklich, als sie lachten. Er dachte, die fröhlichen Gesichter hießen ‚Willkommen‘. Später sollte er entdecken, dass sie hießen, dass man ihn nie ernst nahm.“

Auf der Suche nach Anerkennung verrät Hampus einen Jungen, mit dem er sich zu befreunden versuchte, und ein Mädchen, dessen Freundschaft Hampus aus Angst vor seinen männlichen Schulkameraden zurückweist (hier wird das Motiv des Verrats zum ersten Mal angesprochen – auf der Ebene der Kindheitserlebnisse):

„Det var nästan alltid samma pojke som fick sitta med flickorna. Han kunde inte säga b och p och hans mamma var död. Försökte han sätta sig hos pojkarna blev han bortskuffad. […] Hampus kände släktskap med honom men visste att sympatierna inte fick avslöjas.“ (PS, S. 26)

„Fast immer war es der gleiche Junge, der bei den Mädchen sitzen musste. Er konnte nicht b und p sagen, und seine Mutter war tot. Versuchte er sich bei den Jungen hinzusetzen, wurde er weggeschubst. […] Hampus fühlte sich ihm verbunden, aber er wusste, dass diese Sympathie nie entdeckt werden durfte.“

„Den enda som stannade hos honom och försökte hjälpa honom var flickan. Han ville få henne att gå, och han var elak mot henne. Han visste att det bara skulle förvärra saken att få hjälp av en flicka. Han lyckades göra henne illa och hatade sig själv för det.“ (PS, S. 31)

„Die einzige, die ihm beistand und versuchte, ihm zu helfen, war das Mädchen. Er wollte, dass sie ging, und behandelte sie schlecht. Er wusste, dass die Hilfe eines Mädchens alles nur schlimmer machen würde. Es gelang ihm, ihr weh zu tun, und er hasste sich dafür.“

Genauso wie die Protagonisten in anderen Romanen Gardells (*En komikers uppväxt*, *Ett ufo gör entré*[103], *Frestelsernas berg*) wird Hampus während seiner Schulzeit verprügelt und gedemütigt. Sein Zufluchtsort ist die Schultoilette, wo er sich versteckt (PS, S. 30). Die Schule wird von Hampus als Ort erfahren, wo die tröstende Mutter und der allmächtige, wundertätige Gott (der lächelnd auf dem Wasser schaukelnde Gott) keinen Zutritt mehr haben:

> *„Den trygga modern och det tryga hemmet fanns inte under de timmar han tvingades att vara i skolan. Där fanns bara han på ena sidan och en hop dumma elaka barn på den andra – barn, som han inte tyckte om [...], barn som stuckit håll på hans leende guds simring och dränkt guden.“ (PS, S. 30)*

> *„Die schützende Mutter und das sichere Zuhause hörten in den Stunden, die er in der Schule verbringen musste, auf zu existieren. Dort gab es nur ihn – auf einer Seite – und einen Haufen dummer, gemeiner Kinder auf der anderen – Kinder, die er nicht leiden konnte […], Kinder, die in seinen lächelnden, schwimmenden Gott ein Loch gemacht und den Gott ertränkt hatten.“*

Die Abwesenheit der Mutter (Gottes schützende Hand) in der Krisensituation wird mit der Abwesenheit Gottes gleichgesetzt und als Verrat verstanden:

> *„Men först har dess skrik krossat de skyddande murarna och skurit genom himlarna upp till* Gud, som suttit med öronproppar och vägrat höra. Nyckfulla Gud!*“ (PS, S. 33, Hervorhebung A. V.)*

> *„Aber zuerst hat sein Geschrei die schützenden Mauern durchbrochen und strebte hinauf zu* Gott, der dort mit Ohrstöpseln saß und sich weigerte, zuzuhören. Launischer Gott!*“*

Das Bild des beschützenden, „mütterlichen“ Gottes löst sich auf, an seine Stelle tritt die Vorstellung von einem launischen, eigenwilligen Gott, vor dem das Kind vereinsamt, schutzlos und verlassen steht.

Hampus protestiert gegen die Auflösung der Dyade mit dem Liebesobjekt – der Mutter – mit dem symbolischen Schrei und macht den „launischen Gott“ für den Mutterverlust verantwortlich[104]. Interessant ist hier die vorangehende Passage, in der der Erzähler diese Verlassenheit von der Mutter allegorisch ausdrückt:

> *„Som barnet som försöker göra sig förstått genom att skrika, men till slut accepterar att glömma sitt och sedan lära sig människornas språk.“ (PS, S. 33)*

> *„Wie das Kind, das sich durch das Schreien zu verständigen versucht, doch zum Schluss akzeptiert, das Seine zu vergessen, und dann die menschliche Sprache lernt.“*

Mit anderen Worten: Das Kind gibt sein vergebliches Schreien auf und lernt seine Wünsche mithilfe der menschlichen Sprache auszudrücken. Dieser Moment findet sich

---

[103] Die Romane *En komikers uppväxt* und *Ett ufo gör entré* habe ich vor allem im Hinblick auf die Darstellung der Latenz- und Adoleszenzphase in meiner Magisterarbeit ausführlich untersucht.

[104] Es fällt auf, dass Hampus' Gottesvorstellung auf zwei Gegenpolen aufbaut: dem guten, beschützenden Gott, der die Züge seiner Mutter trägt und in die frühe Kindheit zurückreicht, und eine sich zurückziehende, teilnahmslose Gestalt.

in Lacans Theorie von der Sprache als Unbewusstes wieder[105]. Man könnte diesen Satz auch anders formulieren: Das Kind versucht sich durch das Geschrei (den Ausdruck des Begehrens) zu verständigen, doch zum Schluss ist es bereit, das Seine (das Begehren) zu vergessen (verdrängen), und lernt dann die menschliche Sprache (signifikante, symbolische Ordnung des Unbewussten)[106]. Im Schreien drückt das Kind seinen Wunsch aus, dass die Mutter sich ihm zuwenden und seine Wünsche befriedigen möge, es wünscht sich die Konstitution der eigenen Macht und unbegrenztes Verfügen über den Körper der Mutter. Der Vater als Repräsentant des Gesetzes und der Ordnung soll das Begehren verbieten (Inzesttabu), wobei das Begehren in das Unbewusste des Kindes verbannt wird (bei einem positiven Verlauf der ödipalen Entwicklung). Auf der entstehenden sprachlichen Ebene, *„in der Ordnung des Symbolischen, distanziert der Mensch sich gleichsam vom unzulänglichen und unzugänglichen Realen und von seinen diesbezüglichen Wünschen, seinem Begehren, das er zugleich immer auszusprechen versucht.“*[107]

In dem Satz *„Men först har dess skrik krossat de skyddande murarna och skurit genom himlarna upp till Gud, som suttit med öronproppar och vägrat höra“ („Aber zuerst hat sein Geschrei die schützenden Mauern durchbrochen und strebte hinauf zu Gott, der dort mit Ohrstöpseln saß und sich weigerte, zuzuhören“)* verbirgt sich die Wutreaktion des Kindes, das sein passives Ausgeschlossensein aus der ödipalen Urszene nicht ertragen kann: Der taube, abweisende Gott – der verbietende Vater – hält das Objekt des Begehrens (die Mutter) von dem Kind fern. Auf die Tatsache, dass die Mutter ein idealisiertes Objekt der inzestuösen Phantasie bleibt, weisen mehrere Stellen im Roman

---

[105] W. Schönau fasst Lacans Lehre folgendermaßen zusammen: *„An Stelle der Strukturlehre der Psychoanalyse, Freuds zweiter Instanzenlehre des Ich, Es und Über-Ich, tritt bei Lacan eine Unterscheidung dreier Lebensbereiche: der Welt des ‚Realen‘, der Welt des ‚Imaginären‘ und der Welt des ‚Symbolischen‘. Über das ‚Reale‘ läßt sich […] wenig sagen, weil es uns entglitten ist bei der Entstehung des ‚Imaginären‘ im Spiegelstadium und beim Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache. Wir machen uns aber Vorstellungen darüber, und beim Sprechen versuchen wir es zu fassen, müssen es aber immer verfehlen. Das Reich der Phantasien, ‚das Imaginäre‘, entstammt der prä-ödipalen Lebenswelt, in der für das Erleben des Kindes noch keine scharfen Grenzen zwischen dem eigenen Körper und dem der Mutter existieren. Das ‚Imaginäre‘ ist das Reich der Bilder, mit denen wir uns identifizieren, wie das Kind sich im Spiegelstadium mit seinem Spiegelbild identifiziert. Wir leben und kommunizieren miteinander in der Sprache. Diese ist für Lacan eine ‚symbolische‘ Ordnung von Signifikanten […].“* W. Schönau: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 154–155.

[106] Vgl. an dieser Stelle Lacans Kombination der strukturalistischen Linguistik von Ferdinand de Saussure mit der Psychoanalyse: *„Jeder Signifikant ist mit unbewußtem Begehren ausgestattet. Das Unbewußte entsteht, indem die Signifikanten den nach Ausdruck strebenden Bedürfnissen auferlegt werden, indem also die Bedürfnisse durch die Sprache zurechtgestutzt werden“*. In: W. Schönau: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, a.a.O, S. 156.

[107] Ebd., S. 155.

hin: Die Mutterfigur trägt Züge der Muttergottes, indem sie mit dem Namen „Maria“ und den Adjektiven „unschuldig“, „treu“, „aufopfernd“[108]ausgestattet wird. Äußerlich schwach und zu Opfern bereit, gewinnt sie in den Augen ihrer Kinder eine magische Allmacht und Stärke. Sie ist *„Spenderin allen Lebens, sie verfügt über Leben und Tod“*[109]:

> *„När jag [Maria] först kände dig [Hampus] i min kropp, hur gladdes jag inte! [...] I min livmoders varma vatten flöt du när de celler som blev ditt hjärta började slå. [...] Jag bar dig, du skyddades av min hud och när jag ser dem plåga dig nu vill jag åter skydda dig under min hud.“ (PS, S. 142)*
>
> *„Als ich [Maria] dich [Hampus] zum ersten Mal in meinem Körper spürte, wie glücklich war ich da! [...] Im warmen Wasser meiner Gebärmutter schwammst du, als die Zellen, die dein Herz werden sollten, anfingen zu schlagen. [...] Ich trug dich, du wurdest von meiner Haut geschützt, und wenn ich sehe, wie sie dich jetzt quälen, möchte ich dich wieder unter meiner Haut schützen.“*

Dieser Monolog, der mit seinem gehobenen Stil und seiner rhythmisierten Sprache an die alttestamentarischen Psalmen erinnert, korrespondiert mit den überwältigenden Gefühlen der Kinder für ihre Mutter:

> *„Han [Niklas, der Bruder von Hampus] sprang in till Maria och kröp ner till henne. I sömnen lade hon armen om honom och tryckte honom till sitt varma bröst. Han drog in hennes doft i näsan, hans trygghetsdoft.‚Mamma‘, tänkte han, ‚jag älskar dig‘. Han smekte hennes underarm, fingrade på hennes armbandsur.[...] ‚Mamma, jag älskar dig, älskar dig, älskar dig‘,ropade han med munnen pressad mot madrassen, menade med varje älska tiofalt mer än vad ordet stod för.“ (PS, S. 70-71)*
>
> *„Er [Niklas] rannte in Marias Zimmer und kroch in ihr Bett. Im Schlaf umarmte sie ihn und drückte ihn an ihre Brust. Er inhalierte ihren Duft, einen Duft der Geborgenheit. ‚Mama‘, dachte er, ‚ich liebe dich!‘ Er streichelte ihren Unterarm, fühlte ihre Armbanduhr. [...] ‚Mama, ich liebe dich, liebe dich, liebe dich!‘, rief er, den Mund an die Matratze gepresst, und meinte mit jedem ‚ich liebe dich‘ zehnmal mehr, als die Wörter meinten.“*

Hier tritt die inzestuöse Mutterimago an die Oberfläche und geht in die idealisierte Mutterimago über. Eine solche Symbiose zerfällt auch nicht, wenn das Kind erwachsen wird:

> *„Eller som han [Hampus] brukade säga:*
> *– De enda som jag vet verkligen tycker om mig är min mamma och min nallebjörn.“ (PS, S. 87)*[110]
>
> *„Oder wie er [Hampus] zu sagen pflegte:*
> *– Die einzigen, von denen ich weiß, dass sie mich wirklich mögen, sind meine Mutter und mein Teddybär.“*

---

[108] *„Herregud, vad oskuldsfull hon hade varit“, („Mein Gott, wie unschuldsvoll war sie gewesen“).* J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 135.

[109] J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, Hamburg 1986, S. 72.

[110] Vgl. die analog Phrase in *En komikers uppväxt*: *„Bäst tycker jag om mig själv, förklarar Juha, sen kommer mamma, sen kommer Marianne [die Schwester] och sist kommer pappa“*, *(„Am liebsten mag ich mich selbst, erklärt Juha, dann Mama, dann kommt Marianne [die Schwester], und zuletzt kommt Papa.“).* J. Gardell: *En komikers uppväxt*, a.a.O, S. 190.

Im oben zitieren Absatz taucht die Problematik der nicht gelungenen Loslösung von der Mutter auf. Die Mutter wird als Primärobjekt wahrgenommen, und das Bestreben des Kindes, eigene Wege zu gehen, wird als Verrat an der Mutter erlebt. Hampus ist hin- und hergerissen zwischen Verschmelzungsängsten auf der einen und Schuldgefühlen seiner Mutter gegenüber auf der anderen Seite.

Wie Willi hinsichtlich einer solchen Mutter-Kind-Beziehung feststellt, *„wird man die Mutter auch nicht los, wenn man in ferne Länder zieht oder wenn sie längst gestorben ist“.*[111] Der Vater als drittes Objekt könnte die Versuche, sich aus der dyadischen Beziehung zu lösen, erleichtern. Dieser steht Hampus aber nicht zur Verfügung. Die Bildung einer idealisierten väterlichen Imago und die Identifikation mit der Vaterfigur scheint unmöglich, da der Vater als Pfarrer mehr mit geistigen Fragen beschäftigt ist, sich zum Philosophieren in sein Zimmer zurückzieht und sich so der eigenen Familie entzieht[112].

Auf der allegorisch-psychologischen Ebene repräsentiert die Vaterfigur hier die christliche, moralisch geordnete, religiöse Norm der heterosexuellen Welt, in ihrer Distanzierung gleicht sie dem nicht zuhörenden, eigenwilligen Gott der Schulzeit.

In den späteren Kapiteln des Romans wird die Mutterfigur als eine Instanz etabliert, der der Sohn seine Homosexualität beichten kann und deren Aufgabe darin besteht, diese „Sünde“ zu vergeben. Die Mutter vertritt die Rolle der seelischen Verbündeten; der Vater, obwohl Seelsorger, bleibt als Ansprechperson unerreichbar[113].

Hergestellt wird eine gewisse Parallelität zwischen der Vaterfigur Aron (der Name spielt auf die biblische Figur Aaron an, den Bruder Moses) und der heterosexuellen

---

[111] J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 72.

[112] Aron vergleicht sich selbst mit einer Spinne auf dem Dachboden, die sorgfältig an ihrem Spinnweben (dem Buch) arbeitet: *„Längst upp i det här huset finns det en vind, och längst in på den vinden sitter i ett hörn en liten gumma helt insnärjd i spindelväv.“* (PS, S. 7). *(„Ganz oben in diesem Haus gibt es einen Dachboden, und ganz weit hinten auf diesem Dachboden sitzt in einer Ecke eine kleine Alte, ganz verfitzt in dem Spinnweben“).*

[113] Die Reaktion der Mutter ist bezeichnend: *„ Men snälla vän, sa hon, det har väl jag förstått länge! Tror du inte att en mor känner sina barn? Å Hampus, jag måste få krama dig, å tack gode Gud för att det inte var något annat, homosexuell, du er bara homosexuell. […] Ett par dagar senare var hon beredd att se på Hampus som en homosexuell och att det var den homosexuelle Hampus som hon alltid hade älskat, precis som hon skulle ha älskat den heterosexuelle Hampus. “ („Aber lieber Freund, sagte sie [die Mutter], das habe ich doch längst verstanden! Glaubst du nicht, dass die Mutter ihre Kinder kennt? Oh, Hampus, ich muss dich umarmen, Gott sei Dank, dass es nichts anderes war, homosexuell, du bist nur homosexuell. […] Ein Paar Tage später war sie bereit, Hampus als einen Homosexuellen zu betrachten, und dass es der homosexuelle Hampus war, den sie immer geliebt hatte, genauso wie sie den heterosexuellen Hampus geliebt hätte.“* (PS, S. 103–104). Der Reaktion der Mutter auf Hampus' Offenbarung seiner Homosexualität sind acht Seiten gewidmet, über den Vater gibt es nur einen einzigen Satz: *„Aron märkte ju som vanligt inget, han var blind den mannen, det hade han alltid varit.“ („Aron merkte doch nichts, wie immer, er war blind, der Mann, das ist er immer gewesen.“)* PS, S. 100.

Norm, die der Homosexualität eine verbietende Schranke setzt. Mit seinem Ungehorsam dieser Norm und dem Vaterprinzip gegenüber riskiert der Protagonist, mit unbewussten und bewussten Ängsten zu büßen, deren Inhalt es in den nächsten Unterkapiteln näher zu untersuchen gilt.

3.1.1.1 Der Teufel im Schrank: ein Produkt der homosexuellen Libido?

Im vorangehenden Kapitel wurde auf die verborgene Inzestphantasie des Kindes hingewiesen. In der ödipalen Position fängt der Junge an, mit seinem Vater um die Liebe und Bewunderung der Mutter zu rivalisieren. Seine Wünsche, so stark wie der Vater zu sein, um der Mutter zu gefallen, wurzeln in dem neidvollen Wunsch, den großen Penis des Vaters zu besitzen. Die eigentliche Urheberin der Kastrationsängste ist zwar die Mutter, doch während des ödipalen Konflikts wird der Vater als Kastrierender erlebt. Minderwertigkeitsgefühle, Verlusterfahrungen und die allgemeine Angst zu versagen werden unbewusst eng mit dem Vater verknüpft. Wenn die Identifikation mit dem Vater am Ende der ödipalen Phase nicht gelingt, können die Kastrationsängste nicht aufgehoben werden.

Der folgende Abschnitt des Romans scheint auf das verbotene Begehren des mütterlichen Körpers und die damit verbundenen Kastrationsängste vorauszuweisen:

> *„När han kom hem ropade man på honom att komma till vardagsrummet som låg i slutet av en smal korridor med höga skåp, fyllda med porslin och linne. Det var alltid dunkelt i korridoren. En släckt glödlampa hängde i taket. Den hade gått för länge sedan, men ingen nådde upp att byta den. Det var för högt i tak. De gamla lägenheternas förbannelse och välsignelse. Glödlampan förde en värdelös tillvaro, den kunde inte ens reflektera dagsljuset. I korridoren försvann alla ljud utom ens egen andning och stegen mot mattan. Att dö, tänkte sig Hampus, var som att gå genom en sådan korridor. Han gick alltid fort genom den – något obehagligt vilade över den. Av samma skäl gick han alltid snabbt förbi sopnedkast. Något doldes bakom luckan, det var inte bara ett cementhåll ned till ett soprum, det var något annat. Det var inte bara tallrikar och handdukar bakom skåpdörrarna, det var något annat.*
> *Om djävulen skulle få plats i skåpet var han att tvungen att krypa ihop i fosterställning. Hampus såg att fostret i skåpet log. Han blundade tills han stod i vardagsrummet. […].“ (PS, S. 38–39)*

> *„Als er nach Hause kam, rief man ihm zu, ins Wohnzimmer zu kommen, das am Ende eines schmalen Korridors mit hohem Schrank, gefüllt mit Porzellan und Leinen, lag. Es war immer dunkel im Korridor. Eine erloschene Glühbirne hing an der Decke. Sie hing schon lange da, doch niemand griff nach oben, um sie auszutauschen. Die Decke war zu hoch. Der alten Wohnung Verbannung und Segen. Die Glühbirne führte ein würdeloses Dasein, sie konnte nicht mal das Tageslicht reflektieren. Der Flur schluckte alle Geräusche außer dem des eigenen Atems und der Schritte auf dem Teppich. Sterben, dachte Hampus, ist wie durch so einen Korridor zu laufen. Er ging immer schnell hindurch – etwas Unbehagliches lag über ihm. Aus diesem Grund ging er auch immer schnell am Müllschlucker vorbei. Etwas versteckte sich hinter der Lücke, es war nicht nur*

ein Zementloch nach unten in den Müllraum, es war etwas anderes. Es waren nicht nur Teller und Handtücher hinter den Schranktüren, es war etwas anderes.
Wenn der Teufel einen Platz im Schrank bekäme, würde er gezwungen sein, in eine Embryohaltung zusammenzuschrumpfen. Hampus sah, dass der Embryo im Schrank lächelte. Er machte die Augen zu, bis er im Wohnzimmer stand. […].“

In diesem Absatz gibt es zwei auffallende Momente: die Phantasie vom dunklen Korridor und die Angst vor dem sich im Schrank versteckenden Teufel. Freud zufolge steht das Eindringen in schmale, enge Räume symbolisch für den Geschlechtsverkehr bzw. für Penetrationsphantasien[114]. Dass es hier primär um die Phantasie des Eindringens in das weibliche Genitale geht, wird bei genauer Lektüre des Textes deutlich, obwohl man zunächst vermuten könnte, der homosexuelle Protagonist wünsche sich unbewusst die Verschmelzung mit dem Vater, d.h. den analen Koitus, und erführe gleichzeitig die Angst, die dem tabuisierten Verlangen entspringt. Doch der Erzähler sagt einen wichtigen Satz, der den Bezug zum weiblichen Genitale herstellt: *„Sterben, dachte Hampus, ist wie durch so einen Korridor zu laufen“*. Psychoanalytisch betrachtet, verweist dieser Satz auf die Geburt, in der das Kind die Aufgabe bewältigen muss, sich unter Schmerzen durch einen schmalen, dunklen Gang in die große, mit Licht erfüllte Außenwelt hinauszupressen. (Die „autistische“ Situation des Fötus klingt auch in dem Satz: *„Der Flur schluckte alle Geräusche außer dem des eigenen Atems“*). Dieser Prozess ist unmittelbar mit dem Geburtstrauma verbunden, aus dem die Trennungsangst als automatische Angst hervorgeht[115]. Die Angst des Kindes, nicht mehr in den Mutterleib zurückkehren zu können, korrespondiert mit der unbewussten infantilen Phantasie des Inzests mit der Mutter[116]. Doch diese Phantasie trägt den

---

[114] Vgl. auch C. Pietzcker: *„Ein Bild mit nahezu regelmäßig wiederkehrender unbewusster Bedeutung, ein Symbol also, ist das Eindringen in enge Räume für das Eindringen des Penis in die Scheide […]. Das Überschreiten der Schwelle wurde ebenfalls als Eindringen in die – mütterliche – Vagina analysiert.“* In: C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls „Rede des toten Christus“,* a.a.O., S. 27.

[115] J. Chasseguet-Smirgel bringt, auf Freuds Angsttheorie rekurrierend, die Geburtsangst des Kindes und die Kastrationsangst in der ödipalen Phase zusammen: *„Eine historische Erfahrung und Prototyp der Angst ist das Geburtstrauma. Auch wenn Ranks Buch (1924) für Freud hier ein Anlaß für weitere Überlegungen ist, so hatte er doch, wie man sich erinnert, seit der Traumdeutung (1900) bereits selbst eine Verbindung zwischen Geburt und Angst hergestellt, eine Hypothese, die er in Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1917) und in ‚Das Ich und das Es‘ (1923 b) wiederholte. Das Baby wird bei der Geburt ‚großen Erregungssummen‘ ausgesetzt, die ‚Unlustempfindungen‘ erzeugen. Der entsprechende Affekt ist eine automatische Angst.“* J. Chasseguet-Smirgel: *Zwei Bäume im Garten. Zur psychischen Bedeutung der Vater- und Mutterbilder. Psychoanalytische Studien*, München/Wien 1988, S. 89–90. Auch: *„Es besteht also eine Verbindung zwischen der ursprünglichen Geburtsangst und der Kastrationsangst in der ödipalen phallischen Phase, zwischen der Inzestphantasie und dem Wunsch nach Rückkehr in den Mutterleib.“* Ebd., S. 90.

[116] Vgl. das Zitat: *„Man wünscht sich in die Situation zurück, in der man sich in den Genitalien der Mutter befand, wobei sich der Mann mit seinem Penis identifiziert, durch ihn vertreten läßt.“* S. Freud: „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose“, zit. nach C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks“*, a.a.O., dort S. 29.

Charakter einen „doppelten Inzests“, so wie er von C. Pietzcker am Beispiel von Jean Pauls „Rede des toten Christus“ beschrieben wird:

> *„Zu dieser unbewußten Phantasie vom Inzest mit der Mutter gehört hier auch der sexuelle Verkehr mit dem Vater. Das läßt der Nebel vermuten, den ich als Bild des Penis verstand: Er rückt den ‚geträumten‘ Erzähler in den Tempel, so daß dieser – wenn wir auf der gewählten Bildebene bleiben – im Mutterleib dem Penis des Vaters begegnet. Diese Phantasie vom doppelten Inzest wurde vielfach beschrieben: Sie entstammt dem vollständigen Ödipuskomplex: Das Kind liebt und haßt beide Eltern. Die unbewußte sexuelle Bindung an den Vater, die uns hier begegnet, läßt die Trauer um ihn besser verstehen: Sie entspringt eben auch der Liebe zu ihm“*[117].

Der Text selbst gibt einen Entschlüsselungshinweis für die Phantasie eines doppelten Inzests – es ist das Bild der erloschenen Glühbirne an der Decke des Korridors, ein funktionsloser Gegenstand und eine assoziative Metapher für den väterlichen Penis, der als Inzestschranke unbrauchbar geworden ist. Die Vermutung liegt nahe, dass hier die Auslöschung der machtvollen Vaterimago und der Erkenntnis, dass der Vater mit dem fortpflanzungsfähigen Penis der wahre Partner der Mutter ist[118], phantasiert wird. Die hier stattfindende Transformation der Inzestphantasie enthält noch die ursprüngliche Phantasie vom Inzest mit der Mutter und der Werbung um die Mutter (Teilnahme am elterlichen Koitus), bei der der Vater als Verlierer aus dem Kampf um die Mutter ausgeschaltet wird. Doch der Wunsch, den Vater auszulöschen, provoziert Ängste und Schuldgefühle. Folglich wird ein Kompromiss zwischen der Wunscherfüllung (der Beseitigung des Vaters) und ihrer Bestrafung phantasiert, indem der Protagonist den Tötungswunsch gegen sich selbst wendet (*„Sterben, dachte Hampus, ist wie durch so einen Korridor zu laufen“*). Die Angst des Kindes vor dem Verbotenen und dem Gesetz bleibt trotzdem bestehen und nimmt im Text die Gestalt von „etwas anderem“ an, das erschreckend und bedrohlich ist *(„Etwas versteckte sich hinter der Lücke, es war nicht nur ein Zementloch nach unten in den Müllraum, es war etwas anderes. Es waren nicht nur Teller und Handtücher hinter den Schranktüren, es war etwas anderes“; PS, S. 39).* Konkretisiert wird dieses Etwas schon im nächsten Absatz mit der Teufelsgestalt, und deren fetale Position („*Wenn der Teufel einen Platz im Schrank bekäme, würde er gezwungen sein, in eine Embryohaltung zusammenzuschrumpfen“*) deutet wiederum auf die symbiotische Abhängigkeit von der Mutter.

---

[117] C. Pietzcker, ebd., S. 29.

[118] Vgl. auch J. Chasseguet-Smirgel zur Fälschung des angeborenen Wissen des Kindes über die sexuelle Wahrheit: *„Das Subjekt wird geradezu verfolgt von der vernichtenden Ahnung, daß das genitale Universum des Vaters ihm überlegen ist. Es muß die Stimme zum Verstummen bringen, die ihm immer wieder souffliert, daß der Vater mit seinem genitalen Penis das wahre Objekt der Mutter darstellt.“* J. Chasseguet-Smirgel: „Das helle Antlitz des Narzißmus“. In: O. F. Kernberg (Hg.): *Narzißtische Persönlichkeitsstörungen*, Stuttgart/New York 1996, S. 231–247; hier: S. 240.

Behält man die homosexuelle Problematik des Romans im Auge, so kann man hier hinter dem positiven, heterosexuellen Ödipuskomplex einen negativen, homosexuellen erkennen. Dem klassischen psychoanalytischen Modell der Homosexualität zufolge entsteht die männliche Homosexualität aus einer intensiven idealisierenden Liebe des Jungen zur Mutter und seiner Identifikation mit ihr, mit der Folge, dass er sich später selbst zum Sexualobjekt macht (Narzissmus) und nach einem ihm ähnlichen Objekt zu suchen beginnt[119]. Der Junge *„bleibt einem prägenitalen Modell verhaftet, anstatt den Vater mit dessen Eigenschaften und Zeugungsfähigkeit zu besetzen“*[120]. Damit die Entwicklung einer männlichen Geschlechtsidentität gelingt, ist, so die psychoanalytische Theorie der Sexualität, die Identifikation mit beiden Elternteilen wichtig, außerdem muss der Übergang von der dyadischen zur triadischen Objektbeziehung geleistet werden[121].

In die symbiotische Abhängigkeit von der Mutter (so wie sie aus der oben erwähnten Inzestphantasie abzulesen ist) ist die homosexuell konnotierte Phantasie gleich mitintegriert. So könnte man auch den Satz *„Aus diesem Grund ging er auch immer schnell am Müllschlucker vorbei. Etwas versteckte sich hinter der Lücke, es war nicht nur ein Zementloch nach unten in den Müllraum, es war etwas anderes“* als Angst vor dem analen Geschlechtsverkehr deuten. Die homosexuelle Phantasie und die damit verbundenen Kastrationsängste sind ein Bestandteil der unbewussten Inzestphantasie und können nicht getrennt von ihr betrachtet werden. Interessant ist aber, wie der Erzähler das homosexuelle Begehren bewusst mit Bestrafungsängsten in Verbindung bringt und diese über seine fiktionalen Gestalten analysiert. Dies soll im nächsten Unterkapitel analysiert werden.

3.1.1.2 Die Coming-out-Phase in der Adoleszenz. Der Teufel mit dem blauen Licht und der Teufel mit dem Operationsinstrument: nur Produkte des adoleszenten Traumas?

Um Hampus' Ängste mit der homosexuellen Thematik in Zusammenhang zu bringen und die angstbesetzten Bilder als Reaktion auf die strafende heterosexuelle Norm

[119] Siehe ausführlicher dazu R. Friedman: „Zur historischen und theoretischen Kritik am psychoanalytischen Modell der Homosexualität“. In: R. Friedman/L. Lerner (Hg.): *Zur Psychoanalyse des Mannes*, Berlin/Heidelberg 1991, S. 77–113; hier: S. 81.
[120] J. Chasseguet-Smirgel: *Das helle Antlitz des Narzißmus*, a.a.O., S. 239.
[121] N. Becker: „Psychogenese und psychoanalytische Therapie sexueller Störungen“. In: V. Sigusch (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*. A.a.O., S. 166–179; hier: S. 175.

darzustellen, wird die adoleszente Phase im Roman in den Vordergrund gerückt. Es ist allgemein bekannt, dass die Homosexualität schon am Ende der präödipalen Phase so weit vorstrukturiert ist, dass *„von einer Zentrierung der sexuellen Wünsche auf gleichgeschlechtliche Objekte gesprochen werden kann“*[122]. Doch ihren bewussten Ausdruck erlebt die Homosexualität oft erst in der Adoleszenzphase (dann als Coming-out-Phase bezeichnet)[123], da es in dieser Periode zum ersten Mal zur Konfrontation der homosexuellen Triebwünsche eines Homosexuellen mit der sozialen Umgebung und zu den ersten gezielten Reaktionen der sozialen Umgebung (oft in Form von Homophobie) auf das homosexuelle Verhalten kommt.

Die durch eine solche Konfrontation hervorgerufenen Konflikte werden in diesem Roman am deutlichsten gezeigt, der homosexuellen Entwicklung von Hampus wird Schritt für Schritt nachgegangen. Man kann fast behaupten, dass der Erzähler eine bewusste und gründliche Analyse der Protagonisten vornimmt. So wird die Latenzphase zunächst mit einer starken Idealisierung männlicher Personen in Verbindung gebracht, wobei die Homosexualität noch unbewusst bleibt:

> *„Hampus tillät sig att tycka pojkar var söta, han hade inget namn för det och visste inte då hur förbjudet det var. Framför TV:n medgav han gärna att Björn Skifs var jättesnygg. Det var först något år senare, när han förstått vilka tumstockar man hade att rätta sig efter, som han började säga att han som pojke väl inte kunde uttala sig om andra pojkars utseende.“ (PS, S. 96)*

> *„Hampus erlaubte es sich zu denken, dass Jungen süß waren, er hatte dafür keine Bezeichnung und wusste damals nicht, wie verboten das war. Vor dem Fernseher gab er gerne zu, dass Björn Skifs sehr gut aussah. Erst ein paar Jahre später, als er verstanden hatte, welche Regeln galten, begann er zu sagen, dass er als Junge doch keine Aussage über das Aussehen eines anderen Jungen machen konnte.“*

Später verschärfen sich die Konflikte, als Hampus seine homosexuelle Veranlagung entdeckt. Angst vor der gesellschaftlichen Missbilligung zwingt ihn dazu, sogar in seinem Tagebuch Lügen über seine sexuellen Beziehungen mit Mädchen zu erfinden.

Diese Angst macht es dem Protagonisten nicht nur schwer, offen zu seiner Homosexualität zu stehen, sie verhindert auch die Ausbildung eines einheitlichen Identitätsbildes. Das Gefühl, ein Außenseiter zu sein, ist für den jungen Homosexuellen besonders typisch. Häufig wird er in der Klasse wegen seines femininen Verhaltens und seiner Sensibilität verspottet und ausgelacht. Aufgrund dieser Ablehnung bekommt er

---

[122] M. Dannecker: „Probleme der männlichen homosexuellen Entwicklung“. In: V. Sigusch (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*, a.a.O., S. 77–91; hier: S. 83.

[123] Ausführlicher zur männlichen homosexuellen Entwicklung in der Latenz und Adoleszenz M. Dannecker, ebd., S. 77–91.

immer mehr das Gefühl, dass mit ihm ernsthaft etwas nicht stimmt[124], was auch dem Leser zu verstehen gegeben wird:

> *„Det finns en pojke i klassen, Björn, som är så söt när han ler. Honom skulle jag vilja gå hand i hand på skolgården med, ligga och krama om, vara tillsammans med, men jag vågar inte ens visa hur mycket jag ‚uppskattar honom som kamrat' för då kan jag riskera att bli avslöjad. Mamma, jag blir tokig av det här.* Jag är förbjuden, jag existerar inte. *Och håller till godo med snabba knull i parker. " (PS, S. 106, Hervorhebung A. V.)*

> *„Da ist dieser Junge in der Klasse, Björn, der so süß ist, wenn er lächelt. Mit ihm würde ich gerne Hand in Hand über den Schulhof laufen, schmusen, mit ihm würde ich gerne zusammen sein, aber ich traue mich nicht einmal zu zeigen, wie sehr ich ‚ihn als Kumpel schätze', denn dann riskiere ich, entdeckt zu werden. Mama, das macht mich verrückt.* Ich bin verboten, ich existiere nicht. *Und gebe mich mit einem schnellen Fick im Park zufrieden."*

Die Auseinandersetzungen mit den Konventionen der Gesellschaft führen dazu, dass er seine Sexualität als abstoßend und sich selbst als unerwünscht wahrnimmt. Noch bevor Hampus seine Homosexualität offen ausleben kann, wird er in der Frühadoleszenz mit ersten homoerotischen Wünschen konfrontiert, die für ihn (teilweise) unreflektierbar bleiben. Die Episode im freikirchlichen Sommerlager, einer Institution, die Hampus auf die Konfirmation vorbereiten soll, zeigt das Aufeinanderprallen von religiösen Moralvorschriften und den erwachenden sexuellen Trieben eines homosexuellen Jugendlichen.

Der Wunsch des 13-jährigen Hampus, den Sommer außerhalb des Elternhauses zu verbringen, entspringt dem Wunsch eines Adoleszenten, Autonomie gegenüber den primären Liebesobjekten zu gewinnen und die Objektlibido neu zu besetzen. Dabei vollzieht sich die neue Objektwahl im Rahmen der narzisstischen Schemata, der zufolge ein Junge idealisierte Freundschaften mit seinen Alterskameraden schließt[125]. Mit Rückgriff auf Freuds Studie über die Bildung der Objektbeziehung und des Ich-Ideals weist Bloss auf den Bestand der narzisstischen und homosexuellen Libido hin, der für die frühadoleszente Phase typisch ist und der Aufrechterhaltung des narzisstischen Gleichgewichts dient[126]. Die Figur Roy ist als Hampus' Identifikationsobjekt angelegt, das den Ausbruch der homoerotischen Wünsche provoziert und begünstigt und die ersten Reflexionen hinsichtlich Geschlecht und homosexueller Libido hervorruft:

---

[124] Vgl. dazu den Fall eines Homosexuellen in R. Isays Buch *Schwul sein*: *„…in seiner Grundschulzeit war er dadurch derart verletzt worden, daß er sein heutiges geringes Selbstwertgefühl anfangs darauf [auf die Ablehnung in der Klasse] zurückführte"*. In: R. Isay: *Schwul sein. Die psychologische Entwicklung des Homosexuellen*, München 1990, S. 37.

[125] Ausführlicher zur Objektwahl der frühen Adoleszenz P. Bloss: *Adoleszenz. Eine psychoanalytische Interpretation*, 3. Aufl., Stuttgart 1983, S. 91–104.

[126] Ebd., S. 93.

„Hampus och en pojke, som hette Roy, brukade skämtsamt tafsa på varandra under förevändningen att ‚de minsann inte var som alla andra'.[...] Hur som helst, när de andra somnat brukade Roy smyga över till Hampus säng. Hampus skulle aldrig ha vågat till initiativet själv, rädd som han var för att bli bortstött. Länge låg de under täcket och pratade och fnissade om allt mellan himlen och benen. Roy låg naken och Hampus hade ett par bruna, slitna pyjamasbyxor med ett stort hål i skrevet. De hittade lätt anledningar att ta på varandra. Prövande smekte de varandras kroppar. Roy lekte att hans fingrar var myror som kittlande kröp över Hampus bröst. Det var då som Hampus upptäckte sina erogena bröstvårtor." (PS, S. 94)

„Hampus und ein anderer Junge namens Roy haben aus Spaß aneinander herumgefummelt, unter dem Vorwand, dass sie mit Sicherheit ‚nicht wie alle andere wären'. [...] Wie auch immer, als die anderen eingeschlafen waren, ist Roy meistens zu Hampus' Bett geschlichen. Hampus hätte sich nie getraut, den ersten Schritt zu machen, da er Angst davor hatte, abgelehnt zu werden. Lange Zeit lagen sie dort unter der Decke und redeten und kicherten über alles Mögliche. Roy lag nackt, und Hampus trug eine braune, abgewetzte Schlafanzughose mit einem großen Loch im Schritt. Sie fanden ohne Schwierigkeiten Anlässe, sich gegenseitig zu berühren. Sie berührten zögerlich den Körper des anderen. Roy tat so, als wären seine Finger Ameisen, die über Hampus' Brust krabbelten. Bei dieser Gelegenheit entdeckte Hampus seine erogenen Brustwarzen."

Als Durchbruch im Bewusstsein des Protagonisten wird diese homoerotische Szene im Weiteren von der Erzählinstanz hervorgehoben:

„Den natten drömde Hampus om två vuxna män som låg nakna i samma säng och höll om varandra, det hade sett fint ut. Han vaknade och såg på Roy som sov. ‚Hm' tänkte han som om han förstått något. Sedan somnade han om." (PS, S. 96)

„In dieser Nacht träumte Hampus von zwei erwachsenen Männern, die nackt im gleichen Bett lagen und sich gegenseitig umarmten, es sah schön aus. Er wachte auf und sah Roy an, wie er schlief. ‚Hm', dachte er, als ob er etwas verstanden hätte. Dann schlief er wieder ein."

Diese Szene, einschließlich des Traums, soll den zentralen Konflikt im Roman markieren und steht für die Endeckung der homosexuellen Veranlagung. Die Entdeckung der Ästhetik des männlichen Körpers, die bei Hampus Züge einer fast religiösen Ergriffenheit annimmt und ihn dauernd beschäftigt, wird in den Bereich des streng Verbotenen verbannt, denn der puritanisch-freikirchliche Geist, der im Sommerlager herrscht, soll jedes Zeichen des Erotischen und des Sexuellen tilgen. Am Beispiel des zwanghaften Verhaltens eines Jugendlichen wird gezeigt, welch krankhafte Züge ein in übertriebener Weise praktizierter freikirchlicher Puritanismus annehmen kann:

„Han hette Torbjörn och teg sig igenom lägret, bytte inte kläderna och tvättade sig aldrig, baddade inte ens tillsammans med de andra i den mörka tjärnen med det varma vattnet. Antagligen tog han aldrig av sig kläderna för att slippa visa sig nacken; nackenhet var en stor synd." (PS, S. 94–95)

„Er hieß Torbjörn und schwieg die ganze Zeit, tauschte nicht die Kleider und wusch sich nie, badete nicht zusammen mit den anderen im dunklen Waldsee mit dem warmen Wasser. Vermutlich zog er nie die Kleider aus, um zu vermeiden, sich nackt zu zeigen; die Nacktheit war eine große Sünde."

Die Figur Torbjörn steht für die unterdrückte Sexualität und korrespondiert mit der Figur der Pastorin als Hüterin von Norm und Moral. Die Verinnerlichung des religiösen Gebots der Unterdrückung der Sexualität und die Angst vor Bestrafung finden ihren Ausdruck in dieser metaphorischen Gestalt. Auffallend sind die beinahe androgynen Merkmale der Pastorin: *„[…] en nucka i för tidig ålder med platta bröst, hängmage och en otäck mörk mustasch på överläppen“* (PS, S. 93) *(„Eine vorzeitig gealterte Jungfer mit flacher Brust, Hängebauch und einem ekligen Schnurrbart auf der Oberlippe“).* Diese geschlechtslose, asexuelle Gestalt bildet einen schroffen Gegensatz zur blühenden Sexualität der Jugendlichen: *„Trots Elin rådde en stark sexuell stämning på lägret. De var ju alla i den nyvakna åldern!“* (PS, S. 94) *(„Trotz Elin herrschte eine starke sexuelle Stimmung im Lager. Sie waren doch alle in dem neuerwachten Alter!“).* Die Gottesdienerin steht hier für die verbietende Instanz, die dem grenzenlosen Ausleben der Sexualität ihre Schranken setzt und gegen die der Protagonist (und die Erzählinstanz) im Roman protestieren: *„Det stod snart klart för honom, att allt det som han sett son naturligt och självklart enligt henne var ett brott mot Guds ordning“* (PS, S. 93) *(„Es wurde ihm bald klar, dass alles, was er für natürlich und selbstverständlich hielt, ihr zufolge ein Verbrechen gegen Gottes Ordnung war“).* Was Hampus für natürlich und selbstverständlich hält, wird im sexuellen Spiel zwischen ihm und Roy während des gemeinsamen Badens konkretisiert und in den unmittelbar darauf folgenden Gedanken von Hampus bekräftigt: *„„Detta kan inte vara någon synd‘ tänkte Hampus, ‚detta kan inte vara någon synd.‘“* (PS, S. 96) *(„‚Es kann keine Sünde sein‘, dachte Hampus, ‚es kann keine Sünde sein.‘“).* Die sich zweimal wiederholende Aussage steigert den Satz zu einer Beschwörungsformel – eine geschickte Erzählstrategie, mit der das Urteil des Lesers vorweggenommen werden soll. Hampus' Homosexualität, so der Erzähler, kann keine Sünde sein, vielmehr wird sie von der Pastorin zur Sünde gemacht:

> *„Hon introducerade Synden i Hampus liv. […] Den gamla nuckan mötte hans frigjordhet med ett bestämt och giftigt leende och lärde ut att sex var det finaste som fanns, och därför skulle sex bara förekomma mellan två äkta makar som lovat varandra och Gud evig kärlek och trohet och helst inte för ofta ens då.“ (PS, S. 93.)*
>
> *„Sie führte die Sünde in Hampus' Leben ein. […] Die alte Jungfer bedachte seine Freiheit mit einem besonderen und giftigen Lächeln und lehrte, dass Sex das Schönste war, was es gab, und deshalb sollte Sex nur zwischen zwei echten Ehegatten vorkommen, die einander und Gott ewige Liebe und Treue versprochen hatten, und besser nicht zu oft.“*

Das schwedische Substantiv „Sünde“ wird in diesem Textabschnitt großgeschrieben[127] – die nächste, diesmal orthographische Strategie, die die Dimension des Verstoßes gegen die Ordnung hervorhebt. Der Satz *„Sie führte die Sünde in Hampus' Leben ein“* mit dem direkten Verweis auf die Pastorin schiebt automatisch die Schuld auf diese und bringt, zusammen mit der Schlangen-Metapher (*„giftiges Lächeln“*, S. 93, *„die schlangenartige Pastorin“*, S. 95), die Thematik mit dem alttestamentarischen Sujet des Sündenfalls in Verbindung. Die alte Jungfer übernimmt die „aufklärerische Rolle“ der Schlange, indem sie die Jugendlichen über das Thema Sünde unterrichtet. Die Pastorin hält ihre märchenähnlich formulierte Warnung für besonders geschickt:

> *„– Djävulen, sa hon sakta, kommer alltid om natten. Vissa gossar, hon gjorde en knyck med huvudet, kommer att lära sig en läxa och aldrig göra om vissa dumheter. Varje natt, hon såg stint på Hampus och log sitt elaka leende, kommer djävulen till era sängar för att vinna era syndiga själar. Han bär sitt blå ljus i handen, lågan sprider inte värme utan kyla, han står vid era sängar och tittar på er när ni sover, han känner längtan efter ert unga blod och han vet alla era hemligheter. Den som så att säga har gjort något under täcket, som han försöker undanhålla Gud, har djävulen ett särkilt ont öga till, dem har han ju så gott som vunnit redan. Djävulen vet att hans tid är kort och han vill ha många själar med sig när han kastas i den brinnande sjön. Så var aktsamma, håll er på den smala vägen. “ (PS, S. 97)*

> *„– Der Teufel, sagte sie still, kommt immer nachts. Manche Jungen – sie warf den Kopf in den Nacken – werden daraus lernen und manche Dummheit nie wieder tun. Jede Nacht – sie warf einen unverwandten Blick auf Hampus und lächelte ihr böses Lächeln – kommt der Teufel zu ihren Betten, um ihre sündigen Seelen zu gewinnen. Er trägt sein blaues Licht in der Hand, die Flamme verbreitet keine Wärme, sondern Kälte, er steht an euren Betten und beobachtet euch im Schlaf, er verspürt Sehnsucht nach eurem jungen Blut, und er kennt all eure Geheimnisse. Für denjenigen, der sozusagen etwas unter der Decke getrieben hat, der versucht hat, sich Gott zu entziehen, hat der Teufel ein besonders böses Auge, denjenigen hat er so gut wie schon gewonnen. Der Teufel weiß, dass seine Zeit kurz ist, und er will viele Seelen bei sich haben, wenn er in den brennenden See geworfen wird. Also seid achtsam, haltet euch auf dem schmalen Wege.“*

Aus der Sicht der Psychoanalyse schildert diese Textpassage die allgemein bekannte Angst jedes Kindes vor dem Einschlafen – die Angst vor etwas Ungeheurem, Gewaltigem und Fremdem, die sich in der Teufelsgestalt verdichtet und für die Angst vor der strafenden Elterninstanz steht. Die Strafe beinhaltet die verbietende Reaktion der Eltern auf die Inzestphantasien des Kindes und auf seinen Wunsch, sich an dem elterlichen Koitus zu beteiligen, in dem es Onaniephantasien ausbildet und diese ausleben möchte. Diesen Mechanismus des kindlichen Abwehrkampfes gegen die Onanie zeigt Pietzcker ausführlich am Beispiel eines Werkes von Jean Paul:

> *„Das Kind begleitet seine Onanie mit Inzestphantasien. Verbieten ihm die Eltern die Onanie, so ist es gezwungen, beim Einschlafen gegen sie anzukämpfen. In diesem Kampf kehren die Eltern als Gespenster wieder, welche die Onanie bestrafen – aber zugleich*

[127] Im Schwedischen werden die Substantive kleingeschrieben.

auch zu ihr verlocken. Mit ihnen möchte das Kind ja verkehren: Es phantasiert das Gespenst als ersehntes Sexualobjekt. Die Verlockung jedoch ruft, weil sie die Strafe provoziert, panische Angst hervor; das Gespenst wird zur strafenden Instanz.“[128]

Der Roman gibt Hinweise, wie eng die Angst vor dem Teufel mit Onaniewünschen zusammenhängt: Der Teufel kommt nur zu *„gewissen Jungen“*, die gewagt haben, *„bestimmte Dummheiten zu machen“*, zu denjenigen, die *„etwas unter der Decke getrieben haben“,* deren Seele durch dieses Geheimnis sündig geworden ist. Der Teufel tritt in der Rolle einer Kontrollinstanz auf, die sich dazu verpflichtet, das Nachtleben des Kindes zu überwachen und es, falls es sich Gott entzieht (d.h. heimlich unter der Decke onaniert), zu bestrafen. Man kann vermuten, dass der Teufel hier den strafenden Vater symbolisiert, vor dem das Kind sich zu fürchten hat, dessen Unterstützung und körperliche Nähe es aber gleichzeitig sucht:

„[...] alla gick och la sig. Roy kom inte till Hampus som han brukade och Hampus var så rädd att det var nära att han istället gått till Roy“ (PS, S. 97–98).

„[…] alle gingen und legten sich schlafen. Roy kam nicht zu Hampus, wie er das gewöhnlich tat, und Hampus hatte so eine Angst, dass es beinahe geschah, dass er zu Roy ging“.

Hier tritt Roy an die Stelle des beruhigenden und fürsorglichen Vaters. Da Roy aber von nun an unerreichbar wird (die Pastorin warnt vor den verheerenden Folgen der körperlichen Nähe zu ihm), die Onaniewünsche jedoch weiter bestehen, soll eine Abwehrstrategie die Onaniewünsche aufnehmen und ersetzen. Anstelle der dunklen, sexualisierten Teufelsgestalt soll die lichte Jesusfigur in den Vordergrund gerückt werden:

„– Om ni vaknar och märker att djävulen står vid er säng som en svart och hotfull skugga finns det absolut ingen anledning att vara rädd [...]. Det enda ni behöver göra är att med fast och övertygande stämma säga: Jesus är Herre! Då försvinner djävulen, då har han ingen makt över er länge och ni kan sova trygga.” (PS, S. 97)

„– Wenn ihr aufwacht und merkt, dass der Teufel wie ein schwarzer und hasserfüllter Schatten neben eurem Bett steht, gibt es überhaupt keinen Grund, Angst zu haben […]. Alles, was ihr tun müsst, ist, mit fester, überzeugender Stimme zu sagen: Jesus ist der Herr! Dann verschwindet der Teufel, dann hat er eine Zeit lang keine Macht über euch, und ihr könnt ruhig schlafen.“

Die Jesusgestalt symbolisiert einen anderen, sexuell nicht mehr erregenden Vater – ihm kann sich das Kind ruhig zuwenden, ohne Angst, bestraft zu werden, und das Gebet lenkt von den Onaniewünschen ab. Die Frage nach der Effektivität einer solchen Strategie bleibt jedoch offen:

„Efter lägret skulle Hampus sova oroligt och många nätter vakna mitt i natten och vara rädd. Trots att han egentligen inte trodde på djävulen, skulle han komma att famla efter

[128] C. Pietzcker*: Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks*, a.a.O., S. 67–68.

strömbrytaren, samtidigt som han pep: ‚Jesus är Herre' med en röst så ynklig att om djävulen verkligen varit där skulle han antingen bara skrattat eller också lämnat rummet av rent medlidande." (PS, S. 98)

„Nach dem Lager würde Hampus unruhig schlafen und in vielen Nächten mitten in der Nacht aufwachen und Angst haben. Obwohl er eigentlich nicht an den Teufel glaubte, würde er nach dem Lichtschalter greifen, indem er gleichzeitig piepste: ‚Jesus ist Herr', mit einer so kläglichen Stimme, dass der Teufel, wäre er wirklich hier, entweder lachen oder das Zimmer aus reinem Mitleid verlassen würde."

Die von der Pfarrerin gelehrte Taktik der Angstbekämpfung misslingt prompt, da die Art und Weise, in der sie vermittelt wird, eher traumatisierend und Angst auslösend wirkt. Die den Protagonisten verfolgenden Nachtgespenster, die zur tabuisierten Sexualität verlocken, bleiben ebenso wie die damit verbundenen Ängste vor Vergeltung bestehen. Das Haften an der verbotenen Phantasie ruft Kastrationsängste hervor: So fließen die früheren Bilder vom Teufel mit dem blauen Licht in der Hand in Phantasien des erwachsenen Protagonisten ein, die sich zum Bild eines Teufels mit Operationswerkzeug transformieren.

Die am Ende des Romans wiederkehrende Phantasie vom Teufel, der den 20-jährigen Hampus im Schlaf überrascht, um ihn umzubringen, korrespondiert mit dem adoleszenten Szenario und bildet den Kulminationspunkt seiner Ängste. In dieser Phantasie wird Hampus gezwungen, onanierenden Dämonen zuzusehen, und soll für seine sexuelle Erregung bestraft werden: Der Satan verwandelt sich in einen nach Desinfektionsmittel riechenden Chirurgen, der zum Skalpell greift:

„Djävulen blev stående vid sängens kortände, han smackade med läpparna. Klädd som en kirurg med antydan till puckelrygg, mycket reslig, ett imponerande axelparti. Hans händer var formade som operationsverktyg, pekfingernaglarna till skalpeller. Gröna kläder och ett elakt leende, glittrande ögon bakom ett par runda glasögon. Djävulen var en man som alltid log." (PS, S. 183)

„Der Teufel blieb am Fußende des Bettes stehen, er schmatzte. Gekleidet wie ein Chirurg, mit der Andeutung eines Buckels, sehr groß, eine beeindruckende Schulterpartie. Seine Hände waren geformt wie Operationswerkzeug, die Nägel der Zeigefinger wie Skalpelle. Grüne Kleidung und ein böses Lächeln, glitzernde Augen hinter einer runden Brille. Der Teufel war ein Mann, der immer lächelte."

Trotz dieser männlichen Charakteristik erweist sich die Gestalt des Teufels als androgyn, der Pfarrerin ähnlich – halb Mann und halb Frau bzw. effeminierter Mann:

„Djävulen såg nöjd ut och höjde sina nyplockade ögonbryn." (PS, S. 184)

„Der Teufel sah zufrieden aus und hob seine frisch gezupften Augenbrauen."

Die homosexuelle Thematik dieser Szene äußert sich unverstellt: Dunkle Gestalten dringen zusammen mit dem Teufel in Hampus' Schlafzimmer ein, formieren sich paarweise zu einer langen Prozession, um an der sexuellen Orgie teilzunehmen:

„Sjungande en sorgsam psalm formade sig mörkermännen i par efter honom." (PS, S. 183)

„Einen traurigen Psalm singend, bildeten die Dunkelmänner Paare hinter ihm."

Sehr deutlich sind in dieser Szene auch die religiösen Bezüge: Die sexuelle Orgie wird wie ein kirchliches Ritual vollzogen und ähnelt der Zeremonie des Gebets, die der Protagonist als passiver Zuschauer beobachtet. Die phantasierte sexuelle Orgie verbirgt die Lust an der dunklen, verbotenen Sexualität und unterminiert die Autorität der lichten Gottesgestalt.

Es scheint mir an dieser Stelle die von Freud beschriebene unbewusste Phantasie des Kindes über die Beteiligung am elterlichen Koitus einzufließen: Das Kind als ausgeschlossener, passiver Zuschauer wird durch diese Szene sexuell erregt, welche damit zum Auslöser der Onanie wird. Weil es fürchtet, vom väterlichen Rivalen dafür bestraft zu werden, versucht es dagegen anzukämpfen. In seiner Phantasie wehrt er sich, an dem Verkehr teilzunehmen. Seine Passivität soll die Angst vor Strafe mindern:

„I TV-ljuset såg Hampus att mörkermännen hade dragit upp sina kjolar och stod och onanerade – som en form av ritual. *När de lade märke till att han stirrade på dem gick några av dem fram till honom. Tre höll i honom medan en fjärde knäppte av hans byxor. Han fäktade emot.*
– Å, sa djävulen förtjust, en sån delikat sak. Så du blir kåt av det här? Men hjälp honom då vänner, vad väntar ni på?
En näve grabbade tag i Hampus kuk och onanerade honom mekanisk. Det gjorde bara ont." (PS, S. 185–186, Hervorhebung A. V.)

„Im Fernsehlicht sah Hampus, dass die Dunkelmänner ihre Röcke hochgezogen hatten und onanierten – wie eine Art Ritual. *Als sie bemerkten, dass er sie anstarrte, gingen einige auf ihn zu. Drei hielten ihn fest, während ein vierter ihm die Hose auszog. Er wehrte sich.*
– Oh, sagte der Teufel entzückt, welch ein delikates Ding. Das hier macht dich also geil? Aber helft ihm doch, Freunde, worauf wartet ihr?
Eine Hand nahm Hampus' Schwanz und masturbierte ihn mechanisch. Es tat nur weh."

Der Abwehrkampf gegen die verbotene Phantasie ist auch in der Erwähnung feststellbar, dass der Protagonist keine sexuelle Lust aus der Orgie gewinnen kann. Er versucht sich von der gefährlichen Phantasie zu distanzieren, indem er seine Teilnahme an dem sexuellen Akt als „mechanisch", „gezwungen" empfindet. Da aber die gefährliche Phantasie trotzdem bestehen bleibt, findet sie ihre Strafe in der Vorstellung eines sadistischen, diabolischen Chirurgen[129] – einer Metapher für die drohende Kastration.

[129] In der klassischen Psychoanalyse äußern sich Kastrationsphantasien in verschiedenen Symbolbildungen, unter anderem in Eingriffen in die körperliche Integrität, z.B. chirurgischen Operationen. J. Laplanche/J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 243.

Die Kastrationsphantasie kommt im Bild des verwundeten und erniedrigten Johan – Hampus' Geliebtem – an die Oberfläche: Johan (in Hampus' Phantasie eine halb menschliche, halb engelhafte Gestalt) wird von den Dämonen ins Zimmer gebracht: Da, wo früher die Flügel waren, sind offene, blutende Wunden zu sehen. Diese Szene scheint für den verschleierten Kastrationsakt und für die Verschiebung von unten nach oben, vom Penis auf die Flügel, zu stehen.

> *„Djävulen sparkade till ängeln, han rullade runt på magen, blottade sin sargade rygg. Hampus ville kräkas, de hade skurit i hans älskades rygg,* de hade skurit av hans vingar. Han skulle aldrig mer kunna flyga*." (PS, S. 185, Hervorhebung A. V.)*

> *„Der Teufel gab dem Engel einen Tritt, er rollte herum auf dem Magen, entblößte seinen verwundeten Rücken. Hampus wollte erbrechen, sie hatten in den Rücken seines Geliebten geschnitten,* sie hatten seine Flügel abgeschnitten. Er würde nie mehr fliegen können*."*

Das Fliegenkönnen bekommt im Text eine erotische Konnotation und deutet gleichzeitig auf die erhöhte Position des Subjekts hin, die es ihm erlaubt, sich von der Objektwelt und den verbietenden Instanzen zu entfernen. Die Bemerkung *„sie hatten seine Flügel abgeschnitten. Er würde nie mehr fliegen können"* ist eng mit der Realisierung des Verbots der Grenz- und Differenzüberwindung verknüpft und markiert durch den Bezug zur Engelsgestalt den narzisstischen Charakter der Phantasie. Es wird nahegelegt, dass Hampus unausweichlich dasselbe Martyrium erwartet, falls er sich über die Grenzen erhebt, die vom Teufel bestimmt werden.

Im unbewussten Kontext lässt sich die Grenzüberschreitung im Zusammenhang mit Inzest- und Urszenenphantasien deuten, und das Amputieren der Flügel und das Flugverbot weisen auf die Realisierung der väterlichen Drohung hin. Auf der Textebene bezieht sich die Grenzüberschreitung jedoch auf die homosexuelle Thematik, wobei der Teufel die strafende Instanz für die Verletzung der heterosexuellen Norm repräsentiert:

> *„På en stor svart tavla skrev de med skolrita: VARJE DAG SKALL DU LÄRA DIG ATT SPELETS REGLER SAKNAR UNDANTAG, BÖGJÄVEL!*
> *– Säg det högt! begärde djävulen leende.*
> *– Bögjävel, sa Hampus lågt för sig själv.*
> *– Högre! begärde djävulen.*
> *– Bögjävel, upprepade Hampus.*
> *– Högre! skrattade djävulen.*
> *– Bögjävel! skrek Hampus, bögjävel, bögjävel, bögjävel, jag är bögjävel!" (PS, S. 184, Hervorhebung im Original)*

> *„An eine große schwarze Tafel schrieben sie mit Kreide: JEDEN TAG WIRST DU LERNEN, DASS DIE SPIELREGELN KEINE AUSNAHMEN KENNEN, SCHWULES SCHWEIN!*
> *– Sag es laut, verlangte der Teufel lächelnd.*
> *– Schwules Schwein, sagte Hampus leise.*
> *– Lauter! verlangte der Teufel.*

– Schwules Schwein, wiederholte Hampus.
– Lauter! lachte der Teufel.
– Schwules Schwein! schrie Hampus, schwules Schwein, schwules Schwein, schwules Schwein, ich bin ein schwules Schwein!“

Die Angstphantasie des erwachsenen Hampus vom Teufel mit dem Operationsinstrument in der Hand ist als wiederbelebtes Szenario des adoleszenten Traumas im Sommerlager vorstrukturiert und bildet einen Rahmen in *Passionsspelet*: Der Teufel besitzt Züge der Pastorin, Roy könnte man als einen „Prototyp“ von Johan auffassen, und das gemeinsame Baden zweier Jugendlicher im See ist, wie die Flug-Metapher, homoerotisch gefärbt. Es wird ein direkter Zusammenhang zwischen Adoleszenz und Erwachsenalter hergestellt, wobei die Homosexualitätsproblematik gleichzeitig unter mehreren Blickwinkeln zur Diskussion gestellt wird: Zum einen geht es um die psychosexuelle Entwicklung eines jugendlichen Homosexuellen, seine überempfindliche Wahrnehmung der Außenwelt, die adoleszente Reifungskrise, die Ängste, die er aus seiner Kindheit mitzutragen hat, zum anderen aber um die Einbindung der Kritik an den in der europäischen (bzw. schwedischen) Gesellschaft dominierenden, der christlichen Tradition entsprungenen heterosexuellen Moralvorschriften. Den Teufel, mit dem sich der Protagonist auseinandersetzt, könnte man als verkehrte, dunkle Darstellung Gottes interpretieren, eine verbietende religiöse Instanz, die die Normen des sexuellen Verhaltens auf einer Tafel verewigt (so wie der alttestamentarische Gott seine Gebote auf Moses Tafeln niederschreiben lässt). Die Anspielung auf biblische Inhalte ist hier mit der Erziehungs- und Schulthematik verzahnt, betont aber gleichzeitig die rebellische Haltung des Protagonisten, dessen Homosexualität als direkte Herausforderung Gottes weiterzudenken ist. Derjenige, der Gott herausfordert, wird unverzüglich bestraft und soll für seinen Ungehorsam mit dem Verlust der Flügel oder mit dem Ertrinken im dunklen Meer büßen. Doch bevor Hampus vom Teufel ins Meer geworfen wird, passiert er einen dunklen Korridor (ein häufig wiederkehrendes Motiv, auf das ich in Kapitel 3.1.1.1 ausführlicher eingegangen bin). In dieser Phantasie verschmelzen präödipale und ödipale Muster:

„Allra längst ner i helvetet skulle han tvingas, ledsagas av män i mörka kåpor. De stod nu framför den sista porten, helvetets innersta dörr. Den paralyserade haren, delfinen som upphör att andas, det lilla vita rummet, fostervattnet. Den sista dörren öppnades. Ett litet vitt rum, en knapp kvadratmeter stort. Man föste in honom och stängde dörren.
Han låg på golvet och dreglade. Plötsligt kunde han se en grönklädd kirurg som stank av desinfektionsmedel. Djävulen rättade till glasögonen och sprätte ut pekfingrarna till skalpeller. Skalpellerna närmade sig Hampus. Med ett ihåligt ljud skar de genom väggarna.

Något lyfte upp och kastade ut honom i ett stort mörkt hav. På strandklipporna stod mörkermännen och såg honom försvinna. Över honom flaxade de svarta fåglarna. Han låg och flöt på vågorna tills han drunknade. Det sista han såg var djävulen som vinkade farväl. Alltjämnt leende. Spädbarnet låg simmande i blod. Det var straffet för synden." (PS, S. 186)

„Ganz nach unten in die Hölle wurde er gezwungen, begleitet von Männern in dunklen Mänteln. Sie standen jetzt vor der letzten Tür, der Innentür der Hölle. Der paralysierte Hase, der Delphin, der zu atmen aufhörte, das kleine weiße Zimmer, das Fruchtwasser. Die letzte Tür öffnete sich. Ein kleines weißes Zimmer, knapp einen Quadratmeter groß. Man trieb ihn hinein und machte die Tür zu.
Er lag auf dem Boden, Speichel lief ihm aus dem Mund. Plötzlich konnte er einen grün gekleideten Chirurgen sehen, der nach Desinfektionsmitteln stank. Der Teufel rückte seine Brille zurecht und streckte die Zeigefinger, die Skalpelle waren, aus. Die Skalpelle näherten sich Hampus. Mit einem hohlen Geräusch schnitten sie durch die Wände.
Etwas hob ihn auf und schmiss ihn raus in ein großes dunkles Meer. Auf den Uferfelsen standen die Dämonen und sahen ihn verschwinden. Über ihm schlugen die schwarzen Vögel mit den Flügeln. Er lag und schwebte auf den Wellen, bis er ertrank. Das letzte, was er sah, war der Teufel, der zum Abschied mit der Hand winkte. Immer noch lächelnd. Der Säugling lag im Blut schwimmend. Das war die Strafe für die Sünde."

Dieses in drei Teile gespaltene komplexe Phantasiegebilde (Passieren des dunklen Korridors, ein als Chirurg verkleideter Teufel und das Ertrinken im Meer) wirkt wie ein Vexierbild, an dem der Protagonist (und der Erzähler) haften bleiben. Die Textpassage könnte man als exemplarisch bezeichnen, da sie den Schnittpunkt verschiedener Phantasien bildet, die bislang vereinzelt vorkamen: Zum einen findet man hier eine ödipale Schicht, die sich in der gefährlichen Inzestphantasie (Durchdringen des Korridors, symbolische Penetration), in der damit verbundenen Abwehr (Weigerung, die Hölle zu betreten) und in der Bestrafung durch den Vater (der Teufel als Chirurg mit Skalpell) zeigt; zum anderen eine präödipale Schicht, die in der Rückkehr in den Mutterschoß (Ertrinken im Meer, das Meer als mütterlicher Raum) und den damit verbundenen Todesbildern (paralysierter Hase, toter Delphin) durchscheint. Die Metapher des Meeres als weiblich konnotiertes Element steht für die präödipale Mutter-Kind-Einheit, die aber brutal zerbrochen wird (nicht zu übersehen sind die abortiven Züge der Trennung: *„Der Säugling lag im Blut schwimmend"*, Desinfektionsmittel als Symbol der Säuberung, Beseitigung). Interessant erscheint die Gegenüberstellung dieser Episode mit dem am Anfang des Romans erscheinenden Bild des auf den Wellen schaukelnden Gottes[130] (PS, S. 25). Dort spricht die Erzählinstanz zunächst von einem Gott, der auf der Seeoberfläche liegt (Anspielung auf die Fähigkeit Christi, auf dem Wasser zu gehen). Dies soll vermutlich den utopischen Charakter der Weltauffassung des kleinen Hampus markieren. Dann ertrinkt der Gott im See, was für das Zerbrechen

[130] Siehe Kap. 3.1.1 dieser Arbeit.

der Illusionen mit dem Eintritt in die Schule steht. Am Ende des Romans ist es schließlich der Protagonist selbst, der im dunklen Meer ertrinkt und sich damit zum leidenden Christus stilisiert.
Der ödipale Konflikt und der Rivalitätskampf um die Mutter zeigen sich in der Auseinandersetzung Hampus mit dem Teufel – eine Wiederholung des Kampfes zwischen Gottessohn und Gottvater, aus dem der Vater (als Teufel oder dunkler Gott) als Sieger hervorgeht, der den Sohn bestraft und töten lässt. Die Wut auf den mächtigen Vater, der die Mutter raubt, geht in die Phantasie des Sterbens im Meer mit ein. Der Wunsch des Kindes nach der Symbiose mit der Mutter (Meeressymbolik) erweist sich in der Realität als gefährlich, seine Ausführung ist tabuisiert, deswegen phantasiert sich Hampus als tot, bevor er den mütterlichen Raum betritt *(„Er lag und schwebte auf den Wellen, bis er ertrank“).* Für den Toten sind die Schranken, die die Symbiose mit der Mutter verhindern, nicht existent. Auch das Meer trägt das Signum des Todes und ist mit weiteren Todessymbolen, etwa den schwarzen Vögeln, die um den Protagonisten herumflattern, ausgestattet. Das Meer und der Protagonist verschmelzen miteinander und werden zu einem Objekt, während der Teufel das Geschehene von einem Felsen aus beobachtet. Die Position des ausgeschlossenen Teufels markiert den ödipalen Wunsch des Kindes, den Vater zu entfernen, ihn aus dem Mutter-Sohn-Verhältnis auszuschließen.

Ich fasse die Bedeutung der beiden Phantasien vom Teufel mit dem blauen Licht und dem Teufel mit dem Operationswerkzeug in der Hand noch einmal zusammen: Auf der manifesten Ebene wird eine Teufelsgestalt konstruiert, die die homosexuelle Problematik repräsentiert. Der Teufel dient hier als Vertreter der Homophobie und als Hüter heterosexueller Moralvorschriften. Die Ursprünge der Angstphantasien werden vom Erzähler mit den traumatischen Erlebnissen in der Adoleszenz verknüpft: Der Teufel erscheint als strafende, die Sexualität hemmende Instanz und ist mit der Erinnerung an die Pastorin verbunden. Die Phantasie des erwachsenen Hampus über seine Ermordung und sein Sterben im Meer könnte man als Bild für das kollektive Schicksal der Homosexuellen in der der heterosexuellen Moral unterworfenen Welt deuten.
Jedoch lassen sich hinter der Strategie des Erzählers, die Angstphantasien auf die in der Adoleszenz erlebten Traumen eines Homosexuellen zurückzuführen, mehrere Phantasien erkennen, die aus deutlich älteren Schichten stammen: Das sind zum einen

Phantasien über die Beteiligung am elterlichen Koitus, die daraus resultierenden Masturbationswünsche und die Angst, dafür bestraft zu werden. Zum anderen sind es auf die religiösen Figuren des Romans übertragene ödipale Muster, so wie der Inzest mit der Mutter und die Konfrontation mit der väterlichen Instanz, die die gewaltsame Auflösung der Mutter-Kind-Dyade vollzieht. Auch der ödipale Wunsch, den Vater zu beseitigen, und die damit verbundene Kastrationsangst scheinen in mehreren Symbolen auf. So ist der Teufel eine komplex strukturierte Angstphantasie, in die Wut und Hass auf die väterliche Instanz, aber gleichzeitig auch die unbewusste sexuelle Bindung an den Vater eingehen. Diese dämonische Gestalt verfolgt den Protagonisten wie ein böses Fatum durch den ganzen Roman, mit ihr hat er sich die ganze Zeit auseinanderzusetzen, um den nicht aufgelösten ödipalen Konflikt aufs Neue zu beleben und zu bearbeiten. Im Folgenden wird es darum gehen, weitere dunkle Phantasien im Roman zu untersuchen, in denen die bedrohliche Vaterimago einen höheren Abstraktionsgrad erreicht, und die Frage zu untersuchen, ob auch die „böse“ Mutterimago an den Angstphantasien beteiligt sein könnte.

3.1.1.3 Erscheinungsformen der Kastrationsängste: Zur Struktur der anderen dunklen Phantasien im Roman

Im vorangegangenen Unterkapitel habe ich die Teufels-Phantasie untersucht, die dem erwachsenen Protagonisten in seinem Alptraum begegnet, und mehrere Schichten aufgezeigt, welche aus der präödipalen und der ödipalen Entwicklungsphase stammen. Offenbar überlagern hier bedrohliche Vater- und Mutterimagines einander, sodass die Angstphantasie abwechselnd von väterlichen und mütterlichen Qualitäten dominiert wird. Auf dieses Phänomen möchte ich hier am Beispiel zweier weiterer Textpassagen noch einmal ausdrücklich eingehen.

An einer Stelle vergleicht der Erzähler die angsterfüllten Annäherungsversuche des verliebten Hampus an den homosexuellen Johan mit der Angst einer Katze, die das Wasser fürchtet. Die Katze, an die sich Hampus erinnert, setzt ihre Pfoten ins Wasser und zieht sie wieder zurück, weil sie die Kälte und Nässe nicht ertragen kann. Dennoch benimmt sie sich höchst unnatürlich: Zum Schluss springt sie ins Wasser und schwimmt ins offene Meer hinaus, um dort ihren Tod zu finden.

Mit dieser Episode markiert der Erzähler die verbotenen und totgeschwiegenen Wünsche des Protagonisten und die Suche nach einem Raum, in dem er sein

homosexuelles Begehren offen artikulieren kann[131]. Das Meer ist hier eine immer wieder auftretende, weiblich konnotierte Metapher. Es übt eine geradezu magnetische Anziehungskraft aus und birgt gleichzeitig tödliche Gefahren. In die Struktur dieses Phantasiegebildes werden präödipale Konflikte integriert:

„Han drog sig till minnes den lilla kattunge som familjens grannar på landet en sommar hade med sig från stan. Den lilla kattungen hade haft en enda önskan i livet och det var att nå bort till horisonten. Dag efter dag hade den suttit på stranden med tassarna djupt nersjunkna i sanden och spejat ut över havet, ända bort till horisonten som var en blekblå strimma där havet slutade och himlen tog vid.
Men havet var så stort och kattungen bara en liten kattunge som inte alls kunde simma långt och som därtill var en ängslig och rädd liten kattunge. Sommarveckorna hade gått och ljungen slog ut i blom. Kattungen skulle snart återvända med sin matte till staden.
Många dagar hade havet legat lugnt, men denna sista dag kattungen kunde komma till stranden, stod havet i stora vågor – kanske små för en val, men jättar för en katt. Denna dag, visste den, måste den antingen ge sig av mot horisonten eller också sluta drömma om den. Försiktigt hade den satt tassarna i vattnet och kvickt dragit tillbaka dem. Den förstod då med ens hur kallt och blött havet var, det hade den inte gjort förut. Ändå tog den nytt mod till sig, gick långsamt ut i det farliga vattnet och började mödosamt simma ut från stranden, bort mot den blekblå horisonten.
Morgonen därpå hade Hampus gått ner för att se efter om något kattlik flutit i land över natten. Han fann en hop skränande måsar kring kattungen, mest lik en utsliten disktrasa. Horisonten låg kvar där den låg.“ (PS, S. 59)

„Er erinnerte sich an das Kätzchen, das die Nachbarn der Familie auf dem Lande in einem Sommer aus der Stadt mitgebracht hatten. Das junge Kätzchen hatte einen einzigen Wunsch in seinem Leben: den Horizont zu erreichen. Tag für Tag saß es am Strand, die Pfoten tief im Sand versunken, und betrachtete das Meer, bis zum Horizont hinaus, der ein blassblauer Streifen war, wo das Meer endete und der Himmel anfing.
Aber das Meer war so groß und das Kätzchen nur ein kleines Kätzchen, das überhaupt nicht weit schwimmen konnte und außerdem ein ängstliches und erschrockenes kleines Kätzchen war. Die Sommerwochen vergingen, und das Heidekraut begann zu blühen. Das Kätzchen würde bald mit seinem Herrchen in die Stadt zurückkehren.
Viele Tage lag das Meer ruhig, aber an diesem letzten Tag, an dem das Kätzchen zum Strand kommen konnte, hatte das Meer große Wellen – vielleicht kleine für einen Wal, doch riesige für eine Katze. An diesem Tag wusste es, dass es sich entweder zum Horizont begeben oder aufhören mußte, davon zu träumen. Vorsichtig setzte es die Pfoten ins Wasser und zog sie schnell wieder zurück. Es begriff auf einmal, wie kalt und nass das Meer war, daran hatte es nie vorher gedacht. Trotzdem sammelte es aufs Neue all seinen Mut. Langsam ging es hinein in das gefährliche Wasser und begann mit aller Kraft vom Strand wegzuschwimmen, dem blassblauen Horizont entgegen.
Am nächsten Morgen ging Hampus hinunter an den Strand, um zu sehen, ob eine Katzenleiche an Land geschwemmt worden war. Er fand das Kätzchen, umkreist von einem Schwarm schreiender Möwen. Es sah aus wie ein zerrissener Waschlappen.
Der Horizont war immer noch dort, wo er gewesen war.“

[131] Vgl. dazu die Interpretation des Traumes vom Meer, die Chasseguet-Smirgel in ihrer Analyse einer weiblichen Homosexuellen darlegt. Die Patientin erzählt vom Meer, das sie von der Treppe aus erblickt und in das ihr Liebhaber sie zu stoßen versucht. *„Sie ist erschrocken, fühlt sich aber gleichzeitig zu ihm hingezogen. Im selben Augenblick sieht sie ihre Mutter“*. Chasseguet-Smirgel erläutert den Traum wie folgt: *„Die Homosexualität hat die Bedeutung einer Rückkehr zu diesem pränatalen Zustand, wie der weitere Verlauf des Traumes zeigt. Der Liebhaber, der sie ins Meer stürzen will, repräsentiert zweifellos den männlichen Teil ihres Selbst, der in die Mutter eindringt, um wieder ein Fötus zu werden […]“*. J. Chasseguet-Smirgel: *Zwei Bäume im Garten. Zur psychischen Bedeutung der Vater- und Mutterbilder. Psychoanalytische Studien*, a.a.O., S. 96–97.

Diese Textpassage ist deshalb so ambivalent, weil sie einerseits auf der manifesten Textebene einen Loslösungsversuch und den Wunsch nach Autonomie verbildlichen soll, andererseits jedoch das nicht bewältigte Trauma der Trennung von der Mutter thematisiert.

Das Verhältnis des Katzenbabys zum Meer wird symbolisch wie das Verhältnis des kleinen Kindes zur Mutter aufgebaut. Der orale Modus dieser Beziehung verstärkt sich durch den Ausdruck *„lilla kattunge“*, den man mit „Katzenbaby“ übersetzen kann. Die Linie des Horizonts, die das kleine, unerfahrene Kätzchen zu erreichen versucht, die Stelle also, wo Himmel und Wasser zusammentreffen, ist dem präödipalen Wunsch des Kindes nach der undifferenzierten Einheit mit der Mutter ähnlich. Die unermessliche Größe des Meeres und die Gewalt der Wellen deuten auf die bedrohliche, übermächtige und alles beherrschende Mutterimago hin, wie wir sie aus der präödipalen Phase kennen[132].

Mit Rückgriff auf die Studien von Objektbeziehungstheoretikern wie Klein, Fairbairn und Winnicott weist auch Otto Kernberg auf die große Bedeutung der präödipalen Einflüsse und der präödipalen Aggression in der kindlichen Entwicklung hin[133]. Vor allem stellt er das Bild der verschlingenden gefährlichen Mutter und die Kastrationsängste des Kindes mit der prägenitalen und oralen Aggression in einen direkten Zusammenhang:

> *„Nach dieser Auffassung* [von Klein, Fairbairn und Winnicott] *projiziert das Kind pathologisch intensive prägenitale und insbesondere orale Aggression – sei diese nun angeboren (Klein) oder eine Reaktion auf Versagungen (Fairbairn, Winnicott) – auf die Elternfiguren, vor allem auf die Mutter, was eine paranoide Verzerrung der früheren Elternbilder zur Folge hat. Weil das Kind vorwiegend oral-sadistische, aber auch anal-sadistische Impulse projiziert, erlebt es die Mutter als potentiell gefährlich. Der Haß auf die Mutter weitet sich später zum Haß auf beide Eltern aus, die das Kind in seiner Phantasie als eine Einheit erlebt. Wenn das Bild des Vaters mit Aggression kontaminiert wird, die ursprünglich auf die Mutter projiziert und dann auf ihn verschoben wurde, und wenn infolge des Einflusses primitiver Abwehroperationen gegen diese Aggression die Elternbilder kaum voneinander abgegrenzt sind, dann entsteht sowohl bei Jungen als auch bei Mädchen ein bedrohliches kombiniertes Vater-Mutter-Bild …“*[134]

---

[132] Die präödipale Phase wird von J. Laplanche und J.-B. Pontalis als eine *„vor dem Ödipuskomplex gelegene Periode der psychosexuellen Entwicklung“* definiert, in welcher die Anhänglichkeit des Kindes an die Mutter überwiegt. J. Laplanche/J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 395. Die Schulen der Objektbeziehungspsychologie, die die Mutter-Kind-Beziehung ins Zentrum rücken (Fairbairn, M. Klein und Winnicott) und, im Gegensatz zur klassischen Psychoanalyse mit ihrer Betonung der Vaterrolle für die geglückte Abschließung der ödipalen Phase, den präödipalen Vorgängen eine wichtigere Rolle einräumen, bringen die prägenitalen und oralen Konflikte mit später auftretenden Psychopathologien in Verbindung.

[133] Vgl. Otto Kernberg: *Wut und Haß. Über die Bedeutung von Aggression bei Persönlichkeitsstörungen und sexuellen Perversionen*, Stuttgart 1997, S. 326.

[134] Ebd., S. 326.

Als Folge dieser massiven präödipalen Konflikte mit der Mutter wird auch die spätere ödipale Szene mit übersteigerten Aggressionen belastet und der ödipale Rivale mit destruktiven, gefährlichen Merkmalen besetzt, was zu einer gravierenden Zunahme der Kastrationsangst führt.[135]

Betrachtet man die Phantasie von der Katze und dem Meer aus diesem Blickwinkel, könnte man das brandende Meer als gefährliche Mutterfigur deuten, die beim Kind primäre Kastrationsangst hervorruft. Aus diesem Zusammenhang wird die Verknüpfung der homosexuellen Libido mit der Meeresphantasie im Roman verständlicher: Die Unterwerfung unter den gleichgeschlechtlichen Elternteil (in diesem Fall die Unterwerfung Hampus' unter Johan) ist nichts anderes als die Flucht vor der allmächtigen, verschlingenden Mutter.

In die Episode vom Kätzchen und dem Meer fließen somit präödipale und ödipale Phantasien ein:

- die Verschiebung der Aggression von der Mutter auf den Vater und der Wunsch, den Vater loszuwerden (Flucht vor dem Herrchen an den Strand; ödipal),
- die Suche nach Verschmelzung mit dem idealisierten Liebesobjekt, der Mutter (Wunsch, den Horizont zu erreichen; präödipal),
- das Loswerden des Vaters und der Inzest mit der Mutter („hinein in das gefährliche Wasser"; ödipal)
- die Verschmelzung mit dem mütterlichen Objekt (Tod im Meer; präödipal),
- die gewaltsame Trennung von der Mutter (Zurückwerfen der Leiche auf den Strand; ödipal).

Das Zusammenspiel dieser Phantasien über die wechselhafte, janusköpfige und bedrohliche Elternimago ist in der homosexuellen Liebesbeziehung[136] häufig, was sich aus präödipalen Konflikten ableitet. Das bedrohliche Mutter-Vater-Bild, das auf die präödipalen Ängste des Kindes vor der Mutter zurückgeht, kann nach Ansicht von Kernberg den negativen Ödipuskomplex begünstigen:

> *„Wenn sich zum Beispiel bei einem Jungen infolge starker präödipaler Ängste vor der Mutter der negative Ödipuskomplex verstärkt und er zugleich präödipale*

[135] Vgl. dazu O. F. Kernberg: *„Die Verschiebung oraler Aggressionsphantasien bei beiden Geschlechtern bestimmt die Projektion sadistischer Phantasien auf die Urszene und verzerrt die Sexualbeziehungen in Form von primitiv-aggressiven oralen Phantasien. Bei Knaben fördert sie die Entwicklung von Kastrationsängsten; sie verwandelt die Mutter in eine gefährliche Figur und stört die positive ödipale Identifizierung mit dem Vater."* O. F. Kernberg: *Innere Welt und äußere Realität: Anwendungen der Objektbeziehungstheorie*, München/Wien 1988, S. 41.

[136] Vgl. dazu F. Morgenthaler in: *Homosexualität, Heterosexualität, Perversion*, Frankfurt a.M. 1994, S. 90–91.

Aggressionskonflikte von der Mutter auf den Vater verschiebt (was eine Intensivierung der Kastrationsangst zur Folge hat), kann dies zu einer Form männlicher Homosexualität führen, die vorwiegend präödipal geprägt ist. Der unbewußte Wunsch besteht darin, sich dem Vater sexuell zu unterwerfen, um von ihm die orale Befriedigung zu erhalten, die von der gefährlichen, frustrierenden Mutter nicht zu bekommen war. *In diesen Fällen einer vorwiegend oral geprägten männlichen Homosexualität werden Vater und Mutter (und die Heterosexualität) als gefährlich wahrgenommen, und Homosexualität dient als Ersatzmittel zur Befriedigung oraler Bedürfnisse."*[137]*. (Hervorhebung A. V.)*

Die unterwürfige, beinahe masochistische Position Hampus' in der Beziehung zu Johan könnte man aus der ursprünglichen oralen Fixierung an die Mutter ableiten, die dann durch den späteren negativen Ausgang des Ödipuskonflikts zusätzlich überdeterminiert wurde. Die Erwartung Hampus', von seinem Partner wie die Mutter vom Vater koitiert zu werden, deutet auf eine unbewusste Unterwerfung unter den ödipalen Vater hin, um die Kastrationsangst abzuwehren[138] und die Lücke zu füllen, die durch die fehlende Introjektion des väterlichen Phallus entstand[139]. Die Überlagerung von präödipalen und ödipalen Konflikten ist auch in folgendem Traumbild wiederzufinden:

„Den natten gick Hampus genom korridorer, labyrinter, dörrar, hål. Han såg silhuetter av anonyma djurkroppar. Djurens drifter och instinkter driver dem vidare genom dimman, över slätterna, i gångarna, under jorden.
Någonstans ifrån ljus.
I Hampus rum värme, mörker, rörelse, anda, ögon, ögon, ögon, överallt ögon i olika former, i skiftande färger, blåa, gröna, svarta, lysande ögon, skinande ögon.
De förbjudna kropparna.
Vackra och muskulösa rörde de sig i rummet.
Någonstans i rummet befann sig också den kropp som inte var vacker och muskulös men blek och tanig, den kropp som förföljde, jagade och åt de förbjudna kropparna.
Hampus såg sig hungrigt omkring, det var svårt att se i dimman, fast han kunde se att han hade dem omkring sig, alldeles intill sig. De kunde inte undkomma honom – när dimman lättade och solen lyste starkare än det artificiella ljuset, låg i det fuktiga gräset rester av kroppar, armar, ben, huvuden – kroppsdelar som regnet tvättade rena. Hans egen kropp låg flämtade och svettig på sängen." (PS, S. 63)

„In dieser Nacht ging Hampus durch Korridore, Labyrinthe, Türen, Löcher. Er sah Silhouetten von anonymen Tierkörpern. Bewegungen und Instinkte trieben die Tiere weiter durch den Nebel, über die Ebenen, in die Gänge, unter die Erde.
Irgendwo, weit weg vom Licht.
In Hampus' Zimmer Wärme, Dunkelheit, Bewegung, Atmen, Augen, Augen, Augen, überall Augen in verschiedenen Formen, in wechselnden Farben, blau, grün, schwarz, leuchtende Augen, strahlende Augen.
Die verbotenen Körper.
Schön und muskulös bewegten sie sich im Zimmer.

---

[137] O. F. Kernberg: *Wut und Haß. Über die Bedeutung von Aggression bei Persönlichkeitsstörungen und sexuellen Perversionen*, a.a.O., S. 310.
[138] Vgl. dazu das folgende Entstehungsmuster für die Erklärung der Homosexualität: *„die typischste Objektbeziehung ist die der Unterwerfung unter den gleichgeschlechtlichen ödipalen Elternteil – das heißt, die des negativen Ödipuskomplexes –, um die starke Kastrationsangst abzuwehren, die dem positiven Ödipuskomplex entgegenwirkt"*, ebd., S. 337.
[139] Diese Meinung zur Entstehung des homosexuellen Libido wird von Janine Chasseguet-Smirgel vertreten: *„Die fehlende Introjektion des väterlichen Penis ist die Wurzel der männlichen Homosexualität"*. J. Chasseguet-Smirgel: *Zwei Bäume im Garten*, a.a.O., S. 65.

Irgendwo im Zimmer befand sich auch der Körper, der nicht schön und muskulös war, sondern blass und mager, der Körper, der die verbotenen Körper verfolgte, jagte und aß. Hampus schaute sich hungrig um, es war schwer, im Nebel etwas zu sehen, fast konnte er sie sehen, sehen, dass sie um ihn herum waren, neben ihm. Sie konnten ihm nicht entgehen – als der Nebel sich auflöste und die Sonne stärker schien als die Kunstbeleuchtung, lagen im feuchten Gras Reste von Körpern, Arme, Beine, Köpfe – Körperteile, die der Regen sauber wusch. Sein eigener Körper lag nach Luft ringend und verschwitzt auf dem Bett."

Analog zu der bereits im Kapitel 3.1.1.1 analysierten Phantasie vom Teufel im Schrank sind hier ähnliche Komponenten feststellbar: hier Labyrinthe, dort ein Korridor, hier Löcher und unterirdische Gänge, dort ein Zementloch oder Müllschlucker, hier lächelnde, alles überwachende Augen, dort ein Embryo im Schrank, der alles beobachtet. Die Augensymbolik signalisiert hier die Verdichtung des ödipalen Konflikts, da das Auge in der psychoanalytischen Deutung oft mit der väterlichen Imago verknüpft wird[140].

In dieser Szene wird der Inzestwunsch des Kindes gegenüber der Mutter phantasiert, der sich in Bildern von labyrinthischen Räumen „irgendwo, weit weg vom Licht" spiegelt. Dem gegenüber steht das väterliche Verbot, das hier als überwachender, penetrierender Blick erscheint.

Die sexuell aufgeladene Szene mit den „verbotenen Körpern", die sich „schön und muskulös im Zimmer bewegen", weckt Assoziationen an die in der Kindheit häufig vorkommende sexuell erregende Phantasie vom elterlichen Koitus. Der Satz *„Irgendwo im Zimmer befand sich auch der Körper, der nicht schön und muskulös war, sondern blass und mager, der Körper, der die verbotenen Körper verfolgte, jagte und aß"* enthält Elemente des Geschlechtsverkehrs, wobei der blasse Körper in seinem aggressiven, kannibalistischen Verhalten an die „Vagina dentata"[141] erinnert. Die Tatsache, dass der Träumende in dem unmittelbar darauf folgenden Satz selbst in die Rolle des verschlingenden Körpers schlüpft (*„Hampus schaute sich hungrig um"*), deutet darauf hin, dass er sich mit der Mutter identifiziert und sich dem ödipalen Vater unterwerfen will, um sich so am Koitus der Eltern beteiligen zu können. Die durch den Nebel erschwerte Sicht könnte man als Abwehr der Kastrationsangst deuten: Der Protagonist spürt, dass er sich auf verbotenem Terrain befindet, und der Nebel dient dazu, die klaren Konturen des Inzests zu verwischen.

---

[140] Vgl. auch die Bedeutung der Augensymbolik bei C. Pietzcker in *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls „Rede des toten Christus"*, a.a.O., S. 80–82.

[141] Zum Begriff der „Vagina dentata" und zum Aspekt von Passivität/Aktivität siehe W. Mertens: *Kompendium psychoanalytischer Grundbegriffe*, München, 1992, S. 167–168.

Im Gegensatz zum nicht sehen könnenden, d.h. nicht sehen wollenden, Protagonisten stehen die sehenden, durchbohrenden Augen des allgegenwärtigen Vaters (*„Augen, Augen, Augen, überall Augen in verschiedenen Formen, in wechselnden Farben, blau, grün, schwarz, leuchtende Augen, strahlende Augen“*). Die Augen besitzen die Qualität der strahlenden Sonne, die die Dunkelheit des mütterlichen Raumes erleuchtet und das Wahre und Reale (d.h. den väterlichen Anspruch, die Mutter sexuell zu besitzen) hervorheben. Das Kunstlicht und der Nebel (d.h. die Verleugnung der privilegierten Stellung des Vaters) werden durch die phallische Kraft der Sonne zurückgedrängt. Was übrig bleibt, sind amputierte Körperteile – die Kastration als Strafe des Vaters für die sexuellen Wünsche des Sohnes.

Vergleicht man die Phantasie von der Katze und dem Meer mit dem nächtlichen Alptraum des Protagonisten, ist die strukturelle Analogie der Schlüsse besonders auffallend: Die von Möwen zerrissene Katzenleiche am Strand und die Körperteile auf dem feuchten Gras verweisen auf die Kastration, deren Wurzeln in präödipalen und ödipalen Szenarien zu suchen sind.
In der ersten Phantasie vollzieht sich die symbolische Kastration durch die Mutter, die sich dem Kind entzieht und seine oralen Bedürfnisse nicht zu stillen vermag. Als Kompensation für die von der Mutter verweigerte Befriedigung wird im zweiten Phantasiegebilde der orale Wunsch auf die Vaterfigur verschoben[142]: Der blasse Körper des Protagonisten sieht sich hungrig nach maskulinen Körpern um, um diese aufzuessen und auszusaugen. Die Unterwerfung unter den Vater soll dem Kind ermöglichen, sich mit der Mutterfigur zu identifizieren, und ihm gleichzeitig die Illusion verschaffen, sich während des Koitus im Mutterleib mit dem Vater vereinigen zu können[143]. Die Struktur dieses doppelten Inzests entstammt der unbewussten sexuellen Bindung an den Vater und dem gleichzeitigen Wunsch, mit der Mutter zu verschmelzen, der unweigerlich von der Angst vor väterlicher Vergeltung begleitet wird. Diese Ängste evozieren

[142] Vgl. bei O. F. Kernberg zur Form der männlichen Homosexualität bei einem nicht narzisstischen Borderline-Patienten: *„... seine Homosexualität ist vorwiegend präödipal geprägt und geht in der Regel mit dem unbewußten Wunsch einher, sich dem Vater sexuell zu unterwerfen, um von ihm die orale Befriedigung zu erlangen, die die gefährliche, frustrierende Mutter dem Sohn vorenthalten hat.“* O.Kernberg: *Wut und Haß. Über die Bedeutung von Aggression bei Persönlichkeitsstörungen und sexuellen Perversionen*, a.a.O., S. 350.

[143] Auf den homosexuellen Charakter der Phantasie von der Rückkehr in den Mutterleib weist G. Vinnai in seiner Untersuchung der Freud'schen Analyse des „Wolfsmannes“ hin: *„Der Wunsch nach Rückkehr in den Mutterleib zielt aber auch auf die sexuelle Befriedigung durch den Mann. Identifiziert mit der Mutter will er sich im Mutterleib mit dem väterlichen Phallus vereinigen.“* G. Vinnai: *Jesus und Ödipus*, Frankfurt a.M. 1999, S. 139.

Kastrationsphantasien, die der Protagonist abwehrt, indem er sie auf die fremden Körperreste im Gras verschiebt. Dem Protagonisten selbst bleibt die väterliche Strafe erspart. Er beobachtet seinen eigenen Körper aus einer gewissen Distanz: *„Sein eigener Körper lag nach Luft ringend und verschwitzt auf dem Bett“*[144]. Die fremden Körperreste liegen, von der Sonne beschienen, im Gras, der eigene Körper liegt im dunklen Zimmer im Bett. Die Sonne als väterliches Auge beleuchtet nur das Schlachtfeld mit den Körperresten; zum Zimmer hat sie keinen Zugang. Die von der höheren, väterlichen Instanz (der Sonne) vollzogene Entlarvung, der Augenblick der Wahrheit, verfehlt ihr eigentliches Objekt – den Sohn. Auf diese Weise bleibt er von der Strafe verschont.

Stellt man nun die beiden Phantasien einander gegenüber, fällt auf, dass beide um die Kastration und um die Bewältigung der Angst vor ihr kreisen. Nicht die konkreten Figuren wirken bedrohlich (anders als die Pfarrerin oder der Teufel mit dem Operationsinstrument in Kapitel 3.1.1.2), sondern die Verbindung von Angstphantasien mit Naturphänomenen, hinter denen sich Abstraktionen der Elterninstanzen verbergen – die väterliche Sonne und der mütterliche Meeresraum. Diese „Natursubstanzen“ können Spaltungen im Mutter- und Vaterbild repräsentieren. Gelingt es der Mutter während der präödipalen Phase nicht, ihrem Kind das Gefühl der Sicherheit zu vermitteln, oder wird dieser Prozess gestört, zerbricht die Vorstellung der nährenden und beschützenden Muttergottheit, wie sie bei Frielingsdorf beschrieben wird[145]. Denkbar wäre dann eine Verschiebung der präödipalen Aggressionskonflikte von der Mutter auf den Vater und die Aktivierung dieser Konflikte während der ödipalen Phase.
Hinweise darauf, dass die Mutter Urheberin von Kastrationsängsten und sexuellen Konflikten ist, sind in den untersuchten Textpassagen nur in verschleierter Form zu finden (das verschlingende Gewässer, die „gefräßigen“ Körperöffnungen). Die manifeste Ebene des Romans operiert hingegen mit einer idealisierten, asexuellen Muttergestalt, während die Vatergestalt mit Gewalt, Aggression und Angst besetzt erscheint.

[144] J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 63.
[145] Frielingsdorf fasst D. Funkes Theorie zur Enstehung des kindlichen Gottesbildes zusammen*: „Der Glaube erscheint als eine ‚rückwärtsgewandte Sehnsucht nach der paradiesischen Ureinheit, wobei Gott weitgehend mit den Eigenschaften einer nähernden und beschützenden Mutter ausgestattet ist.‘“* K. Frielingsdorf: *Dämonische Gottesbilder,* a.a.O., S. 30.

Als nächsten Schritt meiner Interpretation möchte ich daher näher auf die Vatergestalt eingehen und die Rolle des Vaters im Roman beleuchten, um die Frage zu beantworten, auf welche Weise die an früherer Stelle bereits untersuchten dämonischen Gestalten und dunklen Bilder Gottes mit der Vaterfigur in Verbindung stehen.

3.1.2 Johan: Die Vaterproblematik im Roman

Die Vaterproblematik in diesem Roman möchte ich anhand der Konstellation von Johan und seinem Vater beleuchten. Damit sollen die Voraussetzungen geschaffen werden, um die Beziehung zwischen Johan und Hampus unter die Lupe nehmen zu können, denn diese spiegelt exakt das Familienmuster wider.

Die Vaterfigur des Scheidungskinds Johan ist negativ gezeichnet. Der Bericht über das Familiendrama ist Johan selbst in den Mund gelegt, so verringert sich die Distanz zwischen Leser und Erzählinstanz, und die Verantwortung für den Angriff auf den Vater wird auf den Sprecher (Johan) verschoben, die Beurteilung seiner Handlung hingegen auf den zuhörenden Hampus und den Leser.

Der Bericht Johans über seinen Vater beansprucht vier volle Seiten und ähnelt einem langen Monolog, der nur dreimal kurz durch seinen Freund und Geliebten Hampus unterbrochen wird. Kennzeichnend für den Konflikt zwischen Johan und seinem Vater ist der einleitende Satz Johans, mit dem er auf Hampus' Frage antwortet, warum er die Beziehung zu seinem Vater beendet hat: *„Därför att han svek mig."*[146] *(„Weil er mich verraten hat.")* Hinter dieser kindlichen Aussage des erwachsenen Johan verbergen sich Enttäuschung, Verletztheit und unerfüllte Erwartungen. Welche Informationen über Johans Vater werden dem Leser übermittelt?

Die erste Passage entwirft eine Szene aus Johans Kindheit. Demonstriert wird das egoistische Verhalten des Vaters gegenüber seinen Kindern:

> *„När vi var små och bodde allesammans i tre rum och kök, sov vi, tre ungar i samma rum. En gång kom han [der Vater] in och väckte oss mitt i natten med en stor brandgul kräkbalja i handen. Du vet ‚vakna, vakna!' och vi blev ju livrädda och sa ‚vad är det, vad är det?'. ‚Jo', sa han, ‚jag ville bara säga att jag mår lite illa och om ni hör något konstigt ljud från mitt rum ska ni inte bli rädda, för då är det bara jag som KRÄKS!!' så visade han på baljan, ojade sig lite och gick in till sig. Vi stackars ungar låg förstås vakna hela natten och lyssnade efter hans kräkningar medan han själv naturligtvis somnade direkt och sov som en stock hela natten." (PS, S. 156, Hervorhebung im Original)*
>
> *„Als wir klein waren und alle zusammen in drei Zimmern mit Küche wohnten, schliefen wir drei Kinder im gleichen Zimmer. Einmal kam er [der Vater] hinein und weckte uns*

[146] J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 156.

mitten in der Nacht mit einem großen orangefarbenen Eimer in der Hand. Du weißt, ‚wach auf, wach auf!', und wir haben uns zu Tode erschrocken und gefragt: ‚Was ist, was ist?' ‚Also', sagte er, ‚ich wollte nur sagen, daß mir übel ist, und falls ihr irgendein komisches Geräusch aus meinem Zimmer hört, müsst ihr keine Angst haben, denn dann ÜBERGEBE ich mich einfach nur!!' Dann zeigte er uns den Eimer, beklagte sich ein bisschen und ging in sein Zimmer. Wir armen Kinder lagen natürlich die ganze Nacht wach und hörten, ob er sich erbrach, aber er ist natürlich sofort eingeschlafen und schlief die ganze Nacht wie ein Stein."

Im Weiteren erfahren wir, dass der Vater seine Frau misshandelte, das Geld vertrank und schließlich die Familie wegen einer anderen Frau verließ:

„Han [der Vater] stank ur munnen. Han söp och han ljög om det. Han slog mamma och ljög om det. [...] Hon hoppades och hoppades att mardrömmen en dag skulle vara över, han bad till sin Gud, men hennes Gud lyssnade inte. Pappa söp upp hennes pengar och våra pengar, faktiskt stal han till och med mina sparpengar – jag var tolv och sparade av veckopengen för att köpa en cykel.[...] Mamma lämnade aldrig pappa, det var pappa som lämnade mamma. En dag kom han hem och förklarade att han ville skiljas för han hade hittad en ny, mycket yngre flicka. Han kallade mamma för hora, en gammal, förbrukad hora [...] Han sa, att han var trött på henne och att hon hade förstört hans liv." (PS, S. 156–158)

„Er [der Vater] stank aus dem Mund. Er trank, aber er leugnete es. Er schlug Mama und leugnete es. [...] Sie hoffte und hoffte, dass der Albtraum eines Tages vorüber sein würde, sie betete zu ihrem Gott, aber ihr Gott hörte nicht. Papa versoff ihr Geld und unser Geld, er stahl sogar mein erspartes Geld, als ich zwölf war und auf ein neues Fahrrad sparte. […] Mama verließ meinen Vater nie, Papa verließ sie. Eines Tages kam er nach Hause und sagte, dass er die Scheidung wollte, denn er hatte eine neue, viel jüngere Frau. Er nannte Mama eine Hure, eine alte, verbrauchte Hure [...]. Er sagte, dass er ihrer überdrüssig sei und dass sie sein Leben zerstört hätte."

Die Gefühle des Hasses und der Bitterkeit, die Johan für seinen Vater empfindet, werden durch Mitleid, Solidarität und Liebe für seine Mutter aufgewogen. Nachdem der Vater die Familie verlassen hat, erlebt sich Johan noch stärker als Verbündeter seiner Mutter:

„Jag hatar honom, den enda som jag älskar är mamma, och ingen har gjort henne så illa som pappa och jag hatar honom för det. [...] Jag hatar min far. Hampus, jag hatar honom*." (PS, S. 156–157, Hervorhebung A. V.)*

„Ich hasse ihn, die einzige Person, die ich liebe, ist Mama, und niemand hat ihr so wehgetan wie mein Vater, und dafür hasse ich ihn. [...] Ich hasse meinen Vater, Hampus, ich hasse ihn*."*

Hervorzuheben ist allerdings, dass der Hass auf den Vater mit Liebe zu ihm gemischt ist. Das obige Zitat lässt ein sehr ambivalentes, verwickeltes Vater-Sohn-Verhältnis spüren. Das sich wiederholende Verb „hassen", welches den Satz zu einer Beschwörungsformel steigert, soll die tatsächlich empfundene Liebe zum Vater leugnen, weil das Bekennen dieses Faktums eine tiefe Wunde hinterlassen würde. Johan ist zwischen zwei Einstellungen hin- und hergerissen: Einerseits ist er solidarisch mit der Mutter, andererseits bleibt er der kindlichen Bewunderung für seinen Vater

verhaftet. Er kann das Vaterbild in sich nicht abschaffen, es verfolgt ihn. Er und sein Vater sind immer noch eins, obwohl Johan bewusst auf der Seite der Mutter steht:

> *„Och Hampus, jag kommer aldrig att svika henne [die Mutter], tro inte det, men någonstans, långt, långt inne i mig, trots all jävelskap han har gjort mamma och oss barn, finns det någonting i mig som fortfarande behöver pappa och som fortfarande... älskar det där monstret [...]." (PS, S. 158–159)*

> *„Und, Hampus, ich werde sie [die Mutter] nie verraten, glaube es nicht, aber irgendwo tief, tief in mir drin gibt es etwas, das trotz aller Schmerzen, die er [Vater] Mama und uns Kindern zugefügt hat, noch immer seinen Papa braucht und dieses Monster noch immer liebt […]."*

Mit anderen Worten: Es werden zwei gegensätzliche Vorstellungen vom Vater produziert. Hinter der Imago des abwesenden, gehassten oder distanzierten Vaters findet sich auf einer tieferen Ebene die Imago des idealisierten Vaters (bzw. des idealisierten Phallus).[147] Die Kindheitserinnerungen Johans kreisen unter anderem auch um eine heldenhafte Vatergestalt, die er als kleiner Knabe von unten betrachtet und bewundert hatte. Besonders deutlich sieht man dies an der Szene, wo er als kleiner Junge auf dem Boden sitzt und dem Vater zuschaut, der es sich im Sessel vor dem Fernsehen bequem gemacht hat (*„jag kunde stå ut med en hel långfilm som jag inte fattade ett dyft bara för att han tyckte om den"*[148]*/„ich konnte einen ganz langen Film, den ich überhaupt nicht kapierte, aushalten, nur weil er ihn mochte"*). Die untergeordnete Position des Kindes und die majestätische Stellung des Vaters gibt auch die Episode wieder, in der Johan das Äußere des Vaters betrachtet. Die phallische Bedeutung der väterlichen Augen, die Johan als *„så fina ögon. Blåa och varma"*[149] *(„so schöne Augen. Blau und warm")* empfindet, ist nicht zu übersehen[150]; es ergibt sich eine bestimmte Parallelität: Augen, die nicht nur Johan, sondern auch Hampus verfolgen und fesseln. Dieses homosexuell getönte Merkmal hat nicht nur mit der Beziehung des Kindes zum Vater zu tun, sondern, wie Vinnai zu Recht betont, *„auch mit der Beziehung zur Mutter"*. Er fährt fort: *„Die Vatersehnsucht […] hat viel mit der Sehnsucht zu tun, den Bedrohungen zu entrinnen, die für ein Kind von der Mutter ausgehen."*[151] Die Vermutung, dass die Imago der narzisstischen, sich an ihr Kind klammernden (verschlingenden, bedrohlichen) Mutter hinter der harmlosen, idealisierten Mutterimago lauert, wird gestützt durch die Schuldgefühle des

[147] N. Becker: „Psychogenese und psychoanalytische Therapie sexueller Störungen". In: V. Sigusch (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*, a.a.O., S. 166–179.
[148] J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 159
[149] Ebd.
[150] Siehe dazu Kap. 3.1.1.3 dieser Arbeit.
[151] G. Vinnai: *Jesus und Ödipus,* a.a.O., S. 153.

erwachsenen Johan, der die überwältigende Liebe seiner Mutter nicht auf gleiche Weise erwidern kann:

> *„Och när mamman kramade om honom kände han hur spänd och rädd hon var, rädd för att säga eller göra något fel så att han åter övergav henne." (PS, S. 191)*
>
> *„Und als die Mutter ihn umarmte, fühlte er, wie angespannt und ängstlich sie war, ängstlich, etwas Falsches gesagt oder getan zu haben, sodass er sie wieder verlassen würde."*

Ein weiteres Zitat bringt die Abhängigkeit des Protagonisten von seiner Mutter und die damit verbundenen Schuldgefühle noch deutlicher zum Ausdruck:

> *„Han älskade en enda människa, sin mor. Och också henne svek han." (PS, S. 163)*
>
> *„Er liebte einen einzigen Menschen, seine Mutter. Und auch sie verriet er."*

Die idealisierte, entsexualisierte Muttergestalt bildet hier den Gegensatz zur bösen Vaterimago, dem *„jävla hycklaren"* („verdammten Lügner"). Der Hass auf den Vater ist dermaßen groß, dass er schließlich in der Phantasie kulminiert, den Vater gemeinsam mit dem Bruder zu töten[152]: *„Vi fastnade för att leda ner ström i vattnet någon gång då han badade"*[153] *(„Wir sind einmal auf die Idee verfallen, Strom ins Wasser zu leiten, als er badete").* Der Wunsch, den Vater zu beseitigen, ihn aus der Familie auszuschließen, spricht auch aus dem folgenden Satz:

> *„Dåligt hjärta förresten, om han nu verkligen hade så dåligt hjärta kunde han väl göra oss den enda tjänsten att dö så vi blev av med honom." (PS, S. 158)*
>
> *„Schlechtes Herz übrigens, wenn er wirklich so ein schlechtes Herz hatte, konnte er uns wohl diesen einzigen Dienst erweisen, sodass wir ihn los waren."*

Es kommt schließlich zum Kampf mit dem Vater-Ungeheuer. Johan als Beschützer seiner Mutter greift den Vater an, sodass dieser zu Boden fällt. Die ständig von der Vatergestalt ausgehende Gefahr bleibt aber unüberwindbar, wie besonders deutlich das traumatisch wirkende Bild der Mutter mit der offenen Kopfwunde zeigt. Zwar fügt die Mutter sich die Verletzung selbst zu, indem sie verzweifelt den Kopf gegen die Wand schlägt, doch dieser autoaggressive „Anfall" wird durch Johans Vater ausgelöst, der das gesamte Geld vertrunken hat:

> *„Hon satt på knä på min säng och dunkade sitt vackra huvud i väggen. Skrek och skrek och dunkade sitt vackra huvud i väggen tills blodet rann utmed tapeten och jag, det fanns inget jag kunde göra." (PS, S. 157, siehe auch S. 156)*

---

[152] Dies erinnert an Freuds historische Rekonstruktion des Ödipus-Komplexes: Die Beseitigung des Vaters durch die Söhne führte laut Freud zu einer intensiven Verdrängung und Wiedergutmachungswünschen. Siehe Freuds Zusammenfassung in „Der Mann Moses und die monotheistische Religion". In: S. Freud: *Gesammelte Werke* (1932–1939), Band 16, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1968, S. 101–246.

[153] J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 158.

„Sie kniete auf meinem Bett und schlug ihren schönen Kopf gegen die Wand. Schrie und schrie und schlug ihren schönen Kopf gegen die Wand, bis das Blut über die Tapete rann, und ich – es gab nichts, was ich tun konnte."

Gewalt und Blut setzen sich in der Phantasie des männlichen Kindes zu der abschreckenden Vorstellung zusammen, dass es das gleiche Schicksal erwartet, falls es die Macht und das Gewaltpotenzial des Vaters nicht akzeptiert[154]. Diese Dimension der väterlichen Gewalt charakterisiert auch die folgende Passage:

„Jag hatar honom, den enda som jag älskar är mamma, och ingen har gjort henne så illa som pappa och jag hatar honom för det. [...] Han slog mamma och ljög om det. Mamma teg och åkte fram och tillbaks till sjukhuset, och för läkaren medgav hon aldrig att pappa hade misshandlat henne." (PS, S. 156)

„Ich hasse ihn, die Einzige, die ich liebe, ist Mutter, und keiner hat ihr so viel Schmerz zugefügt wie der Vater, und dafür hasse ich ihn. […] Er schlug die Mutter und leugnete es. Die Mutter schwieg und fuhr zum Krankenhaus und zurück, und dem Arzt gegenüber gab sie nie zu, dass der Vater sie misshandelt hatte."

Dieses sadomasochistische Muster der Elternbeziehung erzeugt einen höchst ambivalenten Verhaltensmodus beim Kind: Einerseits verspürt es Hass auf den Vater und wünscht seinen Tod, andererseits erkennt es die Notwendigkeit, sich ihm zu unterwerfen, so wie die Mutter es immer wieder tut. Aus dem Vatertötungswunsch resultieren Schuldgefühle, die jedoch abgewehrt werden: Die Kreuzigungsszene am Ende des Romans repräsentiert die durch den Vater vollzogene symbolische Kastration und Unterwerfung des Sohnes. Mit anderen Worten: Der Sohn wendet die gegen den Vater gerichteten Tötungswünsche gegen sich selbst, indem er sich als ans Kreuz genagelt phantasiert.

Im Roman wünscht sich Hampus, seinen Geliebten Johan tot zu sehen (wegen Johans Flucht aus der Beziehung), und malt sich ihrer beider pathetisches Sterben am Kreuz aus. Das letzte Kapitel mit der Kreuzigungsszene ist kompliziert aufgebaut: Durch die ständig wechselnden Dialoge zwischen dem gekreuzigten Christus und Judas einerseits und Hampus und Johan andererseits wird es für den Leser immer schwieriger zu entscheiden, ob es hier um Arons Passionsspiel geht oder um die historische Kreuzigung vor 2000 Jahren. Diese Szene hat zwei Funktionen: Zum einen stilisiert sie den leidenden Protagonisten zur Christusfigur, zum anderen wird der Verrat des Vaters mit dem Verrat Gottes an seinem Sohn parallelisiert.

---

[154] Vgl. auch Vinnai: *„Dem Kind erscheint die Frau im Gegensatz zum Mann als kastriertes Wesen. Sie läßt den Jungen seine Kastration als möglich erscheinen und schürt damit die Kastrationsangst. Liebe und Kastration, sexuelle Lust und fließendes Blut, das der Kastration zugerechnet wird, sind in der Phantasie des Kindes miteinander verbunden. […] Der Sohn, der sich dem Vater unterwirft und dabei auf seine kindliche Sexualität verzichtet, wird so in gewisser Weise kastriert."* G. Vinnai: *Jesus und Ödipus,* a.a.O., S. 128.

Nicht nur die Christusgestalt (Hampus' Rolle) gerät in der Romanhandlung in die Opferposition und leidet am Kreuz: Judas (Johans Rolle) wird neben ihm ans Kreuz geschlagen. Die Worte, die Johans Konflikt mit dem Vater beleuchten, werden Hampus/Christus in den Mund gelegt:

> *„Hampus vred mödosamt på huvudet, koncentrerade sig på att vrida sitt huvud och på att andas. [...] När han nått fram till Judas ögon svarade han:*
> *– Ja, det är snart över. Men det gör så ont. Jag hade aldrig kunnat föreställa mig att det gjorde så ont...att älska...och att bara för tre ord. [...] Jag gör mig bara löjlig, mina vänner överger mig, jag tror att jag är något, det gör ont. Vallös.jag hade inget val, hade jag? Det var inte mitt fel, jag står för vad jag är. Jag teg inför prästerna, också jag är rädd för den brinnande elden. Därför teg jag, hade jag talat hade jag tiggt om förlåtelse och...jag kunde inte. jag fick inte. Fäder är ett ynkligt ont. Jag ville förneka honom. Nu, kan någon se honom nu? Kan någon ana hans gudomliga närvaro? Var är du? Kom fram! Varför har du …" (PS, S. 202)*

> *„Hampus drehte mühsam den Kopf, konzentrierte sich darauf, den Kopf zu drehen und zu atmen. […] Als er Judas in die Augen sehen konnte, antwortete er:*
> *– Ja, es ist bald vorbei. Aber es tut so weh. Ich hätte nie gedacht, dass es so weh tut … zu lieben … und nur für drei Worte. […] Ich mache mich nur lustig, meine Freunde verlassen mich, ich glaube, dass ich etwas bin, es tut weh. Wahllos. Ich hatte keine Wahl. Hatte ich? Es war nicht mein Fehler, ich stehe zu dem, was ich bin. Ich schwieg vor den Priestern, auch habe ich Angst vor dem brennenden Feuer. Deshalb schwieg ich, hätte ich gesprochen, hätte ich um Vergebung gebettelt und … ich konnte nicht. Ich durfte nicht. Väter sind ein jämmerliches Übel. Ich wollte ihn verleugnen. Jetzt, kann jemand ihn jetzt sehen? Kann jemand seine göttliche Anwesenheit spüren? Wo bist du? Komm raus! Warum hast du ..."*

Das zerrüttete Verhältnis zwischen Johan und seinem Vater wird in diesem Monolog manifest und spielt auch in andere Figurenebenen hinein. So scheint der Vater-Sohn-Konflikt in die homosexuelle Beziehung zwischen Johan und Hampus integriert, wobei Johan in seiner narzisstischen, ausbeuterischen Haltung Hampus gegenüber das Verhaltensmuster seines eigenen Vaters wiederholt. Die Liebesbeziehung zwischen Johan und Hampus beleuchtet das Thema „Liebe als Einssein" in der sado-masochistischen Kollusion[155]. Die Wurzeln dieser Beziehung reichen tief in das Familientrauma zurück, das seine zerstörerische Kraft in der Adoleszenz und im Erwachsenenleben entfaltet. Indem er Hampus kränkt und erniedrigt, übernimmt Johan das Rollenspiel seines Vaters. Hampus mit seiner passiven Gefügigkeit und Untertänigkeit strebt umgekehrt danach, seine Abhängigkeit von Johan aufrechtzuerhalten, so, wie es Johans Mutter gegenüber ihrem Mann tat. Hampus betet darum, nicht verlassen zu werden, und beklagt vorwurfsvoll die Abwesenheit des Vaters (*„Jetzt, kann jemand ihn jetzt sehen? Kann jemand seine göttliche Anwesenheit spüren?*

[155] Der Begriff ist dem von J. Willi vorgeschlagenen Grundmuster des unbewussten Zusammenspiels der Partner entnommen. J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 65.

Wo bist du? Komm raus!"). Die Kreuzigungsszene zeigt die masochistische Position der Opfer und das Ringen um väterliche Anerkennung, den Wunsch nach der homosexuellen Vereinigung mit dem Vater, aber auch die Sehnsucht nach der Wiedervereinigung mit der Mutter[156].

Diese Verbindung aus Gottes- und Vaterimago ist für beide Protagonisten eine gleichgültige, stumme Instanz, die jegliche Zuwendung verweigert. Besonders klar kommt diese einseitige Kommunikation mit dem Vater-Gott in der Episode zum Ausdruck, in der Hampus über seinen Selbstmord nachdenkt.

> *„I fosterställning bredvid en naken fader, svept i slöjor, lindor. Utlämnad: lämnad utanför. Bad till Gud för han var rädd:*
> *– Gud som haver barnen kär, se till mig som liten är. Vart jag mig i världen vänder står min lycka i Guds händer. Lyckan kommer, lyckan går, den Gud älskar lyckan får. Jag älskar dig Gud, jag älskar dig! Älska mig Gud! Gode Gud. Välsigna: Mamma. Pappa, pappa, pappa, var är pappa? Pappa sover. Älska mig Gud! Min pappa sover och snarkar, han kommer inte att vakna för han är så svårväckt. Älska mig Gud, för jag är liten och rädd, hör vad jag kan: Gud som haver ..." (PS, S. 202)*

> *„In Embryonalhaltung neben einem nackten Vater, gehüllt in Schleier, Decken. Ausgeliefert: draußen gelassen. Betete zu Gott, weil er Angst hatte:*
> *– Gott, der die Kinder lieb hat, sieh auf mich, den Kleinen. Wohin ich mich in der Welt wende, steht mein Glück in Gottes Händen. Das Glück kommt, das Glück geht, den Gott liebt, dem steht das Glück bei. Ich liebe dich, Gott, ich liebe dich! Liebe mich, Gott! Lieber Gott. Segne: Mutter. Vater, Vater, Vater, wo ist Vater? Vater schläft. Liebe mich, Gott! Mein Vater schläft und schnarcht, er wird nicht aufwachen, weil er schwer zu wecken ist. Liebe mich, Gott, weil ich klein bin und Angst habe, höre, was ich kann …"*

Hampus' einsames, verzweifeltes Gebet beginnt mit Zeilen aus dem Kindergebetbuch, die wie in einem monotonen Singsang mehrfach hintereinander vorgetragen werden. Der Übergang von der Gottesinstanz zu den Eltern, der Segenswunsch, die Parallele zum Ausgeliefertsein eines Neugeborenen – dies alles lässt an die Hypothese von Rizzuto und Fraas denken[157], der zufolge das Gottesbild eines Gläubigen in engem Zusammenhang mit dem Agieren mit den ersten Bezugspersonen – den Eltern – entsteht.

Die Risse und Leerstellen im Elternbild können leicht auf das Gottesbild übertragen werden; vor allem die häufigen Aussagen über die Abwesenheit des Vaters, der Vaterhass und die vorwurfsvolle Kritik an seiner Gleichgültigkeit lassen das Bild des

---

[156] In seiner Interpretation der biblischen Kreuzigungsszene weist G. Vinnai auf den Zusammenhang mit der ungelösten inzestuösen Bindung an die Mutter hin: *„In Verbindung mit der Analyse der unbewußten Bedeutung der Kreuzigung wurde ein Gedanke Freuds vorgestellt, der die Todesangst mit der vom Vater ausgehenden Kastrationsangst in Verbindung setzt, zu deren Kehrseite die Sehnsucht gehört, wieder mit der Mutter eins zu werden, also die Trennung wieder aufzuheben."*. G. Vinnai: *Jesus und Ödipus*, a.a.O., S. 179. Auch: *„Durch die Kreuzigung soll die göttliche Liebe Vater und Sohn eins werden lassen und dadurch das Neue, Andere ermöglichen. Der Patient, den Freud analysiert, möchte in den Mutterleib zurückkehren und dann von neuem geboren werden."* Ebd., S. 138.

[157] Ausführlicher wurde diese These im Theoriekapitel 2 dieser Arbeit behandelt.

stummen, passiven Gottes verständlicher erscheinen[158]. Auffällig ist jedoch auch hier wieder, dass sich hinter der Imago des abwesenden Vaters die Imago des idealisierten Vaters befindet. Die Parallelen zwischen dem schlafenden Vater und dem schwer erreichbaren Gott in der früher zitierten Textpassage verraten das Werben um die väterliche Liebe und Anerkennung: Hampus versucht Gott dazu zu bringen, ihm zuzuhören, seine Aufmerksamkeit auf ihn zu richten, so wie ein Kind sich gegenüber seinem idealisierten Vater verhält: Es sucht narzisstische Bestätigung und Akzeptanz beim Vater – im Roman allerdings ohne Erfolg.

Wie schon im vorherigen Kapitel gezeigt wurde, ist nicht nur der Vater an der Entstehung des negativen Gottesbildes beteiligt, sondern auch die in der präödipalen Phase als gefährlich erlebte, doch später verdrängte und idealisierte Mutterimago. Diese tritt im Roman hinter die Imago des bösen Vaters zurück und verblasst, während die Protagonisten (und der Erzähler) mit dem teuflischen Patriarchen kämpfen. Im Laufe dieses Kampfes werden Strategien entwickelt, welche auf die Minimierung der Vatermacht und die Autonomie des Subjekts[159] zielen.

Die bösen Komponenten der Vaterimago haben sich als Folge der Spaltung des frühen Elternbildes in der Gottesgestalt etabliert und sind mit der strafenden Instanz – dem Teufel – verschmolzen. Es wird auch deutlich gezeigt, dass die Vaterinstanz ihre Rolle (Gewährung von Schutz und Zuneigung) nicht erfüllt und dass die Sehnsucht nach der Vaterfigur erhalten geblieben ist. Das Gottesbild ist nach dem Bild des Vaters geformt, der dem kleinen Jungen im großen, leeren Universum nicht antwortet und dessen Liebe nicht erwidert.

Im Folgenden sollen unbewusste Abwehrmechanismen sowie Versuche, die Abwesenheit des Vaters zu kompensieren, seine Macht zu brechen und seine Verbote außer Kraft zu setzen, untersucht werden.

---

[158] Vgl. dazu folgende Stellen: *„Gud, som suttit med öronproppar och vägrat höra." („Gott, der dort mit Ohrstöpseln saß und sich weigerte, zuzuhören.") (PS, S. 33); „Hon hoppades och hoppades att mardrömmen en dag skulle vara över, hon bad till sin Gud, men hennes Gud lyssnade inte." („Sie hoffte und hoffte, dass der Alptraum einmal vorbei sein würde, sie betete zu ihrem Gott, aber ihr Gott hörte nicht zu.") (PS, S. 157).*

[159] Unter „Subjekt" fallen hier drei Instanzen zusammen – die Erzählinstanz, der Protagonist und das schreibende Subjekt – der Autor, wobei ich auf die Autorinstanz aus bereits erläuterten methodischen Gründen erst in einem späteren Kapitel eingehen werde.

3.2 Kompensationsstrategien als Antwort auf die destruktiven Phantasien

3.2.1 Der Versuch, eine positive Vaterfigur zu bewahren: Der segnende Vater anstelle des strafenden Gottes

Der Mangel an väterlicher Liebe und Zuneigung wird zum Teil über die Figur des Pastors Aron als vermittelnder Instanz zwischen Gott und Mensch kompensiert. Der pensionierte Pfarrer nützt seinen Rückzug aus dem Berufsleben, um die kirchlichen Dogmen einer Analyse zu unterziehen und nach einem neuen Verständnis Gottes zu suchen. Wie in dem von ihm verfassten Theaterstück versucht er die Inhalte des Neuen Testaments auch im praktischen Leben auf eine undogmatische, moderne Art zu deuten:

> *„Han ville korrigera vad han ansåg vara felaktigheter i den kristna kyrkans lära och åter göra den enkel, mystisk och glad. Glad genom att vara odogmatisk." (PS, S. 13)*
>
> *„Er wollte das korrigieren, was er als Fehler in der christlichen Kirchenlehre ansah, und das Einfache, Mystische und Fröhliche wiederherstellen. Fröhlich zu sein durch das Undogmatische."*

Für Aron ist Gott eine unter den Menschen lebende Instanz – eine Vorstellung, welche die protestantische Kirchenlehre prägt –, dementsprechend wird Gott auch vermenschlicht und die Distanz zwischen ihm und jedem Sterblichen überwunden:

> *„Man har satt honom på troner av guld, smyckat honom med ädelstenar, omgett honom med marmor, skilt honom från jorden och givit honom ett ståtligt palats i ett alltid avlägset himmelrike. [...] Tror ni verkligen Gud trivs i det rike ni skapat åt honom, skild från allt levande, omgiven av döda metaller och stenar slipade i hårda mönster? Jag säger att Gud aldrig har satt sin fot i det riket, jag säger att Gud inte är klädd i siden men i mossa och lav, hans kropp skiner av svett och inte av oljor, och spiran han håller i sin hand är inte gjord av guld. [...] Han är inte en Gud för de döda utan för de levande. Hans rike är inte förvägrat er – himmelriket är mitt ibland er." (PS, S. 79)*
>
> *„Man hat ihn auf goldene Throne gesetzt, ihn mit Edelsteinen geschmückt, ihn mit Marmor umgeben, ihn von der Erde getrennt und ihm einen prächtigen Palast in einem immer fernen Himmelreich gegeben. […] Glaubt ihr wirklich, dass Gott sich in dem Reich, das ihr für ihn geschaffen habt, wohlfühlt, getrennt von allem Lebenden, umgeben von toten Metallen und Steinen, geschliffen in harte Muster? Ich sage, dass Gott niemals seinen Fuß in diesen Reich gesetzt hat, ich sage, dass Gott nicht in Seide gekleidet ist, sondern in Moos und Flechten, sein Körper glitzert vom Schweiß und nicht von Öl, und das Zepter, das er in der Hand hält, ist nicht aus Gold. […] Er ist nicht ein Gott für die Toten, sondern für die Lebenden. Sein Reich ist euch nicht verwehrt – das Himmelreich ist mitten unter euch."*

Diese Textpassage, die zu Hampus' Rolle gehört, ist im Stil einer Prophezeiung gehalten (*„Ich sage euch", „Glaubt ihr wirklich …"*). Hampus nimmt dabei die Rolle eines Predigers ein, dessen Worte auch Bestandteil der Bergpredigt sein könnten. Wenn man die darauf folgende Aussage hinzunimmt (*„Gud, fortsatte han, är du och du och du. Gud – han darrade – är jag."/„Gott, setzte er fort, bist du und du und du. Gott – er zitterte – bin ich."*), ist die Gleichsetzung mit Gott unübersehbar. Die Rolle wird

praktisch vom Vater abgesegnet, der durch seinen Beruf einen privilegierten Zugang zu Gott und damit zur Wahrheit und Norm hat.

Einen besonderen Akzent bekommt dadurch auch die homosexuelle Beziehung zwischen Hampus und Johan, da Aron nicht nur als Vater, sondern als kirchliche Instanz zur Homosexualität seines Sohnes Stellung nehmen soll. Sein undogmatisches Denken erlaubt ihm eine Perspektive, aus der das Liebesverhältnis zwischen zwei Männern gerechtfertigt erscheint:

> *„På samma sätt var det nu med hans inställning till Hampus val av kärlek. Hans ärliga mening var att förmågan att älska var den finaste gåva som Gud givit människan, och om man sedan valde att älska en man eller an kvinna var betydelselöst. Ibland kunde Aron till och med föreställa sig kärleken* mellan två män *som vackrare* och ... heligare *än mellan en man och kvinna.“ (PS, S. 169, Hervorhebung A. V.)*

> *„Das Gleiche galt für seine Einstellung zu Hampus' Liebeswahl. Seine ehrliche Meinung war, dass die Fähigkeit zu lieben das schönste Geschenk war, welches Gott dem Menschen gegeben hatte, und ob man dann einen Mann oder eine Frau liebte, war bedeutungslos. Manchmal konnte sich Aron sogar eine Liebe* zwischen zwei Männern *vorstellen, die schöner* und … heiliger *war als die Liebe zwischen einem Mann und einer Frau.“*

Dennoch hat Aron mit gewissen Zweifeln zu kämpfen: Diese äußern sich in seinem Zögern, die Liebe zwischen zwei Männern als heilig zu bezeichnen (die Gedankenpunkte im oben zitierten Absatz) und in innerer Zerrissenheit (*„Trots det stack hans bakre tankelinje ibland upp mot honom och tänkte: Det är inte normalt! Det är inte naturligt!“*[160]*) („Trotzdem tauchte manchmal ein Hintergedanke auf, und er dachte: Es ist nicht normal! Es ist nicht natürlich!“*).

Während Aron die homosexuelle Beziehung seines Sohnes durch seine Auslegung der protestantischen Normen zu rechtfertigen sucht, erinnert er sich an eigene mit Scham verbundene Gedanken:

> *„Både i hjärna och hjärta kunde han tycka och vilja en sak, ändå fanns det någon liten djävul i honom som tänkte hårresande tvärtemot. Han hade en gång, Gud förbjude att någon fick veta, kommit på sig själv med att dra i ett andetag genom näsan när en svart man befunnit sig i hans närhet, som att känna efter om den svarta mannen luktade. Det skämdes han för, och skammen fick de förbjudna tankarna att än mer bita sig fast långt bak i hans hjärna.“ (PS, S. 168–169)*

> *„Mit dem Kopf wie mit dem Herzen konnte er eine Sache denken und wollen, trotzdem gab es einen kleinen Teufel in ihm, der erschreckend anders dachte. Er hatte einmal, Gott bewahre, dass es jemand erfuhr, durch die Nase eingeatmet, als sich ein schwarzer Mann in seiner Nähe befand, als wollte er wissen, wie der schwarze Mann roch. Er schämte sich dafür, und die Scham sorgte dafür, dass sich die verbotenen Gedanken noch fester hinten in seinem Gehirn festbissen.“*

[160] J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 169.

Der Erzähler vergleicht die verborgenen Gedanken Arons mit etwas Teuflischem, das im Gegensatz zur moralgebundenen rationalen Denkweise steht. Der verstörende Wunsch, den fremden Geruch des schwarzen Mannes zu riechen, soll ins Unbewusste verbannt werden (so wird die Phantasiegestalt des „schwarzen Mannes“ verständlich, der die freie, animalische Seite der Sexualität symbolisiert). Indem auch Aron, als Diener Gottes, ein sexuelles Interesse am männlichen Körper nachvollziehen kann, stellt er sich außerhalb der kirchlichen Sexualmoral und der verbietenden Norm. Je intensiver er sich mit der homosexuellen Beziehung zwischen seinem Sohn und Johan auseinandersetzt, desto mehr tritt der verbietende Gott in den Hintergrund und weicht dem Bild des barmherzigen Gottes:

> *„Han hade inget att göra denna sömnlösa natt förutom att tänka, och denna natt tänkte han att Gud hade förbjudit, men att Gud skulle förlåta.“ (PS, S. 169)*
>
> *„Er hatte in dieser schlaflosen Nacht nichts zu tun, außer zu denken, und in dieser Nacht dachte er, dass Gott es verboten hatte, doch Gott würde verzeihen.“*

Die Rechtfertigung der homosexuellen Liebe wird mit jedem folgenden Gedanken verstärkt:

> *„Förlåta! Han kom på sig själv och skämdes, för vad fanns där för Gud att förlåta? Inget!“ (PS, S. 169)*
>
> *„Verzeihen! Er erinnerte sich an sich selbst und schämte sich, denn was gab es für Gott zu verzeihen? Nichts!“*

Arons Schlussfolgerung könnte man hier als Herausforderung Gottes interpretieren, mit der der Pastor sich über Gott stellt und Homosexualität aus der Sündenliste ausradiert. Den Kulminationspunkt der Verteidigung der homosexuellen Liebe durch den Vertreter Gottes bildet die Episode, in der Aron Hampus und seinen Geliebten Johan segnet. Als er in Hampus’ Zimmer tritt und Johans Porträt an der Wand über dem Bett sieht, hat er das Gefühl, vor einem Altar zu stehen:

> *„Aron stod med sina bara fötter på det kalla trägolvet och tittade på bilden av den allvarlige vackre älskaren. Han stod tyst och rak i ryggen som inför ett altare, såg ner på den tomma sängen och visste att detta var kärlek och ingen synd.“ (PS, S. 169)*
>
> *„Aron stand barfuß auf dem kalten Holzboden und betrachtete das Bild des ernsten, schönen Liebhabers. Er stand leise und mit geradem Rücken, wie vor einem Altar, schaute hinunter auf das leere Bett und wusste, dass es Liebe war und keine Sünde.“*

Durch den Altar-Vergleich weckt Johans Foto Assoziationen an das Kruzifix, welches zu den Hauptelementen jeder christlichen Kirche gehört. Die Barfüßigkeit gibt dem Pastor die Rolle eines ehrfürchtig und demütig Büßenden. Mit dessen Segen wird zugleich Gott aufgefordert, diese Liebe anzuerkennen:

„Uppe vid sängen i Hampus rum gav Aron Hampus och Johan välsignelsen, han tecknade korset i Luften och begärde att Herrens ansikte skulle lysa över dem och bevara dem i Faderns, Sonens och den Helige Andes namn." (PS, S. 170)

„Am Kopfende des Bettes im Hampus' Zimmer gab Aron Hampus und Johan einen Segen, er zeichnete das Kreuz in die Luft und bat darum, dass Gottes Angesicht über ihnen leuchten und sie schützen möge im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes."

Dennoch distanziert sich Aron mit diesem Ritual zugleich von dessen Sakralität. Schon der nächste Satz zeigt, mit welchem Abstand der Pfarrer seine Handlung betrachtet: die Segnung wird zu einem formellen Ritual:

„Ritualen hade varit mycket vacker, ansåg Aron." (PS, S.170)

„Das Ritual ist sehr schön gewesen, dachte Aron."

Die hier zum Ausdruck kommende Distanz zum rituellen Segen äußert sich in dem Wunsch nach einem Segen Gottes, der unabhängig von kirchlichen Normen geschehen soll. Nicht zufällig wird Arons kritische Haltung der kirchlichen Autorität gegenüber betont:

„Han hade alltid tyckt att kyrkan haft väl lågt i tak, och hans gudsvision slog ofta i huvudet så hårt att han antagligen skulle ha lämnat sin befattning förr eller senare i allafall." (PS, S. 13)

„Er hatte immer gedacht, dass die Kirche ein zu niedriges Dach hatte, und seine Gottesvision schlug oft so hart an seine Schädeldecke, dass er sein Amt wohl früher oder später sowieso aufgeben würde."

Die Figur Aron bietet eine Alternative zu der engen Kirchenwelt und treibt den homosexuellen Diskurs über die Grenzen der kirchlichen Moralvorschriften. Gleichzeitig scheint Arons gütige Gestalt in Opposition zu Johans Vater zu stehen und damit die „gute" Hälfte der gespaltenen Vaterimago zu sein, die die Fehltritte des Sohnes vor Gott verteidigt.

3.2.2 Herabsetzung der Vatermacht und der heterosexuellen Norm: Zur Bedeutung des kirchlichen Raums im Roman

Die kritische Auseinandersetzung mit der Institution Kirche und kirchlichen Attributen durchzieht den ganzen Roman auf allen Erzählebenen. Es besteht kein Zweifel daran, dass die Kirchenkritik im Roman zum Teil eine Reaktion auf die konservative Haltung der protestantischen Kirche in Schweden gegenüber den Homosexuellen darstellt. Dennoch möchte ich den gesellschaftlich-politischen Aspekt der Kirchenkritik im Roman hier aussparen und die „Repräsentanz Kirche" zunächst als ein Phantasiegebilde untersuchen, dessen unbewusste Inhalte durch frühkindliche Erfahrungen des

Phantasierenden bestimmt sind und eine Auseinandersetzung mit dem ödipalen Schema darstellen.

Im Roman figuriert die Kirche auf zwei Ebenen: Einmal ist sie eine Institution, eine Versammlung von Dienern Gottes, zum anderen, wie oben gezeigt, ein Raum, ein Ort, in dem jede Spur von Gott fehlt, ein leerer Palast, der nicht von dieser Welt ist (PS, S. 79). Der Kirche wird vorgeworfen, dass sie Gottes Gebote mit Absicht falsch interpretiert hat, damit die Wahrheit über Gott verhüllt bleibt:

> *„Gud är inte i detta tempel. Hans bestämningar är det enda som finns här, Guds ständigt lika missförstådda och otydbara bestämningar bevakas här bakom horder av präster, vakter och hycklare." (PS, S. 78)*
>
> *„Gott ist nicht in diesem Tempel. Seine Bestimmungen sind das Einzige, was es hier gibt, Gottes ständig missverstandene und undeutliche Bestimmungen werden hier von Horden von Priestern, Wächtern und Heuchlern bewacht."*

Die Wahrheit über Gott sei, dass er dem Menschen die Freiheit gegeben habe, zu lieben, wen dieser wolle, eine Freiheit, in der die Geschlechterrollen keine Bedeutung haben. Auf dieser Wahrheit wird die Interpretation der Beziehung zwischen Jesus und Judas aufgebaut. Beide Figuren in *Passionsspelet* werden libidinös besetzt, und der Kirche wird die Tabuisierung der homosexuellen Liebe vorgeworfen.

Homoerotische Elemente fließen auch in die Interpretation der Schöpfungsgeschichte ein. Gott wird als ein potenter Mann beschrieben, der Leben schafft und dem Menschen die Liebe schenkt:

> *„Och han [Gud] gav henne [människan] som gåva kärleken: den fuktiga, köttiga, plågsamma, underbara kärleken där den ammoniakdoftande sperman ger jorden nytt liv." (PS, S. 79)*
>
> *„Und er [Gott] gab ihm [dem Menschen] die Liebe als Geschenk: feuchte, fleischige, qualvolle, wunderbare Liebe, mit der das nach Ammoniak duftende Sperma der Erde neues Leben gibt."*

Die Kirche symbolisiert dagegen eine moralische Instanz, die dem Freiraum des Individuums Grenzen setzt. Diese starre, mit Normen und Pflichten gefüllte Kirchenwelt soll aufgebrochen werden. Das versucht Hampus schon als Kind:

> *„Kyrksalen var i grå betong och ganska tråkig. Den enda utsmyckningen (förutom en glasmosaik så olyckligt placerad att ingen såg den) var en avlång gobeläng som hängde bakom altaret. När Hampus var liten och tvangs genomlida faderns obegripliga betraktelser, fantiserade han ibland ihop äventyr där han klättrade uppför gobelängen, allra längst upp, säkert tio meter, för att sedan hoppa i famnen på Guds änglar medan församlingen höll andan av förskräckelse." (PS, S. 76)*
>
> *„Der Kirchensaal war aus grauem Beton und ziemlich langweilig. Der einzige Schmuck (außer einem Glasmosaik, das so ungeschickt platziert war, dass keiner es sah) war ein länglicher Gobelin, der hinter dem Altar hing. Als Hampus klein war und die unverständlichen Betrachtungen seines Vaters über sich ergehen lassen musste, erlebte er in seiner Phantasie manchmal Abenteuer, in denen er am Gobelin hochkletterte, immer*

höher, bestimmt zehn Meter, um sich dann Gottes Engel in die Arme zu werfen, während der Gemeinde vor Angst der Atem stockte."

Bei diesen narzisstischen Phantasien, von der Kirchengemeinde gesehen und bewundert zu werden, geht es ihm vermutlich darum, aus der Routine auszubrechen und etwas Schockierendes zu veranstalten, um damit die empfundene Langeweile zu kompensieren. Auffallend ist das homoerotische Element im Spiel mit den Engeln, welches zu einem grundlegenden Motiv wird[161]. Da diese Phantasie im kirchlichen Rahmen stattfindet, kann sie als Angriff auf die konventionellen christlichen Verhaltensnormen gelesen werden, gleichzeitig scheint darin die Sehnsucht nach Vereinigung und Verschmelzung mit dem Objekt enthalten zu sein. Diese Phantasie gipfelt in der Kussszene zwischen Hampus und Johan, die im kirchlichen Raum stattfindet, als die beiden am späten Abend ihren Rollentext wiederholen. Die Tatsache, dass die Kirche in einen Zusammenhang mit der homosexuellen Liebe gebracht und so entweiht wird, legt die Vermutung nahe, dass die Umkehrung der religiösen Werte und ein Kompromiss zwischen Anpassung und Normüberschreitung Ziele dieses künstlerischen Verfahrens sind. Besonders deutlich wird dies in dem Kapitel, in dem der homosexuelle Geschlechtsverkehr geschildert wird. Das Kapitel ist so aufgebaut, dass der Koitus mit dem Tod und der Auferstehung Christi parallelisiert wird. Christi Sterben soll als Opfer aus (sinnlicher) Liebe zu einem Menschen – Judas – und nicht zur ganzen Menschheit verstanden werden. Auch das im Theaterstück vorgeführte Ritual der Eucharistie erhält durch die Anspielungen in der Koitusszene einen latent homosexuellen Sinn. Zunächst wird die Eucharistie im Zusammenhang mit dem Neuen Testament erwähnt:

„– När ni nu äter det här brödet och dricker av vinet så minns vad jag har sagt, och varje gång ni gör det hädanefter, så minns mig och att jag är livet och att jag kommer att dö för att visa det. Brödet är min kropp och vinet mitt blod, minns det med glädje, känn hur gott brödet och vinet är, det är liv och ger liv." (PS, S. 124–125)

„– Wenn ihr jetzt dieses Brot esst und von dem Wein trinkt, erinnert euch an das, was ich gesagt habe, und während ihr dies tut, erinnert euch an mich und daran, dass ich das Leben bin und dass ich sterben werde, um dies zu zeigen. Das Brot ist mein Leib, und der Wein ist mein Blut, denkt daran mit Freude, fühlt, wie gut das Brot und der Wein sind, es ist Leben und gibt Leben."

Aus der Sicht Freuds symbolisiert die Eucharistie die Totemmahlzeit, in der *„die Urtat des Tötens und Essens des Vaters wieder durchlebt und auch die reuige Pietät, die*

[161] Auf die Konstituierung der Engelsgestalt und auf narzisstische Phantasien wird später ausführlicher eingegangen.

Wiedervereinigung und Identifizierung mit ihm“[162] gewünscht wird. Die Bestätigung dieser Hypothese kann man im Text wiederfinden: Wenn man die Worte über die Eucharistie, die zu Hampus’ Rolle als Jesus gehören, mit einer Textpassage aus *Frestelsernas berg* vergleicht, sind die intertextuellen Bezüge zum Neuen Testament nicht zu übersehen. Hier überschneiden sich homosexueller Geschlechtsverkehr und Abendmahl:

> *„Herren delade brödet och sade: ‚Tag och ät. Detta är min lekamen. Min kropp för dig utgiven.‘ Johans kropp var för mannen utgiven, och den andra hade hungrat längre. Snart blev hans smekningar våldsamma, och han började krama Johan så att Johan inte kunde röra sig och inte andas.“ (FB, S. 127)*

> *„Der Herr brach das Brot und sagte: ‚Nimm und iss. Es ist mein Leib. Mein Körper für dich.‘ Johans Körper war für den Mann,, und der andere hatte lange Zeit gehungert. Bald wurden seine Berührungen gewaltsamer, und er begann Johan so zu umarmen, dass Johan sich nicht mehr rühren und nicht atmen konnte.“* [163]

Auch in der Sexszene zwischen Hampus und Johan findet sich die Analogie zu der oben zitierten Passage wieder:

> *„Blodet rusar runt i kuken, fyller den, gör den stor och fulländad, diametern är sex centimeter, denna härliga kuk! [...] Guds heliga ståkuk, en helig kropp [...]. Hela kroppen är muskler, volym, rörelse, fulländning, gudom. Ögonblicket då kroppen faller är det största ögonblicket. Guds ansikte fryses i en bild som sedan är förlorad för alltid.“ (PS, S. 130)*

> *„Das Blut pulsierte im Schwanz, füllte ihn, machte ihn groß und vollkommen, sechs Zentimeter Durchmesser, dieser herrliche Schwanz! […] Gottes heiliger, erigierter Schwanz, ein heiliger Körper! […] Der ganze Körper ist Muskeln, Volumen, Bewegung, Vollkommenheit, Göttlichkeit. Der Augenblick, in dem der Körper fällt, ist der größte Augenblick. Gottes Gesicht ist in ein Bild eingefroren, das dann für immer verloren ist.“*

Sichtbar werden eine Vergöttlichung des homosexuellen Geschlechtsverkehrs und die Überbesetzung der phallischen Macht, wobei dem männlichen Körper im Allgemeinen und dem Phallus im Besonderen eine mystische Potenz zugeschrieben wird. Der Phallus als göttliches Attribut steht für ein Sakrament, dessen Einverleibung das Einswerden mit Gott und aus der tiefenpsychologischen Perspektive mit dem Vater bedeuten soll. Den Satz über das für immer verlorene Gesicht Gottes könnte man als Hinweis auf eine Gebotsübertretung verstehen, welche gleichzeitig eine neue Form der Kommunikation mit Gott auf der physischen Ebene ermöglicht und die Grenzen aufhebt. W. Mertens

---

[162] E. Jones: „Eine psychoanalytische Studie über den Heiligen Geist“. In: Y. Spiegel (Hg.): *Psychoanalytische Interpretation biblischer Texte*, München 1972, S. 200–211; hier S. 201. Bei Freud findet sich folgende Interpretation: *„Der gewalttätige Urvater war gewiß das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Brüderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehrens die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an. Die Totemmahlzeit, vielleicht das erste Fest der Menschheit, wäre die Wiederholung und die Gedenkfeier dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat, mit welcher so vieles seinen Anfang nahm […].“* S. Freud: *Totem und Tabu*, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 1991, S. 196.

[163] J. Gardell: *Frestelsernas berg*, Stockholm 1995, S. 127.

sieht den Ursprung des phallischen Monismus in der auf den Vater projizierten mütterlichen Allmacht[164]. Der Penis wird überbesetzt, um die Angst vor der kastrierenden weiblich-mütterlichen Vagina zu kompensieren und sich mit dem väterlichen Phallus zu identifizieren.

Wie oben bereits erwähnt, scheint die im Roman abgebildete Elternkonstellation nach dem ödipalen Modell mit einer idealisierten und gleichzeitig manipulativen Mutter und einem fernen Vater symptomatisch für Homosexualität zu sein. Dieses Modell erhält seine Komplexität durch die Verzerrung der ödipalen Elternbilder: Hinter dem fehlenden Vater verbirgt sich der idealisierte Vater, so wie hinter der idealisierten Mutter das abschreckende Bild der übermächtigen Mutter steckt. Auch die Psychoanalytikerin Joyce McDougall sieht in einer solchen Vermischung gegensätzlicher Bilder die Wurzel für die Errichtung einer phallischen Barriere, die das Kind von der schrecklichen Elternimago schützen soll:

> *„Hinter dem bewußt herabgesetzten oder fehlenden Vater verbirgt sich das unbewußte Bild eines männlichen Wesens mit einem idealen und unangreifbaren Phallus. (Diese Rolle wird häufig dem Großvater mütterlicherseits oder Gott zugeschrieben, einer unbestreitbar phallischen Figur). Das verehrte Bild der Mutter verbirgt seinerseits dunkle Aspekte – eine primitive, zerstörerische Imago, geschaffen aus den Phantasien von einer ‚analen' Mutter, die ihr Kind kontrolliert, aufzehrt und erdrückt, oder einer ‚oralen' Mutter, die ihr Kind aussaugt, erstickt und verschlingt. Männliche und weibliche Homosexuelle suchen unbewußt Schutz von diesen schreckenerregenden prägenitalen und archaischen Elternimagines, indem sie eine ‚phallische Barriere' gegen sie errichten."*[165]

Es wäre denkbar, dass die starke Betonung der phallischen Potenz im Roman gebraucht wird, um die Angst vor dem weiblichen Genitale zu kompensieren, als ein Versuch, die – misslungene – Introjektion des väterlichen Penis zu wiederholen.[166] Diese „phallische Barriere" soll als Schutz vor dem Verschlungenwerden durch die Mutter dienen, als eine Sperre, die die Symbiose mit der Mutter verhindert.

Eine andere Erklärung der Überbesetzung der phallischen Macht bietet die Theorie über den nicht überarbeiteten ödipalen Neid. Hier spielt ein weiterer Faktor eine wichtige

---

[164] Vgl. dazu die folgende Aussage: *„Wenn man die Theorie des phallischen Monismus als Phantasie mit defensiven und kompensatorischen Zügen betrachtet, dann lässt sich aufzeigen, daß diese Phantasie, der Penis stelle den Mittelpunkt des Universums dar, sich einer Verschiebung verdankt. Die früh erfahrene und vor allem in den Auseinandersetzungen der Trennungs-Individuationsphase leidvoll erlittene mütterliche Allmacht wird auf den Penis des Vaters projiziert."* W. Mertens: *Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität*, Bd. 2: Kindheit und Adoleszenz, 2. Aufl., Stuttgart 1996, S. 52.

[165] J. McDougall: *Plädoyer für eine gewisse Anormalität*, Frankfurt a.M. 1989, S. 176–177.

[166] Vgl. dazu J. Chasseguet-Smirgel: *„Die fehlende Introjektion des väterlichen Penis ist die Wurzel der männlichen Homosexualität."* J. Chasseguet-Smirgel: *Zwei Bäume im Garten*, a.a.O., S. 65.

Rolle – nämlich die narzisstische Kränkung im Selbstwertgefühl des ödipalen Jungen, wenn dieser seine genitale Potenz mit der des Vaters vergleicht:

> *„Sein kleiner Penis kann die große Mutter nicht wie der Vater zufriedenstellen. Die narzißtische Erschütterung wird entsprechend dieser Auffassung nicht dadurch ausgelöst, daß der Junge das penislose weibliche Genitale erblickt, was seine Kastrationsangst heraufbeschwört, sondern dadurch, daß der Anblick der mütterlichen Vagina ihn mit der Erkenntnis konfrontiert, daß nur der väterliche Penis im Vollzug der Urszene die Mutter erfüllen kann und nicht sein kleiner Penis.“*[167]

Die Schilderung der phallischen Potenz im Roman, ihre Besetzung mit göttlichen Kräften und anderen außergewöhnlichen Merkmalen könnten als ein Verfahren dienen, mit der enttäuschenden Realität[168] fertig zu werden. Man identifiziert sich mit dem phantasierten mächtigen Phallus, um die Erkenntnis des eigenen Ungenügens in Bezug auf die Mutter zu leugnen. Auf der manifesten Ebene des Textes wird die Realität durch die Hierarchie der Geschlechter und die Anerkennung der heterosexuellen Norm vertreten, deren Unverrückbarkeit das kirchliche Gebäude aus grauem Beton symbolisiert. Der Protagonist und der Erzähler rebellieren gegen das Postulat der geschlechtlichen Rollenverteilung; das Aufführen des Theaterstücks über die Liebe zwischen Jesus und Judas im kirchlichen Raum hat das Ziel, das Unsittliche ins Sittliche umzukehren, eine andere Interpretation des biblischen Sujets zu geben und das Fundament des kirchlichen Dogmatismus zu zerstören.

Durch die Schilderung des homosexuellen Geschlechtsverkehrs, die Besetzung der phallischen Potenz mit göttlichen Attributen und die Vergöttlichung des analen Koitus soll die Trennung von der Mutter rückgängig gemacht und das väterliche Gesetz gestürzt werden. Damit gewinnt die Theorie von Chasseguet-Smirgel für die Interpretation des Romans *Passionsspelet* zentrale Bedeutung. Denn diese Theorie erkennt einen Zusammenhang zwischen der Verschmelzung mit Gott, dem Verschwinden des väterlichen Prinzips und der Rückkehr in den Mutterschoß[169]. Die Vergöttlichung des Phallus ermöglicht eine Identifikation mit dem Vater, eine Unterwerfung unter seine phallische Macht und die gleichzeitige Befriedigung des

---

[167] W. Mertens: *Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität*, Bd. 2: Kindheit und Adoleszenz, a.a.O., S. 107.

[168] Das Realitätsprinzip nach Chasseguet-Smirgel bedeutet die Anerkennung der Unterschiede und die Anerkennung der Tatsche, dass *„nur der Vater und sein befruchtender Penis in der Lage sind, die Mutter zu befriedigen“*. J. Chasseguet-Smirgel: *Zwei Bäume im Garten*, a.a.O., S. 98.

[169] Vgl. dazu das folgende Zitat*: „Die Verschmelzung mit Gott beinhaltet die Rückkehr zur Mutter und das Verschwinden des väterlichen Prinzips, d.h. der Trennung und des Gesetzes.“* J. Chasseguet-Smirgel: *Anatomie der menschlichen Perversion*, Stuttgart 1989, S. 192. Ausführlicher dazu siehe auch die Kapitel „Hybris, Gesetz, Perversion“, a.a.O., S. 169–186, und „Die Teufelsreligionen“, S. 187–195.

Urwunsches nach der primitiven Verschmelzung mit der Mutter, ohne sich der Kastrationsangst auszusetzen.

Beide hier erläuterten Theorien scheinen für die Interpretation plausibel zu sein. Der Phallus soll die Lücke schließen, die durch die fehlende Identifikation mit dem Vater entstand, und gleichzeitig die bedrohliche, verschlingende Mutterimago in Schach halten. Das mit Attributen der Göttlichkeit ausgestattete Liebesspiel zwischen Hampus und Johan soll den Zutritt zur göttlichen Vaterwelt ermöglichen. Die Zugehörigkeit des Protagonisten zur Vaterwelt wird durch seine Christusrolle im Theaterstück besonders hervorgehoben. Mit dem homoerotischen Liebesspiel und der Kussszene wird die Leere des kirchlichen Raums symbolisch gefüllt: Die Kirche ist kein graues, ödes Gebäude mehr, sondern ein Ort göttlicher Präsenz.

Offenbar symbolisiert hier die Kirche den weiblich-mütterlichen Raum. Betrachtet man die Kussszene aus dieser Perspektive, kann man die sexuelle Bindung des Kindes an den Vater besser verstehen. In der Kussszene ist die Versöhnung mit dem Vater mitthematisiert, wobei der Vater nicht mehr als Rivale erscheint, sondern als ein Verbündeter. Dadurch wird die Schranke zur Mutterwelt beseitigt und das Vatergesetz für nicht existent erklärt. Gleichzeitig ermöglicht eine derartige Identifikation mit der Vatergestalt, den Kastrationsängsten und den Rivalitätskonflikten mit dem Vater zu entgehen. Auf der symbolischen Ebene ermöglicht der Kuss in der Kirche das abwechselnde Agieren mit beiden Elterninstanzen und freie Übergänge von der väterlichen zur mütterlichen Welt, ohne die Angst, von der Mutter verschlungen zu werden, und ohne Rivalitätskonflikt mit dem Vater.

3.2.3 Konstituierung der Engelsgestalt als Hinweis auf die Elternimago: Zur Narzissmus-Problematik im Roman

Eine andere Strategie, die ein Gegengewicht zu den Enttäuschungen im frühkindlichen Erleben der Elternrepräsentanzen schafft, ist der Aufbau eines narzisstisch besetzten Objektbildes, welches die Frustrationen mit den wichtigen frühen Objekten der Kindheit kompensieren soll. In der Psychoanalyse unterscheidet man zwischen einem „normalen“ und einem pathologischen Narzissmus, wobei der normale Narzissmus durch die Fähigkeit zu normalen Objektbeziehungen definiert wird, während pathologischer Narzissmus mit der Existenz eines pathologischen grandiosen Selbsts verbunden ist, das die innere Identitätsdiffusion verbirgt und die Ausbildung von

normalen Objektbeziehungen verhindert.[170] Die psychoanalytischen Narzissmustheorien sind sich im Wesentlichen einig, dass die Wurzeln des pathologischen Narzissmus mit den für ihn charakteristischen Unsicherheitsgefühlen, Ängsten und Identitätsstörungen in den gescheiterten Interaktionen des Kindes mit den Elternrepräsentanzen zu suchen sind.[171]

Um den von den ersten Bezugsobjekten ausgelösten Frustrationen zu entkommen, erschafft ein selbstunsicherer Mensch ein illusionäres Größen-Selbst. Dies stellt eine Art Schutzmechanismus und eine Form des pathologischen Narzissmus dar, die, Kohuts Theorie der narzisstischen Persönlichkeitsstörung zufolge, ihren Ursprung in der *„Blockierung in der normalen Entwicklung des Narzißmus“*[172] hat. Kohut berichtet, dass es *„aufgrund massiver und wiederholter Frustrationen der kindlichen Bedürfnisse nach spiegelnder Aufmerksamkeit des Größen-Selbst und nach Idealisieren-Können der Eltern-Imagines zu einer Fixierung an das archaisch bleibende Größen-Selbst und/oder an die idealisierte Eltern-Imago“* [173] kommt. Dies hat zur Folge, dass ein solches Kind zu Anfang der Latenzphase ständig auf der Suche nach Autoritäts- und Idealfiguren ist, selbst jedoch ein Gefühl innerer Leere, Depression und ein Verlangen nach Bestätigung verspürt.

Die Psychoanalyse führt narzisstische Störungen auf die orale Phase zurück. Als Freud den Begriff erstmals auf die Objektwahl der Homosexuellen anwendet, erklärt er diese Wahl folgendermaßen: *„diese* [Homosexuellen] (*nehmen) sich zum Sexualobjekt, das heißt vom Narzißmus ausgehend (suchen sie) jugendliche und der eigenen Person ähnliche Männer auf, die sie so lieben wollen, wie die Mutter sie geliebt hat“*[174]. Die Pathologiethese geht davon aus, dass Homosexuelle auf einer primitiven Stufe der Ich-Entwicklung stehen geblieben sind, sich nicht von ihrer Mutter getrennt haben und deswegen keine Selbstkonstanz besitzen und in allen Lebensbereichen narzisstisches

---

[170] Vgl. hier die Definition von Narzissmus in: S. Akhtar: „Deskriptive Merkmale und Differential-diagnose der narzißtischen Störung“. In: O. F. Kernberg (Hg.): *Narzißtische Persönlichkeitsstörungen*, a.a.O., S. 1–29; hier: S. 5.

[171] So sieht *Kernberg* die Gründe für das Entstehen des pathologischen Narzissmus in der Frustration des Kindes durch Mangel an Kontakt mit den wichtigen frühen Objekten. *Kohut* weist auf die fehlende elterliche Empathie hin, *Mahler* betont das Verweigern der Autonomie des Kindes durch die Mutter als Bremsfaktor für die Entwicklung eines normalen Narzissmus, und *Kinston* sieht als Grund für die Identitätsstörung hauptsächlich das Fehlen mütterlicher Zuwendung. Ebd., S. 1–29.

[172] Siehe Kohuts Konzeptualisierung der narzisstischen Persönlichkeitsstörung (1971) in: W. Mertens: *Psychoanalyse*, a.a.O., S. 182–185; S. 183: *„Als Kern der narzißtischen Persönlichkeitsstörung sieht Kohut (1971) einen Stillstand bzw. eine Blockierung in der normalen Entwicklung des Narzißmus von primitiven zu reifen Formen an.“*

[173] Ebd., S. 183.

[174] S. Freud: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“. Zit. nach: J. Laplanche/J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 317.

Verhalten zeigen[175]. Diese These ist durch die Ansicht geprägt, dass *„der Homosexuelle nicht in der Lage sei, das begehrte Objekt als unabhängig und anders wahrzunehmen, daß der Unterschied zwischen Selbst und Nicht-Selbst aufgehoben sei und daß das Objekt damit für das Selbst stehe bzw. lediglich als Erweiterung des eigenen pathologischen Größenselbst wahrgenommen werden könne“*[176]. Die spätere Theorie von Rothstein (1979) bezieht die Elternfiguren ein, wenn es um narzisstische Störungen mit Schwerpunkt auf dem negativen Ödipuskomplex männlicher Patienten geht, wobei die Faktoren „Verführung durch die Mutter“ und „Versagen des Vaters“ eine entscheidende Rolle spielen.[177]

Der wichtigste Vertreter der Objektbeziehungspsychologie, Otto F. Kernberg, sieht die Ursache für die narzisstische Persönlichkeitsstörung in einer ungelösten Bindung des Kindes an die orale Phase[178]. Narzissten können den Partner nicht als eigenständiges Objekt erleben, sondern betrachten ihn als eine Erweiterung der eigenen Person. Im Inneren sehnen sie sich stark nach dem symbiotischen Zustand des Einsseins mit der Mutter zurück. Gemessen an diesen Ansprüchen und Sehnsüchten, kann die Realität für Narzissten nur enttäuschend sein. Phallische Narzissten[179] bringen anderen Menschen besonderes Misstrauen entgegen, da sie fürchten, verletzt zu werden:

> *„Sie leiden oft an einem Gefühl der Leere und Sinnlosigkeit, sind dauernd bedroht, in eine Depression zu verfallen, die sie mit hypomanischer Betriebsamkeit, Theatralik und dauernder geselliger Anstrengung zu überspielen versuchen. Viele sind geistreiche Gesellschaftskritiker oder zynische Satiriker, die sich darauf verlegen, andere Menschen der Heuchelei und Verlogenheit zu überführen. Sie sind da völlig unerschrocken, denn sie haben nichts zu verlieren, da sie längst alles verloren haben.“*[180]

Diese Charakteristik trifft durchaus auch auf die Romanfigur Johan zu, der zwischen Gefühlen der inneren Leere und dem ständigen Wunsch nach Bewunderung und Bestätigung durch den anderen schwankt. Seine Berechnung in allen

---

[175] R. Friedman: „Zur historischen und theoretischen Kritik am psychoanalytischen Modell der Homosexualität“. In: R. Friedman u. L. Lerner (Hg.): *Zur Psychoanalyse des Mannes*, a.a.O., S.77–113; hier: S. 106.

[176] S. Schnurbein: *Die Krisen der Männlichkeit*, Göttingen 2001, S. 54.

[177] Zur kurzgefassten Theorie von Rothstein siehe S. Akhtar: „Deskriptive Merkmale und Differentialdiagnose der narzißtischen Störung“. In: O. F. Kernberg (Hg.): *Narzißtische Persönlichkeitsstörungen*, a.a.O., S. 1–29, Zitat S. 11.

[178] Ausführlicher zu Kernbergs Theorie siehe W. Mertens: *Psychoanalyse*, a.a.O., S. 187. In meiner Untersuchung werde ich in erster Linie auf die Theorie von Kernberg zurückgreifen.

[179] Der Begriff des phallischen Narzissten geht auf J. Willis Definition zurück: *„Die phallisch-exhibitionistischen Narzißten finden wir als sozial akzeptierte Form vor allem in der Geschäftswelt, deren Ideologie ihrer Charakterstruktur entspricht: dynamisch-rücksichtslos-selbstbezogen-erfolgreich.“* In: J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 65–66.

[180] J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 67–68. Vgl. dazu: W. Mertens: *Psychoanalyse*, a.a.O., S. 187.

zwischenmenschlichen Beziehungen und eine zur Schau gestellte Selbstsicherheit dienen ihm als Mittel, das Gefühl der Sinnlosigkeit zu verbergen:

> *„Han behärskade varje del av sin berättelse, varje ord var på en gång spontant och kontrollerat. Han tog hem poäng efter poäng och visste precis hur han skulle berätta något för att få en önskad reaktion.“ (PS, S. 188)*
>
> *„Er beherrschte jeden Teil seiner Erzählung, jedes Wort war zugleich spontan und kontrolliert. Er sammelte Punkte und wusste genau, wie er erzählen musste, um die gewünschte Reaktion zu bekommen.“*

Die Textpassage zeigt, dass Johan es perfekt versteht, für narzisstische Zufuhr zu sorgen. Besonders aussagekräftig im Hinblick auf die narzisstischen Anteile von Johans Persönlichkeit erscheint der Dialog zwischen Johan und seinen Geliebten Hampus:

> *„Redan då, förklarade han [Johan] stolt, var jag Guds bästa barn.*
> *– En ängel?*
> *– Precis!“ (PS, S. 60)*
>
> *„Schon damals, erklärte er [Johan] stolz, war ich das Lieblingskind Gottes.*
> *– Ein Engel?*
> *– Genau!“*

Auch in der Beschreibung von Johans Äußerem wird das Adverb „änglalik“ („engelähnlich“) gebraucht, um seine Schönheit und kindliche Naivität zum Ausdruck zu bringen. Seine Naivität ist jedoch vor allem Ausdruck von Unreife, Selbstbezogenheit und der Unfähigkeit zu kommunizieren:

> *„Han ville inte vara ägd – inte ens av sig själv eller det kollektiv han i så fall skulle ingå i. Därför höll han sig ännu till flykten, någonstans medveten om att den formen av anarki med ett annat ord kunde kallas barnslighet.“ (PS, S. 54)*
>
> *„Er wollte niemandem gehören – nicht mal sich selbst oder einer Gemeinschaft, falls er einer beitreten würde. Deshalb blieb er immer auf der Flucht, wobei ihm bewusst war, dass diese Form der Anarchie genauso gut Kindlichkeit genannt werden konnte.“*

Narzisstisch gestörte Persönlichkeiten bilden häufig ein pathologisches Größen-Selbst aus, das Kernberg zufolge die Vorstellung beinhaltet, „etwas Besonderes zu sein“, und ein Resultat der Verschmelzung von Anteilen des Real-Selbst, des Ideal-Selbst und der Idealobjekte ist[181]. Kompensatorisch ist Johan nun auf sein grandioses Selbstbild fixiert. Zunächst wird diese Grandiositätsvorstellung durch seine Verliebtheit in Hampus verwirklicht, weil auf diese Weise das Liebesobjekt in das ideale Selbst einbezogen wird. Auf die Eroberung des Liebesobjekts folgt schnell die Desillusionierung, als Johan nach und nach die negativen Seiten seines Partners entdeckt. Je mehr sich Johan von Hampus zu entfernen versucht, desto mehr wird er von Hampus idealisiert und begehrt. Die Wurzeln dieser Beziehung reichen tief in die kindliche Symbiose zurück und entfalten ihre zerstörerische Kraft in der Adoleszenz und im Erwachsenenleben.

[181] Vgl. dazu das Kapitel „Pathologisches Größen-Selbst“, in: W. Mertens: *Psychoanalyse*, a.a.O., S. 188.

Indem er Hampus kränkt und erniedrigt, versucht Johan, ihre Verschmelzung zu verhindern, um eigene Trennungsängste abzuwehren. Hampus hingegen strebt danach, die Abhängigkeit von Johan aufrechtzuerhalten.

Diese sadomasochistische Konstellation bringt die Narzissmusproblematik im Roman an die Oberfläche. Besonders deutlich kann man die narzisstische Struktur am Engelmotiv erkennen. So wie sich der Narzisst von der enttäuschenden Objektwelt zurückzieht und sich ein Phantasiegebilde schafft, das es ihm ermöglicht, sein grandioses Selbst aufrechtzuerhalten, so ist auch Hampus nicht in der Lage, Johans Promiskuität und Verrat zu erkennen, und versinkt in Tagträumen, in denen er seinen Geliebten in Gestalt eines Engels phantasiert. Der Engel ist ein imaginärer Doppelgänger Johans, auf den Hampus seine homosexuellen Wünsche projiziert. Masochistische Unterwerfung verschmilzt mit religiöser Hingabe. Die Engelsgestalt wird sexuell besetzt und ist zugleich ein unverlierbares Objekt, das Hampus' Wunsch nach Liebe und Anerkennung widerspiegelt. Zuerst wird Hampus' Streben nach narzisstischer Zufuhr in eher diffuser Form dargestellt: Er empfindet eine dunkle Sehnsucht nach einem abstrakten Objekt, welches sein sexuelles Begehren erwidern kann. In der Episode mit der Engelschar kommt dies deutlich zum Ausdruck:

> *„Han öppnade dörren till sitt rum. [...] Hela hans kammare var fylld med änglar. Upplysta av enorma strålkastare satt de i grupper på golvet, på väggarna, i taket. Med milda leenden nickade de honom välkommen. [...] Hampus såg på änglarna. Från ansikte till ansikte. De var alla av mankön med rena vackra ansiktsdrag, och trots att de ägde en storhet och himmelsk skönhet Hampus knappt orkade uppfatta, utstrålade de också sexualitet som slog emot Hampus och fick honom att åtrå var och en av dem. [...] Jag önskar, tänkte Hampus, att jag var en ängel och hade en ängel till vän och älskare." (PS, S. 48–49)*

> *„Er öffnete die Tür zu seinem Zimmer. […] Seine ganze Kammer war mit Engeln gefüllt. Von einem enormen Scheinwerfer beleuchtet, saßen sie in Gruppen auf dem Boden, auf den Wänden, auf der Decke. Mit mildem Lächeln hießen sie ihn willkommen. […] Hampus betrachtete die Engel. Von Angesicht zu Angesicht. Sie waren alle männlichen Geschlechts mit reinen, schönen Gesichtszügen, und obwohl sie eine Größe und himmlische Schönheit besaßen, die Hampus kaum zu erfassen vermochte, strahlten sie auch Sexualität aus, die Hampus erdrückte und ihn dazu brachte, jeden von ihnen zu begehren. […] Ich wünsche, dachte Hampus, dass ich ein Engel wäre und einen Engel als Freund und Geliebten hätte."*

Später reduziert sich die Phantasie auf eine bestimmte Engelsgestalt, die immer deutlicher die Züge von Johan trägt. Als Hampus Johan näher kennenlernt und dieser seinen Wunsch nach Spiegelung und Verschmelzung nicht erwidert, entsteht der Rahmen für die narzisstische Engelsphantasie, mit der Hampus der frustrierenden Realität entflieht. Hier figuriert der Engel als konkretes Sexualobjekt – eine Phantasie,

auf die Hampus immer wieder zurückgreift, wenn Johan zu einer Verabredung nicht erscheint:

„Klockan blev över sju, ett digitalur retades med honom genom att gå rätt. ‚Kom någon gång', tänkte Hampus, lyssnade efter ljud. Det regnade ute, smattrade mot balkongfönstret, det smattrade och knackade. Det knackade! Hampus såg dit. På balkongen stod en blöt och frusen ängel och ville in. Hampus skyndade sig att släppa in honom. Ängeln steg in i rummet, ruskade på vingarna som en hund. Hampus stirrade förundrat på honom, men visst var det en ängel. En vinge stack ut vid var skuldra. Kring ängeln stod en aura av varmt ljus. [...] Ängeln såg på och igenom Hampus på samma gång som änglar gör. Han hade samma djupblå ögon som Johan. Hampus bjöd honom att sitta ner på sängen." (PS, S. 146–147)

„Es war nach sieben. Die Digitaluhr ärgerte ihn, weil sie die richtige Zeit anzeigte. ‚Komm jetzt', dachte Hampus und lauschte auf die Geräusche. Es regnete draußen, klopfte gegen die Balkontür, es trommelte und klopfte. Es klopfte! Hampus schaute hin. Auf dem Balkon stand ein nasser und verfrorener Engel und wollte rein. Hampus beeilte sich, ihn hineinzulassen. Der Engel trat ins Zimmer, schüttelte die Flügel aus wie ein Hund. Hampus starrte ihn verwundert an, doch es war ganz gewiss ein Engel. Ein Flügel steckte hinter jeder Schulter. Um den Engel herum war eine Aura von warmem Licht. […] Der Engel sah zugleich Hampus an und durch ihn hindurch, wie Engel das tun. Er hatte dieselben tiefblauen Augen wie Johan. Hampus lud ihn ein, sich auf das Bett zu setzen."

Die sexuelle Anziehungskraft der Engelsgestalt lässt die homosexuelle Thematik offen zutage treten. Der Engel wird als ein junger, athletischer Mann dargestellt, ein zugleich menschliches und übernatürliches Wesen:

„Ängeln var en vacker ängel med en akrobatens kropp. Hampus kunde se framför sig hur ängeln gjorde volter i luften när han lekte med de andra änglapojkarna. Hans överarmar var starka och smidiga. Han bar en ärmlös, vit t-shirt och armmusklerna spelade under den bruna huden. [...] Hampus kände en nästan oemotståndlig lust att smeka hans arm [...]." (PS, S. 147)

„Der Engel war ein schöner Engel mit einem Akrobaten-Körper. Hampus konnte vor sich sehen, wie der Engel eine Volte in der Luft machte, als er mit den anderen Engelknaben spielte. Seine Unterarme waren stark und geschmeidig. Er hatte ein ärmelloses weißes T-Shirt an, und die Armmuskeln spielten unter der braunen Haut. […] Hampus verspürte ein fast unwiderstehliches Bedürfnis, seinen Arm zu streicheln."

3.2.4 Die Rolle des negativen Ödipuskomplexes in der Engelmetaphorik

Da die Engelmetaphorik vor allem im Kontext der homosexuellen Thematik auftritt, möchte ich hier erläutern, inwiefern sie im Zusammenhang mit dem negativen Ödipuskomplex steht. Bei den narzisstischen Störungen treten präödipale und ödipale Konflikte in einer verdichteten Weise hervor, und die ödipale Szene wird durch massive Enttäuschungen belastet, die von dem primären Liebesobjekt ausgingen[182]. Ein drittes

[182] Vgl. dazu C. Rohde-Dachsers Bemerkung: *„Kernberg (1975) spricht […] von einer charakteristischen ‚Verdichtung' von präödipalen und ödipalen Konflikten, und von einem frühzeitigen Eintritt in die ödipale Szene unter dem Eindruck massiver Enttäuschungserlebnisse mit dem primären Liebesobjekt."* C.

Objekt – der ödipale Rivale – wird dann als Projektionsziel für die Enttäuschungsaggression des Kindes gebraucht, damit das primäre Liebesobjekt – die Mutter – als „guter" Objektrepräsentant in die Erlebnisweise des Kindes integriert werden kann. Dieser Prozess wird von Rohde-Dachser beschrieben, die Kernbergs Untersuchungen zum Entstehen von narzißtischen und Borderline-Störungen folgendermaßen zusammenfasst:

> *„Der Dritte – in unserem Kontext der ödipale Rivale – wird dann zum Projektionsziel nicht nur für den ödipalen, sondern auch für den ganzen präödipalen Enttäuschungshaß des Kindes. Dem Spaltungsmodus entsprechend, wird diese Aggression nicht durch gleichzeitige libidinöse Regungen gegenüber dem Dritten gebremst, dessen Imago damit leicht zu einer Inkarnation des Bösen wird. Ein derart böser Rivale ist natürlich extrem bedrohlich. Entsprechend groß ist die Kastrationsangst des Kindes in dieser Situation."*[183]

In der Episode mit dem Engelbesuch werden die Ängste und Abhängigkeitsverhältnisse in mehrfacher Hinsicht reproduziert, wobei die ödipale Thematik vorherrschend bleibt:

> *„Han hade samma djupblå ögon som Johan. [...] En tanke for genom Hampus huvud, en otäck och blodig tanke. ‚Han har stulit Johans ögon.' Hampus blev rädd. ‚Kommer jag att kunna älska en Johan med utstuckna ögon?' frågade han sig själv och bestämde sig genast för att det skulle han kunna. Han tittade misstänksamt på ängeln, skulle just till att fråga om ängeln verkligen hade stulit Johans ögon – i så fall skulle Hampus rusa på honom, klösa ut ögonen och ge dem tillbaka till Johan." (PS, S. 147)*

> *„Er hatte dieselben tiefblauen Augen wie Johan. […] Ein Gedanke ging durch Hampus Kopf, ein unbehaglicher und blutiger Gedanke. ‚Er hat Johans Augen gestohlen.' Hampus bekam Angst. ‚Werde ich Johan mit den ausgestochenen Augen lieben können?', fragte er sich selbst und beschloss gleich, dass er dies tun würde. Er betrachtete den Engel misstrauisch, wollte ihn fragen, ob er Johans Augen wirklich gestohlen hatte – in diesem Fall würde Hampus sich auf ihn werfen, die Augen auskratzen und sie Johan zurückgeben."*

Die hier skizzierte Situation ist – symptomatisch für den ödipalen Konflikt – von Kastrationsangst geprägt. Hampus beschuldigt den Engel, die Augen seines Geliebten gestohlen zu haben, und empfindet gleichzeitig Angst. Damit ist die Matrix der ödipalen Situation vorgegeben, in der der Engel offensichtlich als „böses" Objekt figuriert, das die Rolle des Vater-Ungeheuers übernimmt. Hampus übernimmt die beschützende Rolle, in der er als Retter und treuer Verbündeter seines Geliebten Johan hervortritt – so wie wir es aus der ödipalen Dreieckskonstellation kennen, in der der Junge sich als Beschützer seiner Mutter vor dem „bösen" Vater phantasiert.

Eine solche ödipale Situation steht dann unter erschwerten Bedingungen, wenn sie durch narzisstische Störungen belastet wird, sodass die drohende väterliche Instanz die

---

Rohde-Dachser: „Die ödipale Konstellation bei narzißtischen und Borderline-Störungen". In: *Psyche,* 9, Stuttgart 1987, S. 773–799, hier: S. 785–786.

[183] Ebd., S. 786.

Abhängigkeitsbeziehung zwischen Mutter und Kind nicht löst (wie es in der Endphase des geglückten positiven Ödipuskomplexes der Fall ist), sondern, im Gegenteil, die beiden zu einem untrennbaren Bund zusammenschweißt.[184] Rohde-Dachser beschreibt eine solchermaßen dramatisierte und narzisstisch gefärbte ödipale Szene folgendermaßen: *„Der Sohn sieht in der Mutter seine Beschützerin vor dem Vater-Ungeheuer, insbesondere vor dessen physischen (homosexuellen oder kastrierenden) Angriffen. Seine Aufgabe ist es umgekehrt, die Mutter vor den sexuellen (Mord-) Attacken des Vaters zu schützen.“*[185] Eine alternative Möglichkeit, sich vor dem „bösen“ Objekt zu schützen, wäre die Unterwerfung unter den Vater, die Identifikation mit der Mutter und die Flucht in eine passiv-feminine Rolle, welche, so Kernberg, die Ausbildung homosexueller Neigungen begünstigt.[186]

Ein überzeugendes Beispiel für eine solche passiv-masochistische Unterwerfung liefert die Szene der sexuellen Verführung durch den Engel. Die Herrscher-Untertan-Situation, wie sie für die sadomasochistische Konstellation typisch ist, bildet das Grundmuster für die Partnerwahl der Protagonisten und dominiert die Engelphantasie:

> *„Hampus kunde inte komma loss, han visste att han var ängelns slav, att det var priset för synden, att han villigt var tjänare åt denna ängel som sög saften ur hans ögon och kramade kraften ur hans muskler alltmedan Gud log i sin närvaro.“ (PS, S. 149)*
>
> *„Hampus konnte sich nicht lösen, er wusste, dass er der Sklave des Engels war, dass dies der Preis für die Sünde war, dass er der willige Diener dieses Engels war, der ihm den Saft aus den Augen saugte und die Kraft aus seinen Muskeln presste, während Gott in seiner Gegenwart lächelte.“*

Eine solche Konstellation schützt beide Beteiligten vor Trennungsängsten[187]. Die Engelphantasie ist offenbar das Resultat der Enttäuschungsgefühle und Verlassenheitsängste eines Kindes, die dann durch Spaltungsprozesse von der Mutter als primäres Liebesobjekt auf die Vaterimago übertragen werden. Der Wunsch, sich mit dem genitalen Vater zu identifizieren, der in der homosexuellen Verschmelzung und

---

[184] Ebd., S. 787.
[185] Ebd., S. 788.
[186] Vgl. an dieser Stelle den folgenden Satz: *„Oft dient die dramatische Forcierung des positiven Ödipuskomplexes und die entsprechende Ausgestaltung der Urszenenphantasie bei Borderline-Patienten nicht nur dem Schutz der Spaltung, sondern auch der Abwehr massiver homosexueller Ängste (vgl. Kernberg, 1975). Die homosexuelle Gefährdung ist in diesen Fällen groß, weil der Patient sich gegen die Identifikation mit dem Vater-Ungeheuer mit allen Mitteln schützen muß, oft durch die totale Gegenidentifikation mit ‚Nicht-Vater‘, d.h. seinem Gegenteil, also ‚Mutter‘.“* Ebd., S. 788.
[187] J. Willi erläutert die Herrscher-Untertan-Kollusion: *„Der aktive Partner möchte in der Beziehung zu Autonomie und Herrschaft progredieren, der passive Partner akzeptiert die Position von Abhängigkeit und Gefügigkeit und sichert sich regressiv gegen Ängste vor Trennung und Alleingelassenwerden ab. Der aktive Partner kann so seine eigenen Trennungsängste verleugnen, weil diese vom passiven Partner ausgedrückt werden.“* J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 113–114.

Unterwerfung im Text aufscheint, könnte auf die Tendenz hindeuten, *„eine primäre Fusion auf dem langen Weg zu erreichen“*[188].

Das Phantasiegebilde des Engels zeigt eine komplexe Überlagerung beider Elternimagines, welche zugleich ödipaler *und* präödipaler Natur ist. Dem positiven ödipalen Dreieck steht die negative ödipale Situation entgegen.

Das beschriebene Unterwerfungsmodell erfüllt die Kriterien für die narzisstische Illusion des Kindes vom totalen Einswerden und Verschmelzen mit dem primären Objekt. So kann das Schweben bzw. Fliegen des Engels durch das Zimmer in der ersten Engelphantasie erstens das Gefühl der Schwere- und Grenzenlosigkeit widerspiegeln und mit der Situation des Fötus im mütterlichen Uterus verknüpft werden. Das Zimmer als Ort der Geborgenheit steht im Zeichen des Weiblich-Mütterlichen – eine Phantasie, die den Wunsch nach einer Fusion mit der Mutter offenbart. Auffallend sind zweitens die Elemente Regen, Nässe und fallende Tropfen, welche in der psychoanalytischen Deutung häufig als Elemente der frühen unstrukturierten Einheit verstanden werden[189]. Die Abhängigkeit von dem Engel und die Unfähigkeit, sich der Liebesgewalt zu entziehen, entspringen der Mutter-Kind-Erfahrung einer narzisstischen Persönlichkeit, denn die Merkmale, die ein solches Mutterbild prägen, lassen sich auf mütterliche Dominanz, Kälte, Narzissmus, aber zugleich auf eine übermäßige Fürsorglichkeit und Anklammerung an das Kind zurückführen.[190] Eine solche Mutter würde verhindern, dass das Kind sein eigenes Selbst entwickelt, wenn es in die Phase der Autonomieentwicklung eintritt. Das typische Verhalten einer narzisstischen Mutter ihrem Kind gegenüber erläutert J. Willi im Kapitel „Das Thema ‚Liebe als Einssein‘ in der narzißtischen Kollusion“:

> *„Eine Strategie liegt darin, dem Kind andauernd Eigenschaften und Verhaltensweisen zuzusprechen, die nur zur Vorstellung passen, welche die Mutter sich zurechtgelegt hat, so etwa in folgender Weise: ‚Etwas so Schlechtes kannst du nicht denken; ich weiß, das bist nicht du; ich weiß, wie du bist; so wie ich kannst nicht einmal du dich kennen, ich kannte dich schon, als du noch im Mutterleib warst.‘ Solche Mütter glauben zu wissen, was und wie man zu fühlen, zu denken und zu erleben hat.“*[191]

---

[188] J. Chasseguet-Smirgel: *Das helle Antlitz des Narzißmus*, a.a.O., S. 240.

[189] Vgl. C. Pietzcker in: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerkes*, a.a.O, S. 46.

[190] Siehe Mertens Zusammenfassung von Kernbergs Untersuchung zu den Ursachen der pathologischen Verschmelzung von Idealselbst-, Idealobjekt- und Realselbst-Repräsentanzen in: W. Mertens: *Psychoanalyse*, a.a.O., S. 190.

[191] J. Willi: *Die Zweierbeziehung,* a.a.O., S. 70–71. Vgl. an dieser Stelle das folgende Zitat aus *Passionsspelet*, das das narzisstische Denken und Empfinden der Mutter widerspiegelt: *„När jag [Maria] först kände dig [Hampus bzw. Jesus] i min kropp, hur gladdes jag inte! [...] I min livmoders varma vatten flöt du när de celler som blev ditt hjärta började slå. [...] Jag bar dig, du skyddades av min hud och när*

Diese Beschreibung der narzisstischen Mutter-Kind-Dyade lässt sich zur Interpretation mehrerer Stellen des Romans heranziehen. So entspricht die Reaktion von Hampus' Mutter Maria auf die Offenbarung der Homosexualität ihres Sohnes Willis Beobachtung über die Allwissenheit einer narzisstischen Mutter und ihren Drang, die Autonomie ihres Kindes einzuschränken:

> *„Men snälla vän, sa hon, det har väl jag förstått länge! Tror du inte att en mor känner sina barn? Å Hampus, jag måste få krama dig, å tack gode God för att det inte var något annat, homosexuell, du är bara homosexuell. Hon mindes det tydligt. Då trodde hon inte på det, det var bara ett ord, hennes Hampus hade sagt sig vara ett negativt ord, inget annat." (PS, 103–104)*

> *„Aber, lieber Freund, sagte sie, das habe ich doch längst verstanden! Glaubst du nicht, dass eine Mutter ihre Kinder kennt? Oh, Hampus, ich muss dich umarmen, oh, Gott sei Dank, dass es nicht etwas anderes war, homosexuell, du bist nur homosexuell. Sie erinnerte sich ganz deutlich daran. Damals glaubte sie nicht daran, es war nur ein Wort, ihr Hampus hatte nur ein negatives Wort gesagt, nichts anderes."*

Diese Darstellung einer ebenso fürsorglichen wie kontrollsüchtigen Mutter könnte ein Indiz dafür sein, dass die ambivalente Engelgestalt neben der ödipalen Vaterimago tatsächlich auch die bedrohliche Mutterimago umfasst. Vor allem der Liebesentzug und die Unbeständigkeit des Engels, kontrastiert mit der Abhängigkeit und dem Unterwerfungsverhalten des Protagonisten, legen die Vermutung nahe, dass in diesem Muster die Verlassenheitserfahrung und der nicht bewältigte Trennungsschmerz zum Ausdruck kommen, die durch eine narzisstische Mutter ausgelöst wurden:

> *„Ängeln fäste en kedja vid Hampus fot. Varje gång han sedan rörde sig skavde den in, i huden. Ängeln öppnade balkongdörren för att ge sig av. Han sa inte: ‚Hej då, vi syns' utan han sa:*
> *– Vi syns när vi syns." (PS, S. 149)*

> *„Der Engel befestigte eine Kette an Hampus' Fuß. Jedes Mal, wenn er sich bewegte, scheuerte sie an der Haut. Der Engel öffnete die Balkontür, um sich zu entfernen. Er sagte nicht: ‚Tschüss, wir sehen uns', sondern er sagte:*
> *– Wir sehen uns, wenn wir uns sehen."*

In der Gleichgültigkeit des Engels und seiner Indifferenz spiegelt sich erkennbar eine emotional nicht erreichbare Mutter, die dem Kind ihre Liebe entzieht. Von diesem Hintergrund wird der Selbstmordwunsch des Protagonisten verständlich: Im Tod kann das Subjekt die Kontrolle über das Objekt gewinnen, das ihm entzogen wurde, und kann so eine aktive Eroberung des Objekts vermeiden:

---

jag ser dem plåga dig nu vill jag åter skydda dig under min hud." (PS, S. 142) / „Als ich [Maria] dich [Hampus] zum ersten Mal in meinem Körper spürte, wie glücklich war ich da! [...] Im warmen Wasser meiner Gebärmutter schwammst du, als die Zellen, die dein Herz werden sollten, anfingen zu schlagen. [...] Ich trug dich, du wurdest von meiner Haut geschützt, und wenn ich sehe, wie sie dich jetzt quälen, möchte ich dich wieder unter meiner Haut schützen."

„Han fantiserade om hur det skulle vara att ligga naken i badkaret och känna hur det varma, röda pumpar ur honom, att långsamt släppa rakbladet som klingar mot emaljen, att luta huvudet bakåt och känna yrseln, att låta trötttheten komma och veta att man inte behöver vakna på en lång, lång stund. Ingenting betyder något, ängeln står i badrumsdörren och tittar på, gör inget annat än att titta på honom. Hampus tittar tillbaka, göt inget annat än tittar tillbaka på ängeln, alltmedan karet fylls och hans kropp kladdas ner av blodet.
Kanske skulle han ligga och lyssna till kranens ploppande, kanske skulle han hinna tänka på att han glömt vrida åt den ordentligt, kanske skulle han höra musik, kanske skulle han nynna på en melodi. Ängeln skulle lyfta från golvet, flyga genom taket, högt upp till himlen, och Hampus skulle sluta sina ögon och sova i det röda, varma vattnet." (PS, S. 176)

„Er phantasierte, wie es sein würde, nackt in der Badewanne zu liegen und zu spüren, wie das Warme, Rote aus ihn hinauspumpte, langsam die Rasierklinge loszulassen, die gegen die Emaille klirrt, den Kopf zurücksinken zu lassen und den Schwindel zu spüren, die Müdigkeit kommen zu lassen und zu wissen, dass man eine lange, lange Zeit nicht aufzuwachen brauchte. Nichts bedeutet etwas, der Engel steht in der Tür des Badezimmers und schaut zu, macht nichts anderes, als ihm zuzuschauen. Hampus schaut zurück, macht nichts anderes, als den Engel anzuschauen, während die Wanne sich füllt und sein Körper sich mit Blut verschmiert.
Vielleicht würde er liegen und dem Tropfen des Wasserhahns zuhören, vielleicht würde er es schaffen, daran zu denken, dass er vergessen hat, ihn ordentlich zuzudrehen, vielleicht würde er Musik hören, vielleicht würde er eine Melodie vor sich hin singen. Der Engel würde sich vom Fußboden erheben, durch das Dach fliegen, hoch in den Himmel, und Hampus würde die Augen zumachen und schlafen in dem roten, warmen Wasser."

Der Wunsch, einzuschlafen und nicht mehr aufwachen zu müssen, korrespondiert mit der passiven Lage des Kindes im Mutterschoß, in dem es – noch ohne ein Bewusstsein seiner selbst – im Fruchtwasser schwebt. Die Badewanne mit dem warmen Wasser, in dem auch das eigene Blut pulsiert, könnte auf diese Symbiose anspielen. Auch die fallenden Wassertropfen lassen sich als Metapher der Trennung und Wiedervereinigung lesen. Die Untrennbarkeit zwischen Subjekt und Objekt wird durch die stummen, ineinander verschränkten Blicke des Engels und des Protagonisten angedeutet. Die nonverbale Kommunikation zwischen dem Engel und Hampus lässt sich außerdem als Hinweis auf die Phase des Spiegelns deuten, die den Übergang des Kindes von der präödipalen in die ödipale Phase ermöglichen soll. Die Enttäuschungen des Kindes im Hinblick auf Körperkontakt werden während dieser Phase durch die visuelle Kommunikation mit der Mutter, den Glanz in ihren Augen, ausgeglichen[192]. Verläuft diese Phase ungünstig, so kann das Kind auf ein bestimmtes Stadium fixiert bleiben, und dann *„kommt es zum regressiven Drang, Ich und Ich-Ideal mittels der primären*

[192] Kohut über die Spiegelphase: *„Die wichtigsten Interaktionen zwischen Mutter und Kind liegen gewöhnlich im visuellen Bereich: Das Kind bietet seinen Körper der Mutter dar, und sie reagiert darauf mit einem Aufglänzen ihres Auges."* H. Kohut: *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt a.M. 1973, S. 142.

Identifikation zu vereinen, also in die Erlebniswelt der früheren Mutter-Kind-Symbiose zurückzufallen"[193]. In der Romanszene könnten die statischen, wie eingefroren wirkenden Positionen von Hampus und dem Engel auf eine prolongierte präödipale Stufe hindeuten.

Der Wunsch nach Regression (Rückkehr in die Mutter-Kind-Symbiose) wird in dem angeführten Textbeispiel bis zur Selbstmordphantasie gesteigert. Der Tod befreit aus der schmerzlichen Abhängigkeit vom Objekt („*Nichts bedeutet etwas"*) und macht das Objekt zugleich unverlierbar. Indem das aktive Streben nach der Eroberung des Objekts aufgegeben wird, wird das Objekt in das Subjekt hineingenommen und somit der Kontrolle des Subjekts unterworfen[194]. Mit dem Tod/Schlaf des Phantasierenden kann das Objekt ihn verlassen, ohne ihm Schmerz zuzufügen, weil es zu einem Teil von ihm wird: In dem Satz *„Der Engel würde sich vom Fußboden erheben, durch das Dach fliegen, hoch in den Himmel, und Hampus würde die Augen zumachen und schlafen in dem roten, warmen Wasser"* bleibt die Symbiose also letztlich erhalten.

Ich fasse zusammen: Die Todesphantasie bringt den Wunsch nach Verschmelzung mit dem primären Liebesobjekt – der Mutter – zum Ausdruck. Die Engelsphantasie ist ein komplexes Gebilde, in dem sich die idealisierten Elternimagines und die ödipalen bzw. präödipalen Konflikte verdichten. Aus der präödipalen Erfahrung mit der omnipotenten Mutter, die dem Kind keine Autonomie gewährt, erwächst der Wunsch, beim Vater als dem Beschützer gegen die mächtige, verschlingende Mutter Rettung zu suchen[195].

Der Engel ist jedoch ungeachtet seiner ästhetischen Schönheit auch eine bedrohliche Gestalt: Die Enttäuschungsaggression, die sich gegen die Mutter der präödipalen Phase richtet, wird während der ödipalen Phase auf den Dritten – den Vater – verschoben. Der Vater wird somit zum Projektionsziel für ödipale und präödipale Hass- und Enttäuschungsgefühle (der böse Engel, der dem Protagonisten die Augen aussticht). In

---

[193] G. Vinnai: *Jesus und Ödipus,* a.a.O., S. 190.

[194] Dieser Mechanismus wird besonders anschaulich in C. Pietzckers Interpretation von Jean Pauls „Rede des toten Christus": *„Sie [die narzisstische Todesphantasie] befreit von der Bindung an Objekte (‚ich achte alles nimmer'); mit ihr erkennt der Phantasierende die eigene Verlassenheit an – wenn auch nicht die Wut darüber, daß er verlassen wurde. Er flieht also nicht mehr von dieser Erfahrung; im Gegenteil: Mit dem Tod phantasiert er gerade seine völlige Verlassenheit. Er nimmt mit dieser Phantasie das Objekt, das ihn verließ und deshalb zum bösen wurde, in sich hinein und unterwirft es so seiner Kontrolle."* C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls „Rede des toten Christus"*, a.a.O., S. 135.

[195] Vgl. an dieser Stelle die folgende Aussage von C. Rohde-Dachser: *„Die damit naheliegende passiv-feminine Einstellung wird häufig durch präödipale Erfahrungen mit der Mutter vorgebahnt, die dem Kind nicht erlaubt, sich von ihr zu entfernen und eigene Aktivitäten zu entfalten."* C. Rohde-Dachser: *Die ödipale Konstellation bei narzißtischen und Borderline-Störungen*, a.a.O., S. 788.

diese ödipale Vaterimago fließt die narzisstische Wut des Kindes darüber, dass es die Mutter nicht alleine besitzt, mit ein (die Mutter als der unabhängige Engel, der kommt und geht, unabhängig von Hampus' Wünschen), was unweigerlich Schuldgefühle und Angst vor der väterlichen Vergeltung nach sich zieht – die Phantasie vom Tod in der Badewanne könnte man als eine gegen die eigene Person gewendete Vatertötungsphantasie interpretieren. Gleichzeitig erlaubt die Todesphantasie die endgültige Vereinigung des Kindes mit dem verlorenen Objekt – der Mutter.

3.3 Dunkle Gottesbilder in *Passionsspelet*

Die dunklen Phantasien im Roman *Passionsspelet* sind komplexe Gebilde, welche den verschiedenen Abschnitten der frühkindlichen Entwicklung entstammen. Im Roman treten sie in Form von Personen und Gestalten (der stumme Gott, der Teufel mit dem Operationsinstrument, der sadistische Engel) oder als abstrakte Phantasien (das brandende Meer, die allgegenwärtige, brennende Sonne) hervor. Sie stehen für misslungene Entwicklungen in den ödipalen und präödipalen Urszenen und wiederholen diese auf einer symbolischen Ebene. So ist die Phantasie vom tauben, gleichgültigen Gott offenbar der ödipalen Urszene mit dem Vater als verbietender Instanz entsprungen; der Teufel im Schrank scheint der Phantasie vom Inzest mit der Mutter und den daraus resultierenden Ängsten vor der väterlichen Vergeltung zu entstammen, und der Teufel mit dem Operationsinstrument aus dem Wunsch nach Beteiligtsein am elterlichen Koitus, dem Masturbationsverbot der Eltern und der Angst vor dem strafenden Vater.
Während die oben genannten Phantasien ein überwiegend ödipales Muster aufweisen, sind die abstrakten Phantasien auch präödipal geprägt. Das vernichtende Meer deutet offensichtlich auf präödipale Ängste des Kindes vor der verschlingenden, archaischen Mutter hin, die dem negativen Ödipuskomplex den Weg bahnen (Verschiebung der präödipalen Aggressionskonflikte von der Mutter auf den Vater, Intensivierung der Kastrationsangst und Begünstigung der homosexuellen Entwicklung). Im Alptraum des Protagonisten von bedrohlichen Wesen, Labyrinthen, Körperresten, überwachenden Augen und dem Tod im Meer überschneiden sich ödipale und präödipale Szenarien: die präödipale Mutterimago als primäre „Lebenssubstanz" im Meeressymbol und die ödipale Vaterimago in der Augensymbolik.

Es gilt nun die Frage zu beantworten, in welchem Zusammenhang diese dunklen Phantasien mit dem Gottesbild stehen. Der Religionspsychologe H.-J. Fraas weist

darauf hin, dass das Gottvertrauen eines Gläubigen mit dem Urvertrauen, wie es in der Mutter-Kind-Dyade vorkommt, eng zusammenhängt.[196] Die Problematik des präödipalen Konflikts, der während der Entwicklung des Kindes mehr oder weniger gelöst werden soll, fließt in die späteren Existenzprobleme des Menschen und damit auch in die Gottesvorstellung gläubiger Menschen ein. Wenn das Kind die Trennung von dem primären idealisierten Objekt nicht vollständig bewältigt hat, wenn die Mutter kein basales Sicherheitsgefühl vermitteln konnte und es dem Vater nicht gelingt, die Mutter-Kind-Einheit in der ödipalen Phase aufzulösen, bleibt das Kind an die unbewusste Elternimago gebunden und projiziert diese idealisierten und auch gehassten, aber verdrängten Elternimagines auf eine göttliche Instanz. Das ambivalente Gottesbild manifestiert sich im Roman *Passionsspelet* in den Sehnsüchten des Protagonisten nach einem paradiesischen Ort als Ausdruck des Wunsches, in die frühere Mutter-Kind-Symbiose zurückzufallen, und in den dämonischen Gestalten, die aus dem präödipalen und ödipalen Enttäuschungshass des Kindes und seiner narzisstischen Kränkung resultieren.

Die dunklen Gottesbilder in *Passionsspelet* sind Produkte der Überlagerung präödipaler Konflikte, die um die gute und die böse Mutterimago kreisen, und späteren, negativ gefärbten ödipalen Konflikten des Kindes in der Dreiecksbeziehung Mutter-Vater-Kind.

Die Analyse von *Passionsspelet* hat gezeigt, dass die Entstehung dunkler Gottesbilder und Angstphantasien im Roman nicht allein Projektionen väterlicher Autorität im Sinne Freuds zu verdanken ist, sondern auf ein breites Spektrum präödipaler und narzisstischer Phantasien verweist, wobei die Mutter als erste Bezugsperson des Kindes den Kern der Gottesvorstellung bildet.

[196] Vgl. H.-J. Fraas: *Glaube und Identität. Grundlegung einer Didaktik religiöser Lernprozesse*, Göttingen 1983, S. 113.

4 DUNKLE GOTTESBILDER IN *FRESTELSERNAS BERG*

4.1 Elternwahrnehmung und Gottesvorstellung

Der Roman *Frestelsernas berg* widmet sich der Familienproblematik und weist in dieser Hinsicht viele Gemeinsamkeiten mit dem Roman *Passionsspelet* auf. Ähnlich wie in *Passionsspelet* wird auch hier ein gestörtes Familienmuster inszeniert, das als Schlüssel für das Entstehen der dunklen Gottesbilder gelesen werden kann. Die Unterschiede zwischen den beiden Werken sind eher auf der Ebene der Darstellung der Elternfiguren zu finden: Wenn diese in *Passionsspelet* meist auf einer impliziten Ebene dargestellt werden (z. B. durch die Meeres-Metapher, die die präödipale Mutterimago reflektiert) und oft in abstrakten Angstphantasien erscheinen, so gewinnen die Elternfiguren in *Frestelsernas berg* die Oberhand und dominieren die Handlung.

Der Roman beginnt mit der Begegnung des Protagonisten Johan mit dem Sommerhaus seiner Kindheit, wo er bei seiner Großmutter (Repräsentantin der idealen Vorzeit) die Ferien verbrachte. Zufällig fährt Johan an einem Schild vorbei, auf dem der Name des Ortes steht. Obwohl das Haus seit längerer Zeit seinen Kusinen gehört (die Schwester seiner Mutter hat das Haus geerbt), kann Johan in das leere Haus gelangen und vertieft sich in seine Kindheitserinnerungen.

Die Schilderung des Sommerhauses als Ausgangspunkt von Johans Biographie bildet den Erzählrahmen, in dem sich die ganze Lebensgeschichte von Johan abspielt. Im Vordergrund stehen das Familiendrama und die zerbrochene Ehe seiner Eltern: Die Einheit der Familie, Johans kindliches Universum, wird durch den Vater zerstört. Als Gründe für die Ehescheidung werden sowohl Johans Homosexualität als auch Björns Drogenabhängigkeit genannt. Der Vater vermag sich nicht mit den Problemen seiner beiden Söhne zu konfrontieren, verlässt die Familie und „flieht“ mit seiner Sekretärin in eine neu gekaufte Wohnung, reicht die Scheidung ein und will von seiner alten Familie nichts mehr wissen. Maria, der Mutter von Johan, bleibt ein einsames, freud- und hoffnungsloses Dasein in einer Mietwohnung auf der Jungfrugatan.

Schon an diesen knapp zusammengefassten Romangeschehnissen fällt auf, dass der Vater- wie der Mutterfigur besondere Bedeutung zugemessen wird. Noch deutlicher erscheint die Auseinandersetzung des Protagonisten mit Gott, der eindeutig Qualitäten von Johans leiblichem Vater besitzt. Die Textanalyse von *Frestelsernas berg* hat daher zwei Untersuchungsschwerpunkte: Zum einen soll die Frage beantwortet werden, wie eng die in der Kindheit negativ erlebte Vaterfigur und die direkte Übertragung negativer

Familienerfahrungen auf Gott mit dem geschwärzten Gottesbild in Verbindung stehen. Zum anderen soll untersucht werden, welche Rolle die Mutterfigur bei der Verhinderung eines positiven Gott-Vater-Bildes spielt. Problematisiert werden vor allem die Aufspaltung des Vaterbildes in Gott und Teufel und die Rolle der homosexuellen Aspekte der Hölle-Symbolik.

4.2 Spaltung im Vaterbild: der gütige Vater und der böse Teufel

Zwei Vaterfiguren werden im Roman dargestellt: Marias gütiger, milder Vater (der Großvater von Johan) und Johans egoistischer, launischer Vater, Herr Gustafsson. Die beiden stehen in direkter Opposition zueinander: Wenn der Großvater die idealisierte Vorzeit des Protagonisten symbolisiert (die Familie), so ist die Figur von Herrn Gustafsson als Repräsentant der realen Zeit nach der Scheidung relevant. Die Beziehung zwischen Maria und ihrem Vater wird im Roman als eine beständige Vater-Tochter-Dyade beschrieben, die Beziehung Johans zu seinem Vater als eine brüchige Hassliebe.

Zuerst möchte ich auf die im Roman inszenierte Beziehung zwischen Maria und ihrem Vater eingehen, um die Gottesvorstellung der weiblichen Protagonistin vor dem Hintergrund dieser Konstellation zu erörtern. Danach wird die Vater-Sohn-Beziehung untersucht und schließlich die Frage nach der Spaltung der Vaterimago und der Rolle dieser Spaltung für das ambivalente Gottesbild beantwortet.

4.2.1 Die nicht aufgelöste Vater-Tochter-Dyade: Schutz gegen die bedrohliche Mutterimago?

Marias Vaterbild ist von Gefühlen der Bewunderung, Liebe und Geborgenheit geprägt. Maria wächst in einer gläubigen Baptistenfamilie auf. Ihr Vaterbild trägt Züge der Dominanz und Ordnung. Nicht zufällig ist das erste Buch Mose ihr Lieblingsbuch. Das Maria umgebende patriarchale System der väterlichen Macht dient als beschützender, nährender Organismus, in dem Maria die Rolle des „Vatertöchterchens“ erfüllt. Die Beziehung zu ihrer Mutter, die die meiste Zeit mit den kleineren Kindern beschäftigt ist, kann man nicht als geglückt bezeichnen[197]. Gleichzeitig empfindet Maria Rivalität ihren Geschwistern gegenüber, die ihr die Liebe und Aufmerksamkeit des Vaters entziehen

[197] Vgl. an dieser Stelle das folgende Zitat: *„Maria var pappas flicka. Görel var mammas. […] Sprang Görel bort fick Maria stryk. Så var det.“ („Maria war Vatertochter. Görel war Muttertochter. […] Lief Görel weg, bekam Maria Prügel. So war das.“)* (FB, S. 78).

könnten, vor allem gegenüber der kleineren Schwester Görel. Maria möchte alle mit ihr um die Vaterliebe konkurrierenden Personen beseitigen, um an die Stelle der Mutter zu treten und eine symbolische Ehe mit dem Vater einzugehen:

> *„Han [fader] fick henne att känna att hon tillhörde någon. Hon var hans. Erika [den äldre syster] var borta und de andra syskonen så små, hon och fadern stod i ett särskilt förbund med varandra, och hon blev räknad med som vuxen." (FB, S. 84)*
>
> *„Er [der Vater] ließ sie spüren, dass sie jemandem gehörte. Sie war sein. Erika [die ältere Schwester] war weg und die anderen Geschwister so klein, sie und der Vater hatten einem besonderen Bund miteinander, und sie wurde als Erwachsene betrachtet."*

Damit ist die ödipale Situation angesprochen: Das Mädchen wendet sich dem Vater zu, um ihn für sich zu erobern und der Mutter wegzunehmen. Die enge Vater-Tochter-Bindung wird im Roman an mehreren Stellen betont. Symptomatisch ist die Verschiebung der Akzente in Richtung einer libidinösen Vaterbindung. Die Beschreibung von Marias Zusammensein mit dem Vater im Garten trägt romantische, fast erotische Züge; die Szene selbst lässt sich als Anspielung auf Adams und Evas Leben im Paradies lesen:

> *„Hon brukade sitta hos honom under ljumma ljuva sommarkvällar. De sa inte mycket. Inte mycket behövde sägas. Han slumrade, hon passade så att mygg och knott inte bet honom, älvorna steg upp ur sjön och dansade för dem medan solen sjönk ned bakom grantopparna. Då och då slog han upp ögonen och såg på henne, de log mot varandra, och hon tryckte hans hand innan han slöt ögonen på nytt. Jorden var deras, Herren hade givit dem detta land." (FB, S. 84)*
>
> *„Sie pflegte an den warmen herrlichen Sommerabenden bei ihm zu sitzen. Sie sprachen nicht viel. Nicht viel brauchte gesagt zu werden. Er schlummerte, sie passte auf, dass Mücken und Schnaken ihn nicht bissen, die Elfen stiegen auf aus dem See und tanzten für sie, während die Sonne hinter den Tannenwipfeln unterging. Ab und zu machte er die Augen auf und sah sie an, sie lächelten einander zu, und sie drückte seine Hand, während er die Augen wieder schloss. Die Erde war ihre, der Herr hatte ihnen dieses Land gegeben."*

Die Erotisierung des weiblichen Körpers wird durch die Beschreibung eines Kleids gesteigert, welches ihr der Vater schenkt. Dieses Geschenk vermittelt einen gewissen Widerspruch: Einerseits macht es Maria zum Objekt männlicher Begierde und trägt zur Entwicklung ihrer weiblichen Identität bei, andererseits soll das bis zum Boden reichende Kleid das Recht des Vaters auf die Tochter und die Beschränkung ihrer Sinnlichkeit demonstrieren. Tatsächlich kann man eine zunehmende Sakralisierung in Marias Vaterbild konstatieren, eine Wandlung zur Gott-Vater-Imago. Nicht nur sein Aussehen verleiht ihm gottähnliche Züge, die aus dem Alten Testament entnommen werden: *„hennes ståtlige, duktige far var den stränge patriarken" („ihr stattlicher, fleißiger Vater war der strenge Patriarch")* (FB S. 78). Auch die Räume, in denen sich der Vater aufhält, werden ins Sakrale umgedeutet. So stellt der Erzähler das

Arbeitszimmer des Vaters als Kirche mit Mosaikfenstern dar, und die Samtvorhänge vor den Türen erinnern ihn an den Altarvorhang:

> *„En av salongerna lät han inreda som sängkammare och mottagningsrum, det var den vänstra salongen, den med burspråk och fönster som i en kyrka men olikfärgat glas.“ (FB, S. 79)*
>
> *„Eins von den Gästezimmern ließ er als Schlafzimmer und Empfangszimmer einrichten, es war das linke Gästezimmer, eins mit Erker und Fenster wie in einer Kirche mit bunt gefärbtem Glas.“*

Diese übergeordnete Erzählperspektive, die die Sakralisierung des Raums auf einer bewussten Ebene vornimmt, erlaubt es dem Erzähler, eine beobachtend-distanzierte Haltung gegenüber dem Vaterbild einzunehmen.

Die Phantasie über den von seinem Bett aus die Geschäfte führenden Vater verbildlicht die primitive kindliche Vorstellung von einem auf einer Wolke sitzenden und die Welt regierenden Gott, der unerreichbar ist. Man kann vermuten, dass diese Verschiebung der ödipalen Phantasien mit der Verdrängung der ödipalen Bindung an den Vater zu tun hat: Indem die Beziehung sakralisiert und auf die metaphysische Ebene verschoben wird, bleibt der ödipale Konflikt verdrängt. Gleichzeitig erlaubt die Idealisierung der ödipalen Vaterimago, der Mutter-Kind-Beziehung im Roman näher zu kommen, da durch die betont idealisierte Beziehung Marias zum Vater der negative Aspekt der Mutter-Kind-Beziehung und die präödipale Thematik umso deutlicher hervortreten.

Marias Vaterfixierung verstärkt sich durch seine Krankheit, die die Gefahr, ihn zu verlieren, offensichtlich macht. Die Nahtod-Erfahrung ihres Vaters bildet den Höhepunkt in Marias Vaterbindung und sagt gleichzeitig viel über ihre Mutterbeziehung aus:

> *„I ett stort vitt rum som var dödens och sorgens rum. Maria höll faderns tumme i handen och såg på honom, väntade på att han skulle titta upp om än aldrig så kort och se på henne. I timme efter timme satt hon så, vägrade att släppa hans tumme. I tur och ordning grät de, tillsammans bad de och sjöng psalmer.[...] Framemot kvällen bad modern Maria gå hem med syskonen för att de skulle slippa bli där över natten.[...] Strax därefter skedde miraklet. På vägen hem kände Maria plötsligt hur det brände till i bröstet. En lycklig visshet fyllde henne och hon sa till sina småsyskon: ‚Tack gode Gud för att pappa får leva!‘ När de kom hem ringde modern från sjukhuset och berättade glädjestrålande att fadern som genom ett under vaknat till liv.“ (FB, S. 81–82)*
>
> *„In einem großen Zimmer, Zimmer des Todes und der Trauer. Maria hielt Vaters Daumen in der Hand und sah zu ihm auf, wartete, dass er aufblicken würde, wenn auch nur kurz, und sie anschaute. Stunde um Stunde saß sie so, weigerte sich, seinen Daumen zu lassen. Der Reihe nach weinten sie, beteten zusammen und sangen Psalmen. [...] Gegen Abend bat die Mutter Maria, mit den kleinen Geschwistern nach Hause zu gehen. […] Gleich danach geschah das Wunder. Auf dem Weg nach Hause spürte Maria plötzlich, wie es in ihrer Brust brannte. Eine glückliche Weisheit erfüllte sie, und sie sagte zu ihren kleinen Geschwistern: ‚Danke, lieber Gott, dass Vater leben darf!‘ Als sie*

nach Hause kamen, rief die Mutter aus dem Krankenhaus an und berichtete, strahlend vor Freude, dass der Vater wie durch ein Wunder zum Leben erwacht sei."

Mit der Bitte, die kleineren Kinder nach Hause zu bringen, weist die Mutter ihre Tochter in die Schranken ihrer Tochterrolle zurück. In dieser Situation zeichnet sich für Maria die Erkenntnis ab, dass die Eltern ein Paar bilden, eine Einheit, aus der sie selbst ausgeschlossen bleibt. Um diese Erkenntnis leugnen zu können, überwindet sie die physische Distanz zum Vater, indem sie eine spirituelle Verbindung zu ihm phantasiert und sich selbst als an seiner Genesung beteiligt imaginiert.

Die hier skizzierte Situation ist symptomatisch für Marias Strategie zur Bewältigung einer Krise: Ihrer überwältigenden Freude auf dem Nachhauseweg liegt ein Abwehrvorgang zugrunde, durch den sie die Trennung vom Vater leugnet und nach extremer Zuwendung verlangt. Dass der Vater genau in dem Moment zum Leben erwacht, in dem Maria die Vision von seiner Genesung hat, wird mit einem Wunder Gottes erklärt. Der Glaube an die Gegenwart Gottes wird mit dem Lebenswillen des Vaters verknüpft. Die fast physische Nähe Gottes wird bekräftigt durch die Erzählung des Vaters vom Paradies, das er nach seinem Herzstillstand gesehen zu haben glaubt. Die Beschreibung seiner außerkörperlichen Erfahrung gibt exakt alle Stadien wieder, von denen Betroffene nach Nahtod-Erfahrungen berichten[198]. Die Glaubwürdigkeit solcher Schilderungen kann und soll hier nicht diskutiert werden, wichtiger ist, welche Folgen eine solche Erzählung für ein Kind haben kann[199]. Das Bild eines Glücksortes, einer lichten Blumenwiese, auf der alle verstorbenen Verwandten versammelt sind, kann mit einer großen Familie, die die Angst vor Objektverlust kompensiert und Schutz und Geborgenheit bietet, assoziiert werden und korrespondiert mit der Predigt über das Paradies, die Maria im Gottesdienst hört:

„När någon i församlingen avlidit brukade pastorn säga att de blivit hemkallade. Det hade alltid låtit så vackert, som om livet var en utflykt och att man sen fick komma hem till ens riktiga hem som var i himlen."(FB, S. 80)

„Wenn jemand in der Gemeinde gestorben war, pflegte der Pfarrer zu sagen, dass er nach Hause gerufen worden sei. Es klang immer so schön, als ob das Leben ein Ausflug wäre und man später nach Hause kommen durfte, zu dem einzig richtigen Zuhause, das im Himmel war."

---

[198] Ausführlicher dazu siehe B. Grom: *Religionspsychologie*, a.a.O., S. 316–320.

[199] Die Rolle des Erzählens bei der Übermittlung einer christlichen Gottesvorstellung wird von H.-J. Fraas besonders betont: *„Denn der Glaube kommt aus dem Hören, nicht aus der psychischen Struktur; er kommt aus der Weitergabe der geschichtlichen Ursprungserfahrungen der Christenheit. Das Angebot erfolgt zunächst schon durch das Gebet und durch symbolische Gegenstände und Handlungen im Bezugsfeld des Kindes, und dann in erster Linie durch das Erzählen"*. H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen*, a.a.O., S. 192.

Unmittelbar nach seiner Gesundung beschließt Marias Vater, ein Landgut für seine Familie zu kaufen und aus der Stadt wegzuziehen. Wie schon erwähnt, genießt Maria das Zusammensein mit dem kranken Vater in der ländlichen Idylle und betrachtet das Landgut als ein ihr vom Vater geschenktes Eigentum. Auffallend an der Beschreibung ist die unmittelbare Anspielung auf das zweite Kapitel der Genesis, in dem Gott den Menschen den Garten Eden schenkt. Betont werden die enge Bindung zwischen Vater und Tochter sowie die Zufluchtsfunktion des Landgutes:

> *„Han skulle köpa dem en gård. Ett hus med skog och mark skulle ge barnen trygghet." (FB, S. 83)*
>
> *„Hon och fadern stod i ett särskilt förbund med varandra, och hon blev räknad med som vuxen." (FB, S. 84)*
>
> *„Er wird für sie einen Hof kaufen. Ein Haus mit Wald und Erde wird den Kindern Sicherheit geben."*
>
> *„Sie und Vater hatten einen besonderen Bund miteinander, und sie wurde als Erwachsene betrachtet."*

Der alttestamentarische Zusammenhang wird vom Erzähler hervorgehoben:

> *„Bland alla Bibelns böcker var Första Mosebok Marias favorit när hon liten. Berättelserna om patriarkerna, fäderna, och deras förbund med Gud, berättelsen om jorden som Herren gav dem och om hur allt började." (FB, S. 78)*
>
> *„Unter allen Büchern der Bibel war das erste Buch Mose Marias Lieblingsbuch, als sie klein war. Die Erzählungen über Patriarchen, Väter und ihren Bund mit Gott, die Erzählung über die Erde, die der Herr gab, und darüber, wie alles begann."*

Die zitierte Stelle ist wichtig in Bezug auf die Inzestproblematik im Roman. Die psychoanalytische Theorie betrachtet Adams und Evas Leben im Paradies als Bild der Symbiose mit der mütterlichen Instanz und die Vertreibung aus dem Garten Eden als Befreiung des Menschen durch den Verzicht auf die inzestuöse Bindung. Nach Erich Fromm neigt jeder Mensch dazu, an „Götzen"[200] (Boden, Besitz, etc.) festzuhalten. Fromm hält die Befreiung aus dieser Abhängigkeit für das wichtigste Ziel der menschlichen Entwicklung:

> *„Das Wesentliche daran ist, daß der Mensch sich aus den inzestuösen Bindungen an Blut und Boden löst. […] Aber sogar schon von der Austreibung aus dem Paradies (das ein Symbol des Mutterleibes ist) verkündet die Bibel – in nicht-symbolischer Sprache – die Notwendigkeit, die Bindung an Vater und Mutter zu lösen."*[201]

---

[200] E. Fromm definiert den Begriff „Götze" folgendermaßen: *„Ein Götze repräsentiert den Gegenstand der zentralen Leidenschaft des Menschen: seinen Wunsch, zur Mutter-Erde zurückzukehren, das Streben nach Besitz, Macht, Ruhm und so weiter."* E. Fromm: „Ihr werdet sein wie Gott. Eine radikale Interpretation des Alten Testaments und seiner Tradition". In: E. Fromm: *Gesamtausgabe*, hg. von Rainer Funk, Bd. 6, 1. Aufl., München 1989, S. 108–109.

[201] Ebd., S. 126. Gemeint ist hier Gottes Gebot, ein Mann solle seine Mutter verlassen und sich an die Frau binden (Gen. 2:24).

Marias Vater repräsentiert die Familientradition, und die Übergabe des Landgutes kann als Festhalten an der Blutsverwandtschaft gelesen werden. Dass sich Maria an das Landgut klammert, können wir insofern als Zeichen einer inzestuösen Fixierung lesen. Der Roman inszeniert die Szenen von Einheit und Trennung, die in die Svarttjärna-Phantasie eingehen und anhand der weiblichen Romanfigur zur Sprache kommen. Das Sommerhaus inmitten eines dichten Waldes stünde dann für Geborgenheit und Schutz (*„Svarttjärn låg inbäddad i en djup skog [...] Det var skogen som skulle vara deras trygghet när fadern var död“*[202]*/„Svarttjärn lag in ein Dickicht eingehüllt […] Es war der Wald, der ihre Geborgenheit sein sollte, wenn der Vater sterben würde“*). Ein Gegenbild zu dieser Geborgenheit entwirft die Beschreibung des Sees, in dem Maria und ihre Geschwister baden:

> *„Hoppstället låg på andra sidan sjön. Marias småbröder simmade dit ibland. Det var när de skulle vara riktigt käcka. Galningar! De kunde ju fått kramp mitt ute på sjön och hjälplöst sjunkit ned i sjöns djup. Som barn undrade Maria ofta hur det kändes när krampen grep tag i en. Hon föreställde sig en namnlös smärta, och att man sjönk som ett blylod, som i drömmen. Hon har hört att när man drunknade skulle det finnas ett avgörande ögonblick då man var tvungen att ge upp kampen för sitt liv och släppa ned vattnet i lungorna. Sedan, sades det, var det värsta över, sedan var drunkningsdöden rentav skön.”(FB, S. 85–86)*
>
> *„Der Ort lag auf der anderen Seeseite. Marias kleinere Brüder schwammen manchmal dorthin. Es war die Zeit, als sie richtig tapfer waren. Verrückte! Sie konnten ja mitten auf dem See einen Krampf bekommen und hilflos in die Tiefe des Sees sinken. Als Kind fragte sich Maria, wie es sich anfühlte, wenn man einen Krampf bekam. Sie stellte sich einen unglaublichen Schmerz vor und dass man wie ein Stück Blei sank, wie im Traum. Sie hatte gehört, dass es, wenn man ertrank, einen entscheidenden Augenblick gab, in dem man gezwungen war, den Kampf um sein Leben aufzugeben und das Wasser in die Lungen zu lassen. Dann, sagte man, war das Schlimmste vorbei, dann war das Ertrinken sogar schön.“*

Der See stellt einen lebensbedrohlichen Ort dar, und wie im Roman *Passionsspelet*, in dem an zentraler Stelle die Begegnung eines Kätzchens mit den gewaltigen Meeresfluten beschrieben wird, ist auch die Konfrontation der kleinen Kinder mit dem See in diesem Roman eine wichtige Szene: Sie spricht den präödipalen Konflikt an und beschwört das Bild einer bedrohlichen, vernichtenden Mutterimago herauf. Besonders luzide wird das Ertrinken im See und das Hinabsinken auf den Grund beschrieben, eine symbolische Anspielung auf den gefährlichen Sog zwischen Mutter und Kind in einer nicht aufgelösten Dyade. Das Nicht-atmen-Können ist einem Nicht-geboren-Werden vergleichbar, denn mit der Geburt macht das Kind den ersten Schritt zur Autonomie, indem es zu atmen beginnt.

[202] J. Gardell: *Frestelsernas berg,* a.a.O., S. 85.

Zur Abwehr der verschlingenden, präödipalen Mutterimago wird dann das Vater-Tochter-Bündnis benutzt – eine Situation, die bei C. Rohde-Dachser detailliert dargestellt wird:

> *„Je verwobener das Mädchen mit seiner Mutter ist, desto gefährlicher ist dieser Sog, desto größer auch die Angst vor der imaginierten unheilvollen Macht der Mutter, die durch die Projektion der reaktiven kindlichen Aggressivität weiter genährt wird. Das Mädchen muß dann zwingend ein idealisiertes Vaterbild in sich etablieren und festhalten, das stark genug ist, der mütterlichen Imago Einhalt zu gebieten.“*[203]

Die Verwobenheit Marias mit der Mutter liegt zwar im Text nicht an der Oberfläche und wird nicht direkt angesprochen, doch sie wird in der hypertrophen Form der Vater-Tochter-Beziehung und in der Seephantasie erkennbar und findet sich später auch bei Johan, Marias Sohn, wieder, als er mit Sehnsucht an das Sommerhaus am Waldsee denkt. Marias Vater erweist sich als Retter aus der erstickenden Mutter-Tochter-Einheit, doch die ödipale Vaterbindung wird wegen der verdrängten Ängste und Schuldgefühle, die die Tochter gegenüber der Mutter empfindet, nicht aufgelöst, sondern bleibt weiter bestehen.

Den Tod des Vaters erlebt Maria als eine starke Traumatisierung. Ihr Vaterbild erfährt einen Bruch: Der gute Vater, der seiner Tochter nah ist, sie beschützt und bewundert, einerseits und der böse Vater, der sie verlassen hat, andererseits. Zusätzlich wird dieses negative Vaterbild an die Imago einer bedrohlichen Mutter gekoppelt und auf das Bild des Teufels projiziert[204]. Jedes spätere Missgeschick in ihrem Leben deutet Maria als Willen der bösen Mächte.

Die positive Vaterimago verwandelt sich in einen Gott-Vater: Der Vater wird buchstäblich in den Himmel versetzt und mit den Merkmalen einer liebenden, schützenden Instanz ausgestattet. Gerade die Abwesenheit des irdischen Vaters schafft die Voraussetzungen für die Idealisierung und bewusste Entsexualisierung seiner Gestalt, doch gleichzeitig macht diese Abwesenheit ihn zu einer machthungrigen symbolischen Instanz. Die ödipale Situation verlagert sich in die Welt des Imaginären, und die Vatergestalt repräsentiert eine andere, numinose Welt.

---

[203] C. Rohde-Dachser: *Die ödipale Konstellation bei narzißtischen und Borderline-Störungen,* a.a.O., S. 789.

[204] Die Teufelsphantasien werden in Kap. 4.2.1.2 untersucht.

4.2.1.1 Von der Elternwahrnehmung zur Gottesvorstellung: der Schutzengel als väterliche Projektionsfigur

Um das Kommunizieren mit der Vaterwelt zu ermöglichen, ihr extremes Bedürfnis nach Zuwendung zu kompensieren und ihr inneres Vakuum zu füllen, imaginiert Maria die Figur des Schutzengels, die zur Projektion des Vaters wird[205]. Ausschlaggebend hierfür ist die Kindheitserinnerung an den Vater als Wächter am Bett seiner Tochter, der sie vor Kinderängsten beschützt, ihr Lieder vorsingt und das Abendgebet beibringt. Die religiös-mystische Atmosphäre und das Bild des fürsorglichen Vaters bleiben im Unbewussten verankert:

> *„Först förrättades aftonbön, och de sjöng ‚Bred dina vingar, o Jesus, över mig', sedan, om Maria bad honom, sjöng fadern den andra sången. Mjuk var han röst, och han höll hans tumme i handen med ett fast grepp [...]." (FB, S.75)*

> *„Zuerst wurde das Abendgebet vollzogen, und sie sangen ‚Breite deine Flügel, o Jesus, über mich', dann, wenn Maria ihn bat, sang der Vater das andere Lied. Weich war seine Stimme, und sie hielt seinen Daumen mit festem Griff […]."*

Die erwachsene Maria erlebt die Präsenz eines Schutzengels, wenn sie sich in einer Lebenskrise, in einer Situation der Verlassenheit oder Depression befindet, wobei diese religiöse Gestalt deutlich Züge ihres Vaters trägt. Unbewusst spürt sie, dass sie sich hierbei auf gefährlichem Terrain bewegt, weshalb sie den Engel nur heimlich „Papa" nennen darf:

> *„När Maria vaknar om natten och har svårt att somna om, brukar en ängel komma till henne som sällskap. Det händer också att han följer med när hon går ut på sina långa promenader. Ängeln är en äldre kraftfull man med svarta ögon och allvarsamt ansikte. Hans hår och skägg är grånat, ändå är det rakt ingen gubbe. Hennes skyddsängel är han [...] Ängeln har inget namn, men ibland och i hemlighet brukar hon kalla honom för pappa. Hennes pappa var just så kraftfull med mörka ögon och allvarsamt ansikte." (FB, 75–76)*

> *„Wenn Maria in der Nacht aufwacht und es fällt ihr schwer, wieder einzuschlafen, kommt gewöhnlich ein Engel als Gesellschaft zu ihr. Es passiert auch, dass er ihr folgt, wenn sie ihre langen Spaziergänge macht. Der Engel ist ein alter, kraftvoller Mann mit schwarzen Augen und ernstem Gesicht. Sein Haar und Bart sind ergraut, trotzdem ist er kein Greis. Ihr Schutzengel ist er. […] Der Engel hat keinen Namen, aber manchmal und insgeheim nennt sie ihn Vater. Ihr Vater war genauso kraftvoll mit dunklen Augen und ernstem Gesicht."*

Das Kommunizieren mit dem Schutzengel hat eine sozialisierende Funktion: Maria geht es vor allem darum, in ihm einen Partner zu haben, wenn sie ihm die Zeitung vorliest oder das Essen für sie beide kocht. Festzuhalten ist, dass es sich in keiner Weise um

[205] Psychoanalytisch betrachtet, weist die Auseinandersetzung einer Person mit religiösen Gestalten, die Repräsentanten der Macht sind, häufig auf einen ungelösten ödipalen Konflikt hin. So betont E. H. Erikson mit Recht: *„Freuds Kampf mit dem Engel war seine Auseinandersetzung mit dem Vaterkomplex."* E. H. Erikson: *Der junge Mann Luther*, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 49.

schizophrenes Verhalten handelt, bei dem numinose Gestalten das Bewusstsein okkupieren. Vielmehr geht es hier um eine *aktive Imagination*[206], die einen Defekt in der Entwicklung von Marias Objektbeziehungen markiert und den Blick des Lesers auf die ödipale Fixierung lenkt.

Im gesamten Roman ist Maria ständig auf der Suche nach Pflegeobjekten, die sie umsorgen kann, ohne eine Gegenleistung zu erwarten. Indem sie die Rolle der Dienerin spielt, versucht sie ihre ödipale Vaterbeziehung zu rekonstruieren. So wie sie ihrem Vater das Essen brachte, „serviert" sie ihrer Familie das Leben. Mit anderen Worten: Es gelingt ihr, ihre eigenen *„Bedürfnisse nach oraler Passivität zu sublimieren",* weil sie diese *„pflegerisch sozialisieren"* [207] kann.

Der Schutzengel (ein Teil des Göttlichen) als Projektionsträger ist laut Freud von kindlichen Wunschvorstellungen geprägt[208]: *„Gott muß garantieren, daß es mir gut geht, wenn und sofern ich die Abmachungen einhalte bzw. den moralischen Normen entspreche"*[209]. Dies bedeutet, dass Maria von ihm eine aktive Teilhabe an ihrem Schicksal erwartet, während sie selbst einer passiven Haltung verhaftet bleibt.

In der Krise beginnt Maria nach den Gründen für ihre „Bestrafung" zu suchen, als die sie die Trennung von ihrem Mann versteht, und wird mit Gewissensängsten und Schuldgefühlen konfrontiert:

> *„Där var Maria. Kvar med denna eviga skuld, denna outplånliga skuld. Hon var någon annanstans än i sitt liv. I en grotta på Jungfrugatan dit solen inte nådde. Bland kartonger där allt hon ägde förvarades. Vari låg det brott för vilket Gud måste straffa henne?" (FB, S. 43)*
>
> *„Dort war Maria. Mit dieser ewigen Schuld, dieser unzerstörbaren Schuld. Sie war irgendwo anders als in ihrem Leben. In einer Höhle in der Jungfrugatan, wohin die Sonne nicht reichte. Zwischen den Kartons, in denen sie alles, was sie geerbt hatte, aufbewahrte. Was war das Verbrechen, für welches Gott sie strafen musste?"*

Auf einer anderen Ebene erinnert die oben zitierte Textpassage an eine unbewusste Szene, nämlich an den Wunsch des Kindes nach Rückkehr in den Mutterleib. Psychoanalytisch betrachtet, könnte die „Höhle" (ein metaphorischer Ausdruck für die Wohnung) den mütterlichen Uterus symbolisieren. Gleichzeitig kann man hinter den erwähnten Schuldgefühlen Marias, die in engem Zusammenhang mit der Trennung von ihrem Ehemann stehen, die Autonomiebedürfnisse des Kindes gegenüber einer verschlingenden Mutter ahnen. Diese Passage korrespondiert mit einer Passage in

---

[206] Unter dem Begriff der aktiven Imagination versteht B. Grom die *„Tagträume, die noch aktiv vom Ich gesteuert werden"*. B. Grom: *Religionspsychologie*, a.a.O., S. 301.
[207] J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 96.
[208] Vgl. H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen*, a.a.O., S. 252.
[209] Ebd., S. 252.

Passionsspelet[210], in der es um die Überlagerung von ödipalen und präödipalen Konflikten geht. Die Beziehung zum weiblichen Raum wird durch die Platzierung von Marias Wohnung in der Jungfrugatan (*Jungfernstraße*) noch verstärkt. Die „Jungfernstraße" symbolisiert hier die weibliche Sphäre und die weibliche Autonomie gegenüber der männlichen Macht[211]. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es sich hier um ein höchst komplexes Phantasiegebilde handelt, nämlich um eine männliche Phantasie über weibliche Phantasieinhalte. Dieser Männerphantasie, die sich hier der Phantasie einer weiblichen Figur bedient, liegen Psyche und Konflikte des männlichen Autors zugrunde, der sich hinter dem Text versteckt. Denkbar ist, dass durch das Ausphantasieren einer weiblichen Figur (die mit mütterlichen Funktionen ausgestattet wird und eine enge Beziehung zum Vater hat) eine gewisse Distanzierung vom männlichen ödipalen Szenario und von männlichen homosexuellen Wünschen erreicht wird. Auf dieser Ebene könnte man die Phantasien Marias von den Engelsbesuchen in der Jungfrugatan als Zeichen der Überlagerung ödipaler und präödipaler Phantasien verstehen.

Ernest Jones weist auf den Zusammenhang zwischen dem Erscheinen des Erzengels Gabriel und der symbolischen Befruchtung durch Gott-Vater im Neuen Testament hin:

> *„…wenn ein Gott ein irdisches Weib befruchten will, erscheint er auf der Erde entweder in menschlicher Gestalt oder als ein Tier mit besonders stark ausgeprägten phallischen Symbolen, (als Stier, Schlange usw.) […] Im Madonnamythos hingegen erscheint Gottvater überhaupt nicht, außer wenn wir den Erzengel Gabriel als seine Verkörperung betrachten; die Befruchtung selbst findet statt durch den Gruß des Engels und den Atem der Taube, der zu gleicher Zeit in das Ohr der Madonna eingeht."*[212]

Auch Marias Glaube, die Empfängnis ihres Sohnes sei „Gottes Wunder", ist ein wichtiges Indiz für diese Interpretation. Die Inzestphantasie ist jedoch mit der Angst vor Strafe verbunden. Marias Vision vom schwachen, ohnmächtigen Gott auf dem Thron ist eine Bestätigung solcher Ängste, ein Ausdruck für die gefürchtete Kastration, die wiederum abgewehrt wird, indem die Kastrationsängste auf die Gottesfigur projiziert werden:

> *„Maria åkallade säkert många gånger Gud i sin ångest. [...] Varför lät han henne pinas och gå under utan att lyfta ett finger? Varför brydde han sig inte om hennes lidande? [...]*

---

[210] Vgl. *Passionsspelet*, S. 63, und meine Interpretation in Kap. 3.1.1.3 dieser Arbeit.

[211] S. Tarachow hält dagegen den Mythos der Jungfrauengeburt für ein Zeichen der Befreiung von der Vatermacht: *„in der Jungfrauengeburt haben wir die totale Scheidung vom Vater"*. S. Tarachow: „Judas, der geliebte Henker". In: Y. Spiegel (Hg.): *Psychoanalytische Interpretation biblischer Texte*, a.a.O., S. 243–256; hier: S. 254. Diese These ist anzuzweifeln. Die unsichtbare Präsenz des Vaters und die Erfüllung seines Willens werden gerade durch Verkündigung und Jungfrauengeburt bestärkt.

[212] E. Jones: „Eine psychoanalytische Studie über den Heiligen Geist". In: Y. Spiegel (Hg.): *Psychoanalytische Interpretation biblischer Texte*, a.a.O., S. 200–211; hier S. 203.

Så hände det att där hon låg på golvet i hallen och grät kom en ängel till henne. Med ett finger på munnen tecknade ängeln åt Maria att vara tyst. Varsamt lade han armen om henne och sa:
– Jag ska visa dig varför han aldrig gjorde alt det han verkligen avsåg att göra.
Och ängeln förde Maria till himmelen, och i himmelens mitt fanns en stad av ljus, och i stadens mitt stod ett tempel, och i templet förde ängeln Maria, in till en väldig pelarsal i templets mitt, och i salens ände stod en tron av sten, huggen ur ett enda block, och ängeln gick före Maria och ställde sig vid tronen.
– Ser du nu, sa ängeln och pekade med armen, ser du nu varför han aldrig kom till din undsättning? Hur ska du kunna anklaga honom nu?
[...] På tronen låg Gud, och Gud var en helt fattig liten gosse, inte större än att han kunde ligga på tronens säte. Hans kropp var genomborrad av kulor. Hans kött var uppfläkt, i handen höll han ännu en vissnad lilja, under honom en pöl av levrat blod. Hans ögon var slutna, hans anletsdrag lätta och utslätade, som om han låg där och sov, låg där och drömde, och i drömmen skapade han redan nya världar – nya, vackra och lyckliga världar, långt långt borta från denna onda. Allt detta visade ängeln Maria, och hon berättade det aldrig för någon."(FB, S. 44–45)

„Maria rief Gott in ihrer Verzweiflung sicher viele Male an. […] Warum ließ er zu, dass sie gequält wurde und unterging, ohne einen Finger zu rühren? Warum kümmerte er sich nicht um ihr Leiden? […]
So geschah es, dass dort, wo sie im Flur auf dem Boden lag und weinte, ein Engel zu ihr kam. Mit einem Finger auf dem Mund bedeutete der Engel Maria, still zu sein. Vorsichtig legte er den Arm um sie und sagte:
– Ich werde dir zeigen, warum er niemals all das tat, was er vorhatte zu tun.
Und der Engel führte Maria in den Himmel, und in der Mitte des Himmels gab es eine Stadt aus Licht, und in der Mitte der Stadt stand ein Palast, und in den Palast führte der Engel Maria, hinein in einen riesigen Kolonnadensaal, und am Ende des Saals stand ein Thron aus Stein, gemeißelt aus einem einzigen Block, und der Engel ging vor Maria her und stellte sich vor den Thron.
– Siehst du jetzt, sagte der Engel und zeigte mit dem Arm, siehst du jetzt, warum er dir niemals zur Hilfe kam? Wie kannst du ihn jetzt anklagen?
[…] Auf dem Thron lag Gott, und Gott war ein ganz armer kleiner Junge, nicht größer, um gerade auf dem Thronsitz liegen zu können. Sein Körper war von Kugeln durchbohrt. Sein Fleisch war zerrissen, in der Hand hielt er immer noch eine verwelkte Lilie, unter ihm war eine Pfütze aus geronnenem Blut. Seine Augen waren geschlossen, seine Gesichtszüge waren sanft und glatt, als ob er dort lag und schlief, dort lag und träumte, und im Traum schuf er schon neue Welten – neue, schöne und glückliche Welten, weit, weit weg von diesem Bösen. Das alles zeigte der Engel Maria, und sie erzählte es niemals jemandem."

Marias Gott schrumpft in dieser Vision zu einem ohnmächtigen kleinen Jungen. Die Vermutung liegt nahe, dass so die machtvolle Vaterimago ausgelöscht werden soll. Zugleich kann sie ihre Kastrationsängste auf diese Instanz projizieren. Andererseits zeigt diese apokalyptische Vision, die deutliche intertextuelle Bezüge zur Offenbarung des Johannes aufweist, Marias psychotischen Zustand:

„Und ich sah einen großen, weißen Thron und den, der darauf saß …" (Offb. 20:11), *„und es kam zu mir einer von den sieben Engeln…"* (Offb. 20:9), *„und er legte seine rechte Hand auf mich und sprach zu mir…"* (Offb. 1:17), *„…die erste Stimme, die ich mit mir hatte reden hören wie eine Posaune, die sprach: Steig herauf, ich will dir zeigen, was nach diesem geschehen soll"* (Offb. 4:1), *„und er führte mich hin im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem […] Und ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem Jaspis, klar wie Kristall"* (Offb. 21:10, 11), *„und*

ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, und das Meer ist nicht mehr“ (Offb. 21:1).[213]

Bei dieser Gegenüberstellung fällt noch etwas auf, nämlich, dass Marias Vision in gewisser Hinsicht eine Parodie ist, eine ins Groteske gesteigerte Umdeutung des mächtigen Richter-Gottes aus der Offenbarung. Die Enttäuschung über den ohnmächtigen Gott ist nichts anderes als die Enttäuschung über das überschätzte Vaterbild. Insofern stellt Marias Vision einen Versuch dar, sich aus der Herrschaft des Vaters zu befreien, sodass sich narzißtisch gekränktes Selbstbewußtsein in ein intellektuell-aggressives umwandelt[214]. Dies bedeutet, dass Marias zunächst narzisstisch strukturierte Phantasie vom gütigen Gott-Patriarchen (die idealisierte Vater-Imago) reflektiertere Züge bekommt.

4.2.1.2 Die Allmacht des Teufels und die Hölle der Drogensucht als Zeichen der oralen Regression

Wie bereits gezeigt wurde, lässt sich Marias Gottesvorstellung in zwei ambivalente Bilder unterteilen: in den mächtigen Gott, der ihre Wünsche erfüllt, und den ohnmächtigen Gott, der sich ihren Bitten verweigert bzw. diese gar nicht erfüllen könnte. Eine Erklärung für das „seltsame“ Verhalten Gottes findet man in Kapitel 38 des Romans, wo eine Anspielung auf Hiob und Gottes Pakt mit dem Teufel mit Marias Schicksal verknüpft wird:

„Och Gud såg på dem från himmel, och han yvdes och gladde sig, och han sa: ‚Se på min tjänare Maria och hennes familj! Ty på jorden finns icke deras like i ostrafflighet och redlighet, inga som så fruktar Gud och flyr det onda.‘ Och djävulen svarade: ‚Är det då för intet som de fruktar Gud? Du har ju givit dem så mycket. Men räck ut din hand och ta tillbaka, ska du se vad som händer.‘ Så Gud och djävulen ingick en sorts vad, och Gud lät djävulen göra lite som han ville med den lyckliga familjen för att pröva dem, och med det var lyckan slut.“ (FB, S. 91)

„Und Gott sah vom Himmel auf sie herab, und er war stolz und freute sich, und er sagte: ‚Hast du achtgehabt auf meine Dienerin Maria und ihre Familie? Denn es ist ihresgleichen nicht auf Erden, fromm und rechtschaffen, gottesfürchtig und meidet das Böse.‘ Und der Satan antwortete: ‚Geschieht es ohne Grund, dass sie Gott fürchten? Du hast ihnen doch so viel gegeben. Aber streck nur deine Hand aus und nimm es zurück, so wirst du sehen, was dann geschieht.‘ So gingen Gott und Satan eine Art Wette ein, und Gott ließ Satan mit der glücklichen Familie ein bisschen machen, was er wollte, um sie zu testen, und damit war das Glück zu Ende.“

[213] Ausführlicher zur psychoanalytischen Interpretation von apokalyptischen Bildern siehe Hartmut Raguse: *Psychoanalyse und biblische Interpretation. Eine Auseinandersetzung mit Eugen Drewermanns Auslegung der Johannes-Apokalypse*, Stuttgart/Berlin/Köln 1993.
[214] Vgl. H.-J. Fraas: *Die Religiosität des Menschen*, a.a.O., S. 223.

Hier wird die Manipulierbarkeit Gottes dargestellt. Die Kette der hierauf folgenden Ereignisse im Leben Marias – die Drogenabhängigkeit ihres älteren Sohnes, die Ehescheidung und ihr sozialer Abstieg – entspricht der Abnahme der Präsenz Gottes in Marias Leben und der Entwicklung des teuflischen Werks. Es beginnt mit einem anonymen Anruf, durch den Maria erfährt, dass ihr Sohn Björn Drogen nimmt. Später lernen sie und ihre Familie das Milieu der Drogenabhängigen und Kriminellen kennen, und die Erzählinstanz schildert diese Welt als infernalische. So lässt die Szene, in der Björn einen Wutausbruch bekommt und mit seiner Mutter und seinen Geschwistern streitet, das Bild einer Familienhölle entstehen:

> *„Vad var det för* jävla skitmorsa *som inte litade på sin son?*
> **–** *Jag ska inte köpa nåt* jävla knark*! Jag ska inte köpa nåt* jävla knark *säger jag ju,* jävla sugga*, jag är skyldig ett par polare pengar, var lite* jävla schysst *för en enda* jävla gångs *skull då,* jävla förbannade fitta*, skyll dig själv då, jag ska* döda dig*!*
> **–** *Låt mamma vara!*
> **–** *Lägg dig inte i det här,* ungjävel*!*
> **–** *Du rör inte mamma!*
> **–** Dra åt helvete *innan jag* slår ihjäl dig*!*
> **–** *Gå in på ditt rum, Leif! Du också Johan, och lås dörrarna!*
> **–** *Varför ska de låsa dörrarna,* din jävla fitta*?“ (FB, S. 104, Hervorhebung A. V.)*

> *„Was war das für eine* verdammte Scheißmutter*, die ihrem Sohn nicht vertraute?*
> **–** *Ich werde nicht irgendwelche* verdammten Drogen *kaufen! Ich werde nicht irgendwelche* verdammten Drogen *kaufen, sage ich doch,* verdammte Sau*, ich bin ein paar Kumpeln Geld schuldig, sei ein einziges* verdammtes Mal *ein bisschen* verdammt cool*,* zum Teufel*,* verdammte Fotze*, du bist selber schuld, ich werde* dich töten*!*
> – *Lass Mama in Ruhe!*
> – *Misch dich nicht ein,* kleiner Teufel*!*
> – *Du fasst Mutter nicht an!*
> – Fahr zur Hölle*, bevor ich dich* umbringe*!*
> – *Geh in dein Zimmer, Leif! Du auch, Johan, und schließt die Türen ab!*
> – *Warum sollen sie die Türen abschließen, du* verdammte Fotze*?“*

In diesem Textabschnitt richtet sich die Aggression von Björn direkt gegen die Mutter. Dass ein Tabu verletzt und ein Sakrileg begangen wird – die Verhöhnung der Mutter und Gewalt gegen sie – betont der folgende Satz: *„Hon tog tyst emot. Som ett offerlamm“/„Sie nahm sie [die Verhöhnung] still entgegen. Wie ein Opferlamm“* (FB, S. 105). Indem Björn sein aggressives Verhalten gegen die Mutter richtet, versucht er seine Abhängigkeit von ihr aufzuheben, die sakrale Beziehung zur Mutter zunichte zu machen. Aus psychoanalytischer Sicht steht die Drogen- und Alkoholabhängigkeit eines erwachsenen Menschen in engem Zusammenhang mit einer ungelösten Bindung an das präödipale Liebesobjekt[215]. Als die Mutter ihm Geld für Drogen verweigert, lässt er

[215] Vgl. dazu die folgende Aussage von Schretzenmayer, der die Suchttheorien der Zeitperiode zwischen 1926 und 1950 recherchiert und die Theoretiker Rado, Simmel, Weijl und Lewin zusammenfasst: *„Der Süchtige führe sich aufgrund der Enttäuschung frühen oralen Verlangens die einst entbehrte orale Liebe*

seine Wut an ihr aus – eine Reaktion darauf, dass der glückselige infantile Zustand des Drogenrausches ihm vorenthalten wird.

Die herabsetzenden Ausdrücke und die Fäkalsprache, die Björn verwendet, deuten auf regressiv besetzte sado-anale Fixierungen hin, in denen Wut und Hass auf die Mutter mit analen Mechanismen abgewehrt werden sollen. Die frühe Enttäuschung über die Mutter, die sich dem Kind entzieht, provoziert das spätere Trauma, und der Drogenkonsum soll dazu dienen, narzisstische Verletzungen zu beseitigen.

An dieser Stelle scheint mir die These von Melanie Klein plausibel, die hinter der Aggression gegen die Mutter die abgespaltenen „bösen" Teilobjektbeziehungen zur Mutterbrust vermutet:

> *„Der orale Sadismus wird durch das Geburtstrauma verstärkt und später dann auch als reale, von der Mutter ausgehende Frustration phantasiert. Die wichtigsten Emotionen, die auf die orale Aggression zurückgehen, sind Neid und Gier. Neid drückt sich in der prototypischen Phantasie aus, das frustrierende Objekt, ursprünglich die Brust, halte seine Inhalte absichtlich zurück; der orale Neid drückt den Haß gegen dieses zurückhaltende Objekt und den Wunsch aus, es zu zerstören, um den Neid zu beseitigen."*[216]

Der Drogenentzug erinnert an die oral frustrierende Mutter, die dem Kind die Nahrung verweigert. Gleichzeitig werden die nicht gelösten Aspekte der ödipalen Problematik sichtbar: Die sado-anale Regression in der phallischen Phase zeichnet sich dadurch aus, dass das männliche Kind Schutz vor der „oralen" oder „analen" Mutter der prägenitalen Phase sucht und eine „phallische Barriere" gegen die Mutter errichtet. Dies äußert sich u.a. in einer Entwertung der weiblichen Organe[217] (im Roman in den abwertenden Bezeichnungen für die Mutter erkennbar) und dem Wunsch, die Macht der Mutter zu reduzieren.

Durch sein sadistisches Handeln kontrolliert und bestraft Björn die bedrohliche, „kastrierende" Mutter, doch zugleich artikulieren sich hier unbewusste

---

symbolisch in Form des Rauschmittels zu. Objektbeziehungen dienten ihm lediglich dazu, Zuwendung zu erhalten. Die Aufnahme des Suchtmittels ersetze als physischer introjektiver Prototyp der Inkorporation die Identifizierung mit dem guten Mutterimago, erlaube gleichzeitig aber auch die Zerstörung der verhaßten, oral frustrierenden Mutter." K. Schretzenmayer: *Psychodynamik von Alkoholismus und Drogensucht. Eine Literaturübersicht über die wichtigsten Beiträge zu einer psychoanalytischen Interpretation der Sucht*, München 1993, S. 326.

[216] O. F. Kernberg fasst hier die Theorie von M. Klein über die Entstehung des oralen Sadismus zusammen. O. F. Kernberg: *Innere Welt und äußere Realität*, a.a.O., S. 24.

[217] Vgl. dazu Mertens Zusammenfassung des Differenzierungsmodells von Fast, laut dem *„beginnend mit dem Gewahrwerden des anatomischen Geschlechtsunterschiedes – und das heißt auch mit zunehmenden kognitiven Fähigkeiten zur Realitätsprüfung –, der Junge allmählich realisieren muß, daß seine in primären Identifizierungen mit der Mutter erworbenen Teilhabe-Phantasien an den mütterlichen oral spendenden und Leben schenkenden Fähigkeiten eine Illusion darstellen. Es kann nicht ausbleiben, daß Gefühle von Enttäuschung und Neid entstehen, die dann häufig auch zu einer reaktiven Forcierung der Phallizität und einer entsprechenden Entwertung nahezu aller weiblichen Fähigkeiten führen können"*. W. Mertens: *Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität*, a.a.O., S. 62.

Verschmelzungswünsche, welche *„mit den Mitteln der dyadischen Beziehung und der analen Triebentwicklung abgewehrt, das heißt durch aggressive Konfrontation, Unterwerfung, Entmachtung, Kontrolle und Erniedrigung des Opfers“*[218] ausgeführt werden.

Auch das Modell von Chasseguet-Smirgel erklärt das Entstehen des „analen Universums“ und die damit verbundenen Perversionen im späteren Erwachsenalter durch die Fixierung des Kindes auf einen prägenitalen Partialtrieb und durch die von der Kastrationsangst blockierte Sexualität, wobei die primäre Beziehung zur Mutter eine entscheidende Rolle spielt. Im Unterschied zur Schule von Melanie Klein, welche die Aggression gegen die Mutter mit den abgespaltenen Teilobjektbeziehungen zur mütterlichen Brust und später zu ihrem ganzen Körper verbindet und somit in der präödipalen Phase begründet sieht, erkennt Chasseguet-Smirgel einen Zusammenhang zwischen sado-analer Aggression und der Verleugnung der ödipalen Situation durch das Kind, was zur Regression in die „anale Welt“ führe und auch als fruchtbarer Boden für Perversionsbildungen diene. Ihre These ist, *„daß bei beiden Geschlechtern die Kastrationsangst der späteren ödipalen Phase von der Aggression, die auf die verschlingende primitive genitale Figur der Mutter projiziert wird, von dem Bedürfnis, das Wissen von der Existenz der Vagina zu verleugnen, und von der Aggression gegen den Inhalt der mütterlichen Genitalien herrührt und verstärkt wird“*[219].

Von daher könnte man das Abgleiten dieser Romanfigur in die „anale“ Welt der Drogenabhängigen und Kriminellen als Zeichen eines symbolischen Triumphs der phallischen Macht über die oralen mütterlichen Qualitäten interpretieren. Die analen Modalitäten und Koprosymbole, welche diese Welt dominieren, werden detailliert beschrieben und in direkte Verbindung mit dem Teufel gebracht:

> *„Knarkarkvartar var intorkat bajs på parkettgolvet som fick karvas dän med kniv, det var igenproppade toaletter, flera veckors avföring och dasspapper i en överfylld toalettstol, spyor i handfatet, lortiga badkar och igengrodda kök, brännmärken i linoleummattan, disk som stått i månader och pizzakartonger, möglade matrester, fimpar, kanyler, tomma ölburkar och vinflaskor, sovrum med madrasser på golvet, smutsiga kalsonger, nedklottrade väggar, sönderrivna porrtidningar, levrat blod, stinkande sängkläder, djävulens hemvist, helvetet.“ (FB, S. 99)*
>
> *„Der Gelegenheitsschlafplatz eines Drogensüchtigen, das war eingetrocknete Scheiße auf dem Parkettboden, die man mit dem Messer abkratzen musste, das waren verstopfte Klosetts, mehrere Wochen altes Exkrement und Klopapier in einer überfüllten Kloschüssel, das war Kotze im Waschbecken, schmutzige Badewannen und verdreckte*

[218] N. Becker: „Psychoanalytische Theorie sexueller Perversionen“. In: S. Volkmar (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*, a.a.O., S. 222–240; hier: S. 237.
[219] O. F. Kernberg: *Wut und Haß*, a.a.O., S. 329.

Küchen, Brandflecken auf dem Linoleum, Geschirr, das monatelang herumstand, und Pizzakartons, verschimmelte Essensreste, Kippen, Kanülen, leere Bierdosen und Weinflaschen, Schlafzimmer mit Matratzen auf dem nackten Boden, schmutzige Unterhosen, bekritzelte Wände, zerrissene Pornohefte, geronnenes Blut, stinkende Bettwäsche, des Teufels Heimstatt, die Hölle."

Der dem Dämon verfallene Björn führt ein Unterweltdasein in einer Wohnung, die eher an einen Schweinestall als an einen von einem Menschen bewohnten Ort erinnert. Ein auffallendes Moment bildet die fäkale Thematik. Nahezu sämtliche Gegenstände sind mit Exkrementen verunreinigt oder mit sonstigen Ausscheidungsvorgängen assoziiert. Psychoanalytisch betrachtet weisen diese Elemente auf eine idealisierte, aber verdrängte Analerotik hin, die im Unbewussten (Wohnung der Drogenabhängigen) ruht. Die Kippen, Kanülen, leeren Bierdosen und Weinflaschen könnten dann als Bilder des fäkalisierten Phallus verstanden werden. In dieser Symbolik scheint mir eine verschlüsselte Botschaft der homosexuellen Libido verborgen zu sein, wobei die Figur Björn für den Projektionsträger dieser Libido steht. Die vom Teufel beherrschte Wohnung trägt alle Merkmale des Chaos – ein Sammelbegriff für die Triebinstinkte – und stellt einen Gegensatz zu Marias sauberen und gepflegten Zimmern dar:

„Detta var hennes hem, vad hon byggt upp i livet. Blomkrukor och Iittala-ljusstakar i fönstren, ett badrum med citrongult kakel och mörkgrön badrumsmatta, ett kök med duralexglas som man skulle kunna tappa i golvet utan att de gick sönder. Det var här hon skulle vara som tryggast, dessa hennes lyckligaste år." (FB, S. 108)

„Das war ihr Zuhause, das, was sie sich in ihrem Leben aufgebaut hatte. Blumentöpfe und Iittala-Kerzenständer in den Fenstern, ein Badezimmer mit zitronengelben Kacheln und dunkelgrünem Teppich, eine Küche mit Duralexgläsern, die man auf den Boden fallen lassen konnte, ohne dass sie kaputtgingen. Es war hier, wo sie am sichersten sein sollte, in diesen ihren glücklichsten Jahren."

Das ordentlich eingerichtete, sichere Zuhause weckt Assoziationen an einen Kokon, der auf der Ebene des Unbewussten mit einem schützenden mütterlichen Raum in Verbindung steht. Gleichzeitig werden aber bereits im nächsten Abschnitt Zweifel an der Stabilität von Marias Situation sichtbar:

„Så naivt att tro att djävulen skulle låta bli att komma på besök bara för att han inte var välkommen. Stora var fönstren i vardagsrummet, tunna var rutorna. Vad hjälpte det då att låsa dörrarna?" (FB, S. 108)

„Es war so naiv zu glauben, dass der Teufel nicht zu Besuch kommen würde, nur weil er nicht willkommen war. Groß waren die Fenster im Wohnzimmer, dünn waren die Fensterscheiben. Was würde es da helfen, die Türen abzuschließen?"

Dieser Kontrast verstärkt die Ohnmacht Marias gegenüber den aggressiven Triebimpulsen und dem sadistischen Verhalten ihres Sohnes. Der Wunsch nach Auslöschung des weiblichen Prinzips zeigt sich vor allem auf metaphorischer Ebene

und hängt offenbar mit der Angst vor den weiblichen Genitalien zusammen[220] (vor diesem Hintergrund werden auch die abwertende Haltung Björns gegenüber seiner Mutter und seine auf ihr Geschlecht bezogenen Schimpfwörter verständlicher). Ein Gegengewicht zur verschlingenden Mutter wird dadurch geschaffen, dass anale (nicht vaginale) Modalitäten eingeführt werden. Maria übernimmt die Rolle der Gedemütigten, indem sie das von ihrem Sohn angerichtete Chaos beseitigt:

> *„Helst hade hon velat dränka in alltsammans i sprit och tända på, men hon städade och tvättade och skrubbade och karvade och skrapade och skurade och diskade, och hon teg och hon grät och hon snorade och hon svor – hon uttalade djävulens namn, för hon hade fått lära känna honom. Hon ropade på Gud, men han svarade henne inte." (FB, S. 99)*

> *„Am liebsten hätte sie alles mit Spiritus getränkt und angezündet, aber sie putzte und wusch und scheuerte und hobelte und kratzte und schrubbte und spülte, und sie schwieg und sie weinte und sie rotzte und sie fluchte – sie sprach des Teufels Namen aus, weil sie ihn hatte kennenlernen dürfen. Sie rief nach Gott, aber er antwortete ihr nicht."*

Die Mutterfigur steht mit Ordnung und Sauberkeit in Zusammenhang, die Figur des Sohnes mit Chaos und Schmutz. Auffallend an den oben angeführten Textpassagen sind die Bindung Marias an ihren Sohn und sein Wunsch, diese Bindung zu durchbrechen. Björns Leben in der vermüllten Wohnung, in den Abgründen der kriminellen Welt, zeugt von einem Separationswunsch, der immer wieder scheitert, so lange eine andere, narkotische Abhängigkeit die Mutterbindung ersetzt:

> *„Björn kom hem när han måste sova ut. [...] Amfetaminet tog bort både hungern och trötttheten men gjorde Björn utmärglad och urgröpt med onda ögon, små som råttskitar." (FB, S. 102)*

> *„Björn kam nach Hause, wenn er ausschlafen musste. […] Das Amphetamin nahm den Hunger und die Müdigkeit, aber es machte, dass Björn abgemagert und ausgehöhlt war mit bösen Augen, klein wie Rattenscheiße."*

Eine Bestätigung dafür, dass Drogenabhängigkeit mit der ungelösten Bindung an die verschlingende Mutter und mit dem Bild des fehlenden Vaters zu tun hat, liefert die Theorie von Haas[221], die Schretzenmayer folgendermaßen zusammenfasst:

> *„Bei der Drogenabhängigkeit vom Amphetamin-(Kokain-)Typ liege die spezifische Fixierungsstelle in der Phase der Auflösung der symbiotischen Mutter-Kind-Beziehung,*

---

[220] Vgl. an dieser Stelle auch Chasseguet-Smirgel: *„Wenn die Vagina abstoßend ist, dem Anus (mit dem man defäziert) höchstens gleichwertig, tatsächlich aber unterlegen, wenn man von Frauen nichts anderes wünscht als die Analöffnung, das Gesäß und die Exkremente (vgl. die koprophagen Praktiken), und zwar unter Mißachtung ihrer eigentlich weiblichen Organe (Brüste, Vagina), wenn überdies die Männer der Sache dienlicher sind als die Frauen, dann ist die narzißische Verletzung, die mit der kindlichen Unzulänglichkeit verbunden ist, gut beseitigt. Man kann sogar annehmen, daß sie es auch bei der anderen Neigung des Ödipuskomplexes ist: Wenn die Mutter keine anziehenden Merkmale hat, die ihr eigen sind, dann ist der kleine Junge vor ihr nicht nur nicht gedemütigt, sondern stellt auch für seinen Vater ein der Mutter gleichwertiges oder überlegenes Objekt der Anziehung dar."* J. Chasseguet-Smirgel: *Anatomie der menschlichen Perversion*, a.a.O., S. 159.

[221] Ausführlicher zur Haas' Theorie: K. Schretzenmayer: *Psychodynamik von Alkoholismus und Drogensucht*, a.a.O., S. 147–150.

bei der die Unterstützung vom Vater gefehlt habe. Das Bild des fehlenden Vaters werde unkorrigiert durch die Realität in seiner idealisierten Gestalt konserviert. Amphetamine simulierten die aggressive Machtvollkommenheit und Stärke des frühesten Vaterbildes, um gegen die bedrohliche archaische Mutter Front machen zu können. Kokain und Amphetamin ließen die Allmachtsgefühle und magische Kräfte der beginnenden Individuationsphase wieder aufleben, verdeckten jedoch nur unzureichend die Ängste vor dem Verschlungenwerden durch die archaische Mutter.“[222]

Eine solche Familienstruktur kann man auch in *Frestelsernas berg* beobachten: Der Vater hält sich aus dem Geschehen heraus, äußert sogar den Wunsch, sein missratener Sohn möge tot sein (*„Professor Gustafsson ville se honom död, men hon [moder] vägrade.“/„Professor Gustafsson würde ihn lieber tot sehen, aber sie [die Mutter] lehnte es ab.“*[223]), während die Mutter ihren Sohn deckt:

„Björn var den förste, den mest älskade. Maria var över trettio när han föddes och hade haft ett missfall året innan. I henne hade han blivit till som ett Guds mirakel, och nu ruttnade tänderna i hans mun.“ (FB, S. 107–108.)

„Björn war der erste, der meistgeliebte. Maria war über dreißig Jahre alt, als er geboren wurde, und hatte im Jahr zuvor eine Fehlgeburt gehabt. In ihr wurde er zum Wunder Gottes, und jetzt vermoderten die Zähne in seinem Mund.“

Der letzte Satz illustriert nicht nur Marias Streben nach permanenter narzisstischer Zufuhr, die im magischen Denken (Geburt des Sohnes als Gottes Wunder) zum Ausdruck kommt, sondern spricht indirekt auch die Thematik der Kastrationsangst an: Die verfallenden Zähne Björns können als symbolische Kastration und Verlustangst gedeutet werden, eine Art Selbstbestrafung für seine aggressiven oral-sadistischen Impulse gegen die Mutter. Gleichzeitig soll die Liebe Marias zu ihrem Sohn die entzogene Liebe ihres verstorbenen Vaters kompensieren.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Drogen als Mittel zur Distanzierung von einer narzisstisch bedürftigen Mutter eine Art Kompromisslösung zwischen den *„Es-Wünsche[n] nach Fusion mit der Mutter und gleichzeitigem Verbot dieser Wünsche durch das Über-Ich“*[224] darstellen. Der narkotische Rausch vermittelt das ozeanische Gefühl absoluter Glückseligkeit, das an die archaische Elternimago – die Mutter – gebunden ist. Die Droge erfüllt dann die Funktion der „guten“, „befriedigenden“ Brust, wie Melanie Klein sie in ihrer Theorie der Objektbeziehungen beschrieben hat[225]. Bleibt die Befriedigung aus, dann verwandelt sich die Droge in die „versagende“, „böse“

[222] Ebd., S. 150.
[223] J. Gardell: *Frestelsernas berg*, a.a.O., S. 103.
[224] K. Schretzenmayer: *Psychodynamik von Alkoholismus und Drogensucht*, a.a.O., S. 173.
[225] Vgl. dazu auch W.-D. Rost: *„Es sollte nochmals darauf hingewiesen werden, daß die Droge faktisch die böse, fressende, zerstörerische Brust repräsentiert, der Süchtige sie aber als solche nicht bewußt erlebt. Er stattet sie mit guten Eigenschaften aus und phantasiert sie als die gute Brust“*. W.-D. Rost: *Psychoanalyse des Alkoholismus*, Stuttgart 1990, S. 88.

Brust, auf die aggressive Potenziale und Zerstörungstriebe projiziert werden. Im Drogenrausch kann die ganze Ambivalenz der Mutter-Kind-Beziehung mit ihren Ängsten, Liebes- und Hassgefühlen umgangen werden.

Auf einer weiteren Ebene fließt in die präödipale Wunschphantasie von der Symbiose mit der Mutter eine homosexuell konnotierte Phantasie ein, die dem negativen Ödipuskomplex entstammt. In der Interpretation von *Passionsspelet* wurde bereits auf den Zusammenhang zwischen der Enttäuschung des Kindes über die oral versagende Mutter in der präödipalen Phase und die Aktivierung und Verschiebung der oralen Wünsche während der ödipalen Phase auf den Vater als mögliche Deutung für das Entstehen der Homosexualität hingewiesen[226]. Die Einnahme des Suchtmittels könnte als symbolischer Ausdruck des Wunsches verstanden werden, sich mit der Vatermacht zu identifizieren, um sich von der oral verschlingenden Mutter abzugrenzen und die Ich-Stärke provisorisch zu erhalten. In diesem Fall würde die Droge die Rolle eines idealisierten phallischen Machtobjekts spielen, das die Lücke im schwachen Selbstwertgefühl füllt.

Beide Hypothesen erscheinen mir plausibel, denn die Gesamtphantasie des „Drogenteufelspaktes“ schließt, wie die oralen Fixierungen, an die Gestalt der Mutter an, ebenso die phallisch-narzisstischen und sado-analen Regressionen. Die Hass- und Wutimpulse, die sich gegen die Mutter richten und sich in einem anal geprägten Wortschatz und sadistischen Tendenzen ausdrücken, dienen als Abwehr gegen die orale Fixierung auf sie, wobei zugleich die Angst, von ihr kastriert zu werden, verleugnet wird. Die Rebellion gegen die Mutter äußert sich in der Hinwendung zur chaotischen, „analen“ Welt der Kriminellen, in der keine Prinzipien und Normen mehr gelten. Der Zustand der Wohnung mit ihren verstopften Toiletten, zerrissenen Pornozeitschriften, eingetrockneten Exkrementen und verfaulten Essenresten verweist auf eine anal geprägte Erotik, die einen Gegensatz zur Genitalerotik schafft und die orale Abhängigkeit vom primären Liebesobjekt und die auf dieses Objekt gerichteten genitalen Regungen verneint. Die phallischen Machtattribute als Elemente der Vaterwelt werden introjiziert (z.B. mit einer Spritze als Hilfsmittel zur Stärkung des Omnipotenzgefühls und der illusorischen Aufrichtung des Größen-Selbst), um die oralen Befriedigungen, die die frustrierende präödipale Mutter versagt hat, vom Vater zu erlangen, und das Szenario des doppelten Inzests wird rekonstruiert. Die Gefahr der

[226] Ausführlicher dazu siehe das in die Interpretation integrierte Konzept von Rohde-Dachser in Kap. 3.2.3.

verschlingenden Mutter wird umgangen, indem der Vater als Alliierter in diese Phantasie integriert wird.

Im Folgenden soll die These von der Errichtung des analen Universums als Bollwerk gegen die verschlingende Mutter durch die Analyse der Homosexualitätsproblematik im Roman untermauert werden. Dabei sollen insbesondere der Ort der Handlung, ein Rotlichtviertel, und die Schilderung des homosexuellen Milieus, die sich ebenfalls der Höllenmetaphorik bedient, ausführlich betrachtet werden.

4.3 Johan und die Unterwelt der Klara Norra Porragata. Einige Überlegungen zur Perversionsbildung

Während die Romanfigur Björn mit der Welt der Kriminellen und Drogenabhängigen in Zusammenhang gebracht wird, werden mit der Schilderung eines Lebensabschnitts aus Johans Jugend die dunklen Abgründe des Homosexuellenmilieus in Stockholm gezeigt. Zwar wird das Erreichen der Coming-out-Phase des adoleszenten Homosexuellen als eine Erlösung beschrieben und die Entdeckung des Rotlichtviertels – die Klara Norra Kyrkogata (ironisch „Klara-Norra-Pornostraße“ genannt) – als Entdeckung eines Zuhauses nach langer, verzweifelter Suche, doch Johan lernt schon bald die Kehrseite dieses Viertels kennen:

> *„Och han letade på stadens alla gator utan att ens veta vad han sökte, gick och gick innesluten i sitt ensamma tonårskap. Så en kväll i juni när* solen sjönk som en röd sten genom molnen och färgade himlen i purpur och orange och kastade sina sista gyllene strålar att blänka i en av Klara Norra Kyrkogatans butikfönster*, hände det att Johan gick förbi och såg skyltfönstret bada i guld, och när han ställde sig och tittade såg han att* bortom guldet skymtade tidningsomslag *där nakna pojkar höll am varandra, och han flämtade till och kunde inte slita ögonen från det han såg.*
> *På trottoaren bakom honom närmade sig samtidigt två män från olika håll. När de passerat varandra stannade bägge som på ett givet tecken och vände sig om efter varandra. Den ene tog upp en cigarett och frågade efter eld. Den andre tog fram en tändare, och den förste kupade sina händer runt lågan för att skydda den för vinden, och det var något i männens rörelser, deras åtbörder mot varandra, deras närhet, som gjorde att det brände till i Johan. Han såg dem* i skyltfönstrets förtrollade gyllene spegel*, och han visste omedelbart att* han var framme och hemma, om nu sådana som han kunde äga ett hem*.“ (FB, S. 114–115, Hervorhebungen A. V.)*

> *„Und er durchstöberte die Straßen der Stadt, ohne zu wissen, wonach er suchte, ging und ging, eingeschlossen in seine einsame Pubertät. So auch an einem Abend im Juni, als* die Sonne wie ein roter Stein durch die Wolken sank und den Himmel purpurn und orange färbte und ihre letzten goldenen Strahlen auf einem Boutiquefenster der Klara Norra Kyrkogata schimmern ließ*, geschah es, dass Johan vorbeiging und das Schaufenster in Gold gebadet erblickte, und als er stehen blieb und schaute, sah er, dass* jenseits des Goldes ein Zeitschriftenumschlag *zu sehen war, auf dem nackte Jungen sich umarmten, und ihm stockte der Atem, und er konnte die Augen nicht von dem abwenden, was er sah.*
> *Auf dem Trottoir hinter ihm näherten sich gleichzeitig zwei Männer aus verschiedenen Richtungen. Als sie aneinander vorbeigingen, blieben sie wie auf ein Zeichen stehen und*

drehten sich um. Der eine zog eine Zigarette heraus und fragte nach Feuer. Der andere zog ein Feuerzeug heraus, und der erste schützte die Flamme mit seinen Händen vor dem Wind, und es war etwas in den Bewegungen der Männer, in ihren Gebärden, in ihrer Nähe, das Johan zum Brennen brachte. Er sah sie in dem verzauberten goldenen Spiegel des Schaufensters*, und er wusste sofort,* dass er am Ziel und zu Hause war, wenn solche wie er überhaupt ein Zuhause besitzen konnten.*"*

Schon das poetische Naturbild der untergehenden Sonne, eingebettet in die Schilderung des Rotlichtviertels, birgt eine versteckte Gefahr: Die alarmierenden Farbtöne, die am späten Abend die Stadt beleuchten und auf der Fensterscheibe schimmern, weisen nicht nur auf den Abschluss eines Zeitraums hin (den Übergang vom Abend zur Nacht und den symbolischen Übergang vom Kind zum Erwachsenen), sondern markieren zugleich das gefährliche Terrain, auf welches der Protagonist sich begibt. Das Bild von der untergehenden Sonne lässt sich mit Rückgriff auf Carl Pietzckers Interpretation der Naturbilder in Jean Pauls *Rede des toten Christus* als die auf den Himmel projizierte Vaterimago entschlüsseln[227]. Der Sonnenuntergang kann als der Wunsch interpretiert werden, den Vater zu entthronen, der als zentrale ödipale Figur den Inzest mit der Mutter verhindert. Wenn die Nacht anbricht und die Sonne vom Firmament verschwindet, beginnt das Leben auf der Klara Norra Kyrkogata, das der väterlichen Grenzziehung entzogen bleibt. Das Schaufenster wird zu einem Zauberspiegel, in dem Johan seine Zukunft erblickt, seine Identität erkennt und in dem zwei unterschiedliche Phasen zusammentreffen. Das Schaufenster mit der Pornozeitschrift ist eine Metapher für Johans Anerkennen seiner homosexuellen Veranlagung, die erwachsenen Homosexuellen auf der Straße symbolisieren das weitere Schicksal von Johans Sexualität. Die Goldmetapher steht für die Faszination, die von der Entdeckung der Homosexualität ausgeht, und betont die Idealisierung dieser gerade entdeckten Sphäre[228].

Aus psychoanalytischer Sicht weisen die Fensterscheibe und das Spiegelbild auf eine Narzissmusproblematik hin, vor allem auf die tiefe *„Verwurzelung in der Mutter"*[229]. Das Schaufenster könnte man als ein Isolationsglas deuten, das den unbewussten

---

[227] Vgl. das folgende Zitat: *„Die Sonne ist in bewußten wie unbewußten Phantasien vielfach das Bild des Vaters."* C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls „Rede des toten Christus"*, a.a.O., S. 78.

[228] Die Idealisierung der Homosexualität wird in Kap. 3.2.2 erörtert.

[229] Vgl. an dieser Stelle P. Schellenbaum: *„Die Perspektive des Spiegel-Homosexuellen bleibt die Verwurzelung in der Mutter. Er sieht sich ‚von unten', von der mütterlichen Verwurzelung her. Es gelingt ihm daher nicht, in ergänzender Perspektive, sich auch ‚von oben' in richtiger ‚Spiegeldistanz' von der Mutter zu erleben. Die Mutter ist ihm Erdreich, das er nie genügend ausgesogen hat, statt auch ‚Wasserspiegel', in dem er sich als Selbst-Persönlichkeit erkennen könnte. Seine Mutter-Imago ist denn auch von der furchtbaren, verschlingenden Mutter bestimmt."* P. Schellenbaum: *Homosexualität im Mann*, München 1991, S. 64.

Wunsch symbolisiert, die symbiotische Einheit mit der Mutter zu bewahren, ein Symbol für die gestörte Mutter-Kind-Beziehung der präödipalen Phase, in der die Mutter emotional unerreichbar und nicht greifbar war. Doch die ursprüngliche Abhängigkeit von der Mutterfigur wird vehement geleugnet, indem die fehlende Identität in männlichen Figuren gesucht wird. Die homosexuelle Tendenz ergibt sich aus dem Bedürfnis nach Spiegelung in einem anderen Mann, um den verletzenden Erfahrungen mit der distanzierten Mutter zu entkommen.

Deutlich wird die in die psychische Struktur eingeprägte Enttäuschung durch die Mutter in der Beschreibung der Sexshops in der Klara Norra Kyrkogatan. Hass, Rache und Verachtung des Weiblichen, sadomasochistische Praktiken, aber auch die freiwillige Demütigung der Männer sind hier dargestellt:

> *„I butikerna föraktade man ingen böjelse, där fick varje smak sitt lystmäte: män utstyrda till bebisar som fick blöjor av mamma, bilder på stinna bröst där mjölken sprutade ur vårtorna, en hel avdelning med tidningar där kvinnor kissade på män eller där de bajsade i varandras munnar, munnar öppna som fågelungar som väntar på att bli mättade, bilder där de satt vid vackert dukade bord, reste sig och kissade i kristallglasen, bajsade på silverfaten, skål och välkomna, detta var mänskligheten, en höggravid kvinna i raffset och brudslöja som blev påsatt i bägge hålen medan hon kraftigt kräktes, en man som fick ollonet genomborrat av nålar, en annan man i nätstrumpor och högklackat som knullade en liten flicka i stjärten med sin jättelika penis, en resa, en resa in i medelklassens mörka hjärta. Klara Norra Kyrkogata blev Johans hem som tonåring.“ (FB, S. 116–117)*

> *„In den Läden verachtete man keine Veranlagung, dort fand jeder Geschmack sein Lustmaß: Männer, hergerichtet wie Babys, die von Mama gewickelt wurden, Bilder angeschwollener Brüste, aus deren Warzen Milch spritzte, eine ganze Abteilung mit Zeitschriften, in denen Frauen auf Männer pissten oder in den Mund des anderen schissen, Münder, aufgesperrt wie die Schnäbel junger Vögel, die darauf warten, gefüttert zu werden, Bilder, auf denen Menschen an schön gedeckten Tischen saßen, sich erhoben und in Kristallgläser pinkelten, auf Silberteller schissen, prost und willkommen, das war die Menschheit, eine hochschwangere Frau in erotischer Unterwäsche und mit Brautschleier, die in beide Löcher gevögelt wurde, während sie heftig kotzte, ein Mann, dessen Penis von Nägeln durchbohrt wurde, ein anderer Mann in Netzstrümpfen und hohen Absätzen, der ein kleines Mädchen mit seinem riesenhaften Penis in den Hintern fickte, eine Reise, eine Reise in das düstere Herz der Mittelklasse. Klara Norra Kyrkogata wurde ein Zuhause für den halbwüchsigen Johan.“*

In diesem Textabschnitt kommt der Wunsch nach einer sexuellen Befriedigung zum Ausdruck, der präödipale Konnotationen aufweist. Die orale Fixierung auf die Mutterimago wird in der Erwähnung der Brust und diverser Fütterungsspiele deutlich, die mit sado-analen Elementen besetzt sind und auf den Wunsch hindeuten, die Brust als *„Quelle der Schöpfung zu zerstören“*[230]. Dieser gründet nach Ansicht von

[230] Dazu ausführlicher J. Chasseguet-Smirgel: *Anatomie der menschlichen Perversion*, a.a.O., S. 158.

Chasseguet-Smirgel[231] in dem Neid des Kindes auf die Brust als Quelle der mütterlichen Kreativität:

> *„Die Ohnmacht des Kindes wird geleugnet; dadurch wird die narzißtische Verletzung (des Kindes), die mit seiner Ohnmacht und Abhängigkeit verbunden ist, beseitigt. Was die Brust angeht, nach Melanie Klein Quelle und Symbol der Schöpfung, so wird diese gehaßt und ständig angegriffen. […] So rächt sich der ohnmächtige kleine Junge an der für seinen Wunsch unerreichbaren Mutter, die zweifellos desto unerreichbarer ist, je mehr sie ihn in Versuchung geführt hat.“*[232]

Die orale Gier in dem Satz *„Münder, aufgesperrt wie die Schnäbel junger Vögel, die darauf warten, gefüttert zu werden“* vermischt sich mit dem Bedürfnis, die Qualitäten des Spendens und Gebens in exkrementelle Akte des Ausstoßens zu verwandeln (*„in denen Frauen auf Männer pissten oder in den Mund des anderen schissen“*). Mit anderen Worten: Angestrebt wird der Austausch genitaler Merkmale durch anale, mit dem Ziel, die Geschlechtsunterschiede aufzuheben und dem Phallus eine außergewöhnliche Potenz zuzuschreiben, ihn zu idealisieren, um gegen die kastrierende Mutter vorzugehen. Das Muster der dyadischen Mutter-Kind-Beziehung wird mittels analer Triebregungen abgewehrt (sadomasochistische und koprophage Praktiken, Erniedrigung und Unterwerfung, Entmachtung und Wut). Die Urszene mit ihren Geschlechtsunterschieden wird verleugnet und zunichte gemacht. Besonders interessant erscheint mir aber die Überlagerung von präödipalen und ödipalen Strukturen: die präödipale Sehnsucht nach der Verschmelzung mit dem Urobjekt (der Mutter) und die aus dem gescheiterten ödipalen Konflikt stammende Betonung der Rolle des fäkalen Phallus, der die Unterschiede zwischen dem Penis des kleinen Jungen und dem des erwachsenen Vaters aufheben soll.[233]

Die Abwehr der ödipalen Konkurrenz, die Verleugnung der weiblichen Genitalien und deren Ersetzung durch den Anus werden in dem Satz *„eine hochschwangere Frau in erotischer Unterwäsche und mit Brautschleier, die in beide Löcher gevögelt wurde, während sie heftig kotzte“* veranschaulicht. Hier liegt die Verschmelzung der

---

[231] Chasseguet-Smirgel zieht die Theorie von M. Klein über den Zusammenhang zwischen oralsadistischen Angriffsimpulsen gegenüber der Mutterbrust und sadistischen Phantasien des Angriffs auf den ganzen Körper als Erweiterung der Mutterbrust heran. Siehe ausführlicher dazu: J. Chassegeut-Smirgel, ebd., S. 158.

[232] Ebd., S. 158.

[233] *„Diese anale Regression verwandelt die symbolische Beziehung zum genitalen Phallus in eine Beziehung zu einem pseudogenitalen fäkalen Phallus, der das Verleugnen der Unterschiede zwischen den Geschlechtern ermöglicht (anale ‚Gleichheit‘ der Geschlechter anstelle von genitaler Unterschiedenheit) und außerdem auf die Aufhebung der Grenzen zwischen den Generationen hinausläuft (der fäkale Phallus tilgt die Unterschiede zwischen dem Penis des kleinen Jungen und dem Penis des Vaters und ermöglicht es dem Jungen, das Bewußtsein auszublenden, daß die Vagina das wesentliche weibliche Geschlechtsorgan ist.“* O. F. Kernberg: *Wut und Haß*, a.a.O., S. 328.

präödipalen und ödipalen Konflikte an der Oberfläche, wobei die Dreieckskonstellation Vater-Mutter-Kind und die zeugende Rolle des Vaters schon in ihrem Ursprung geleugnet werden sollen: Der elterliche Geschlechtsverkehr auf „natürlichem", sprich genitalem Wege wird durch den analen Koitus ersetzt.

Eine ähnliche Phantasie mit Ausschaltung des väterlichen Prinzips und Verleugnung der ödipalen Konnotation findet man in der Beschreibung des pädophilen Mannes: *„ein anderer Mann in Netzstrümpfen und hohen Absätzen, der ein kleines Mädchen mit seinem riesenhaften Penis in den Hintern fickte"* bedeutet einen Triumph der Perversion, bewirkt durch Potenzängste und Angst vor den weiblichen Genitalien. Der Analverkehr soll die Angst vor der Vagina dentata abwehren, die auch dadurch kompensiert wird, dass das missbrauchte Kind kleiner ist als der riesenhafte Penis des Mannes. Nikolaus Becker macht in seiner psychoanalytischen Theorie sexueller Perversionen deutlich, dass im Falle der ödipal bedingten Pädophilie eine neurotische Entwicklung dazu führt, *„daß der Mann keine männlich-erwachsene Sexualität entwickelt hat, sich kastriert oder von der Kastration bedroht fühlt und deshalb der erwachsenen Frau und dem erwachsenen Genitale ausweicht. Kastrationsängste kommen zum Ausdruck im Gefühl, genital minderwertig zu sein, einen zu kleinen Penis zu haben, eine Frau nicht befriedigen zu können, also in Potenzängsten. Das kindliche Genitale gibt diesen Pädophilen das Gefühl, vollwertig zu sein."*[234] Indiz für die gescheiterte Konstituierung der Geschlechtsidentität sind die transvestiten, effeminierten Merkmale des Mannes, wie Netzstrumpfhosen und hohe Absätze, die unmittelbar auf die Unfähigkeit hinweisen, die männlichen phallisch-ödipalen Attribute zu verinnerlichen. Das hat die Verlagerung des phallischen Neids nach außen und damit ein perverses Szenario zur Folge: die Vergewaltigung des kleinen Mädchens als Bestätigung für das Vorhandensein des Phallus.

Betrachtet man die Gesamtphantasie des Sexshops, ist die sado-anale und orale Thematik (mit sadomasochistischen Elementen) nicht zu übersehen, welche die gescheiterten Entwicklungsstadien der ödipalen und präödipalen Konflikte und die Fixierung auf das Trauma markiert. Kernberg vermutet die Wurzel von Sadomasochismus, Hass und Perversion in einem vom Säugling als traumatisch erlebten Verhalten der Mutter:

---

[234] N. Becker: „Psychoanalytische Theorie sexueller Perversionen". In: S. Volkmar (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*, a.a.O., S. 222–240; Zitat S. 239.

„Äußerst widersprüchliches, unzuverlässiges Verhalten der Mutter verstärkt wahrscheinlich den psychopathischen Pol des Spektrums von Haß: Der Säugling und das Kleinkind deuten das Verhalten der Mutter als Verrat eines potentiell guten Objekts, das auf diese Weise zu einem unberechenbar und überwältigend schlechten Objekt wird. Indem sich das Kind mit einem verräterischen Objekt identifiziert, beginnt es einen Weg, der zur rachsüchtigen Zerstörung aller Objektbeziehungen führt."[235]

(Auf diese Problematik werde ich später in der Analyse des dritten Romans eingehen, in dem die Überlagerung von präödipalem Konflikt – d.h. der oralen Fixierung auf die Mutter – und gescheitertem ödipalen Konflikt die sadomasochistischen Verhaltensmuster prägt.)

In zwei weiteren Episoden in *Frestelsernas berg* lässt sich das Aufeinandertreffen präödipaler und ödipaler Themen in der Perversion verfolgen. Während der pubertierende Protagonist sich auf der Klara Norra Kyrkogata an erwachsene Männer verkauft, begegnet er zwei infernalischen Gestalten: einem Pädophilen, „Vater von drei Kindern", und einem verrückten Sadomasochisten:

„Vem fick hans oskuld? Han minns inte längre med säkerhet. Kanske var det lokföraren som sög av honom i en hiss på T-Centralen, kanske var det den gifte trebarnspappan *som raggade upp honom med enkla orden ‚Kom med!' [...].* Trebarnspappan *hade en liten övernattningslya i Vasastan dit han tog pojkar, ju yngre desto bättre.*
– Fast jag har aldrig gjort något med någon som inte själv ville det, förklarade han bestämt. Hans yngste älskare hade varit tolv år. Hur gamla var hans egna barn? *Johan frågade aldrig. Det tillhörde också spelets regler, att inte fråga.*
– Du är så vacker! Hade trebarnspappan *sagt och smekt Johan mellan benen. Och Johan behövde desperat höra att han var vacker och lät* trebarnspappan *göra vad han ville." (FB, S. 119–120, Hervorhebungen A. V.)*

„Wer bekam seine Unschuld? Er konnte sich nicht mehr genau erinnern. Vielleicht war es der Lokführer, der ihm in einem Fahrstuhl in der T-Centralen einen blies, vielleicht war es der verheiratete Vater von drei Kindern*, der ihn mit den einfachen Worten ‚Komm mit!' abschleppte […].* Der Vater von drei Kindern *hatte eine kleine Übernachtungsbude in Vasastan, in die er die Jungen mitnahm, je jünger, desto besser.*
– Obwohl ich niemals etwas mit jemandem gemacht habe, der es nicht selbst wollte, erklärte er mit Bestimmtheit. Sein jüngster Geliebter war zwölf Jahre alt. Wie alt waren seine eigenen Kinder? *Johan fragte nie. Es gehörte auch zu den Spielregeln, nicht zu fragen.*
– Du bist so schön! hatte der Vater von drei Kindern *gesagt und Johan zwischen den Beinen gestreichelt. Und Johan war in seiner Verzweiflung gezwungen, sich anzuhören, dass er schön war, und ließ den* dreifachen Vater *machen, was dieser wollte."*

Was in dieser Textpassage besonders auffällt, ist das Faktum, dass der Pädophile insofern Ähnlichkeit mit Johans Vater aufweist, als dass er wie dieser drei Kinder hat. Auch er besitzt eine Wohnung für bestimmte Zwecke: Während Johans Vater sich nach dem Ehebruch eine Wohnung in der Rådmansgatan mietet, in der er von der Familie getrennt unbekümmert sein Leben genießen kann, hat der pädophile, verheiratete Mann

[235] O. F. Kernberg: *Wut und Haß. Über die Bedeutung von Aggression bei Persönlichkeitsstörungen und sexuellen Perversionen,* a.a.O., S. 43.

eine Mietwohnung in Vasastan (einem Stadtviertel Stockholms)[236]. Die Phrase „Vater von drei Kindern“ wird so oft wiederholt, dass der Eindruck entsteht, es handele sich hier um eine Erzählstrategie, deren Ziel es ist, die Themen Homosexualität und Pädophilie mit der Vaterfigur in Zusammenhang zu bringen.

Der Satz *„ließ den Vater von drei Kindern machen, was dieser wollte“* demonstriert die passive Unterwerfung unter den Mann und könnte Ausdruck der projektiven Verschiebung (Übertragung) der oralen Aggression von der Mutter- auf die Vaterimago sein. Dies wirft ein Licht auf die präödipalen Züge der Homosexualität, entsteht diese doch, so Kernberg, aus dem unbewussten Wunsch, *„sich dem Vater sexuell zu unterwerfen, um von ihm die orale Befriedigung zu erlangen, die die gefährliche, frustrierende Mutter dem Sohn vorenthalten hat“*[237]. Auf die unterwürfige Haltung des Protagonisten deuten auch der Befehlston des Mannes (*„Kom med!“/„Komm mit!“*) und Johans Verzweiflung (*„Johan behövde desperat höra …“/„Johan war in seiner Verzweiflung gezwungen, sich anzuhören …“*). Auch in diese homosexuelle Phantasie ist das pädophile Muster integriert, das offenbar dazu dienen soll, die Kastrationsängste abzuwehren, indem man sich mit dem Phallus des erwachsenen Mannes (auf einer tieferen Ebene: mit dem väterlichen Phallus) während des Geschlechtsverkehrs identifiziert.

Dass die beschriebenen Perversionen immer wieder auf eine Fixierung auf die orale Abhängigkeit von der Mutter und auf die Ausweitung dieser Fixierung auf den Vater infolge des negativen Ödipuskomplexes hinauslaufen, findet man in der nächsten Textpassage bestätigt, in der Johans Bekanntschaft mit einem Mann beschrieben wird, der ihn für einen One-Night-Stand in seine Wohnung mitnimmt. Da diese Passage die oral-sadistischen und anal-sadistischen Qualitäten detailliert beschreibt, soll sie hier vollständig zitiert werden:

> *„Inne i lägenheten luktade det sött unket av något som låg och ruttnade. På golven var tidningssidor utlagda som mattor över ett skitigt linoleumgolv. Mannen förde in Johan i sovrummet. Av någon anledning lade Johan omedelbart märke till att där inte fanns några lampor. Från taket hängde en oanvänd kontakt. De grå väggarna var nakna,*

---

[236] *„Via sina kontakter på universitetet fick professorn tillgång till en gästlägenhet vid Rådmansgatan. Dit räddade han sig och var glad för det. […] Äntligen kunde han andas lite lättare, ha roligt igen, våga bjuda hem vänner.“/„Durch seine Kontakte an der Universität bekam der Professor Zugang zu einer Gästewohnung in der Rådmansgatan. Dorthin floh er und war froh darüber […] Endlich konnte er ein bisschen leichter atmen, wieder Spaß haben, sich trauen, Freunde einzuladen“*. J. Gardell: *Frestelsernas berg*, a.a.O., S. 50.

[237] O. F. Kernberg: *Wut und Haß. Über die Bedeutung von Aggression bei Persönlichkeitsstörungen und sexuellen Perversionen,* a.a.O., S. 350. Vgl. dazu auch die Zusammenfassung von Kernbergs Gedanken in: F. Leichsenring: *Borderline-Stile. Denken, Fühlen, Abwehr und Objektbeziehungen von Borderline-Patienten*, Bern 1996, S. 37.

fönstret saknade gardiner. På ett bord bredvid den slarvigt bäddade sängen låg ett par kollegieblock där någon klistrat in utklippta porrbilder och skrivit pratbubblor till med en barnslig spretig handstil: Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Hundratals gånger upprepat. Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Som en besvärjelse, som ett mantra. ‚Svälj min stora kuk!' ‚Jag ska knulla sönder arslet på dig med min jättekuk!' Sida efter sida med porrbilder och pratbubblor och kukar. Den söta stanken av förruttnelse kom från någonstans i sovrummet. Som resterna av ett hjärta. Han är sinnessjuk, tänkte Johan, jag är sinnessjuk. Vi är de sinnessjuka. Han och jag. Vi. [...] Sedan drog mannen ned honom i sängen och vältrade sig över honom, och i samma ögonblick stänkte det första regnet mot fönsterglaset, som om änglarna i himlen börjat gråta. Den alltför hungrige kastar sig över maten. Herren delade brödet och sade: ‚Ta och ät. Detta är min lekamen. Min kropp för dig utgiven.' Johans kropp var för mannen utgiven, och den andre hade hungrat länge. *Snart blev hans smekningar våldsamma, och han började krama Johan så att Johan inte kunde röra sig och inte andas. [...] Johan tänkte: jag kommer att dö. Den andre slet upp hans skjorta och bet i hans bröstvårtor, fick ned handen innanför Johans byxor och vred om hans testiklar, rev med sina naglar upp blodiga sår över Johans mage och rygg, samtidigt som han häftigt flåsade:*
– Jag älskar dig, jag älskar dig, jag älskar dig!
– Bort från mig! skrek Johan och lyckades göra sig fri och kom upp på golvet, vad i helvete tar du dig till!
I samma ögonblick blev mannen åter en liten pojke som inte förstod att han gjort fel.
– Förlåt! pep han, du tänker väl inte gå? Gå inte! Du får inte gå!
[...] Och han slet upp en garderobsdörr och vräkte ut löspenisar och massagestavar och läderpiskor och porrtidningar och kukringar och läderremmar och handbojor, och han skrek:
– Du får inte gå! Jag ska inte göra nåt!
[..] Och där stod han, hjälplös mitt i golvet, i en röra av gummikukar och massagestavar och porrtidningar och sexhjälpmedel, med kalsongerna nerdragna till knäna, och hans kropp var fet och glansig och darrade, och hans ögon rädda och vädjande, och han hade ingen penis. Där hans penis skulle vara fanns bara en liten rund kula, en centimeter stor. Besegrad viskade han:
– Jag har aldrig kunnat.
På skrivbordet låg kollegieblocken med utklippta porrmodeller och de pratbubblor som han själv skrivit till: Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Kuk! Som en besvärjelse, ett mantra, det som för alltid förvägrats honom. ‚Svälj mon stora kuk!' ‚Jag ska knulla sönder arslet på dig med min jättekuk!'
[...] Och Johan backade ut ur rummet och gick. Det sista han hörde från mannen som stod kvar i sitt nederlags rum var de orden:
– Du får inte gå!
Medan Johan skyndade bort från huset slog den första blixten ner som ett straffande finger från den mörka himlen. Och dånet som följde var omskakande.*" (FB, S. 126–130, Hervorhebung A. V.)*

„In der Wohnung roch es süß und muffig nach etwas, das dort lag und verrottete. Zeitungsseiten waren wie Teppiche auf dem dreckigen Linoleumboden ausgebreitet. Der Mann führte Johan ins Schlafzimmer. Aus irgendeinem Grund bemerkte Johan sofort, dass es dort keine Lampen gab. Von der Decke hing ein unbenutztes Lampenkabel. Die grauen Wände waren nackt, das Fenster hatte keine Gardinen. Auf einem Tisch neben dem schlampig gemachten Bett lagen ein paar Kollegblöcke, in die jemand ausgeschnittene Pornobilder eingeklebt und mit Sprechblasen versehen hatte, in denen mit einer kindlichen, schwungvollen Handschrift geschrieben stand: Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Hundertmal wiederholt. Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Wie eine Beschwörung, wie ein Mantra. ‚Schlucke meinen großen Schwanz!' ‚Ich werde deinen Arsch mit meinem Riesenschwanz durchficken!' Seite um Seite mit Pornobildern

und Wörtern und Schwänzen. Der süße Gestank von Verwesung kam irgendwo aus dem Schlafzimmer. Wie die Reste von einem Herz. Er ist verrückt, dachte Johan, ich bin verrückt. Wir sind verrückt. Er und ich. Wir. […] Dann zog der Mann ihn runter aufs Bett und rollte sich über ihn, und im selben Augenblick spritzte der erste Regen gegen das Fensterglas, als ob die Engel im Himmel angefangen hätten zu weinen. Der Ausgehungerte stürzte sich auf das Essen. Der Herr brach das Brot und sagte: ‚Nimm und iss. Es ist mein Leib. Mein Körper für dich.' Johans Körper war für den Mann bestimmt, und der andere hatte lange Zeit gehungert. *Bald wurden seine Berührungen gewaltsamer, und er begann Johan so zu umarmen, dass Johan sich nicht mehr rühren und nicht atmen konnte. […] Johan dachte ‚Ich werde sterben.' Der andere zerriss sein Hemd und biss in seine Brustwarzen, führte die Hand runter in Johans Hose und drehte seine Hoden, zog mit seinen Nägeln blutige Striemen über Johans Bauch und Rücken, zugleich schnaufte er heftig:*
– Ich liebe dich, ich liebe dich, ich liebe dich!
– Weg von mir! schrie Johan, und es gelang ihm, sich zu befreien und auf die Füße zu kommen, was zum Teufel machst du!
Im selben Augenblick wurde der Mann zu einem kleinen Jungen, der nicht verstand, was er falsch gemacht hatte.
– Verzeih! piepte er, du willst doch nicht gehen? Geh nicht! Du darfst nicht gehen!
[…] Und er riss den Garderobenschrank auf und warf Penisse heraus und Massagestäbe und Lederpeitschen und Pornohefte und Penisringe und Ledergürtel und Handschellen, und er schrie:
– Du darfst nicht gehen! Ich werde nichts machen!
[…] Und dort stand er, hilflos mitten im Raum, in einem Haufen von Gummipenissen und Massagestäben und Pornoheften und Sexspielzeug, mit bis zu den Knien heruntergezogener Unterhose, und sein Körper war fett und glänzend und zitterte, und seine Augen waren ängstlich und flehend, und er hatte keinen Penis. Dort, wo sein Penis sein sollte, war nur eine kleine runde Kugel, einen Zentimeter groß. Besiegt flüsterte er:
– Ich habe nie gekonnt.
Auf dem Schreibtisch lagen Kollegblöcke mit ausgeschnittenen Pornomodels und den Sprüchen, die er selbst geschrieben hatte: Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Schwanz! Wie eine Beschwörung, ein Mantra, etwas, was ihm immer verweigert wurde. ‚Schlucke meinen großen Schwanz!' ‚Ich werde deinen Arsch mit meinem Riesenschwanz durchficken!' […] Und Johan verließ das Zimmer und ging. Das Letzte, was er von dem Mann hörte, der im Zimmer seiner Niederlage stand, waren die Worte:
– Du darfst nicht gehen!
Als Johan vom Haus weglief, schlug der erste Blitz vom dunklen Himmel hernieder wie ein strafender Finger. Und der Donner, der folgte, war erschütternd.“

Wenn man diese Episode in psychoanalytische „Einheiten“ auflöst, könnte man die unbewältigte Angst vor der Trennung vom mütterlichen Objekt als Urquelle der Perversionsbildung betrachten. Bestätigt wird diese Vermutung zum einem durch die Aufzählung diverser Fetische und Sexspielzeuge. Diese dienen als Ersatz für die erotisierten mütterlichen Körperteile, die durch die Abwehr der Kastrationsangst phallische Qualitäten bekommen: Ledergürtel, Handschellen, Massagestäbe und Lederpeitschen[238] weisen eindeutig auf die Fesselungs- und Selbstbestrafungstendenzen

[238] N. Becker führt die phallischen Bestrafungsmechanismen auf die gescheiterte Separation von der Mutter und die daraus resultierende Wut des Kindes in der präödipalen Phase zurück: *„Da es auch bei der sadomasochistischen Perversionsbildung auf der obersten Ebene um die traumatische Kastration bei*

hin, die in enger Beziehung zum Verlust der Mutter stehen[239]. Die Abhängigkeit des Mannes und seine Ängste vor dem Verlassenwerden zeigen diese Separationsproblematik besonders deutlich: *„Geh nicht! Du darfst nicht gehen!"* Nicht zufällig wird das Verhalten des Mannes sofort mit dem Benehmen eines kleinen Jungen verglichen: *„Im selben Augenblick wurde der Mann zu einem kleinen Jungen, der nicht verstand, was er falsch gemacht hatte."* Hier werden das Scheitern der Loslösung und die infantile Erwartung deutlich, mütterlichen Trost und Schutz zu erfahren.

Zum anderen ist hier die Beschreibung des Zimmers des Perversen in Hinsicht auf die Abwehr des ödipalen Konfliktes bedeutsam. Schon bei der Interpretation des Romans *Passionsspelet* habe ich in Kapitel 3.1.1.1 auf den Zusammenhang zwischen der Schilderung einer bestimmten Einrichtung und homosexuellen Tendenzen hingewiesen. Der Wunsch, den väterlichen Penis als ein Hindernis für den Inzest mit der Mutter auszulöschen, äußert sich dort in der Phantasie von der erloschenen Glühbirne, die von der Decke des Flurs hängt. In der aktuellen Textpassage hängt ein Lampenkabel von der Decke des Schlafzimmers herunter, eine Lampe oder Birne fehlt gänzlich. Man kann dies vor dem Hintergrund der Überlegungen von Chasseguet-Smirgel als Wunschphantasie von der Beseitigung der väterlichen genitalen Instanz interpretieren: *„Ziel des Perversen ist, die (genitalen) Kräfte des Vaters zu verneinen und durch das Eintauchen in die analsadistische Dimension der Undifferenziertheit eine (magische) Verwandlung der Realität herbeizuführen."*[240] Das Zimmer des Mannes, in dem es an Licht mangelt, kann als Zeichen der väterlichen Abwesenheit interpretieren werden.[241] Durch die die Analisierung des Raumes (beschissener Boden, Verwesungsgeruch) wird die genitale Disposition durch die anale ersetzt[242]. Mit der Ausschaltung des väterlichen

---

der großen Desillusionierung geht, spielen phallische Symbole, wie Peitsche, Stock, Stich- und Schußwaffen, eine große Rolle". N. Becker: „Psychoanalytische Theorie sexueller Perversionen". In: V. Sigusch, *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*, a.a.O., S. 237.

[239] Die psychoanalytische Theorie versteht das Trauma der Trennung von der Mutter und den Wunsch, diese Trennung rückgängig zu machen, als eine grundlegende Bedingung für das Entstehen des Fetischismus. Becker fasst die Grundgedanken von Chasseguet-Smirgel über das Entstehen von Fetischismus folgendermaßen zusammen: *„Die zuvor in der Beziehung zur Mutter erlebten Verluste und Trennungen brechen nun im Zusammenhang mit der traumatischen Separation bei der großen Desillusionierung wieder auf. Chasseguet-Smirgel (1986) hat den Fetisch die Sammelstelle aller mütterlichen Teilobjekte genannt, die das Subjekt im Lauf der Entwicklung verloren hat: Brustwarze, Kotstange, mütterlichen Phallus usw."* Ebd., S. 235.

[240] J. Chasseguet-Smirgel: *Anatomie der menschlichen Perversion*, a.a.O., S. 222.

[241] Siehe auch die Sonnen- und Lichtsymbolik in der psychoanalytischen Theorie, die in Kap. 3.1.1.3 erörtert wurden.

[242] Vgl. hier die Hypothese von Chasseguet-Smirgel: *„Das Trauma der ‚Entdeckung' der Urszene nach einem Ausarbeitungsversuch, den die Phantasie des analen Koitus mit dem Vater vermuten läßt, konnte nur um den Preis einer massiven Verneinung der Realität überwunden werden, was der Traum von der analen Erschaffung der Welt bezeugt. So kommt der kleine Junge zur Verneinung der schmerzhaften*

Teils bleibt beim männlichen Kind die Illusion erhalten, dass es der einzige Partner seiner Mutter sei, die nur es alleine mit seinem Penis befriedigen könne. Das Imaginieren eines riesigen, potenten Phallus als Gegenentwurf zum unbrauchbaren des Vaters und das ständige Heraufbeschwören dieser Phantasie werden in der „Beschwörungsformel" auf dem Kollegblock offensichtlich: *„Schwanz! Hundertmal wiederholt. […] Schlucke meinen großen Schwanz!" „Ich werde deinen Arsch mit meinem Riesenschwanz durchficken!"* Diese sich mantraartig wiederholende Formel erlaubt es, die Kastrationsangst (Folge der väterlichen Rache für den Inzest mit der Mutter) zu umgehen und den Phallus mit magischer Kraft zu besetzen. Die Angst vor väterlicher Bestrafung und die narzisstische Kränkung werden im homosexuellen Geschlechtsverkehr vermieden, zugleich kann die Phantasie des doppelten Inzests ausgelebt werden. Die Leugnung der Realität, d.h. die Phantasie von der phallischen Überlegenheit über den Vater, zeichnet sich auf allen Ebenen ab, von der Verewigung des Wunsches nach einem überdimensionalen Phallus auf dem Papier bis hin zum Sammeln künstlicher Phalli. Dass der Mann, dem Johan begegnet, praktisch keinen Penis besitzt, bildet den Inbegriff einer vollzogenen Kastration, die abgewehrt wird. Mit anderen Worten: Die gesamte Szene hat die Funktion, die Realität über die heterosexuell konstruierte Geschlechterposition zu verleugnen: *„Durch massive Verleugnung der Kastrations- und Desintegrationsängste sowie der Realitäten der Urszene bzw. durch Verneinung der archaischen aggressiven Antriebe kann der sexuelle Erfinder an der unbewussten Phantasie festhalten, daß die Geschlechtsorgane seiner Eltern nicht aufeinander bezogen sind und daß er keineswegs aus ihrer sexuellen Beziehung ausgeschlossen ist."*[243]

Der Kampf zwischen Johan und dem Mann repräsentiert die Diskrepanz zwischen den Verschmelzungswünschen und den Abgrenzungsbedürfnissen, die sich in der Gewalttätigkeit des Mannes bemerkbar machen. Der Einverleibungswille und der Wunsch, das Objekt zu durchdringen und zu zerstören, führen zu aggressivem Agieren. Das Zerreißen des Hemdes, das Zufügen von Schmerzen und Wunden und das Würgen des Partners gehen auf destruktive Impulse der präödipalen Mutter-Kind-Beziehung und

---

sexuellen Wahrheit – der der genitalen Urszene, des genitalen Penis des Vaters und der Zeugungsfähigkeit, die damit verbunden sind –, indem er sich eine Lösung ausdenkt, die sein Verlassenheitsgefühl beendet." J. Chasseguet-Smirgel: *Anatomie der menschlichen Perversion*, a.a.O., S. 225.

[243] J. McDougall: *Plädoyer für eine gewisse Anormalität*, a.a.O., S. 190.

auf oral-sadistische Phantasien des Angriffs auf den Mutterkörper zurück.[244] Die orale Befriedigung, die die Mutter dem Kind vorenthalten hat, wird vom Partner erwartet, der als Projektionsfigur dient. Bleibt die Befriedigung aus (Johans Abwehr- und Wutreaktion), folgen Kapitulation und Regression auf die Stufe des hilflosen, von der Mutter vernachlässigten Kindes (*„Im selben Augenblick wurde der Mann zu einem kleinen Jungen, der nicht verstand, was er falsch gemacht hatte. – Verzeih! – piepte er, – du willst doch nicht gehen? Geh nicht! Du darfst nicht gehen!“).*

Es ist zu vermuten, dass die Gesamtphantasie der Begegnung Johans mit dem Mann durch die bedrohlichen Elternimagines aus den präödipalen und ödipalen Konflikten und den damit verbundenen Kastrationsängsten bestimmt ist, die wie eine unausgeglichene Waage ständig von der einen auf die andere Seite kippen. Besonders anschaulich bringt Joyce Dougall eine derartige Situation auf den Punkt:

> *„Das Modell der Urszene, das sich aus diesem Bild ergibt, stellt eine unerreichbare, ideale Mutter und einen verachteten oder entfernten Vater dar. Die ödipale Struktur, zu der diese Bilder in der psychischen Welt des Kindes führen, ist unter soziokulturellen Gesichtspunkten offensichtlich verzerrt. Kompliziert wird die Situation weiterhin durch den Umstand, daß die Bilder brutal und unrealistisch aufgespalten sind: Hinter dem bewußt herabgesetzten oder fehlenden Vater verbirgt sich das unbewußte Bild eines männlichen Wesens mit einem idealen und unangreifbaren Phallus. (Diese Rolle wird häufig dem Großvater mütterlicherseits oder Gott zugeschrieben, einer unbestreitbar phallischen Figur.) Das verehrte Bild der Mutter verbirgt seinerseits dunkle Aspekte – eine primitive, zerstörerische Imago, geschaffen aus den Phantasien von einer ‚analen‘ Mutter, die ihr Kind kontrolliert, aufzehrt und erdrückt, oder einer ‚oralen‘ Mutter, die ihr Kind aussaugt, erstickt und verschlingt. Männliche und weibliche Homosexuelle suchen unbewußt Schutz von diesen schreckenerregenden prägenitalen und archaischen Elternimagines, indem sie eine ‚phallische Barriere‘ gegen sie errichten.“*[245]

Die Errichtung dieser phallischen Barriere lässt sich in der zitierten Romanpassage konstatieren. Die Phantasie vom Riesenphallus bildet einen Gegenpol zum väterlichen Phallus, der symbolisch als der strafende Finger Gottes – in der Metapher von Blitz und Donner – dargestellt wird. Die schmutzige, dunkle Wohnung des Mannes weckt Assoziationen an eine Höhle, eine Unterwelt, die in scharfem Kontrast zur himmlischen Sphäre steht. Die Worte, die Johan gebraucht, um den Mann loszuwerden (*„Weg von mir! [...] was zum Teufel machst du?“*), geben dieser Gestalt explizit dämonische Züge, die durch die Erwähnung des Verwesungsgeruchs im Zimmer und der Verrücktheit des Mannes noch deutlicher hervortreten. Die Wohnung des Verrückten kann man als Ort

---

[244] Vgl. dazu N. Becker: *„Je nachdem, welche präödipalen Beziehungselemente und Triebregungen in der sadomasochistischen Handlung gestaltet werden, geht es mehr um das orale Thema, um Würgen, Beißen, Einverleiben mit kannibalistischen und vampiristischen Phantasien, oder mehr um anale Modalitäten, um Beschmutzung und Entwertung.“* N. Becker: „Psychoanalytische Theorie sexueller Perversionen“. In: V. Sigusch, *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*, a.a.O., S. 237.

[245] J. McDougall: *Plädoyer für eine gewisse Anormalität*, a.a.O., S. 176–177.

deuten, an dem das göttliche (väterliche) Prinzip fehlt und die inzestuösen Phantasien der Verschmelzung mit der Mutter, dem Urobjekt, sowie unbewusste präödipale Wunsche ausgelebt werden können. Der Satz *„im selben Augenblick spritzte der erste Regen gegen das Fensterglas, als ob die Engel im Himmel angefangen hätten zu weinen“* zieht die Trennungslinie zwischen zwei Welten – dem Innenraum der Wohnung (Verleugnung der Urszene und der Wiederaufbau der narzisstischen Dyade mit der Mutter) und dem hinter der Fensterscheibe wütenden Gewitter mit Regen, Blitz und Donner (die hier als Verkörperungen des väterlich-göttlichen Prinzips zu lesen sind). Die unmittelbar darauf folgende Anspielung auf das Abendmahl (*„Der Herr brach das Brot und sagte: ‚Nimm und iss. Es ist mein Leib. Mein Körper für dich.‘ Johans Körper war für den Mann bestimmt, und der andere hatte lange Zeit gehungert“*[246]) zeigt ein weiteres Mal, dass die Begegnung der beiden Männer durch den oralen Modus geprägt ist und die Mutter-Kind-Dyade inszeniert.
Der fremde, gierige und aggressive Mann und der passive Protagonist stehen für zwei widersprüchliche kindliche Tendenzen: für die Sehnsucht nach einer idealen, „guten“, spendenden Mutter und für den Hass auf die lebensbedrohliche, „böse“, versagende Mutter. Das väterliche Gesetz (dessen phallische Potenz sich hinter der Metapher des Regens versteckt) bleibt aus diesem Mutter-Sohn-Bezug ausgeschlossen.

Die anale Welt der Klara Norra Kyrkogata mit ihren pädophilen und homosexuellen Praktiken bildet auf der symbolischen Ebene einen Gegensatz zur Realität der genitalen Urszene mit der Dreieckskonstellation Vater-Mutter-Kind.[247] Damit erweist sie sich als

---

[246] Vgl. an dieser Stelle die folgende Bemerkung von G. Vinnai: *„Der Urtypus der Einverleibung, der sich im religiösen Abendmahl wieder Geltung verschafft, ist ontogenetisch betrachtet nicht, wie Freud glaubt, derjenige der identifizierenden Einverleibung des Vaters am Ende des Ödipuskomplexes, sondern der der Mutter während der oralen Phase. Das Kind verleibt sich mit der Muttermilch einen Teil des mütterlichen Körpers ein. Mit dieser physischen Einverleibung ist eine psychische Einverleibung des mütterlichen Objekts verbunden. Das Teilobjekt der mütterlichen Brust und dann die Mutter, wie sie dem Säugling und Kleinkind erscheint, werden in Prozessen introjiziert, bei denen Freud zufolge Objektbeziehungen und Identifikationen noch nicht genau zu trennen sind. Die oben zitierten, auf die Oralität bezogenen christlichen Texte haben offensichtlich mehr mit der früheren Mutter-Kind-Beziehung zu tun als mit der frühen Vater-Sohn-Beziehung. […] Jesus, dessen Leib während der Eucharistie verzehrt wird, hat nicht nur, wie Freud aufzeigt, mit der Beziehung zum ‚Urvater‘ der Kindheit zu tun, sondern auch mit der zu deren ‚Urmutter‘.“* G. Vinnai: *Jesus und Ödipus*, a.a.O., S. 169.

[247] Dieses entspricht dem Modell, welches Chasseguet-Smirgel *„archaische Matrix des Ödipuskomplexes“* nennt. Vgl. dazu die folgende Zusammenfassung von W. Mertens: *„Nach Chasseguet-Smirgel (1988) findet sich eine ‚archaische Matrix des Ödipuskomplexes‘, die in dem primitiven Wunsch gipfelt, ‚eine Welt ohne Hindernisse, ohne Unebenheiten und ohne Unterschiede wiederzuentdecken, eine völlig glatte Welt, die mit einem seines Inhalts entleerten Mutterleib identifiziert wird, einem Innenraum, zu dem man freien Zugang hat. Hinter der Phantasie, den Penis des Vaters, die Kinder und die Exkremente im Mutterleib zu zerstören oder sich anzueignen – einer Phantasie, die Melanie Klein herausgearbeitet hat und die ihr zufolge für die frühen Stadien des Ödipuskonflikts*

narzisstisch strukturierte Phantasie, in der durch geschlechtliche Devianz, Perversion und Fetischismus eine Sphäre des Chaos und der Anarchie errichtet wird, in dem das Vatergesetz keinen Raum mehr hat. Diese Situation würde das Kind in die Rolle des „ödipalen Siegers“[248] versetzen.

4.4 Die Vater-Sohn-Beziehung

4.4.1 Ödipales Vaterbild versus ödipales Gottesbild

Im letzten Kapitel habe ich versucht zu zeigen, wie auf der Erzählebene der Versuch untergenommen wird, das Vatergesetz und die Vaterinstanz zu stürzen. Nun soll die Figur des Vaters des männlichen Protagonisten Johan und vor allem die Beschreibung seiner Beziehung zu Johan genauer untersucht werden, um das höchst ambivalente Gottesbild im Roman besser zu verstehen und die Frage zu beantworten, wie die ödipale Konstellation das Gottesbild im Roman beeinflusst.

Am Anfang der Interpretation von *Frestelsernas berg* wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Flucht des Vaters aus der Familie und die Scheidung der Eltern den Schlüsselkonflikt der Romanhandlung bildet. Johans Welt bricht zusammen, als der Vater die Familie verlässt:

> *„När far lämnade oss tog han allt. Först huset i Sollentuna, sedan Mörnö, till slut lämnade han oss arvlösa. Återstod av vår barndom gjorde Svarttjärn.“ (FB, S. 14)*
>
> *„Als Vater uns verließ, nahm er alles. Zuerst das Haus in Sollentuna, dann Mörnö, zum Schluss hinterließ er uns kein Erbe. Aus unserer Kindheit war uns Svarttjärn geblieben.“*

Johans Vaterbild ist von tiefem Misstrauen, Verrat, Feindseligkeit, Schmerz und Leid geprägt. Der Vater verkörpert eine Figur ohne christliche Normen und Moralvorstellungen. Seine Pflichten als Ehemann und Vater und das Prinzip der Nächstenliebe gelten ihm nichts. Egoistisches und narzisstisches Verhalten bestimmen sein Leben: Er verlässt seine Frau Maria und seine drei Kinder nicht nur, er vergisst oder leugnet sogar, dass sie überhaupt existieren. In Johans Vaterbild sind Begriffe wie

---

spezifisch ist – läßt sich ein noch grundlegender und archaischerer Wunsch feststellen, dessen Repräsentanz die Rückkehr in den Mutterleib ist […]. Der Vater, sein Penis, die Kinder repräsentieren die Realität. Sie müssen zerstört werden, damit die dem Lustprinzip eigene Art des psychischen Geschehens wiedererlangt werden kann.‘“ W. Mertens: *Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität*, a.a.O., S. 111–112.

[248] *„Diese Situation beinhaltet nicht nur die Erfahrung eines (relativen) ödipalen Sieges mit entsprechenden Hochgefühlen und gesteigerter Kastrationsangst, sondern auch die existenzielle Befürchtung, von der Mutter fallengelassen zu werden, sobald man ihren Ansprüchen nicht mehr genügt. Die siegreiche Überlegenheit über den ödipalen Rivalen muß unter diesen Umständen immer wieder aufs Neue unter Beweis gestellt werden, ist sie doch die einzige Möglichkeit des Sohnes, sich der Liebe und Wertschätzung der Mutter zu versichern.“* C. Rohde-Dachser: *Die ödipale Konstellation bei narzißtischen und Borderline-Störungen*, a.a.O., S. 795.

Macht, Manipulation, Stimmungsschwankungen und Doppelmoral verankert. Doch dieses mit Schmerz und Trennung verbundene Vaterbild wird verdrängt – davon zeugt die Szene, in der Johan ein Familienfoto betrachtet. Auf dem Bild steht die Mutter im Vordergrund, der Vater im Hintergrund, verschwommen und unscharf, die Augen dunkle Schatten:

> *„På så vis påminner han redan här om en gengångare, om någon som det är svårt att tydligt se. Johan har nästan inga minnen av sin far. Ständigt viker fadern undan. […] Från moderns ansikte utstrålar ett ljus som är fotografiets absoluta centrum. Från fadern kommer bara skugga. Som ett hotfullt förebud." (FB, 216–217)*

> *„Auf diese Weise erinnert er schon hier an ein Gespenst, an etwas, was schwer deutlich zu sehen ist. Johan hat fast keine Erinnerungen an seinen Vater. Ständig weicht der Vater aus. […] Von Mutters Gesicht strahlt ein Licht aus, das das absolute Zentrum des Bildes ausmacht. Vom Vater kommt nur Schatten. Wie ein bedrohliches Omen."*

Es fällt auf, dass das Vaterbild hier mit bösen Mächten in Zusammenhang gebracht wird (Gespenst, Schatten, böses Omen). Die Unschärfe verleiht der Fotografie eine fast traumartige Qualität. Aus Sicht der Psychoanalyse besteht ein Zusammenhang zwischen der Angst des Kindes vor Geistern und seinen Inzest- und Vatertötungswünschen[249]. Das Gespenst, der böse Geist, kann für die verdrängte, aber im Traum wiederkehrende Phantasie des Kindes von dem getöteten Vater stehen. Der ödipale Vater erscheint dem männlichen Kind als extrem bedrohlich, da er über das Inzesttabu wacht. In der Phantasie des Kindes verdichtet sich diese Bedrohung zu teuflischen Merkmalen. Besonders deutlich wird das in der folgenden Textpassage, die hier auszugsweise zitiert wird:

> *„Ernst Gustafsson!*
> *Du är en* jävla stor skit*. Hur kan man svika allt man står för. [...] Och i ditt privatliv är du den djävligaste despot, utnyttjare och självisk person jag någonsin träffat på. En gång i tiden såg jag på dig som en förebild och idol, som visserligen svek och bit för bit sjönk i min aktning.* Det djävligaste *är ändå inte dina ständiga svek mot Maria, utan mot dina barn. [...] Glöm aldrig att Johans styrka och medmänsklighet inte beror på dig utan finns där trots* din djävlighet *mot honom under hans känsligaste år. [...] Är du så* djävla korkad *och inskränkt att du inte förstår att man inte kan kapa bort 20–25 år av sitt liv och tre barn utan att bli själsligt handikappad. [...] och återigen visar du* hur djävlig och skrupelfri du är*. Jag gläder mig åt varenda liten plåga och skröplighet som drabbar dig. [...] Med avsky Lillemor Efraimsson." (FB, S. 165–166, Hervorhebungen A. V.)*

> *„Ernst Gustafsson!*
> *Du bist eine verdammt* große Scheiße*. Wie kann man alles verraten, wofür man steht. […] Und in deinem Privatleben bist du* der teuflischste Despot*, Schmarotzer und die*

[249] Vgl. an dieser Stelle Carl Pietzcker: *„Die Analyse von Patienten ergab, daß das Kind die Angst vor Gespenstern beim Einschlafen ausbildet. Es ist die Angst vor den verbietenden Eltern, die es dann heimsuchen, wenn sie körperlich nicht gegenwärtig sind. Und zugleich ist dies die Angst vor den eigenen Wünschen, die von den Eltern verboten wurden, aber dennoch versucherisch wiederkehren: Wunsch wie verbietende Instanz finden in der Phantasie vom Gespenst zum Kompromiß."* C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerkes*, a.a.O., S. 67.

selbstsüchtigste Person, die ich je getroffen habe. Früher einmal betrachtete ich dich als ein Vorbild und Idol, das allerdings versagte und Stück für Stück in meiner Achtung sank. Das Teuflischste *ist jedoch nicht dein ständiger Verrat an Maria, sondern der an deinen Kindern. […] Vergiss niemals, dass Johan seine Stärke und Mitmenschlichkeit nicht von dir hat, sondern dass er diese besitzt trotz* der abscheulichen Art*, mit der du ihm in seinen empfindlichsten Jahren begegnet bist. […] Bist du so* verdammt dumm *und eingeschränkt, dass du nicht kapierst, dass man 20–25 Jahre seines Lebens und drei Kinder nicht abtrennen kann, ohne dass man seelisch behindert wird. […] und wieder zeigst du, wie* teuflisch und skrupellos *du bist. Ich freue mich über jede noch so kleine Plage oder Hinfälligkeit, die dich heimsucht. […] Mit Abscheu, Lillemor Efraimsson.“*

Dieser Brief an den Vater wird nicht von Johan verfasst, sondern von einem Freund der Familie – ein Verfahren, das für eine gewisse Distanzierung des Protagonisten wie des Erzählers sorgt und eine zu enge Verwicklung in das Vater-Sohn-Verhältnis vermeidet. Die Worte des Briefes jedoch könnten von Johan selbst stammen; das zeigt auch der unmittelbar auf den Brief folgende Satz:

„Kunde inte fadern begripa att varje ord i brevet till honom utan vidare kunnat vara skrivet av Johan själv? ‚Det är ju sant!‘ ville han skrika. ‚Gubbjävel! Gubbjävel! Gubbjävel!‘“ (FB, S. 166)

„Konnte der Vater nicht begreifen, dass jedes Wort in dem Brief an ihn ohne Weiteres von Johan selbst geschrieben worden sein könnte? ‚Das ist doch wahr!‘, wollte er schreien. ‚Alter Teufel! Alter Teufel! Alter Teufel!‘“

Hinter den Hass- und Rachegefühlen verbergen sich jedoch auch der Wunsch nach Idealisierung des Vaters und das Bestreben, sich mit ihm zu identifizieren. Dies wird in dem Brief deutlich, den Johan selbst an den Vater schreibt:

„‚Pappa!‘ skrev han. ‚Ibland när jag gör vissa saker slås jag av att jag liknar dig. Det är vissa gester, visa miner, ett särskilt leende, och jag vet att i de ögonblicken känner jag vad du måste ha känt. Vad vi än tycker om det kommer jag alltid att vara din son. Jag vill också vara det. Vill du bli min pappa igen?‘ Han fick inget svar.“ (FB, S. 159–160)

„‚Papa!‘, schrieb er. ‚Manchmal, wenn ich bestimmte Sachen tue, wundere ich mich, wie sehr ich dir ähnlich bin. Es sind bestimmte Gesten, bestimmte Mienen, ein besonderes Lächeln, und ich weiß, in diesen Augenblicken empfinde ich das, was du empfunden haben musst. Egal, was wir davon halten, ich werde immer dein Sohn sein. Ich will es auch. Willst du wieder mein Vater werden?‘ Er bekam keine Antwort.“

Johan ist zwischen zwei Einstellungen hin- und hergerissen: Einerseits ist er sich mit dem weiblichen Teil der Familie (Mutter und Großmutter) einig und verflucht den Vater, andererseits bleibt er der Bewunderung für seinen Vater verhaftet. Diese Konstellation, aufgeladen mit ambivalenten ödipalen Wünschen, liegt dem Vater-Sohn-Verhältnis im Roman zugrunde.

Hinter diesen gegensätzlichen Vorstellungen und Gefühlen und der Teilung des Vaterbildes in Gegensätze (helle/ideale vs. dunkle/dämonische) ist der

Abwehrmechanismus zu erkennen, der in der Psychoanalyse als Spaltung[250] bekannt ist. Es ist zu vermuten, dass hier, analog zum Vaterbild in *Passionsspelet*, die „böse" Elternrepräsentanz (die eine negative Mutter- wie auch eine negative Vaterrepräsentanz beinhalten kann[251]) in das Vaterbild einfließen. Die negativen Qualitäten dieses Bildes werden während der ödipalen Phase verstärkt, als Folge der ödipalen Angst vor dem kastrierenden Vater. Da das männliche Kind die väterliche Strafe für seine sexuellen Wünsche der Mutter gegenüber fürchtet, wird der ödipale Rivale zwar gehasst (*„der teuflischste Despot, Schmarotzer und die selbstsüchtigste Person"*), doch das männliche Kind unterwirft sich seiner Gewalt, um der Gefahr der Vernichtung zu entgehen und sich mit der väterlichen Macht zu identifizieren (*„Willst du wieder mein Vater werden?"*). Der Hass auf den Vater äußert sich in der Phantasie über die Krankheit des Vaters und seinen Tod. Auf diese Weise kann der mächtige Vater entthront werden:

> *„Om man hamnar utanför sitt sammanhang blir man kanske hängande i luften, hur mycket sjöutsikt man än köper. Också professorn hade hamnat utanför sitt sammanhang. Hans kropp reagerade genom att låta en sjukdom bryta ut. [...] Kort därefter förstod Johan att det var mycket värre än så, och det var hemskt, men han kunde inte låta bli att tänka på det som annat än ett straff." (FB, S. 154)*
>
> *„Wenn man aus seinem Zusammenhang geriet, bleibt man vielleicht in der Luft hängen, egal, wie viel Seeblick man kaufte. Auch der Professor fiel aus seinem Zusammenhang heraus. Sein Körper reagierte darauf, indem er eine Krankheit ausbrechen ließ. […] Kurz danach verstand Johan, dass dies schlimmer war als sonst, und das war schrecklich, aber er konnte es nicht lassen, dies anders als eine Strafe aufzufassen."*

Die Krankheit, die den Vater langsam auffrisst und seinen Körper lähmt, ist als symbolische Kastration zu begreifen. Der Kastrationsakt vollzieht sich Stück für Stück, indem der Körper des Vaters seine Funktionen langsam verliert:

> *„Ännu gick det väl an, men snart nog skulle han vara totalförlamad – sedan blind, sedan stum, till slut döv." (FB, S. 157)*
>
> *„Noch ging es, aber schon bald würde er total gelähmt sein – dann blind, dann stumm, zum Schluss taub."*

---

[250] *„Das vielleicht bekannteste Spaltungsphänomen ist die Aufteilung äußerer Objekte in ‚total gute' und ‚total böse' [bzw. ‚total schlechte'], wobei ein Objekt ganz abrupt und total seinen Charakter von einem Extrem zum anderen verändern kann, indem sämtliche Gefühle und Vorstellungen über die betreffende Person von einem Moment auf den anderen völlig ins Gegenteil umschlagen."* O. F. Kernberg: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, 3. Aufl., Frankfurt a.M., S. 50.

[251] Hier möchte ich auf das Spaltungskonzept von Otto Kernberg eingehen, der den Begriff der *„Kontaminierung"* des Vaterbildes einführt und als Ergebnis der durch die ursprünglich auf die Mutter projizierten und später auf den Vater verschobenen Aggressionsimpulse betrachtet. Vgl. dazu bei Kernberg: *„Durch die Projektion überwiegend oral-sadistischer, aber auch anal-sadistischer Impulse wird die Mutter immer als potentiell gefährlich erlebt; der gleichzeitig bestehende Haß auf die Mutter weitet sich bald auf den Vater aus, so daß dann später beide vom Kind als bedrohliches ‚vereinigtes Elternpaar' erlebt werden. Eine derartige ‚Kontaminierung' des Vaterbildes durch ursprünglich nur auf die Mutter projizierte Aggression bei ungenügender Differenzierung zwischen Mutter und Vater […] führt bei Kindern beiderlei Geschlechts häufig zur Verinnerlichung einer als überaus gefährlich erlebten ‚vereinigten Vater-Mutter-Imago'".* Ebd., S. 64.

Nicht zufällig wird der gelähmte Körper mit einem betäubten Zahn verglichen[252] – ein symbolischer Verweis auf den Verlust lebenswichtiger Funktionen. Die körperliche Aktivität des Vaters reduziert sich auf das Essen, sein unstillbarer Hunger wird metaphorisch als „schwarzes Loch" beschrieben:

> *„En stjärna som först utvidgat sig ofantligt åt alla håll, och sedan blev större och större tills den plötsligt en dag ömkligen sjönk ihop till en dvärg, en liten hård och kompakt vit eller blå dvärg. Till slut skulle professorn bli till ett svart hål som i oändlig bitterhet och omättlig, otröstlig hunger svalde allt som kom i dess närhet." (FB, S. 155)*
>
> *„Ein Stern, der sich zuerst in alle Richtungen ausgedehnt hatte und dann größer und größer wurde, bis er eines Tages plötzlich jämmerlich zum Zwerg zusammenschrumpfte, einem kleinen, harten und kompakten weißen oder blauen Zwerg. Zum Schluss würde der Professor zu einem schwarzen Loch werden, welches in unendlicher Verbitterung und unersättlichem, untröstlichem Hunger alles schluckte, was in seine Nähe kam."*

Hier wird der Vater als unersättliches Monster dargestellt, dessen Gier, alles um sich herum in seine Gewalt zu bringen, buchstäblich kosmische Ausmaße annimmt. Jedoch zeichnet sich in den Gefühlen Johans für seinen Vater eine Ambivalenz ab. Sobald der Vater in eine unterlegene, hilflose Position gelangt, schlagen Johans Rachebedürfnisse in Liebe um. So zeichnet sich die Versöhnungsszene beim Besuch des Vaters in der Ausstellung dadurch aus, dass der Vater durch seine beginnende Krankheit an Macht und Potenz verloren hat und keine Konkurrenz für den erwachsenen Sohn mehr darstellt. Dass der Vater als sterbendes Wesen beschrieben wird (und deshalb ungefährlich ist), zeigt folgende Passage[253]:

> *„När Johan upptäckte sin far stod han redan mitt i rummet, uppsvälld och hjälplös, berövad sin makt och farlighet. Ena armen hängde stum och orörlig utefter kroppen. Huvudet lutade ned mot bröstet, ena käken var angripen så att han inte kunde stänga munnen helt. Som en berggylta som dragits upp men lämnats av fiskaren och nu långsamt och tungt låg och självdog på klippan. […] Hur som helst stod han nu där på galleriet. Fadern hade äntligen kommit till sin son. Johan lämnade sitt sällskap och gick fram till sin pappa. Kanske var det berusningen, kanske var det kärlek, kanske var det pappas*

---

[252] J. Gardell: *Frestelsernas berg*, a.a.O., S. 176.

[253] Diese Textpassage korrespondiert mit der Beschreibung der krankhaften Familienatmosphäre und der masochistischen Rolle der anderen Familienmitglieder, die in ihrem Schweigen und stummen Schmerz an gefangene Fische erinnern: *„Maria, Leif och Johan höll masken och teg. Professorn kunde göra som han ville, för emot sig hade han fiskar. Det barmhärtiga med fiske är att fisken inte skriker. Fisken tiger när kroken hugger. Den spjärnar emot, den sprattlar, men den tiger. Så är det lättare för samvetet att fiska än att jaga eller slakta, fast det egentligen är samma sak."/„Maria, Leif und Johan hielten Masken und schwiegen. Der Professor konnte machen, was er wollte, weil er vor sich Fische hatte. Das Barmherzigste an Fischen ist, dass sie nicht schreien. Der Fisch schweigt, wenn ihn der Haken durchbohrt. Er bäumt sich auf, zappelt, aber schweigt. So ist es leichter für das Gewissen, zu angeln, als zu jagen oder zu schlachten, obwohl es eigentlich dieselbe Sache ist."* J. Gardell: *Frestelsernas berg*, Zitat S. 134.
Der Fisch ist ein Christussymbol und eine Metapher der Unterwerfung unter den Vaterwillen, die den Opferdiskurs eröffnet. Verben wie schlachten, hacken, reißen, im Blut waschen stehen explizit für den Akt der Kastration. Berücksichtigt man außerdem die Fruchtbarkeits- und Mütterlichkeitsaspekte der Fischsymbolik, wird der Hinweis auf die Gefahr, die vom männlichen Gewaltpotenzial ausgeht, unübersehbar.

hjälplösa underläge som gjorde det, men Johan kunde inte längre känna något hat." (FB, S. 162–163)

Als Johan seinen Vater entdeckte, stand er schon in der Mitte des Zimmers, angeschwollen und hilflos, beraubt seiner Macht und Gefährlichkeit. Der eine Arm hing stumm und unbeweglich am Körper. Der Kopf neigte sich herunter auf die Brust, der eine Kiefer war so angegriffen, dass er den Mund nicht ganz schließen konnte. Wie ein Lippfisch, der aus dem Wasser gezogen, jedoch vom Fischer zurückgelassen worden war und der jetzt schwer und langsam sterbend auf dem Felsen lag. […] Wie dem auch sei, er stand jetzt dort in der Galerie. Der Vater war endlich zu seinem Sohn gekommen. Johan verließ seine Gesellschaft und ging nach vorne zu seinem Vater. Vielleicht war es die Angetrunkenheit, vielleicht war es Liebe, vielleicht war es Vaters hilflose Unterlegenheit, die wirkte, aber Johan konnte keinen Hass mehr empfinden."

Wenn die sexuelle Attraktivität und Potenz des ödipalen Rivalen schwinden, kann der Wunsch, die Mutter für sich alleine zu beanspruchen, frei artikuliert werden. Das Szenario für einen solchen ödipalen Sieg findet sich in folgender Bemerkung:

„Om han bara fick skulle han kunna befria sin mamma. Häva förbannelsen, bryta belägringen. En riddare, en prins, ett barn som drömde om att ställa till rätta." (FB, S. 70)

„Wenn er nur dürfte, würde er seine Mutter befreien können. Den Fluch aufheben, die Belagerung brechen. Ein Ritter, ein Prinz, ein Kind, welches davon träumte, die Gerechtigkeit wiederherzustellen."

Wenn der Vater besiegt wäre, dann würde sich die Mutter nicht mehr in seiner Gewalt befinden und könnte sich dem Kind ganz zuwenden. Der Wunsch, den Vater zu beseitigen, ist dermaßen groß, dass Krankheit und Lähmung nicht ausreichen: Der Tod des Vaters wirkt wie eine logische Schlussfolgerung. Am Sterbebett des Vaters im Krankenhaus kommt es zu einer Versöhnung zwischen Vater und Sohn:

„De sista årens smärta hade fallit från hans ansikte, som när man smeker det spända bort och musklerna slappnar av och motståndet stillnar. Nu upphörde kampen mellan fadern och sonen. Avståndet mellan dem var borta. Fadern var vacker, som när han var trettio, innan Johan föddes." (FB, S. 186)

„Der Schmerz der letzten Jahre war von seinem Gesicht verschwunden, so wie wenn man die Spannung wegstreichelt, die Muskeln sich entkrampften und der Widerstand sich legt. Jetzt hörte der Kampf zwischen dem Vater und Sohn auf. Der Abstand zwischen ihnen war weg. Der Vater war schön, wie damals, als er dreißig Jahre alt war, bevor Johan geboren wurde."

Es fällt auf, dass der entspannte, konflikt- und schmerzfreie Zustand des Vaters mit der Abwesenheit des Sohnes verknüpft wird: Besonders der letzte Satz suggeriert, dass das Wohlbefinden des Vaters nur vor Johans Geburt (der Sohn ist abwesend) und nach seinem eigenen Tod möglich ist. Vergleicht man diese Textpassage mit einer anderen, in der die Versöhnung zwischen Vater und Mutter geschildert wird, so fällt auf, dass nicht Johan Augenzeuge dieser Versöhnung wird, sondern sein älterer Bruder Björn. Damit scheint die Distanzierung des Erzählers von der ödipalen Problematik und dem

Vater-Sohn-Konflikt wieder die Oberhand zu gewinnen. Der Hauptprotagonist Johan fehlt in dieser Versöhnungsszene, die mit ihm zusammen eine Triade ergeben würde und ohne ihn nur die Elterndyade darstellt. Offenbar rufen Tötungsphantasien und der Anspruch auf den Besitz der Mutter beim männlichen Kind Schuldgefühle hervor, woraus der Wunsch nach einer Wiederherstellung der elterlichen Beziehung entsteht. In der Phantasie von der Wiedervereinigung der Eltern bleibt das Kind jedoch ausgeschlossen, was ihm wiederum Schmerz und Enttäuschung bereitet. Spannungen und Konflikte werden dann von der Erzählinstanz auf andere Romanfiguren (wie Johans Bruder Björn) verschoben, um die narzisstische Kränkung zu minimieren.

Erst nach dem Tod des Vaters wird die physische und psychische Distanz zwischen ihm und seinem Sohn überwunden:

> *„Johan rörde vid honom, smekte hans kind, höll hans hand, talade med honom. De sista tio åren hade de sällan rört varandra, men nu fick Johan, nu vågade han äntligen.“ (FB, S. 187)*
>
> *„Johan berührte ihn, streichelte seine Wange, hielt seine Hand, sprach mit ihm. In den letzten zehn Jahren hatten sie sich selten berührt, aber jetzt durfte Johan, jetzt wagte er es endlich.“*

Der ersehnte Körperkontakt beinhaltet auch eine homoerotische Komponente, die die Problematik des negativen Ödipuskomplexes streift. Zum einen zeigt sich in dieser Phantasie der Wunsch, mit dem väterlichen Objekt zu verschmelzen. Zum anderen verweist das Faktum, dass der Vater erst nach seinem Tod zugänglich wird, auf das narzisstische Objektbeziehungsschema: Das Subjekt schützt sich vor dem Verlust und vor der Trennung vom Liebesobjekt, indem es das Objekt als etwas Totes phantasiert. Auf diese Weise bleibt es unverlierbar. Diese „Beziehung“ ist jedoch einseitig, da das tote Objekt die Gefühle und Regungen des Subjekts nicht erwidern kann.

Diese Konstellation wiederholt sich in einer Episode nach der Beerdigung. Der jüngste Sohn, Leif, bricht nach dem Tod des Vaters zusammen und sucht vergebens nach seinem Grab. Der Friedhof wird zu einem Labyrinth, einer Falle, aus der es keinen Ausweg gibt:

> *„Men på natten efter begravningen for Leif tillbaka till kyrkogården och* försökte i mörkret hitta faderns grav. [...] Men han fann inte vägen. Han gick vilse på den jättelika kyrkogården, vilse bland tusentals döda.
> *– Pappa! skrek han, pappa! Göm dig inte ännu en gång! Göm dig inte ännu en gång!*
> *Hans röst ebbade ut i vinternatten, och det kom inget svar. Fadern gav sig inte till känna. Skräcken sköljde plötsligt över Leif som en störtvåg, och han började springa,* men kyrkogården var en labyrint som sög hohom djupare och djupare in, och han kom bara mer vilse i mörkret. *Han irrade runt på stigarna bland gravstenar och höga kala tallar, och* han visste att han aldrig skulle hitta ut igen.*“ (FB, S. 191, Hervorhebungen A.V.)*

> *„Aber in der Nacht nach der Beerdigung fuhr Leif zurück zum Friedhof und* versuchte in der Dunkelheit Vaters Grab zu finden. [...] Aber er fand den Weg nicht. Er verirrte sich auf dem riesigen Friedhof, verirrte sich zwischen Tausenden von Toten.
> *– Papa!, schrie er, Papa! Versteck dich nicht noch einmal! Versteck dich nicht noch einmal!*
> *Seine Stimme erlosch in der Winternacht, und es kam keine Antwort. Der Vater gab sich nicht zu erkennen. Die Angst überwältigte ihn plötzlich wie eine Sturzflut, und er fing an zu rennen,* doch der Friedhof war ein Labyrinth, das ihn tiefer und tiefer einsaugte, und er verirrte sich nur noch mehr in der Dunkelheit. *Er irrte auf den Pfaden zwischen den Grabsteinen und hohen kahlen Fichten herum, und* er wusste, dass er niemals wieder herausfinden würde.*"*

Die Gefangenschaft im Labyrinth symbolisiert nicht nur die emotionale Ausweglosigkeit und die ungelösten psychischen Konflikte des Protagonisten, sondern scheint eine homosexuell konnotierte Phantasie zu reflektieren (analog dem Labyrinth-Traum oder der Phantasie des Protagonisten über den dunklen Korridor in *Passionsspelet*[254]). Diese homosexuell gefärbte Phantasie ließe sich ihrerseits als Bestandteil der Gesamtphantasie über den doppelten Inzest deuten. Die Parallelen zur Phantasie über den Korridor in *Passionsspelet* ergeben ein ähnliches Interpretationsmuster. Die Metaphern im Text legen die Annahme eines unbewussten Inzestwunsches nahe: So könnte man die Phantasie über den toten und beerdigten Vater als Tötungswunsch dem Vater gegenüber deuten, die Angst des Protagonisten auf dem Friedhof und sein Umherirren zwischen den Gräbern als Angst vor der Bestrafung für diesen Tötungswunsch. Es fällt auf, dass die Angst nicht aus der Tatsache resultiert, dass Leif das Grab seines Vaters nicht findet, sondern ihn überfällt Panik, dass er dem Reich der Toten nicht entkommt. Auch nach dem Tod des Vaters scheint seine Gewalt nicht gebrochen zu sein. Er erinnert an die mythische Figur des Minotaurus, der der griechischen Sage nach in den Gängen eines Labyrinths hauste[255]. Das Labyrinth weckt Assoziationen an einen lebendigen Organismus, der den Protagonisten einsaugt und verschluckt – Hinweis auf die symbiotische Struktur der präödipalen Mutter-Kind-Beziehung. Auch die Dunkelheit des Labyrinths und seine Ausweglosigkeit erinnern an den mütterlichen Uterus, einen verborgenen, pränatalen Ort ohne Licht und andere Reize der Außenwelt.

Doch es gibt weitere Hindernisse, die dem Protagonisten den Fluchtweg verstellen: Grabsteine und hohe, kahle Fichten, zwischen denen Leif verzweifelt umherirrt und die

[254] Siehe Kap. 3.1.1.1 und Kap. 3.1.1.3 dieser Arbeit.
[255] Dem griechischen Mythos nach wurde das Labyrinth als Gefängnis für den Minotaurus errichtet – ein Ungeheuer mit dem Kopf eines Stieres und dem Körper eines Menschen. Ausführlicher dazu: R. v. Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hamburg 1993, S. 264–270.

an die aus Freuds *Traumdeutung* bekannten Phallussymbole denken lassen.[256] Die Vermutung liegt nahe, dass diese phallischen Objekte die männliche bzw. väterliche Potenz und Macht repräsentieren, die dem Wunsch des männlichen Kindes, mit der Mutter zu verkehren, entgegenstehen.

Nicht zufällig scheint mir auch die Erwähnung des Faktums, dass das Grab des Vaters keinen Grabstein und kein Kreuz mit seinem Namen trägt – ein weiterer möglicher Hinweis auf den Wunsch, die väterliche Existenz auszulöschen:

> *„Så kom det sig att deras far, som velat äga så mycket och bli ihågkommen av världen, inte fick någon gravsten rest över sig. Ett träkors med ett registreringsnummer. En bokförd grav. Inte mer." (FB, S. 192)*
>
> *„So kam es, dass ihr Vater, der so viel besitzen und der ganzen Welt in der Erinnerung bleiben wollte, keinen Grabstein über sich errichtet bekam. Ein Holzkreuz mit einer Registrierungsnummer. Ein registriertes Grab. Nicht mehr."*

An dieser Stelle scheint es mir legitim, Lacans Theorie über den Zusammenhang zwischen der Sprachwelt und der väterlichen Ordnung in die Interpretation einzubeziehen. Denn der Name des Vaters auf dem Kreuz würde zum einen auf den „Ort des Anderen" verweisen und so die väterliche Anwesenheit markieren, zum anderen aber das unbewusste Begehren in Bezug auf den Vater artikulieren[257]. Das anonyme Holzkreuz könnte man als den unbewussten Wunsch deuten, den Vater aus dem ödipalen Dreieck auszuschließen.

Die Macht des Vaters scheint jedoch die Oberhand zu gewinnen. Sein Recht auf den Besitz der Mutter bleibt erhalten: In der Szene, in der Maria am Grab ihres Mannes sitzt und seinen Namen auf dem Kreuz verewigt, wird ihre Abhängigkeit von ihrem Mann deutlich. Vor diesem Hintergrund werden auch die Rivalitätsgefühle ihres Sohnes verständlich.

> *„Istället är det Maria som vårdar graven och sitter vid den. [...] Med kulspetspenna har hon ristat in hans namn bredvid registreringsnumret. Ernst Gustafsson. Till minne av en villkorslös försoning." (FB, S. 192)*
>
> *„Statt ihr [der zweiten Ehefrau von Herrn Gustafsson] ist es Maria, die das Grab pflegt und an diesem sitzt. […] Mit dem Kugelschreiber hat sie seinen Namen neben der Registrierungsnummer eingekratzt. Ernst Gustafsson. Zur Erinnerung an eine bedingungslose Versöhnung."*

Die „bedingungslose Versöhnung" verweist auf den dyadischen Elternbund, den das Kind eifersüchtig beobachtet und aus dem es sich selbst ausgeschlossen fühlt. Der

---

[256] So schreibt Freud: *„Alle in die Länge reichenden Objekte, Stöcke, Baustämme, Schirme (des der Erektion vergleichbaren Aufspannens wegen!), alle länglichen und scharfen Waffen: Messer, Dolche, Piken, wollen das männliche Glied vertreten."* S. Freud: „Die Traumdeutung". In: *Gesammelte Werke*, Bd. II/III, a.a.O, S. 359.

[257] Vgl. dazu W. Schönau: *„Jeder Signifikant ist mit unbewußtem Begehren ausgestattet."* W. Schönau: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 156.

Rivalitätskampf um die Mutter scheitert an dem allmächtigen Vater. Der ödipale Konflikt wird, auf den ersten Blick, positiv gelöst, indem dem männlichen Kind nichts anderes übrig bleibt, als sich zurückzuziehen, die Überlegenheit des Vaters anzuerkennen und sich mit ihm zu identifizieren[258]. Für eine solche Lösung findet sich jedoch kein Anschluss im Text, denn hier erlebt das Kind die liebevolle Allianz zwischen den Eltern als „ödipalen Verrat". Wie Rohde-Dachser zu Recht bemerkt, würde allein *„die Vorstellung, daß die Mutter in der Urszene nicht nur das Opfer des Vaters ist, sondern sich ihm auch liebevoll zuwendet, [...] die gesamte Abwehrkonstellation des Kindes gefährden"*[259]. Eine derartige Niederlage soll unbedingt kaschiert werden, indem die ödipale Konkurrenz mit dem Vater regressiv abgewehrt wird. Das Kind schützt sich vor dem übermächtigen Vater, indem es sich mit der Mutter identifiziert und sich dem Vater unterwirft, eine Situation, die den negativen Ödipuskomplex und entsprechende homosexuelle Tendenzen anbahnt.

Die Unterwerfung unter den Vater hat das Ziel (wie schon bei der Interpretation von *Passionsspelet* gezeigt), die Illusion von einem doppelten Inzest zu erzeugen, bei dem die Vereinigung mit den beiden Elternteilen möglich wäre. Die Friedhofsphantasie kann man daher als imaginäre Rückkehr an den Ursprungsort, den mütterlichen Schoß, auffassen, wo man dem Vater, repräsentiert in den phallischen Metaphern der Bäume und Grabsteine, begegnen kann.

Vergleicht man die oben zitierte Passage mit der Taxifahrt zur Klara-Norra-Straße und dem One-Night-Stand in der Irrenanstalt, treten gewisse Ähnlichkeiten hervor:

> *„När han gled genom förorten i taxibilen visste han* att han inte skulle komma tillbaka. *Färden var en sorts farväl. [...] Chauffören vände på huvudet för att fråga vart de skulle.*
> – Klara Norra Kyrkogata, sa Johan.
> Hem. Där han hörde hemma. *Den natten låg han med en man som arbetade som nattvak på ett mentalsjukhus. Johan följde med honom till hans arbete. De hade sex i personalrummet medan oroliga dårar skrek och dunkade i väggarna runt omkring.* [...] Johan tänkte: Det fins ingen väg tillbaka*." (FB, S. 212–213, Hervorhebungen A. V.)*

> *„Als er im Taxi durch die Vororte glitt, wusste er,* dass er nicht zurückkommen würde. *Die Fahrt war eine Art Abschied. […] Der Taxifahrer drehte sich um, um zu fragen, wohin sie fahren sollten.*
> – Klara Norra Kyrkogata, sagte Johan.
> Nach Hause. Wo er hingehörte. *In dieser Nacht hatte er Sex mit einem Mann, der als Nachtwächter in einer Irrenanstalt arbeitete. Johan folgte ihm zu seiner Arbeit. Sie hatten*

[258] Siehe dazu auch die Definition des „reifen" Ödipuskomplexes bei Rohde-Dachser: *„Nach unserer Definition erfüllt eine solche Triade die Definition eines ‚reifen Ödipuskomplexes', wenn das Kind die Beziehung zwischen den Eltern (also den gegenüberliegenden Polen des Dreiecks) wahrnimmt und in der Weise sexuell thematisiert, daß es sie mit dem Geschlechts- und Generationsunterschied in Verbindung bringt (sogenannte ‚Urszenenphantasie')"*. C. Rohde-Dachser: *Die ödipale Konstellation bei narzißtischen und Borderline-Störungen*, a.a.O., S. 781.
[259] Ebd., S. 787.

Sex im Personalraum, während unruhige Verrückte schrien und ringsumher an die Wände klopften. […] Johan dachte: Es gibt keinen Weg zurück.*"*

Deutlich sind auch hier die Konnotationen von Ausweglosigkeit und Isolation. Der Unterschied zur Friedhofszene besteht darin, dass Johan (im Vergleich zu Leif) in diesen geschlossenen Räumen ein Zuhause findet. Man könnte fast von einer logischen Abfolge dieser beiden Szenen (der verzweifelten Suche nach dem Vater und dem Wiederfinden eines Zuhauses in der Klara Norra) sprechen, denn im Ausleben der Homosexualität wird der idealisierte Phallus des Vaters wiedergefunden.

Nun gilt es die Frage zu beantworten, welche Rolle das beschriebene ödipale Konstrukt für das Gottesbild im Roman spielt und ob seine Struktur sich darauf übertragen lässt. Die Religionspsychologie kennt einen Zusammenhang zwischen dem frühkindlichen Dialog mit den Eltern und der späteren Gottesbeziehung des Kindes[260]. Eine ungünstige Familienstruktur und negative Schlüsselerfahrungen mit den Eltern können vom Kind also leicht auf Gott übertragen werden, wobei das Gottesbild die negativen Qualitäten der Elternrepräsentanzen erhält und die Konflikte mit diesen spiegelt. Im Folgenden soll daher die Frage untersucht werden, ob und wie die durch den gescheiterten Ödipuskonflikt beeinflusste Familienstruktur in *Frestelsernas berg* das Gottesbild prägt oder ob hier andere Modelle (wie z.B. das präödipale) prävalieren.

4.4.2 Ödipales Konstrukt und Gottesbild – Spaltung und Kontamination

Die Gottesvorstellung der Protagonisten Maria und Johan ändert sich im Laufe der Zeit. Die Jahre vor dem Ehebruch des Vaters werden als eine von Gott gesegnete Zeit beschrieben, d.h., Gott tritt zunächst als eine schützende Instanz in Erscheinung, die sich um das Wohlergehen der ganzen Familie kümmert. Dies ist in der folgenden Textpassage deutlich zu spüren:

„Han frammanar bilder av en familj som var lycklig och som firade somrar och jular, […] en familj som inte blivit prövad. I veckorna arbetade föräldrarna hårt medan barnen gick i skolan och fick höga betyg, och om söndagarna for familjen in till baptistkyrkan i stan och tackade Gud för alltihopa. För de var ovetande om allt annat än sin lycka." (FB, S. 90–91)

„Er rief sich Bilder von einer Familie in Erinnerung, die glücklich war und Sommer und Weihnachten feierte, […] eine Familie, die nicht auf die Probe gestellt worden war. Unter der Woche arbeiteten die Eltern hart, während die Kinder in die Schule gingen und gute Noten bekamen, und an den Sonntagen fuhr die Familie zur Baptistenkirche in der

[260] Ausführlicher dazu B. Grom: *Religionspsychologie*, a.a.O., S. 242.

Stadt und dankte Gott für alles. Weil sie über alles andere als ihr Glück unwissend waren.“

Die ganze Familie inklusive der Eltern wird hier als eine Schar sorgloser Kinder beschrieben – eine Situation, die an die paradiesähnlichen Zustände der präödipalen Mutter-Kind-Dyade erinnert. Dies verändert sich aber, als Gott plötzlich seinen Plan ändert und die Familie auf die Probe stellt. Gott geht auf den provozierenden Vorschlag des Teufels ein, die Familie ins Unglück zu stürzen:

„Och Gud såg på dem från himmel, och han yvdes och gladde sig, och han sa: ‚Se på min tjänare Maria och hennes familj! Ty på jorden finns icke deras like i ostrafflighet och redlighet, inga som fruktar Gud och flyr det onda.‘ Och djävulen svarade: ‚Är det då för intet som de fruktar Gud? Du har ju givit dem så mycket. Men räck ut din hand och ta tillbaka, ska du se vad som händer.‘ Så Gud och djävulen ingick en sorts vad, och Gud lät djävulen göra lite som han ville med den lyckliga familjen för att pröva dem, och med det var lyckan slut.“ *(FB, S. 90–91, Hervorhebung A.V.)*

„Und Gott sah vom Himmel auf sie herab, und er war stolz und freute sich, und er sagte: ‚Hast du achtgehabt auf meine Dienerin Maria und ihre Familie? Denn es ist ihresgleichen nicht auf Erden, fromm und rechtschaffen, gottesfürchtig und meidet das Böse.‘ Und der Satan antwortete: ‚Geschieht es ohne Grund, dass sie Gott fürchten? Du hast ihnen doch so viel gegeben. Aber streck nur deine Hand aus und nimm es zurück, so wirst du sehen, was dann geschieht.‘ So gingen Gott und Satan eine Art Wette ein, und Gott ließ Satan mit der glücklichen Familie ein bisschen machen, was er wollte, um sie zu testen, und damit war das Glück zu Ende.“

Diese Szene scheint indirekt die Situation des „ödipalen Verrats“ anzusprechen, wobei Gott als mütterlicher und der Teufel als väterlicher Part agiert. Während das Kind bei einer geglückten ödipalen Entwicklung zu akzeptieren lernt, dass seine Eltern eine sexuelle Bindung eingegangen sind, aus der es selbst ausgeschlossen bleibt, so erlebt es die Zuwendung der Eltern zueinander in der ungelösten ödipalen Krise als einen „Verrat“[261]. Kriterien wie die *„adäquate Bewältigung der Trennungsangst, die Festigung eines basalen Sicherheitsgefühls und Vertrauens, […] das Erreichthaben von Ambivalenztoleranz und damit eine Verringerung von Spaltungsprozessen“*[262], die mit dem Untergang des Ödipuskomplexes eigentlich erfüllt sein sollten, fehlen hier. In dieser Hiob-Phantasie einer göttlichen Wette mit dem Teufel kippt das Bild vom gütigen Gott. Gott bekommt Züge einer bösen Macht, was als „Verrat“ im ödipalen Konstrukt gelesen werden kann. Im Bündnis zwischen Gott und Satan fließen das „Gute“ und das „Böse“, das „Helle“ und das „Dunkle“ zusammen und werden austauschbar, was die Interpretation nahelegt, dass sich die vom Kind als gefährlich erlebte vereinigte Vater-Mutter-Imago durchgesetzt hat. Diese vereinigte Vater-Mutter-

[261] *„[…] das Dreieck zerfällt in miteinander konkurrierende Dyaden, die einen Dritten ständig mit Ausschluß bedrohen.“* C. Rohde-Dachser: *Ausformungen der ödipalen Dreieckkonstellation bei narzißtischen und bei Borderline-Störungen*, a.a.O., S. 782.
[262] W. Mertens: *Kompendium psychoanalytischer Grundbegriffe*, a.a.O., S. 157.

Imago, der die Projektion der oral-sadistischen und anal-sadistischen Impulse auf die Mutter und deren Ausweitung auf den Vater vorausgeht[263], setzt sich im ambivalenten Gottesbild fort. Zuerst erscheint Gott als Beschützer, dann als Verbündeter des Teufels, er verwandelt sich in ein launisches Wesen, dessen Handlungen unlogisch und schizophren[264] wirken. Mit anderen Worten: Es findet eine Verschmelzung zweier gegensätzlicher Bilder statt – eine Kontamination. Diese Ambivalenz wird auch in den folgenden Zitaten deutlich:

> *„Gud skall störta dig ned för alltid, han skall gripa dig och rycka dig ut ur din hydda och utrota dig ur det levandes land." (FB, S. 154)*
>
> *„Gott wird dich für alle Zeiten hinabstürzen, er wird dich ergreifen und dich aus deiner Hütte herausreißen und dich aus dem Lande der Lebenden ausrotten."*
>
> *„Livet började, och sedan gick det åt helvete. Varför gjorde Gud så? Och på andra sidan ska Herren torka bort alla tårar från hans ansikte. Då, när det är för sent." (FB, S. 137)*
>
> *„Das Leben begann, und dann ging es zum Teufel. Warum machte Gott das? Und andererseits würde der Herr alle Tränen von seinem Gesicht wischen. Dann, wenn es zu spät war."*

Ein Beispiel für die Kontamination des „Guten" und „Bösen" liefert Falk Leichsenring, der den Begriff vom „Teufelsgott" anhand der Geschichte einer Patientin erläutert:

> *„‚Gut' und ‚Böse' stehen sich hier nicht polar gegenüber, sondern das ‚ganz Gute' hat die Tendenz, sich in ‚ganz Böses' zu verwandeln: Der Gott der Patientin kann sich in den Teufel verwandeln. Etwas, was einmal ‚gut' war, verwandelt sich in ‚Böses'. […] Man kann den Vorgang folgendermaßen beschreiben: Mittels Spaltung nimmt die Patientin eine Trennung in ‚Heilig' und ‚Teuflisch' vor, durch die Kontamination werden ‚Gut' und ‚Böse' wieder zusammengebracht, in Form eines ‚Teufelsgottes', der aber ‚nichts Gutes' bedeutet: Vom ‚Guten' ist nichts geblieben, es ist vom ‚Bösen' überwältigt worden. In dieser Verschmelzung von ‚Heiligem' und ‚Teuflischem' zum ‚Teufelsgott' kann das plötzliche Umschlagen von ‚gut' nach ‚böse' beobachtet werden."*[265]

In der Romanhandlung mischt sich der Teufel (mit der Einwilligung Gottes) in die Familienidylle ein, indem er den Kindern den Vater wegnimmt (in der Lebensgeschichte von Johan durch die Flucht des Vaters aus der Familie, seine Krankheit und seinen Tod; in der Lebensgeschichte von Maria durch Krankheit und Tod

---

[263] Dazu auch O. F. Kernberg: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, a.a.O., S. 64.

[264] Auf das Schizophrene im Gottesbild und seine verheerenden Folgen macht Lorenz Zellner aufmerksam: *„Gott wird für den, der seinen widersprüchlichen Botschaften ungeschützt ausgesetzt ist, zum Verwirrer, Verunsicherer, Verrücktmacher und Bedroher. In der Begegnung mit seinen Bildern und Botschaften werden Evidenz und Konstanz von Sinngebungen Schritt für Schritt ausgelöscht."* L. Zellner: *Gottestherapie. Befreiung von dunklen Gottesbildern*, München 1995, S. 65.

[265] F. Leichsenring: *Borderline-Stile. Denken, Fühlen, Abwehr und Objektbeziehungen von Borderline-Patienten*, a.a.O., S. 123.

des Vaters[266]). Dieses Agieren erinnert an die ödipale Struktur, wo sich der Vater als störender Rivale in die Mutter-Sohn-Dyade einmischt und dem Kind den Zugang zur Mutter verwehrt.

Es gilt jedoch zwischen dem ödipalen Verrat und dem temporären Ausschluss des Kindes aus der Dreierbeziehung zu unterscheiden[267]. So handelt es sich nach Michael Rotmanns Definition beim ödipalen Verrat um die Vernichtung des dritten Objekts (des Vaters), während der temporäre Ausschluss die Entidentifizierung des Kindes und die innere Trennung von der Mutter forciert. Ein Beleg für das Vorhandensein des ödipalen Wunsches nach Vernichtung der väterlichen Instanz in der Gottesphantasie ist die bereits zitierte Vision Marias, in der Gott als verletztes, ohnmächtiges Kind erscheint[268]:

> *„På tronen låg Gud, och Gud var en helt fattig liten gosse, inte större än att han kunde ligga på tronens säte. Hans kropp var genomborrad av kulor. Hans kött var uppfläkt, i handen höll han ännu en vissnad lilja, under honom en pöl av levrat blod." (FB, S. 44–45)*
>
> *„Auf dem Thron lag Gott, und Gott war ein ganz armer kleiner Junge, nicht größer, um gerade auf dem Thronsitz liegen zu können. Sein Körper war von Kugeln durchbohrt. Sein Fleisch war zerrissen, in der Hand hielt er immer noch eine verwelkte Lilie, unter ihm war eine Pfütze aus geronnenem Blut."*

Hier wird der einst mächtige Herrscher seines Glanzes und seiner Macht beraubt,[269] was als gelungener Angriff auf den Vater verstanden werden kann.

Damit scheint der unaufgelöste ödipale Konflikt eine wichtige Rolle für das Entstehen dunkler Gottesbilder im Roman zu spielen; anzunehmen ist auch, dass das negative ödipale Konstrukt dominiert, das sich in brutalen und unrealistisch aufgespaltenen Gottesbildern (Projektion oraler Wut und anal-sadistischer Impulse auf die Elternimagines), deren Kontamination, der Angst vor göttlicher Vergeltung (die nicht überwundene Kastrationsangst) und gleichzeitig in der Idealisierung Gottes (eine Strategie für Abwehr der primitiver Wut) und der Unterwerfung unter den Gotteswillen

---

[266] *„Det framstod allt tydligare att Gud snart tänkte ta fadern ifrån dem. Ty Gud gav och Gud tog." („Es wurde immer klarer, dass Gott vorhatte, ihnen den Vater wegzunehmen. Denn Gott hat's gegeben, Gott hat's genommen.")* J. Gardell: *Frestelsernas berg*, a.a.O., S. 80.

[267] *„Denn bei Verrat droht die Vernichtung des dritten Objekts: diese Beziehungen sind alternative Alles-oder-Nichts-Beziehungen. Bei der dem ödipalen Muster folgenden Drei-Personen-Eifersuchtsbeziehungen dagegen droht nur der temporäre Ausschluß."* M. Rotmann: „Über die Bedeutung des Vaters in der Wiederannäherungs-Phase". In: Psyche, Bd. XXXII, 1978, Nr. 32, S. 1105–1147; hier: S. 1107.

[268] Auf die Phantasie vom verletzten Gott wurde bereits in Kap. 4.2.1.1 eingegangen.

[269] Die narzisstische Komponente dieser Phantasie ist hier nicht zu übersehen. Sie soll jedoch an dieser Stelle nicht interpretiert, sondern erst in den autorpsychologischen Überlegungen am Schluss der Arbeit aufgegriffen werden.

(Unterwerfung unter den Vater) äußert[270]. Wenn man die Entwicklung der Gottesbilder im Roman im Zusammenhang mit der Homosexualität des Protagonisten betrachtet, kann man auch hier eine Spaltung konstatieren. So bringt Johan die Endeckung seiner Homosexualität zunächst mit Gottes Willen zusammen, als er auf der Klara Norra landet (*„och han bad till Gud och tackade för att han hade fått hitta fram"/„und er betete zu Gott und bedankte sich dafür, dass er angekommen war"*[271]). Der Satz *„Så Johan ställde sig utanför kyrkan. Och Gud älskade honom ändå måttlöst"/„So stellte sich Johan außerhalb der Kirche. Und Gott liebte ihn trotzdem grenzenlos"*[272] lässt die Vermutung zu, dass es hier um das Überwinden der ödipalen Verbote und um die Phantasie der Unterwerfung unter den Vater geht. Schon die Schilderung des Rotlichtviertels als Ort der göttlichen Anwesenheit wirft die Frage auf, ob es sich bei diesem Gott nicht um die idealisierte und an den Himmel projizierte ödipale Vaterimago handelt, die infolge der negativen Wendung des Ödipuskomplexes nicht aufgelöst wurde:

> *„Här i den verkliga världen där det fanns platser som Klara Norra, platser där de trodde att Gud inte fanns. Men han fanns där, och han var med Johan hela tiden." (FB, S. 122)*
>
> *„Hier in der wirklichen Welt, dort, wo Plätze wie Klara Norra existierten, Plätze, wo sie glaubten, dass es keinen Gott gab. Aber er war dort, und er war die ganze Zeit mit Johan zusammen."*

Gott figuriert hier als Beschützer und Tröster, der Johan auf seinen Ausflügen ins Rotlichtviertel begleitet. Doch bevor Klara Norra für Johan zu einer selbstverständlichen Adresse wird, ist er gezwungen, sich mit einem anderen Gott zu konfrontieren – einem, der straft und verurteilt. Die ersten Besuche auf der Klara Norra rufen bei ihm Schuld, Scham und Angst vor der göttlichen Vergeltung hervor – Gefühlsregungen, die er später zu verdrängen lernt:

> *„Ändå kunde han nästan kvävas av skuld när han satt på bussen hem till Sollentuna.* Han lovade sig själv och Gud att aldrig mer. Inte ge efter driften, inte göra sådant som var lågt och smutsigt. *Och han tvättade sig och borstade tänderna och kröp ned mellan de svala lakanen i sin pojkrumssäng, och med* rullgardinen nerdragen kunde han knappt ana morgonsolen*, och i rummets dunkel kunde han låtsas att det var kväll och att han skulle sova, och* han bad sin Gud som haver, som någon som ville tro att han hade oskulden kvar. *För han var frikyrkobarn, och en värld som denna hade han aldrig förberetts för.*

---

[270] Über die Tendenz des „Kippens" von Objektbildern in der negativen ödipalen Beziehung sagt O. F. Kernberg: *„Es fällt also auf, daß einerseits Liebesobjekte in unrealistischer Weise idealisiert und ersehnt werden und daß andererseits die Idealisierung oft rasch zusammenbricht und die Objektbeziehung dabei unvermittelt und restlos von einer positiven in eine negative (oder von einer negativen in eine positive) umschlägt."* O. F. Kernberg: *Wut und Haß. Über die Bedeutung von Aggression bei Persönlichkeitsstörungen und sexuellen Perversionen*, a.a.O., S. 308.
[271] J. Gardell: *Frestelsernas berg*, a.a.O., S. 115.
[272] Ebd., S. 123.

Ingen hade berättat för honom om platser som Klara Norra [...].“ (FB, S. 121, Hervorhebungen A. V.)

„Trotzdem konnte er beinahe an seiner Schuld ersticken, als er im Bus saß, auf dem Weg heim nach Sollentuna. Er versprach sich selbst und Gott, dass es nie wieder passieren würde. Nicht dem Trieb nachgeben, nichts machen, was niedrig und schmutzig war. *Und er wusch sich und putzte sich die Zähne und kroch unter die kühlen Laken im Bett seines Jungenzimmers, und* hinter den heruntergelassenen Rolläden konnte er die Morgensonne gerade noch erahnen*, und in der Dunkelheit des Zimmers konnte er so tun, als ob es Abend wäre und er schlafen würde, und er* betete zu seinem Gott wie jemand, der glauben wollte, dass er immer noch unschuldig war. *Denn er war ein Kind der Freikirche, und auf eine Welt wie diese war er nie vorbereitet worden. Niemand hatte ihm von Orten wie Klara Norra erzählt […].“*

Trotz der Verdrängung und Johans späterer Überzeugung, dass Gott seine Homosexualität akzeptiere, wird das Bild des strafenden Gottes immer wieder auftauchen, wie die bereits analysierte Episode mit dem verrückten Mann zeigt.

Die gerade zitierte Passage, in der Johan Gott seine gefährliche Phantasie beichtet, korrespondiert mit der in Kapitel 3.1.1.3 interpretierten Episode aus *Passionsspelet*, in der die nächtlichen Alpträume von Hampus beschrieben werden, und mit der Labyrinthphantasie. Die ödipale Konstellation ist hier bereits vorgegeben: die „sexuellen“ Phantasien Johans, seine Angst, für diese bestraft zu werden, und seine Schuldgefühle einer höheren Instanz gegenüber (in diesem Fall Gott). Auf der manifesten Textebene verbindet der Erzähler die „schmutzigen und niedrigen“ Phantasien Johans mit seinen homosexuellen Regungen. Wenn man jedoch die bereits in den anderen Phantasien auftauchenden, immer wiederkehrenden Elemente hinzunimmt (z.B. das fehlende Tageslicht oder das Beten zu Gott), kommt man dem Ursprung und dem latenten Inhalt dieser homosexuellen Phantasien näher.

Zunächst fällt auf, wie sehr Johans Wunsch, seinen gefährlichen und beschämenden Phantasien zu entkommen, von Gottes Gnade abhängt. Zu Hause in seinem Bett betet er zu Gott und verspricht ihm, nie wieder solchen Phantasien zu verfallen – eine mit verbotener Sexualität und der Angst vor Strafe verbundene Situation, welche die Psychoanalyse aus dem Inzestwunsch des Kindes und dem väterlichen Verbot ableitet.[273] Die gegen den verbietenden Vater gerichtete ödipale Aggressivität wird dann

[273] Aus Sicht der Psychoanalyse steht das Kindergebet überdies häufig im Zusammenhang mit dem Kampf gegen die Onanie, die die Inzestphantasie begleitet. Siehe dazu C. Pietzcker: *„Im Kampf gegen die Onanie bekommt das Kind die Hände auf die Bettdecke gelegt. Noch wirkungsvoller werden sie abgelenkt, wenn es sie zum Gebet faltet: Dann sind sie gebunden und das Kind wendet sich nicht mehr dem Gespenst inbrünstig zu, sondern dem Gott, einem anderen Vaternachfolger. Und ihm unterwirft er sich. Eine Strafe muß es nun nicht mehr fürchten. Das Gebet wird zum ablenkenden Onanie-Ersatz.“* C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks*, a.a.O., S. 69.

mittels Idealisierung abgewehrt[274] (der Spaltungsmechanismus sorgt dafür, dass das Bild des ödipalen Rivalen in zwei gegensätzliche Bilder verzerrt wird): So werden die Voraussetzungen für das Bild eines liebenden und verzeihenden Gottes geschaffen. Auf der anderen Seite werden *„durch die übersteigerten, realitätsfernen Idealisierungen des Liebesobjektes, denen das realitätsferne, paranoid verzerrte Bild des ödipalen Rivalen gegenübersteht“*,[275] die Kastrationsängste verstärkt, die im Bild eines strafenden Gottes zum Ausdruck kommen. Gott bekommt Qualitäten einer allgegenwärtigen, richtenden Elterninstanz, die alle geheimen Wünsche ihrer Kinder kennt und vor der sich das Kind für seine Fehltritte zu rechtfertigen hat.

Das Verlangen, sich von den belastenden Gedanken zu befreien und den verlorenen Zustand der Unschuld zu rekonstruieren, äußert sich in gründlichem Waschen und dem Wunsch des Protagonisten, sich unter den Laken zu verstecken. Die im Zimmer herrschende Dunkelheit (assoziiert mit dem mütterlichen Uterus) und die Jalousien, die die Sonnenstrahlen (die Sonne als väterliche Repräsentanz) abhalten sollen, sind weitere Indizien dafür, dass die oben zitierte Textpassage als Schnittpunkt von Urszenen- und Inzestphantasien gelesen werden kann. Da aber der Wunsch, den Vater auszulöschen, Schuldgefühle provoziert und die Kastrationsangst verstärkt, wird die bedrohliche Vaterimago auf Gott projiziert, vor dem die Beichte abgelegt wird. Gleichzeitig hilft die Idealisierung der Vaterimago, die unbewusste sexuelle Bindung an den Vater abzuwehren und zu entsexualisieren, denn der ödipale Vater wird vom Kind nicht nur gehasst und gefürchtet, sondern auch geliebt und begehrt[276].

Festzuhalten ist damit, dass das Gottesbild im Roman eine Spaltung erfährt, deren Wurzeln in den präödipalen und ödipalen Entwicklungsabschnitten zu suchen sind. Wie schon eingangs erörtert wurde, ist die Spaltung der Objekte in „gut“ und „böse“ während der präödipalen Phase (die „gute“ und „böse“ Mutterbrust) ein selbstverständlicher Prozess, der laut Melanie Kleins Konzept aus den frustrierenden

---

[274] *„Hinzu kommt eine übersteigerte Idealisierung des heterosexuellen Liebesobjektes in der positiven ödipalen Beziehung und des homosexuellen Liebesobjektes in der negativen ödipalen Beziehung; diese Idealisierung beruht auf Spaltungsoperationen und hat die klar erkennbare Funktion, die bedrohliche Verdichtung von primitiver Wut und ödipaler Aggressivität abzuwehren.“* O. F. Kernberg: *Wut und Haß*, a.a.O., S. 327.

[275] Ebd., S. 327.

[276] Dazu C. Pietzcker: *„Das Kind liebt und haßt beide Eltern. Die unbewußte sexuelle Bindung an den Vater […] läßt die Trauer um ihn besser verstehen: Sie entspringt eben auch der Liebe zu ihm.“* C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks*, a.a.O., S. 29. Siehe auch C. Rohde-Dachser: *„Gleichzeitig bleibt die Sehnsucht nach einem guten, mächtigen Vater bestehen, der als Beschützer gegen die Mutter, als Führer aus der Dyade und als männliches Identifikationsobjekt gesucht wird, oft in sexualisierter Form.“* C. Rohde-Dachser: *Ausformungen der ödipalen Dreieckskonstellation bei narzißtischen und bei Borderline-Störungen*, a.a.O., S. 788.

Erfahrungen des Säuglings mit der Mutter resultiert. Diese Position nennt Klein die *„paranoid-schizoide Position“*, die später in die *„depressive Position“* umschlägt, wenn das mütterliche Objekt mit seinen ambivalenten Eigenschaften verinnerlicht wird und *„die Spaltung allmählich durch das Erleben von Ambivalenz, Trauer, Schuldgefühlen und Wiedergutmachungstendenzen gegenüber diesem jetzt gleichzeitig guten* und *bösen Objekt abgelöst wird“*[277]. Waren die Erfahrungen jedoch zu schmerzhaft und frustrierend, verläuft die spätere Entwicklung anders: Die Integration der „guten“ und bösen“ Objektimagines findet nicht statt, und die Spaltung wird nicht aufgehoben. So wird die Auflösung des ödipalen Konflikts verhindert. Dies hat zur Folge, dass sich die auf die Mutter projizierten Hassgefühle und Angsttendenzen des Kindes auf den Vater ausweiten. Infolge der ungenügenden Differenzierung zwischen den elterlichen Objekten kommt es zu deren Verschmelzung, zur Ausbildung einer gefährlichen vereinigten Elternimago und zur Kontaminierung des Vaterbildes[278].

Eine gewisse strukturelle Analogie zu dem oben dargestellten Spaltungsprozess kann man an den ambivalenten Gottesbildern im Roman beobachten. Wo Gott als schützende Instanz auftritt, scheint die schützende „präödipale“ Mutter hindurch; wo Gott sich von den Protagonisten abwendet, seine Hilfe verweigert und einen Pakt mit dem Teufel schließt, gewinnen die Abspaltungen der verräterischen „ödipalen“ Mutter (= Gott) und des bösen „ödipalen“ Vaters (= Teufel) die Oberhand[279]. Auf die gleiche Weise entstehen die Bilder eines strafenden Gottes (der „ödipale“ Vater) und eines liebenden Gottes (bzw. Engels im Fall von Maria). Außerdem könnte man die Engelsphantasie wie auch die Phantasie eines Gottes, der Johan auf die Klara Norra begleitet, als Produkte der idealisierten Vaterimago deuten, welche sich aus homosexuellen Triebregungen dem Vater gegenüber und aus dem Wunsch nach dem doppelten Inzest speisen.

Es fällt auf, dass Gottesbild und Vaterbild im Roman identisch strukturiert sind. Auch das Vaterbild ist höchst ambivalent und zeigt alle Merkmale der Spaltung, die sich aus der gescheiterten Entwicklung in der ödipalen Phase herleitet und in dem scharfen Kontrast zwischen der Figur des liebevollen Vaters – dem Vater von Maria – und der Figur eines extrem bedrohlichen und hasserfüllten Vaters – dem Vater von Johan – zum

[277] C. Rohde-Dachser fasst hier M. Kleins Konzept der „paranoid-schizoiden Position“ zusammen. C. Rohde-Dachser: *Das Borderline-Syndrom*, Bern 2004, S. 69.
[278] O. F. Kernberg: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, a.a.O., S. 64.
[279] *„In jedem Falle stören ödipale Ängste die Beziehung zur präödipalen Mutter, deren ödipale Beziehung zum Vater als Verrat erlebt wird, der zusätzliche Aggression mobilisiert.“* C. Rohde-Dachser: *Das Borderline-Syndrom*, a.a.O., S. 117.

Ausdruck kommt. Johans Vaterbild zeigt ebenfalls Anzeichen für eine Spaltung, denn Johan hasst und fürchtet seinen Vater nicht nur, sondern bewundert und idealisiert ihn zugleich, um so Kastrationsängste und gegen den ödipalen Vater gerichtete Aggressionen abzubauen und homoerotische Wünsche an den Vater abzuwehren. Zugleich aber werden durch die übersteigerte Idealisierung der Vaterimago die Kastrationsängste wieder aktiviert. All diese Phantasien wechseln sich ab und ergänzen einander.

4.5 Dunkle Gottesbilder in *Frestelsernas berg*

Wie im Laufe der Interpretation deutlich wurde, haben die dunklen Gottesbilder in *Frestelsernas berg* ihren gemeinsamen Ursprung in einer Spaltung, die vermutlich auf die mangelnde Integrationsleistung des Kindes bei der Verinnerlichung des „bösen“ *und* „guten“ Mutterobjektes als Ganzes während der präödipalen Phase und der späteren Projektion der oral-sadistischen und anal-sadistischen Impulse auf den ödipalen Vater zurückzuführen ist.

Der Roman inszeniert diese Spaltung, die durch das Operieren in Gegensätzen ein Gleichgewicht im narzisstischen Szenario schafft und für Dynamik in der Romanhandlung sorgt, auf mehreren Ebenen: auf der Ebene der Figurenkonstellation (Marias gütiger Vater versus Johans rücksichtsloser Vater, gütiger Gott versus böser Teufel, drogenabhängiger, gewalttätiger Björn versus fürsorgliche, nachgiebige Mutter), auf der Ebene der Räume (Rotlichtviertel und Drogenmilieu versus gemütliches Zuhause von Maria und Johan), auf der Handlungsebene (idyllisches, sorgenfreies Leben vor der Scheidung versus Zeit der Verluste und des Unglücks danach) und auf der Ebene der Figurenphantasie (Spaltung in männliche und weibliche Protagonisten – Johan und Maria).

Die Drogenthematik reflektiert einerseits die analysierte Spaltung, wobei das orale Suchtmittel als Metapher für das mütterliche Objekt im Sinne von Melanie Klein steht und die Spaltung in „gute“ und „böse“ Repräsentanzen darstellt (die orale Einnahme steht für die „gute“, „befriedigende“ Brust, deren Entzug für die „versagende“, „böse“ Brust). Andererseits kann man die Spritze mit Narkotika als Metapher für den väterlichen Phallus lesen, dessen Einverleibung mit der Wunschphantasie korrespondiert, vom Vater die Befriedigung zu erlangen, die von der Mutter verweigert wurde. Der „Drogenteufelspakt“ bildet eine Art Abwehr gegen die verschlingende

Mutter, die Amphetamineinnahme lässt sich als die illusorische Aufrichtung des Größen-Selbst durch Introjektion der phallischen Machtobjekts und als Versuch deuten, die Ambivalenz der Mutter-Kind-Beziehung mit ihren Enttäuschungen, Ängsten und Frustrationen im Rausch zu löschen. Die dämonisierte Gestalt des drogenabhängigen Björn mit seinen Hass- und Wutausbrüchen gegen die Mutter und der von Fäkalien, Schmutz und Verwesung geprägte Lebensbereich der Kriminellen und Drogenabhängigen repräsentieren eine Welt, in der die genitalen Modalitäten gegen anale ausgetauscht werden und in der in Bezug auf die Geschlechterdifferenz das Chaos regiert.

Es ist zu vermuten, dass die Hölle der Narkomanen und die Unterwelt des Rotlichtviertels mit der komplexen Überlagerung nicht gelöster präödipaler und ödipaler Konflikte in Zusammenhang stehen, wobei die Analität für die Abwehr der oralen Abhängigkeit von der verschlingenden Mutter steht, während die Perversion den Wunsch nach dem inzestuösen mütterlichen Raum und das Überwinden des ödipalen väterlichen Verbots artikuliert.

Zentral für die Höllenthematik des Romans sind die sado-analen, sado-masochistischen und perversen Techniken, Promiskuität, Fetischismus und Pädophilie – alles pathologische Bedingungen, die den „ödipalen Sieg“ über den Vater ermöglichen und das präödipale Szenario der dyadischen inzestuösen Verschmelzung mit der Mutter aufs Neue beleben. Die sado-anale Form der Sexualität, die in der Welt der Klara Norra Porragata praktiziert wird, und die Überbesetzung der phallischen Macht (bei gleichzeitiger Fäkalisierung des Phallus) deuten darauf hin, dass dem Phallus eine magische Potenz zugeschrieben wird, die dem Kind hilft, gegen die verschlingende Mutter vorzugehen. Aufgrund der komplexen Überschneidung der gespaltenen gefährlichen Elternimagines aus den präödipalen und ödipalen Entwicklungsstadien des Kindes und der Ausweitung seiner oral-sadistischen Impulse von der präödipalen Mutter auf den ödipalen Vater wird das Vaterbild und damit auch das daran gekoppelte Gottesbild zusätzlich kontaminiert: Die von diesem gefährlichen Vater ausgehende Kastrationsdrohung muss durch Identifikation mit ihm abgewehrt werden. Die bedrohliche Vaterimago ist in die infernalischen Figuren des Pädophilen und des Geisteskranken eingeflossen. Hinter der homosexuellen Unterwerfung unter diese Männer wird der Wunsch erkennbar, sich dem Vater sexuell zu unterwerfen, um sich auf diese Weise mit der väterlichen Macht identifizieren zu können und auf diesem

Umweg zugleich mit der Mutter zu verschmelzen[280]. So entsteht die Situation eines doppelten Inzests. Diese Thematik setzt sich in der Schilderung des labyrinthischen Friedhofs fort, einer Mutterleibsphantasie mit doppeltem Inzest, in der der Vater als der vom Kind ersehnte und zugleich verhasste Konkurrent in einer auffälligen Baum-, Grabstein- und Kreuzessymbolik und in den Naturgewalten Blitz und Donner sichtbar wird.

Die Phantasien vom Teufel und vom strafenden Gott sind offenbar aus der Angst des männlichen Kindes vor der archaischen verschlingenden Mutter und der Imago eines verbietenden und mit Kastration drohenden ödipalen Vaters entstanden. Hinter dem Bild der Hölle, repräsentiert durch die Klara Norra und das Milieu der Drogenabhängigen, wird die narzisstische Wunschphantasie erkennbar, eine chaotische Welt ohne väterliches Verbot zu errichten, die Flucht in die inzestuöse Mutter-Kind-Dyade zu ermöglichen, die Realität der elterlichen Urszene zu verleugnen und die Differenz zwischen den Generationen und den Geschlechtern zu verwischen.

[280] Dazu Chasseguet-Smirgel: *„Der Wunsch, sich mit dem genitalen Vater zu identifizieren, enthält auch – nicht zuletzt durch die darin implizierten inzestuösen Phantasien – die Hoffnung, eine primäre Fusion auf dem langen Weg zu erreichen.“* J. Chasseguet-Smirgel: *Das helle Antlitz des Narzißmus*, a.a.O., S. 240.

5 DUNKLE GOTTESBILDER IN *FRU BJÖRKS ÖDEN OCH ÄVENTYR*[281]

Im Unterschied zu den Romanen *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg*, die eine breite Palette dunkler, religiös zu interpretierender Figuren bieten, sind solche personifizierten Formen dunkler Gottesbilder in *Fru Björks öden och äventyr* kaum zu finden. Vielmehr geht es hier um psychische Zustände der Titelfigur wie Lebensangst, Identitätsverlust und zwangsneurotisches Verhalten, welche durch unglücklich verlaufende Beziehungen aktiviert werden und sie später in einen psychotischen Zustand treiben, sodass sie selbst ein Teil des Bösen wird. Schon der Romantitel (auf Deutsch: „Die Schicksale und Abenteuer von Frau Björk"), der auf eine Romanreihe der schwedischen Mädchenbuchautorin Lisa Eurén-Berner mit der Titelheldin Fräulein Sprakfåle anspielt und damit die kitschigen Mädchenromane aus den 1930er- und 1940er-Jahren parodiert[282], macht deutlich, dass das Leben einer weiblichen Figur im Fokus der Handlung steht. Im Gegensatz zur Fräulein Sprakfåle akzeptiert Frau Björk das Schicksal einer netten und fügsamen Hausfrau nicht, sondern tobt ihre Wut bestialisch aus. Auch die Romanrezensentin Marianne Steinsaphir hebt die dämonischen Charakterzüge der Hauptfigur hervor und resümiert: *„In Fru Björks öden och äventyr (1990) hat Jonas Gardell die schwedische Variante eines weiblichen Teufels kreiert. […] Frau Björk [...] ist ordinär und ein bisschen langweilig, doch hinter der Oberfläche verbergen sich starke Gefühle. Ihre Rache wird verheerend, und von der grauen Maus namens Frau Björk bleibt am Ende des Romans nichts übrig."*[283]

Zunächst ein kurzer Überblick über die Handlung: Die in zweiter Ehe verheiratete Hausfrau Frau Björk möchte ihr Leben ändern und vor ihrem Mann, den sie als spießig empfindet, fliehen. Sie entscheidet sich für eine Reise nach Rom, wo sie ihre Freiheit

[281] Meine frühe Interpretation zu dem Roman *Fru Björks öden och äventyr* erschien 2011 beim Psychosozial-Verlag im Aufsatz „Neid-, Hass- und Rachefantasien in Jonas Gardells Roman Fru Björks öden och äventyr". In: T. Kreuzer, K. Weber (Hg.): *Invidia – Eifersucht und Neid in Kultur und Literatur*, Gießen 2011, S. 237–253. Textauszüge aus diesem Aufsatz wurden für dieses Kapitel übernommen. © Mit freundlicher Genehmigung des Psychosozial-Verlags, Gießen 2011.

[282] Einen Beleg dafür liefert der Widmungsteil des Romans, in dem der Erzähler auf der ersten Seite aus dem Mädchenroman *Unga fru Sprakfåle* von Lisa Eurén-Berner zitiert. Die Reihe der Mädchenromane über das Schicksal des jungen Fräuleins Sprakfåle startet mit *Fröken Sprakfåle (1932)* und setzt sich mit den Romanen *Fröken Sprakfåle växer upp (1933), Fröken Sprakfåle på grönbete (1934), Fröken Sprakfåle förlovar sig (1935), Fröken Sprakfåle byter namn (1936)* etc. fort, die bis ins Jahr 1963 reichen. Die Mädchenromane von Lisa Eurén-Berner stellen ein typisches Beispiel der Trivialliteratur in der Vorkriegszeit dar, in der die Geschlechterrollen festgeschrieben sind. Das junge Fräulein Sprakfåle heiratet Gregor, der in einem Kontor in Stockholm arbeitet, während seine Frau in der kleinen Wohnung den Haushalt führt, das Essen für ihn kocht, die Strümpfe stopft – eine Hausfrauenrolle, gegen die die Protagonistin in Gardells Roman protestiert.

[283] M. Steinsaphir: „Jonas Gardell". In: *15 författare: porträtt av svenska samtidsförfattare*, Lund 1994, S. 57–65; hier: S. 63 (Übersetzung: A. V.).

wiederentdecken und das Leben genießen will. Während dieses Aufenthalts verbringt sie viel Zeit im Petersdom und denkt über ihr Leben von der Kindheit bis zum Tag ihres Aufbruchs nach, um Erklärungen zu finden und Zusammenhänge in ihrem von ihr als misslungen gedeuteten Leben zu erkennen. Die Herkunftsfamilie, die Jugend, die erste Ehe werden unter die Lupe genommen. Da es ihr jedoch an Selbstwertgefühl und Identitätsbewusstsein mangelt, kann sie sich ihre Fehler nicht eingestehen. Die komplizierte Auseinandersetzung mit den sich häufenden Problemen und unbeantworteten Fragen bringen sie an den Rand der Verzweiflung und der Psychose. Sie findet einen Schuldigen: ihren ersten Ehemann Börje, der sie acht Jahre zuvor rücksichtslos und kaltherzig verlassen hatte. Besessen von der Vorstellung, ihren ersten Mann sehen und zurückgewinnen zu müssen, kehrt sie nach Stockholm zurück. Als ihre Versuche, Börje davon zu überzeugen, dass sie immer noch zusammengehören, scheitern, beschließt sie, sich und ihn umzubringen. Die Schlussszene des Romans schildert die Planung eines Autounfalls. Der letzte Satz *„hon ökar farten“ („sie gibt Gas“)* lässt den Leser an den Konsequenzen nicht zweifeln.

Anders als in *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg*, in denen die Träume und Phantasien der Protagonisten explizit von dämonischen Gestalten bevölkert sind, finden sich dunkle Gottesbilder in *Fru Björks öden och äventyr* nur auf einer impliziten Ebene. Das schwache Ich der Titelheldin bewirkt, dass sie selbst Teil des Bösen wird, sprich: das dunkle Gottesbild nach innen gelangt, also introjiziert wird. Die Figur von Frau Björk wird so konstruiert, dass sie zu einem Racheengel wird, zu einer Instanz, die rücksichtslos, kalt und berechnend handelt, um sich ihren illusionären Wunsch zu erfüllen. Da sich im Handeln der Protagonistin bestimmte Aspekte von Größenphantasien manifestieren, erscheint es angebracht, diese Phantasien auf ihren narzisstischen Gehalt zu prüfen. Sie stehen in einer direkten Verbindung zum Bild von einer gottlosen Welt, das der Roman zeichnet.

Auch Frau Björks Verhältnis zu Gott, ihre Pilgerreise nach Rom und ihr Auftritt in der Rolle des Racheengels sollen analysiert werden, um die Frage zu beantworten, welcher Zusammenhang zwischen der Identitätsdiffusion und dem Rückzug auf das Größen-Selbst einerseits und der gescheiterten Internalisierung der guten Elternrepräsentanz in der Phase der frühen Objektbeziehung andererseits besteht, denn offenbar wird die Aufrichtung eines illusorischen Größen-Selbst gebraucht, um die Leere und Kälte des „gottlosen“ Universums zu kompensieren.

5.1 Identitätsmangel und Identitätssuche: Vivian Gustafsson – Vivian Molin – Frau Björk – Vivian Molin

Die drei Teile des Romans (einschließlich des Prologs) entsprechen zwei Orten und drei Stadien der Handlung: Stockholm (die Jugend der Protagonistin; hier wird sie Vivian Gustafsson genannt, um ihren Mädchenstatus und ihre Autonomie zu betonen), Rom (Lebenskrise und Flucht vor sich selbst) und wieder Stockholm (die Sprengung der Grenzen). Rom, der Schauplatz für die Ereignisse des mittleren Teils, ist kein zufällig ausgewählter Ort, sondern von zentraler Bedeutung für die Identitätssuche der Protagonistin, worauf im nächsten Kapitel ausführlich eingegangen wird.

Am Anfang des Romans steht die adoleszente Thematik im Vordergrund. Vivian Gustafsson ist das zweite Kind einer kleinbürgerlichen schwedischen Familie. Ihre Mutter ist Hausfrau, der Vater als Beamter tätig. Die Wohnung ist so klein, dass die Eltern auf dem Sofa in der Küche schlafen. Viele dieser Informationen über ihre Kindheit erhalten wir erst später, als sie mit Börje ihre eigene Familie gründet und die Hausfrauenrolle ihrer Mutter übernimmt. Auffallend sind Vivians wachsende Distanz zu ihren Eltern und ihre Schamgefühle angesichts ihrer ärmlichen Herkunft.

> *„När Börje gjorde sitt intåg i Vivians liv började hon skämmas över att ha föräldrar som sov i en soffa i köket. Först då såg Vivian hur fult, gammalmodigt och trist allt var runt omkring henne [...]." (FBö, S. 30)*
>
> *„Als Börje in Vivians Leben trat, schämte sie sich plötzlich, daß sie Eltern hatte, die auf einer Couch in der Küche schliefen. Erst da sah Vivian, wie häßlich, altmodisch und trist ihre ganze Umgebung war […]." (Wzl, S. 31)*

Innere Unsicherheit, Minderwertigkeitsgefühle und Selbstzweifel prägen Vivians Verhalten schon als junges Mädchen. Sie versucht diese Gefühle durch die Zugehörigkeit zu einer Mädchenclique zu kompensieren, in der sie scheinbar Geborgenheit findet. Andererseits ist ihr ganzes Verhalten und Denken durch starken Neid auf die anderen und durch Schamgefühle geprägt:

> *„Också Astrid visste att det var hon och ingen annan som var utvald. Hon var alltid den utvalda, vare sig det gällde pojkarnas uppvaktning eller skolans orienteringslag. Hon hade råd att trösta de andra." (FBö , S. 10)*
>
> *„Auch Astrid [Vivians Freundin] wußte, daß sie und keine andere die Auserwählte war. Sie war immer die Auserwählte, ganz gleich, ob es um die Aufmerksamkeit der Jungen oder die Orientierungslauf-Mannschaft in der Schule ging. Sie konnte es sich leisten, die anderen zu trösten." (Wzl, S. 8)*

Als sie in der Konditorei Börje begegnet und dieser ihr seine Aufmerksamkeit schenkt, kann sie sein Interesse für sie anfangs gar nicht glauben, da ihr Mangel an

Selbstvertrauen den Gedanken, sie könne attraktiv und begehrenswert sein, gar nicht zulässt.

Durch die Heirat mit Börje möchte sich Vivian von ihrem Elternhaus lösen, um die Situation einer Ausgestoßenen in die einer Auserwählten zu wenden. Börje erscheint Vivian als rettender Märchenprinz, den sie stark idealisiert. In Vivians Augen und in den Augen seiner Eltern ist Börje gar ein künftiger Gott: *„Börje var den första i sin familj som studerat vidare, och han skulle klara det. Han skulle krönas till konung och gud“*[284]. Er beherrscht drei Fremdsprachen, lebt in der Amsterdamer Boheme, reist durch ganz Europa und gibt sich als progressiver Intellektueller aus. Gleichzeitig schämt er sich – genau wie Vivian – für seine einfachen Eltern und verheimlicht die Tatsache, dass auch er aus ärmlichen Familienverhältnissen stammt. Dieser Verrat wird am Hochzeitstag der beiden auf markante Weise offensichtlich, als Vivian begreift, dass ihr Mann seinen Vater nicht zur Hochzeit eingeladen hat und dass der alte, gebrechliche Mann, der sich nicht traut, sich Börje zu nähern, und heimlich die Prozession beobachtet, ihr Schwiegervater ist. Börjes Reaktion auf die Begegnung mit dem Vater ist von Abweisung und Scham geprägt:

> *„Börje såg upp och stelnade för ett ögonblick till. Det var som om han tvekade mellan två möjliga handlingssätt: att kännas vid eller att inte kännas vid sin far.“ (FBö, S. 54)*
>
> *„Börje sah auf und erstarrte einen Moment lang. Es war, als schwankte er zwischen zwei möglichen Verhaltensweisen: seinen Vater zu erkennen oder nicht zu erkennen.“ (Wzl, S. 55)*

Für Börje als einen angehenden Ingenieur aus der Provinz ist die Heirat mit Vivian ein weiterer Schritt, ein sozialer Aufstieg, der ihm Ansehen und Bedeutung einbringt und ihn an die Hauptstadt bindet. Vivian ermöglicht die Heirat mit Börje die Flucht aus der Familie und die Möglichkeit, sich mit jemandem, den sie stark idealisiert und vergöttert, zu identifizieren, denn eine eigene Identität und ein eigenes Selbst scheint sie nicht entwickelt zu haben. Dies bestätigt auch Börjes höchst egoistisches Verhalten während Vivians Schwangerschaft oder bei der Namensuche für ihre neugeborene Tochter, wobei Vivian den Wünschen ihres Ehemannes widerspruchslos gehorcht. Ihr Zusammenleben mit Börje zeichnet sich durch Anpassung und Dienen aus; sie ist buchstäblich zu Börjes Schatten geworden, jedes Wort, das er sagt, ist ihr heilig, alle Fehler Börjes werden übersehen, vergessen oder schnell verziehen:

---

[284] J. Gardell: *Fru Björks öden och äventyr*, Stockholm 1990, S. 31. In der deutschen Übersetzung mit dem Titel *Wer zuletzt liebt* lautet dieser Satz wie folgt: *„Börje war der erste in seiner Familie, der studierte, und er würde es schaffen.“* J. Gardell: *Wer zuletzt liebt,* aus dem Schwedischen von Astrid Arz, München 1994, S. 33. In dieser Übersetzung fehlt der zweite Satz, der auf Deutsch lautet: *„Er würde zum König und Gott gekrönt.“*

„I smyg läste hon Hite-rapporten och lärde sig onanera när Börje var borta. Börje var mycket borta, men det måste han ju. Hans arbete krävde att han for på konferenser. Hans arbete krävde att han for på täta inspektionsresor. Hon letade inte efter brev i hans fickor, frågade inte om märkena på hans hals. Han var axeln runt vilken hon snurrade. Blint lydde och trodde hon på honom." (FBö, S. 60)

„Heimlich las sie den Hite-Report und lernte onanieren, wenn Börje fort war. Börje war häufig fort, aber das mußte er ja. Seine Arbeit verlangte, daß er an Tagungen teilnahm. Seine Arbeit verlangte, daß er häufig auf Geschäftsreisen ging. Sie durchsuchte seine Taschen nicht nach Briefen, fragte nicht nach der Herkunft von Knutschflecken an seinem Hals. Er war die Achse, um die sie sich drehte. Blind gehorchte und glaubte sie ihm." (Wzl, S. 61–62)

Ständige Unterwerfung, wie sie von Vivian (seit der Heirat Frau Molin) praktiziert wird, beinhaltet den Wunsch nach Verschmelzung mit dem überidealisierten Liebesobjekt bei gleichzeitiger Abkehr von den eigenen Autonomiebedürfnissen. Eine solche Konstellation wird bei Fritz Riemann als Merkmal einer depressiven Persönlichkeit beschrieben. Riemann fasst das Verhaltensmuster folgendermaßen zusammen:

„Depressive versetzen sich in die Situation des anderen, sie identifizieren sich mit ihm so weit, daß sie den eigenen Standpunkt und die eigenen Interessen darüber weitgehend vergessen. Weil sie zu wenig Eigenimpulse und Eigenwünsche haben, die sie denen anderer entgegenzusetzen hätten, unterliegen sie den Wünschen und Impulsen anderer um so leichter. […] So kommen sie leichter als andere in schwierige Verwicklungen und werden zum Opfer rücksichtsloser Menschen, die ihre Schwäche ausnutzen."[285]

Vivian lebt in der Illusion einer heilen Familienwelt, die sie selbst erschaffen hat. Umso überraschter ist sie, als Börje eines Abends nach Hause kommt, um ihr mitzuteilen, dass er sie verlassen wird:

„Börje lämnade henne för en annan, lämnade henne att släpa sig mellan det skitiga köket och de ostädade rummen, mellan sängen, toaletten och kylskåpet, lämnade henne att undvika fönstren så att inte grannarna skulle kunna skymta hennes nederlag. Hon var en verklighetsfrämmande flummare. Han tog ifrån henne allt. Alt var hans och inte hennes. Han hade givit henne sitt namn. Hon hade givit honom sitt liv." (FBö, S. 70)

„Börje verließ sie wegen einer anderen, überließ es ihr, sich zwischen der verdreckten Küche und den unaufgeräumten Zimmern hin und her zu schleppen, zwischen Bett, Toilette und Kühlschrank, überließ es ihr, die Fenster zu meiden, um den Nachbarn keinen Einblick in ihre Niederlage zu vergönnen. Sie war ein wirklichkeitsfremder Spinnkopf. Er nahm ihr alles weg. Alles gehörte ihm, nicht ihr. Er hatte ihr seinen Namen gegeben. Sie hatte ihm ihr Leben gegeben." (Wzl, S. 71)

Nachdem Börje sie verlassen hat, steigert sich Vivian in die Opferrolle hinein. Sie leidet unter Einsamkeit und nächtlichen Panikattacken:

„Hon kunde inte längre sova. Natt efter natt bad hon sin aftonbön, natt efter natt bonföll hon Gud om sömnen, men Gud fnös åt henne, lämnade henne att sömnlös vanka mellan rummen invirad i ett täcke." (FBö, S. 71)

[285] F. Riemann: *Grundformen der Angst*, 11. Aufl., München 1976, S. 86.

„Sie konnte nicht mehr schlafen. Nacht für Nacht sprach sie ihr Abendgebet, flehte sie Gott um Schlaf an, doch Gott schnaubte verächtlich und überließ es ihr, schlaflos in eine Decke gewickelt zwischen den Zimmern auf und ab zu gehen." (Wzl, S. 72)

Die Gefühle von Leere und chronischer Langweile und ihre Selbstzweifel verschwinden auch im Laufe der Jahre nicht, sondern werden zu einer festen Struktur. Ihr Klammern an die Vergangenheit und an ihre Liebe zu Börje bekommt deutlich masochistische Züge:

„Kanske dömde hon sig själv för hårt, men hon var skyldig, till sina drömmar var hon skyldig, och hon älskade honom. Hon kunde inte förstå hur han kunde göra henne så illa. Ja, den största förnedringen var att hon aldrig, hur vidrigt han än behandlade henne, slutade älska honom*." (FBö, S. 73, Hervorhebung A. V.)*

„Vielleicht ging sie zu streng mit sich ins Gericht, aber sie war schuldig, war an ihren Träumen schuldig, und sie liebte ihn. Sie begriff einfach nicht, wie er ihr so übel mitspielen konnte. Ja, die schlimmste Demütigung war, daß sie nie aufhörte, ihn zu lieben*." (Wzl, S. 73–74)*

Vivian macht sich selbst für die gescheiterte Ehe verantwortlich. Aus psychoanalytischer Sicht kann einem solchen Verhalten in der Regel eine gestörte Mutter-Kind-Beziehung zugrunde liegen, in der die dominante Mutter jeden Eigenimpuls des Kindes zum Verbrechen erklärt und mit dem Entzug ihrer Liebe bestraft. Eine derartige Aktion soll dazu dienen, im Kind starke Schuldgefühle zu erzeugen, um es wieder an die Mutter zu binden. Die einzige Möglichkeit, die das Kind hat, um die mütterliche Liebe zurückzugewinnen, ist, sich den mütterlichen Bedürfnissen anzupassen, keinen Autonomieanspruch zu entwickeln und sich wieder *„im Glanz des mütterlichen Auges"*[286] zu spiegeln. In Vivians fiktiver Biographie könnte man ein solches Grundmuster vermuten, wobei Börje als Projektionsfigur für die abgewandte Mutter steht – eine Situation, die unweigerlich Schuldgefühle und Frustration zur Folge hat.

Auch bei dieser Textpassage wurde in der deutschen Romanfassung ein wichtiges Fragment ausgelassen, nämlich die Zeile *„egal, wie schlecht er sie behandelte" („hur vidrigt han än behandlade henne")*, das auf die passive Haltung einer narzisstisch-masochistischen Persönlichkeit hindeutet. Eine Person mit einer derartigen Persönlichkeitsstruktur, der es an Selbstwertgefühl mangelt, wird andere Menschen immer vor allem dazu benutzen, das Bedürfnis nach Spiegelung des eigenen Selbst im Gleichen zu realisieren, und wird diese Objekte als Verlängerung des eigenen Selbst in Anspruch nehmen – ein Muster, das in der Beziehung zu Börje seine Verwirklichung findet, bis die Beziehung zerbricht.

[286] Ausführlicher zum „Glanz im Auge der Mutter" siehe H. Kohut: *Narzißmus*, a.a.O., S. 142.

Als Vivian zwei Jahre später Herrn Björk kennenlernt und ihn heiratet, will sie damit in erster Linie ihre seelische Wunde heilen. Sie liebt ihren neuen Mann nicht, sondern hofft, durch die Ehe Sicherheit zu gewinnen:

> *„Och så blev hon fru Björk. I herr Björks säng kunde hon äntligen somna om. Herr Björk såg till att inget fattades henne. Herr Björk tog till sig Janet som sin egen dotter. Herr Björk var i allt en god människa. Fru Björk minns första gången hon bjöds hem till honom på middag. Herr Björk hade varit änkling i något år, och drygt två år hade förflutit sedan hennes skilsmässa från Börje. Båda behövde de tröst. Det var väl därför. Antagligen var det därför.“ (FBö, S. 75)*

> *„Und dann wurde sie Frau Björk. In Herrn Björks Bett konnte sie endlich einschlafen. Herr Björk sah zu, daß es ihr an nichts mangelte. Herr Björk nahm Janet wie seine eigene Tochter auf. Herr Björk war in jeder Hinsicht ein guter Mensch. Frau Björk erinnert sich, wie sie das erste Mal bei ihm zu Hause zum Essen war. Herr Björk war seit einigen Jahren verwitwet, und seit ihrer Scheidung von Börje waren knapp zwei Jahre vergangen. Beide brauchten Trost. Deshalb kam es wohl so. Wahrscheinlich war das der Grund.“ (Wzl, S. 76)*

Die positiven Eigenschaften und die Fürsorge des gutmütigen Herrn Björk werden von seiner Frau zwar konstatiert, können jedoch keine Dankbarkeit in ihr wecken. Vielmehr interpretiert sie das Verhalten ihres zweiten Ehemanns als scheinheilig, als eine Fassade, hinter der kleinbürgerliche Moral, stereotypes Denken und klischeehaftes Benehmen sichtbar werden. Die Beziehung zwischen Vivian und Herrn Björk steht in einem starken Kontrast zu ihrem Eheleben mit Börje, den sie trotz aller Erniedrigungen geliebt und idealisiert hat. Eine andere Schlüsselpassage zeigt, dass ihre Ehe mit Herrn Björk unerfüllt bleibt und ihre Depression eine Folge unterdrückter Triebe und unerfüllter Wünsche ist:

> *„I herr Björks liv finns det fullt av giltiga skäl. Herr Björk är så snäll. När fru Björk glömt hur man uppför sig talar han om för henne. När hon har sina små depressioner, ja, hon har ibland små depressioner, då intresserar han sig och vill veta varför. Otacksam skriker fru Björk hysteriskt åt honom: ‚Jag vet inte varför jag är nere, men jag behöver inte få mina depressioner analyserade och godkänna av dig!‘“ (FBö, S. 78)*

> *„In Herrn Björks Leben gibt es musterhaft viele stichhaltige Gründe. Wenn Frau Björk ihre kleinen Depressionen hat – ja, manchmal hat sie kleine Depressionen –, so interessiert er sich dafür und erkundigt sich nach dem Grund. Undankbar und hysterisch schreit sie ihn dann an: ‚Keine Ahnung, warum ich niedergeschlagen bin, aber ich brauch mir meine Depressionen nicht von dir analysieren und genehmigen zu lassen!‘“ (Wzl, S. 80)*

An dieser Stelle wird deutlich, wie fest Vivian an ihrer Opferrolle festhält und dass sie niemandem erlaubt, ihr zu helfen. Ihr märtyrerhaftes Verhalten steigert sich zu einer Art seelischem Masochismus, der offenbar hilft, ihre Schuldgefühle zu minimieren, denn als Leidende ist sie gleichzeitig Heilige, die einen Gegenpart zum quälenden Anderen bildet:

„[...] men till slut förstår fru Björk att anledningen till att hon får sina små depressioner är att hon är en sådan sällsynt dålig människa." (FBö, S. 78)

„[…] endlich versteht Frau Björk dann also, daß sie ihre kleinen Depressionen nur deshalb bekommt, weil sie ein schlechter Mensch ist." (Wzl, S. 80)

Beide Ehen werden also durch masochistische Elemente geprägt, wobei die Rolle des Herrschers und Peinigers von Herrn Björk auf eher subtile Weise ausgeübt wird. Mit anderen Worten: Vivian wird in ihrer zweiten Ehe deswegen depressiv, weil ihr neuer Mann sie mit seiner Fürsorge und Zuversicht nicht glücklich machen kann, während Börje durch sein narzisstisches und rücksichtsloses Verhalten ihre masochistischen Bedürfnisse auf direkte Weise befriedigt. In der Beziehung zu ihm ist ihre Rolle auf die eines Komplimentärnarzissten reduziert, der sich mit dem Partner gänzlich identifiziert, um seinen Mangel an Selbstwertgefühl zu kompensieren. Es findet jener Vorgang statt, den Jürg Willi in seiner Arbeit über die narzisstische Partnerwahl sehr treffend so beschreibt: *„Indem der Komplementärnarzißt sich völlig für den Partner aufgibt und nur in diesem lebt, macht er sich durch Identifikation das Selbst des Narzißten zu eigen und nagelt ihn fest auf das idealisierte Bild, das er sich von ihm macht."*[287] In das idealisierte Bild von Frau Björks Partner fließen all diejenigen Eigenschaften mit ein, die sie selbst nicht besitzt und an denen sie durch die projektive Identifikation mit dem Ideal-Selbst ihres Liebesobjekts teilzuhaben glaubt: Börjes Schönheit, Geschicklichkeit, Selbstsicherheit und Autonomie stehen in Opposition zu Vivians Unsicherheit und Minderwertigkeit. Es lässt sich vermuten, dass dieses idealisierte Partnerbild analog zur archaischen idealisierten Elternimago gestaltet ist, so wie es in Kohuts Modell des Narzissmus beschrieben wird[288]. Bereits in ihrer Jugend neigt Vivian zur Idealisierung von Objekten, wobei diese Idealisierung mit starken Neidgefühlen verbunden ist: Zuerst ist es ihre Freundin Astrid, die in Vivians Augen etwas Besonderes zu sein scheint, später weitet sich die Suche nach einer Autoritäts- und Idealfigur auf Börje aus. Als dieser aus Vivians Leben verschwindet, verleugnet sie die Tatsache der Trennung (*„Det är inte sant att döden skiljer oss åt. Att skiljas är en omöjlighet. Att börja om från början är en omöjlighet. Det Gud en gång sammanfogat tillkommer det inte människan att åtskilja."/„Es ist nicht wahr, daß der Tod uns scheidet. Scheidung ist ein Ding der*

[287] J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 81.

[288] W. Mertens fasst Kohuts These über die Ursprünge der Fixierung an die idealisierte Elternfigur zusammen wie folgt: *„In Analogie zu den Hypothesen über Abspaltungsvorgänge, die sich im Bereich des Größen-Selbst vollziehen, nimmt Kohut an, daß es aufgrund von Frustrationen der Idealisierungsbedürfnisse des Kindes zu einer Unterbrechung des normalen Prozesses der Entidealisierung der Eltern-Imago kommt. Die Folge ist eine Fixierung an die Imago der archaischen, prästrukturellen idealisierten Elternfigur […]."* W. Mertens: *Psychoanalyse*, a.a.O., S. 184.

Unmöglichkeit. Was Gott zusammengefügt hat, das soll der Mensch nicht scheiden.")[289] und denkt ständig an die Zeit zurück, als Börje sie noch nicht verlassen hatte. Die narzisstische Kränkung, die Börje ihr durch die Scheidung zufügt, ist dermaßen groß, dass sie diese zu verdrängen sucht, indem sie den reichen Herrn Björk heiratet – einen Mann, der alles darstellt, *„wofür Börje gekämpft hat, aber Herr Björk hat nie darum kämpfen müssen"*[290]. Dies ist eine Art symbolischer Rache an ihrem Exmann, denn durch die zweite Ehe möchte sie beweisen, dass sie begehrenswert ist und einen Mann hat, der von seiner Position her Börje überlegen ist. Mit Begeisterung gibt sie ihren alten Namen auf und nimmt den ihres neuen Mannes an, passt sich dessen Leben an, macht seine Gewohnheiten zu ihren und füllt das Vakuum ihres Lebens mit routinierter Haushaltsarbeit:

> *„Hon memorerade familjens historia* och gjorde den till sin*, lärde sig känna igen figurerna i familjens fotoalbum och kalla dem moster och farbror, hon* visste till och med att förneka sin egen familj till förmån för Björkarna*. På körkort och identitetshandlingar stod nu Björk. Vivian Björk. Med en viss nobless förde hon sig numera, under* lånat *namn, med ett döljande avmätt Leende."(FBö, S. 24, Hervorhebungen A. V.*[291]*)*

> *„Sie lernte die Familiengeschichte auswendig, lernte, die Gestalten im Familienalbum zu erkennen und sie Tante und Onkel zu nennen,* lernte, ihre eigene Familie zu vergessen*. Auf ihrem Führerschein und ihren Ausweisen stand jetzt Björk. Vivian Björk. Mit einer gewissen Noblesse trat sie jetzt auf,* unter angenommenem Namen*, mit reserviertem Lächeln." (Wzl, S. 24)*

Ihr Ich-Gefühl und ihre Identität werden immer diffuser, bis sie nicht mehr zu unterscheiden vermag, wo ihr Selbst aufhört und das Selbst ihres Mannes beginnt[292]:

> *„Hon säger ‚vi' och ‚jag och min man', och hon säger ‚självfallet'. Det betyder att något är så självklart att det inte ens behöver diskuteras. [...] Om någon sedan är taktlös eller oinsatt nog att inte förstå det, bemöter man denne med ett leende som vore han eller hon lustig. Det leendet har fru Björk övertagit från herr Björk. Hon önskar att Börje kunde se hennes leende."(FBö, S. 25–26)*

> *„Sie sagt ‚wir' und ‚mein Mann und ich', und ‚selbstredend'. Das bedeutet, etwas liegt dermaßen auf der Hand, daß man nicht mal mehr darüber reden muß. […] Wenn dann jemand so taktlos oder ahnungslos ist, dies nicht zu begreifen, geht man lächelnd darüber hinweg. Auch das Lächeln hat Frau Björk von Herrn Björk übernommen. Sie wünscht, Börje könnte ihr Lächeln sehen." (Wzl, S. 26)*

---

[289] J. Gardell: *Fru Björks öden och äventyr*, a.a.O., S. 35, J. Gardell: *Wer zuletzt liebt,* a.a.O., S. 37.
[290] J. Gardell: *Wer zuletzt liebt*, a.a.O., S. 26.
[291] Die Hervorhebungen in diesem Zitat betreffen die Stellen, die in der deutschen Fassung ausgelassen wurden.
[292] Vgl. an dieser Stelle das Zitat von J. Willi über das Verhalten eines Komplementärnarzissten: *„Solche Frauen findet man nicht selten in Professoren-Kreisen, wo es in jedem zweiten Satz heißt: ‚Der Fritz, mein Mann, hat gesagt…hat getan…' Dies bleibt selbst nach dem Tode des Mannes so, ja nimmt nicht selten nach dem Tod noch groteskere Züge an. Noch nach 20 Jahren leben solche Frauen nur mit einem vom Mann entlehnten Selbst."* J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 78.

Die Selbstverständlichkeit ihres Auftretens und das verächtliche Lächeln bilden jedoch nur eine Fassade, hinter der Selbstzweifel, Panikattacken und Aggressionen ihrem Mann gegenüber schwelen:

> *„Mest irriterar hon sig på maken. Hur orkar man säga sånt som Nu skulle det sitta fint med en lur efter maten och Jaha, så blev man mätt idag med. Hur orkar man säga det varje gång man ätit, år ut och år in? Hur enkelt skulle det inte vara att utan ett ord hälla köttsoppan över honom eller slå honom i huvudet med strykjärnet, lämna hemmet för att aldrig återvända. Men istället vänder hon sig mot honom med sitt inlärda vänliga leende och säger: – Käraste, vill du inte ha lite mer chokladsås?“ (FBö, S. 26–27)*

> *„Am meisten regt sie sich über ihren Mann auf. Wie kann man nur so Sachen sagen wie ‚Ein Schläfchen wäre jetzt nach dem Essen das Richtige‘ und ‚Ach ja, sind wir wieder mal satt geworden.‘ Wie kann man so etwas nach jeder Mahlzeit sagen, jahrein, jahraus? Wie einfach wäre es doch, ihm wortlos die Suppe über den Kopf zu schütten oder ihm das Bügeleisen über den Schädel zu ziehen und ihn auf Nimmerwidersehen zu verlassen! Stattdessen wendet sie sich ihm mit freundlichem Lächeln zu und sagt: ‚Liebster, möchtest du noch ein wenig von der Schokoladensoße?‘“ (Wzl, S. 27–28)*

Aggressionen und Rachegelüste werden später freigesetzt, als sie Herrn Björk verlässt, die Schuld bei ihrem ersten Ehemann Börje sucht und diesen schließlich kaltblütig umbringt, nachdem ihre Versuche, ihn zurückzugewinnen, scheitern.

All diese hier skizzierten Merkmale, die den Romancharakter „Frau Björk“ ausmachen, lassen sich in eine narzisstische Persönlichkeitsstruktur im Sinne von Kernberg einordnen, denn Vivians Verhalten scheint durch die Aktivierung des Größen-Selbst bestimmt zu sein, das ein Produkt *„von Anteilen des Real-Selbst, des Ideal-Selbst und der Idealobjekte“*[293] darstellt. Das Ideal-Objekt entspringt der Wunschphantasie von einer idealisierten und grenzenlos liebenden Elternfigur, die Vivian auf Börje projiziert. Sie vergöttlicht ihn und unterwirft sich seinen Wünschen. Das Ideal-Selbst basiert auf infantilen Phantasien von eigener Schönheit und Macht, *„die vom Kind kompensatorisch für Erfahrungen von schwerer oraler Frustration, Wut und Neid entwickelt worden sind“*[294], und wird durch die Eheschließung mit dem wohlhabenden Herrn Björk verwirklicht. Ihr Real-Selbst verlangt nach einer Sonderstellung; Kernberg schildert diese als *„Vorstellungen, wie jemand Besonderes zu sein“*[295], und schreibt dazu: *„Häufig werden solche Patienten als ‚sehr abhängig‘ angesehen, weil sie so stark auf Bewunderung und Bestätigungen durch andere angewiesen sind, aber im Grunde sind sie völlig außerstande, eine echte Abhängigkeit zu entwickeln, d.h. sich auf einen*

[293] W. Mertens: *Psychoanalyse*, a.a.O., S. 188.
[294] Ebd.
[295] Ebd.

anderen Menschen wirklich zu verlassen und zu vertrauen, weil sie zutiefst mißtrauisch sind und andere verachten"[296].

Die folgende Passage spiegelt diesen Wunsch nach Bestätigung durch andere, mit dem Ziel, Selbstzweifel und Aggressionsimpulse zu verleugnen:

> *„Någon borde betrakta dem. Någon som inte unnar henne detta välmående, detta välstånd. Nu är den vattentät – lyckan, tänker hon med vämjelse. Jag har aldrig varit lyckligare än nu. Om bara mamma och pappa hade kunnat se mig! Om bara Börje kunnat se henne!" (FBö, S. 25)*

> *„Jemand müßte hereinsehen. Jemand, der ihr dieses Wohlbefinden, diesen Wohlstand nicht gönnt. Jetzt ist es bombensicher, das Glück, denkt sie angewidert. Noch nie war ich so glücklich wie heute. Wenn Mutter und Vater mich so sehen könnten! Wenn Börje mich so sehen könnte!" (Wzl, S. 26)*

Betrachtet man die im Roman angelegte Figurenkonstellation – eine weibliche Hauptfigur und ihre männlichen Gegenspieler –, könnte man auf den Gedanken kommen, dass die Figuren Börje und Herr Björk die idealisierte Vaterimago widerspiegeln. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass der Text als eine Gesamtphantasie betrachtet werden muss, die die Teilphantasie von der verlorenen Einheit mit dem Primärobjekt einschließt. Zu beachten ist außerdem, dass diese Gesamtphantasie, das sogenannte psychodynamische Substrat des Textes, die Produktphantasie eines männlichen Autors ist[297]. Auf der Ebene des Unbewussten spiegeln die im Roman entworfene Figurenkonstellation und das Verhältnis der Protagonistin zu ihren Männern einen Teilaspekt der Einheitssehnsucht und des Autonomiestrebens wider, wie sie aus dem narzisstischen Mutter-Kind-Szenario bekannt sind. Indem der männliche ödipale Konflikt in eine weibliche Figur verlegt wird, wird die Erfahrung der Trennung von der Mutter erträglicher, und das ödipale Mutterbild verliert an Bedrohlichkeit.

Nach Kernbergs Modell der narzisstisch strukturierten Persönlichkeit bereitet das Verhaltensmuster einer distanzierten, dominanten, aber zugleich überfürsorglichen und besitzergreifenden Mutter einen fruchtbaren Boden für die Entwicklung narzisstischer Störungen bei einem Kind.[298] Eine Mutter, die ihre Kinder als Erweiterung ihres Selbst

---

[296] O. F. Kernberg: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, a.a.O., S. 262.

[297] Dem Problem des männlichen Autors und seiner weiblichen Hauptfigur wird ein separates Kapitel gewidmet, um die Autor- und Figurenebenen auseinanderzuhalten.

[298] *„Was den Familienhintergrund dieser Patienten anbetrifft, so stößt man sehr häufig auf kaltherzige Elternfiguren mit einem starken Maß an verdeckter Aggression. Auf Grund einer Reihe derartiger Fälle, die ich selbst untersucht oder über längere Zeit behandelt habe, habe ich den Eindruck gewonnen, daß es in solchen Familien ziemlich regelmäßig eine Elternfigur gibt, und zwar meist die Mutter oder eine andere Mutterfunktionen ausübende Person, die äußerlich gesehen ‚gut funktioniert' und für ‚geordnete Verhältnisse' sorgt, aber alles mit einem gewissen Zug von Härte, Indifferenz und unausgesprochener mürrischer Aggression. [...] In manchen Fällen gingen solche Entwicklungen überwiegend von einer*

betrachtet und für narzisstische Zwecke missbraucht, ähnelt dem alttestamentarischen Gott, der allgegenwärtig, allwissend und dominant agiert. Jürg Willi beschreibt die Mutter eines Narzissten folgendermaßen:

> *„Die Ablösung von der narzißtischen Mutter ist außerordentlich schwierig; es bestehen magische Vorstellungen wie gegenüber einem alttestamentarischen Gott. Sie ist eine unsichtbar wirkende, allmächtige und allgegenwärtige, die totale Hingabe fordernde Gestalt, deren Rache vernichtend und grausam ist. Da sie jeden Gedanken kennt, darf man nicht einmal in der Vorstellung an ihr Kritik üben, sondern muß, um die Existenzgrundlage zu erhalten, ein idealisiertes, unangetastetes Bild von ihr bewahren. Man ist nicht denn durch sie, mit ihr und in ihr, sie ist die Spenderin allen Lebens, sie verfügt über Leben und Tod.“*[299]

Es lässt sich vermuten, dass die im Roman strukturierte Beziehung zwischen Vivian und Börje durch die Projektion der idealisierten Mutterimago bestimmt ist, die sich als Folge einer mangelnden Synthese der „guten“ und „bösen“ Elternimagines während des Spaltungsprozesses herausbildete. Wie bereits mehrfach erwähnt, ist für die Spaltung die Neigung des Subjekts ausschlaggebend, die Objekte in „total gute“ und „total schlechte“ aufzuteilen, wobei das eine Extrem ständig ins andere umschlägt. Einen ähnlichen Prozess kann man auch im Verhalten Vivians Börje gegenüber beobachten, denn ihre Liebe zu ihm schlägt in Hass um, die Vergöttlichung wird zu totaler Abwertung und die passive Gefügigkeit zu gefährlicher Aggression. Hinter dem emotional distanzierten und fremden Herrn Björk ahnt man ebenso wie hinter dem abwesenden Börje eine emotional unerreichbare Mutter. Vivians Reise nach Rom hat das Ziel, ihre Abhängigkeit von Börje und von Herrn Björk zu verneinen. Gleichzeitig aber möchte Vivian auf diese Weise die Aufmerksamkeit ihres Mannes auf sich ziehen. Sie hegt die Hoffnung, dass Herr Björk sie suchen wird (auch hier wird der Wunsch nach narzisstischer Bestätigung deutlich, der dem Wunsch des Kindes, von der Mutter bewundert und bestätigt zu werden, ähnelt), denn auch die Eifersucht auf die Vergangenheit ihres Mannes und auf seine verstorbene Ehefrau vermehrt Vivians Einsamkeits- und Minderwertigkeitsgefühle. Dies lässt sich aus der Szene ableiten, in der Vivian über ihre Rolle im Leben der Familie Björk nachdenkt – einer intakten und traditionsorientierten Familie, in der sie sich wie ein Fremdkörper fühlt:

---

kalten feindseligen Mutter aus, die ihr Kind zu eigenen narzißtischen Zwecken mißbrauchte, indem sie immer ‚etwas Besonderes‘ aus ihm machen wollte, die Sucht nach Größe und Bewunderung in ihm weckte und die typische charakterliche Abwehrhaltung einer verächtlichen Entwertung anderer unterstützte.“ O. F. Kernberg: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, a.a.O., S. 270. Zu dieser Problematik auch bei J. Willi: *„Eine Strategie liegt darin, dem Kind andauernd Eigenschaften und Verhaltensweisen zuzusprechen, die nur zur Vorstellung passen, welche die Mutter sich zurechtgelegt hat“*. J.Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 70–71.

[299] Ebd., S. 72.

„Fru Björk var ingen fru Björk utan en ratad fru … Molin var det visst. I den Björska familjegraven grinade den riktiga frun triumferade. Kylig och behärskad väntade hon på att en dag få omsluta sin man. Sin man, ingen annans, såsom Gud instiftad det. Vivian vred sina händer, serverade kaffet och visste att livet är obarmhärtigt konstruerat. Ty den som förlorat rätten till jorden kan inte peka ut någon plats och säga: Där, där ska jag bli begraven. För henne återstår endast att, när hon är död, brännas och för hennes aska att spridas för vinden." (FBö, S. 41)

„Frau Björk war keine Frau Björk, sondern eine ausrangierte Frau ... Molin hatte sie wohl geheißen. Im Familiengrab der Björks grinste die richtige Frau triumphierend. Kühl und beherrscht wartete sie darauf, ihren Mann eines Tages wieder umarmen zu können. Ihren Mann, nur ihren, von Gott zusammengefügt. Vivian rang die Hände, servierte Kaffee und wußte, daß das Leben gnadenlos ist. Denn diejenige, die das Recht auf einen bestimmten Fleck Erde eingebüßt hat, kann nicht auf irgendeine Stelle deuten und sagen: Dort, dort will ich begraben sein. Ihr bleibt nichts anderes übrig, als sich nach ihrem Tod verbrennen und die Asche in alle Winde verstreuen zu lassen." (Wzl, S. 42)

Diese Textpassage führt präödipale und ödipale Phantasien zusammen, denn in der Familiengrab-Metapher, die aus psychoanalytischer Sicht den mütterlichen Uterus symbolisiert, wird der Wunsch nach einer unstrukturierten Mutter-Kind-Einheit offenbar, während die begleitenden Rache- und Neidgefühle auf einen ödipalen Konflikt hindeuten. Besonders deutlich wird die narzisstische Mutter-Kind-Bindung in dem Satz *„Kühl und beherrscht wartete sie darauf, ihren Mann eines Tages wieder umarmen zu können"*. Insbesondere das kalte, sphinxähnliche Grinsen der Ehefrau, die die Objekte wie ein Magnet in ihren Bann zieht, weckt Assoziationen an eine mächtige, kalte und narzisstische Mutter. Dieser Satz steht in direkter Opposition zu der Bemerkung, dass Vivian selbst das Recht auf dieses Stück Erde verloren hat, und zu ihrer Befürchtung, nach dem Tod nicht begraben, sondern als Asche vom Wind zerstreut zu werden – ein Gedanke, der den enttäuschten Wunsch nach der verlorenen Einheit widerspiegelt. Auf das verlorene Glück der Mutter-Kind-Symbiose verweist auch der Status, den sie sich zuweist (*„en ratad fru"/„eine ausrangierte Frau"*), und die Erwähnung, dass das Leben eine gnadenlose, unflexible Instanz ist. Die nicht überwundene Trennung von Börje zeigt sich auch im Wiederannehmen des Namens Molin und im Festhalten an der Vergangenheit. Vivians Bestreben, sich mit dem verlorenen Objekt wiederzuvereinigen, findet seine extremste Ausprägung in ihrem Wunsch nach völliger Aneignung und Durchdringung des Objekts – ein Objekthunger, der im Tötungswunsch gipfelt. Indem Frau Björk ihren zweiten Ehemann verlässt und nach Rom reist, versucht sie zum einen, sich aus der Bindung an Börje zu befreien, zugleich aber jagt sie dem Ideal-Objekt nach, das sich in der Phantasie von einer schönen, fremden und anziehenden Stadt äußert.

Denn Vivians Identifikation mit ihrem zweiten Ehemann ist äußerst fragil und dient im Grunde als Maske: Solange die ödipalen und präödipalen Konflikte nicht aktiviert werden, hält sie am Idealbild des Partners fest und leiht sich von diesem bestimmte Züge (sie übernimmt bestimmte Gewohnheiten, die Art des Sprechens und auch der Mimik). Sobald aber Konflikte aufbrechen, fällt diese Identifikationsmaske weg, und eine Identitätsdiffusion, begleitet von innerer Leere und Desorientiertheit, setzt ein. Dies wird bei Frau Björks Ankunft in Rom offensichtlich:

„Hon gråter för att hon är en föräldralös flicka utan någonstans att gå." (FBö, S. 100)

„Som en tjuv om natten sägs det att Kristus ska komma och hämta sina utvalda och lämna de andra ensamma kvar. Fru Björk är en överbliven. Gud har kommit och farit. Fru Björk tänker att nu har han slutgiltigt vänt henne ryggen. De trogna har kallats till det himmelska gästabudet, men hon var inte bjuden." (FBö, S. 102)

„Sie weint, weil sie ein elternloses Mädchen und nirgendwo zu Hause ist." (Wzl, S. 102)

„Wie ein Dieb in der Nacht, heißt es, werde Christus kommen, seine Auserwählten holen und die anderen allein zurücklassen. Frau Björk ist eine Zurückgelassene. Gott war da und ist wieder fort. Jetzt hat er ihr endgültig den Rücken gekehrt, denkt Frau Björk. Die Gläubigen wurden zum himmlischen Gastmahl gerufen, aber sie war nicht geladen." (Wzl, S. 103)

Symptomatisch für den Familienhintergrund einer narzisstischen Persönlichkeit sind Eltern, die sich dem Kind gegenüber abweisend verhalten und es in eine Situation der Ohnmacht und Verlassenheit versetzen. Hinter der Phantasie vom elternlosen Mädchen, einer „Zurückgelassenen", der Gott den Rücken gekehrt hat, kann man einen sich aus dem ödipalen Schema speisenden Konflikt vermuten, in dem die Enttäuschung über die Mutter, die dem Kind ihre Aufmerksamkeit und Nähe entzieht, auf Gott projiziert wird. Dieser Mangel an Genährt- und Versorgtwerden scheint in der Metapher vom himmlischen Gastmahl auf, das ohne die Protagonistin stattfindet.

Die narzisstische Fixierung an das mütterliche archaische Objekt, die auf Börje erweitert wird, und ihre Unfähigkeit, eine eigene Identität auszubilden, beeinflusst ihren Entschluss, nach Stockholm zurückzukehren:

„Vem är jag? ropar hon sorgset. Under vilket namn är jag uppskriven i Livets bok – som fru Björk, fru Molin eller som fröken Gustafsson? Om Gud kallar på mig, hur ska jag veta när jag ska svara ja?" (FBö, S. 147)

„Wer bin ich? denkt sie verzweifelt. Unter welchem Namen bin ich im Buch des Lebens eingetragen – Frau Björk, Frau Molin oder Fräulein Gustafsson? Wenn Gott mich ruft, woher soll ich dann wissen, wann ich mit Ja antworten muß?" (Wzl, S. 149)

Bald darauf findet sie die Antwort auf die von ihr gestellten Fragen:

„Hon ska återvända hem till Sverige och söka upp Börje. Hon är inte någon Björk. Hon har aldrig känt sig som en björk. Inte heller är hon Vivian Gustafsson, för hon är inte någon fröken. Hon är Vivian Molin." (FBö, S. 151)

„Sie wird nach Schweden zurückkehren und Börje stellen. Sie ist keine Björk. Sie hat sich nie wie eine Björk gefühlt. Vivian Gustafsson ist sie genausowenig, denn sie ist kein Fräulein. Sie ist Vivian Molin." (Wzl, S. 153)

Die dramatische Wendung offenbart sich in der Tatsache, dass ihre rückwärts laufende Identitätssuche (Frau Björk/Frau Molin/Frau Gustafsson) nicht bei ihrem Mädchennamen „Gustafsson" ankommt, sondern wie eine Schallplatte mit Sprung bei ihrem ersten Ehenamen hängenbleibt – ein deutliches Zeichen dafür, dass sie die alte Fixierung nicht überwinden konnte, weil das Zurückdenken an die Zeit mit ihm ihr die Illusion einer heilen, ungebrochenen Welt vorgaukelt, in der sie durch ihre vollständige Anpassung an Börje eine eigene Identität zu besitzen glaubte (*„Förutan Börje är hon ingen"/„Ohne Börje ist sie niemand"*[300]).

Der Wunsch nach narzisstischer Einheit mit dem Identifikationsobjekt und nach dessen vollständiger Aneignung kulminiert in der Szene, in der es Vivian endlich gelingt, Börje in ihre Gewalt zu bekommen: Sie lädt ihn zu einer Rundfahrt im Leihwagen ein, um sich selbst und ihn umzubringen. Im Tod kann ihr Liebesobjekt ihr nicht mehr entgleiten:

„Vivian ser på honom och hatar inte längre.
– Här, säger hon, ta min hand! Håll mig i handen och var inte rädd! Det är snart över.
Nu ser Vivian bergväggen rätt fram där vägen svänger. Börje ser vad Vivian ser. Han kippar efter luft, han kan inte andas. Famlande söker han hennes hand, finner den och kramar den hårt. Hon ökar farten." (FBö, S. 226)

„Vivian sieht ihn an und haßt nicht mehr. ‚Hier', sagt sie, ‚nimm meine Hand! Halt meine Hand und fürchte dich nicht! Bald ist es vorbei.' Jetzt sieht Vivian die Felswand genau vor ihnen, wo die Straße eine Kurve macht. Börje sieht, was Vivian sieht. Er schnappt nach Luft, er kann nicht atmen. Linkisch tastet er nach ihrer Hand, findet sie und drückt sie fest. Sie gibt Gas." (Wzl, S. 227)

Ihre Hass- und Rachegefühle werden in der symbolischen Verschmelzung mit dem ersehnten Objekt aufgehoben und versöhnt. Börjes Reaktion auf den näherrückenden Tod ähnelt der Reaktion eines verängstigten Kindes, und Vivian übernimmt die Mutterrolle.

Die von den meisten Objektbeziehungstheoretikern vertretene These, dass die Ursachen der narzisstischen Störung im Fehlen (oder in der unzureichenden Präsenz) der väterlichen Instanz während der ödipalen Phase und in einer unaufgelösten Mutter-Kind-Bindung während der präödipalen Phase zu suchen sind, soll im nächsten Kapitel ausführlicher untersucht werden. Im Folgenden soll es um die Frage gehen, ob Vivians Pilgerreise nach Rom als Metapher für ihre Identitätssuche aufgefasst werden kann und

[300] J. Gardell: *Fru Björks öden och äventyr*, a.a.O., S.152/deutsche Übersetzung: *Wer zuletzt liebt*, a.a.O., S. 154.

inwieweit ihr ständiger Aufenthalt im Petersdom eine Auseinandersetzung mit der archaischen Elternimago darstellt.

5.1.1 Die Stadt Rom und ihre Rolle im Hinblick auf die Problematik von Einheit und Trennung

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt wurde, ist Vivian Björks[301] Reise nach Rom im Hinblick auf ihre fragile Identität und ihre Versuche, wieder zu sich selbst zu finden, besonders relevant. Den ersten Hinweis auf das schwache Ich der Protagonistin gibt ihr Bestreben, sich an einen Ort zu begeben, der aufgrund seiner langen Geschichte und Tradition ein Gegengewicht zu ihrer eigenen Lebensgeschichte bildet. Denn Vivian empfindet sich als ein „wurzelloses" Wesen, das leicht wie eine Feder durchs Leben getrieben wird und durch seine Unbeständigkeit nirgendwo Halt findet. Enebyberg, den bürgerlichen Vorort Stockholms, wo sie mit ihrem zweiten Ehemann lebt, empfindet sie nur als eine Zwischenstation:

> *„Utan historia och utan särart – Enebyberg kom aldrig att riktigt beröra fru Björk. När hon nu lämnat det för alltid. Tillbaka ska hon bara för att gå till tandläkaren. Hon tänker på Hässelby. Hon får inte tänka på Hässelby. Hon får inte drömma om talldungen. En romersk man kan slå ut med armarna, peka mot Colosseum, Forum eller Peterskyrkan och säga: ‚Här, jag vill att du ska lära känna mina rötter!' Det slår fru Björk att hon inte ens skulle komma på tanken att göra detsamma." (FBö, S. 116)*

> *„Ohne Geschichte und ohne Eigencharakter – Enebyberg würde Frau Björk nie richtig unter die Haut gehen. Sie hat es endgültig verlassen. Dorthin wird sie nur noch zurückgehen, wenn sie zum Zahnarzt muß. Sie denkt an Hässelby. Sie darf nicht an Hässelby denken. Sie darf nicht vom Fichtenwäldchen träumen. Ein Römer kann die Arme ausbreiten, auf das Kolosseum, das Forum oder die Peterskirche zeigen und sagen: ‚Hier, ich möchte, daß du meine Wurzeln kennenlernst!' Frau Björk fällt auf, daß sie nie im Leben auf die Idee käme, so etwas zu tun." (Wzl, S. 138)*

Im Gegensatz zu den Römern, die sich mit ihrer Stadt identifizieren können, fällt es Vivian Björk schwer, eine „Heimat" zur Grundlage ihrer Identität zu machen. Hingezogen fühlt sie sich zu Hässelby – dem Ort, wo sie mit ihrem ersten Mann Börje lebte, bevor sie sich trennten. Dieser mit den Erinnerungen an Börje verbundene Stadtteil stellt ein symbolisches Paradies dar, aus dem sie vertrieben wurde, an dem sie jedoch in Gedanken festhält:

> *„Hennes rötter är tallarna utanför radhuset* i Hässelby där hon bodde med Börje och Janet under den tid de var världens lyckligaste familj. Här, jag vill att du ska lära känna

[301] Im ersten und dritten Teil des Romans heißt die Protagonistin „Vivian"; im mittleren Teil – während ihres Aufenthalts in Rom – wird sie von dem Erzähler immer nur als „Frau Björk" bezeichnet. Dieses Verfahren deutet unter anderem auf die Ironisierung der Figur hin, auf die ich am Schluss der Romananalyse ausführlicher eingehen werde. Für diese Untersuchung habe ich mich mit Absicht durchgängig für „Vivian" entschieden, damit die Interpretation eine einheitliche Struktur behält.

mina rötter, skulle hon kunna säga och peka på en tall, den enda sanna rot hon har. Men till Hässelby kan hon inte återvända. Ser hon inte på skyltarna att obehöriga ej äga tillträde? *Man skulle släppa hundarna på henne och driva henne ut om hon försökte. För den som har förlorat rätten till jorden kan inte peka ut någon plats och säga: Där ska jag bli begraven. För henne återstår endast att brännas, och för hennes aska att spridas för vinden." (FBö, S. 117, Hervorhebung A. V.)*

„Ihre Wurzeln sind die Fichten vor dem Reihenhaus in Hässelby, wo sie mit Börje und Janet damals wohnte, als sie die glücklichste Familie der Welt waren. Hier, ich möchte, daß du meine Wurzeln kennenlernst, könnte sie sagen und auf eine Fichte zeigen, die einzig wahre Wurzel, die sie hat. Aber nach Hässelby kann sie nicht zurück. Sieht sie nicht auf den Schildern, daß Unbefugten der Zutritt verboten ist? *Wenn sie es versuchte, würde man die Hunde auf sie hetzen. Denn eine, die ihr Recht auf ein Stück Erde verloren hat, kann nicht auf einen beliebigen Platz zeigen und sagen: Dort will ich begraben sein. Sie hat keine andere Wahl, als sich verbrennen und ihre Asche in alle Winde verstreuen zu lassen." (Wzl, S. 119)*

Vivian glaubt, nach ihrem Tod keinen Anspruch auf eine Ruhestätte ihrer Wahl zu haben, und befürchtet, dass ihre kremierten Überreste dann in alle Winde zerstreut werden – im Gegensatz zu Herrn Björks verstorbener Ehefrau, die im Familiengrab darauf wartet, *„ihren Mann eines Tages wieder umarmen zu können"*[302].

Die Sehnsucht der Protagonistin nach ihren wahren Wurzeln verdichtet sich im Bild der Fichten – ein Bild, das sich, psychoanalytisch betrachtet, durch seine phallische Symbolik auszeichnet. Diese Fichten stehen an einem Ort, der für Vivian Zufriedenheit, ja Glück repräsentiert, zugleich jedoch auf die Dreieckskonstellation der „glücklichsten Familie" verweist. Da die Rückkehr zu diesem Ort versperrt bleibt, scheint die Fichten-Metapher auf die ödipale Krise des männlichen Kindes zu verweisen, in der der ödipale Vater der Mutter-Kind-Symbiose im Wege steht und den Rückfall in diese Symbiose verhindert. Die Hässelby-Phantasie gäbe demzufolge die Situation eines aus der Einheit mit der Mutter vertriebenen Kindes wieder, dessen Frustration und Wut auf die ihm entzogene Mutter sich in der Phrase *„obehöriga ej äga tillträde"/„Unbefugten ist der Zutritt verboten"* widerspiegelt. Die Angst vor der Kastration durch den Vater verkörpern die bissigen Hunde, die den Eingang bewachen. Die oben zitierte Passage korrespondiert mit dem folgenden Zitat:

„Gång efter annan har hon återvänt i drömmen till rådhuset i Hässelby där allt var som en stilla dammig söndag, vänt åter till livet med Börje och Janet för att förstå vad det var som gick fel och ställa till rätta. Utdriven ur paradiset. Vägen vaktas av keruber med ljugande svärd för att hon, just hon, inte ska kunna komma tillbaka." (FBö, S. 136)

„Immer und immer wieder ist sie im Traum ins Reihenhaus in Hässelby zurückgekehrt, wo alles wie an einem stillen, staubigen Sonntag war, zum Leben mit Börje und Janet zurückgekehrt, um zu begreifen, was schiefgelaufen war, und es in Ordnung zu bringen. Aus dem Paradies vertrieben. Der Weg wird von Cherubim mit Feuerschwertern bewacht, damit sie nicht zurückkommen kann." (Wzl, S. 138)

[302] J. Gardell: *Wer zuletzt liebt*, a.a.O., S. 42.

Hier wird der heilige Glücksort nicht durch Hunde, sondern durch die biblische Gestalt eines Cherubs bewacht, der auch als Projektionsträger der ödipalen Vaterimago gelesen werden kann. „Paradies“ und „stiller, staubiger Sonntag“ beschwören Assoziationen an ein ruhiges, wunschloses Glück herauf und lassen an die präödipale Mutter-Kind-Symbiose denken, in der der ödipale Vater als störender Faktor erlebt wird.

Auch hier werden – wie Maria in *Frestelsernas berg* – einer weiblichen Figur männliche Phantasien „untergeschoben“, die in die Gesamtphantasie einfließen. Mögliche Erklärungen für das Entstehen eines solchen Szenarios bei einem männlichen Autor werde ich später erörtern[303]. Zunächst gilt es jedoch, einen Blick auf Textpassagen zu werfen, die die Gesamtphantasie entscheidend prägen und bestimmte Aspekte ödipalen und präödipalen Ursprungs deutlicher hervortreten lassen.

Vivians Leben nach ihrer Scheidung von Börje stellt sich wie eine endlose Wanderung dar. In keinem der von ihr betretenen Räume fühlt sie sich zu Hause, obwohl die Suche nach einem sicheren Ort ihr erklärtes Ziel ist.

> *„Hon har en bön om att inte behöva skynda vidare, om att till slut få slå sig ned. Hon vill be Gud om han finns att lösa henne från förbannelsen, att hennes stoft ska slippa att spridas för vinden.“ (FBö, S. 147)*
>
> *„Sie hat ein Gebet, in dem es darum geht, nicht mehr weiterhasten zu müssen, sich endlich niederlassen zu dürfen. Sie will Gott, falls es ihn gibt, bitten, sie aus der Verbannung zu erlösen, auf daß ihr Staub nicht in alle Winde zerstreut werde.“ (Wzl, S. 150)*

Die Erwähnung der Bewohner Roms, die sich mit ihrer Heimatstadt identifizieren können, die Ausgrabungen, die mittelalterlichen Kirchen, die antiken Paläste – Attribute der Beständigkeit – bilden einen starken Kontrast zum wurzellosen Dasein der Protagonistin:

> *„Rom har aldrig förlorat rätten till jorden. Romarna kan gräva sig ned århundrade för århundrade, ju djupare de gräver desto tyngre blir de. Under kyrkan en äldre kyrka, under den äldre kyrkan en hednisk kultplats, under den en helig källa – en fast botten som förmår bära allt detta. Och hur de än försöker kasta av sig sin skugga kan de inte göra det.“(FBö, S. 148)*
>
> *„Denn Rom hat nie das Recht auf seine Erde verloren. Die Römer können sich Jahrhundert für Jahrhundert nach unten graben, und je tiefer sie buddeln, desto schwerer werden sie. Unter der Kirche eine ältere Kirche, unter der älteren Kirche ein heidnischer Kultplatz, darunter eine heilige Quelle – ein fester Grund, der alles zu tragen vermag. Und wie energisch die Römer auch versuchen, ihren Schatten von sich abzuschütteln, es gelingt ihnen nicht.“ (Wzl, S. 150)*

[303] Auf die Diskrepanz zwischen dieser männlichen ödipalen Phantasie als einem psychischen Produkt eines männlichen Autors und ihre Vermittlung durch die weibliche Romanfigur wird in Kap. 5.4 ausführlicher eingegangen.

Es wundert kaum, dass Vivian Rom kaum ertragen kann, weil die Schwere, Standhaftigkeit und Traditionsverbundenheit dieser Stadt sie irritiert – genauso, wie das eintönige Zusammenleben mit dem traditionsorientierten und konservativen Herrn Björk sie zur Flucht veranlasst:

> *„Fru Björk vandrar bortåt mellan pelarna som omringar piazzan framför kyrkan. Hon visslar för att skaka av sig oron. Det finns människor som födds till en plats och sedan blir kvar, som aldrig tappar fotfästet, människor tunga som blylod. Herr Björk är sådan människa. Född i samma rum som han ett halvsekel senare delade med fru Björk. Hon stod inte ut och flydde vidare. [...] Är det inte då en ödets ironi att hon valde just Rom att fly till, den tyngsta av alla städer. Hon kunde ha valt vilken annan stad som helst, om hon tänkt lite till, vetat lite mer [...]." (FBö, S. 113)*

> *„Frau Björk geht zwischen den Säulen auf der Piazza vor der Kirche davon. Sie pfeift, um die innere Unruhe abzuschütteln. Es gibt Menschen, die werden an einem Ort geboren und bleiben dort, verlieren nie ihre Standfestigkeit, Menschen, schwer wie Bleilote. Herr Björk ist so einer. Im selben Zimmer geboren, das er ein halbes Jahrhundert später mit Frau Björk teilte. Sie hat es nicht ausgehalten und ist geflohen. […] Ist es nicht Ironie des Schicksals, daß sie sich ausgerechnet Rom als Fluchtpunkt ausgesucht hat, die schwerste aller Städte? Sie hätte sich jede beliebige andere Stadt aussuchen können, wenn sie etwas mehr nachgedacht, ein bißchen mehr gewußt hätte […]". (Wzl, S. 115)*

Psychoanalytisch gesehen, könnte man Vivians Angst vor stabilen und schweren Strukturen als Angst von der Verschmelzung mit der archaischen Mutter deuten. Diese Angst resultiert aus einer prolongierten präödipalen Phase, in der das Kind sich als Teil der narzisstischen Mutter-Kind-Dyade erlebt und sich aus der Beziehung mit der verschlingenden Mutter nicht lösen kann. Die Metaphern in dem Satz: *„Herr Björk är sådan människa. Född i samma rum som han ett halvsekel senare delade med fru Björk. Hon stod inte ut och flydde vidare"* (*„Herr Björk ist so einer. Im selben Zimmer geboren, das er ein halbes Jahrhundert später mit Frau Björk teilte. Sie hat es nicht ausgehalten und ist geflohen"*) lassen sich mit der mütterlichen Gebärmutter und der Mutterbindung assoziieren. Herr Björk, der die fürsorglichen Qualitäten einer Mutter besitzt und Vivian durch seine dominante Präsenz zu ersticken droht, erinnert an die archaische Mutter, die ihr Kind der Freiheit und Autonomie beraubt. Als Kompensationsstrategie zur Bewältigung dieser Autonomiebeschränkung wird die Flucht gewählt – eine Strategie, die es dem Kind ermöglicht, sich als autonom und unabhängig von den elterlichen Instanzen zu fühlen. Die Sehnsucht nach einem Ort der Sicherheit und Einheit bleibt jedoch weiter bestehen (auf der Textebene tritt sie in der Hässelby-Phantasie in Erscheinung – eine narzisstisch strukturierte Konstruktion, in der

das Streben Vivians nach einem symbiotischen Verhältnis mit Börje die Mutter-Kind-Dyade symbolisiert).[304]

Um dem gefährlichen Sog der verschlingenden Mutter zu entgehen und Autonomie zu gewinnen, begibt man sich auf die Flucht, sucht zugleich jedoch eine neue Bindung, um den Trennungsschmerz zu mildern. Diese Bindung wird im Roman durch die Rom-Phantasie inszeniert, die metaphorisch für alles Stabile, Unbiegsame und Konstante steht. Es wäre deshalb denkbar, dass auch Züge der mütterlichen Instanz in die Gestaltung der Rom-Phantasie eingeflossen sind und die archaische Mutterimago auf das Stadtbild projiziert wird. Rom wird als eine Stadt dargestellt, die von ihren Einwohnern verehrt und geliebt wird und deren Jahrtausende alte Geschichte in Stein und Marmor verewigt ist:

> *„Snart finner hon [Vivian] emellertid att romarna har den irriterande vanan att plantera en ståtlig allé framför varje sketen pissoar, att förse varje träd, varje sten, varje hus med en marmorplatta [...].“ (FBö, S. 99)*
>
> *„Bald findet sie [Vivian] allerdings heraus, daß die Römer die ärgerliche Gewohnheit haben, vor jedem Pissoir eine stattliche Allee zu pflanzen und jeden Baum, jeden Stein, jedes Haus mit einer Marmortafel zu versehen.“ (Wzl, S. 101)*

Den massiven Gebäuden, majestätischen Palästen und den ihre Tradition bewahrenden Bewohnern, die bei Vivian eine tiefe Depression auslösen, wird eine Beschreibung Schwedens gegenübergestellt, die durch den direkten Bezug zur Natur und zu unberührten Landschaften weiche, weibliche Konturen gewinnt:

> *„– Mitt land är mycket vackrare än ert sketna Italien. Mitt land är som en orörd sjö, som ett berg ingen bestigit. I vår huvudstad kan man andas, man kan bada mitt i Strömmen.“ (FBö, S. 129)*
>
> *„– Mein Land ist viel schöner als euer verdrecktes Italien. Mein Land ist wie ein unberührter See, wie ein Berg, den noch keiner bestiegen hat. In unserer Hauptstadt kann man atmen, man kann mitten im Strömmen[305] baden.“ (Wzl, S. 132)*

Es wurde schon mehrmals erwähnt, dass das Wasserelement in der Psychoanalyse als Merkmal des Weiblichen gilt. Vor diesem Hintergrund erinnert der unberührte See und das Baden in Meeresgewässern an die Mutter-Kind-Einheit der präödipalen Phase und korrespondiert mit Wasser-Metaphern im Roman *Passionsspelet*. Dass es in dieser Phantasie um die undifferenzierte Einheit des Kindes mit der Mutter und um die Nichtbeteiligung der anderen Objekte an dieser Einheit geht, zeigt auch der Vergleich

[304] Eine derartige Entwicklung beobachtet O. F. Kernberg z.B. bei homosexuellen Patienten mit neurotischer Persönlichkeitsstörung. Bei diesen sei *„im allgemeinen eine unbewußte Unterwerfung unter den ödipalen Vater festzustellen, die auf Schuldgefühle wegen ihres ödipalen Verlangens nach der Mutter und auf Kastrationsangst zurückzuführen ist. […] Indem sie sich dem ödipalen Vater unterwerfen, gehen sie eine defensive Identifizierung mit der Mutter ein [...].“* O. F. Kernberg: *Wut und Haß*, a.a.O., S. 348.

[305] Der „Strömmen“ ist eine Flussverbindung zwischen Mälarsee und Ostsee, die zwischen den Stockholmer Stadtteilen verläuft.

Schwedens mit einem unbestiegenen Berg (da die unbestiegenen Berggipfel in einer assoziativen Kette mit Jungfräulichkeit stehen, könnte man eventuell sogar den Satz *„Mitt land är som en orörd sjö, som ett berg ingen bestigit“ („Mein Land ist wie ein unberührter See, wie ein Berg, den noch keiner bestiegen hat“)* als eine Anspielung auf die Urszenenphantasie verstehen, in der das Kind den elterlichen Koitus zwar beobachtet, dieses Erlebnis jedoch aus Angst vor Bestrafung durch den väterlichen Rivalen abwehrt und den Vater aus der Szene ausschließt. Es wird eine Phantasie erschaffen, in der die Mutter-Kind-Dyade (*„unberührter See“*) weiter besteht, die Mutter die jungfräulichen Merkmale behält und keine durch den Dritten ausgelösten Konflikte stattfinden. Der kindliche Wunsch nach absoluter Verfügung über die Mutter scheint auch die possessive Form *„mein Land“* wiederzuspiegeln. Während also die Schweden-Phantasie die Sehnsucht nach der undifferenzierten Mutter-Kind-Dyade symbolisiert, nach einer Zeit, in der das Kind sich noch im Uterus befindet und den Körper der Mutter als seine Verlängerung empfindet, wird in der Rom-Phantasie die Frustration über eine kalte, entfremdete und nicht genügend Schutz bietende ödipale Mutterfigur integriert. Die Enttäuschung über die ödipale Mutter äußert sich in der Beschimpfung Italiens (*„verdrecktes Italien“*) – ein Ausdruck der analen Aggression.

Betrachtet man die Flucht der Protagonistin nach Rom aus psychoanalytischem Blickwinkel, so wäre der folgende Entwicklungsgang denkbar: Wie schon eingangs erwähnt, wünscht sich ein Mensch mit narzisstischer Struktur, in den Mutterleib zurückzukehren und die verlorene Einheit mit dem Mutterobjekt, das ihn einmal verließ, wiederherzustellen; da er dabei aber zugleich die Diffusion und Auflösung seines Selbst fürchtet, ist er gezwungen, immer wieder zu fliehen, immer wieder nach einem neuen Ort zu suchen, wo er die schmerzhafte Erfahrung der Trennung vom primären Liebesobjekt vermeiden kann. Zugleich stellt die Flucht an einen neuen Ort den Versuch dar, sich aus der Abhängigkeit von dem primären Liebesobjekt zu lösen.

Doch auch der neue Ort und die neuen Erfahrungen rufen Enttäuschung hervor, da die äußere Objektwelt mit den illusorischen Erwartungen vom absoluten Glück nicht übereinstimmt:

> *„Men för att finna jord att vila i måste hon hitta hem. Åt vilket håll ligger det när alla pratar italienska, och maten är otäck, och ljuset är annorlunda, liksom dofterna och ljuden? Hur ska hon kunna komma hem? Börje skulle inte släppa in henne. Herr Björks Enebyberg är inget alternativ. Hennes föräldrar är döda, allt är borta, rivet, förnekat, och Rom är inte någon början. Det är definitivt en slutstation. Hon måste vidare, men kan inte komma längre bort.“(FBö, S. 147–148)*

„Doch um die Erde für ihre letzte Ruhe zu finden, muß sie nach Hause gelangen. In welcher Richtung liegt das, wenn alle italienisch reden, das Essen nicht geheuer und das Licht anders ist, die Gerüche und Geräusche? Und wo soll sie hin? Börje würde sie nicht hineinlassen. Herrn Björks Haus ist keine Alternative. Ihre Eltern sind tot, alles ist weg, abgerissen, abgestoßen, und Rom ist überhaupt kein Anfang. Es ist eindeutig eine Endstation. Sie muß weiter, kann aber nicht weiter fort." (Wzl, S. 150)[306]

Italien erweist sich als ein völlig fremdes Land mit einer fremden Kultur. Alle sinnlichen Eindrücke – der Geschmack des Essens, der Klang der Sprache, das Licht und die Geräusche – wirken auf Vivian befremdend und abstoßend. Diese Erfahrung und das Heimweh der Protagonistin erinnern an die Situation eines Säuglings, dem der nährende mütterliche Körper mit seinem vertrauten Geruch und dem angenehmen Klang der mütterlichen Stimme mit Gewalt entzogen wurde. Das Ziel der Flucht entpuppt sich als ein fremdes und unbegreifbares „Wesen", mit dem Vivian sich nicht verständigen kann, denn auf der kommunikativen Ebene scheitert sie prompt. Dies wird vor allem in der Episode deutlich, in der sie zufälligen Zuhörern auf Schwedisch von ihrem Heimatland zu erzählen beginnt. Ihre Frustration angesichts des Unverständnisses ihrer Zuhörer entlädt sich regelrecht:

„Sedan går hon fram till Pantheon und sparkar på muren tills ett par vakter kommer för att avhysa henne. Hon fräser och spottar efter dem och går svärande därifrån." (FBö, S. 129-130)

„Dann geht sie zum Pantheon und tritt gegen die Mauer, bis ein paar Wächter kommen und sie fortjagen. Sie faucht und spuckt hinter ihnen drein und geht fluchend weiter." (Wzl, S. 132)

Diese affektive Handlung erinnert an die Wutreaktion eines Kleinkindes, dessen Wunsch nicht befriedigt wird. Zwischen Vivians aggressivem Verhalten und ihrem Verlassenheitsgefühl besteht ein Zusammenhang. Weder bei Börje noch bei Herrn Björk fühlt sie sich willkommen, und der Satz über ihre verstorbenen Eltern lässt ihre Einsamkeit noch deutlicher hervortreten. Hier kann man eine Struktur erkennen, in der sich die Verlassenheitserfahrung eines Kleinkindes wiederholt: In die Wut und Enttäuschung über die italienische Hauptstadt fließt auf einer latenten Ebene die Enttäuschung über das idealisierte elterliche Objekt[307] mit ein. Das befremdende und

[306] Es fällt auf, dass sich die Namen „Börje" und „Björk" in ihrem Klang ähneln. An anderer Stelle gibt es sogar eine Namensgleichheit: Sowohl in *Passionsspelet* als auch in *Frestelsernas berg* heißt der Protagonist „Johan". Es ist denkbar, dass die Erzählinstanz auf diese Weise darauf aufmerksam machen möchte, dass es sich hier um verschiedene Varianten derselben Erfahrung mit dem gleichen Objekt handelt. Vermutlich geht es dabei um eine Erfahrung, die so schmerzhaft ist, dass sie an mehreren Männerfiguren durchgespielt wird, um die Bewältigung des Traumas zu ermöglichen. Mögliche Szenarien dieser traumatischen Erfahrung werden in den autorpsychologischen Überlegungen dargestellt.

[307] H. Kohut bringt den Prozess der ewigen Suche nach äußeren Idealfiguren in Verbindung mit der früheren Enttäuschung des Kindes über das idealisierte elterliche Objekt während der ödipalen Phase oder während der Latenzzeit. Dieses Phänomen fasst W. Mertens so zusammen: *„Wenn eine Enttäuschung*

wenig gastfreundliche Rom weist Ähnlichkeit mit einer unempathischen Mutter auf, bei der man nicht willkommen ist:

> *„Och så denna den totala flykten. Egentligen vill hon inte vara i Rom. Hon skulle aldrig erkänna det, men hon längtar hem. Hem. Det är just det.“ (FBö, S. 133)*
>
> *„Und jetzt diese totale Flucht. Eigentlich wollte sie nicht in Rom sein. Sie würde es nie zugeben, aber sie sehnt sich nach Hause. Nach Hause. Genau.“ (Wzl, S. 136)*

Die Einheits- und die Trennungsphantasien scheinen sich wechselseitig zu bedingen: Gequält von Verlassenheitsgefühlen, kommt Vivian nach Rom, um dort ihre Einheitssehnsucht zu stillen und sich als frei und unabhängig zu behaupten. Kaum angekommen, sehnt sie sich wieder nach dem verlorenen Liebesobjekt:

> *„Hon sitter ensam på en bar i Rom.*
> *– Vad blev kvar av mig när du lämnade mig? Att börja om från början, utan dig, hur skulle jag kunna göra det? ... Älskade.*
> *Det mest förbjudna. Älskade. Ännu är han den älskade. Och hon? Den ratade.“ (FBö, S. 142)*
>
> *„Sie sitzt allein in einer Bar in Rom. ‚Was ist von mir übriggeblieben, als du mich verlassen hast? Von vorne anfangen, ohne dich, wie soll mir das gelingen? …Geliebter.‘ Das Verbotenste. Geliebter. Er ist noch der Geliebte. Und sie? Die Abgelegte.“ (Wzl, S. 144–145)*

In Rom erkennt sie, dass sogar ihre Entscheidung, nach Italien zu fahren, durch Börjes unsichtbare Anwesenheit in ihrem Leben beeinflusst wurde:

> *„Hon gifte om sig med herr Björk för att Janet skulle få en pappa. För att vara snäll och lydig. För att man måste försöka fortsätta. Och för att visa Börje att hon minsann klarade sig. [...] Också när hon reste till Rom var hon lydig. In i det sista har hon gjort Börjes vilja, det inser hon nu. I stället för att stanna kvar och kräva sin rätt har hon rest över halva jordklotet så att han ska slippa se henne. För det vore ju obehagligt för stackars Börje.“ (FBö, S. 148–149)*
>
> *„Sie schloß eine neue Ehe mit Herrn Björk, weil Janet einen Vater brauchte. War fügsam und freundlich, weil es weitergehen mußte. Und weil sie Börje beweisen wollte, wie prima sie klarkam. […] Auch als sie nach Rom reiste, war sie fügsam. Bis zuletzt hat sie sich Börjes Willen gebeugt, das erkennt sie jetzt. Statt zu bleiben und ihr Recht einzufordern, ist sie um die halbe Welt geflogen, damit sie ihm nicht mehr unter die Augen kommt. Denn das wäre dem armen Börje doch unangenehm.“ (Wzl, S. 150–151)*

Derselbe unbewusste Wunsch, ihren Exmann (und sich selbst) zu überzeugen, wie perfekt sie ohne ihn klarkommt, steckt auch hinter ihrem Aufbruch nach Italien – in Wirklichkeit nur ein Beweis dafür, wie abhängig Vivian immer noch von Börjes Meinung ist.

über das idealisierte elterliche Objekt erst zu einem späteren Zeitpunkt – etwa während der ödipalen Phase oder zu Beginn der Latenz – vom Kind erlebt wird, kommt es zu einer unvollkommenen Idealisierung des Über-Ichs, d.h., daß der Betreffende bei der Befolgung seiner eigenen Wertvorstellungen und Ideale keine Befriedigung erleben kann und deshalb immer auf der Suche nach äußeren Autoritäts- und Idealfiguren ist, von denen er Zuwendung und Führung bekommen möchte, die er durch sein eigenes ungenügend idealisiertes Über-Ich nicht erfährt.“ W. Mertens: *Psychoanalyse*, a.a.O., S. 185.

Das Sichbeugen unter Börjes Willen scheint die Erfüllung des Willens einer archaischen, omnipotenten Mutter zu reflektieren, einer Mutter, die lockt und anzieht und gleichzeitig abstößt. Dies erinnert an die Situation eines Kleinkindes, das den Ärger der Mutter über sein eigenes Autonomiebedürfnis fürchtet und das deshalb die Mutter flieht; denn eigene Rechte zu fordern würde eine Rebellion gegen die mächtige Mutter und den gefürchteten Verlust ihrer Liebe bedeuten. Von daher wird der hier inszenierte Gedankenfluss der Protagonistin verständlich, wenn Vivian so tut, als ob die Reise nach Rom Börjes unausgesprochener Wunsch gewesen sei.

Die Sehnsucht, angenommen zu werden und zugleich autonom zu sein, äußert sich auch in der Textpassage, in der die Motive für Vivians Pilgerreise nach Rom erklärt werden:

> *„Som en pilgrim har hon kommit, för att bikta sig och få förlåtelse, till Rom har hon farit för att kunna vända om." (FBö, S. 151)*
>
> *„Wie ein Pilger ist sie gekommen, um die Beichte abzulegen und Vergebung zu erlangen, nach Rom ist sie gereist, damit sie umkehren kann." (Wzl, S. 153)*

Sich-schuldig-Fühlen und nach Vergebung suchen sind Strukturelemente des Mutter-Kind-Verhältnisses, die noch der Loslösungs-Individuations-Phase entstammen und als Reaktion des Kindes auf das eigene Autonomiebedürfnis entstehen. Außerdem steht die Reise nach Rom in engem Zusammenhang mit der Suche nach Zuflucht und Hilfe wie auch mit der Bindungsthematik:

> *„Fru Björk har endast en vag tro på Gud men tänker att om han finns måste han bo här. Hon har kommit för att innan hon far hem be honom om hjälp, begära hans hjälp, ja, hon tänker kräva den hjälp hon har rätt till." (FBö, S. 150)*
>
> *„Frau Björk, die nur einen vagen Glauben an Gott hat, denkt: wenn es ihn gibt, muß er hier wohnen. Sie ist gekommen, um ihn vor ihrer Heimreise um Hilfe zu bitten, ja, die Hilfe zu fordern, die ihr zusteht." (Wzl, S. 152)*

Gott (in dessen Gestalt die idealisierte Eltern- bzw. Mutterimago einfließt) wird die Aufgabe überlassen, die verlorene Einheit wiederherzustellen. Als Reaktion auf das Ausbleiben des Trostes und auf ihre Isolation wird ein Größen-Selbst aufgebaut, das in der Wahnidee resultiert, Vivians erster Ehemann gehöre immer noch ihr und sie habe die Macht, ihn zurückzugewinnen. Doch bevor ihr Plan klare Konturen gewinnt und Vivian nach Hause abreist, um ihre absurde Idee zu verwirklichen, besucht sie den Petersdom. Dort findet ein Umdenkungsprozess statt.

5.1.2 Der Petersdom als Kulisse für die Auseinandersetzung mit Anziehung und Abweisung

Bindung und Flucht, Anziehung und Abweisung, Wiedergewinnung und Trennung stellen die zentrale Ambivalenz im Roman dar. Der Petersdom, dem mehrere Kapitel gewidmet sind, bildet eine perfekte Kulisse für das Selbsterleben der in dieser Ambivalenz gefangenen Protagonistin. In der Hoffnung, sich von der Vergangenheit lösen und ihre Bürde abschütteln zu können, besucht sie die Peterskirche, die sie in ihrem Reiseführer entdeckt hat. Sie beginnt inmitten von Touristen und Pilgern durch den gigantischen Raum zu wandern. Die Größe der Kathedrale droht sie zu überwältigen und löst zunehmend Unbehagen aus:

> *„Först blir hon överväldigad av hur stor katedralen är.*
> *– Den här byggdes inte på en kafferast, lyder hennes erkännande.*
> *Inne i kyrkan kväver hon en ingivelse att ropa högt för att pröva akustiken. Rummet är ofantligt.*
> *– Hur stort som helst, är hennes bedömning.“ (FBö, S. 108)*

> *„Zuerst ist sie von der Größe der Kathedrale überwältigt. ‚Die hier wurde nicht in einer Kaffeepause errichtet‘, lautet ihr anerkennender Kommentar. Drinnen unterdrückt sie den Impuls, laut zu rufen, um die Akustik zu testen. Der Raum ist riesig. ‚Wahnsinnig groß‘, urteilt sie.“ (Wzl, S. 109)*

Sie reagiert mit Abwehr. Während andere Besucher die Schönheit von Michelangelos *Pietà* bewundern und ästhetisch genießen können, gelingt es Vivian mit Mühe, einen Lachanfall zu unterdrücken:

> *„Och där är Michelangelos Pietà, den känner hon åtminstone igen. Men varför är den bakom glas? Hon läser ett anslag om att en galning som trodde att han var Jesus gick lös på statyn med hammare och att den sedan dess skyddas. Fru Björk stannar ett slag och tittar. Det verkar som om många står länge framför statyn i stum beundran. Men efter några sekunder har man ju sett statyn. Den rör sig ju inte. Fru Björk blir full i skratt. ‚Den rör sig ju inte!‘ Vill hon skrika till de andra besökarna, varför står ni där då här som ena fånar? Sedan blir hon rädd. Ingen skulle tycka att hon var rolig. I kyrkan finns allt som varit, allt som skall förbli. Orubbligt. Fast som berg, och orörligt. Stillheten skrämmer fru Björk […]. I basilikan är allt så förkrossande riktigt. Jungfruns sorg är den renodlade sorgen, Frälsarens triumf den slutgiltiga triumfen. Sådant skall ditt tal vara att ja är ja och nej är nej och vad därutöver är det är av ondo.“ (FBö, S. 108–109)*

> *„Und das ist Michelangelos Pietà, die erkennt sie wenigstens. Aber warum steht sie unter Glas? Sie liest auf einer Anschlagtafel, daß ein Irrer, der sich für Jesus hielt, mit einem Hammer darauf losgegangen ist und sie seither geschützt wird. Frau Björk bleibt ein Weilchen stehen und guckt. Viele stehen lange Zeit in stummer Bewunderung vor der Statue. Aber nach ein paar Sekunden hat man die Statue doch gesehen. Sie bewegt sich ja nicht. Frau Björk findet das zum Lachen. Die bewegt sich doch nicht! Möchte sie den anderen Besuchern zurufen. Warum steht ihr davor wie die Ölgötzen? Aber natürlich tut sie es nicht. Niemand würde das komisch finden. In der Kirche sind lauter Sachen mit Vergangenheit, Sachen von Bestand. Unverrückbar. Felsenfest und unbeweglich. Die Stille erschreckt Frau Björk. Alles ist so überwältigend richtig. Die Trauer der Jungfrau ist die Trauer schlechthin, der Triumph des Erlösers der endgültige Triumph. Eure Rede aber sei: Ja ja; nein nein. Was darüber ist, das ist vom Übel.“ (Wzl, S. 110–111)*

In der deutschen Übersetzung dieser Textpassage fehlt der Satz, der den emotionalen Zustand der Protagonistin wiedergibt: *„Sedan blir hon rädd“ („Dann bekommt sie Angst“).* Die Erzählinstanz interpretiert diese Angst als Furcht, etwas Falsches und Dummes zu machen, als Folge mangelnden Wissens, weil Vivian im Gegensatz zu den anderen Besuchern die Kunstwerke nicht versteht und keine Ahnung von der Geschichte des Christentums hat. Weil sie sich auch im Petersdom als Fremdkörper empfindet, macht sie sich auf den Weg zum Souvenirladen:

> *„Vid sitt första besök i Peterskyrkan tillbringar fru Björk mer tid i souvenirbutiken än i själva basilikan. I katedralen finns de yppersta konstnärernas yppersta mästerverk. Ställd inför dessa känner hon det som en befrielse att få vila ögonen på dåligt gjorda gipskopior, där det vackra förfulats, det perfekta förvridits. I butiken finns hundratals pietàs. Liten, mellanstor, stor – i olika material och kvaliteter, en pietà för varje tillfälle. I basilikan finns bara en enda Pietà, i gengäld den äkta, i gengäld den som gudomen vidrört. Det skrämmer henne. Ynglingen som med hammare slog sönder Michelangelos mästerverk är hennes vän. Hur väl förstår hon inte varför han gjorde så. Fru Björk förstår alla dem som i raseri över all kunskap och helighet vill slå sönder det betydelsefulla, frustrerade över att själva inget betyda. Hon förstår alla dem som liksom hon är lämnade utanför betydelseskapet. Alla de som inte skapar historia men som ändå lever – med all den plåga, kärlek, förtvivlan och ursinne det innebär – som kämpar ett helt liv för att sedan glömmas, de som härdar eller inte härdar ut men gör det förgäves, de vars aska ska spridas för vinden.“ (FBö, S. 111–112)*

> *„Bei ihrem ersten Besuch der Peterskirche verbringt Frau Björk mehr Zeit im Souvenirladen als in der Basilika. In der Kathedrale finden sich die herausragendsten Meisterwerke der herausragendsten Künstler. Damit konfrontiert, empfindet sie es als Erleichterung, ihre Augen auf schlechtgemachten Gipskopien ausruhen zu lassen, die das Schöne häßlich machen, das Perfekte verzerren. In dem Laden stehen Hunderte von Pietàs. Klein, mittelgroß, groß, in unterschiedlichen Materialien und Qualitäten, für jede Lebenslage eine andere Pietà. In der Basilika gibt es nur eine einzige Pietà, die echte, die vom göttlichen Hauch berührte. Das erschreckt Frau Björk. Der junge Mann, der Michelangelos Meisterwerk mit dem Hammer zertrümmert hat, ist ihr Freund. Wie gut versteht sie ihn doch! Frau Björk versteht alle, die in heller Wut über alles Wissen und alle Heiligkeit das Bedeutungsvolle zertrümmern wollen, frustriert darüber, daß sie selbst nichts bedeuten. Sie versteht alle, die genau wie sie aus dem Schrein der Bedeutsamkeit ausgeschlossen wurden. Alle, die keine Geschichte schaffen und trotzdem leben – mit all der dazugehörigen Qual, Liebe, Verzweiflung und Wut –, die ein Leben lang kämpfen, nur um danach vergessen zu werden, die ihr Leben ertragen oder nicht ertragen, auf jeden Fall vergebens, deren Asche in alle Winde verstreut wird.“ (Wzl, S. 112–113)*

Von unbewussten Phantasien getragen, bringt die zitierte Textpassage eine Angstphantasie in Verbindung mit der Trennungsthematik hervor, die im Bild der Pietà ihren Höhepunkt findet. Es fällt auf, dass es sich hier um zwei einander gegenüberstehende Phantasien handelt, wobei das Zentralthema immer dasselbe bleibt: die Pietà Michelangelos in der Peterskirche und ihre billigen Kopien im Souvenirladen, das Echte und das Nachgemachte, die Perfektion und der Ausschuss. In einer solchen Opposition aufgestellt, erlauben diese Phantasien es, dem Ursprung der Narzissmusproblematik näher zu kommen. Sie offenbaren den Wunsch nach Größe und

Bedeutung (als Kompensation für die narzisstische Kränkung), der keinen Anschluss an die Realität findet. Hinweis auf die narzisstische Wunde ist die Pietà-Metapher – eine Darstellung der trauernden Maria mit ihrem toten Sohn Jesus auf dem Schoß. In dem Lachanfall, der Vivian beim Anschauen der Statue überkommt, ahnt man einen Abwehrmechanismus, in dem sich Neid und unerfüllbare Sehsucht nach einer emotional zugewandten Mutter artikuliert, deren Lebenszentrum ihr Kind ist. Die Metaphorik des kalten Marmors und der gläsernen Vitrine, die die Pietà schützt, scheint das Thema der unerfüllten Sehnsucht besonders luzide darzustellen. Die Wut und Aggressivität, die in der Gestalt des Kunstattentäters verdichtet hervortreten, dienen zur Abwehr der Neid- und Eifersuchtsgefühle, die beim Anblick dieses Sinnbilds absoluter Liebe und Zugewandtheit entstehen. Im Gegensatz zu dieser Mutterfigur, die man nicht berühren, sondern nur im Schweigen betrachten kann, können die schlecht gemachten Gipskopien im Souvenirladen Trost *„für jede Lebenslage“* spenden – „Rückseite“ derselben Mutterphantasie. Man kann vermuten, dass hinter diesen Gipsfiguren, die der Perfektion und Heiligkeit beraubt sind und für jeden greifbar in den Regalen der Boutique stehen, die Sehnsucht nach der Zuwendung und Empathie einer Trost spendenden, permanent anwesenden und verfügbaren Mutter steht. Das Ausbleiben der ersehnten narzisstischen Zufuhr ruft Aggression hervor, die vor der Fragmentierung des Selbst (die in alle Winde verstreute Asche) und vor dem Trennungsschmerz (*„aus dem Schrein der Bedeutsamkeit ausgeschlossen“*) schützen soll. Die narzisstische Kränkung wird spürbar in einem Satz, der die Stufen der emotionalen Entwicklung im *„Zusammenhang mit Versagungen und Enttäuschungen von seiten der bemutternden Person und anderer wichtiger Objekte des Kindes“*[308] widerzuspiegeln scheint: *„Alle, die keine Geschichte schaffen und trotzdem leben – mit all der dazugehörigen Qual, Liebe, Verzweiflung und Wut –, die ein Leben lang kämpfen, nur um danach vergessen zu werden.“* Die Zertrümmerung der Pietà stellt nur ein Mittel dar, um der Frustration durch das abweisende Liebesobjekt zu entgehen; eine weitere Alternative bildet der Rückzug auf das Größen-Selbst[309], der sich in dem Entschluss der Protagonistin, die Geschichte der

[308] O. F. Kernberg: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, a.a.O., S. 315.

[309] O. F. Kernberg gibt eine detaillierte Beschreibung eines Rückfalls auf das Größen-Selbst als alternative Lösung zum Aggressionsausbruch: *„Sie* [Menschen mit narzisstischer Persönlichkeitsstörung] *müssen alles, was ihnen Liebe und Befriedigung spenden könnte, zerstören, um die Anlässe für ihren Neid und ihre projizierte Wut zu beseitigen; statt dessen ziehen sie sich auf ihr Größen-Selbst zurück, das eine primitive Wiederverschmelzung von idealisierten Elternimagines und idealisierten Selbstvorstellungen darstellt, um auf diese Weise dem Teufelskreis von Wut, Frustration und destruktiver Entwertung potentieller Befriedigungsquellen zu entrinnen“*. Ebd., S. 315.

Kirche in zwei Wochen auswendig zu lernen und Touristengruppen durch den Raum zu führen, artikuliert:

> *„Nu fattar hon beslutet att visa dem allesammans att det fnoskiga fruntimret till svensk turist inte alls är så dum som de tror. Hon som inget väger och inget kan och som ingen ens vet namnet på ska erövra de märkvärdigas tyngsta fäste. Deras larviga Peterskyrka ska hon göra till sin. Hon ska överraska dem alla och inte vila förrän hon brutit ner byggnaden sten för sten och avlagt examen i Peterskyrkakunskap." (FBö, S. 119)*

> *„Jetzt faßt sie den Entschluß, allen zu zeigen, daß das dämliche Frauenzimmer von einer schwedischen Touristin gar nicht so dumm ist, wie sie meinen. Sie, die sich nichts traut und nichts kann und von der man nicht einmal den Namen kennt, wird die uneinnehmbare Festung der Exklusiven erobern. Ihre alberne Peterskirche will sie sich aneignen. Sie wird alle überraschen und nicht eher ruhen, als bis sie das Gebäude Stein für Stein abgerissen und eine Prüfung in Peterskirchenkunde abgelegt hat." (Wzl, S. 121)*

Es scheint ein fast persönlicher Bezug zwischen ihr und dem „albernen" Petersdom zu bestehen, den sie sich aneignen möchte. Sie will mit dem fremden und beängstigenden Kirchenraum so vertraut werden, dass sie sich von einer dummen Touristin in eine Kirchenspezialistin verwandelt. Auch diesem „Aneignungswunsch" liegt die narzisstische Einheitsphantasie zugrunde, in die die traumatische Trennungserfahrung und die narzisstische Wut als Reaktion darauf miteinfließen. Symptomatisch für den narzisstischen Einheitsanspruch sind die Aggressionen und Zerstörungswünsche, die den immer wieder scheiternden Versuch des Kindes, das mütterliche Objekt zu erobern und mit ihm zu verschmelzen, begleiten. Sie kommen in der Metapher von der Eroberung der *„uneinnehmbaren Festung der Exklusiven"* (*„de märkvärdigas tyngsta fäste"*) zum Ausdruck. Die Erwähnung der Exklusivität und perfekten Ausstattung der Kirche verweist, zusammen mit dem Bestreben der Protagonistin, dieser Exklusivität anzugehören, nicht nur auf die Überidealisierung des Objekts, sondern auch auf die berühmte narzisstische Konfiguration, die Kohut in zwei knappen Sätzen zusammenfasst: *„Ich bin vollkommen. Du bist vollkommen, aber ich bin ein Teil von dir."*[310] Die Teilhabe an der Größe eines idealisierten Anderen hat zum Ziel, die Defekte und Mängel des eigenen Selbst zu reparieren, und trägt so zur Stabilisierung der narzisstischen Struktur bei. Mit der „Eroberung" der Peterskirche wird die kindliche Größenphantasie neu belebt. Dies spiegelt sich in dem Wunsch der Protagonistin, die Bestätigung und Bewunderung der anderen zu erlangen. Gewissermaßen im Sturm versucht Vivian die Kirche zu erobern, indem sie sich sofort den Kirchenführungen anschließt, jedes Wort über die Kirchengeschichte wissbegierig einsaugt und in jeder freien Minuten Literatur über Rom und den Petersdom studiert:

[310] H. Kohut: *Narzißmus*, a.a.O., S. 45.

„Hon köper böcker om Rom och de tidiga kristna. Varje måltid tillbringas tillsammans med litteratur om Peterskyrkan. Om kvällarna tar hon en drink på kvartersbaren innan hon sätter sig i pensionat Erdarellis sällskapsrum och fortsätter sina studier. För varje dag lär hon sig mer. De hemliga tecken förklaras för henne. Latinet och grekiskan översätts, symbolerna dechiffreras, snart kan hon koppla samman två olika kunskaper och vinna en tredje. Hon är mycket lycklig. Dagarna går och hon märker det knappt." (FBö, S. 121)

„Jede Mahlzeit wird bei Lektüre über die Peterskirche eingenommen. Abends trinkt sie noch ein Glas in der Eckkneipe, ehe sie sich in den Aufenthaltsraum der Pension Erdarelli setzt und mit ihren Studien fortfährt. Jeden Tag lernt sie mehr. Die geheimen Zeichen werden ihr erklärt, die lateinischen und griechischen Inschriften übersetzt, die Symbole dechiffriert, und bald kann sie zwei verschiedene Erkenntnisse so verknüpfen, daß sie eine dritte daraus zieht. Sie ist sehr glücklich. Die Tage vergehen wie im Flug." (Wzl, S. 123)

Das eifrige Studieren von Texten und das Dechiffrieren geheimnisvoller Symbole signalisieren einen Aneignungswunsch, der in engem Zusammenhang mit der Phantasie einer Selbst-Objekt-Verschmelzung steht. Die Kluft, die das Selbst von dem längst verlorenen primären Liebesobjekt trennt, soll überwunden und das Selbst soll von diesem Objekt angenommen werden. Auch das Empfinden von Glück und Zufriedenheit scheint im kindlichen Erleben des absoluten Glücks in der Gegenwart einer schützenden Mutter zu wurzeln. Gleichzeitig verschafft sich die Protagonistin eine gewisse Unabhängigkeit von dem verlockenden Objekt, da das Rätselhafte und Unverständliche aufgehoben und die zurückweisende Instanz erobert wird.

In der folgenden Textpassage, in der Vivian die Päpste zu kritisieren wagt, ahnt man zugleich eine Inszenierung des ödipalen Triumphs. Die Papst-Thematik wird zu einem häufig wiederkehrenden Motiv in der Kirchendarstellung:

„En dag senare frågar fru Björk om påvarna allesammans verkligen kan ha varit jolly good fellows. Hon nämner bland annat den påve som var så illa omtyckt att när han dog ville ingen, inte ens hans familj, kosta på honom någon begravning. Guiden vrider sig besvärat, slår ifrån sig, vart vill hon komma?
– Jamen han fick ju ligga och ruttna i kyrkan i tio dagar, framhärdar fru Björk ivrigt, för detta har hon läst kvällen innan, ‚han kom ju inte i jorden förrän en vaktmästare förbarmade sig över liket och bekostade en fattigmansbegravning.
Guiden bemödar sig att le och kontrar med den påve som ödmjukt presenterat sig själv som en ringa tjänarnas tjänare. Fru Björk kontrar i sin tur med åter en annan påve, som när han blivit smord sa: ‚Nu när vi bestigit påvetronen, låt oss njuta av det.' Då säger guiden att de måste fortsätta rundturen om de ska hinna med allt, och fru Björk får ursäkta, men det finns faktiskt andra med på turen som också vill lära sig något. Fru Björk förstår nu att hon fått ut av kyrkans guider vad de är villiga att ge. Hon är färdig. Nöjd konstaterar hon att hon avlagt examen i Peterskyrkakunskap." (FBö, S. 122–123)

„Einen Tag später fragt Frau Björk, ob die Päpste tatsächlich alle miteinander ‚jolly good fellows' gewesen seien. Unter anderem erwähnt sie den Papst, der so unbeliebt war, daß nach seinem Tod niemand, nicht einmal seine Familie, für sein Begräbnis aufkommen wollte. Der Führer windet sich verlegen, wehrt mit den Armen ab, worauf will sie hinaus? ‚Na, der lag doch zehn Tage in der Kirche herum und faulte vor sich hin', führt Frau Björk hartnäckig aus, denn das hat sie am Vorabend gelesen, ‚er kam

doch nicht eher unter die Erde, als bis sich ein Aufseher der Leiche erbarmte und ihm ein Armenbegräbnis spendierte.‘ Der Führer ringt sich ein Lächeln ab und kontert mit dem Papst, der sich demütig als Diener eines geringen Dieners vorstellte. Frau Björk führt ihrerseits wieder einen anderen Papst ins Feld, der nach seiner Salbung sagte: ‚Nun, da wir den Papstthron bestiegen haben, wollen wir es genießen.‘ Da sagt der Führer, daß sie den Rundgang fortsetzen müssen, wenn sie alles schaffen wollen, und Frau Björk müsse entschuldigen, aber es seien auch noch andere in der Gruppe, die etwas lernen wollten. Da begreift Frau Björk, daß sie aus den Führern der Kirche herausgeholt hat, was sie zu geben bereit sind. Sie ist fertig. Zufrieden konstatiert sie, daß sie ihr Examen in Peterskirchenkunde bestanden hat.“ (Wzl, S. 125)

Die beiden erwähnten Päpste haben Gemeinsamkeiten: sie sind egoistisch, rücksichtslos, kaltherzig, machtgierig und arrogant. Lässt man die protestantische Perspektive einmal beiseite[311] und versucht die rebellische Haltung dem Papsttum gegenüber psychoanalytisch zu deuten, so lässt sich ein gewisser Bezug zwischen dem Stellvertreter Gottes auf Erden und der ödipalen Vaterinstanz feststellen. Im Zentrum der Geschichte von dem in der Kirche verwesenden Papst, um dessen Leiche sich nicht einmal die Familienangehörigen kümmern wollten, steht die infantile Vatertötungsphantasie. Wenn man davon ausgeht, dass die Kirche als symbolischer Raum den mütterlichen Uterus repräsentiert, so kann man vermuten, dass es hier um den Wunsch geht, den ödipalen Vater, Konkurrent im Kampf um die Mutter, zu beseitigen. Die Rivalität mit der Autoritätsinstanz zeigt sich im trotzigen Verhalten der Protagonistin gegenüber dem Kirchenführer und in ihrer Einstellung zum Erwerb von Kenntnissen der Kirchengeschichte – Letzteres bezeichnet sie als Prüfung, in der sie sich bewiesen und behauptet hat – Kampfvokabeln, die auf den ödipalen Konflikt verweisen.

Zwei junge amerikanische Touristinnen, die Vivian sich als Zuhörer aussucht, sollen nun für die gewünschte narzisstische Zufuhr sorgen, doch dieser Plan scheitert prompt, als die Mädchen die Frage stellen, wo Jesus gestorben ist. Als Vivian feststellt, dass die Mädchen gar keine Kenntnisse besitzen und sie folglich ins Leere gesprochen hat, fühlt sie sich in ihrem Selbstwertgefühl verletzt und bedroht, reagiert mit Ärger und flieht:

„Plötsligt ser hon att flickorna inte är människor utan monster med blänkande tandställning och mittbena – grinande elaka monster som är som hon, människor som inte kan peka ut en enda plats och säga: Där, i den jorden ska jag vila, där ska jag bli begravd. De är ute efter henne. Hon har låtit lura sig. Nu ska hon straffas för att hon gjort uppror mot tingens ordning. *Hon börjar backa bort från flickorna som måste tro att hon blivit galen. ‚Jerusalem!‘ skriker hon, ‚Jerusalem!‘ Sedan flyr hon nerför trapporna, snavar och faller nästan.“ (FBö, S. 126–127, Hervorhebung A. V.)*

[311] Zu berücksichtigen ist, dass sich die Papstkritik im Roman auch auf der bewussten Textebene abspielt und sich aus protestantischem Gedankengut speist.

„Plötzlich sieht sie, daß die Mädchen keine Menschen sind, sondern Monster mit blinkenden Zahnspangen und Mittelscheitel sind – fiese, grinsende Monster, die so sind wie sie, Menschen, die nicht auf eine einzige Stelle zeigen und sagen können: Dort, in dieser Erde will ich ruhen, dort will ich begraben sein. Sie sind ihr auf Fersen. Sie hat sich hineinlegen lassen. Jetzt ereilt sie die Strafe dafür, daß sie gegen die Ordnung der Dinge rebelliert hat. *Sie weicht vor den Mädchen zurück, die annehmen müssen, sie sei verrückt geworden. ‚Jerusalem!' schreit sie. ‚Jerusalem!' Dann flieht sie die Treppe hinunter, stolpert und fällt beinahe." (Wzl, S. 129)*

Auffällig ist, dass diese Textpassage wieder auf die Identitätsthematik zurückgreift. Abneigung und Angst entstehen durch die Begegnung mit Menschen, die auch Merkmale einer narzisstischen Struktur aufweisen (das Fehlen der Wurzeln, oberflächliches Interesse und Ignoranz). Vivians verzweifeltes Bedürfnis nach Verstanden- und Angenommensein können die amerikanischen Teenager nicht erfüllen. In ihrer (pubertären) Konzentration auf das eigene Selbst spiegeln sie ihr vielmehr den eigenen infantilen seelischen Zustand. Das Misslingen der Führung deutet sie als Strafe für ihre Rebellion gegen die Ordnung, denn die Art und Weise, in der sie ihre Kenntnisse über die Peterskirche vermittelt, weist eindeutige Züge der aus der Trotzphase bekannten „Umkehrung der Verhältnisse" auf. Diese Umkehrung scheint Vivian während ihres Aufenthalts in der Peterskirche ständig zu beschäftigen:

„Holländska experter har åkt världen runt för att granska alla Rembrandts tavlor och avgöra vilka som är äkta och vilka som är falska. *Fru Björk skruvar besvärat på sig.* De har analyserat dukarnas vävnad, färgernas kemiska sammansättning ... *Fru Björk knäpper upp knappen i halsen. Det börjar bli varmt härinne, börjar det inte?* De har röntgat, mätt och provat...*Det var förfärligt roligt att få vara här, men nu tror jag bestämt att jag måste gå.* ... och det har visat sig att merparten av tavlorna är falska. Före undersökningarna fanns över ettusen mästerverk. Nu återstår endast fyrahundra. Vad har vi vunnit på det? – *Ja, vad har vi vunnit på det? Forskarna har givit oss en gråare, tråkigare värld. Jag säger: Låt tavlorna alla vara äkta, låt dem alla vara av Rembrandt! ropar fru Björk. Ingen tycker att hon är rolig." (FBö, S. 110, Hervorhebungen im Original)*

„Experten aus Holland sind um die ganze Welt gereist, um sämtliche Gemälde Rembrandts zu untersuchen und zu entscheiden, welche echt und welche falsch sind. *Frau Björk windet sich verlegen.* Sie haben die Struktur der Leinwände, die chemische Zusammensetzung der Farben analysiert … *Frau Björk öffnet den obersten Knopf ihrer Bluse. Es wird allmählich heiß hier drin.* Sie haben geröntgt, gemessen und Versuche angestellt … *Der Aufenthalt hier hat mir ungeheuer viel Spaß gemacht, aber jetzt weiß ich genau, daß ich gehen muß.* … und es hat sich herausgestellt, daß die Mehrzahl der Gemälde Fälschungen sind. Vor den Untersuchungen waren es über tausend Meisterwerke. Jetzt sind nur noch vierhundert übrig. Was haben wir dadurch gewonnen? *Ja, was haben wir dadurch gewonnen? Die Wissenschaftler haben unsere Welt grauer und langweiliger gemacht. Ich sage: ‚Laßt die Gemälde allesamt echt sein, laßt sie alle von Rembrandt sein!' ruft Frau Björk. Niemand findet das komisch." (Wzl. S. 111–112)*

Als Erstes fällt auf, dass der Erzählfluss in zwei Erzählpositionen aufgespalten wird: in die monotone Stimme des Exkursionsleiters – im Text hervorgehoben – einerseits und in die innere Stimme der Romanfigur, die am Ende der Passage mit der Stimme der

Erzählinstanz verschmilzt. Diese unterschiedlichen Erzählperspektiven offenbaren zwei gegensätzliche Standpunkte: Die Stimme des Führers beschwört Ordnung und Gesetz, die Stimme im Kopf der Protagonistin hingegen bestreitet Gesetz und Ordnung. Am Schluss steht ein in Frageform formulierter Appell an den Leser – eine Strategie, die die Identifikation des Lesers mit der Protagonistin und die Empathie des Lesepublikums ermöglichen bzw. verstärken soll.

Die Fälschungsthematik, die uns schon im Zusammenhang mit Michelangelos Pietà begegnet ist, wird hier am Beispiel Rembrandts wieder aufgegriffen. Es geht um die Entwertung des Ideals, um die Gleichsetzung des Meisterwerks mit der Mittelmäßigkeit und um die Ersetzung der Qualität durch die Quantität, mit anderen Worten: um die narzisstisch grundierte Diskrepanz zwischen Phantasiewelt und Realität. Die detaillierte Prüfung von Rembrandts Werken, die die Wahrheit über die Herkunft der Gemälde offenbart, könnte man mit der Aufdeckung des Verdrängten und Verleugneten in der Analyse vergleichen, wobei die Anerkennung der Realität (die Tatsache, dass die vom Subjekt phantasierte perfekte Objektwelt nur eine Projektion des eigenen grandiosen Selbst ist) ein schmerzhafter Prozess und eine narzisstische Kränkung ist. Dieser Prozess wird im Roman in mehreren Textpassagen durchgespielt. Die Panikattacke der Protagonistin und ihren Wunsch, aus dem Raum zu fliehen, kann man als eine Abwehrreaktion auf den Verlust der Allmacht des Größen-Selbst und dessen Kontrolle über die Objektwelt lesen. Die bunte Werksammlung, in der echte und falsche Rembrandt-Gemälde denselben Rang einnehmen und die Fälschungen für echt gehalten werden, erinnert an die kindlich-narzisstische Realitätsverleugnung, in der das über magische Kräfte verfügende Kind die äußere Objektwelt kontrolliert, nach Belieben gestaltet und Grenzen und Differenzen leugnet. Der an die Wissenschaftler gerichtete Figurenkommentar *„Låt tavlorna alla vara äkta, låt dem alla vara av Rembrandt!“ („Laßt die Gemälde allesamt echt sein, laßt sie alle von Rembrandt sein!“)* ließe sich in diesem Kontext als ein an die elterliche Instanz gerichteter infantiler Wunsch interpretieren, in dem idealisierten infantilen Szenario verharren zu dürfen.

Dass die Werke des weltberühmten Genies auf eine Stufe mit den gefälschten Gemälden gestellt und so ihr Wert und ihre Bedeutung minimiert werden, erinnert an den Wunsch eines narzisstischen Subjekts, die guten Eigenschaften der anderen Objekte zu entwerten, um das eigene grandiose Selbst vor der enttäuschenden Erkenntnis zu

schützen, dass man selbst doch nicht so perfekt ist[312]. Mit infantilen Bewertungen, der Verkehrung ins Gegenteil, negativer Kritik und arrogantem Auftreten soll das grandiose Selbst aufrechterhalten werden – ein narzisstisches Abwehrmodell, das den Aufenthalt der Protagonistin in der Peterskirche prägt. Die nächste Passage zeigt einen abrupten Umbruch im Verhalten: Die Allmachts- und Omnipotenzgefühle der Protagonistin schlagen in Ungenügen, Hilflosigkeit und Scham um.

> *„Fru Björk hoppas att Gud ska förstå att hon inte längre är någon vanlig turist, att hon inte har kommit för att fotografera alla märkvärdigheterna och häpna över hur stort allt är utan också för att begära hans hjälp. Som en pilgrim går hon uppför den väldiga stentrappan som leder upp till kyrkans portar. Från ovan ser Jesus Kristus, Johannes Döparen och de heliga apostlarna ner på henne.* Hon önskar att hon kunnat täcka sitt huvud liksom nunnorna. Nu vet hon varför Adam och Eva försökte skyla sin nakenhet. Det är fruktansvärt att vara naken. Hon hoppas att varken Gud eller hans vakter ska se henne när hon söker honom. *Kanske borde hon inte ha kommit alls." (FBö, S. 150, Hervorhebung A. V.)*
>
> *„Frau Björk hofft, Gott möge verstehen, daß sie keine gewöhnliche Touristin mehr ist, daß sie nicht gekommen ist, um alle Sehenswürdigkeiten zu fotografieren und zu staunen, wie groß alles ist, sondern um seine Hilfe einzufordern. Wie ein Pilger geht sie die mächtige Steintreppe zu den Kirchentoren hinauf. Jesus Christus, Johannes der Täufer und die heiligen Apostel sehen auf sie herab.* Sie wünschte, sie könnte ihr Haupt bedecken wie die Nonnen. Jetzt weiß sie, warum Adam und Eva ihre Blöße zu verbergen suchten. Es ist furchtbar, nackt zu sein. *Vielleicht hätte sie überhaupt nicht kommen sollen." (Wzl, S. 152)*

Das Gefühl, nackt zu sein, und die daraus resultierenden Empfindungen von Scham und Angst bilden Aspekte der narzisstischen Thematik. Vivians Wunsch, den Kopf zu bedecken, weist eine strukturelle Analogie zur narzisstischen „Glaskugelphantasie"[313] auf. Diese Phantasie, die einerseits die Sehnsucht nach Geborgenheit und andererseits zugleich den Wunsch nach Isolation von der Objektwelt ausdrückt, wurde bereits mehrmals in die Analyse einbezogen: In *Frestelsernas berg* begegnet sie uns in den

---

[312] Vgl. die bereits zitierte und interpretierte Textpassage: *„Fru Björk förstår alla dem som i raseri över all kunskap och helighet vill slå sönder det betydelsefulla, frustrerade över att själva inget betyda. Hon förstår alla dem som liksom hon är lämnade utanför betydelseskapet." (FBö, S. 111–112) („Frau Björk versteht alle, die in heller Wut über alles Wissen und alle Heiligkeit das Bedeutungsvolle zertrümmern wollen, frustriert darüber, daß sie selbst nichts bedeuten. Sie versteht alle, die genau wie sie aus dem Schrein der Bedeutsamkeit ausgeschlossen wurden.") (Wzl, S. 112–113).*

[313] Vgl. an dieser Stelle die Beschreibung der Glaskugel-Phantasie politischer Führer, wie V. Volkan sie herausarbeitet: *„Für einen politischen Führer mit einer narzisstischen Persönlichkeitsorganisation liegt die Gefahr im drohenden Verlust des Größen-Selbst, in dem auch die Angst vor dem Verlust der Mutter, ihrer Liebe, von Körperteilen oder dem das Selbstwerts enthalten ist. Diese Angst ist mit Gefühlen der Scham und Demütigung, des Neides und der Hilflosigkeit verbunden, die für das psychische Gleichgewicht narzisstischer Führungspersönlichkeiten die größte Bedrohung darstellen und unter allen Umständen vermieden werden müssen, wenn sie nicht in einen Angriff auf alles und jeden münden sollen, das ihre Überlegenheit direkt oder symbolisch gefährdet. Es kommt zu einem noch tieferen defensiven Rückzug in die Glaskugel, der das Eindringen als gefährlich wahrgenommener Menschen oder Bilder unter das Schutzdach verhindern soll."* V. D. Volkan: „Großgruppen und ihre politischen Führer mit narzisstischer Persönlichkeitsorganisation". In: O. F. Kernberg/H.-P. Hartmann (Hg.): *Narzissmus. Grundlagen, Störungsbilder, Therapie*, Stuttgart 2006, S. 205–227; hier: S. 222.

Fensterscheiben und Glasvitrinen, die wie eine durchsichtige, jedoch undurchlässige Wand zwischen Subjekt und Objekt stehen, in *Passionsspelet* erscheint sie auf der Figurenebene im Bild des *„naken glaspojke utan sprickor“* (*„nackter Glasjunge ohne Splitter“*) oder in der Selbstmordphantasie, in der ein in Schleier und Decken gehüllter Embryo neben dem nackten Vater inszeniert wird. All diesen Phantasien ist das Gefühl der Nacktheit gemeinsam, das als Zeichen narzisstischer Verwundbarkeit gilt.

In den Romanen steht diese Verwundbarkeit immer in direktem Zusammenhang mit der Vaterinstanz: Entweder erscheint der Vater selbst als nackt (*Passionsspelet*), oder er nimmt die Züge eines zornigen Gottes an, vor dessen Blick man sich nackt fühlt (*„Jetzt weiß sie, warum Adam und Eva ihre Blöße zu verbergen suchten. Es ist furchtbar, nackt zu sein“*). Die Unnahbarkeit und Gefährlichkeit, die die Gottesgestalt (und die damit verknüpfte, an den Himmel projizierte Vaterimago) ausstrahlt, kann man in dem unmittelbar darauf folgenden Absatz wiederfinden, in dem das Alte Testament zitiert wird:

> *„På tredje dagen, när det hade blivit morgon, begynte det dundra och blixtra, och en tung molnsky kom över berget, och ett mycket starkt basunljud hördes; och allt folket i lägret bävade. Och hela Sinai berg höljdes i rök, vid det att Herren kom ned därpå i eld; och en rök steg upp därifrån, lik röken från en smältugn, och hela berget bävade storligen. Och Herren sade till Mose: ‚Stig ned och varna folket, så att de icke tränga sig fram för att se Herren, ty då skola många av dem falla.‘“ (FBö, S. 150–151)*

> *„Als nun der dritte Tag kam und es Morgen ward, da erhob sich ein Donnern und Blitzen und eine dichte Wolke auf dem Berge und der Ton einer starken Posaune. Das ganze Volk aber, das im Lager war, erschrak. Der ganze Berg Sinai aber rauchte, weil der HERR auf den Berg herabfuhr im Feuer; und der Rauch stieg auf wie der Rauch von einem Schmelzofen, und der ganze Berg bebte sehr. Und der HERR sprach zu Mose: Steig hinab und verwarne das Volk, daß sie nicht durchbrechen zum HERRN, ihn zu sehen, und viele von ihnen fallen.“ (Wzl, S. 152, Hervorhebung der Übersetzerin)*

Auf der manifesten Textebene stellen die beiden zitierten Stellen die Problematik des Nicht-anschauen-Könnens und der passiven Unterwerfung unter die autoritäre Instanz ins Zentrum (die Parallelen zwischen den auf Vivian herabblickenden Jesus- und Apostelstatuen am Eingang der Peterskirche und dem vom Berg Sinai auf sein Volk herabblickenden Gott sind nicht zu übersehen). Das unbewusste Szenario jedoch offenbart die Struktur einer narzisstischen Abwehr und die Verzahnung von präödipalen und ödipalen Konflikten.

Da die Kirchentore in der psychoanalytischen Deutung als Symbol für die Öffnung des weiblichen Genitales gelesen werden können, kann die Angst, die die Protagonistin vor den Kirchentoren überwältigt, als die mit dem Eindringen in die mütterliche Vagina verbundene Kastrationsangst gelesen werden. Diese – männliche – infantile Phantasie,

die sich aus dem ödipalen Konflikt speist und das Rivalisieren des männlichen Kindes mit dem Vater um die Mutter widerspiegelt, wird hier einer weiblichen Figur unterlegt – eine Strategie, die vermutlich dazu dienen soll, die massive Kastrationsangst vor dem ödipalen Vater abzuwehren. So kann man hinter dem furchterregenden Gott auf dem Sinai und hinter den den Eingang zur Kirche bewachenden Aposteln die Vaterrepräsentanz ahnen, die den Inzest des Kindes mit der Mutter und deren narzisstischen Sog verhindern soll. Vivian Björks Gefühl, von den Aposteln und Gott beobachtet zu werden, dem Blick Gottes nicht entfliehen zu können, können als Furcht vor der Kastration interpretiert werden. Mit einem Kopftuch will Vivian sich vor dem durchbohrenden, allgegenwärtigen Blick Gottes schützen[314]. Ausgehend von Volkans These, dass die Glaskugel-Phantasie ein imaginäres Schutzkonstrukt für das pathologische Größen-Selbst des Narzissten darstellt, kann man auch ein Kopftuch, eine Decke oder einen Schleier als unbewussten Wunsch nach einem Übergangsobjekt deuten, das als Ersatz für das mütterliche Primärobjekt fungiert. Dieses Übergangsobjekt würde dann, ähnlich einer emphatischen, immer greifbaren und beschützenden präödipalen Mutter, für ein Gefühl der Geborgenheit sorgen. Der Wunsch nach absoluter Verfügung über die Mutter bei gleichzeitiger Verwerfung der Vaterinstanz charakterisiert auch den letzten Besuch der Protagonistin im Petersdom, der von Verachtung gegenüber Autoritäten geprägt ist:

> *„Hon kysser Petrusstatyns avnötta tå, går sedan fram så långt det är tillåtet, till platsen där Petrustronen står. Sitt huvud böjer hon inte. Nästan trotsigt betraktar hon den tomma tronen. Hon ser guiderna gå förbi med nya turistgrupper men hälsar inte." (FBö, S. 151)*
>
> *„Sie küßt den abgewetzten Zeh der Petrusstatue und geht dann nach vorn, so weit es erlaubt ist, bis an die Stelle, wo der Petrusthron steht. Ihren Kopf neigt sie nicht. Fast trotzig betrachtet sie den leeren Thron. Sie sieht die Führer mit neuen Touristengruppen vorübergehen, grüßt aber nicht." (Wzl, S. 153)*

Die Phantasie vom leeren Thron korrespondiert mit Marias Vision von dem getöteten und auf dem Thron liegenden Gott in *Frestelsernas berg*. Auf der unbewussten Textebene deuten die Entthronungs-Symbole auf die Abwesenheit der väterlichen Repräsentanz und die Entidealisierung des Vaterbildes hin – Merkmale, die dem narzisstischen Sog zwischen Mutter und Kind freien Raum schaffen. Wenn man davon ausgeht, dass die Kirche auf der symbolischen Ebene die mütterliche Instanz

[314] Das Vermeiden des Blickkontakts wird bei Kohut oft als Ergebnis einer traumatischen Erfahrung des Kindes mit dem Mutterobjekt dargestellt. Kohut zufolge hat eine unemphatische Mutter beim Kommunizieren mit dem Kind wenig Blickkontakt mit ihm und vermittelt dadurch kein Gefühl der basalen Sicherheit. Im Erwachsenenalter treten dann Aversionen gegen den Blickkontakt auf, die aus der Angst, nicht anerkannt zu werden, resultieren. Somit kann die Angst vor dem Angeschautwerden ihren Ursprung bereits in der präödipalen Phase haben.

repräsentiert, kann man die mit der Peterskirche verknüpften Wünsche nach Fürsorge, Zuneigung und Geborgenheit (wie sie von dem Primärobjekt zu erwarten sind) besser nachvollziehen. Wie schon gezeigt wurde, artikulieren die Pilgerreise nach Rom und die intensive Beschäftigung mit der katholischen Hauptkirche den Wunsch, bei der präödipalen Mutter Zuflucht zu finden und ihre beschützende Allgegenwart, wie sie in der Mutter-Kind-Symbiose erfahren wird, aufs Neue zu erleben. Dieses Szenario wird zugleich überlagert durch den ödipalen Konflikt von Anziehung und Abweisung: Alle Versuche, sich die *„alberne Peterskirche“* anzueignen, scheitern endgültig am leeren Thron. Der ödipale Vater scheint zwar besiegt, erhält jedoch durch seine Abwesenheit und sein Schweigen mehr Macht als zuvor, und die Frage, die Vivian im Petersdom an Gott richtet (*„Vad ska hon göra?“/„Was soll sie tun?“*[315]) bleibt ohne Antwort. Damit ist das Thema der Verlassenheit des Kindes durch die beiden Eltern angesprochen: Wie die Kirche (die ödipale Mutter), so weist auch Gott (der ödipale Vater) das Kind zurück, der Dialog bleibt aus.

5.2 Die Racheengelphantasie: Identifizierung mit dem strafenden Objekt

Als Reaktion auf eine massive Enttäuschung durch die Elterninstanzen und narzisstische Kränkungen kommt es zum Rückzug auf das Größen-Selbst, zur Entwertung der äußeren Objekte, zum Rückfall in Rachephantasien und zur Ausformung eines magischen Denkens, um Kontrolle über die Objektwelt zu besitzen. All diese Merkmale findet man in Vivians Entscheidung wieder, Börje zurückzugewinnen, die sie bei ihrem letzten Aufenthalt in der Peterskirche trifft:

> *„Hon ska inte fly längre bort. Det är sin egen vilja hon ska fullfölja, och djupt inne i henne är beslutet redan fattat. Hon ska återvända hem till Sverige och söka upp Börje. […] Börje lovade hon sin kärlek. Inför Gud lovade de att älska och ära varandra. Det barn hon har fött är deras. Hon är Vivian Molin, ingen annan, Vivian Molin, den anda. Förutan Börje är hon ingen. Börje. Hennes älskade. Vad hade han vunnit och vad hade han tappat bort på vägen till sitt lyckorike? Hon framhärdar i att påstå att de faktiskt var både kära och lyckliga under många år. Hon var mer än en inredningsdetalj i hans liv. Någonstans på vägen måste han ha gått sönder. Någon gång måste hon sluta fly. Sluta lyda hans vilja och göra sin värld hel igen. Det är vad hon måste göra. Hon ska genast återvända till Sverige, söka upp Börje och få honom att förstå hur fel han har haft. Om möjligt ska de försonas, om möjligt ska försoningen ske med kärlek och villkorslös förlåtelse. Men skulle han vägra hör de ändå ihop, och Vivians uppgift är i så fall att bevisa det. En gång för alla ska hon lära hohom att skilsmässor är omöjliga, att de båda, oavsett vad de själva anser, hör ihop tills döden skiljer dem åt.“ (FBö, S. 151–152)*

> *„Weiter weg kann sie nicht fliehen. Ihrem eigenen Willen wird sie gehorchen, und in ihrem Innersten hat sie den Entschluß bereits gefaßt. Sie wird nach Schweden*

[315] J. Gardell: *Fru Björks öden och äventyr*, a.a.O., S. 151/*Wer zuletzt liebt*, a.a.O., S. 153.

zurückziehen und Börje stellen. […] Börje hat sie ihre Liebe versprochen. Vor Gott haben sie gelobt, einander zu lieben und zu ehren. Das Kind, das sie zur Welt gebracht hat, gehört ihnen beiden. Sie ist Vivian Molin und niemand anders, Vivian Molin, die einzige. Ohne Börje ist sie niemand. Börje. Ihr Geliebter. Was hat er gewonnen, was verloren auf dem Weg in sein Glücksreich? Vivian lässt sich nicht davon abbringen, daß sie tatsächlich alle beide jahrelang glücklich und verliebt waren. Sie war in seinem Leben mehr als ein Einrichtungsgegenstand. Irgendwo unterwegs muß etwas kaputtgegangen sein. Und irgendwann muß sie aufhören zu fliehen. Sich nicht mehr seinem Willen beugen und ihre Welt wieder zusammenfügen. Das muß sie tun. Sie wird umgehend nach Schweden zurückkehren, Börje stellen und ihn zu der Einsicht bringen, daß er sich geirrt hat. Wenn möglich, werden sie sich versöhnen, wenn möglich, wird es eine liebevolle, bedingungslose verzeihende Versöhnung sein. Falls er sich weigern sollte, gehören sie dennoch zusammen, und dann ist es Vivians Aufgabe, genau das zu beweisen. Ein für allemal wird sie ihm beibringen, daß Scheidungen ein Ding der Unmöglichkeit sind und sie beide zusammengehören, unabhängig von ihrer jeweiligen Sicht der Dinge, bis daß der Tod sie scheidet." (Wzl, S. 153–154)

Symptomatisch für dieses narzisstische Gedankenkonstrukt ist der fehlende Bezug zur Realität und das Verschwimmen der Zeitrahmen (Vivian ist nicht fähig zu akzeptieren, dass ihr Exmann seit langem ein eigenes Leben führt, in dem es keinen Platz mehr für sie gibt). Ihr mangelndes Selbstwertgefühl (*„Ohne Börje ist sie niemand"*), ihre Verleugnung der Realität (*„daß Scheidungen ein Ding der Unmöglichkeit sind und sie beide zusammengehören"*) und ihre Allmachtsphantasien (*„Falls er sich weigern sollte, gehören sie dennoch zusammen, und dann ist es Vivians Aufgabe, genau das zu beweisen"*) deuten auf eine narzisstische Überhöhung hin, die später in Wahn umschlägt. Im Mittelpunkt dieser narzisstischen Phantasie steht der Wunsch nach Wiederherstellung des zusammengebrochenen Universums, einer Welt, in der Risse behoben und Unebenheiten geglättet sein sollen. Die störenden Faktoren und die als „böse" empfundenen Objekte sollen aus dem Weg geräumt werden. Die Überzeugung des Narzissten von der eigenen Allmacht bei gleichzeitiger Nichtanerkennung und Entwertung von Wünschen und Einstellungen anderer beschreibt Kernberg wie folgt:

„Eine derartige ‚Selbstidealisierung' ist gewöhnlich mit magischen Allmachtsphantasien und mit der Überzeugung des Patienten verbunden, daß er einen Anspruch darauf habe, daß alle seine Wünsche in Erfüllung gehen, und daß Enttäuschungen, Krankheit, Tod oder der Lauf der Zeit ihm nichts anhaben können. Eine Begleiterscheinung solcher Allmachtsphantasien ist die Entwertung anderer Menschen […]."[316]

Der Wunsch nach Verleugnung der Realität zeigt sich auch in Vivians Abwehrreaktion, als sie den Namen von Börjes neuer Ehefrau, die sich am Telefon mit „Molin" meldet, bewusst überhört und diese auf „Olin" tauft:

„Han är hemma. Det vet hon. Hon har ringt och kontrollerat. Den där andra svarade.
– Ja, det är Lena Molin.
En sån självsäker subba!

[316] O. F. Kernberg: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, a.a.O., S. 126.

– Ursäkta att jag stör, jag söker Börje Molin, kvittrade Vivian.
– Ett ögonblick så kommer han...
Hon hörde hans steg. Sedan lade hon på. Lena Molin. Ett sådant löjligt namn! Finns det inte en skådespelerska som heter så? Nej visst. Olin heter hon. Lena Olin. Nå, det lät ju genast bättre." (FBÖ, S. 155)

„Er ist zu Hause. Das weiß sie. Sie hat es durch einen Anruf überprüft. Die andere war am Apparat.
‚Ja, hier ist Lena Molin.' Was für ein selbstsicheres Luder! ‚Entschuldigen Sie die Störung, ich möchte Börje Molin sprechen', zwitscherte Vivian. ‚Einen Moment, er kommt gleich ...' Sie hörte seine Schritte. Dann legte sie auf. Lena Molin. Was für ein lächerlicher Name? Gibt es nicht eine Schauspielerin, die so heißt? Lena Molin? Ach, nein, Olin heißt die. Lena Olin. Na, das klingt doch gleich besser. '" (Wzl, S. 157)

Hier wird deutlich, wie jegliche Störung und jeglicher Einbruch in die perfekte, illusionsverhaftete Phantasiewelt des Narzissten als direkter Angriff auf das Selbstwertgefühl erlebt werden, der dann mit narzisstischer Wut und Ausgrenzung des Objekts abgewehrt wird. Es fällt auf, dass Vivian die Ehefrau von Börje als eine „andere" bezeichnet, um sie auf Distanz zu halten und aus dem Dreieckverhältnis „Börje–Vivian–Frau Molin" auszuschließen. So geht aus dem Text deutlich hervor, wie grotesk Vivians Vorstellung ist, noch immer alle Rechte auf Börje beanspruchen zu wollen: Eine bewusste Anerkennung der Existenz von Börjes Lebensgefährtin würde die Identifikationsmaske „Vivian Molin" zerstören und die Vorstellung von der eigenen Allmacht ins Wanken bringen – eine Erklärung dafür, warum es eine andere „Frau Molin" gar nicht geben darf.

Als Vivian vor dem Haus steht, in dem Börje mit seiner neuen Familie lebt, bilden ihre Rachegedanken, ihr zwanghaftes Kontrollbedürfnis und der Wunsch nach Aneignung des Liebesobjekts eine merkwürdige Synthese, die sich in der Vorstellung äußert, sie könne mit einem Röntgenblick durch die Hauswände schauen, um Börjes Leben zu beobachten:

„Hon är där. Tre våningar upp sitter Börje med sin hora och anar ingenting. Det är som om Vivian har röntgenblick. Hon ser genom våningsplanen, hon ser dem sitta där vid middagsbordet och puttra, hon ser dem underifrån. Upphetsningen får henne att hicka. Det är nio år sedan sist, och hon älskar honom ännu och är beredd att förlåta honom. Jag är här för att ge honom evangelium, tänker hon." (FBö, S. 158)

„Sie ist da. Drei Stock höher sitzt Börje mit seiner Hure und weiß von nichts. Es ist, als hätte Vivian den Röntgenblick. Sie sieht sie durch die Böden und Decken hindurch am Eßtisch sitzen und plaudern, sie sieht sie von unten. Vor Aufregung kriegt sie Schluckauf. Neun Jahre ist es jetzt her, und sie liebt ihn immer noch und ist bereit, ihm zu vergeben. Ich bin hier, um ihm die Frohe Botschaft zu verkünden, denkt sie." (Wzl, S. 160)

In dieser Textpassage überschneiden sich narzisstische und (prä-)ödipale Phantasien, die in der Metapher des durchbohrenden Röntgenblicks (ein Symbol der Kontrolle und Macht) verdichtet auftreten. Auf die Rolle der Augensymbolik, die mit der Figur des

ödipalen Vaters eng verbunden ist, wurde bereits mehrmals hingewiesen: In *Frestelsernas berg* sowie in *Passionsspelet* erscheint das gefährliche, beobachtende Auge als Metapher für die väterliche Allmacht, das den jeweiligen Protagonisten teils erschreckt (Hampus' Alpträume von den allgegenwärtigen Augen), teils Unbehagen verursacht (der vom Himmel herabschauende Gott; die Sonnenstrahlen, die durch die Jalousien in Johans Zimmer dringen). In *Fru Björks öden och äventyr* ist es die Protagonistin selbst, die die außergewöhnliche Fähigkeit des allwissenden Blicks zu besitzen glaubt. Man könnte zunächst vermuten, dass es sich auch hier um eine männliche ödipale Phantasie handelt, die der Figur Vivian unterschoben wird – gewissermaßen als eine Metapher des ödipalen Sieges, dessen narzisstische Triumphe in der Allgegenwart und der Kontrolle über die Objekte sichtbar werden. Doch mit Rückgriff auf die Studie von Rohde-Dachser zum Borderline-Syndrom und ihre Untersuchungen der visuellen Wahrnehmung bei narzisstisch gestörten Patienten gewinnt die Röntgenblick-Metapher eine weitere Dimension, die die orale Bedeutung der Augensymbolik in Vordergrund rückt.

So fasst Rohde-Dachser Kohuts Grundgedanken über die Spiegelung des Kindes im Glanz des mütterlichen Auges zusammen und führt die Überbesetzung des Blickkontaktes auf die Enttäuschungen des Säuglings am mütterlichen Objekt zurück:

> *„Der Säugling sehe beim Gestilltwerden unverwandt das Gesicht der Mutter an, und diese visuelle Erfahrung verschmelze unlösbar mit dem Gesamterlebnis. Wenn andere Formen der Bedürfnisbefriedigung (vor allem taktiler und oraler Art) fehlschlagen, kann das Kind auf diese Urerfahrung zurückgreifen; dabei kommt es zur Überbesetzung der visuellen Interaktion: ‚Das Kind versucht durch das Anschauen der Mutter und das Angeschautwerden durch sie nicht nur die narzisstischen Befriedigungen zu bekommen, die der visuellen Modalität entsprechen, sondern es versucht auch die Enttäuschungen im Bereich des (oralen und taktilen) Körperkontaktes auszugleichen' ([174], S. 142). Später kann das Auge dann nach dem gleichen Muster als Vehikel für anal-sadistische Bemächtigungsimpulse dienen oder auch für phallisch-durchbohrende Tendenzen (‚mit Blicken durchbohren').“*[317]

Man kann daher vermuten, dass auch in die Röntgenblickphantasie eine in der oralen Phase erlebte Enttäuschung über die Mutter und die Sehnsucht nach ihr mit einfließen. Ein Indiz dafür liefert der Satz *„hon ser dem underifrån“*/*„sie sieht sie von unten“*, der an die Lage des Säuglings während des Stillens erinnert – eine Position, aus der das Kind die Mutter von unten anschaut und ihren Blick einzufangen sucht, durch den beide vereinigt werden sollen. Die Röntgenblick-Metapher würde dann die gierige Suche nach dem Liebesobjekt, einen Objekthunger, einschließen, der gestillt werden soll, das

[317] H. Kohut: „Narzissmus“ (1973), S. 142. Zit. nach C. Rohde-Dachser: *Das Borderline-Syndrom*, a.a.O., S. 85.

Streben nach einer Fusion und den Wunsch nach Identifizierung mit dem Objekt, um die innere Leere zu füllen.

Auch orale Unersättlichkeit und der Wunsch, zum primären Liebesobjekt zurückzufinden, bilden die Bestandteile der „frohen Botschaft“, die Börje vermittelt werden soll. Das Tragische besteht jedoch darin, dass einzig Vivian die Versöhnung mit ihrem Exmann als frohe Botschaft versteht, denn als sie Börje endlich zu sprechen bekommt und im Treppenhaus ihre Versöhnungsrede hält, reagiert dieser mit Hohn und Demütigung und möchte „die blöde Kuh“ loswerden. Das Gespräch zwischen Börje und Vivian inszeniert ein sadomasochistisches Unterwerfungsverhältnis, wobei sich die Rollen rasch abwechseln und Vivian aus der Position der Erniedrigten in die Position einer Erpresserin schlüpft. Die Einschüchterungsmethode, die sie Börje gegenüber zu verwenden versucht, der arrogante Tonfall und die kühle Selbstbeherrschung dienen als Waffen im Kampf gegen die narzisstische Kränkung, die ihr Börje durch sein verächtliches Verhalten zufügt:

> *„Med ens blir hon alldeles lugn. Hon höjer blicken ännu lite till och möter hans blick. Hon ser honom rakt i ögonen när hon talar, och hennes röst bär som när hon guidade amerikanskorna i Peterskyrkan.*
> *– Om möjligt skulle det ske med kärlek och villkorslös försoning, säger hon hårt.*
> *Börje slutar att skratta.*
> *– Men det spelar ingen roll om du vägrar. Vi hör ändå ihop, vad du än säger, vad jag än tycker. Min uppgift är nu att bevisa det för dig. Jag ska lära dig. Du ska sannerligen bli varse.“ (FBö, S. 164)*

> *„Mit einem Mal wird sie völlig ruhig. Sie sieht noch ein Stückchen weiter nach oben und begegnet seinem Blick. Sie sieht ihm direkt in die Augen, während sie spricht, und ihre Stimme trägt wie damals, als sie die Touristinnen durch die Peterskirche führte. ‚Wenn möglich, wird es eine liebevolle, bedingungslos verzeihende Versöhnung sein‘, sagt sie hart. Börje hört auf zu lachen. ‚Aber es spielt keine Rolle, wenn du dich weigerst. Wir gehören trotzdem zusammen, egal was du sagst, egal was ich denke. Jetzt ist es meine Aufgabe, dir das zu beweisen. Ich werde es dich lehren. Du wirst es wahrhaftig begreifen.“ (Wzl, S. 167–168)*

Auch hier taucht wiederholt die Inszenierung eines narzisstischen Größen-Selbsts auf, das in einer direkten Verbindung zur religiösen Thematik steht. Indem die Wirkung von Vivians Stimme mit ihrer Wirkung in der Peterskirche verglichen wird, wird der Protagonistin die Rolle einer Prophetin zugeschoben. Auch die Worte, die sie an Börje adressiert, und die Art und Weise, wie sie sie ausspricht, passen zu dieser Rolle.

Offenbar handelt es sich hier um eine religiöse Größenphantasie, die als Kompensation für die massive narzisstische Enttäuschung und Frustration herausgebildet wurde. Symbolisiert die Pilgerreise nach Rom die vergebliche Suche nach Gott, so steht die Rückkehr nach Stockholm im Zeichen eines gottlosen Universums:

„Hon ser inga stjärnor. Varför ser hon inga stjärnor? De har alla suddats ut. Rymden är tom. Och den gamla himmelen och jorden är icke mer. Det som varit är icke mer. Miraklens tid är förbi. Portarna har stängts, alla stjärnorna har slocknat. Ute i universum rasar vindarna, isande kalla. Blinda rasar de genom rymden. Ingen ser dem förtvivla." (FBö, S. 185)

„Sie sieht keine Sterne. Warum sieht sie keine Sterne? Sie sind alle ausgewischt worden. Das Weltall ist leer. Der alte Himmel und die alte Erde sind nicht mehr. Die Zeit der Wunder ist vorbei. Die Tore wurden geschlossen, alle Sterne gelöscht. Draußen im Universum toben die eiskalten Winde. Blind rasen sie durchs All." (Wzl, S. 189)

Diese Schilderung, die sich apokalyptischer Bilder bedient, setzt einen psychotischen Zustand ins Bild, der bei Persönlichkeiten mit malignem Narzissmus, bei Borderline-Störungen und anderen Grenzfällen oft zu beobachten ist.[318] Die Vermutung liegt nahe, dass hinter der Phantasie über das leere Universum, in dem alle Sterne erloschen sind und nur Chaos herrscht, der unbewusste ödipale Wunsch steht, den Vater zu vernichten, seine idealisierte und an den Himmel projizierte Imago für nicht existent zu erklären[319]. Dieser gefährliche Wunsch wird jedoch auf eine doppelte Weise abgewehrt: erstens durch Bestrafung mit dem Mutterverlust (sofern die „alte Erde" ein Muttersymbol darstellt) und zweitens durch die Vision von dem Verschwinden beider Elternrepräsentanzen[320] (*„den gamla himmelen och jorden är icke mer"/„Der alte Himmel und die alte Erde sind nicht mehr"*[321]). Die bedrohliche ödipale Phantasie vom Tod der beiden Eltern wird erneut durch eine narzisstische Phantasie abgelöst, in der Vivian zur Schöpferin ihren eigenen Realität wird, sich auf das Größen-Selbst zurückzieht und die „böse" Objektwelt bestraft. Ihre narzisstische Wut resultiert aus der Verlassenheitserfahrung und der Enttäuschung über den Objektverlust[322].

---

[318] Vgl. dazu Chasseguet-Smirgel: *„In Zeiten besonderer Belastung kann es sein, daß die Psyche bestimmter Borderline-Patienten voll und ganz von einer apokalyptischen Phantasie dominiert wird."* J. Chasseguet-Smirgel: *Das helle Antlitz des Narzißmus*, a.a.O., S. 244. Vgl. auch Ronald Mundhenk über die Phantasien des Weltuntergangs bei schizophrenen Patienten: *„Je aufwühlender, tief- und durchgreifender das Erleben in der beginnenden Schizophrenie, desto häufiger die Verwendung apokalyptischer Motive."* In: R. Mundhenk: *Sein wie Gott: Aspekte des Religiösen im schizophrenen Erleben und Denken*, Neumünster 1999, S. 65.

[319] Vgl. an dieser Stelle C. Pietzckers Analyse der ödipalen Struktur des Atheismus bei Jean Paul, die sich auch einiger Naturbilder bedient: *„Verbietet sich der phantasierende Sohn hier die Mutter, so gibt er sich ihr dennoch hin und läßt gegen die väterlich strahlende Sonne das mütterliche Dunkel ausbrechen – um den Preis seiner Vernichtung freilich, denn dort herrschen Chaos, Untergang und neue, unberechenbare Götter: Der ‚ewige Sturm, den niemand regiert' und der ‚wahnsinnige Zufall', der ‚mit Orkanen durch das Sternen-Schneegestöber schreitet'"*. C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerkes*, a.a.O., S. 83.

[320] Dazu Pietzcker: *„Wenn der Vater nicht getötet, sondern schlicht nicht mehr existent ist, erspart dies die Schuldgefühle (öd.)."* Ebd., S. 57.

[321] Vgl. dazu: *„Dann sah ich einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr"* (Offenbarung 21,1; zit. nach der Einheitsübersetzung).

[322] Dazu auch Rohde-Dachser: *„Es ist nicht zuletzt die Angst vor diesem totalen Objektverlust, die den Borderline-Patienten veranlasst, verzweifelt an einem bösen Introjekt festzuhalten, das ihm wenigstens*

Da die idealisierte Über-Ich-Instanz (symbolisiert durch den schützenden und richtenden Gott) für abwesend erklärt wird (da sie nicht in die psychische Struktur integriert ist) und die sadistischen Über-Ich-Vorläufer die Oberhand gewinnen, *„die aufgrund ihrer ungeheuren Macht die einzig verfügbaren Objektrepräsentanzen darstellen, auf die Verlaß ist“*[323], kommt es zur Identifikation mit dem pathologischen Größen-Selbst. Das Fehlen der Über-Ich-Verbote, welches die Ausbildung eines pathologischen Größen-Selbst in die Wege leitet, beschreibt Kernberg wie folgt:

> *„Der Patient identifiziert sich unter solchen Bedingungen völlig mit dem pathologischen Größenselbst und gibt sich der Phantasie absoluter Macht und Kontrolle über die Welt hin, während er zugleich ein Chaos um sich verbreitet, das zur analen Zerstörung der ihn umgebenden Welt gehört […].“*[324]

Dass die Über-Ich-Instanz dem pathologischen Größen-Selbst keinen Widerstand leistet, scheint die Szene zu reflektieren, in der Vivian nach ihrer Rückkehr nach Stockholm in die Wohnung von Herrn Björk eindringt, um Wertsachen zu stehlen, damit sie später ihren Racheplan durchführen kann. Gleichzeitig soll diese Aktion auch der Rache an Herrn Björk gelten:

> *„Med raska steg går hon mot sitt forna hem. Hon gör inget olagligt. Hon öppnar dörren med egen nyckel.*
> *– Hallå! ropar hon, men ingen är hemma. [...] Detta var verkligen lånade rum. Så lite satte hon sin prägel på hemmet att det inte märks satt hon varit borta i snart en månad. Det är alldeles tyst. Hon rör sig genom rummen som en museibesökare.“ (FBö, S. 174)*

> *„Raschen Schrittes geht sie auf ihr ehemaliges Heim zu. Sie macht nichts Verbotenes. Sie öffnet die Tür mit ihrem eigenen Schlüssel. ‚Hallo!‘, ruft sie, aber es ist keiner da.[…] Das waren wirklich geliehene Räume. Sie hat dem Haus in so geringem Maße ihren Stempel aufgedrückt, daß man ihre fast vierwöchige Abwesenheit gar nicht bemerkt. Es ist vollkommen still. Wie eine Museumsbesucherin bewegt sie sich durch die Zimmer.“ (Wzl, S. 177)*

Zentral für diese Textpassage erscheinen das Verlangen der Protagonistin nach Aufmerksamkeit, ihr Hunger nach Anerkennung: Vivian ist gekränkt, dass ihre lange Abwesenheit von Herrn Björk nicht zur Kenntnis genommen wird und das Leben im Haus ohne sie nach wie vor gut funktioniert. Die Art und Weise, wie sie dem Haushalt von Herrn Björk Schaden zufügt, indem sie Unordnung und Chaos stiftet, erinnert an die Reaktion eines Kleinkindes, das sein exhibitionistisches Größen-Selbst durch die Überschreitung der Grenzen und elterlichen Gebote zu bestätigen sucht. Die Versicherung sich selbst gegenüber, dass sie nichts Verbotenes tut, da sie die Haustür ja mit dem eigenen Schlüssel öffnet, setzt den Abwehrmechanismus der Verleugnung in

---

die Aufrechterhaltung seiner psychischen Struktur gewährleistet.“ C. Rohde-Dachser: *Das Borderline-Syndrom*, a.a.O., S. 100.

[323] O. F. Kernberg: *Wut und Haß*, a.a.O., S. 315.

[324] Ebd., S. 319.

Szene: Diese infantile Besitzphantasie bedient sich der Vorstellung von der grenzenlosen Teilhabe an dem Objekt (in dem Fall das Haus von Herrn Björk), wobei die Besitzrechte und Ansprüche eines anderen auf dieses Objekt massiv abgewehrt werden (die Tatsache, dass der Schlüssel zum Hauseingang auch gleichzeitig Herrn Björk gehört).

Das Thema des Verbotsübertritts wird weitergeführt, indem Vivians Eintritt in die Wohnung mit einem Museumsbesuch verglichen wird – eine Anspielung auf ihren Besuch im Petersdom, denn auch das Björksche Heim enthält Gegenstände, die nicht berührt werden sollen, da sie viel zu kostbar sind. Diese assoziative Verbindung ist so offensichtlich, dass hier die Szene, die Vivians Gefühle während ihres Aufenthalts in der Kirche beschreibt, noch einmal zitiert werden soll:

> *Fru Björk förstår alla dem som i raseri över all kunskap och helighet vill slå sönder det betydelsefulla, frustrerade över att själva inget betyda. Hon förstår alla dem som liksom hon är lämnade utanför betydelseskapet. Alla de som inte skapar historia men som ändå lever – med all den plåga, kärlek, förtvivlan och ursinne det innebär – som kämpar ett helt liv för att sedan glömmas [...]." (FBö, S. 111–112)*

> *„Frau Björk versteht alle, die in heller Wut über alles Wissen und alle Heiligkeit das Bedeutungsvolle zertrümmern wollen, frustriert darüber, daß sie selbst nichts bedeuten. Sie versteht alle, die genau wie sie aus dem Schrein der Bedeutsamkeit ausgeschlossen wurden. Alle, die keine Geschichte schaffen und trotzdem leben – mit all der dazugehörigen Qual, Liebe, Verzweiflung und Wut –, die ein Leben lang kämpfen, nur um danach vergessen zu werden […]." (Wzl, S. 113)*

Die eigene Bedeutungslosigkeit wird durch das Hinterlassen von Chaos und Unordnung kompensiert: So erhält der Narzisst eine Chance, sich anderen gegenüber seiner Existenz zu versichern und der Gefahr des Vergessenwerdens zu entfliehen, was ihm die Illusion der Unsterblichkeit gibt.

Nachdem Vivian Taschen und Kommodenschubladen nach Geld durchwühlt, den Schmuck von Herrn Björks verstorbener Ehefrau gestohlen und Silberbesteck und Kerzenleuchter in ihre Tasche gesteckt hat, setzt sie sich zum Schluss auf die antiken Stühle, die wegen ihrer Zerbrechlichkeit nie in Gebrauch waren und nur als Dekoration dienen:

> *„Men innan hon lämnar huset gör hon det mest förbjudna. Nu när hon är en ny och tuffare kvinna behöver hon inte längre rädas någonting. Berusad av trots sätter hon sig på den Björkska släktens stolthet, de antika stolarna som ingen någonsin har fått sitta på för att de är så sköra och värdefulla. I sju år har hon väntat på denna stund. I tur och ordning sätter hon sig på var och en av stolarna. Med hela sin tyngd sätter hon sig, och hon hör träet knaka under stjärten. Till sist plockar hon fram en spritpenna och skriver på en av stolarnas undersida: Hacke Hackspett was here. Vild av upphetsning lämnar hon huset." (FBö, S. 175)*

> *„Doch bevor sie das Haus verläßt, macht sie das Allerverbotenste. Jetzt, da sie eine neue, mutige Frau ist, braucht sie nichts mehr zu fürchten. Von Trotz berauscht, setzt sie sich*

auf den Stolz der Björkschen Familie, die antiken Stühle, auf denen niemand je sitzen durfte, weil sie so zerbrechlich und kostbar sind. Sieben Jahre hat sie auf diesen Moment gewartet. Der Reihe nach setzt sie sich auf jeden einzelnen Stuhl. Mit ihrem ganzen Gewicht läßt sie sich nieder und hört unter ihrem Gesäß das Holz knacken. Zum Schluß zieht sie einen Filzstift hervor und schreibt von unten auf einen Stuhlrahmen: Woody Woodpecker was here. Wild von Erregung verläßt sie das Haus." (Wzl, S. 179)

Diese Zerstörungsphantasie, die eine anal-sadistische Triebkomponente besitzt, bringt die narzisstische Kompensationsstrategie ans Licht. Der Filzstift, mit dem Vivian sich auf dem Stuhl verewigt, ist, wenn man so will, ein phallisch-exhibitionistisches Instrument[325], mit dessen Hilfe sie sich eine andauernde visuelle Präsenz im Haus verschafft und dadurch das ins Wanken geratene narzisstische Bild von der eigenen Bedeutsamkeit rettet. Der Rückgriff auf die Animationsfigur Woody Woodpecker soll dem Geschehen den Anstrich der Kindlichkeit geben.

Heftiger fallen die Schäden aus, die Vivian im Haus von Börje verursacht. Nachdem sie eine Woche lang seine Wohnung überwacht und das Kommen und Gehen der Familie beobachtet hat, wartet sie auf den Tag, an dem die gesamte Familie wegfährt, um ihre ganze Zerstörungswut ausleben zu können:

„I trapphuset smyger hon först upp till första våningsplanet och lyssnar efter ljud för att försäkra sig om att hon är ensam. Sedan tassar hon ner till porten och bänder försiktigt bort glasskivan som skyddar namntavlan, avlägsnar därefter de vita plastbokstäverna som bildar namnet Molin, stoppar bokstäverna i fickan och skruvar till sist fast glasskivan igen. Nu är familjen utpånad åtminstone i porten. Hon går de tre trapporna upp till deras våningsplan. Från deras ytterdörr skriker den stora träskylten med inbrända bokstäver: VÄLKOMNA! HÄR BOR BÖRJE, LENA OCH GUSTAF MOLIN. Så vulgärt och smaklöst! Nåja, det ska Vivian snart ha hjälpt dem med. Hon får upp en större skruvmejsel ur kassen och skruvar med möda bort namnskylten. Genast ser det mer obebott ut. Men för att verkligen göra det obebott häller Vivan superlim i låsen. Sedan får hon bråttom därifrån. Namnskylten ska hon bränna ikväll, steka äpplen på glöden." (FBö, S. 199, Hervorhebung im Original)

„Im Treppenhaus schleicht sie sich in den ersten Stock hinauf und lauscht, um sicherzugehen, daß sie allein ist. Dann tappt sie wieder hinunter zum Hauseingang und nimmt vorsichtig die Glasscheibe über den Namensschildern ab; entfernt die weißen Plastikbuchstaben, die den Namen Molin bilden, und schraubt die Glasscheibe wieder fest. Jetzt ist die Familie zumindest im Eingang ausgelöscht. Sie geht die drei Treppen zur Wohnung hoch. Von der Wohnungstür schreit ihr das große Holzschild mit eingebrannten Buchstaben entgegen: WILLKOMMEN! HIER WOHNEN BÖRJE, LENA UND GUSTAF MOLIN. Vulgär und geschmacklos. Na, das werden wir bald haben. Vivian kramt einen größeren Schraubenzieher aus der Tüte und schraubt das Namensschild ab. Sieht schon gleich viel unbewohnter aus. Damit es nicht nur so aussieht, kippt Vivian Sekundenkleber

[325] Vgl. dazu Dörte Fuchs' Interpretation von Isolde Kurz' Novelle „Der heilige Sebastian", in der sie zunächst aus der figurenanalytischen Perspektive das Erschaffen eines Gemäldes als Kompensationsstrategie zur Regulation des narzisstischen Gleichgewichts des Protagonisten interpretiert. Der Pinsel, mit dem der Protagonist Gaetano das Sebastian-Fresko malt, wird mit einem *„phallisch-exhibitionistischen Instrument"*, einem *„Zauberstab"* verglichen, das der *„Reparatur seines beschädigten Selbst"* dient. D. Fuchs: „Kunst und Sühne. Isolde Kurz' Novelle „Der heilige Sebastian". In: *Bei Gefahr des Untergangs: Phantasien des Aufbrechens*; Festschrift für Irmgard Roebling, hg. von I. Brueckel/D. Fuchs/R. Morrien/M. Sander, Würzburg 2000, S. 219–239; hier: S. 232.

ins Schloß. Dann hat sie es eilig, wegzukommen. Das Namensschild wird sie heute abend verbrennen, über der Glut Äpfel rösten." (Wzl, S. 202–203)

Die hier entworfene Vernichtungsphantasie rückt die Bekämpfung des „bösen" Objekts, das sich im Bild des Namensschildes verdichtet, in den Vordergrund. Die Auslöschung von Börjes Namen spiegelt nicht nur einen latenten Tötungswunsch wider, der später in die Tat umgesetzt wird, sondern erlaubt es anscheinend, die verinnerlichten Bilder des „bösen" Objekts und den Hass auf es nach außen zu projizieren.

Der Begriff „Verinnerlichung des ‚bösen' Objekts" wurde bereits mehrfach erwähnt und erläutert. Er geht auf die psychoanalytische Schule von M. Klein und deren Theorie über die Entstehung der Aggression beim Säugling zurück, wenn ihm die mütterliche, Nahrung spendende Brust vorenthalten wird. So werden die Voraussetzungen für eine *„wuterfüllte internalisierte Objektbeziehung"*[326] geschaffen, wie Kernberg in seinen Überlegungen zum *„Hass als ein Kernaffekt von Aggression"* feststellt:

„Hier liegt der Ursprung des Neides, d.h. hier entsteht das Bedürfnis, das Objekt, das überlebenswichtig und letztlich auch das Objekt der Liebe ist, zu ruinieren und zu vernichten. Die Introjektion des Bildes einer verdorbenen, zerstörten Brust führt uns zu einem Empfinden innerer Leere und Zerstörung, das die frühere Introjektion der guten, verlorenen Brust zerfrißt, so daß die Folgen des Neides und der damit einhergehenden Entwicklung von Gier beide Objekte, sowohl das gute innere als auch das gute äußere Objekt, zerstören."[327]

Auch die folgende Textpassage, in der es um Vivians Wunsch geht, Börjes Haus in Brand zu setzen, scheint das verinnerlichte Bild des sadistischen mütterlichen Objekts widerzuspiegeln, dessen symbolische Repräsentanz Börje verkörpert:

„Hon kan se allt framför sig. Skivorna smälter samman till en svart klump – Mozart, Vivaldi och Swe-Danes smälter samman till ett. Böckerna ska brinna. Helvetet hämtar sin eld från brinnande böcker. Glasrutorna exploderar, dammet fräser, [...] taveldukarna fattar eld och brinner som fnöske, möblerna blir till kol och aska. Börje ska liksom hon få lära sig att inte gräma sig. Till aska ska allt bli som han med möda och girighet samlat på sig, till aska allt det han stulit." (FBö, S. 208)

„Sie sieht alles vor sich. Die Schallplatten verschmelzen zu einem schwarzen Klumpen, Mozart, Vivaldi … Die Bücher brennen. Die Fensterscheiben explodieren, der Staub zischt, […] die Tischtücher fangen Feuer und brennen wie Zunder, die Möbel werden zu Asche. Börje soll lernen, nichts nachzutrauern – wie sie. Zu Asche soll alles werden, was er gierig zusammengerafft, zu Asche alles, was er gestohlen hat." (Wzl, S. 210)

In diesem Zusammenhang scheint der Satz *„Börje ska liksom hon få lära sig att inte gräma sig" („Börje soll lernen, nichts nachzutrauern – wie sie")* auf einen wechselseitigen Konflikt zwischen der frustrierenden Mutter und dem sich an ihr rächenden Kind hinzuweisen: Die Lustquelle, die sich dem Kind gnadenlos entzogen hat, soll

[326] O. F. Kernberg: *Narzißmus, Aggression und Selbstzerstörung*, Stuttgart 2006, S. 54.
[327] Ebd., S. 55.

bestraft und vernichtet werden, ohne dass das Subjekt ihr nachtrauert[328]. Rohde-Dachser beschreibt die Unfähigkeit der Borderline-Patienten, von verinnerlichten Objekten Abschied zu nehmen, wie folgt:

> *„Im Zuge dieser Trauerarbeit müssten innere Objekte und die mit ihnen verknüpften Erwartungen aufgegeben werden, und zwar zugunsten einer Realität, die dem Borderline-Patienten weitgehend unbekannt, unsicher und bedrohlich erscheint. […] So nimmt es nicht wunder, wenn Borderline-Patienten eine Beziehung zur Vergangenheit unterhalten, in welcher es primär darum geht, diese Vergangenheit zu idealisieren und wiederherzustellen.“*[329]

Eine Synthese zwischen dem verinnerlichten „bösen“ Objekt, der Projektion der sadistischen Phantasien auf das äußere Objekt und dem Wunsch nach Identifizierung mit ihm scheint die folgende Passage zu bestätigen:

> *„Så, ja – hon förstör deras liv som Börje förstörde hennes. Börje har inte längre något hem – liksom hon inte har något hem. Så hör de åter ihop.“ (FBö, S. 211)*
>
> *„So ist es: Sie zerstört deren Leben, wie Börje ihres zerstört hat. Börje hat kein Zuhause mehr, genau wie sie. Also gehören sie wieder zusammen.“ (Wzl, S. 213)*

Vivians Vorhaben, Börjes Leben zu ruinieren, hat zum Ziel, ihn in dieselbe Lebenssituation zu versetzen, in der sie sich selbst befindet – nämlich ohne Dach über dem Kopf und ohne Geld zu sein. Denn auch nachdem sie die Wertsachen von Herrn Björk im Leihhaus verkauft hat, kann sie sich nur ein paar Nächte im Hotel leisten. Da sie für ihren Racheplan jedoch Geld benötigt, entscheidet sie sich dafür, aus dem Hotel auszuziehen und die nächsten Wochen als Obdachlose zu verbringen, bis sie ihren Plan ausgeführt hat. Doch auf den Straßen Stockholms vollzieht sich eine merkwürdige Veränderung in Vivians Selbsterleben: Das Gefühl, leicht wie ein Feder zu sein, verschwindet, und an seine Stelle tritt das Empfinden von Stärke und Unverwundbarkeit:

> *„Hon mår bra där hon sitter och stirrar upp mot det sandblästrade huset. Som alltid är hon en aning yr. Det är den vaga känslan av overklighet som inte lämnar henne. När Börje övergav henne för tio år sedan var det som om något i hennes öron brast, och sedan dess är hennes balanssinne rubbat. Ända sedan dess har hon haft en märklig upplevelse av att sträva utan att kunna landa. [...] Först nu när hon sitter på parkbänken under den kala blodlönnen, påbyltad vinterkläder och iförd solglasögon och med sina övriga ägodelar i en förvaringsbox på Centralstationen, först nu när hon på allvar avser att tillbringa nätterna på 94:ans bussringlinje känner hon att hon har blivit ett med verkligheten igen. Det hon gör nu är följdriktigt. Det stämmer precis. Hon har uppnått jämvikt. [...] Vivian har aldrig i sitt liv känt sig starkare eller mer osårbar. Det är som om ingen eller inget kan röra henne mer.“ (FBö, S. 194–195)*

---

[328] Die Erwähnung der Verweigerung der Trauerarbeit deutet auf eine Fixierung auf das einmal introjizierte Objekt hin, die in der Psychoanalyse unter dem Begriff „eingefrorenes Introjekt“ bekannt ist. Ausführlicher zu diesem Begriff siehe die Erläuterungen von Rohde-Dachser im Unterkapitel „Das ‚eingefrorene Introjekt‘ [106] und die Unfähigkeit zu trauern“, in dem sie auf P. Giovacchinis Arbeit „The frozen introject“ (1967) verweist. C. Rohde-Dachser: *Das Borderline-Syndrom*, a.a.O., S. 98.

[329] Ebd., S. 98.

„Es geht ihr gut, wie sie da sitzt und zu dem sandstrahlbehandelten Haus hochsieht. Wie immer ist ihr ein wenig schwindlig. Als Börje sie vor zehn Jahren verließ, war es, als berste etwas in ihren Ohren, und seither ist ihr Gleichgewichtssinn gestört. Seither hat sie immerzu das merkwürdige Gefühl zu schweben, ohne landen zu können. […] Erst jetzt, da sie auf der Parkbank unter dem kahlen Rotahorn sitzt, in Winterkleider eingemummelt, eine Sonnenbrille auf der Nase und ihre übrige Habe in einem Schließfach am Hauptbahnhof, erst jetzt, da sie allen Ernstes vorhat, die Nächte in Bussen zu verbringen, spürt sie, daß sie wieder Boden unter den Füßen hat. Was sie jetzt tut, ist konsequent. Es stimmt haargenau. Sie hat ein Gleichgewicht hergestellt. […] Noch nie im Leben hat sich Vivian stärker oder unverletzlicher gefühlt. Es ist, als könnte ihr nichts und niemand mehr etwas anhaben." (Wzl, S. 198–199)

Dieser Rückzug in die narzisstische Isolation ist erneut eine Art Glaskugel-Phantasie. Indem Vivian sich von den materiellen Objekten befreit, die die behagliche Wohnung von Herrn Björk und sein Vermögen repräsentieren, befreit sie sich aus der Abhängigkeit von diesen Objekten und erschafft eine Art autistisches Glück in sich selbst. Nichts kann ihr Schmerzen bereiten, wenn die Objektimago durch die Selbstimago ersetzt wird. Auch von den Beziehungen zu den sie umgebenden Menschen versucht sie sich zu befreien, indem sie als Obdachlose durch die Stadt läuft und sich dabei ihrer abstoßenden Wirkung auf die Passanten bewusst ist:

„Hon drar sin kundvagn framför sig. Alla påbyltade kläder gör henne rund och oformlig. Hon sjunger julsånger högt: ‚Anders Petters stuga står i ljusan låga, alla ljusen brinner oppsan!' På Hamngatans folkstinna trottoar klyver sig folkmassan för henne som Röda havet delade sig för judarna *när de flydde från Egyptens träldom. Hårt håller de julhandlande i sina paket, som vore de rädda att hon skulle rycka paketen ifrån dem, som skämdes de över att de kommer att fira jul med nära och kära medan hon uppenbart kommer att sitta ensam och eländig. En sådan befängd tanke." (Wzl, S. 205–206, Hervorhebung A. V.)*

„Sie schiebt ihren Einkaufswagen vor sich her. All die Kleidungsstücke, die sie sich übergezogen hat, machen sie rund und unförmig. Laut singt sie Weihnachtslieder: ‚Anders Petters' Hütte steht in hellen Flammen, alle Kerzen brennen, hoppla!' Auf den bevölkerten Straßen teilen sich die Menschenmassen vor ihr, wie sich das Rote Meer vor den Juden teilte*, als sie aus der Knechtschaft in Ägypten flohen. Fest umklammern die Weihnachtseinkäufer ihre Pakete, als fürchteten sie, Vivian würde sie ihnen aus den Händen reißen, als schämten sie sich, daß sie bald mit ihren Lieben Weihnachten feiern, während Vivian so offensichtlich einsam und elend sein wird. Was für ein unsinniger Gedanke." (FBö, S. 208)*

Der Zustand des Ausgestoßenseins wird durch die Anspielung auf die biblische Geschichte vom Auszug aus Ägypten markiert, das laute Singen von Weihnachtsliedern soll den labilen psychischen Zustand der Protagonistin andeuten. Das Lied über Anders Petters' Hütte wird später in eine direkte Verbindung mit der angezündeten Wohnung von Börje gebracht:

„Sedan känner hon den illaluktande röken sticka henne i näsan. God Jul! tänker hon och får bråttom därifrån innan någon granne också märker av röken och slår larm. Anders Petters stuga står i ljusan låga, alla ljusen brinner oppsan!" (FBö, S. 209)

„Dann steigt ihr der stinkende Rauch in die Nase. Fröhliche Weihnachten! denkt sie und hat es eilig, sich aus dem Staub zu machen, ehe irgendein Nachbar den Rauch bemerkt und Alarm schlägt. Anders Petters' Hütte steht in hellen Flammen, alle Kerzen brennen, hoppla!" (Wzl, S. 211)

Doch die absolute Befreiung von der Objektwelt scheint eine Kehrseite zu haben: Selbst wenn man sich der äußeren „bösen" Objekte entledigt hat, bleiben die verinnerlichten sadistischen Objektrepräsentanten ein fester Bestandteil der narzisstischen Persönlichkeitsstruktur, die – wenn sie die Oberhand gewinnen – zum Selbstverlust führen können. In der Episode der Busfahrt werden Vivians Angst vor dem Selbstverlust und ihre Unfähigkeit, zwischen Wirklichkeit und Phantasie zu unterscheiden, als Zustand des beginnenden Wahnsinns geschildert:

„I sina ögon ser hon vansinnet växa sig större för var dag, och hon gråter bakom solglasögon *där hon sitter längst bak på 94:ans nattbuss och åker runt runt för att ha någonstans att tillbringa vinternatten. Hon skulle vilja kliva av, dra i snöret och kliva av, men klev hon av skulle hon inte veta var hon var.* Hon skulle vara i livet, hjälplöst och obönhörligt mitt i sitt eget liv utan att vara där hon hör hemma. *På okänd plats någonstans i staden, vilsegången, och det skulle ännu vara natt och kallt, och dagen skulle dröja länge.* Att kliva av bussen – där det ändå är ljust och varmt – och befinna sig ensam i sitt eget mörker vore det otäckaste av allt. *Då skulle hon slutgiltigt förlora kampen mot förtvivlan och ge upp. Så hon sitter kvar på bussen med en dåres envishet, håller i stolsryggen framför. Och bussen skumpar på, runt runt, står aldrig stilla. Hon ser människor stiga på och av, och ingen sätter sig vid hennes sida, och hon ser ut genom rutan för att slippa se dem se henne, och hon är trött, och hon sover,* men sömnen är overklig dvala, liksom hennes vakna timmar, och hon kan inte skilja dem åt och det gör henne rädd, rädd för att bli för trött, rädd för att mista förståndet. Hon vet att när drömmen och verkligheten smälter samman till en okontrollerbar massa kommer inget att kunna rädda henne från demonerna.*" (FBö, S. 201–202, Hervorhebungen A. V.)*

„Sie sieht, wie der Wahnsinn in ihren Augen von Tag zu Tag zunimmt, und sie weint hinter ihrer Sonnenbrille*, während sie ganz hinten im Nachtbus sitzt und immer im Kreis fährt, um die Winternacht zu überstehen. Am liebsten würde sie aufspringen, an der Kordel ziehen und aussteigen, aber dann wäre sie an einem unbekannten Ort irgendwo in der Stadt, und es wäre dunkel und kalt, und der Tag ließe auf sich warten.* Aus dem Bus – wo es immerhin hell und warm ist – auszusteigen und einsam in ihrer eigenen Dunkelheit zu versinken, das wäre das Allerschrecklichste*. Dann würde sie endgültig den Kampf gegen die Verzweiflung verlieren. Also bleibt sie mit der Starrköpfigkeit einer Irren im Bus sitzen, hält sich an der Sitzlehne. Und der Bus holpert weiter, immer im Kreis. Sie sieht Leute ein- und aussteigen, und keiner setzt sich neben sie, und sie sieht zum Fenster hinaus, um nicht mehr sehen zu müssen, wie die sie anstarren, und sie ist müde und schläft, aber* der Schlaf ist ein unwirklicher Dämmerzustand, genau wie ihre wachen Stunden, sie kann sie nicht unterscheiden, und das macht ihr angst, angst, zu müde zu werden, den Verstand zu verlieren. Sie weiß, wenn Traum und Wirklichkeit zu einer amorphen Masse verschmelzen, wird nichts sie vor den Dämonen retten können.*" (Wzl, S. 203–204)*

Zentrale Bedeutung gewinnt hier der letzte Satz, in dem die verrückte Wahrnehmung der Protagonistin beschrieben und mit der Okkupation des Bewusstseins durch dämonische Mächte verglichen wird. In diesem Phantasiegebilde ist die Welt in zwei Gegensätze gespalten: Der warme, beleuchtete Bus repräsentiert das Hier und Jetzt, eine

gewisse Geborgenheit, die durch eine Scheibe von der kalten, dunklen und gefährlichen Außenwelt der Objekte getrennt ist. Auch die Sonnenbrille fungiert als Trennwand zwischen den beobachtenden Augen der Passagiere und Vivian. Psychoanalytisch betrachtet, könnte man den hellen Bus als Symbol für das bewusste Erleben der Protagonistin interpretieren und die dunklen Straßen als das Unbewusste, das von aggressiven Impulsen und verdrängten Kastrationsängsten beherrscht ist. Hier haben wir es wieder mit einer narzisstisch strukturierten Phantasie zu tun, der eine Unterteilung der Objekte in „gut" und „böse" zugrunde liegt. Geprägt wird die Bus-Metapher durch den präödipalen Wunsch, in den schützenden Raum des mütterlichen Uterus' zurückzukehren – eine Phantasie, die ihre Bestätigung im folgenden Satz zu finden scheint: *„men klev hon av skulle hon inte veta var hon var. Hon skulle vara i livet, hjälplöst och obönhörligt mitt i sitt eget liv utan att vara där hon hör hemma" („aber würde sie aussteigen, würde sie nicht wissen, wo sie sich befindet. Sie wäre im Leben drin sein, hilflos und unerbittlich mitten in ihrem eigenen Leben, ohne dort zu sein, wo sie nach Hause gehört"* [330]*)*. Einen ähnlichen Schutzraum würde auch das Versinken im Schlaf bedeuten, durch das der Kontakt zur äußeren Objektwelt für eine gewisse Zeit aufgehoben wird. Der Traum, der Vivian ein kurzes Entfliehen aus der Realität ermöglicht, stellt eine inszenierte Phantasie über die narzisstische Isolation dar, einen Rückzug aus den Einsamkeits- und Verlassenheitserfahrungen, die durch die unempathische Mutter hervorgerufen wurden. Die furchterregenden Dämonen der Winternacht scheinen in diesem Zusammenhang auf die Präsenz der gefährlichen Mutterimago hinzuweisen, die abgespalten und „draußen" gehalten wird, solange der Abwehrmechanismus intakt bleibt und die Illusion eines umhüllenden, Geborgenheit gebenden Raums besteht. Bricht dieses narzisstische Konstrukt zusammen, so reagiert das Subjekt mit Angst und Wut und wehrt sich dagegen, indem es sich mit dem bösen Objekt von „da draußen" identifiziert, um nicht von ihm vernichtet zu werden – eine Strategie, die in der Psychoanalyse unter dem Begriff *„Identifizierung mit dem Angreifer"*[331] bekannt ist. Wenn die Dämonen (die sich aus dem abgespaltenen Bild der

[330] Übersetzung ins Deutsche: A. V. In der deutschen Romanfassung wurde dieser Satz ausgelassen.
[331] Dieser Abwehrmechanismus wird bei C. Rohde-Dachser in der Zusammenfassung der Gedanken von P. S. Holzman und R. Ekstein folgendermaßen dargestellt: *„Auf einer primitiven Entwicklungsstufe des Ich handelt es sich dabei um eine ‚Inkorporation des Aggressors' [138], später kommt es zur ‚Identifizierung mit dem Angreifer', wenn das Ich sich dem Diktat rigider und sadistischer Vorläufer des Über-Ich ausgesetzt fühlt oder wenn Anforderungen, die einem pathologischen Größenselbst entstammen, das Ich überfordern."* C. Rohde-Dachser: *Das Borderline-Syndrom*, a.a.O., S. 77.

bösen Elternimago zusammensetzen) nicht mehr draußen gehalten werden können, gelangen diese nach innen und werden ein Teil des Selbst:

> *„Nästa söndag är det tredje advent. Åter ger sig hela den Molinska familjen av tillsammans, och åter är Vivian beredd att gripa sig sitt förstörelseverk an. [...] Hoho. Hon är en jultomte som kommer på besök några dagar för tidigt. Nej förresten, det är hon inte alls. Hon är en hämndängel, nikotinförgiftad och frysande." (FBö, S. 207)*

> *„Am nächsten Sonntag ist der dritte Advent. Wieder geht die Familie Molin gemeinsam aus, und wieder ist Vivian bereit, sich an ihr Zerstörungswerk zu machen. […] Hoho. Sie ist der Weihnachtsmann, der ein paar Tage zu früh zu Besuch kommt. Ach nein, das ist sie ja gar nicht. Sondern ein Racheengel, nikotinvergiftet und frierend." (Wzl, S. 209)*

Dieser Racheengel-Phantasie, die aus der Anspielung auf die Adventszeit abgeleitet wird, liegt eine Identifikation mit dem quälenden Objekt zugrunde: Vivian möchte ihren Hass auf Börje ausagieren und zündet seine Wohnung an – eine Art symbolische Reinigung und *„symbolische Rache für vergangenes Leiden"*[332]:

> *„Någon tomte är hon inte. Hon är en hämndängel, och ur vagnen lyfter hon kassarna med T-sprit. Det är den tredje advent. Då ska tredje ljuset brinna." (FBö, S. 207)*

> *„Nein, kein Weihnachtsmann. Sie ist ein Racheengel, und aus dem Wagen hebt sie die Flaschen mit Spiritus. Es ist der dritte Advent. Da soll die dritte Kerze brennen." (Wzl, S. 209)*

Somit ist die Racheengel-Phantasie von einer Abhängigkeitsbeziehung geprägt: der Abhängigkeit von einer sadistischen und omnipotenten Mutter – Züge, die sich im Verhalten gegenüber anderen als frustrierend erlebten Objekten wiederholt zeigen. Dieser Prozess wird von Kernberg in seiner Untersuchung über Hass und Neid in zwei Sätzen knapp zusammengefasst:

> *„Hinter dem Neid auf das Objekt und dem Bedürfnis, alles Gute, was aus dem Kontakt mit ihm entstehen könnte, zu zerstören und zu verderben, steht auch eine unbewußte Identifizierung mit dem ursprünglich gehaßten – und benötigten – Objekt. Man kann Neid sowohl als Quelle einer primitiven Form von Haß, die eng mit oraler Aggression, Gier und Unersättlichkeit verbunden ist, ansehen als auch als eine Komplizierung des Hasses, der aus der Fixierung an ein Trauma entstanden ist."*[333]

Ich fasse die Bedeutung der Racheengelphantasie noch einmal zusammen: die Analyse hat gezeigt, dass vermutlich eine enge Verbindung zwischen den im Roman inszenierten Hass- und Rachephantasien und der traumatischen kindlichen Erfahrung der Trennung von dem primären Liebesobjekt besteht. Hass- und Rachegefühle könnte man somit als Reaktion des Kindes auf das frustrierende Liebesobjekt begreifen, die später auf andere Objekte übertragen wird. Neidgefühle, Hunger nach Anerkennung und die Sehnsucht nach Eigenschaften, die die Protagonistin in anderen Objekten zu entdecken glaubt, sind nach dem Muster einer gestörten Mutter-Kind-Beziehung

[332] O. F. Kernberg: *Wut und Haß*, a.a.O., S. 43.
[333] Ebd., S. 40.

gestaltet, in der das Kind dem idealisierten und ihm entzogenen Liebesobjekt nachjagt, um schließlich mit ihm zu verschmelzen.

5.3 Zur Paradieskonstruktion im Roman: Mord- bzw. Selbstmordphantasie als Rückkehr in den Mutterschoß

Der Wunsch nach Wiedervereinigung mit dem verlorenen Liebesobjekt und die Sehnsucht nach ihm kommen in der todbringenden Autofahrt deutlich zum Ausdruck. Dieser Szene vorgeschaltet ist jedoch eine Episode in Kjellsons Konditorei, in der Vivian und Börje sich zu Anfang des Romans begegnet sind und am Ende des Romans wiedersehen. Während Vivian auf Börje wartet, spricht sie ein Gebet, um ihre Angst zu bändigen:

> *„Hon sätter sig en trappa upp och väntar. Hon är ensam på övervåningen, knäpper händerna och ber.*
> *– Heliga moder, ber hon, du som är liv och ger liv, du som är kärlek och ger kärlek – var med mig i kväll.*
> *Av någon anledning kommer hon att tänka på Jesus i Getsemane. Så ensam som hon är nu måste han ha varit då. Nu skulle en ny dröm och en ny längtan långsamt kunna ta form, ty den gamla drömmen, den gamla längtan är snart inte mer. Kvar är detta mörker att kämpa sig igenom.“ (FBö, S. 220–221)*

> *„Sie geht die Treppe hinauf und wartet. Sie ist allein im Obergeschoß, faltet die Hände und betet. ‚Heilige Mutter Gottes‘, betet sie, ‚du, die du Leben bist und Leben gibst, du, die du Liebe bist und Liebe gibst… sei bei mir heute abend.‘ Aus irgendeinem Grund muß sie an Jesus in Gethsemane denken. So einsam, wie sie jetzt ist, muß er damals gewesen sein. Einsam in der Dunkelheit, durch die man sich kämpfen muß.“ (Wzl, S. 221)*

Es fällt auf, dass die Protagonistin ihr Gebet an die Gottesmutter Maria richtet, obwohl der direkt darauf folgende Satz die neutestamentarische Episode im Garten Gethsemane aufgreift, in der Jesus zu seinem Vater betet. Die Protagonistin wird hier zur Christusfigur stilisiert – ein Verfahren, das uns auch im Roman *Passionsspelet* begegnet ist. Betrachtet man das Gebet zu Maria als eine Phantasie, deren Strukturkomponenten aus dem gesamten psychodynamischen Substrat des Romans geschöpft werden, kann man die Anrufung der Gottesmutter als männlichen präödipalen Wunsch verstehen (dann wird auch die Einbettung der Jesusgestalt als Projektionsträger dieses Wunsches verständlich), bei der mitleidenden und beschützenden Mutter Trost zu finden – ein Wunsch, der dem frühkindlichen narzisstischen Szenario entspringt. Die Inszenierung der heiligen Muttergottesgestalt hilft, jegliche sexuelle Anziehung durch die Mutter abzuwehren, die das Bild einer ödipalen gefährlichen Mutter ausmachen würde. Auf diese Weise stehen dem Wunsch nach Einheit mit der Mutter keine Schuldgefühle entgegen, wie sie uns aus dem männlichen ödipalen Szenario bekannt sind.

Vivians Erinnerung an ihre Hochzeit bringt ihre Abhängigkeit von Börje mit der Abhängigkeit vom Willen ihrer Mutter in direkten Zusammenhang:

> *„Tager du denne Karl Börje Molin till din äkta make ...*
> *– Ja, viskar hon.*
> *Hon minns hur hon vände sig om i kyrkan och mötte sin mors blick. Modern hade tårar i ögonen och log. När deras blickar möttes nickade modern mot henne. Det var rätt. Det var som det skulle vara. Ikväll ska hon återupprätta sin heder. Sedan är hon äntligen fri att göra vad hon vill.“ (FBö, S. 221)*

> *„Willst du diesen Karl Börje Molin zum Mann nehmen … ‚Ja‘, flüstert sie. Sie erinnert sich, wie sie sich in der Kirche umdrehte und ihrer Mutter in die Augen sah. Die Mutter lächelte mit Tränen in den Augen. Als ihre Blicke sich trafen, nickte die Mutter ihr zu. Es war richtig. So sollte es sein. Heute abend wird sie ihre Ehre wiederherstellen. Dann wird sie endlich frei sei, zu tun und zu lassen, was sie will.“ (Wzl, S. 222)*

Zwei Merkmale treten hier deutlich hervor: die Kirche (psychoanalytisch gedeutet eine Repräsentanz der Mutter) und der Segen, den die Mutter mit ihrem Blick gibt. Auf die Augensymbolik und die orale Besetzung des Blicks wurde in Kapitel 5.2 schon ausführlich eingegangen. Diese Stelle scheint für die Verdichtung der präödipalen und narzisstischen Phantasien zu stehen, für den Wunsch, vom Blick der Mutter getragen und von ihr angenommen zu werden, indem die Mutter mit ihrem Blick und ihrem Nicken die Wahl ihrer Tochter billigt und damit auf der symbolischen Ebene die Mutter- und Frauenrolle an sie weitergibt. Mit diesem Ritual wird die Mutter-Kind-Bindungsproblematik wieder angesprochen. Im Roman wird sie anhand einer Mutter-Tochter-Konstellation beleuchtet, also in die weiblichen Figuren verlegt – eine Strategie, die ebenfalls als Abwehr der Angst vor der gefährlichen ödipalen archaischen Mutter gelesen werden kann.

Die Macht der Mutter über die Tochter scheinen die darauf folgenden Sätze zu bestätigen: *„Det var rätt. Det var som det skulle vara. Ikväll ska hon återupprätta sin heder.“*/*„Es war richtig. So sollte es sein. Heute abend wird sie ihre Ehre wiederherstellen.“* Indem Vivians Wunsch, Börje zurückzubekommen, mit der Erfüllung des mütterlichen Willens in Zusammenhang gebracht wird, wird das Thema der Mutterbindung ins Zentrum gerückt. Erst wenn der mütterliche Wille erfüllt ist, kann sich Vivian „frei“ fühlen. Aus dem Dialog zwischen Vivian und Börje im Auto wird deutlich, dass Vivians Eltern tot sind (ödipale Phantasie):

> *„– Dina föräldrar, försöker han trevande, hur mår de?*
> *– De är döda.“ (FBö, S. 225–226)*

> *„‚Deine Eltern‘, versucht er zaghaft, ‚wie geht es ihnen?‘ ‚Sie sind tot.‘“ (Wzl, S. 227)*

Dieser Dialog legt die Vermutung nahe, dass gerade die Abwesenheit der Mutter die Bedingung für ihre ungeheure Macht ist. Der Mutter-Kind-Bindungsthematik begegnen

wir nicht zufällig zweimal in einer Kirche: Die Erinnerung an die kirchliche Hochzeit, bei der die Mutter bestätigende und Sicherheit gebende Augenzeugin war, wird von der Phantasie über Michelangelos Pietà in der Peterskirche ergänzt. Die ihrem toten Kind in tiefster Trauer zugewandte Madonna weckt bei der Protagonistin Neid und Sehnsucht nach der helfenden, rettenden und warmherzigen Mutter – Gefühle, die wiederum mit Mechanismen der Angst und Wut abgewehrt werden (Phantasie von der Zertrümmerung der Pietà). Die Marmorstatue hinter der Glasvitrine bildet eine Verdichtung, einen Schnittpunkt für die narzisstischen Phantasien von Anziehung und Abweisung, von Trennung und Einheit. Man könnte sie als ein gefrorenes Introjekt des mütterlichen Objekts interpretieren. Die Sehnsucht nach dem mütterlichen Objekt findet sich in der Phantasie der beschützenden, bestätigenden Brautmutter wieder.

Ausgehend von dieser strukturellen Analogie der Sehnsuchtsbilder kann man vermuten, dass die am Ende des Romans inszenierte Selbsttötungsphantasie darauf abzielt, die Distanz zur unerreichbaren Mutter zu überwinden. Die in der katholischen Kirche vergebens gesuchte Imago der präödipalen Mutter wird in der Auflösung im Tod wiedergefunden. Den Wunsch nach der Auflösung im Nichts, der als Phantasie der völligen Verlassenheit, aber auch als Sieg über die enttäuschende Objektwelt gelesen werden kann, findet man in folgender Passage wieder:

> *„Glasrutan är kall. Vivian lutar sin panna mot den för att svalka. Hon andas på glaset och skriver sitt namn i imman, suddar ut det igen. Vivian Gustafsson, skriver hon, suddar ut det. Vivian Björk, skriver hon, suddar ut det. Vivian Molin, skriver hon, låter det stå, låter det sakta suddas ut av sig självt." (FBö, S. 221)*
>
> *„Die Fensterscheibe ist kalt. Vivian presst ihre Stirn dagegen. Sie haucht aufs Glas und schreibt ihren Namen in den Dunst, wischt ihn wieder aus. Vivian Gustafsson schreibt sie und wischt es weg. Vivian Björk schreibt sie und wischt es weg. Vivian Molin schreibt sie und lässt es stehen, bis es nach und nach von alleine verschwindet." (Wzl, S. 222)*

Der letzte Satz gibt einen wichtigen Entschlüsselungshinweis im Hinblick auf die Bindungsthematik: Die geliehene Identität, die der Name „Vivian Molin" im Roman symbolisiert und die die narzisstische Fixierung auf das Liebesobjekt beinhaltet, verschwindet *„von alleine"*, wird nicht mehr gebraucht, weil mit dem doppelten Mord die Kluft zwischen Selbst und Objekt überwunden wird.

Doch die Untergangsphantasie gewinnt im Roman eine weitere Dimension: Das Subjekt und die Objektwelt verschwinden nicht einfach in einem endlosen Nichts, sondern es wird eine Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib kreiert, die sich in dem magischen Wort „Zuhause" verdichtet und ein symbolisches Paradieskonstrukt darstellt:

> *„Börje sitter bredvid Vivian i framsätet. Vivian kör.*
> *– Du kan väl åtminstone tala om vart vi är på väg! fräser han ilsket.*

– Du hade väl åtminstone kunnat vara vänligt, mumlar Vivian.
– Men vart är vi på väg?
– Hem, bryter Vivian av, har du inte förstått det ännu?“ (FBö, S. 224)

„Börje sitzt neben Vivian auf dem Beifahrersitz. Vivian fährt. ‚Du kannst mir wohl zumindest sagen, wo wir hinfahren!‘ faucht er wütend. ‚Du hättest wohl zumindest freundlich sein können‘, murmelt Vivian. ‚Aber wohin fahren wir?‘ ‚Nach Hause‘, unterbricht ihn Vivian, ‚hast du das noch nicht kapiert?‘“ (Wzl, S. 224–225)

Damit werden die Phantasien von Tod, Trennung und Verlassenheit im Bild eines paradieshaften, romantisierten, dem Elternhaus gleichenden Zufluchtsorts aufgehoben. Diese Glücksortphantasie teilt dem Subjekt eine kindliche Position zu und heißt es im mütterlichen Schoß willkommen, womit die Trennung von der präödipalen Mutter und der damit verbundene Schmerz erfolgreich überwunden wären.

5.4 Abwehrstrategien im Roman: Versuch einer Distanzierung

Im Laufe der Interpretation wurde mehrmals darauf hingewiesen, dass es sich bei mehreren Textstellen vermutlich um männliche ödipale Phantasien handelt, die der weiblichen Hauptfigur – Frau Björk – untergeschoben werden, ein Merkmal, das *Fru Björks öden och äventyr* von den beiden anderen hier untersuchten Romanen deutlich unterscheidet[334].

Der männlichen ödipalen Phantasie, die von dem Wunsch nach Vatertötung und Inzest mit der Mutter geprägt ist, kann man in *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg* nachspüren. Sie wird dort anhand der männlichen Protagonisten inszeniert und entfaltet. Da man sich aber mit ödipalen Phantasien auf ein gefährliches Terrain begibt, müssen diese entweder geschickt verhüllt oder abgewehrt werden, damit sie nicht als solche auf der manifesten Textebene hervortreten und die Kompromissbildung zwischen Wunsch und Abwehr gelingt.[335]

In *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg* steht die Vaterthematik im Vordergrund. Der Vater-Sohn-Konflikt gewinnt die Oberhand und wird jeweils anhand der Figurenkonstellation Johan-Vater gezeigt. Nicht zu übersehen ist, dass beide Söhne den gleichen Namen tragen und Väter und Söhne jeweils ähnliche Verhaltensmuster zeigen,

[334] Einer ähnlichen Situation begegnen wir nur noch in *Frestelsernas berg*, und zwar in der kurzen Episode vom Engelsbesuch in der Jungfernstraße, die ich als männliche Phantasie über weibliche Phantasiewünsche interpretiert habe.

[335] Fritz Gesing über die Aufgabe der literarischen Form: *„Sie [die literarische Form] filtert und verändert, kanalisiert und sozialisiert, versteckt und maskiert nicht zugelassene, aber mächtig ins Bewußtsein drängende Phantasien des Autors so, daß sie für ihn und den Leser bewußtseinsfähig, akzeptabel und kommunikabel werden.“* F. Gesing: *Die Psychoanalyse der literarischen Form: ‚Stiller‘ von Max Frisch*, a.a.O., S. 46.

was zum einen auf eine Überkonstruiertheit der Romane, aber auch auf einen in der Komposition der Romane sichtbaren Wiederholungszwang hinweist. Der Vatertötungswunsch wird an mehreren Stellen offen ausgesprochen: *„Dåligt hjärta förresten, om han nu verkligen hade så dåligt hjärta kunde han [far] väl göra oss den enda tjänsten att dö så vi blev av med honom“ (PS, S. 158)/„Schlechtes Herz übrigens, wenn er [der Vater] wirklich so ein schlechtes Herz hatte, konnte er uns wohl diesen einzigen Dienst erweisen, sodass wir ihn los waren“* oder *„Jag gläder mig åt varenda liten plåga och skröplighet som drabbar dig [far]“ (FB, S. 166)/„Ich freue mich über jede noch so kleine Plage oder Hinfälligkeit, die dich [den Vater] heimsucht“*. Abgewehrt werden diese mörderischen Gedanken jedoch dadurch, dass nicht die Hauptprotagonisten selbst, sondern andere Romanfiguren sie äußern. Auch in *Passionsspelet* wird der Vatertötungswunsch zusätzlich abgewehrt, indem die „Kreuzigung“ der beiden Protagonisten am Ende steht (d.h., die Tötungswünsche gegenüber dem Vater werden gegen die Protagonisten selbst gewendet und enden somit in einem maskierten Vatermord).

In *Frestelsernas berg* artikuliert sich der Vatertötungswunsch in der tödlichen Erkrankung des Vaters. Doch das Glück des ödipalen Sieges kann nicht einfach bestehen, ohne dass die durch den phantasierten Tod des Vaters hervorgerufenen Schuldgefühle und Kastrationsängste ins Bewusstsein drängen. Somit entsteht nicht nur eine Idealisierung der Vaterimago als Folge der Abwehr von Kastrationsängsten, die sich im Bild des allgegenwärtigen und beschützenden Gottes niederschlägt (*„Men han [Gud] fanns där, och han var med Johan hela tiden“ (FB, S. 122)/„Aber er [Gott] war dort, und er war die ganze Zeit mit Johan zusammen“)*, sondern auch eine weitere Phantasie vom doppelten Inzest, die es dem männlichen Kind erlaubt, am elterlichen Geschlechtsverkehr teilzunehmen und auf diese Weise die Mutter mit dem Vater zu teilen, ohne von diesem bestraft zu werden. Dies alles vollzieht sich in *Passionsspelet* auf der symbolischen Ebene des kirchlichen Raums (Mutterrepräsentanz) in der Kussszene zwischen Hampus und Johan während der Theaterprobe[336] (der Vater als Verbündeter, Aufhebung des Rivalitätskonflikts), in *Frestelsernas berg* im metaphorischen Bezirk der Klara Norra Kyrkogata, dem Rotlichtviertel, wo der

[336] Auch hier scheint ein Abwehrmanöver vorzuliegen: Der Kuss zwischen Hampus und Johan findet im Rahmen der Theaterprobe statt und ist Bestandteil des dargestellten Verrats durch Judas. Indem Hampus das Stück als Liebeserklärung Johan gegenüber benutzt, wird ein Kompromiss erreicht: Auf der manifesten Ebene des Textes kann der Protagonist immer auf das Theaterstück zurückgreifen und so tun, als ob er nur seine Rolle spielt – für den Fall, dass seine Liebe nicht erwidert wird.

Protagonist seine Homosexualität ausleben kann. Die männliche Homosexualität steht in beiden Romanen in enger Verbindung mit dem Kirchenmotiv. Es wäre auch denkbar, dass damit ein Versuch unternommen wird, die gefährliche Phantasie des Inzests mit der Mutter radikal abzuwehren, und zwar dadurch, dass eine homosexuelle Männerbeziehung immer dann in den Vordergrund rückt, wenn es um einen weiblich konnotierten Raum geht.

Die Phantasie vom doppelten Inzest stellt jedoch keinen gelungenen Kompromiss dar: Immer wieder drohen die verbotenen Vatertötungswünsche und inzestuöses Begehren an die Oberfläche zu gelangen und die Kommunikation des Lesers mit dem Roman zu gefährden. So wundert es nicht, dass der kirchliche Raum mit Ängsten und Hemmungen der Protagonisten überbesetzt wird (*„I den tomma salen fanns inga gömställen. Hans ansikte var alltför naket“/„In dem leeren Saal [der Kirche] gab es keine Versteckplätze. Sein [Hampus’] Gesicht war viel zu nackt“*[337]): Immer wieder müssen sich der Protagonist (und der Erzähler) mit der Angst vor der Enthüllung der verbotenen Wünsche konfrontieren und sich vor dem Leser rechtfertigen, was den Spielraum für freie Assoziationen des Erzählers wie auch des Lesers einschränkt und eher auf eine Notwehrmaßnahme des Erzählers schließen lässt.

In *Fru Björks öden och äventyr* hingegen sorgt die Konstruktion einer weiblichen Hauptfigur für die gelungene Abwehr der gefährlichen Phantasien. Zum einen nimmt der Erzähler schon am Anfang des Romans eine distanzierte Haltung seiner Figur gegenüber ein, indem er in der Einführung, die gleichzeitig als Widmungskapitel des Romans[338] dient, den Mädchenroman von Lisa Eurén-Berner *Unga fru Sprakfåle* (1932) zitiert. Diese Anspielung auf die literaturgeschichtliche Tradition des (in diesem Fall weiblichen) Bildungsromans, in dem es um die Vorbereitung des Mädchens auf die traditionelle Rolle der Ehefrau, Mutter und Hausfrau geht, enthält eine Ironisierung. Mit der Wahl des Romantitels wird Frau Björks Leben einer traditionellen Ehefrau und Hausfrau auf ein kollektives Schicksal zurückgeführt und damit das individuell Tragische ihres Schicksals relativiert. Auf diese Weise wird der Abwehrmechanismus von Anfang an in den Roman integriert, sodass der Erzähler hinter dem literaturgeschichtlichen Topos („Schicksale und Abenteuer“) die eigenen tiefendimensionalen Konflikte verstecken und Distanz zu seiner Hauptfigur gewinnen

[337] J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 81.
[338] Der Roman *Fru Björks öden och äventyr* ist dem Lebenspartner von Jonas Gardell, Mark Levengood, gewidmet.

kann. Zugleich gibt er dem Leser zu verstehen, dass man immer den fiktiven Charakter der erzählten Geschichte im Auge behalten und das Ganze mit einer gewissen Ironie betrachten soll. Die Ironisierung – und damit die Distanzierung des Erzählers – setzt sich mit der Schilderung von Frau Björks Agieren und Denken fort: Ihre Naivität, ihre Unreife, ihre kindischen Reaktionen, das Fehlen von Reflexion über eigene Erfahrungen und ihre Ungeschicktheit sorgen dafür, dass sie auf den Leser zunächst wie eine Clownfigur wirkt. Doch dieser Eindruck verblasst mit der zunehmenden Selbstständigkeit der Protagonistin und verschwindet ganz mit der Schilderung ihres Wahnsinns: Das Komische wird durch das Tragische abgewehrt, und die Hauptfigur enthält Qualitäten einer Märtyrerin oder zumindest einer Närrin in Christo. Diese Strategie ermöglicht es dem Leser wie dem Erzähler, sich mit Frau Björk zu identifizieren.

Zum anderen erlaubt die weibliche Hauptfigur, den gefährlichen ödipalen Phantasien näherzukommen, ohne dass Notwehrmechanismen freigesetzt werden müssen. Zwei grundlegende Merkmale der männlichen ödipalen Struktur – der Vatertötungswunsch und die Phantasie von Inzest mit der Mutter – fließen als literarische Phantasien in *Fru Björks öden och äventyr* mit ein, ohne dass der Leser ihre Anwesenheit spürt und (wahrscheinlich) ohne dass der Erzähler selbst deren Existenz im Text wahrnimmt. So wird der weiblich konnotierte Kirchenraum in *Fru Björks öden och äventyr* nicht nur am Rande erwähnt (wie in *Passionsspelet* oder *Frestelsernas berg*), sondern rückt ins Zentrum der Romanhandlung, zudem handelt es sich um das Zentrum der katholischen Christenheit, in dem die Verehrung der Muttergottes und die Machtposition des Papstes auf der symbolischen Ebene die Voraussetzungen für das ödipale Grundmuster schaffen. Verschärft wird die männliche ödipale Thematik durch die rebellische Haltung der Protagonistin dem Papsttum gegenüber (ödipaler Rivalitätskampf) und durch den Wunsch nach Aneignung und Eroberung der Peterskirche (Inzestphantasie). Zugleich wird sie jedoch durch das Geschlecht der Protagonistin abgewehrt. So kann sich die männliche Phantasie vom Inzest mit der Mutter voll entfalten, ohne dass sie von Enthüllung bedroht ist: Frau Björk betritt die Kirche, bewundert sie und fürchtet sie gleichzeitig, sie verspürt Trauer und strebt nach Geborgenheit, wird abgewiesen und deshalb von Wut und Hass erfüllt – eine Reihe von männlichen ödipalen, präödipalen und narzisstischen Wünschen, zu deren Projektionsfläche die Protagonistin wird. Das legt die Vermutung nahe, dass die Konstruktion einer weiblichen Phantasiegestalt eine Möglichkeit zur Auseinandersetzung des Erzählers mit der archaischen gefährlichen

Mutterimago schafft, ohne dass inzestuöses Begehren und Kastrationsangst ans Licht kommen und die Mutter-Sohn-Thematik sichtbar wird. Auch der männliche ödipale Vatertötungswunsch kommt hier in einer verschlüsselten Form zum Ausdruck: Es ist schließlich die Frau, die ihren Exmann am Ende umbringt – eine Lösung, die dem Erzähler eine Distanz ermöglicht, in der er aus sicherer Position die Vatertötungsphantasie genießen kann. Offenbar hat die Wahl einer weiblichen Identifikationsfigur mehr Spielraum für unbewusste Phantasien, Assoziationen und Erinnerungen geschaffen.

Dieser breite Einsatz von Mitteln der Distanzierung in *Fru Björks öden och äventyr* sorgt für eine geschickte Balance zwischen Wunsch und Abwehr und gibt dem Roman zugleich eine harmonische, kommunikative Form. Nicht zuletzt deshalb fand dieses Werk beim Lesepublikum großen Anklang und brachte dem Autor viele positive Kritiken ein. Neben den bereits erwähnten Mitteln der Ironisierung, Verallgemeinerung und Verstellung kommen auch Techniken der Symbolisierung, Kommentierung und Affektsteuerung[339] zum Einsatz, die die unbewussten gefährlichen Phantasien im Roman zensieren, filtern und für den Rezipienten zugänglicher machen.

In *Fru Björks öden och äventyr* zeichnet sich eine interessante Entwicklung der Phantasien ab, die diesen Roman von seinen Vorgängern deutlich unterscheidet: Das Thema der Eltern-Kind-Beziehung fällt gewissermaßen weg, es findet sich keine Spur des bösen, ungerechten Vaters bzw. der verlassenen, trauernden Mutter, es gibt keine Beschreibung der homosexuellen Liebe und keine männlichen Hauptfiguren. So wird der familiäre Hintergrund der beiden Protagonisten nur flüchtig am Anfang des Romans erwähnt, die Vaterfigur kommt nur in der kurzen Episode mit Börjes Vater auf der Hochzeit zum Einsatz, die trauernde Mutter ist nur in der Symbolik von Michelangelos Pietà zu finden, und im Zentrum der Handlung steht das Liebesdrama einer weiblichen Romanfigur. Die Phantasien vom strafenden Gott, bösen Engeln und Teufeln sind auf eine Rachephantasie reduziert. Diese Entwicklung bedeutet jedoch nicht, dass die in den anderen Romanen behandelten Themen in *Fru Björks öden och äventyr* schlicht nicht mehr existieren, sie sind lediglich so tief in der unbewussten Struktur des Textes verankert, dass ihr Phantasiegehalt sich auf der manifesten Textebene nicht mehr entziffern lässt.

[339] Zu Affektsteuerung vgl. Gesing: *„Der Roman, der erzählt wird, muß sein Material so darstellen, daß es spannend, interessant, faszinierend ist, daß es die Affekte des Lesers behutsam, aber auch eindringlich steuert."* F. Gesing: *Die Psychoanalyse der literarischen Form*, a.a.O., S. 60.

Im Hinblick auf diese Entwicklung drängt sich die Hypothese auf, dass eben die Phantasien, die in *Fru Björks öden och äventyr* vermieden, verborgen oder maskiert werden und in *Frestelsernas berg* oder *Passionsspelet* oft in unverhüllter, verdichteter Form auftreten, den Kern eines inneren Konflikts, einen wunden Punkt bilden, auf den der Erzähler immer wieder zurückkommt und den er im literarischen Werk zu verarbeiten sucht. Die beschriebenen Abwehrstrategien werfen Fragen nach einer frühen Traumatisierung und ihrer Verdrängung oder Behebung auf dem Weg des Schreibens auf – psychodynamische Aspekte also, die eine Beschäftigung mit der Biografie des Autors unausweichlich erscheinen lassen. Zu untersuchen ist im Folgenden, welche Rolle bestimmte Ereignisse in der Biografie des Autors bei der Entstehung der dunklen, negativ besetzten und angsterfüllten religiösen Phantasien im Werk gespielt haben könnten. Damit verlasse ich die textimmanente Ebene und wende mich der Autorebene zu.

6 AUSBALANCIEREN DER INNEREN KONFLIKTE IM PROZESS DES SCHREIBENS

6.1 Jonas Gardell: biographische Skizze und autorpsychologische Überlegungen

6.1.1 Vorbemerkung

In diesem Kapitel möchte ich einen Versuch unternehmen, mich dem Ursprung der dunklen religiösen Phantasiegestalten, Symbole und Motive in den bereits analysierten Romanen mit Blick auf die Autorbiographie zu nähern, und die Hypothese in Betracht ziehen, dass die geschwärzten Gottesbilder eine (früh-)kindliche Traumatisierung in verschlüsselter Form widerspiegeln – Angstphantasien, die in das Bewusstsein des Autors drängen und, in sprachlichen Metaphern zugleich verhüllt und ausgesprochen, im Werk reproduziert werden.

Die Macht der unbewussten Prozesse und Strukturen, die die künstlerische Arbeit bestimmen und steuern, betont auch Gardell selbst, als er in einem seiner späteren Interviews über die Komposition von *Fru Björks öden och äventyr* berichtet:

> *„Also, z.B. gab es jemanden, eine Frau, die einen theologischen Aufsatz über* ‚Fru Björks öden och äventyr' *geschrieben hat … eine theologische Analyse von FBö, und sie konnte beweisen, dass Frau Björks Schicksal parallel zur Geschichte von Jesu Passion läuft. Und sie konnte genau zeigen, dass wir hier das und dort jenes haben, und dort haben wir einen Dürstenden, und dort haben wir den büßenden Räuber, dort haben wir … alles insgesamt. Alles gab es in* ‚Fru Björk'*, und ich hatte keinen einzigen Gedanken daran gehabt, als ich das Buch schrieb. Aber offensichtlich habe ich es, als ich die Komposition aufgebaut habe, unbewusst so gemacht … ich bin mit dem Ganzen aufgewachsen, sodass es in meinem Blut fließt, und ich habe ganz natürlich und ohne mir dessen bewusst zu sein eine solche Komposition aufgebaut. Obwohl es in anderen Fällen, wie in ‚Frestelsernas berg' und ‚Passionsspelet', eine sehr bewusste, eine extrem bewusste Entscheidung war, die Bibel als Grundstruktur auf eine moderne Erzählung anzuwenden. In ‚Frestelsernas berg' liegt der Grundgedanke darin, dass jedes Kapitel mit einem Buch aus dem Alten Testament assoziiert ist. Dieser Teil beinhaltet Hiob, jener Teil die Josefsgeschichte […]. Ich glaube, dass mir das Archaische gelungen ist, weil ‚Frestelsernas berg' streckenweise in einer ziemlich archaischen Sprache geschrieben ist. Das betrifft vielleicht auch die anderen Bücher, aber dieses Buch ist in einer besonders archaischen Sprache geschrieben, die der Sprache aus der Bibelübersetzung von 1917 relativ ähnlich ist. Obwohl ich eine moderne schwedische Sprache verwende, verwende ich zugleich auch alte Verbformen und Ähnliches dort. Und dies tue ich deswegen, um einen archetypischen Schimmer zu erschaffen …"*[340]

Zwar führt der Autor die unbewusst erzeugten religiösen Konnotationen des Fru-Björk-Romans auf seine intensive Bibellektüre in der Kindheit zurück. Es bleibt jedoch die Frage, warum gerade die dunklen, angsterfüllten Phantasien in seinen Romanen das Übergewicht gewinnen. Könnten diese vielleicht für die *„Erinnerungssymbole des*

[340]Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Übersetzung ins Deutsche hier und bei den folgenden Interviewauszügen: A. V. Siehe Anhang, S. XV–XVI.

zentralen Konflikts bzw. Traumas in der Funktion von Deckerinnerungen“[341] stehen? Sind sie ein Ausdruck von Angstphantasien, deren Ursprung in der frühkindlichen Traumatisierungssituation zu suchen ist?

Doch selbst wenn über das Vorhandensein einer unbewussten Struktur im Werk kein Zweifel besteht, wird es dem Interpretierenden nie gelingen, ihre tieferen Dimensionen ganz zu ergründen und zu enthüllen. Die Botschaften des Unbewussten, die der Autor in Form von Sprachbildern und Phantasien auf dem Papier fixiert, sind aus dem psychodynamischen Substrat der Gesamtstruktur nicht herauszulösen, d.h., es wäre sinnlos, ein konkretes, als traumatisch erlebtes und vom Autor erinnerbares biographisches Ereignis mit einer bestimmten Phantasie im Roman zu verknüpfen. Vielmehr soll es darum gehen, das Kunstwerk mit den dort angesiedelten Phantasien als Antwort des Autors auf die Verarbeitung seiner Erfahrungen zu begreifen, die in einem kausalen Zusammenhang mit frühen, in den Bereich des Unbewussten verschobenen Kindheitserinnerungen und Interaktionen mit den frühen Objekten stehen, wobei die Rekonstruktion der Beziehung zu primären Liebesobjekten ebenfalls mit äußerster Vorsicht formuliert werden soll.

Der Mangel an biographischen Quellen über Jonas Gardell erschwert eine Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte von bestimmten Phantasien und ihres Bezugs zum Werk erheblich. Da Jonas Gardell ein zeitgenössischer Autor ist, gibt es noch nicht genügend Informationen über seine Kindheit und Jugend und sein Privatleben. Es existieren weder Tagebücher noch Briefwechsel mit Freunden und Verwandten, noch eine Autobiographie, die mehr Licht auf Leben und Werk werfen könnten. Auch wurden bis jetzt noch keine Biographien über Gardell und keine Entwürfe seiner Romane veröffentlicht. Das biographische Material, das in diesem Kapitel als Quelle verwendet wird, um den Zusammenhang von Leben und Werk zu beleuchten bzw. die poetische Verarbeitung traumatischer Erlebnisse und Konflikte zugänglicher zu machen, ist den zahlreichen Interviews mit dem Autor entnommen worden. In Interviews und Gesprächen vermeidet Gardell meist eine offene Diskussion über private Themen (z.B. seine Beziehung zum Vater, der die Familie verließ, als Gardell noch ein Kind war). Doch gerade diese Auslassungen, das Nicht-preisgeben-Wollen und die zum Teil lückenhaften Erinnerungen scheinen auf einen zentralen persönlichen Konflikt zu verweisen, der erst in Gardells Romanen – einer fiktiven Welt

[341] F. Gesing: *Die Psychoanalyse der literarischen Form: ‚Stiller‘ von Max Frisch*, a.a.O., S. 39.

– zur Sprache kommt. Die Bearbeitung dieses Konflikts auf literarischem Wege und die Rekonstruktion der biographischen Entwicklungsgeschichte als Grundlage für das Entstehen bedrohlicher religiöser Phantasien in den Romanen sollen Gegenstand der abschließenden Untersuchung sein. Dabei steht die frühkindliche Interaktion mit den Elternobjekten im Vordergrund der Analyse.

6.1.2 Die Biographie des Autors

„Alles, was der Mensch von Gott wissen kann, ist die Passion.
Alles, was er von sich selbst wissen kann, sind seine Konflikte.“[342]

Jonas Gardell wird am 2. November 1963 in Täby, einem Vorort von Stockholm, geboren und wächst mit drei Geschwistern – zwei älteren Brüdern und einer jüngeren Schwester – im schwedischen Vorort Enebyberg auf, wo die Eltern ein Haus haben. Er entstammt einer Akademikerfamilie: Der Vater Bertil Gardell (1927–1987) ist Professor der Sozialpsychologie an der Universität Stockholm. Die Mutter, Ingegärd Gardell, studiert ebenfalls Psychologie. Beide Eltern sind noch Studenten, als sie ihre Kinder bekommen. Nach dem Abschluss ihres Studiums ist Ingegärd Gardell eine Zeit lang berufstätig, bevor sie sich als Hausfrau und Mutter ganz der Familie widmet. Sie ist eine tief gläubige Frau und gehört einer baptistischen Freikirche an. Sie vermittelt auch ihren Kindern ihren Glauben und ihre religiösen Vorstellungen, indem sie alle vier zu Gottesdiensten, Versammlungen und Bibellesungen mitnimmt, religiöse Lieder mit ihnen singt und ihnen das Beten beibringt.

Gardell selbst beschreibt seine Familie als *„en akademikerfamilj utan pengar“*[343] *(„Akademikerfamilie ohne Geld“)*. Die finanziell prekären Verhältnisse bekam er schon als Kind zu spüren: Als Zwölfjähriger versuchte er sein Taschengeld durch Putzen im Haus eines Schulkameraden aufzubessern: *„När jag var tolv år städade jag hos en klasskompis. Medan han satt i sitt rum och lekte skurade jag deras toalett. Fast det stoppade mamma. Hon tyckte att det var att gå för långt.“*[344] *(„Als ich zwölf Jahre alt war, putzte ich bei einem Schulkameraden. In der Zeit, als er in seinem Zimmer saß und spielte, scheuerte ich ihre Toilette. Obwohl meine Mutter es gestoppt hat. Sie meinte, dass es zu weit ginge.“)* Diese verbitterte Äußerung spiegelt die Situation eines in seinem Selbstwertgefühl verletzten Kindes, das seine Schulzeit als unglücklich erlebt und Schwierigkeiten mit seinen Mitschülern hat. In seinem kurzen Tagebuch, das Gardell als Siebenjähriger schreibt und *„Livet“* nennt, fasst er in einigen knappen Sätzen sein Außenseitertum und seine Einsamkeit zusammen:

> *„Kapitel 1 – I skolan bråkar dom jämt. Jag går i 1L. Jag har inga kompisar i skolan. Kapitel 2. Hemma är likadant. Det är ganska skoj att jagas men jag är lite rädd för det om dom får tag i mej.“*[345]

---

[342] E. H. Erikson: *Der junge Mann Luther. Eine psychoanalytische und historische Studie*, a.a.O., S. 235.
[343] C. Elwin: „Det är inte många som fimpar i min mat längre“. In: *Expressen*, 05.08.1990, S. 2.
[344] Ebd.
[345] U. Knutson: „En komiker med dödligt allvar“, a.a.O., S. 22–27, Zitat S. 26, Übersetzung ins Deutsche: A. V.

„Kapitel 1 – In der Schule streiten sie die ganze Zeit. Ich bin in der Klasse 1L. Ich habe keine Freunde in der Schule. Kapitel 2. Zuhause ist dasselbe. Es macht ziemlich Spaß, Fangen zu spielen, aber ich habe ein bisschen Angst, dass sie mich fangen werden."

Dieses Heft, das Gardell viele Jahre später in der Schublade seiner Mutter entdeckt, enthält Informationen nicht nur über die Schulzeit, sondern auch über die Atmosphäre, die in der Familie Gardell herrschte. Der letzte Satz des zweiten „Kapitels" bezieht sich wahrscheinlich auf die Schule und die Klassenkameraden, während der erste etwas über die häusliche Situation aussagen möchte. Anzunehmen ist, dass der kleine Gardell Trost und Geborgenheit bei seiner Familie suchte, jedoch nicht fand. Das Einmalige dieses kindlichen Bekenntnisses besteht auch darin, dass es noch kaum vom Bewusstsein zensiert ist und kindliche Ängste unverhüllt preisgibt. Einige Jahre später werden diese Erlebnisse in poetischer Form verarbeitet: Als 15-Jähriger stellt Gardell eine Gedichtsammlung mit dem Titel *Den tigande talar* zusammen und schickt sie an den Verlag Alba. Dieser will die Gedichte zwar nicht publizieren, ermutigt den Verfasser jedoch, weiterzuschreiben und es noch einmal zu versuchen. Auch der zweite Versuch scheitert, und die Gedichtsammlung bleibt liegen, bis Gardell sie ein Jahr später selbst unter dem Pseudonym „4937" (1979) herausgibt[346]. Die tiefe Trauer und Verzweiflung eines Adoleszenten sind die zentralen Themen der Gedichtsammlung; viele Motive kann man in Gardells Romanen wiederfinden (vor allem in der Romantrilogie *En komikers uppväxt*, *Ett ufo gör entré* und *Jenny*, die sich mit dem Thema Kindheit befasst). Die Probleme, die Gardell in seinem Tagebuch nur kurz anspricht, kommen in *Den tigande talar* in poetischen Formeln ausführlich zur Sprache:

„Jag har gått	*„Ich bin gegangen*
i en evighet	*in einer Ewigkeit*
utan tid,	*ohne Zeit,*
på en tom	*auf einer leeren*
asfalterad väg, under gatlyktans	*asphaltierten Straße, unter dem*
matta sken.	*matten Licht der Straßenlaterne.*
Dess steriliserade ljus	*Ihr sterilisiertes Licht*
Har fått mej att gråta	*hat mich zum Weinen gebracht*
Och jag har varit rädd	*und ich hatte Angst*
För de jagande skuggor	*vor den jagenden Schatten*
Den sprider [...]"[347] *(„Ensam")*	*die es warf [...]" („Einsam")*

Seine Einsamkeitsgefühle und die Sehnsucht nach Nähe beschreibt er besonders treffend in einem Interview mit Cissi Elwin: *„Jag gick omkring i min stora ensamhet. Som en vandrande kontaktannons"*[348] (*„Ich lief herum, in meine Einsamkeit*

[346] K. E. Lagerlöf: „Den förnedrande skapar en egen värld". In: *Dagens Nyheter*, 09.07.1989.
[347] J. Gardell (Hg.): *Den tigande talar/4937*, Stockholm 1981, S. 16. Übersetzung ins Deutsche: A. V.
[348] C. Elwin: „Det är inte många som fimpar i min mat längre", a.a.O., S. 2.

eingeschlossen. Wie eine wandelnde Kontaktanzeige"). Dabei betont er, dass er zwar Freunde hatte, jedoch viel zu schüchtern war:

> *„Egentligen hade jag kompisar, men jag vågade inte ringa dem för jag trodde att ingen ville prata med mig egentligen. Der ät fortfarande så. I perioder vågar jag inte ens ringa de närmaste vännerna."*[349]
>
> *„Eigentlich hatte ich Freunde, aber ich traute mich nicht, sie anzurufen, weil ich glaubte, dass eigentlich niemand mit mir reden will. Es ist immer noch so. In bestimmten Phasen trau ich mich nicht, meine engen Freunde anzurufen."*

Dieses Verhalten ist symptomatisch für Gardells schwaches Selbstwertgefühl. Die fehlende Kommunikation mit Gleichaltrigen und das Gefühl des Ausgegrenztseins prägen Gardells Schulzeit. Er sucht nach einem sicheren Ort, wo er alleine sein und in seine Phantasiewelt fliehen kann, verbringt viel Zeit auf langen Spaziergängen, fährt in die Stadt und zurück. Diese Ausflüge enden in einem Drama: Im Alter von 14 Jahren lernt er bei einem seiner Ausflüge in die Stadt einen älteren Mann kennen, der ihn in seine Wohnung einsperrt und dort vergewaltigt. Als Entschädigung bekommt Gardell 20 Kronen von dem Täter. Er reagiert mit Selbstmordgedanken, Depressionen und Ekel:

> *„Först ville jag ta livet av mig. Jag gick på bio, det var ju det jag hade åkt in till stan för att göra. Med de två skrynkliga tiorna betalade jag min entré och gick ensam in i mörkret. Plötsligt förstod jag vad det är de besvärjer när de sjungen ‚I wanna be forever young'."*[350]
>
> *„Zuerst wollte ich mich umbringen. Ich ging ins Kino (weil ich das anfangs vorgehabt hatte, als ich in die Stadt gefahren war). Mit zwei zerknitterten Zehnerscheinen bezahlte ich für den Einlass und schritt einsam in die Dunkelheit. Plötzlich verstand ich, was sie beschwören, wenn sie singen ‚I wanna be forever young'."*

Am selben Abend bricht er zusammen. Sein Vater kommt und holt ihn ab, die Mutter richtet ein Bad für ihn:

> *„Jag tyckte att jag luktade illa. Att jag hade hans lukt överallt. Mamma la sig bredvid mig i sängen, men hon fick inte ta i mig. Då skrek jag. All beröring kändes så äcklig. Sen gick jag till skolan dagen efter. Jag berättade bara för en enda person vad som hänt."*[351]
>
> *„Ich glaubte, dass ich schlecht roch. Dass ich seinen Geruch überall hatte. Die Mutter legte sich neben mich auf das Bett, aber sie durfte mich nicht anfassen, weil ich dann geschrieen habe. Alle Berührungen haben sich so eklig angefühlt. Am Tag danach ging ich wieder zur Schule. Ich erzählte nur einer einzigen Person, was geschehen war."*

Über dieses traumatische Erlebnis ist Gardell lebenslang nicht hinweggekommen[352]; immer wieder taucht die Vergewaltigungsthematik in seinen Werken auf. Besonders

---

[349] Ebd.
[350] Ebd.
[351] Ebd.
[352] Vgl. den Kommentar von Gardells Verleger Sundberg: *„Medelålders män gör Jonas osäker och rädd. Han förväntar sig automatiskt motstånd och slår direkt" („Die Männer im mittleren Alter machen Jonas unsicher und ängstlich. Er erwartet automatisch einen Widerstand und schlägt direkt zu").* In: L. K. Swanberg: „Jonas Gardell – mammas pojke". In: *Månadsjournalen,* 09/1993*,* S. 22–27; hier: S. 22.

intensiv beschäftigt er sich damit in seinem Essay *Oskuld* (2000) und später in dem Roman *Jenny* (2007). Über die Zeit danach reflektiert er in *Oskuld*:

> *„Bara något år senare bestämde jag mig för att vara en sån som är modig. Jag var femton år och lät alla veta. Vad fanns där att förlora? Oskuld var jag ju inte längre, och så svag, så hjälplös och så utsatt som jag var den där gången, i den där lägenheten, lovade jag mig själv att aldrig mer bli. Jag tänkte vägra vara offer. Skyldig var jag tveklöst – men till vad bestämde bara jag själv. Jag menar, det är inte alla 16-åriga killar i första klass på gymnasiet som kommer till skolan i strasshalsband. Det är inte alla killar som mönstrar i rävboa. Men det gjorde jag!“*[353]
>
> *„Knapp ein Jahr danach entschloss ich mich dazu, mutig zu sein. Als ich 15 Jahre alt war, haben es alle erfahren. Was gab es zu verlieren? Unschuldig war ich doch längst nicht mehr, und ich versprach mir, nie wieder so schwach, so hilflos und so ausgeliefert zu sein, wie ich damals in dieser Wohnung war. Ich beschloss, kein Opfer mehr zu sein. Schuldig war ich ohne Zweifel – aber woran schuldig, das bestimmte nur ich selbst. Ich meine, es gibt nicht viele 16-jährige Jungs im Gymnasium, die mit einer Halskette zur Schule kommen. Es gibt nicht viele Jungs, die in der Fuchsboa herumdefilieren. Aber das tat ich!“*

Diese Lebensphase ist durch die Suche nach Identität gekennzeichnet und fällt mit der Entdeckung der Sexualität und der homosexuellen Veranlagung zusammen. In der Oberstufe gibt es mehrere Mädchen, die an ihm interessiert sind. Doch bereits vor der brutalen Vergewaltigung hatte Gardell alle Beziehungen zu Frauen abgelehnt, die zum Geschlechtsverkehr hätten führen können – aus Angst, zu versagen:

> *„Av någon anledning var det alltid söta och sexuellt erfarna tjejer jag träffade. Själv hade jag ljugit ihop oerhörda sexuella bravader. I vanliga fall brukar det ju vara killarna som mest påstridiga, men i det här fallet var det tjejerna som ville få av mig byxorna och jag som skrek hjälp, hjälp. Jag var livrädd att de skulle märka att jag var oskuld. Jag var skräckslagen över tanken på att det skulle gå för tidigt. Det var ju det absoluta tecknet att man var svenne.“*[354]
>
> *„Aus irgendeinem Grund waren es immer süße und sexuell erfahrene Mädchen, die ich traf. Ich selbst habe unglaubliche sexuelle Abenteuer vorgelogen. Gewöhnlich sind es doch die Jungs, die die Initiative ergreifen, aber in diesem Fall waren es die Mädchen, die mir die Hose ausziehen wollten, und ich, der ‚Hilfe, Hilfe‘ schrie. Ich hatte schreckliche Angst, dass sie merken würden, dass ich unschuldig war. Ich war von Panik ergriffen bei dem Gedanken, dass ich zu früh kommen würde. Das war doch der absolute Beweis dafür, dass man jungfräulich war.“*

Seiner Homosexualität wird er sich erst später bewusst:

> *„Det tog ett och halvt år efter våldtäcken innan Jonas kunde ligga med någon. Han fortsatte att träffa tjejer. Upptäckten att han var bisexuell beskriver han som en jaha-upplevelse.*
> *– Jag har aldrig haft några moraliska betänkligheter. Det var helt odramatiskt. Kom stegvis. Gud, kan man göra det med pojkar också, det var väl skoj.“*[355]

---

[353] J. Gardell: *Oskuld*, Stockholm 2000, S. 6. Vgl. diese Aussage mit dem folgenden Zitat aus einem Interview: *„Blir man våldtagen, kann man säga att man väljer det, då blir man inte våldtagen.“ („Wenn man vergewaltigt wird, kann man sagen, dass man es selbst will, dann wird man nicht vergewaltigt.“).* In: K. E. Lagerlöf: „Den förnedrande skapar en egen värld“, a.a.O.
[354] C. Elwin: „Det är inte många som fimpar i min mat längre“, a.a.O, S. 2.
[355] Ebd.

„Nach der Vergewaltigung hat es eineinhalb Jahre gedauert, bis Jonas wieder mit jemand schlafen konnte. Er hat weiter Frauen getroffen. Die Entdeckung, dass er bisexuell war, beschreibt er als ein Aha-Erlebnis:
– Ich hatte niemals irgendwelche moralische Bedenklichkeiten. Es war ganz undramatisch. Kam Schritt für Schritt. Gott, man kann es auch mit den Jungs machen, das ist doch ein Scherz."

Als 15-Jähriger macht Gardell Ausflüge in die Klara Norra Kyrkogata, die einen schlechten Ruf hat und rebellischen Jugendlichen gerade deshalb so faszinierend und anziehend erscheint:

„Det raggades mycket där, vilket kan se likadant ut som prostitution. Pojken står på trottoar. Bil stannar. Dörr öppnas. Men det behöver inte förekomma pengar i sammanhanget. Jag var 15. Det fanns inga discon eller andra ställen som var öppna för oss och jag var jättefascinerad. Jag sprang dit varenda fredags- och lördagskväll."[356]

„Es wurde dort vieles getrieben, was man als Prostitution ansehen kann. Der Junge steht auf der Straße. Ein Auto hält an. Eine Tür öffnet sich. Aber Geld muss in dem Zusammenhang nicht vorkommen. Ich war 15. Es gab keine Discos oder andere Plätze, die für uns geöffnet waren, und ich war sehr fasziniert. Ich ging jeden Freitag- und Samstagabend dorthin."

Die Zeit auf dem Gymnasium fällt mit der Phase zusammen, in der Gardell anfängt, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, indem er extreme Kleidung trägt und sich mit Mascara und Lippenstift schminkt. Gardells Outsider-Dasein in der achten Klasse beschreibt Cissi Elwin wie folgt:

„Han hade ett enormt behov av att utmärka sig, att definiera vem han var, hur han skiljde sig från andra. Han ansågs feminin, men fattade aldrig varför, förstod inte gliringarna. Han fick stå ut med att bli trakasserad och slagen på bussen och tåget till skolan."[357]

„Er hatte ein enormes Bedürfnis, anders zu sein, zu definieren, wer er ist, in welcher Weise er sich von den anderen unterscheidet. Er wurde als weiblich angesehen, verstand aber nicht, weshalb, verstand die Sticheleien nicht. Er musste Schikanen und Schläge im Bus und im Zug, auf dem Weg zur Schule, ertragen."

Die Zeit, in der er gemobbt und geschlagen wurde, beschreibt Gardell später in seinen Jugendromanen *En komikers uppväxt* und *Ett ufo gör entré*, die so viele Parallelen zur Schulzeit des Autors aufweisen, dass mehrere Rezensenten und Journalisten ihm die Frage gestellt haben, inwieweit diese Romane autobiographisch seien. Schon im ersten Kapitel von *En komikers uppväxt* weist Jonas Gardell den Leser auf seine partielle Identität mit dem Erzähler und Protagonisten Juha hin, indem er seine Figur nördlich von Stockholm aufwachsen lässt und angibt, sich in der Figur des Stand-up-Komikers wiederzufinden. Die Romanfigur Juha ist im Jahre 1970 sieben Jahre alt. Auch der Autor, 1963 nördlich von Stockholm geboren und später Stand-up-Komiker und

[356] P. Lundgren: Fråga: „Om du inte vore Jonas Gardell vem skulle du vilja vara då? Svar: Död". In: *Vecko-revyn*, Nr. 23, 1989, S. 80.
[357] C. Elwin: „Det är inte många som fimpar i min mat längre", a.a.O., S. 2.

Schriftsteller, war zu dieser Zeit sieben Jahre alt. Während *En komikers uppväxt* sich mehr mit den Themen Mobbing und Verrat auseinandersetzt, so kreist der Roman *Ett ufo gör entré* um die Coming-out-Phase des Protagonisten. In der Beschreibung der jugendlichen Revolte lassen sich zahlreiche Parallelen zu Gardells Biographie finden:

> *„Ring i vänster öra betyder bög. Juha tar hål i vänster öra.[...] Nästa eftermiddag tar han tunnelbanan in till stan igen och köper kajalpenna, mascara och ögonskugga på H&M. Sedan går han med svartmålade ögon till skolan." (UGE, S. 252)*
>
> *„Ein Ring im linken Ohr heißt schwul. Juha läßt sich das linke Ohr piercen. [...] Am nächsten Nachmittag fährt er wieder mit der U-Bahn in die Stadt und kauft einen Kajalstift, Wimperntusche und Lidschatten bei H&M. Danach geht er mit schwarz geschminkten Augen in die Schule."*

Gardell jedoch verneint Fragen nach autobiographischen Bezügen im Text und hält an der Aussage fest, dass er nicht autobiographisch schreibe:[358]

> *„Den handlar inte så mycket om mig, den handlar om oss. Faktum är att nästan ingenting i romanen har hänt just mig. Utan vår generation."*[359]
>
> *„Er handelt nicht so sehr von mir, er handelt von uns. Fakt ist, dass fast nichts in diesem Roman mir passiert ist. Sondern unserer Generation."*

Gardells Schwester Stina allerdings erkennt durchaus biographische Bezüge in der Komposition der Romane:

> *„Hur sorgliga Jonas böcker än är, så gapskrattar jag mig genom dem. Jag känner igen invävda händelser, spel, känslor och relationer, trots att Jonas alltid klätt dem i andra skeenden och nya sammanhang. Jonas och jag står varandra nära. Vi kommer ju ur samma familj."*[360]
>
> *„Obwohl Jonas' Bücher traurig sind, lache ich mich tot, wenn ich sie lese. Ich erkenne die darin verarbeiteten Geschehnisse, Spiele, Gefühle und Beziehungen wieder, obwohl Jonas sie immer in andere Ereignisse und neue Zusammenhänge kleidet. Jonas und ich stehen einander sehr nah. Wir kommen doch aus einer Familie."*

Dass die Beziehung zwischen Gardell und seiner zwei Jahre jüngeren Schwester heute besonders eng ist, liegt daran, dass die beiden sich nach der Scheidung der Eltern noch näher kamen: Als die beiden jüngsten Geschwister mussten sie das Haus in Enebyberg verlassen und zusammen mit der Mutter in eine Zwei-Zimmer-Wohnung in Stockholm ziehen. Die Mietwohnung sollte abgerissen werden und diente als provisorische Unterkunft. Der Vater zog mit seiner Sekretärin in eine Eigentumswohnung mit Blick aufs Meer.

---

[358] Vgl. dazu die folgende Aussage: *„Jag skriver inte självbiografisk av den enkla anledningen att mina texter först börjar leva när jag känner friheten att hitta på" („Ich schreibe nicht autobiographisch, aus dem einfachen Grund, dass meine Texte erst dann zu leben anfangen, wenn ich die Freiheit zum Erfinden verspüre").* Internetquelle: *Om Gardell,* http://user.tninet.se/~aar876d/special.htm [Zugriffsdatum: 30.06.2010].

[359] Ebd., S. 7.

[360] L. K. Swanberg: „Jonas Gardell – mammas pojke", a.a.O., S. 22.

In *Aftonbladet* kann man eine flüchtige Äußerung Gardells aus dem Jahr 1992 finden – einer der seltenen Kommentare, die der Autor zum Thema Vater über die Lippen bringt:

> *„När mina föräldrar skilde sig fick min mor, jag och min syster flytta till ett kyffe medan pappa behöll allt och bodde mycket flott. Det var då jag, eh eh eh, blev feminist.“*[361]

> *„Als meine Eltern sich scheiden ließen, zogen meine Mutter, ich und meine Schwester in eine Bude um, während Vater alles behielt und auf großem Fuße lebte. Es war die Zeit, als ich ein – äh … ein Feminist wurde.“*

Als die Eltern sich scheiden lassen, ist Gardell 16 Jahre alt[362]. Für ihn ist die Entscheidung des Vaters, die Familie wegen einer anderen Frau zu verlassen, eine Katastrophe. Er droht seinem Vater, den Kontakt zu ihm abzubrechen. (Dieses Versprechen hält er auch. Er nimmt erst Jahre später wieder Kontakt zum Vater auf, als dieser an Amyotropher Lateralsklerose erkrankt und im Sterben liegt. Die Konflikte können zu diesem Zeitpunkt jedoch weder gelöst noch besprochen werden, da der Vater sein Sprachvermögen verloren hat.) Über diese Lebensphase findet man nicht viele Informationen, bekannt ist jedoch, dass Gardell später aus der Wohnung, in der er mit Mutter und Schwester wohnte, auszog und an verschiedenen Orten lebte – mal bei einem Freund, mal als Zwischenmieter in Mietwohnungen. In einem Interview aus dem Jahr 1990, also zu einem Zeitpunkt, als er sich schon eine gewisse Bekanntheit als Schriftsteller erarbeitet hat, heißt es:

> *„Jag kommer från en skilsmässofamilj och ingenting av min barndom finns kvar. Mitt barndomshem är sålt, sommarstället är sålt och själv har jag flyttad runt i olika andrahandslägenheter i åtta år. Och jag vet ingenting om någonting längre.“*[363]

> *„Ich bin ein Scheidungskind, und nichts von meiner Kindheit ist übrig geblieben. Das Haus meiner Kindheit ist verkauft, das Sommerhaus auf dem Lande ist verkauft, und ich selbst bin im Laufe von acht Jahren von Mietwohnung zu Mietwohnung gezogen. Ich blicke da längst nicht mehr durch.“*

Ein Bild von Armut, tiefer Einsamkeit, flüchtigen sexuellen Begegnungen und der vergeblichen Suche nach menschlicher Nähe vermittelt auch Journalist C. Enander in seinem Artikel über Jonas Gardell in *Kvartalets Författare*:

> *„[...] hur han utkastad på gatan flyttade från den ena rivningskåken till några stulna nätter hemma hos någon kompis, och sedan vidare-alltid vidare-till nästa rivningskåk, nästa kalla rum. Om livet i käppsäck, om fattigdomen och de eviga och billiga ris-med-lök-måltiderna, om det hårda och grymma livet bland detta vårt välfärdssamhälles utstötta parias, vilka spottats ut och ratats av oss andra enbart för att de har en annan*

[361] E. Berntson zitiert T. Fogelberg in *Aftonbladet* (16.02.1992). In: E. Berntson: *Jonas Gardell. En författare i tiden*, Lunds Universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen, Svenska 521, Handlegare: Per-Erik Ljung, Vårterminen 1993, S. 21–22.
[362] Die Altersangabe ist der literaturwissenschaftlichen Arbeit Berntsons über Gardell entnommen: E. Berntson: *Jonas Gardell. En författare i tiden*, a.a.O., S. 4.
[363] M. Arnedotter: „Jag vill duga!“. In: *Vår bostad*, Nr.7/8, 12/1990, S. 66–67; hier: S. 66.

sexuell böjelse än den dominerande: att de älskar och attraheras av människor av sitt eget kön [...].“[364]

„[…] wie er, auf die Straße gesetzt, aus einen Abbruchhaus auszog, um einige gestohlene Nächte bei irgendeinem Freund zu verbringen und danach ins nächste Abbruchhaus zu ziehen, ins nächste kalte Zimmer. Über das Leben ohne ein richtiges Zuhause, über Armut und die ewigen billigen Reis-und-Zwiebel-Gerichte, über das harte und brutale Leben unter den Parias unserer Wohlfahrtsgesellschaft, jenen, die von uns anderen angespuckt und abgelehnt werden, nur weil sie eine andere sexuelle Vorliebe haben als die vorherrschende: dass sie Menschen ihres eigenen Geschlechts lieben und sich von ihnen angezogen fühlen […].“

Um sich über Wasser zu halten, arbeitet er als Haushaltshilfe, Altenpfleger, Putzhilfe und steht Modell in Kunstschulen. In einem Interview aus dem 1987 erinnert er sich mit einem gewissen Sarkasmus an diese Zeit:

„Jag skriver kanske 15 rader om dagen och alla tycker att jag är SÅÅ duktig och produktiv. När jag slät åtta timmar varje dag på hemtjänst var det ingen som berömde mig.“[365]

„Ich schreibe vielleicht 15 Zeilen am Tag, und alle denken, dass ich SOO fleißig und produktiv bin. Als ich mich acht Stunden lang für den Sozialdienst zu Tode gearbeitet habe, hat mich keiner gelobt.“

In dieser Zeit (er ist 18 Jahre alt) fängt er an, an seinem ersten Roman, *Passionsspelet,* zu arbeiten. Den Entwurf schreibt er zunächst auf die Rückseiten von Unterlagen, die er als Sozialhilfeempfänger von der Arbeitsvermittlung bekommt.

Mit 18 beschließt Gardell, Schauspieler zu werden, und bewirbt sich an der Schauspielschule in Stockholm. Als er jedoch erfährt, dass er als fünfhundertster Bewerber auf der Warteliste steht, um für *Hamlet* vorzusprechen, zieht er seine Bewerbung zurück[366] und beschließt, zusammen mit Freunden eine Kunstgalerie in der Stadt aufzumachen. In dieser Zeit lebt Gardell sehr intensiv: Einerseits verkehrt er in Intellektuellenkreisen und genießt die künstlerische Freiheit und das Bohemeleben, andererseits ist seine Existenz ständig durch Geldmangel bedroht. Die Galerie, die *Vita Katten* (Weißer Kater) heißt und aus zwei Zimmern besteht, ermöglicht es ihm, die ersten selbstständigen Bühnenauftritte zu organisieren: Zwischen 1984 und 1986 führt er mit Freunden vor kleinem Publikum (in der Galerie haben nicht mehr als etwa 20 Personen Platz) dadaistische Gedichte, Lieder und Minitheaterstücke auf. Sonst hat die Kunstgalerie nicht viele Besucher, und Gardell nutzt die Zeit, um zu schreiben und

[364] Zit. nach C. Enander: „När han håller hatet vid liv. Då skriver sig Gardell rakt in i litteraturhistorien!“ A.a.O., S. 6–9; hier: S. 8.
[365] A. L. Stålnacke: „Dödsynd att avstå kärleken“. In: *Dagens Nyheter*, 8.08.–14.08.1987, S. 3.
[366] Vgl dazu auch folgende Information: *„Så försökte han komma in på scenskolan men misshandlade Hamlet. Inträdesprovet blev kort sagt ett fiasko.“ („So versuchte er, auf die Schauspielschule zu kommen, misshandelte jedoch ‚Hamlet‘. Kurz gesagt, war die Aufnahmeprüfung ein Fiasko.“)* P. Grell: „Folkkär provokatör“. In: *Göteborgs Posten*, 26.09.1993, S. 8.

seinen Stil weiterzuentwickeln. 1985 erscheint sein erster Roman *Passionsspelet*, der überwiegend negative Kritiken bekommt. 1986 tritt Gardell zum ersten Mal als Komiker vor großem Publikum auf. Die Premiere findet im Moderna Muséet Stockholm statt, ein Jahr danach folgt ein weiterer Auftritt im Kulturministerium von Göteborg. Ab 1987 tritt Gardell regelmäßig als Stand-up-Komiker auf den Bühnen des Landes auf. Er schreibt Monologe, Gedichte und Lieder, improvisiert, dichtet und singt.
1986 lernt er Mark Levengood kennen, der als Radioproduzent tätig ist und in den 1990er-Jahren auch das schwedische Fernsehprogramm SVT Drama leitet. Die beiden ziehen zusammen, verloben sich und heiraten, nachdem die Eheschließung unter Homosexuellen in Schweden offiziell zugelassen wird.
Ebenfalls 1986 erscheint Gardells zweiter Roman *Odjurets tid*, der sich wie *Passionsspelet* mit dem Thema Homosexualität auseinandersetzt. Im Winter 1986 plant Gardell eine Reise nach Italien, um Antworten auf Fragen zu finden, die ihn beschäftigen[367]. Offenbar inspiriert ihn diese Reise später zu seinem Roman *Fru Björks öden och äventyr* (1990), der in Rom spielt.
Im März 1987 stirbt Gardells Vater nach langer, schwerer Krankheit. Im selben Jahr erscheint Gardells nächster Roman *Präriehundarna*. Er arbeitet schon am nächsten Projekt – dem Roman *Vill gå hem,* der 1988 auf den Markt kommt. Gardell gibt an, er habe sich in *Präriehundarna* bewusst von seiner Biographie distanziert:

> *„Boken skiljer sig mycket från mina tidigare. Jag är inte lika självbiografisk, har sållat mer i mitt material och vågar vara roligt.“*[368]
>
> *„Das Buch unterscheidet sich stark von meinen früheren. Ich bin nicht mehr so autobiographisch, habe mein Material stark gesiebt und traue mich, komisch zu sein.“*

In *Präriehundarna* und *Vill gå hem* wendet sich Gardell vom Thema Homosexualität ab (das in *Passionsspelet* und *Odjurets tid* problematisiert wird) und dem Schicksal von Frauen im mittleren Alter zu, die ihr Leben gelebt haben, ohne einen Sinn darin zu erkennen, und einsam sind. Diese Romane sollen zusammen mit *Fru Björks öden och äventyr* (1990) eine Trilogie darstellen, die Frauen ins Zentrum stellt und damit doch autobiographische Züge erhält, denn in *Fru Björks öden och äventyr* wird hinter der Figur der verlassenen, geschiedenen und einsamen Frau Björk fast unverstellt das Bild von Gardells Mutter sichtbar.

---

[367] *„[...] men i vinter hade jag tänkt åka till Italien för att ifrågasätta mig själv [...]“ („aber im Winter gedenke ich nach Italien zu reisen, um mein Leben zu hinterfragen.“)* M. Samuelsson: „En fritt uppfostrad 80-talsmänniska“. In: *Svenska Dagbladet*, 14.11.1986.
[368] A. L. Stålnacke: „Dödsynd att avstå kärleken“, a.a.O., S. 3.

Nach der Veröffentlichung seines fünften Romans beschließt Gardell, auch für das Theater zu schreiben, allerdings keine abendfüllenden Theaterstücke, sondern kürzere Texte[369]. Sein erstes Theaterstück *Lena och Percy*, das auf dem Roman *Präriehundarna basiert* und 1989 das Licht der Welt erblickt, ist immerhin zweistündig. Im selben Jahr werden auch *Ömheten* (ein Stück über einen an AIDS erkrankten Mann) und *En fulings bekännelser* (Aufzeichnungen, Monologe und Lieder) aufgeführt. Für *Ömheten* erhielt Gardell den Prix Futura.

1990 erscheinen der Roman *Fru Björks öden och äventyr* und das Theaterstück *Isbjörnarna*, das im Auftrag von Claire Wikholm geschrieben wurde. Es handelt von einer dominanten Mutter und ihrer Beziehung zu ihren drei erwachsenen Kindern – zwei Töchter, die am Geburtstag der Mutter um deren Aufmerksamkeit werben, und ein von ihr angehimmelter Sohn, ein Schriftsteller, der am selben Abend im Fernsehen auftritt und aus seiner veröffentlichten Autobiographie erzählt, in der er die Wahrheit über die tyrannische Mutter offenbart.

Am 15. Oktober 1991 erobert Gardell das Publikum im Konzerthaus von Stockholm mit seiner Show *En pall, en mikrofon och Jonas Gardell*, wo er unter anderem den Monolog *Mormor gråter* vorträgt, dessen Text ursprünglich für die Rubrik „Kultur" in der Zeitung Aftonbladet bestimmt war. 1993 kommt das Stück zusammen mit anderen Texten als Buch heraus (*Mormor gråter och andra texter*). Über diese Vorstellung schreibt Gardell:

> *„Showen blev mitt stora genombrott och vi sålde ut inte mindre än tio kvällar, något varken Ulf Lundell eller Per Gessle lyckats med. I och med denna show blev jag riktigt stor. Turnén som följde var gigantiskt med utsålda konserthus över hela landet."*[370]

> *„Die Show wurde zu meinem großen Durchbruch, und wir verkauften nicht weniger als zehn Abende, etwas, was weder Ulf Lundell noch Per Gessle geschafft hatten. Die Show war ein Erfolg, und durch sie bin ich berühmt geworden. Die Tournee danach war ein gigantischer Erfolg, mit ausverkauften Konzerthäusern im ganzen Land."*

Trotz dieses Erfolges ist Gardell nicht in Jubelstimmung. Seine Gefühle nach der Show offenbart er in einem Interview aus dem Jahr 1993:

> *„Så efter den succéartade premiärkvällen på Konserthuset i Stockholm för två år sedan var det förstås klang och jubelfest efteråt. Men Jonas Gardell var inte med. ‚Till premiären på Konserthuset tog jag tunnelbanan med mina scenkläder i en plastpåse. Efteråt åkte jag direkt hem på samma sätt. Jag blir alltid sorgsen efter en föreställning. Jag åker hem till Mark och spelar backgammon. Arbete är för mig blodigt allvar, alltid. Det ska det vara. Men det måste vara som på lek. Mark håller balansen.'"*[371]

---

[369] Ebd.

[370] Zitat von Gardells Website: http://www.jonasgardell.se/doc/shows/en-pall-en-mikrofon.jsp#section=k3 [Zugriffsdatum: 30.06.2010].

[371] L. Swanberg: „Jonas Gardell – mammas pojke", a.a.O., S. 25.

„Nach dem erfolgreichen Premierenabend im Konzerthaus vor zwei Jahren wurde natürlich viel Lärm gemacht mit dem Jubelfest danach. Aber Jonas Gardell war nicht dabei. ‚Zur Premiere im Konzerthaus bin ich mit der U-Bahn gekommen, mit meinem Kostüm in der Plastiktüte. Danach bin ich auf dieselbe Art direkt nach Hause gefahren. Ich werde immer traurig nach der Vorstellung. Ich fahre nach Hause zu Mark und spiele Backgammon. Arbeit ist für mich blutiger Ernst, immer. So muss es sein. Aber es muss wie ein Spiel sein. Mark sorgt für die Balance.'"

1991 wird Gardell der Dagens Nyheter Kasperpris verliehen. Das Jahr 1992 bringt Gardell noch mehr Erfolg mit dem Roman *En komikers uppväxt*, der noch im selben Jahr verfilmt wird. Das Drehbuch entsteht parallel zum Roman, und der Film erscheint in zwei Versionen – als Fernsehserie und als Kinofilm. Die Handlung beginnt in den 1970er-Jahren in einem Vorort von Stockholm. Juha Lindström ist von der Idee besessen, in seiner Klasse populär zu sein. Doch sein Streben nach Anerkennung findet keine Resonanz – weder bei den Mitschülern noch bei den Eltern. Juhas Anstrengungen, sich eine bessere Position in der Klasse zu erkämpfen, indem er den Klassenclown spielt, führen nur dazu, dass seine Mitschüler ihn demütigen, oder bleiben ohne Antwort. Die einzigen dankbaren Zuschauer seiner missglückten Auftritte sind Thomas und Jenny, zwei Kinder, die ebenfalls keinen Status besitzen und aus der populären „Kinderelite" ausgeschlossen bleiben. *En komikers uppväxt* wird 1992 mit dem Prix Futura ausgezeichnet und in mehrere Sprachen übersetzt. Im selben Jahr wird im Stockholmer Stadttheater das Stück *Cheek to Cheek* uraufgeführt.

1993 erhält Gardell einen der größten Literaturpreise Schwedens, das Frödingsstipendiet. Im folgenden Jahr schreibt Gardell das Libretto für die Oper *Fru Björks öden och äventyr*, die im Schloss von Vadstena, später auch in Japan aufgeführt wird.

Das Jahr 1995 zeichnet sich durch zwei wichtige Ereignisse aus: zum einen durch das Entstehen des Romans *Frestelsernas berg*, in dem laut Gardell zum ersten Mal viele autobiographische Details vorkommen[372], zum anderen durch das Verfassen des Drehbuchs zum Film *Pensionat Oskar* (Regie: Susanne Bier), der beim Montreal World Film Festival 1995 den Fipresci-Preis (Prix de la critique internationale) für den besten internationalen Film gewinnt. 1996 erhält Gardell den Guldbagge-Preis (nationaler schwedischer Filmpreis) für das beste Drehbuch. Anlass für den Roman *Frestelsernas*

[372] *„Den här boken är så nära mig, den är så utlämnande att jag är rädd för den. Det är absolut det närmsta jag kommit mig själv." („Dieses Buch steht mir so nahe, es ist so ausliefernd, dass ich Angst davor habe. Es ist das erste Mal, dass ich mir so nahe gekommen bin.")* Die Fakten sind der Internetquelle *Om Gardell* entnommen: http://user.tninet.se/~aar876d/special.htm [Zugriffsdatum: 30.06.2010].

berg war eine Reise nach Palästina und Israel mit dem Besuch eines orthodoxen Klosters:

> *„Idén till romanen fick jag på en resa i Israel och Palestina där jag besökte det kloster som ligger inhugget mittemellan himmel och jord i berget som traditionellt anses vara det berg dit Jesus fördes av djävulen för att frestas. Bilden av tillvarons villkor blev så extremt påtagliga där.“*[373]

> *„Die Idee für den Roman bekam ich auf einer Reise nach Israel und Palästina, wo ich ein Kloster besuchte, das zwischen Himmel und Erde hängt, an einem Berg, der traditionell als der Ort gilt, an dem Jesus vom Teufel versucht wurde. Das Bild von der Willkür des Lebens wurde dort so offensichtlich.“*

1996 wird Gardell der Tage-Danielsson-Preis verliehen. 1997 schreibt er das Drehbuch für die Verfilmung von *Cheek to cheek.* Das nächste Stück, *Människor i solen*, wird ebenfalls 1997 uraufgeführt und seitdem ständig auf der kleinen Bühne des Königlichen Dramatischen Theaters (Dramaten) gespielt. 1997 erscheint außerdem das Buch *Isbjörnarna. Cheek to cheek. Människor i solen*, das alle drei Theaterstücke enthält. Auch das Drehbuch für den Film *Irma und Gerd* wird in diesem Jahr fertiggestellt.

1998 veröffentlicht Gardell den Roman *Så går en dag ifrån vårt liv och kommer aldrig åter* und erhält dafür 1999 die Auszeichnung Guldpocket. 1998 wird ihm der Stora svenska talarpriset verliehen.

Im September 1999 kommt sein Stück *Scheherzad* auf die Bühne des Dramatischen Theaters. Als Text wird es in *Oskuld och andra Texten* (2000) publiziert. Der Film *Livet är en schlager*, zu dem Gardell 2000 das Drehbuch schreibt, kommt im selben Jahr heraus und erhält den QX-Preis als bester Film des Jahres.

Schon ein Jahr darauf erscheint das nächste Buch – *Ett ufo gör entré* –, das den Roman *En komikers uppväxt* fortsetzt und das Thema Mobbing, aber auch die Coming-out-Phase von Homosexuellen problematisiert. Das Wiederaufgreifen der Problematik und die Verwendung derselben Protagonisten zeigt deutlich, dass das Thema Kindheit auch neun Jahre nach dem Erscheinen des ersten Jugendromans für Gardell nicht abgeschlossen ist, obwohl er schon 1986 das Gegenteil behauptete:

> *„Mellan tuggorna läser han högt och entusiastisk ur ‚Odjurets tid‘, sedan läggar han ifrån sig den och säger flinande att han i och med den är färdig med sin barndom – det var därför han kunde satsa på något roligt som ‚Präriehundarna‘.“*[374]

> *„Während er kaut, liest er laut und mit Enthusiasmus aus ‚Odjurets tid‘, dann legt er es zur Seite und sagt höhnisch, dass er mit diesem Roman mit seiner Kindheit fertig sei – deswegen könne er mit etwas Lustigem wie ‚Präriehundarna‘ fortfahren.“*

---

[373] Gardells Website: http://www.jonasgardell.com/doc/books/frestelsernas-berg.jsp#section=k2 [Zugriffsdatum: 15.04.2010].

[374] M. Samuelsson: „En fritt uppfostrad 80-talsmänniska“, a.a.O.

Ett ufo gör entré wird ebenfalls mit dem QX-Preis ausgezeichnet. Dazu kommt die Auszeichnung Årets uppstickare (2001). Zwei weitere Auszeichnungen erhält er 2002: den Preis Stora RBU für sein Engagement für behinderte Kinder und Jugendliche (Galakonzert für die Unterstützung des RBU-Verbands) und für das Drehbuch *Livet är en schlager*. Auch wird er für seine Show *Livet* zum Årets artist (Schauspieler des Jahres) ernannt.

Im September 2002 wird Gardell Vater: Die Mutter seines Sohnes Amos, Ingeborg Svensson, ist eine gute Freundin Gardells und Doktorandin der Ethnologie, die in einer lesbischen Beziehung lebt. Nach dem schwedischen Gesetz teilen sich die Eltern das Sorgerecht, wobei das Kind jede zweite Woche beim Vater und dessen Lebensgefährten Mark Levengood verbringt[375].

Seinem Sohn Amos widmet Gardell das nächste Buch, das 2003 herauskommt und *Om Gud* heißt. Es ist das erste populärwissenschaftliche Buch des Autors. In *Om Gud* analysiert er die Entstehungsgeschichte des monotheistischen Gottesbilds und untersucht unterschiedliche historische Gottesbilder verschiedener Kulturen des Nahen Ostens auf Merkmale, die auch das alttestamentarische Gottesbild prägen. 2005 kommt das Theaterstück *Helvetet är minnet utan makt att förändra* auf die Bühne, die Aufführungen werden jedoch später eingestellt. Das Schreiben dieses Stücks hat fünf Jahre in Anspruch genommen.

Im Jahr 2006 erscheint der Roman *Jenny*, der die Juha-Lindström-Trilogie abschließt. Der Roman entsteht aus der Auseinandersetzung mit dem Vergewaltigungstrauma, das Gardell als 14-Jähriger erlitt. Für *Jenny* erhält Gardell einen weiteren Literaturpreis (Siripriset).

Im selben Jahr bekommt Amos eine Schwester: Olga. Biologische Eltern sind Mark Levengood und Fanny Andersson (Sozialanthropologin an der Universität Stockholm). Auch Olga soll jede zweite Woche bei ihren „Vätern" verbringen[376].

2007 wird Gardell aufgrund der Veröffentlichung von *Om Gud* für die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät der Universität Lund vorgeschlagen. Er hält Vorträge und Predigten in Kirchen und lehrt eine Zeit lang an der Universität Lund.

---

[375] *„Amos ska till början bo hemma hos sina mammor på Södermalm i Stockholm, inte långt ifrån Gardell och Levengoods bostad. Men enligt uppgifter ska föräldrarna efter en tid dela på vårdnaden och ha sonen boende hos sig varann vecka." („Amos wird zunächst zu Hause bei seinen Müttern auf Södermalm in Stockholm wohnen, nicht weit von Gardell und Levengood entfernt. Aber den Angaben zufolge werden sich die Eltern nach einer gewissen Zeit das Sorgerecht teilen und den Sohn jede zweite Woche bei sich haben.").* F. Johansson: „Vårt lilla barn är ett mirakel". In: *Aftonbladet*, 15.09.2002.

[376] D. Panas/S. Nylén: „Jonas & Mark har fått barn". In: *Aftonbladet*, 04.03.2006.

Allerdings gibt es unter den schwedischen Theologen auch Kritiker, die mit dieser Entscheidung nicht einverstanden sind und Gardell sein fehlendes Theologiestudium und fachliche Mängel in *Om Gud* vorwerfen. So heißt es in einem Artikel in *Sydsvenskan*:

> *„Men det är inte alla som är lika nöjda över utnämningen. Teologie doktor Tuve Skånberg och professor Eva Hamberg är några av dem som reagerat.*
> *– I pressmeddelandet på universitets hemsida framhåller man särskilt hans bok ‚Om Gud'. Men det är inte en akademisk bok utan ett populärvetenskapligt debattinlägg. Det finns tusentals människor som är bättre meriterade till att bli hedersdoktor, säger Tuve Skånberg.*"[377]

> *„Aber es sind nicht alle mit der Ernennung zufrieden. Reagiert haben Tuve Skånberg, Doktor der Theologie, und Professor Eva Hamberg:*
> *– In der Pressemitteilung auf der Universitätsseite verweist man besonders auf sein Buch ‚Om Gud'. Aber das ist kein akademisches Buch, sondern eine populärwissenschaftliche Debatte. Es gibt Tausende Menschen, die bessere Voraussetzungen haben, Ehrendoktor zu werden, sagt Tuve Skånberg."*

Nach heftigen Debatten wird Gardell mit Zweidrittelmehrheit zum Ehrendoktor in Theologie ernannt. Am 30. Mai 2008 wird ihm in einer feierlichen Zeremonie im Dom zu Lund der Ehrendoktortitel verliehen.

2009 schreibt Gardell das Drehbuch für die Fernsehserie *De halvt dolda*, in der er wieder zu der für ihn typischen Problematik zurückkehrt: Er erzählt von drei schwedischen Familien in der Zeit zwischen 1970 und heute und problematisiert das Eltern-Kind-Verhältnis sowie die Themen Homosexualität, Alkoholismus und Neonazismus. Der Film wird 2009 mit dem schwedischen TV-Preis Kristallen ausgezeichnet.

Im selben Jahr erscheint ein weiteres Buch, das auf der Auslegung von Texten aus dem Neuen Testament basiert und auf 360 Seiten ein historisches Bild von Jesus zu geben versucht. Dementsprechend heißt die Abhandlung *Om Jesus*. Sie ist Gardells Kindern Amos und Olga gewidmet. Gardell brauchte zwölf Jahre, um religionshistorische Schriften, Apokryphen und das Neue Testament zu studieren und das Buch fertigzustellen.

Mit *Om Gud* und *Om Jesus* beginnt eine völlig neue Phase in Gardells literarischer Tätigkeit. In einem in der Zeitung *Expressen* publizierten Interview vom März 2009 (am Vortag des Erscheinens von *Om Jesus*), macht Gardell ein wichtiges Zugeständnis:

> *„Efter tolv års privata religionsstudier säger han [Gardell] sig vara färdig som romanförfattare.*

[377] I. Persson Lännerberg: „Bråk kring Gardells doktorshatt". In: *Sydsvenskan*, 18.12.2007.

– När man hittar ett blåbärsställe så tänker man ‚wow' och plockar och plockar och nu börjar blåbären ta slut, jag har inte så många berättelser kvar, kanske föds det frågor i framtiden, då besvarar jag dom."[378]

„Nachdem er [Gardell] zwölf Jahre lang Religion auf eigene Faust studiert hat, ist er zu dem Schluss gekommen, dass er keine Romane mehr schreiben wird.
– Wenn man eine Stelle mit Heidelbeeren findet, denkt man ‚Wow' und pflückt und pflückt, und jetzt gibt es immer weniger davon, ich habe nicht mehr so viel zu erzählen, vielleicht werden in der Zukunft Fragen entstehen, dann beantworte ich diese."

Diese Selbstaussage lässt ebenso wie Gardells Abkehr vom fiktionalen Genre den Schluss zu, dass ein Prozess der Intellektualisierung[379] in Gang gesetzt wurde. Wurden die ambivalenten und bedrohlichen Gottesbilder, die tief im Unbewussten des Autors verankert sind, im Prozess des Schreibens in Form religiöser Metaphern und Symbole zu Papier gebracht und auf diese Weise ihrer Gefährlichkeit beraubt, ändert sich die Strategie der Verarbeitung von Angstphantasien durch den Rückgriff auf die rationale Sprache der Wissenschaft komplett: In *Om Gud* und *Om Jesus* beschäftigt sich Gardell mit biblischen Texten, arbeitet mit Primärquellen, analysiert, wertet aus, konkretisiert, untersucht die Geschichte Israels, stellt Hypothesen auf und erklärt die Ambivalenz der Gottesbilder aus der historischen Perspektive:

„Jag får inte ihop dem! Jag får inte ihop den gud som dricker gräddmjölk i skuggan av ett träd med den gud som upprörs över att hans krigare skonat kvinnor och barn. Jag får inte ihop Gud som skulle älska mig vad som än hände och vad än jag gjorde med guden som hatar och förbannar mig. Jag får inte ihop dem! Och hur skulle jag? […] De ofta motstridiga gudsbilderna återfinns i bibelns olika texter och går inte att få ihop – eftersom de är utvecklade ur olika föreställningar, olika behov, olika samhällen, olika tider – och jag menar att det är viktigt att vara medveten *om dem även om den troende inte i sin livsåskådning behöver eller ens kan* omfatta *var och en av dem." (Om Gud, S. 106, Hervorhebungen im Original)*

„Ich kann sie nicht zusammenbringen! Ich kann den Gott, der im Schatten eines Baums Sahne trinkt, nicht mit dem Gott, der sich über seine Krieger aufregt, weil sie Frauen und Kinder am Leben gelassen haben, zusammenbringen. Ich kann den Gott, der mich liebt, egal, was passiert, und unabhängig von dem, was ich tue, nicht mit dem Gott, der mich hasst und verbannt, zusammenbringen. Ich kann sie nicht zusammenbringen! Wie könnte ich? […] Die oft widersprüchlichen Gottesbilder findet man in verschiedenen Bibeltexten wieder, und sie können nicht zusammengebracht werden, weil sie aus unterschiedlichen Vorstellungen, unterschiedlichen Bedürfnissen, in unterschiedlichen Gesellschaften und unterschiedlichen Zeiten entwickelt wurden. Und ich meine, dass es wichtig ist, sich dessen bewusst *zu sein, auch wenn der Gläubige in seiner Lebensbetrachtung nicht jede Einzelheit* fassen *muss oder* fassen *kann."*

Mit dieser Erklärung kann der Autor eine größere Distanz zu den von ihm als unangenehm empfundenen Gottesbildern gewinnen, sie in einen historischen Kontext

[378] A. Clark: „Jag är färdig som romanförfattare". In: Expressen, 05.04.2009.
[379] Bei Laplanche und Pontalis findet sich folgende Definition der Intellektualisierung: *„Vorgang, durch den das Subjekt seine Konflikte und Gefühle rational zu formulieren versucht, um sie so zu meistern."* J. Laplanche/J. B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 232.

einordnen. Auch sein neues Projekt, das Fernsehprogramm *Åh, herregud!*, das seit 2010 ausgestrahlt wird und als Serie über die Entstehung unterschiedlicher Gottesvorstellungen konzipiert ist, soll eine auf Wissenschaft und Geschichte gegründete Erklärung für den Gottesglauben liefern, wobei Gardell als Programmleiter eine Art Pastorenrolle übernimmt:

> *„Jag vill att programmet ska fungera som en söndagsskola. Folkbildande helt enkelt. Men om det är bra eller inte, det vette fåglarna.“*[380]
>
> *„Ich will, dass das Programm wie eine Sonntagsschule funktioniert. Volksbildend, ganz einfach. Aber ob es gut oder schlecht ist, weiß der Kuckuck.“*

Somit lässt sich im Rahmen der hier ausgeführten biographischen Skizze eine interessante Entwicklung in Leben und Werk des Autors feststellen: vom fiktionalen Roman zum populärwissenschaftlichen Sachbuch, vom Stand-up-Komiker zum aufklärerischen Prediger, vom rebellischen, unkonventionellen Jugendlichen zum Ehrendoktor der Theologie, von dunklen Gottesbildern zur wissenschaftlichen Reflexion und historischen Rekonstruktion ihrer Entstehung.

Mit Rückblick auf diese Entwicklung soll im nächsten Kapitel die Frage untersucht werden, inwiefern die negativen Erfahrungen Gardells mit den Elternobjekten und der Einfluss des religiösen Milieus das Entstehen angstbesetzter Gottesbilder in seinem Werk beeinflusst haben und wie diese frühkindlichen Erfahrungen zum Phantasiematerial für das fiktionale Werk wurden. Auch soll die Abwehrfunktion der Intellektualisierung, wie sie uns in *Om Gud* begegnet, untersucht werden. Dafür betrachte ich zunächst die Beziehung Jonas Gardells zu seinen Eltern, um die Problembereiche und Konflikte dieses Beziehungsszenariums zu erkunden, und gehe dann zu seinem Werk über, in dem er diese Konflikte und Spannungsfelder später verschlüsselt zu verarbeiten sucht.

6.1.3 Das ödipale Dreieck: die heilige Mutter, der himmlische Vater und der büßende Sohn

Seinen Essay *Om Gud* lässt Jonas Gardell mit folgenden Worten beginnen:

> *„Jag är uppfostrad av mamma i Enebyberg och av Fader Vår som är i himmelen. Jag helgade bägges namn, och båda var medvetna om den andras existens. Sålunda uppmanade Gud mig allvarligt att hedra min moder, och mamma lärde mig att Gud alltid var hos mig, att han skulle älska mig, vad som hände, vad jag än gjorde – att han aldrig skulle överge mig.“ (Om Gud, S. 7)*

[380] O. Sjögren: „Söndagsskola i Jonas Gardells regi“. In: *Dagens Nyheter*, 15.02.2010.

„Ich wurde von der Mutter in Enebyberg und vom Vater Unser, der da ist im Himmel, erzogen. Ich heiligte die Namen von beiden, und jeder wusste von der Existenz des anderen. So forderte Gott mich dazu auf, meine Mutter richtig zu ehren, und Mutter brachte mir bei, dass Gott immer bei mir ist, dass er mich lieben würde, egal, was passiert, unabhängig von dem, was ich tue – dass er mich niemals verlassen würde."

Schon dieser Satz, der dem Leser gleich am Anfang bestimmte Information vermitteln möchte, sagt einiges über den Erzähler (und den hinter ihm stehenden Autor) und über dessen Verhältnis zu seinen Eltern aus: So fällt auf, dass der Vater ausgelassen und durch die Gestalt des himmlischen Vaters ersetzt wird. In meinem Interview mit Gardell, in dem er auf diese Passage zurückkommt, erwähnt er zwar den Vater, unterbricht jedoch den angefangenen Satz gleich wieder, um von der Mutter und Großmutter zu sprechen:

„Och Gud är det hem vi förlorat och vi strävar att återfinna. Gud är det hem … och det är även en mor eller mormor eller en far du inte längre … eller du söker att finna. *Och boken* ‚Om Gud' *börjar med meningen ‚Jag är uppfostrad av* mamma som var där *och* fader vår som är i himmelen*', så där finns mamma med i första raden. Hon finns med i slutet av boken också. Och boken om Jesus – eftersom du sa mormor – börjar faktiskt med mormor, så jag tror absolut att de rötterna finns väldigt tydligt i oss."*[381] *(Hervorhebungen A. V.)*

„Und Gott ist ein Zuhause, das wir verloren haben, aber wiederzufinden versuchen. Gott ist Zuhause … Und das ist wie die Mutter, oder auch wie die Großmutter oder ein Vater, die oder den du nicht mehr länger … die du zu finden suchst. *Und das Buch* ‚Om Gud' *fängt mit dem Satz an: ‚Ich bin erzogen worden von der* Mutter, die dabei war, *und* vom Vater Unser, der im Himmel ist'. *Dort gibt es die Mutter also in der ersten Zeile. Sie gibt es auch am Ende des Romans. Und das Buch von Jesus – weil du ‚Großmutter' gesagt hast – fängt tatsächlich mit der Großmutter an, so ich bin überzeugt, dass diese Wurzeln ganz deutlich in uns existieren."*

Kennt man die Biographie des Autors nicht, würde man nach dem ersten Satz von *Om Gud* vermuten, dass Gardell als Halbwaise aufgewachsen ist und seinen Vater früh verloren hat oder dass dieser gar nicht erst vorhanden war. Bekannt ist jedoch, dass der Vater die Familie wegen einer anderen Frau verließ, als Jonas 16 Jahre alt war. Das bewusste Verschweigen der väterlichen Existenz deutet auf eine zentrale Problematik hin – die Verdrängung des Vaters infolge einer traumatischen Erfahrung. Zu fragen wäre jedoch, ob allein die Flucht des Vaters aus der Familie auf den adoleszenten Jungen dermaßen traumatisch gewirkt hat, dass er die Existenz seines Vaters leugnet und verdrängt, oder ob es schon früher ungelöste Konflikte (etwa ödipaler Natur) mit dem Vater gegeben haben könnte, die mit dessen Verschwinden aus Gardells Leben den Verdrängungsprozess beschleunigten.

[381] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007, siehe Anhang, S. XII, S. XXVII.

In Interviews vermeidet Gardell es grundsätzlich, über seinen Vater zu sprechen. Nur in seinen fiktionalen Werken treten der Vater und der Hass auf ihn offen zutage. In *Om Gud* begegnen wir der Vaterfigur in der symbolischen Gestalt des himmlischen Vaters, der seinen Sohn aus der Ferne erzieht. Die Mutter hingegen ist im Text anwesend, ja sogar überrepräsentiert, da sie schon in der ersten Zeile vorkommt und immer wieder erwähnt wird.

Diese Konstellation tritt in Gardells Erleben schon in der frühen Kindheit auf: Ingegärd Gardell, Hausfrau und Mutter von vier Kindern, war nur für die Familie da. Die Geburten folgten dicht aufeinander. Als die jüngste Schwester geboren wurde, war der älteste Sohn sechs Jahre alt[382].

Die Geburt des kleinen Jonas verlief schwer: Nach der Entbindung bekam die Mutter eine Bauchfellentzündung und kämpfte ums Überleben:

> *„Jag fick min tro med modersmjölken, rent konkret. Min mor, den en gång så kloka och nu så senila kvinnan, fick bukhinneinflammation när jag föddes, låg döende med mig på bröstet och sjöng psalmer. Hon har berättat att jag såg ut att förstå allt. Det var då hon bestämde sig för att överleva.“*[383]

> *„Ich habe meinen Glauben buchstäblich mit der Muttermilch eingesaugt. Meine Mutter, damals eine so kluge und jetzt so senile Frau, bekam Bauchfellentzündung, als ich geboren wurde, lag im Sterben mit mir auf der Brust und sang Psalmen. Sie hat erzählt, dass ich aussah, als ob ich alles verstand. Dann beschloss sie zu überleben.“*

Schon in dieser stark romantisierten (und idealisierten) Beschreibung kann man die Bindung Gardells an seine Mutter erkennen. Es ist denkbar, dass die Todesnähe der Mutter nach der Geburt ihres Sohnes die Voraussetzungen für die spätere Symbiose schuf, denn die Angst vor dem Tod band die Mutter noch mehr an das Kind, durch das sie die Kraft zum Überleben fand. Anzunehmen ist auch, dass die unglücklichen Geburtsumstände eine traumatische Wirkung auf den Säugling Jonas gehabt haben, z.B., weil er durch die schwere Erkrankung seiner Mutter in seinen ersten Lebenstagen auf größtmögliche Zuwendung und eine intensive Mutter-Kind-Interaktion verzichten musste. Möglicherweise hat er diese traumatische und schmerzliche Erfahrung einer nicht genügend Schutz und Fürsorge bietenden Mutter später abgewehrt und durch das Bild der absolut liebenden, beschützenden, trostspendenen und immer vorhandenen Mutter ersetzt. Diese abgespaltene, idealisierte Mutterimago ist insbesondere in der Gestalt der Maria in *Frestelsernas berg* und *Passionsspelet* zu besichtigen. Die

[382] B. Aminoff: „Jonas fräckaste blir för mycket för mamma“. In: *IDag*, 18.01.1992.
[383] K. Thunberg: „Garderad med Gud“. In: *Svenska Dagbladet*, 05.04.2009.

Sehnsucht nach der idealen Mutter kommt außerdem in der Pietà-Metapher in *Fru Björks öden och äventyr* zum Ausdruck.

Das Fehlen der substanziellen Sicherheit in der ersten Lebensphase könnte dazu beigetragen haben, dass Jonas viel später als die anderen Kinder zu sprechen anfing. Auf die Frage nach dem ursprünglichen Grund für sein Schreiben und Erzählen antwortet Gardell in einem Interview:

> *„När jag var liten hade jag talfel som var så grova att man till och med trodde att jag var efterbliven. Jag hade inget språk. Och fortfarande har jag en väldigt liten vokabulär. Jag kan inga svåra ord. Sedan jag var liten har jag fått erövra språket. Men nuförtiden ger det mig en väldig ångest att alltid försöka återvinna det. Herregud, jag identifierar mig inte som författare egentligen. Det ligger inte alls samma misströstan i artisteriet. Jag skulle väl kunna uppträda som gameshowprogramledare eller nå't."*[384]

> *„Als ich klein war, hatte ich Sprachfehler, die so schlimm waren, dass man sogar geglaubt hat, ich sei zurückgeblieben. Ich hatte keine Sprache. Und ich habe immer noch einen sehr kleinen Wortschatz. Ich kann keine komplizierten Wörter. Als ich größer wurde, bekam ich die Möglichkeit, die Sprache zu erobern. Aber heutzutage ist es eine Qual, immer zu versuchen, sie zurückzugewinnen. Mein Gott, ich identifiziere mich eigentlich nicht mit dem Schriftsteller. Diese Verzweiflung gibt es nicht beim Schauspielern. Ich könnte gut als Showprogrammleiter oder etwas Ähnliches auftreten."*

Eine ähnliche Bemerkung über seine Schwierigkeit als Kind, sich sprachlich auszudrücken, macht Gardells Mutter:

> *„Han [Jonas] spelade teater nästan innan han kunde prata."*[385]

> *„Er [Jonas] spielte Theater, fast bevor er sprechen konnte."*

Es ist denkbar, dass sich in der Weigerung zu sprechen der unbewusste Wunsch artikuliert, die basale Sicherheit einer Symbiose mit der Mutter aufrechtzuerhalten, statt im Akt des Sprechens Distanz zum Objekt zu gewinnen und sich als autonomes Subjekt zu begreifen. Man kann fast davon ausgehen, dass Gardells früher Hang zum Schauspiel sich nicht nur aus dem phallisch-narzisstischen Wunsch speiste, sich im „Glanz des mütterlichen Auges" (Kohut) zu spiegeln, sondern auch dem Zweck diente, den Mangel an mütterlicher Nähe und Zuneigung der ersten Lebenszeit zu kompensieren.[386] Offenbar zog der kleine Jonas aus dem Theaterspiel die Lust, sich durch Gestik und

---

[384] H. Tiselius: „Gardell tar livet av sin pappa Lars Norén". In: *Teatertidningen* 1 (1993), S. 8–12; hier: S. 12.

[385] B. Aminoff: „Jonas fräckaste blir för mycket för mamma", a.a.O.

[386] Das gleiche Muster, das den (narzisstischen) Wunsch nach Liebe und Bewunderung widerspiegelt, kennzeichnet Gardells Auftritte als Stand-up-Komiker. So schreibt Ulf Särnefält: *„I sina succéartade stå-upp-shower är han – vid sidan om sin bitska och komiska satir – modig nog att visa sig ‚naken' och erkänna sitt enorma behov av kärlek. ‚Älska ihjäl mig, gör det! Berör mig, se mig som ingen sett mig förut', ber han publiken." („In seinen erfolgreichen Stand-up-Shows ist er – neben seiner beißenden und komischen Satire – mutig genug, sich ‚nackt' zu zeigen und sein enormes Bedürfnis nach Liebe anzuerkennen. ‚Liebt mich zu Tode, macht es! Berührt mich, seht mich, wie noch keiner zuvor mich gesehen hat', bittet er das Publikum.")* U. Särnefält: „Evangelium enligt Jonas Gardell: ‚Älska mig, berör mig och förlåt mig!'". In: *Svenska journalen*, 11/1992, S. 9.

Mimik mit den Objekten zu verständigen, ohne den Zustand der wortlosen Mutter-Kind-Symbiose aufgeben zu müssen.

Diese Annahme wird durch eine Passage aus *Passionsspelet* gestützt, in der der Erzähler die frühe Kindheit des Protagonisten Hampus zunächst mit einer vollkommen glatten Wasseroberfläche vergleicht – Symbol für die undifferenzierte Mutter-Kind-Einheit –, dann den Protest gegen die gewaltsame Auflösung dieser Dyade auf den verzweifelten Schrei des Kindes zurückführt und die Verdrängung des kindlichen Symbiosewunsches folgendermaßen formuliert[387]:

> *„Som barnet som försöker göra sig förstått genom att skrika, men till slut accepterar att glömma sitt och sedan lära sig människornas språk." (PS, S. 33)*
>
> *„Wie das Kind, das sich durch Schreien zu verständigen versucht, doch zum Schluss akzeptiert, das Seine zu vergessen, und dann die menschliche Sprache lernt."*

Anzunehmen ist auch, dass eine derart starke Bindung an die Mutter die Auflösung der Dyade durch einen Dritten erschwert oder sogar zum Scheitern bringt. In diesem Fall wird der Vater zum Störfaktor und zum Projektionsträger der ödipalen Tötungswünsche des Sohnes, die dieser abgewehrt und verdrängt hat, um der Bestrafung durch den Vater zu entgehen. Der Hass auf den Vater bleibt jedoch bestehen und wird immer wieder aktiviert, wenn der Vater der Mutter zu nahe kommt oder die intensive Mutter-Sohn-Beziehung zu zerstören droht. In *Frestelsernas berg* etwa kommt diese ödipale Phantasie über den Rivalitätskampf mit dem Vater zum Ausdruck, die der Erzähler in einem Kommentar zu den Gedanken des Protagonisten Johan unterbringt:

> *„Om han bara fick skulle han kunna befria sin mamma. Häva förbannelsen, bryta belägringen. En riddare, en prins, ett barn som drömde om att ställa till rätta." (FB, S. 70)*
>
> *„Wenn er nur dürfte, würde er seine Mutter befreien können. Den Fluch aufheben, die Belagerung brechen. Ein Ritter, ein Prinz, ein Kind, welches davon träumte, die Gerechtigkeit wiederherzustellen."*

Doch dieser auf dem Papier formulierte Wunsch bleibt in der Wirklichkeit so gefährlich, dass er (so vermute ich) zusammen mit der bedrohlichen, verbietenden ödipalen Vaterimago verdrängt werden muss. An seine Stelle tritt die Idealisierung der Vaterfigur, die zur Abwehr von Wut- und Hassgefühlen dient. Diese idealisierte und in den Himmel versetzte Vaterimago wird dann später in das Bild des christlichen Gottes eingehen, der Jonas Gardell „aus der Ferne" erzogen hat. Doch kommen wir zunächst auf Gardells Verhältnis zu seiner Mutter zu sprechen, die allem Anschein nach eine zentrale Rolle in seinem Leben spielt.

[387] Vgl. dazu die Interpretation dieser Passage in Kap. 3.1.1 dieser Arbeit.

Nachdem der kleine Jonas die Sprache erobert hat, findet er bei seiner Mutter Lob und Unterstützung, was dazu beiträgt, dass er sich noch mehr für kreative Tätigkeiten begeistert. So berichtet seine Mutter:

> *„Han [Jonas] ritade små serieböcker tidigt. Han skrev små sorgmodiga naturlyriska dikter som alltid hade en positiv knorr. Dem har jag uppsatta lite överallt.“*[388]
>
> *„Er [Jonas] malte früh kleine Buchreihen. Er schrieb kleine traurige naturlyrische Gedichte, die immer einen positiven Aspekt hatten. Die habe ich da und dort aufgehängt.“*

Stolz und nostalgische Gefühle sind in dieser Äußerung unverkennbar. Dass die Mutter sich häufig nach der Zeit zurücksehnt, in der die Kinder noch klein waren, zeigt auch ihr folgender Kommentar: *„Jag älskade småbarnsåren!“*[389] *(„Ich liebte die Kinderzeit!“).* Aus Gardells Schilderung erfahren wir, dass seine Mutter die Kinder sehr liebte, in der Erziehung sehr liberal war, die Kinder in der gelassenen Atmosphäre der 1970er-Jahre aufwachsen ließ und ihre Kreativität förderte. Das Zuhause war von Lärm und Vitalität geprägt. Er komme, sagt Gardell, *„från en familj där vi hojtade, skrek och smällde i dörrarna. Till slut hade vi inga dörrar kvar. De föll som furor. Och ersattes med draperier. Dem gick det inte att slå i“*[390] *(„aus einer Familie, wo wir aus vollem Halse brüllten, schrien und mit den Türen knallten. Zum Schluss hatten wir keine Türe mehr. Sie fielen wie Fichten. Und wurden durch Draperien ersetzt. Die ließen sich nicht zuschlagen“).*

Zugleich erzog Ingegärd Gardell ihre Kinder im Glauben an Gott und vermittelte ihnen etwas von dem puritanisch-nüchternen Geist der Baptisten. Jeden Sonntag besuchte die Familie die baptistische Kirche in der Norrtullsgata in Stockholm[391]. Jonas besuchte auch die Sonntagsschule[392] für die Kinder der Baptisten. Das Gebet spielte eine wichtige Rolle: Wenn das Abendgebet gesprochen wurde, sollten die Kinder barfuß auf dem Boden stehen.

> *„När jag skulle be aftonbön skulle det helst göras på kalla stengolv med bara fötter och ben för att man liksom skulle lida lite […]“*[393]
>
> *„Wenn ich das Abendgebet sprechen sollte, sollte das am besten auf dem kalten Steinboden geschehen, mit nackten Füßen und Beinen, als ob man ein bisschen leiden sollte.“*

---

[388] B. Aminoff: „Jonas fräckaste blir för mycket för mamma“, a.a.O.
[389] Ebd.
[390] Ebd.
[391] Siehe dazu A. Lagerström: „Sannerligen återuppstånden. Intervju med Jonas Gardell“. In: *Vi-tidningen*, 24.03.2009.
[392] Dazu O. Sjögren: „Söndagsskola i Jonas Gardells regi“, a.a.O.
[393] Ebd.

Im Sommer fuhren die Kinder zur Großmutter mütterlicherseits nach Bergslagen, wo sie die langen, hellen schwedischen Sommertage genossen und viel Zeit außerhalb des Hauses verbrachten. Auch dort waren Gebet und Psalmen ein wichtiger Teil des Alltags. Die Erinnerungen an diese Zeit sind in Gardells Essay *Om Jesus* eingegangen:

> *„Om söndagsförmiddagarna hos mormor firade vi andakt på glasverandan. Mormor satt i mörkröd finklänning med bibeln i knät och läste ett stycke ur evangeliet. Min syster lekte med några kexsmulor som blivit kvar på matbordets vaxduk. Min mellanbror ville resa sig för att släppa ut en fluga som surrade mot fönsterglaset, men mamma sträckte ut handen och höll kvar honom vid stolen. Sedan bad vi Fader Vår och sjöng läsarpsalmer. ‚Han har öppnat Pärleporten' och ‚De komma från öst och väst'. När andakten var över fick vi gå ut och bada. Så enkel och självklar var tron. Jesus var svaret. Så brukade vi säga i min barndoms baptistförsamling. Jesus var svaret – någon fråga behövde egentligen inte ställas." (Om Jesus, S. 7)*

> *„An den Sonntagvormittagen bei der Großmutter feierten wir Andacht auf der Glasveranda. Großmutter saß im schönen, dunkelroten Kleid mit der Bibel auf dem Schoß und las eine Passage aus dem Evangelium. Meine Schwester spielte mit einigen Kekskrümeln, die auf der gewachsten Tischdecke übrig geblieben waren. Mein mittlerer Bruder wollte aufstehen, um die Fliege herauszulassen, die summend gegen die Fensterscheibe stieß, aber die Mutter streckte die Hand aus und hielt ihn auf dem Stuhl. Dann beteten wir das Vaterunser und sangen Psalmen. ‚Er hat die Perlentür geöffnet' und ‚Sie kommen von Osten und Westen'. Wenn die Andacht zu Ende war, durften wir rausgehen und baden. So einfach und selbstverständlich war der Glaube. Jesus war die Antwort. So pflegten wir in der Baptistenversammlung in meiner Kindheit zu sagen. Jesus war die Antwort – irgendeine Frage brauchte eigentlich nicht gestellt zu werden."*

Auch hier fällt auf, dass der Vater in dieser heilen, geborgenen Kinderwelt nicht erwähnt wird. In einem Interview, in dem Gardell die Frage nach der Rolle des Vaters in seiner religiösen Erziehung gestellt wurde, heißt es:

> „Och din pappa då, Bertil? Vilket slags gud hade han?
> *– Han var ateist.*
> Men vad tyckte han om att ni gick i kyrkan så mycket? Försökte han inte påverka dig?
> *– Han var så frånvarande, som en skugga. Han tillhörde den där generationen fäder där barnen är ett fotografi på skrivbordet. Och så arbetade han utomlands halvårsvis som gästforskare i arbetspsykologi. Vi lärde aldrig känna varandra. Jag vet inte vem han var eller vad han ville. Nej, pappa bidrog inte med någon alternativ världsbild."*[394]

> „Und dein Vater Bertil? Welchen Gott hatte er?
> *– Er war Atheist.*
> Aber was hielt er davon, dass ihr so oft in die Kirche gingt? Versuchte er nicht, dich zu beeinflussen?
> *– Er war so abwesend wie ein Schatten. Er gehörte dieser Generation von Vätern an, wo die Kinder ein Foto auf dem Schreibtisch sind. Und dann arbeitete er halbe Jahre lang im Ausland als Gastforscher in der Arbeitspsychologie. Wir lernten uns niemals kennen. Ich weiß nicht, wer er war oder was er wollte. Nein, Vater trug nicht zu irgendeinem alternativen Weltbild bei."*

Angesichts dieser schwachen Vater-Sohn-Beziehung, in der der Vater seinem Sohn keinen verlässlichen Halt bot und die meiste Zeit abwesend war, wundert es nicht, dass

[394] A. Lagerström: „Sannerligen återuppstånden. Intervju med Jonas Gardell", a.a.O.

der kleine Jonas Gardell sich zurückzog, sich vom Vater enttäuscht, verraten und verlassen fühlte und sich Objekten zuwandte, die mehr Geborgenheit und Schutz versprachen: der hauptsächlich durch Frauen vermittelten Phantasiewelt der Religion. Mit seinem Kommentar über den abwesenden und fremd gewordenen Vater wiederholt Gardell eine Passage aus *Frestelsernas berg*, in der sein Protagonist Johan ein Foto seines Vaters betrachtet:

> *„Johan betraktar ett fotografi från Studio Netzler i Strängnäs som föreställer hans föräldrar som unga.[...] För det är ett konstnärligt porträtt och fadern är ofokuserad. Konturerna är suddiga, hans ansikte oskarpt. Ögonen är mörka skuggor. På så vis påminner han redan här om en gengångare, om någon som det är svårt att tydligt se. Johan har nästan inga minnen av sin far. Ständigt viker fadern undan. […] Från moderns ansikte utstrålar ett ljus som är fotografiets absoluta centrum. Från fadern kommer bara skugga. Som ett hotfullt förebud." (FB, 216–217)*

> *„Johan betrachtet ein Foto des Fotostudios Netzler in Strängnäs, auf dem seine Eltern jung sind. […] Weil das ein Kunstporträt ist, ist der Vater nicht im Fokus. Die Konturen sind verschwommen, das Gesicht unscharf. Die Augen sind dunkle Schatten. Auf diese Weise erinnert er schon hier an ein Gespenst, an etwas, was schwer deutlich zu sehen ist. Johan hat fast keine Erinnerungen an seinen Vater. Ständig weicht der Vater aus. […] Von Mutters Gesicht strahlt ein Licht aus, das das absolute Zentrum des Bildes ausmacht. Vom Vater kommt nur Schatten. Wie ein bedrohliches Omen."*

Diese literarische Verarbeitung der Vaterphantasie, in der die Figur Johan ein Projektionsträger von Gardells eigenen ambivalenten Gefühlen dem Vater gegenüber zu sein scheint, hilft, das Verhältnis des Autors zu seinem Vater zu rekonstruieren. Die Attribute der Vaterfigur (Gespenst, Schatten, verschwommene Gestalt) machen deutlich, dass ein massiver Verdrängungsvorgang stattgefunden haben muss, um die väterliche Existenz aus dem Bewusstsein zu löschen. Deutlich ist auch, wie gefährlich und beängstigend die mit der Vatergestalt verbundenen Phantasien sind, wenn sie ins Jenseits verlagert werden. Hier drängt sich die Frage auf, welches ursprüngliche Motiv es für eine derart massive Verdrängung geben kann.

Wir können annehmen, dass der kleine Jonas Gardell, der die Symbiose mit der Mutter nicht aufgeben wollte, dem Vater als störenden Rivalen den Tod wünschte und ihn in seiner Phantasie tötete. Die monatelangen Abwesenheiten des Vaters könnten wie eine symbolische Erfüllung dieses Tötungswunsches gewirkt und den Jungen in die Situation des ödipalen Siegers versetzt haben, was wiederum Schuldgefühle dem Vater gegenüber weckte. Mit der überraschenden Rückkehr des Vaters dürfte sich der ödipale Rivalitätskampf jedes Mal aufs Neue verschärft haben. Ich vermute, dass der kleine Jonas Gardell sich dann dem Vater gegenüber ohnmächtig fühlte, der ihm die Mutter raubte und deren Aufmerksamkeit für sich beanspruchte. Vermutlich fühlte er sich auch von der Mutter verraten und verlassen, was den Hass auf den Vater noch mehr

gesteigert haben dürfte. Gleichzeitig liebte er seinen Vater jedoch, dessen faszinierende Gestalt ihn umso mehr anzog, je unzugänglicher der Vater im wirklichen Leben für ihn war. Dass der Vater die Familie plötzlich für immer verließ[395], könnte der Sohn als Erfüllung seines Tötungswunsches erlebt haben, die starke Schuldgefühle in ihm ausgelöst haben muss. In dieser Situation blieb ihm nichts anderes übrig, als den Vater aus seinem Bewusstsein zu verdrängen. Zum Zeitpunkt der Scheidung war Gardell 16 Jahre alt und damit mitten in der Adoleszenz – einer Phase, in der ödipale Konflikte wieder aktiviert werden, um den endgültigen Verzicht des Jugendlichen auf die libidinös besetzten primären Liebesobjekte zu sichern.

Nach dem Verschwinden des Vaters wohnte Gardell mit seiner Mutter und seiner kleinen Schwester zusammen. Die beiden älteren Brüder waren ausgezogen, und der Rivalitätskampf mit den Geschwistern um das mütterliche Objekt war nicht mehr nötig. Es lässt sich vermuten, dass Gardell für diesen späten ödipalen Sieg mit Schuldgefühlen[396] und Angst büßen musste, die ihn sein ganzes Erwachsenenleben lang begleiten sollten.

6.1.3.1 Das Verhältnis zum Vater und zu Gott

Die Welt, in der Jonas zum festen Glauben erzogen wurde, war eine Frauenwelt. Aus Gardells Kommentaren wissen wir, dass sein Vater sich aus Fragen der religiösen Erziehung heraushielt. Eine Aussage darüber findet sich in einem Interview aus dem Jahr 1992, in dem Gardell die Einstellung seines Vaters zur Religion folgendermaßen beschreibt: *„Pappa var visserligen ateist men min mamma var troende. Hon var väl närmast vad som brukar kallas radikal kristen“*[397] *(„Der Vater war sicher Atheist, aber meine Mutter war gläubig. Sie war wohl fast eine, wie man sagen könnte, radikale Christin“).*

Gardells Mutter und Großmutter vermittelten die Inhalte der freikirchlichen Ideologie, sie brachten den Kindern eine stark romantisierte Form des Glaubens an einen

---

[395] Siehe dazu die folgende Aussage Gardell über die Scheidung: *„Han kom egentligen bara hem för att skilja sig.“ („Er [Vater] kam eigentlich nur nach Hause, um sich scheiden zu lassen.“)* C. Elwin: „Det är inte så många som fimpar i min mat längre“, a.a.O.

[396] Tatsächlich wiederholt Gardell immer wieder, dass er an einem anhaltenden Schuldgefühl leide. So heißt es in einem Interview: *„Min värsta skavank just nu är nog min oförmåga att förlåta mig själv.“ („Mein schlimster Mangel heutzutage ist wohl meine Unfähigkeit mich selbst zu verzeihen.“)* In: U. Särnefält: „Evangelium enligt Jonas Gardell“, a.a.O., S. 42. Auf die Problematik des Schuldgefühls, die auf einen ödipalen Hintergrund hindeutet, wird noch ausführlicher eingegangen.

[397] C. Enander: „När han håller hatet vid liv då skriver sig Gardell rakt in i litteraturhistorien!“, a.a.O., S. 9.

allgegenwärtigen, liebenden himmlischen Vater und dessen Sohn Jesus bei, lasen aus der Kinderbibel vor und priesen Gott mit Liedern.[398]

Außer der Bibel gehörten Bücher über die Heldentaten der Missionare zur Hauptlektüre des kleinen Jonas – Geschichten, die er innig liebte. In seiner Phantasie begab er sich zusammen mit diesen starken, Gerechtigkeit und das Wort Gottes verbreitenden Männern auf die Reise. Er nahm sich diese ehrenhaften Männer zum Vorbild und identifizierte sich mit ihnen, auch, weil die Identifikation mit dem leiblichen Vater (so nehme ich an) durch dessen permanente Abwesenheit und mangelnde Teilnahme an der Erziehung des Sohnes schwer möglich war. Berücksichtigt man den ungelösten ödipalen Konflikt, der Gardells Beziehung zu den Eltern zu prägen scheint, so kann man vermuten, dass der Junge auch aus Furcht vor dem Vater und aufgrund des Rivalitätskonflikts mit ihm eine Identifikation mit ihm verweigerte und sich der Mutter und ihrer Welt zuwandte. In Stunden der Einsamkeit, Unsicherheit oder Angst betete er und suchte Trost bei dem Gott, den er unbewusst mit seiner Mutter verknüpfte.

Diesen christlichen Gott, in dessen Gestalt die trostspendende Mutterimago eingegangen ist, findet man nicht nur in der Metapher vom lächelnden Gott in *Passionsspelet* (ein Bild, das an die ihrem Kind zulächelnde Mutter erinnert), sondern auch in anderen Romanen Gardells, wenn man sich z.B. die in die Fiktion des Romans *En komikers uppväxt* verschobene Phantasie von Gottes Ankunft vor Augen hält:

> *„Ja, jag trodde på Gud. Jag väntade på att han en dag skulle komma och befria oss, det var vad jag gjorde. Hur föreställde jag mig Gud? Som en rymdmänniska. Som någon som kom och ställde till rätta, tröstade alla, förlät allt. På fältet bortom Sävbyholm skulle han landa." (EKU, S. 189)*

> *„Ja, ich glaubte an Gott. Ich glaubte daran, daß er eines Tages kommen würde, um uns zu befreien. Das war es, was ich tat. Wie stellte ich mir Gott vor? Wie einen Menschen aus dem All. Wie jemanden, der kommt und alles in Ordnung bringt, alle tröstet, allen verzeiht. Auf dem Feld hinter Sävbyholm würde er landen." (DLS, S. 164-165)*

Mit anderen Worten: Gott fungiert für den kleinen Jungen als Übergangsobjekt, das eindeutig über mütterliche Qualitäten verfügt und dem Kind Trost und Zuneigung gewährt. In dieses frühe Gottesbild ist die Imago der „guten", absolut liebenden Mutter eingegangen, wie sie uns aus der oralen Phase der kindlichen Entwicklung bekannt ist. Tatsächlich betont auch Gardell selbst, dass er in seiner ganzen Kindheit bis ins

---

[398] Gardell nennt die Bibel das erste Buch, mit dem er aufgewachsen sei: *„Jag är baptistunge och uppvuxen med Barnens bibel. Innan Jules Vernes figurer blev mina hjältar var det Abraham, Isak och Jakob. Detta har inte bara präglat min tro, utan lika mycket mitt språk och min estetik." („Ich bin ein Baptistenjunge und bin mit der Kinderbibel aufgewachsen. Bevor Jules Vernes Romanfiguren zu meinen Helden wurden, waren es Abraham, Isaak und Jakob. Dies hat nicht nur meinen Glauben, sondern ebenso sehr meine Sprache und meine Ästhetik geprägt.")* In: U. Knutson: „En komiker med dödligt allvar", a.a.O., S. 25.

Adoleszenzalter Gott als ein gutes, liebevolles Wesen verstand, wie es ihm seine Mutter vermittelt hatte:

> *„Mammas Gud var bara kärlek. [...] Han älskade mig och alla andra. Det var så självklart.“*[399]
>
> *„Mutters Gott war nur Liebe. […] Er liebte mich und alle anderen. Das war selbstverständlich.“*

Es ist jedoch schwer vorstellbar, dass das Gottesbild des Jungen, der in einer strengen, freikirchlichen Ideologie und einer puritanischen Atmosphäre aufwuchs[400], nur positiv besetzt gewesen sein soll. Bereits das Gebet, bei dem ganz in lutherischer Tradition absolute Ehrlichkeit, Selbstbeherrschung und Gewissenhaftigkeit dem himmlischen Vater gegenüber erwartet wurden, dürfte dazu geführt haben, dass der Junge sich einem strengen väterlich-christlichen Über-Ich ausgeliefert, machtlos und oft auch schuldig fühlte. Diese Gefühle, die ihn belasteten und drückten, verdrängte er aus seinem Bewusstsein und spaltete sie, zusammen mit dem Bild des strengen, anspruchsvollen Gottes, das die ödipale Vaterimago einschloss, ab. Sie kehrten jedoch in Angstphantasien von Gespenstern und bösen Geistern wieder.

So erinnert sich Gardell an die Angst, die ihn immer ergriff, wenn er das Haus passieren musste, in dem sich der schwedische Journalist Stig Dagerman umgebracht hatte. Das mystische Gebäude mit dem Turm lag nicht weit vom Haus der Gardells entfernt, und Jonas und seine Geschwister beteten mehrere Vaterunser still für sich, wenn sie daran vorbeilaufen mussten[401]. Man kann annehmen, dass in Gardells Furcht vor Gespenstern oder Ungeheuern die Angst vor der strafenden Instanz, dem ödipalen Vater, eingegangen ist. Der ödipale Wunsch des Jungen, den Vater zu töten, der der ungelösten Mutter-Kind-Dyade und dem Wunsch nach Inzest mit der Mutter entstammte, wurde in dieser Gespensterphantasie offenbar reaktiviert: Der als tot phantasierte Vater konnte sich mit der Phantasie vom Geist des toten Dagerman verbinden und als Gespenst

---

[399] A. Lagerström: „Sannerligen återuppståndеn“, a.a.O.

[400] Über das nüchterne, sparsame Leben der Familie Gardell findet sich folgende Bemerkung des Journalisten Johan Åkesson: *„Även om njutningen av mat var väl accepterad under Jonas uppväxt fanns där sällan pengar för några extravaganser, och frosseri hörde till de allvarligare synderna.“ („Auch wenn der Genuss beim Essen in Jonas' Kindheit wohl akzeptiert war, gab es selten Geld für irgendwelche Extravaganzen, und Verschwendung gehörte zu den schlimmsten Sünden.“)* J. Åkesson: „Jonas Gardell: ‚Du måste bestämma dig för att tro mig.'“ In: *Fokus*, 22.06.2006.

[401] *„Villan i Enebyberg låg i närheten av det hus med torn som Stig Dagerman bebodde de sista åren av sitt korta liv. Barnen Gardell var baptister, i likhet med modern. När de sprang förbi det stora skrämmande tornhuset där Dagerman bott bad de upprepade gånger Fader vår tyst för sig själva.“ („Die Villa in Enebyberg lag in der Nähe des Hauses mit dem Turm, in dem Stig Dagerman die letzten Jahre seines kurzen Lebens verlebte. Die Gardell-Kinder waren Baptisten, genau wie die Mutter. Wenn sie an dem großen, erschreckenden Turmhaus, wo Dagerman wohnte, vorbeiliefen, beteten sie mehrere Vaterunser für sich.“)* K. E. Lagerlöf: „Den förnedrande skapar en egen värld“, a.a.O.

zurückkehren.[402] Gleichzeitig wurde die Phantasie vom Gespenst sexualisiert, da sie dem verbotenen Inzestwunsch und der Urszenenphantasie entstammt, in der das Kind sich als am elterlichen Geschlechtsverkehr beteiligt vorstellt.[403]

Der literarischen Verarbeitung dieser Phantasie begegnen wir in *Passionsspelet* in der Szene, in der der kleine Hampus die Angst vor „etwas anderem", Gespenstischem verspürt, das sich im Kleider- und Küchenschrank und hinter der Öffnung des Müllschluckers befindet. In der Gestalt des Teufels, der darauf wartet, aus seinem Versteck herauszuspringen und dem Kind etwas Böses anzutun, tritt uns der gefährliche ödipale Vater entgegen, der totgewünscht und in der Vorstellung getötet wurde, jedoch als böser Geist strafend wiederkehrt.

In Hampus' Traum von der Dämonenorgie wird diese Angstphantasie weiter ausgeführt. Hier steht die Gespensterphantasie im Zeichen der erwachten Sexualität: Die Dämonen, die sich selbst befriedigen, wirken auf den Protagonisten gefährlich und gleichzeitig sexuell erregend. Es ist anzunehmen, dass es sich bei dieser auf das Papier gebannten Phantasie um eine Abwehr des gefährlichen Inzestwunsches handelt, denn Hampus, der den onanierenden Gespenstern zusieht, wird in seinem Traum zum Schluss durch den Teufel umgebracht, was als Bestrafung und Wendung des Vatertötungswunsches gegen sich selbst interpretiert werden kann.

Meine Hypothese (die vorerst als spekulativ zu gelten hat), dass die beschriebene Gespensterfurcht ein autobiographisches Element hat und mit Gardells Angst vor dem totgewünschten ödipalen Vater zu tun haben könnte, wird gestützt, wenn man Gardells Selbstmordgedanken in Betracht zieht. Es ist bekannt, dass Jonas Gardell sich schon als kleiner Junge intensiv mit Gedanken über Tod und Jenseits auseinandergesetzt hat und sich nach dem Tod sehnte. Natürlich waren diese Gedanken stark romantisiert und entsprangen teilweise der durch die freikirchliche Praxis bedingten täglichen Erinnerung an die Kreuzigung Jesu, mit dem sich der kleine Jonas Gardell stark identifizierte. So erzählt er zum Beispiel in einem Interview, dass er sich als Neunjähriger, durch „Jesus Christ Superstar" inspiriert, seine eigene Rockoper ausgedacht habe: *„När jag var nio år gjorde jag min första pjäs. Det var en rockopera som hette ‚Jesus Christ*

[402] Siehe an dieser Stelle die Analyse der Ursprünge der Gespensterfurcht bei C. Pietzcker am Beispiel von Jean Pauls *Rede des toten Christus*: *„Derselbe Tötungswunsch findet aber auch in der Vorstellung vom Gespenst, als das der getötete Vater strafend wiederkehrt, zum Kompromiß von Erfüllung und Strafe."* C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls „Rede des toten Christus"*, a.a.O., S. 67.

[403] Vgl. C. Pietzcker: *„Wir können also auf unbewußter Ebene eine in sich konsequente Abfolge feststellen: (1) Urszenenphantasie, (2) das durch sie erregte Kind phantasiert mit dem Inzest seine eigene Teilnahme, (3) das führt zur Onanie. Diese findet sofort ihre Strafe."* Ebd., S. 70.

Morningstar'. [...] Allt jag skrev om handlade om döden[404]*" („Als ich neun Jahre alt war, verfasste ich mein erstes Stück. Es war eine Rockoper, die ‚Jesus Christ Morningstar' hieß. [...] Alles, was ich schrieb, handelte vom Tod.")* Auch in den Kinderspielen kam das Todesthema oft vor: So phantasierte der kleine Jonas Gardell, er sei gestorben – ein Spiel, das zweifellos von dem in der Sonntagsschule und von der Mutter vermittelten christlichen Glauben an die Unsterblichkeit und das Paradies beeinflusst war. Darüber berichtet Gardell:

> *„Ett år, när jag var kanske sju år gammal, längtade jag så intensivt efter himmelriket att jag fick för mig att jag måste dö. Så jag skrev ett testamente och lade det på min mage och väntade på att sluta andas."*[405]
>
> *„In einem Jahr, als ich vielleicht sieben Jahre alt war, sehnte ich mich so intensiv nach dem Himmelreich, dass ich die Vorstellung hatte, sterben zu müssen. Also schrieb ich ein Testament und legte es mir auf den Bauch und wartete darauf, dass meine Atmung aufhörte."*

Denkbar ist jedoch auch, dass sich hinter der Todessehnsucht des kleinen Jonas Gardell der Wunsch verbarg, das Glück der verlorenen Einheit mit der Mutter wiederherzustellen und zugleich der Strafe des gefährlichen ödipalen Vaters zu entgehen. Durch den phantasierten Tod würden außerdem Schuldgefühle dem Vater gegenüber überflüssig. (Als Erwachsener wird Gardell immer wieder von unerträglichen Schuldgefühlen gequält – einen Zustand ohne Schuld und Selbstbestrafung kann er offenbar nur in der Fiktion seiner Romane erleben, in denen er, während er den Selbstmord oder Tod seiner Protagonisten phantasiert, einen Anteil von sich mitsterben lässt und sich damit von Schuld befreit.) Doch im realen Leben wurde die nach der Scheidung der Eltern zur Wirklichkeit gewordene Abwesenheit des Vaters von Jonas Gardell unbewusst wohl mit dem Gedanken verknüpft, er habe selbst zu diesem Verlust beigetragen. Die folgende Aussage Gardells über das in ihm nistende Schuldgefühl untermauert diese Vermutung:

> *„Jag lever med skulden att jag som barn inte kunde förhindra att livet gjorde mamma illa. Mamma begär inte min skuld, men skulden finns där."*[406]
>
> *„Ich lebe mit dem Schuldgefühl, daß ich als Kind nicht verhindern konnte, daß das Leben meiner Mutter wehgetan hat. Mama braucht meine Schuld nicht, aber die Schuld ist immer da."*

Offensichtlich ist mit „das Leben" hier der Vater gemeint, der die Mutter verlassen hat. Als der heranwachsende Junge endlich die Mutter für sich beanspruchen konnte, nahm er die Schuld für das Verschwinden des Rivalen auf sich. Die Basis für dieses

[404] H. Tiselius: „Gardell tar livet av sin pappa Lars Norén", a.a.O., S. 9.
[405] K. Andersson: „Jag googlar aldrig mig själv", a.a.O.
[406] L. Swanberg zitiert Gardell in: „Jonas Gardell – mammas pojke", a.a.O., S. 27.

Schuldgefühl wurde jedoch, so behaupte ich, längst vor der adoleszenten Krise gelegt, nämlich während der ödipalen Phase, und bis zur Adoleszenz erfolgreich unterdrückt und verdrängt. Mit umso stärkerer Wucht drängten die Schuldgefühle während der frühen Pubertät – einer Zeit, in der die ödipalen Konflikte noch mal aktiviert werden – an die Oberfläche. Für den Ausbruch der Ängste vor Bestrafung und der unterdrückten Schuldgefühle, die dem ödipalen Vater gelten, gibt es wohl kaum ein besseres Beispiel als Gardells Erinnerungen an das Konfirmationsvorbereitungslager in Stenungsund, in dem er eine ungeheure Angst vor dem Teufel entwickelte (ähnlich der Teufelsangst, die E. H. Erikson in seiner psychoanalytischen Studie über Martin Luther beschreibt[407]):

> *„I tonåren hamnade jag i konflikt mellan min mammas Gud, som älskade mig kravlöst, och den Gud som fördömer och straffar. Jag hade inte hört talas om helvetet förrän på kristendomsskolan (baptisternas motsvarighet till konfirmation) i Stenungsund. Men då ryckte djävulen å andra sidan fram på bred front. Vi fick lära oss att djävulen kommer till din säng och lyser på dig varje natt med sitt blå ljus, för att vinna din oskuldsfulla själ. Om vi vaknade mitt i natten och märkte att djävulen var där skulle vi käckt och utan fruktan utropa tre gånger: ‚Jesus är Herre, Jesus är Herre, Jesus är Herre!' Och inför dopet var djävulen extra verksam eftersom han var på väg att förlora en själ till Gud. På fullaste allvar trodde vi att Satan kunde fara in i en oskyldig bilförare och styra bilen upp på trottoaren för att ha ihjäl oss. När Tjörnbron så småningom rasade kunde man säkert utgå ifrån att det måste vara ett nära förestående dop på baptistgården i Stenungsund som djävulen försökte avstyra. Ångesten för en frikyrkotonåring handlade inte bara om att vänta på dopet, utan framför allt på andedopet.*[408] *"*

> *„In der Pubertät geriet ich in Konflikt zwischen dem Gott meiner Mutter, der mich bedingungslos liebte, und dem Gott, der verurteilt und straft. Vor der christlichen Schule in Stenungsund (das entspricht bei den Baptisten der Konfirmation) hatte ich nie von der Hölle gehört. Aber dort trat der Teufel von der anderen Seite in seiner ganzen Größe hervor. Wir lernten, dass der Teufel jede Nacht an dein Bett kommt und dich mit seinem blauen Licht beleuchtet, um deine unschuldige Seele zu gewinnen. Wenn wir mitten in der Nacht aufwachten und merkten, dass der Teufel da war, sollten wir tapfer und ohne Furcht dreimal ausrufen: ‚Jesus ist der Herr, Jesus ist der Herr, Jesus ist der Herr!' Und vor der Taufe war der Teufel besonders aktiv, weil er dabei war, eine Seele an Gott zu verlieren. Wir glaubten allen Ernstes, dass Satan einen unschuldigen Autofahrer in Besitz nehmen und dessen Auto auf das Trottoir steuern könnte, um uns umzubringen. Als die Tjörnbrücke einige Zeit später einstürzte, konnte man sicher sein, dass eine Taufe auf dem Baptistenhof in Stenungsund zu erwarten war, die der Teufel zu verhindern versuchte. Die Angst eines jugendlichen Freikirchlers bestand nicht nur darin, auf die Taufe zu warten, sondern vor allem auf die Taufe durch den Heiligen Geist."*

Anscheinend wurden in dieser Phase alle unverarbeiteten Konflikte mit dem ödipalen Vater wiederbelebt und konzentrierten sich in der Phantasie vom strafenden Teufel. Die

---

[407] Vgl. dazu die Beschreibung von Martin Luthers Teufelsphobie bei E. H. Erikson: *Der junge Mann Luther*, a.a.O., S. 162f.

[408] U. Knutson: „En komiker med dödligt allvar", a.a.O., S. 25. Vgl. hier auch Gardells Kommentar gegenüber einem Journalisten 2009: *„Ja, djävulen kunde ta föraren i besittning, tvinga honom att köra på en eftersom Den Onde hellre ville att man dog än blev döpt. Det är rätt häftigt, eller hur." („Ja, der Teufel konnte den Fahrer in Besitz nehmen, ihn dazu zwingen, jemanden zu überfahren, weil der Böse wollte, dass man starb, bevor man getauft war. Das ist recht heftig, oder?")* In: A. Lagerström: „Sannerligen återuppstånden. Intervju med Jonas Gardell", a.a.O.

Gespensterangst des kleinen Jungen (Kastrationsangst vor dem Vater), die schon einmal verdrängt wurde, kehrte in der Gestalt des Teufels zurück.

Die literarische Verarbeitung dieser Geschichte vom Teufel begegnet uns auf der manifesten Ebene zweifach in *Passionsspelet*: einmal in voller Länge von der Pfarrerin im freikirchlichen Sommerlager erzählt und dann in Hampus' Traum vom Teufel, der statt des blauen Lichts mehrere Skalpelle in der Hand hat; außerdem bruchstückhaft in der Schlussepisode mit dem Autounfall in *Fru Björks öden och äventyr* sowie in der Gestalt des drogenabhängigen Björn in *Frestelsernas berg*, der dort mit einem von Satan Besessenen verglichen wird. Welche traumatische Wirkung die Geschichte vom Teufelsbesuch auf den jungen Gardell gehabt haben muss und wie groß seine Furcht war, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass er diese gleich in seinem ersten Roman, den er als 18-Jähriger schrieb, thematisierte und dann immer wieder darauf zurückgriff[409]. Dass die Vatergestalt auf der Textebene mit dem Teufel assoziiert ist, zeigt auch die Passage über den Brief an den Vater in *Frestelsernas berg*, in dem der Vater mehrfach mit einem teuflischen Wesen verglichen wird. Nicht zu übersehen ist auch die bereits zitierte Erinnerung Gardells an seinen Vater, die deutliche Parallelen zwischen der Schilderung des leiblichen Vaters – einem im realen Leben ständig abwesenden gespenstischen Wesen (*„ein Schatten"*) – und dem fiktiven Vater aus *Frestelsernas berg* (*„Gespenst, böses Omen"*) zeigt.

Damit deutet das Teufelsmotiv nicht nur auf einen zentralen Konflikt hin, der im engen Zusammenhang mit dem ödipalen strafenden Vater steht, sondern auch auf eine Angstphantasie, die einem Wiederholungszwang unterliegt.

Gleichzeitig erhält die Teufelsgestalt eine weitere Dimension: Sie ist mit der erwachenden (Homo-)Sexualität verbunden, die in *Passionsspelet* am Beispiel von Hampus' Verliebtheit in Roy während des baptistischen Jugendlagers dargestellt wird. Die Erzählung der Pfarrerin vom Teufel mit dem blauen Licht, der sündige Jungen aufsucht, um sie zu bestrafen, ist mit Gardells Bericht über das Baptistenlager von Stenungsund identisch – mit einer Ausnahme: In der literarischen Version dieser Phantasie wird die Sünde direkt mit der Sexualität verknüpft. Offenbar gibt der literarische Text mehr Informationen über diese Phase der aufblühenden Sexualität preis, als der Autor es sich in seinem Kommentar über Stenungsund erlaubt. Sexualität und sinnliche Liebe gehörten im Baptistenlager von Stenungsund zu den schweren

[409] Auch im Roman *En komikers uppväxt* (1992) wird in einer Episode die Angst des kleinen Juha vor dem Teufel geschildert, als er mit seiner kleinen Schwester allein zu Hause ist.

Sünden, und die Abschreckungsmethode, mit der die praktizierenden Baptisten die Sexualität der jungen Freikirchler zu zügeln versuchten, war die Geschichte vom Teufel, der mit seiner Lampe Licht auf „die Sünde" werfen könne. Dass mit „Sünde" letztlich Onanie gemeint war, geht aus dem Satz hervor, dass der Teufel nachts an den Betten der schlafenden Jungen die Sündigen zu ertappen versucht. So wundert es nicht, dass die alte Gespensterangst, die den kleinen Jonas in Enebyberg verfolgte, in einer Phase der erwachenden Sexualität durch die Teufelsgeschichte aktiviert wurde, wobei das Bild des Teufels Züge des ödipalen Vaters annahm.

Das baptistische Jugendlager von Stenungsund mit seiner feindlichen Einstellung gegenüber Sinnlichkeit und Sexualität, übertrieben strengen religiösen Regeln und der konventionellen, beschränkten Denkweise der Pastoren setzte dem frühkindlichen Glauben von Jonas Gardell an einen guten, absolut liebenden und beschützenden Gott ein Ende. Denn dieser Gott, in dessen Namen der junge Gardell in Stenungsund getauft wurde, konnte ihn offenbar nur unter bestimmten Bedingungen lieben. War die Sexualität an sich in Stenungsund schon dermaßen verpönt und auf die Sündenliste verbannt, so ist nicht schwer zu erraten, wie verwirrt und verängstigt Jonas Gardell sich gefühlt haben muss, als er sich seiner ersten homosexuellen Regungen bewusst wurde. Zwar stellt er diese Entdeckung in einem Interview als interessante und lustige Begebenheit hin (*„Gud, kan man göra det med pojkar också, det var väl skoj"*[410]*/„Gott, man kann es auch mit den Jungs machen, das ist doch ein Scherz")*, frei von Grübeleien und schlechtem Gewissen[411], doch es ist schwer vorstellbar, dass sein Selbsterleben als Homosexueller nicht durch die Erinnerung an den baptistischen Rigorismus und die kirchliche Sexualmoral in Stenungsund vorbelastet gewesen sein sollte. Dazu kam das gespaltene Verhältnis seiner Eltern zur homosexuellen Veranlagung ihres Sohnes.

Wie aus Gardells Äußerungen bekannt, hatte seine Mutter keine Schwierigkeiten mit der Homosexualität ihres Sohnes, wohl aber sein Vater, der dem konventionellen Denken des bürgerlichen Vororts Enebyberg verhaftet zu sein schien. Wie sehr er den Lebensstil und die Homosexualität seines Sohnes Jonas missbilligte, geht aus dem flüchtigen Kommentar Gardells zur Reaktion seines Vaters auf eine Schulabschlussfeier hervor:

---

[410] C. Elwin: „Det är inte många som fimpar i min mat längre", a.a.O, S. 2.

[411] Vgl. dazu auch die folgende Aussage Gardells: *„Och jag hade inga spärrar eller ångest när jag upptäckte min läggning. På det sättet har jag varit väldigt privilegierad. Jag har inte haft problem med mig själv" („Und ich hatte keine Blockaden oder Angst, als ich meine Veranlagung entdeckte. Insofern war ich sehr privilegiert. Ich hatte keine Probleme mit mir selbst.")* In: P. Lundgren: „Fråga: Om du inte vore Jonas Gardell vem skulle du vilja vara då? Svar: Död", a.a.O., S. 80.

„– Och när du tog studenten hade din mamma och dina vänner klätt en vagn med rosa ballonger och bilder på Mats Wilander.
– Jaa. Jag fick en jättemottagning med transvestiter och punkare och min far en hjärtattack ...“[412]

„– Und als du Abitur gemacht hast, hatten deine Mutter und deine Freunde ein Auto mit rosa Luftballons und Bildern von Mats Wilander geschmückt.
– Jaa. Ich bekam unglaublich viel Besuch von Transvestiten und Punks, und mein Vater bekam einen Herzanfall …“

Diese Erinnerung ist fast identisch mit einer Szene in *Passionsspelet*, in der Johan Hampus berichtet, wie sein Vater auf die Entdeckung der Homosexualität seines Sohnes reagierte:

„När han [fader] fick reda på att jag var bög höll han på att få en hjärtattack och sedan dess kan han inte få tanken att jag skulle vara prostituerad ur hjärnan. Jag var orsaken till hans dåliga hjärta, sa han, den jävla hycklaren.“ (PS, S. 156)

„Als er [Vater] erfuhr, dass ich homosexuell war, war er kurz davor, einen Herzschlag zu bekommen, und seitdem kann er den Gedanken nicht mehr aus dem Kopf fegen, dass ich mich prostituiere. Ich war die Ursache für sein schwaches Herz, sagte er, der verdammte Heuchler.“

Vermutlich ließ Gardell die negative Einstellung seines Vaters zu seiner Homosexualität auch in das Gespräch zwischen Vater und Sohn in *Frestelsernas berg* einfließen, um sich dort mit der Problematik der väterlichen Nichtanerkennung auseinanderzusetzen:

„– Den rosa triangeln, mumlade Johan och kunde inte se sin far i ögonen, det var den som homosexuelle tvingades bära i koncentrationslägren.
– Såå, du ska skryta med skiten också? Fy fan vad äckligt!“ (FB, S. 133)

„– Das rosa Dreieck, murmelte Johan und konnte seinem Vater nicht in die Augen schauen, war das, was die Homosexuellen in den Konzentrationslagern tragen mussten.
– Soo, du gibst noch an mit der Scheiße? Zum Teufel, wie eklig!“

Nicht zufällig erscheint mir daher die Konstruktion einer verständnisvollen Vaterfigur in *Passionsspelet*, mit der Gardell diese Konflikte zu glätten versucht. Aron als Repräsentant der Kirche und als Vater eines homosexuellen Sohnes steht für den Wunsch nach Anerkennung durch beide Autoritäten (die kirchliche und die väterliche). Den „guten“ Vater findet man auch in *Frestelsernas berg* in der Gestalt von Johans Großvater.

In diesen zwei gegensätzlichen Vaterfiguren und der Vaterbeziehung, die in *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg* entworfen wird, kann man ein bestimmtes Muster erkennen, das in der Psychoanalyse als Mechanismus der Spaltung bekannt ist.

Ich habe an früherer Stelle bereits die Vermutung geäußert, dass Jonas Gardell als Säugling infolge der lebensgefährlichen Krankheit der Mutter nicht genügend

[412] Ebd. S.80.

mütterliche Fürsorge erfuhr – eine traumatisierende Erfahrung, aufgrund deren das Mutterbild in eine „böse", ferne Mutter und eine „gute", absolut zugewandte und ihn bewundernde Mutter, die seine narzisstischen Wünsche bestätigte, aufgespalten wurde. Das Verharren im narzisstischen Szenario verzögerte die Ablösung vom mütterlichen Objekt. In der ödipalen Phase trat der Vater als störender Rivale zwischen die beiden und wurde von dem kleinen Jonas gehasst, totgewünscht und gefürchtet. Durch die intensive Mutter-Sohn-Bindung konnte der ödipale Konflikt jedoch nicht aufgehoben werden. Um dem Zorn und der Bestrafung des Vaters zu entgehen, kam nur eine Kompromisslösung infrage – die Unterwerfung unter den Vater. Diese dürfte dem kleinen Jonas Gardell leicht gefallen sein, weil er sich stark mit der Mutter identifizierte. Man kann auch annehmen, dass ein Teil der libidinösen Regungen, die ursprünglich dem mütterlichen Objekt galten und auf das väterliche ödipale Verbot stießen, infolge der negativen Wendung des ödipalen Konflikts auf den Vater projiziert wurden. Vermutlich bildete sich in dieser Phase ein ambivalentes Vaterbild heraus, das auf zwei unterschiedlichen kindlichen Erfahrungen basierte: dem gefürchteten, „bösen", ödipalen Vater, dessen Gestalt mit homosexueller Libido besetzt wurde, und dem idealisierten „guten" Vater – einer asexuellen, impotenten Gestalt, die mit der frühen idealisierten Mutterimago verschmolz.

In *Frestelsernas berg* finden wir mit dem Familienvater, der Johan seinen Körper anbietet, vermutlich einen verschlüsselten Ausdruck der homosexuellen Libido, die der Vaterfigur gilt. Bei dieser Vermutung ist allerdings Vorsicht angebracht, kann diese Episode doch zugleich als ein Versuch der literarischen Verarbeitung des schweren Vergewaltigungstraumas interpretiert werden, das Gardell als 14-Jähriger erlitt.

Ein weniger heikles Beispiel enthält der Plot von Gardells Film *Pensionat Oskar*. Der Protagonist – Vater von drei Kindern – fährt mit seiner Familie in den Urlaub und verliebt sich dort in einen 18-jährigen Jungen. Mit diesem Drehbuch hat Gardell meines Erachtens nicht nur eine Versöhnung mit dem eigenen Vater, sondern auch die Erfüllung des Wunsches phantasiert, eine väterliche Liebe zu erlangen, die frei von ödipaler Angst ist. In diesem Szenario macht sich der Vater in seiner Verliebtheit von dem jungen Petrus abhängig – eine homoerotisch konnotierte Erfüllung des Wunsches nach väterlicher Zuneigung, die es in der Wirklichkeit nie gab: Bertil Gardell hatte durch seine permanente Abwesenheit (ob durch die Auslandsreisen, ob durch die akademische Laufbahn, die ihm wenig Zeit für die eigenen Kinder ließ, oder wegen

seiner Selbstverliebtheit, wie Gardell behauptet[413]) bei seinem Sohn einen unersättlichen Hunger nach Liebe und Anerkennung hinterlassen. Diesem blieb nichts anderes übrig, als sich in die Phantasiewelt der Literatur zurückzuziehen, in der er die Beziehung zum Vater nach seinen Wünschen gestalten, Konflikte mit ihm auf dem Papier verarbeiten oder sich für dessen Abwesenheit rächen konnte.

Der Vorwurf, sein Vater habe ihn als Kind im Stich gelassen, wird in einer Szene am Ende seines ersten Romans besonders deutlich, in der der ans Kreuz geschlagene Hampus/Jesus sich in einem inneren Monolog an Gott wendet:

> *„Fäder är ett ynkligt ont. Jag ville förneka honom. Nu, kan någon se honom nu? Kan någon ana hans gudomliga närvaro? Var är du? Kom fram! Varför har du …" (PS, S. 202)*
>
> *„Väter sind ein jämmerliches Übel. Ich wollte ihn verleugnen. Jetzt, kann jemand ihn jetzt sehen? Kann jemand seine göttliche Anwesenheit spüren? Wo bist du? Komm raus! Warum hast du ..."*

Doch auch dort findet man eine offen artikulierte Sehnsucht nach dem Vater und die Angst vor dem Verlassenwerden:

> *„Pappa, pappa, pappa, var är pappa? Pappa sover. Älska mig Gud! Min pappa sover och snarkar, han kommer inte att vakna för han är så svårväckt. Älska mig Gud, för jag är liten och rädd [...]." (PS, S. 202)*
>
> *„Vater, Vater, Vater, wo ist Vater? Vater schläft. Liebe mich, Gott! Mein Vater schläft und schnarcht, er wird nicht aufwachen, weil er schwer zu wecken ist. Liebe mich, Gott, weil ich klein bin und Angst habe […]."*

Diese Sehnsucht nach dem Vater ist jedoch mit Angst vor seinem Zorn und seinem cholerischen Temperament vermischt. Dass Bertil Gardell in der Erinnerung seines Sohnes autoritär und dominant war, zeigt ein frühes Interview mit dem Autor:

> *„Min far var mycket dominant, han var det med stöd av ett socialt mönster. Jag är också dominant men tillsammans med Mark har jag inte utvecklat den odräglighet jag kanske skulle gjort om jag inte varit homosexuell."*[414]
>
> *„Mein Vater war sehr dominant, aber er war es mit dem Rückhalt der damals geltenden gesellschaftlichen Normen. Ich bin auch dominant, aber durch das Zusammenleben mit Mark habe ich keine Intoleranz entwickelt, die ich vielleicht entwickeln würde, wenn ich nicht homosexuell wäre."*

Auch Gardells Schwester, nach Jonas' ungezügeltem Temperament gefragt, denkt dabei an den Vater, der offenbar ebenso unausgeglichen war:

> *„Stina Gardell, Jonas knappt två år yngre syster och första ljudtekniker, talar om broderns ‚fruktansvärda temperament': ‚Går i familjen. Min pappa var likadant och min äldste bror har det också. Sedan älskar Jonas också att säga hur elak han är.'"*[415]

---

[413] Vgl. hier: *„Jonas Gardell har vid flera tillfällen sagt att hans far var en sådan människa som bara blivit älskad men aldrig älskat tillbaka."/„Jonas Gardell hat mehrfach geäußert, sein Vater sei ein Mensch gewesen, der geliebt wurde, doch diese Liebe niemals erwidert habe."* In: http://sv.wikipedia.org/wiki/Jonas_Gardell, [Zugriffsdatum: 30.06.2010].

[414] A. L. Stålnacke: „Dödsynd att avstå kärleken", a.a.O., S. 3.

„Stina Gardell, die zwei Jahre jüngere Schwester von Jonas, eine leitende Tontechnikerin, spricht von dem ‚furchtbaren Temperament' ihres Bruders: ‚Das liegt in der Familie. Mein Vater war auch ähnlich, und mein älterer Bruder hat es auch. Außerdem sagt Jonas auch gern von sich selbst, dass er gemein ist.'"

Man kann sich vorstellen, dass die Furcht des Sohnes vor dem dominanten Vater in einen verborgenen Hass überging, der sich während der Adoleszenz steigerte und zu einem unüberwindlichen religiösen Dilemma führte: Der dunkle ödipale Gott/Teufel verdrängte den milden, präödipalen mütterlichen Gott und ließ den Jungen mit seinen Schuldgefühlen und Ängsten alleine. Die erste sexuelle Erfahrung, die in der schrecklichen Form der Vergewaltigung geschah und Gefühle von Ekel, Schmerz und Scham hinterließ, wird sein Vertrauen in Gott nicht gestärkt haben. Ungeschützt dem bösen Schicksal ausgeliefert, spielte er mit dem Gedanken, seiner Verzweiflung durch Selbstmord ein Ende zu machen:

„Jag minns att jag står vid tunnelbaneperrongen och så kommer tåget. Jag tänkte: nu hoppar jag. I nästa ögonblick bestämde han sig för att vara stark i stället."[416]

„Ich erinnere mich, dass ich auf dem U-Bahnsteig stand und dann der Zug kam. Ich dachte: jetzt springe ich. Im nächsten Augenblick entschloss ich mich dazu, stark zu sein."

Etwas später, mit 15 Jahren, wurde Gardell erneut von Selbstmordgedanken heimgesucht:

„Jag är överlevnadsidiot. Jag försökte ta livet av mig några gånger när jag var femton. Men så beslöt jag mig för att ge mig själv sju år. Hade livet inte blivit bättre då, skulle jag försöka igen."[417]

„Ich bin ein Überlebensidiot. Ich versuchte mir ein paar Mal das Leben zu nehmen, als ich 15 war. Aber dann beschloss ich, mir noch sieben Jahre zu geben. Würde das Leben dann nicht besser sein, würde ich noch mal versuchen."

Laut Gardells Biographie beschloss er mit 15, aus der Kirche auszutreten:

„När jag var 15 år bestämde jag att jag ville fortsätta tro, men inte tillhöra kyrkan längre. Så jag gick ur."[418]

„Als ich 15 Jahre alt war, beschloss ich, weiter zu glauben, aber der Kirche nicht mehr anzugehören. So trat ich aus."

Darin erkennt man die breite Entfaltung des adoleszenten Konflikts, der sich durch die Rivalität mit Autoritäten (Bruch mit der Kirche) und durch Autonomiestreben (Selbstmordgedanken) auszeichnet. Auch fällt hier ein sich wiederholendes Muster auf, nämlich dass die Gedanken an den Tod, die Gardell schon als Kind in sich trug, während der Adoleszenz aktiviert wurden. Es ist denkbar, dass die Selbstmordgedanken

---

[415] L. Swanberg: „Jonas Gardell – mammas pojke", a.a.O., S. 22.
[416] O. Julander: „Gardell om känslorna efter våldtäkte". In: *Expressen*, 10.01.2009.
[417] C. Elwin: „Det är inte så många som fimpar i min mat längre", a.a.O.
[418] O. Sjögren: „Söndagsskola i Jonas Gardells regi", a.a.O.

des jugendlichen Gardell zum Teil aus dem gegen ihn selbst gewendeten ödipalen Vatertötungswunsch resultierten, mit dem Zweck, sich der väterlichen Macht und Allgegenwart zu entziehen, Autonomie zu gewinnen und die Mutter allein zu besitzen – was auf der Ebene der Objektbeziehungstheorie des Religiösen bedeuten würde, sich gegen den ödipalen patriarchalen Gott zu erheben und sich auf die Suche nach dem beschützenden präödipalen Gott zu begeben, den er in Gegenwart seiner Mutter erlebte.

Als Jugendlicher rebellierte Gardell zum ersten Mal unmittelbar nach seiner Taufe in Stenungsund gegen den ödipalen Gott: *„I samma stund som jag döptes i Stenungsund bestämde jag mig för att jag inte ville tillhöra kyrkan längre“*[419] *(„In derselben Stunde, in der ich in Stenungsund getauft wurde, entschied ich mich, keiner Kirche mehr anzugehören“).* Später übertrug er seinen ödipal-religiösen Konflikt auf die Gesellschaft und rebellierte gegen die Dogmen und Vorschriften des kleinbürgerlichen Vororts Enebyberg, indem er in der Schule mit seinem Außenseitertum die Grenze zwischen sich und der konservativ-feindlichen Umgebung markierte. Als Stand-up-Komiker wird er diese Umgebung mit ihrem konventionellen Denken und den aufgezwungenen Normen (die auch Gardells Vater vertrat) in seiner Gesellschaftssatire angreifen, als Schriftsteller wird er sie in seinen Romanen attackieren. Die ödipal begründete Rivalität wird auch Gardells eigene Auslegung und Deutung der Bibeltexte und sein Gottesbild bestimmen:

> *„[...] en av de vanligaste bilderna av Gud, som alltid ställer sig i vägen för oss, är den att Gud är en vit skäggig man – vilket är en bild för allt det som har makt i vårt samhälle. Men det finns en annan gudsbild som kommer mot oss i bibeln som säger att Gud är den som avstår makt. Och ska man ha en sådan gudsbild så kan vi inte likna gud vid en vit skäggig man, utan den svarta, lesbiska och tjocka kvinnan. Vilket är en rätt trevlig gudsbild.“*[420]

> *„[...] eins von den gewöhnlichsten Gottesbildern, das uns schon immer gestört hat, ist das Bild von Gott als einem weißbärtigen Mann – was ein Bild für all das ist, was mit der Macht in unserer Gesellschaft zu tun hat. Aber es gibt auch ein anderes Gottesbild, das in der Bibel vorkommt und besagt, dass Gott derjenige ist, der auf die Macht verzichtet. Und wenn man sich ein solches Gottesbild vor Augen hält, dann können wir Gott nicht mit einem weißbärtigen Mann vergleichen, sondern mit der schwarzen, lesbischen und dicken Frau. Was eigentlich ein recht angenehmes Gottesbild ist.“*

Auch wenn die Vorstellung eines Gottes, der eine dicke lesbische Schwarze ist, in erster Linie eine Ironisierung des Autors ist, die darauf zielt, das traditionelle, klischeehafte Bild Gottes zu hinterfragen, kann man hinter dem konventionellen männlichen Gottesbild, das mit Attributen der Macht und Autorität ausgestattet ist, unschwer ein

[419] U. Knutson: „En komiker med dödligt allvar“, a.a.O., S. 27. Nach mehreren Jahren wird Gardell zur Kirche zurückfinden, an den Gottesdiensten teilnehmen und auch selbst in der Kirche predigen.
[420] K. Andersson: „Jag googlar aldrig mig själv“, a.a.O.

Vatersubstitut erkennen, das Gardell in seiner Kritik angreift. Die Vorstellung von Gott als einer lesbischen Frau kann man daher vielleicht als eine Kompromissbildung im ödipal-religiösen Konflikt sehen, da dieses Gottesbild seiner ödipalen Gefährlichkeit beraubt ist. Dieses harmlose, *„recht angenehme“* Gottesbild ermöglicht es, zu einer frühen kindlichen Phantasie zurückzukehren, in der der Gottesglaube mit dem kindlichen Urvertrauen in die liebevolle Mutter verbunden wird.

In einem seiner späteren Interviews über das Buch *Om Jesus* offenbart Gardell, dass er Gott oder Jesus nie mit einer männlichen Gestalt in Verbindung gebracht habe:

> *„Frågan jag [journalist Karin Thunberg] försökt skjuta in flera gånger, om den Jesus han skrivit fram främst är pojken Jonas längtan efter pappan som försvann vid skilsmässan, visar sig stupa på sin orimlighet. Eftersom han aldrig uppfattat vare sig Gud eller Jesus som fadersgestalter. Eller ens som garanterat manliga gestalter: ‚Men du har absolut rätt i att jag i mitt privata liv sökt en fadersgestalt. Som 20-åring ville jag bara ha män som var 20 år äldre.‘“*[421]

> *„Die Frage, die ich [die Journalistin Karin Thunberg] mehrmals zu stellen versuchte, ob dieser Jesus, den er beschrieb, in erster Linie die Sehnsucht des Jungen Jonas nach dem Vater ausdrückte, der nach der Scheidung verschwand, erwies sich als unsinnig. Weil er Gott oder Jesus nie als Vatergestalten aufgefasst hat. Nicht einmal als männliche Gestalten. ‚Aber du hast ganz recht darin, dass ich in meinem Privatleben nach einer Vaterfigur suchte. Als 20-Jähriger wollte ich nur Männer haben, die 20 Jahre älter waren.‘“*

Zugespitzt könnte man formulieren, dass Jonas Gardell einen liebevollen, beschützenden Gott nie mit der Vatergestalt verknüpfte, weil er den Vater mit der bösen, strafenden Macht bzw. dem Teufel assoziierte, der wegen seiner ödipalen Struktur so gefährlich war, dass er verdrängt werden musste.

6.1.3.2 Das Verhältnis zur Mutter und zum religiösen Glauben

In Gardells Roman *Vill gå hem* findet sich folgende Episode: Ein kleiner Junge steht draußen im Regen und schaut in die Richtung, wo der Weg sich am Horizont verliert. Seine Tante, bei der er den Sommer verbringt, möchte ihn ins Haus zurückholen:

> *„– Du vill hem, eller hur? säger Rakel.*
> *Daniel säger ingenting. Han har redan sagt för mycket.*
> *– Åt vilket håll tror du att det är?*
> *Daniel ser förvirrad åt båda hållen. Där vägen slutar tar världen slut. Han pekar.*
> *– Fel, svarar Rakel.*
> *Daniel ser vägen sluta, bilarna försvinna.*
> *– Men jag vill gå hem nu! Viskar Daniel och försöker dölja sin förtvivlan.*
> *– Det vill vi alla, suckar mostern, men vi pekar i fel riktning.“*[422] *(Vill gå hem, S. 35)*

> *„‚Du willst nach Hause, stimmts?‘ sagt Rakel.*

[421] K. Thunberg: „Garderad med Gud“, a.a.O.
[422] J. Gardell: *Vill gå hem*, Stockholm 1988, S. 35. Ins Deutsche übersetzt von A. Arz unter dem Titel: *Je Schwester, je lieber*, München 1995.

Daniel sagt nichts. Er hat schon zuviel geredet.
‚Was glaubst du, in welcher Richtung es liegt?‘
Verwirrt schaut Daniel in beide Richtungen. Wo die Straße verschwindet, ist die Welt zu Ende. Er zeigt in eine Richtung.
‚Falsch‘, antwortet Rakel.
Daniel sieht die Straße verschwinden, die Autos wegfahren.
‚Aber ich will jetzt nach Hause!‘ flüstert Daniel und versucht, seine Verzweiflung zu verbergen.
‚Das wollen wir alle‘, seufzt die Tante, aber wir zeigen in die falsche Richtung.“ (Je Schwester, je lieber, S. 37)

Diese Szene aus dem Roman erinnert an die Anfangszeilen von Gardells Gedicht „Barndomsminnen“[423] („Kindheitserinnerungen“), das er als kleiner Junge schrieb und in seiner Gedichtsammlung *Den tigande talar* 1979 veröffentlichte:

Jag minns galonkläder och regn	*Ich erinnere mich an die Regenkleider*
Och att jag grät efter mamma vid vägen	*und an den Regen*
	Und dass ich nach der Mutter am Weg weinte
Jag råkade knuffa Matias i vattnet	*Ich stieß Matias ins Wasser*
Hans stövlar fick vi aldrig upp	*Seine Stiefel konnten wir niemals rausholen*
Och allt var mitt fel	*Und alles war mein Fehler*
Säkert var det dyrbara stövlar	*Sicher waren es teure Stiefel*
För det fattades fem öre till glassen	*Weil für das Eis fünf Öre fehlten*
Och allt var hopplöst	*Und alles war hoffnungslos*
Ännu när jag kommer dit	*Immer noch, wenn ich dorthin komme*
Tittar jag ledset ut mot sjön	*Schau ich traurig zum See hinaus*
Och vet att de någonstans där	*Und ich weiß, dass sie irgendwo dort,*
I det simmiga blå	*Im wässrigen Blau*
Ligger på botten och fryser	*liegen und frieren.*
Jag minns galonkläder och regn	*Ich erinnere mich an die Regenkleider*
Och att jag grät efter mamma vid vägen	*und an den Regen*
	Und dass ich nach der Mutter am Weg weinte.

Das früh entstandene Gedicht, das sicher nicht für die Publikation gedacht war, scheint mehrere Deckerinnerungen und Affekte zu enthalten. Schon in der ersten Zeile begegnen wir der Mutterthematik, die dann das ganze Gedicht in mehreren unbewussten Phantasien durchzieht, um am Schluss wieder auf sich aufmerksam zu machen. Die ungelöste Bindung an die Mutter spiegelt sich nicht nur in der Szene wieder, in der das Kind auf der Straße steht, mit dem Blick nach der Mutter sucht und ihre Abwesenheit beweint, sondern findet sich auch in der Wassersymbolik des Sees. Gleichzeitig erkennt man in dieser präödipal geprägten infantilen Wunschphantasie, die Mutter in greifbarer Nähe zu haben oder sogar wieder eins mit ihr zu werden (*„Schau ich traurig zum See*

[423] J. Gardell: *Den tigande talar/4937*, a.a.O., S. 36. Übersetzung ins Deutsche: A. V.

hinaus") eine zweite, ödipale Schicht, die Geschwisterrivalität (*„Ich stieß Matias*[424] *zufällig ins Wasser"*), Schuldgefühle (*„alles war mein Fehler"*) und die Phantasie der eigenen Verlassenheit (*„liegen und frieren"*) repräsentiert.

Die präödipalen und ödipalen Phantasien, die in Gardells vielleicht erstem poetischem Versuch so offen zutage treten und mit der Mutterfigur in Zusammenhang stehen, können wir in seinen Romanen in ähnlicher Konstellation wiedererkennen. Nicht nur in *Vill gå hem* wiederholt sich das Motiv des einsamen, verlassenen Kindes, das zur Mutter zurückfinden möchte. In *Passionsspelet* besucht Johan zuerst seine Mutter, bevor er sich entscheidet, zu Hampus zurückzukehren: *„Då ville han fara till henne, krama om henne, prata med henne, finas hos henne, säga att han älskade, älskade, älskade henne"*[425] (*„Dann wollte er zu ihr fahren, sie umarmen, mit ihr reden, bei ihr sein, ihr sagen, dass er sie liebte, liebte, liebte"*).

In *Frestelsernas berg* ist der Protagonist seines Zuhauses – des Sommerhauses und des Grundstücks Svarttjärn, das einmal der Mutter gehörte – beraubt und leidet darunter, dass die Verbindung zu seiner Kindheit und zur Ursprungsidylle durchtrennt ist. In *Fru Björks öden och äventyr* sucht Frau Björk der Misere ihres Lebens zu entkommen, indem sie sich umbringt: Sie will zurück nach Hause, zu ihrem verstorbenen Eltern, *„hem"* – wie sie Börje kurz vor dem geplanten Suizid mitteilt.

In meinem Interview mit Gardell bringt dieser den Begriff „Zuhause" auch mit Gott in Verbindung:

> *„Man sagt ja, dass Gott eine andere Bezeichnung für ‚Heimat' ist. Das Wort ‚Heim' im Schwedischen ist ein sehr komplexes Wort und kann nicht nur … Ich weiß, im Deutschen gibt es ‚Haus', aber ich glaube, man kann auch ‚Heimat' sagen, ein Ort also, wo man hingehört.*
> *– Zuhause.*
> *– Ja, ‚Zuhause'. […] Das Wort ‚Heim' hat eine so tiefe Bedeutung im Schwedischen, dass du nicht sagen kannst … Ich glaube, du könntest ‚Gott' sagen …, Gott' ist ein anderes Wort für Zuhause. Ich glaube, dass du es auf Deutsch so nicht sagen kannst. Aber im Schwedischen kannst du ‚Gott' und ‚Heimat' sagen, es bedeutet dasselbe. Gott ist ein Zuhause."* [426]

Dabei fügt er hinzu, dass die Suche nach Gott die Suche nach den verstorbenen Eltern beinhaltet:

> *„Und Gott ist ein Zuhause, das wir verloren haben, aber wiederzufinden versuchen. Gott ist Zuhause …* Und das ist wie die Mutter, oder auch wie die Großmutter oder ein Vater,

[424] Der ältere Bruder von Jonas Gardell heißt Matias; daher kann man vermuten, dass es in dieser kreativ transformierten Erinnerung um eine Begebenheit geht, die sich tatsächlich ereignet hat.
[425] J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 191.
[426] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XXVI–XXVII. Im Weiteren wird dieses Interview nur auf Deutsch zitiert. Die schwedische Originalversion befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

> die oder den du nicht mehr länger … die du zu finden suchst. *Und das Buch* ‚Om Gud' *fängt mit dem Satz an: ‚Ich bin erzogen worden von der* Mutter, die dabei war *und vom Vater Unser,* der da ist im Himmel'. *Dort gibt es die Mutter also in der ersten Zeile. Sie gibt es auch am Ende des Romans."*[427] *(Hervorhebungen A. V.)*

Schaut man diese Aussage genauer an, so wird sofort klar, dass sich auch in Gardells späterem Werk *Om Gud* dieselbe Struktur wie in seinem Gedicht *Barndomsminnen* etabliert hat: Auch hier kommt die Mutter in der ersten und letzten Zeile vor. Nun wird nicht mehr über die mütterliche Abwesenheit getrauert: Das Erinnerungsbild, mit dem Jonas Gardell *Om Gud* beginnen und enden lässt, ist die liebende Mutter, die neben dem siebenjährigen Jonas auf dessen Bett sitzt und ihn der Liebe des himmlischen Vaters versichert:

> *„Jag ligger i sängen och skall somna och mamma sitter vid min sida. Vi har bett Gud som haver och sjungit att vi skall ta blott en dag, ett ögonblick i sänder, för allt vilar ändå i vår faders händer, och mamma smeker mig över kinden och viskar: ‚Käraste lilla Jonas, din mask, du lilla kryp: Gud är alltid hos dig, han skall alltid älska dig, vad som än händer, vad du än gör – han kommer aldrig att överge dig.' Och i den förvissningen gick jag till nattens vila." (Om Gud, S. 281)*

> *„Ich liege im Bett und soll schlafen, und die Mutter sitzt neben mir. Wir haben zu Gott gebetet und gesungen, dass wir jeden Tag, jeden Augenblick nehmen werden, wie er kommt, weil alles doch in den Händen Unseres Vaters liegt, und die Mutter streichelt mir über die Wange und flüstert: ‚Lieber kleiner Jonas, mein Würmchen, mein Kleiner: Gott ist immer bei dir, er wird dich immer lieben, egal was passiert, egal was du machst – er wird dich niemals verlassen.' Und mit dieser Vergewisserung schlief ich ein."*

Vor dem Hintergrund dieser Passage möchte ich meine ersten Überlegungen zum Verhältnis zwischen Gardell und seiner Mutter äußern: Ausgehend von der strukturellen Analogie zwischen der Mutterfigur und dem Heimwehmotiv, die in Gardells Romanen und seinen autobiographischen Interviewäußerungen so oft vorkommt, kann man festhalten, dass diese Begriffe inhaltlich immer auf dasselbe Wunschbild hinauslaufen – die Schutz und Geborgenheit spendende Mutter, die mit der Vorstellung eines liebenden Gottes assoziiert ist. Hinter diesem sich wiederholenden Bild, das stets die mütterliche Nähe beschwört, kann man jedoch ein Trauma vermuten, das entweder der Erfahrung der mütterlichen Abwesenheit oder dem Trauma einer plötzlichen Trennung von der Mutter entstammt. Es lässt die Frage aufkommen, warum die schützende Mutter und der liebende Gott in den Romanen immer wieder gesucht werden, als sei es dem Kind Jonas nicht gelungen, diese Trost spendenden Erfahrungen in seiner psychischen Struktur zu verankern.

Die Tatsache, dass der ödipale strafende Gott in Gardells Romanen die Oberhand gewinnt und den liebenden Gott, den ihm die Mutter vermittelte, zur Seite drängt, wirft

[427] Ebd.

auch die Frage auf, wie das Verhältnis zwischen dem kleinen Jonas Gardell und seiner Mutter gewesen sein muss, wenn der barmherzige mütterliche Gott hinter dem dunklen Bild eines Gott-Teufels fast völlig verschwindet. Wie wird also der kleine Jonas seine Mutter Ingegärd Gardell erlebt haben?

An früherer Stelle habe ich die Vermutung geäußert, dass Gardell schon in seinen ersten Lebenstagen nicht genügend mütterliche Zuneigung und Nähe bekommen haben könnte, weil die Mutter sterbenskrank war. Das Geborgenheitsgefühl, das das neugeborene Kind erfährt, wenn es am Körper der Mutter liegt, konnte der Säugling offenbar nicht in vollem Maße erleben. Desto intensiver dürfte er dann die mütterliche Nähe erfahren haben, als die Mutter sich ihm endlich zuwandte und für ihn da war. Dies könnte dazu geführt haben, dass der unbewusste Wunsch, die Symbiose mit der Mutter zu bewahren, auch während der ödipalen Phase nicht aufgegeben wurde, damit das schon einmal verlorene und dann wiedergefundene Glück mit der Mutter nicht wieder abhanden kommt. Die unbewusste Erinnerung an die Symbiose mit der Mutter, in der der kleine Jonas Gardell das absolute Glück erfuhr, wird später in die Seesymbolik seiner Romane eingehen. Gardell selbst macht kein Geheimnis daraus, dass das Seesymbol in seinem Werk für das Fruchtwasser steht:

> *„Und wenn man schon vom Anfang von ‚Passionsspelet' weiß, dass Seen, kleine Seen für die Unschuld stehen, für das Unberührte und wie es dann in der Kindheit zerbrochen wird, ergibt sich eine sehr deutliche Verbindung zu meiner Interpretation von Seen. Während das Meer … das Meer ist mehr Chaos. Ich erinnere mich nicht, wie ich … Ich weiß, dass ich in einem Text, der noch nicht herausgegeben wurde, über das Meer geschrieben habe, aber gerade dort ist das Meer sehr übel. Das Meer ist fast immer übel. Und der See, der stillstehende kleine See ist dann natürlich auf eine andere Art und Weise mehr Fruchtwasser und eine Gebärmutter, als das Meer dies ist. Ich bin sehr bewusst, wenn ich arbeite … so bewusst wie intuitiv, wenn ich bestimmte Symbole durcharbeite. Und wenn du es dir anschaust, wirst du entdecken, dass die Symbole von Buch zu Buch da sind, sie wachsen, und sie vertiefen sich. Aber es sind oft dieselben Symbole, die ich verwende."*[428]

So symbolisiert z.B. der unberührte See in *Passionsspelet* das symbiotische Verhältnis zwischen Hampus und seiner Mutter. Dieses Bild wird in *Frestelsernas berg* weiter ausgemalt, indem der Waldsee von beiden Romanfiguren – von Johan und seiner Mutter Maria – mit Kindheit und Zuhause verknüpft wird:

> *„Johan fick en känsla av att sjön hade väntad på honom. [...] Sjöns mörker var hans mörker, sjöns djup hans djup. Det var hans hemlighet sjön bar." (FB, S. 6)*

> *„Johan hatte das Gefühl, dass der See auf ihn gewartet hatte. […] Die Dunkelheit des Sees war seine Dunkelheit, die Tiefe des Sees war seine Tiefe. Es war sein Geheimnis, das der See trug."*

[428] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XX.

Einen Aspekt der präödipalen Mutterimago enthält auch die Frau Björks Phantasie (*Fru Björks öden och äventyr)* von dem unberührten See, mit dem sie ihr Heimatland Schweden vergleicht.

Gleichzeitig enthält das Seesymbol eine Ambivalenz: Das Seewasser symbolisiert nicht nur Geborgenheit, sondern kann durch seine große Tiefe und Undurchsichtigkeit lebensbedrohlich werden (*„Galningar! De [barn] kunde ju fått kramp mitt ute på sjön och hjälplöst sjunkit ned i sjöns djup"*[429]*/„Verrückte! Sie [die Kinder] konnten ja mitten auf dem See einen Krampf bekommen und hilflos in die Tiefe des Sees sinken").* Über diese andere Dimension der Seemetaphorik gibt Gardell den folgenden Kommentar ab:

> *„So wie ich ihn verwende, in der Gardell'schen Anwendung, ist der See zweifellos … teilweise ein Bild für Unschuld – die spiegelnde Oberfläche. Aber es gibt auch die Tiefe und die Dunkelheit, die anlocken, und wenn du dich hineinsinken lässt, dann kannst du auch ertrinken. Es gibt z.B. in ‚Präriehundarna' eine Taufe, bei der Rene und Anders einander fast ertränken. Und als sie nicht … als sie nicht … als sie an die Oberfläche kommen und nicht tot sind, sagt der eine zum ersten Mal: ‚Ich liebe dich'. Das ist deutlich genug. Und Wasser in der Bibel ist doch auch etwas Transzendentes, es ist eine Passage, die du passieren musst, denn um aus der Wüste ins gelobte Land zu kommen, musst du durch das Wasser gehen. Und Wasser ist auch etwas, das bedroht, es bedroht und vernichtet. Und Gott hat dem Wasser mit seinem Gesetz Grenzen gesetzt, und auch mit dem Strand. Und es gibt ja dadurch ein sehr deutliches Gottesbild … Dort steht das Meer, das Wasser für das Chaos, Chaosmächte, Chaos …"*[430]

Hinter diesen beiden Aspekten der Seesymbolik steht für mich die Erfahrung mit der frühen präödipalen Mutter, die ihrem Kind Geborgenheit schenken, es aber auch mit ihrer Liebe „erwürgen" kann. Es scheint, als sei diese ambivalente Mutterimago auch in die Erfahrung des Säuglings Gardell eingegangen. Psychoanalytisch betrachtet, steht die von Gardell erwähnte alttestamentarische Episode, in der Gott als Beseitiger des Chaos und als Gesetzgeber fungiert, für die ödipale Phase des Kindes, in der der Vater die Symbiose zwischen Sohn und Mutter zerstört. Man kann jedoch annehmen, dass genau dieser Prozess der Loslösung von der Mutter während des ödipalen Konflikts bei Gardell nicht stattgefunden hat, weil die Bindung an die Mutter zu stark war und der Vater von ihm ausschließlich als Rivale und nicht als Verbündeter erlebt wurde. Das kann auch Gardells enormes Bedürfnis erklären, seine Mutter zu beschützen, das er zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat. In einem Interview aus dem Jahr 1993 berichtet er, dass er in einem Gespräch mit seiner Mutter die Momente aufzählte, die er für wichtig hielt: *„Min kärlek till Mark. Mitt behov att alltid skydda mamma. Detta är mitt detta*

[429] J. Gardell: *Frestelsernas berg*, a.a.O., S. 85–86. Vgl. hier auch die Episode mit dem im Meer ertrunkenen Katzenbaby in *Passionsspelet*, (Kap. 3.1.1.3 dieser Arbeit).
[430] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, a.a.O., S. XIX.

präglar mitt liv."[431] *(„Meine Liebe zu Mark. Mein Bedürfnis, die Mutter immer zu beschützen. Diese Gefühle gehören zu mir, sie prägen mein Leben.")* Man kann auch annehmen, dass Gardells Mutter selbst dieses Bestreben bei ihrem Sohn kultivierte und seine Bereitschaft, sie zu beschützen, willkommen hieß. Sie wollte ihn gerne als Retter und als Kämpfer für die Gerechtigkeit sehen. In einem Interview äußerte sie: *„Han [Jonas] ställer upp för de små, de gamla, de mobbade, kvinnorna och barnen"*[432] *(„Er [Jonas] hilft den Kleinen, den Alten, den Gemobbten, den Frauen und den Kindern").* Offenbar trat Gardell schon von klein auf in der Rolle des Retters auf: Dazu trug nicht nur das Bild des Erlösers bei, von dem Ingegärd Gardell schwärmte und dem ihr Sohn nacheiferte, sondern auch die Rivalität mit dem Vater, vor dem er die Mutter in seiner Phantasie rettete, sodass er als ödipaler Sieger aus dem Streit um die Mutter hervorging. In *Passionsspelet* wird dieser Wunsch verschlüsselt in die Episode eingehen, in der Johan seinem Freund erzählt, wie er die Mutter vor dem Vater beschützte, in *Frestelsernas berg* artikuliert sich diese Phantasie in dem bereits mehrfach zitierten Erzählerkommentar zu Johans Wunsch, *„ein Ritter, ein Prinz"* (FB, S. 70) zu sein, der in der Lage wäre, seine Mutter zu befreien.

In dem Roman *En komikers uppväxt*, in dem Gardell besonders viele Eltern-Kind-Beziehungen gestaltet, findet sich eine ähnliche Konstellation: Thomas muss seine Mutter beschützen, weil seine ödipale Fixierung, die Abwesenheit des Vaters und die Pflicht, ihn zu vertreten, ihn dazu zwingt, sich als die einzige Person zu erleben, die seiner Mutter Trost und Schutz geben und sie zufriedenstellen kann:

> *„Han [Thomas] måste skydda sin mamma. Lilla ängsliga mamma. För sin mammas skull ska han utstå all smälek, hon får inget veta." (EKU, S. 200)*
>
> *„Er [Thomas] muß seine Mama schützen. Kleine ängstliche Mama. Für seine Mama wird er die ganze Schmach ertragen, sie darf nichts merken." (DLS, S. 174)*

Denkbar ist auch, dass das Eheleben von Gardells Mutter durch die permanente Abwesenheit ihres Mannes beeinträchtigt wurde und dass sie sich mit der Erziehung von vier Kindern überfordert und im Stich gelassen fühlte. Um das Fehlen des Vaters zu kompensieren, betonte sie gegenüber ihrem kleinen Sohn Jonas umso häufiger, dass der himmlische Vater ihn nie im Stich lassen werde und sich immer in seiner Nähe befinde. Damit verstärkte sie jedoch, vermutlich ohne sich dessen bewusst zu sein, den Hass des kleinen Jungen auf den leiblichen Vater, der für ihn nicht zugänglich war. Der jüngste Sohn wurde zum Verbündeten der Mutter gegen den Vater, der sich nicht genügend um

[431] L. K. Swanberg: „Jonas Gardell – mammas pojke", a.a.O., S. 22.
[432] B. Aminoff: „Jonas fräckaste blir för mycket för mamma", a.a.O.

sie und ihn kümmerte. Als emotionaler und feinfühliger Junge, der seiner Mutter von allen vier Kindern am nächsten stand, konnte er ihre Stimmungen und ihre Frustration dem Ehemann gegenüber vermutlich gut nachempfinden und hätte alles getan, um sie glücklich zu machen, denn die Traurigkeit der Mutter raubte ihm ihre Liebe und Aufmerksamkeit.

Episoden mit der Thematik einer hilflosen Mutter und eines sich um sie kümmernden Sohns (bzw. einer Tochter) kommen in Gardells Romanen so häufig vor, dass sich die Hypothese, es handele sich dabei um ein fixes Bild, das einer kindlichen traumatischen Erfahrung entstammt, förmlich aufdrängt. An dieser Stelle nur einige prägnante Beispiele:

> *„Nu är att inte heller kunna berätta något, för man vill ju inte göra mamma ledsen. Särskilt inte när mamma har ansträngt sig så för att ordna ett roligt kalas. Förresten blir hon ledsen så ofta i alla fall." (Vill gå hem, S. 63)*
>
> *„Hier und Jetzt bedeutet, ihr auch nichts sagen zu können, denn man will seiner Mama ja keinen Kummer machen. Wo sie sich solche Mühe gegeben hat, einen richtig lustigen Kindergeburtstag zu arrangieren. Außerdem hat sie ohnehin schon immer zuviel Kummer." (Je Schwester, je lieber, S. 66)*
>
> *„Han [Thomas] önskar att hon alltid fick vara glad. Älskade mamma. Det är hans fel att hon så ofta är ledsen." (EKU, S. 199)*
>
> *„Er [Thomas]würde sich wünschen, daß sie immer fröhlich wäre. Geliebte Mama. Es ist sein Fehler, daß sie so oft traurig ist." (DLS, S. 173)*
>
> *„Hennes [Jennys] far skulle aldrig tillåta det [sminka sig]. Mor däremot skulle inte förbjuda, men hon skulle bli ledsen och besviken på Jenny. Det blir hon alltid. Jenny blir inkallad till rummet där modern ligger och är sjuk, och modern tittar på Jenny med sina sorgsna ögon och säger med sin sorgsna röst:*
> *– Jag är så ledsen och besviken på dig. Det förstår du säkert. Det var väl vad du ville?" (EKU, S. 123–124)*
>
> *„Ihr [Jennys] Vater würde es niemals erlauben [sich zu schminken]. Mutter hingegen würde es nicht verbieten, aber sie würde traurig werden und enttäuscht sein von Jenny. Das ist sie immer. Jenny wird in den Raum hineingerufen, wo die Mutter krank liegt, und die Mutter schaut Jenny mit ihren sorgenvollen Augen an und sagt mit ihrer besorgten Stimme:*
> *– Ich bin* so *traurig und enttäuscht von dir. Das verstehst du sicher. Das ist es wohl, was du wolltest?" (DLS, S. 107, Hervorhebung der Übersetzerin)*

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, dass die Erinnerung an die traurige, ihr Kind mit Schuldzuweisungen terrorisierende Mutter immer wieder ins Bewusstsein drängt. Man kann annehmen, dass Gardells Mutter ihre niedergeschlagene Stimmung vielleicht ebenfalls als Manipulationsmittel einsetzte.

Vermuten lässt sich auch, dass der kleine Jonas Gardell versuchte, ein lieber Junge zu sein, um der Mutter zu gefallen und ihre Wünsche zu erfüllen. Innerhalb der Familie

beanspruchte er außerdem das erste Recht auf die Mutter. So berichtet seine Schwester Stina, dass ihr Bruder immer ein sehr enges Verhältnis zur Mutter hatte:

> *„Men med mamma släppte han aldrig kontakten. Jonas har alltid haft en nära kontakt med mamma, de pratade även då.“*[433]
>
> *„Aber zu Mutter hat er niemals den Kontakt abgebrochen. Jonas hat immer einen engen Kontakt zu Mutter gehabt, sie haben auch dann [während seiner Pubertät] miteinander gesprochen.“*

Man kann vermuten, dass Ingegärd Gardell ihre unerfüllten Erwartungen an die Liebe und Fürsorge ihres Mannes auf ihren jüngsten Sohn projizierte und in ihm einen dankbaren Zuhörer und Tröster fand. Die mangelnde Liebe ihres Ehemannes kompensierte sie auch dadurch, dass sie sich mit Leidenschaft und übertriebenem Pflichtgefühl zwei Interessensgebieten zuwandte: der Erziehung der Kinder, die echte Christen werden sollten, und der baptistischen Gemeinde, die ihr Trost spendete. Die Rolle, die sie ihrem jüngsten Sohn zuwies, war die des Trost- und Schutzengels, und er wiederum war auf ihre Bestätigung und ihr Lob angewiesen. Mehrere Stellen in Gardells Romanen verweisen auf die Problematik dieser starken Abhängigkeit von der mütterlichen Bestätigung. Ein luzides Beispiel dafür liefert Johans Kindheitserinnerung in *Passionsspelet*:

> *„Redan då, förklarade han [Johan] stolt, var jag Guds bästa barn.*
> *– En ängel?*
> *– Precis!“ (PS, S. 60)*
>
> *„Schon damals, erklärte er [Johan] stolz, war ich das Lieblingskind Gottes.*
> *– Ein Engel?*
> *– Genau!“*

Im Roman *En komikers uppväxt* wird diese Thematik noch weiter zugespitzt:

> *„O, jag älskar att få beröm, ändå sedan jag var barn har jag fikat efter att få höra hur duktig jag är. Ett sådant intelligent litet barn, så mogen för sin ålder [...]. En liten rackare, en spelevink, en spjuver, en rolighetsminister, ett charmtroll, ett underbarn, ett geni, en gud, en gud, en gud.“ (EKU, S. 69)*
>
> *„Oh, ich liebe es, gelobt zu werden, schon als Kind war ich gierig zu hören, wie tüchtig ich sei. So ein intelligenter kleiner Junge, so reif für sein Alter [...]. Ein kleiner Racker, ein Luftikus, ein Schelm, ein Genie, ein Gott, ein Gott, ein Gott.“*[434] *(DLS, S. 61)*

In dieser Passage sind bei der Übersetzung ins Deutsche einige Epitheta verloren gegangen, wie z.B. der „Lustigkeits-Minister“, der „Charmeur“ oder das „Wunderkind“. Hier kann man eine Struktur erkennen, die auch Gardells Kindheit prägte: Es ist bekannt, dass er schon als Kind anfing, sich lustige Geschichten und Anekdoten auszudenken und zu erzählen, die auf die Aufmerksamkeit und Bewunderung der

[433] L. K. Swanberg: „Jonas Gardell – mammas pojke“, a.a.O., S. 23.
[434] J. Gardell: *En komikers uppväxt*. Ins Deutsche übersetzt von A. Allenstein unter dem Titel: *Die lustige Stunde*, 1. Aufl., Leipzig 1994.

anderen zielten. Vermutlich suchte der kleine Gardell dadurch in erster Linie seine Mutter zu unterhalten, um ihre Traurigkeit zu vertreiben und sich im Glanz des mütterlichen Auges zu spiegeln, wie Gardell selbst in einem Interview über seine Auftritte als Stand-up-Komiker berichtet:

> *„Jag har behållit barnets behov av att vilja bli sedd, uppskattad och älskad. På Konserthusets scen är jag ett barn. Femåringen i mig är på något plan mitt ursprungliga motiv. Men jag är så fruktansvärt trött på att det i rubrikerna står: ‚Han vill bli älskad.'"*[435]

> *„Ich habe das kindliche Bedürfnis behalten, gesehen, geschätzt und geliebt zu werden. Auf der Bühne des Konzerthauses bin ich ein Kind. Der Fünfjährige in mir ist auf irgendeiner Ebene mein ursprüngliches Motiv. Aber ich habe Kommentare wie: ‚Er will geliebt werden' fürchterlich satt."*

Eine zu starke Abhängigkeit von mütterlichem Lob und mütterlicher Bewunderung führt jedoch leicht dazu, dass sich die Rolle des lieben Kindes verfestigt. In einer solchen Beziehung ist der Sohn seiner Mutter untertan und dazu gezwungen, sich immer wieder ihrem Bild von ihm anzupassen. So entsteht eine gegenseitige Abhängigkeitsbeziehung: Sie braucht seine Liebe und das Gefühl, dass er auf sie angewiesen ist, er braucht ihre Liebe, ihre Bewunderung und ihren Schutz.

In *Passionsspelet* lässt Gardell in der Figur Maria das Bild einer solchen präödipalen Mutter entstehen – einer Frau, die ihr Kind distanzlos liebt und es als Teil von sich selbst empfindet, obwohl ihr Sohn schon erwachsen ist. Die Symbiose zwischen den beiden ist nicht aufgelöst, weil die Mutter sich weigert, ihr Kind als autonomes Subjekt zu akzeptieren. Der mütterliche Uterus, der für das Kind das Paradies war, kann zu einem tödlichen Ort werden, wenn das Kind nicht geboren wird und die physische Trennung von der Mutter nicht erlebt. Im übertragenen Sinne gilt dies auch für die prolongierte symbiotische Mutter-Kind-Beziehung: Eine Mutter, die ihr Kind nur als Substitut ihres Selbst betrachtet und unfähig ist, ihm Autonomie zu gönnen und es loszulassen, macht die Separation des Kindes von ihr unmöglich. In diesem Zusammenhang wird die Symbolik des Paradieses in Gardells Werk verständlich – ein idyllischer Ort, an dem man sich nicht frei bewegen kann (ähnlich dem stillen See, dessen lockende Tiefe das Kind tötet). So zitiert Gardell im Interview aus dem Roman *Jenny* und kommentiert die Paradies- und Engel-Metaphern wie folgt:

> *„Ich kann mich nicht erinnern, aber ich weiß, dass es ein Kapitel gibt, das du lesen kannst, wenn du es nicht gelesen hast. Weil dieses Buch, das eigentlich nicht von dem Engel handelt, ein Kapitel enthält, das … ‚Als ich klein war …' Dieses Kapitel steht mit dem ersten Kapitel in ‚En komikers uppväxt' in Verbindung: ‚Als ich klein war, erschuf ich aus Irrtum einen Engel. Oder ich zauberte einen Engel im Schnee auf einer Lichtung*

[435] H. Tiselius: „Gardell tar livet av sin pappa Lars Norén", a.a.O., S. 11.

außerhalb des Hauses. Ich wusste nicht, ob der Engel mir Gutes oder Böses wollte. Ich wusste, dass es auch gefallene Engel gibt. Und dass alles fällt. Früher oder später fällt alles. Das wusste ich damals nicht, aber jetzt weiß ich es. Ich wollte etwas anderes erzählen, was ich über die Engel erfahren habe, etwas, das ihr sicher nicht wisst: Sie haben oft Schmerzen in den Schultern, dort, wo die Flügel sitzen. Das glaubtet ihr nicht. Das wusstet ihr nicht.' Und dann folgt ein Kapitel über Engel, darüber, wie es ist, kein gefallener Engel zu sein. Es ist sehr … eh …, Engel erhielten, wie dem auch sei, überhaupt keinen Willen. Sie mussten ihn selbst erschaffen. Der Wille ist wie eine kleine Geschwulst, die von innen wächst. Wenn er nicht wegoperiert wird, kann er sich unbegrenzt verbreiten und sehr gefährlich werden. Dann kann der aus sich selbst geborene Wille das Bewusstsein der Engel vollständig besetzen, und sie werden total unfügsam. Wie Hausvögel, die plötzlich wild geworden sind und in Panik gegen das Gitter des Käfigs flattern. Sie machen dann einen dämonischen Lärm, und es ist in der Regel dann so, dass Gott sie rauswirft. Lobgesang will er hören, dieser Gott, und nicht viel Lärm. Weil es wohl so ist, dass die Engel im Paradies schreien. Wenn alles am schlimmsten ist und sie es nicht mehr aushalten können, dann schreien sie. Schreien vor Verzweiflung, weil sie fest angekettet sind, weil sie sich nicht bewegen können. Jede Bewegung, die sie machen würden, wäre eine Bewegung nach außen. Total unbeweglich müssen sie sein, um nicht zu fallen. Jeden Augenblick müssen sie sich anstrengen, um nicht einen Fehler zu begehen, sich darauf konzentrieren, nicht anfangen zu wollen.' Und das stimmt auch … Das Problem mit dem Paradies ist: ‚heaven is a place where nothing ever happens'. Das Paradies ist ein Platz, wo du dich nicht bewegen kannst. Denn wenn du dich im Paradies befindest, dann bewegst du dich mit Notwendigkeit heraus aus dem Paradies, was bedeutet, dass auch die Strafe der Engel darin besteht, dass sie zwar im Paradies sind, sich jedoch nicht bewegen können. Und sie haben keinen eigenen Willen. Das Besondere für den Menschen besteht darin, dass Gott uns einen freien Willen gegeben hat. Und die gefallenen Engel sind Engel, die angefangen haben, ihren Willen zu äußern. Und das ist ein bisschen spannend."[436]

Es scheint mir, dass in dem konstruierten Bild von den im Paradies gefangenen Engeln eine traumatische Erfahrung des Kindes mit der würgenden, klammernden präödipalen Mutter zur Sprache kommt. Denkbar ist, dass das Problem der distanzlos liebenden Mutter, wie sie Gardell immer wieder in seinem Werk schildert, auch ihm selbst als Kind nicht fremd war. Als ein stets liebevoller und verständnisvoller Sohn, der in der Rolle des Beschützers seiner Mutter gefangen war, wäre er in Ungnade gefallen, falls er sich dem Willen und den Wünschen der Mutter entzogen hätte: Der Druck, ein perfektes Kind sein zu müssen, war viel zu hoch. Wie wird ein Kind reagieren, das dem mütterlichen Willen ausgeliefert ist und an der mütterlichen Liebe zu ersticken droht? Die erste Reaktion wäre der Versuch, wegzulaufen, sich aus der mütterlichen Umklammerung zu befreien, was wiederum mit Schuldgefühlen der Mutter gegenüber verbunden wäre. Gleichzeitig entstünde Hass auf die übermächtige Mutter, für den das Kind sich schuldig fühlt und der deshalb massiv abgewehrt und ins Unbewusste verdrängt werden muss. Eine ähnliche Entwicklung kann man sich in der Beziehung zwischen Jonas Gardell und seiner Mutter vorstellen, was vielleicht auch erklären

[436] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XVII–XVIII.

könnte, warum der Autor in allen Interviews seine Mutter als ausgesprochen liberal beschreibt, während die Mutterfiguren in seinem Werk, wo er den unbewussten Phantasien freien Raum lässt, oft machtgierig, dominant und distanzlos sind:

> *„Plötsligt griper hon [mor] tag i Juha. Kramar honom. Det gör ont. Juha blir rädd." (EKU, S. 103)*
>
> *„Plötzlich greift sie [die Mutter] nach Juha. Umarmt ihn. Es tut weh. Juha bekommt Angst." (DLS, S. 89)*

Dasselbe gilt für die Metapher vom Paradies und den rebellischen Engeln (*Jenny*), für die Episode mit dem fliehenden Kätzchen, das vom Meer getötet wird (*Passionsspelet*), oder für die Flucht und Wiederkehr von Frau Björk (*Fru Björks öden och äventyr*), die alle Aspekte der bedrohlichen präödipalen Mutter und des gegen sie rebellierenden Kindes aufzuweisen scheinen.

Die Überrepräsentanz solcher und ähnlicher Metaphern im Werk lässt vermuten, dass im Leben Gardells eine offene, bewusste Konfrontation und eine Trennung von der Mutter nicht möglich waren. Später konnte er diesen unbewussten Wunsch in Form von Metaphern auf dem Papier zum Ausdruck bringen. Autonomiewünsche können sich jedoch auch auf anderen Wegen äußern. Vielleicht liegt hier der Grund dafür, dass Gardell als kleiner Junge oft das Essen verweigerte:

> *„Som barn var jag helt ointresserad [i mat], jag var matvägrare. Hemma ville jag bara äta fruktyoughurt – Peach Melba."*[437]
>
> *„Als Kind interessierte ich mich nicht dafür [fürs Essen], ich war ein Essensverweigerer. Zuhause wollte ich nur Fruchtjoghurt essen – Pfirsich Melba."*

Diese Verweigerung kann als eine Form des unbewussten Protests gegen die Autorität der mütterlichen Macht und die mit ihr verknüpften Forderungen und Erwartungen gedeutet werden, die er wortwörtlich „satt hatte".

Daneben könnte auch die protestantische Ethik des Verzichts und der Sinnenfeindlichkeit, die im Hause Gardell praktiziert wurde, eine Rolle gespielt haben. Möglicherweise zog der Junge es unbewusst vor, auf richtiges Essen zu verzichten, um seiner Mutter (und dem Gott, den sie predigte) seine Frömmigkeit zu zeigen.

Interessant ist Gardells persönliche Bewertung der Mutterfigur in seinem Werk:

> *„Du hast da diese seltsame Ruth in ‚Vill gå hem', die eine vollkommen steinharte Mutter ist. Du hast Ritva in ‚En komikers uppväxt', die sehr streng ist … Die Mutter von Jenny gibt es nicht. Die Mutter von Thomas, die deutsche Mutter (er ist deutsch), ist ja ein Dummkopf, sie ist ganz … Damit habe ich ein ziemliches Übergewicht an halb albernen Müttern in meinen Büchern. Diese gute Mutter, wie Maria eine ist, die gibt es nur in ‚Passionsspelet' und nirgendwo sonst. Denn in ‚Frestelsernas berg' ist die Mutter sicher gut, aber sie ist auch eine … eh … Frau, die sich selbst, aber auch ihre Kinder zerstört,*

[437] J. Åkesson: „Jonas Gardell: ‚Du måste bestämma dig för att tro mig'", a.a.O.

und die, weil sie ganz unfähig ist, Hilfe anzunehmen und weiterzugehen, ihre Kinder mit in den Abgrund zu reißen riskiert.“[438]

Tatsächlich gibt der Roman *Frestelsernas berg* ein luzides literarisches Beispiel für eine in ihrer distanzlosen Liebe höchst zerstörerisch wirkende Mutter:

„Då skrek Maria att Johan aldrig hade mått dåligt i barndomen, för det skulle innebära att hon var en misslyckad mor, och i så fall skulle hon gå under. Hon krävde av Johan att han genom hela sin barndoms helvete hade mått bra. Inget hade han rätt till. Inget hat, ingen vrede, ingen sorg. Johan förstod och svarade:
– Du har rätt, lilla mamma, jag har aldrig någonsin mått dåligt.“ (FB, S. 199)

„Dann schrie Maria, dass Johan es in der Kindheit niemals schlecht gehabt habe, weil das bedeutet hätte, dass sie eine missratene Mutter wäre, und in diesem Fall würde sie zugrunde gehen. Sie forderte von Johan die Versicherung, dass er sich in der Hölle seiner Kindheit wohl gefühlt hatte. Er hatte kein Recht auf etwas. Keinen Hass, keinen Zorn, keine Sorge. Johan verstand und antwortete:
– Du hast recht, liebe Mutter, mir ging es nie schlecht.“

Aber nicht nur Gardells Romanfiguren leiden an massiven Schuldgefühlen. Wie schon erwähnt, musste auch Gardell sich immer wieder mit seinen Schuldgefühlen konfrontieren. Diese scheinen in dem unbewussten Wunsch nach einer Loslösung von der mächtigen präödipalen Mutter und in dem ungelösten ödipalen Konflikt zu wurzeln. Auf die ödipale Thematik bin ich schon an früherer Stelle ausführlich eingegangen: Wir können sie besonders anschaulich in der Rivalitätsbeziehung zwischen Gardell und seinem Vater verfolgen, wo die Konflikte besonders deutlich werden. Aber auch Gardells zärtliche Liebe zur Mutter, seine Tendenz zur Idealisierung (*„Min mamma är en pärla!“*[439]*/„Meine Mutter ist eine Perle!“; „min mor, den fromma baptist-kvinnan“*[440]*/„meine Mutter, die fromme Baptistenfrau“; „Min mor, den en gång så kloka och nu så senila kvinnan“*[441]*/„Meine Mutter, damals eine so kluge und jetzt so senile Frau“*) und sein enormes Bedürfnis, sie zu beschützen, legen die Vermutung nahe, dass die sexuelle, verführerische ödipale Mutter wegen der Angst vor väterlicher Bestrafung massiv verdrängt und durch das Bild der asexuellen, idealisierten Mutter ersetzt wurde. So wundert es nicht, dass die beiden Mutterfiguren in *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg* den Namen der Gottesmutter Maria tragen, obwohl Gardell selbst diesen Zufall nicht erklären kann: *„Es ist seltsam, weil ich zwei Bücher mit ausgeprägten Müttern habe, und sie heißen beide Maria“*[442]. Nicht zu übersehen ist

[438] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XXIII.
[439] P. Lundgren: „Fråga: Om du inte vore Jonas Gardell vem skulle du vilja vara då? Svar: Död“, a.a.O., S. 74.
[440] A. Ekström: „En man med mission“. In: *Sydsvenskan*, 01.05.2009.
[441] K. Thunberg: „Garderad med Gud“, a.a.O.
[442] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XXIII.

auch, dass beide Mutterfiguren mit den stilisierten Zügen einer Heiligen ausgestattet sind.

Anscheinend war die ödipale, sexuell verlockende Mutterfrau in der Wirklichkeit dermaßen gefährlich, dass sie selbst in der Fiktion der Romane kaum auffindbar ist. Die literarische Verarbeitung der Phantasie von der phallisch-verführerischen Frau kommt lediglich in einer kurzen Episode in *En komikers uppväxt* vor, in der es um eine übermäßig zugewandte und gleichzeitig verführerische Mutter geht:

> *„Smeksamt rufsar hon Thomas i håret, Thomas slår genast bort handen. Hon skrattar.*
> *– Så där får man inte göra längre. Stora karln har han blivit. Så morsk så. Bli du lika arg när din mor vill smeka dig, Juha?“ (EKU, S. 100)*
>
> *„Zärtlich zupft sie Thomas im Haar herum, sofort schlägt Thomas die Hand fort. Sie lacht.*
> *– Das hier darf man nicht mehr tun. Er ist ein großer Junge geworden. So keck. Ärgerst du dich, wenn deine Mutter dich streicheln will, Juha?“ (DLS, S. 86)*

Die Reaktion der Mutter, die Gardell hier darstellt, ist symptomatisch für das Verhalten einer manipulativen Frau: Sie lacht über das Autonomiestreben ihres Sohnes und ignoriert dadurch seine Bedürfnisse. Gleichzeitig sucht sie kokettierend nach einem Verbündeten, wenn sie Juha, den Schulkamerad von Thomas, in das Spiel hineinzieht.

In *Vill gå hem*, einem Roman, in dem die Familienkonstellation stark an Gardells eigene Familie erinnert[443], ist die Mutter diejenige, die den Anspruch des Sohnes auf ihren Körper zurückweist und eine Lösung der Mutter-Kind-Dyade vollzieht:

> *„Daniel skulle vilja fråga Rut om det där han tänkt så mycket på. Om hon och han, om allt det där. […]*
> *– Nu är hon mätt och belåten, tänker Daniel, nu kan jag fråga. Men plötsligt är frågan barnslig. Han fick ju julkalendern, kan inte det räcka? Det gör det inte. Han går runt köksbordet och fram till Rut och kramar henne hårt. Hon är inte beredd på hans omfamning och stelnar till.*
> *– Men Daniel, du har smutsiga händer och blusen är nytvättad, viskar hon i hans öra och kramar honom lätt. Daniel knyter händerna för att skydda blusen men släpper inte taget om modern. Rut suckar, lossar hans armar och säger:*
> *– Inte nu, Daniel, jag har inte tid.*
> *– Jo nu! gnäller Daniel desperat. Han krymper ihop för att bli till ett dibarn igen och försöker krama henne en gång till. Nu nu nu. Men Rut kramar inte tillbaka. Rut nyper honom i armen och säger trött och bestämt:*
> *– Du är inget småbarn längre.*
> *Då släpper Daniel henne. Som när man lutar över bråddjupet och släpper en sten släpper han henne. Aldrig mer ska han ta i henne. Han känner svindeln som kommer av vetskapen att stenen faller för första gången.“ (Vill gå hem, S. 83–84)*
>
> *„Daniel hätte Rut am liebsten etwas gefragt, woran er in letzter Zeit so viel gedacht hat. Über ihn und sie, und all so was. […]*

[443] In *Vill gå hem* lebt Daniel mit seiner Mutter Rut und seiner Schwester Charlotte zusammen. Der Vater ist Professor der Medizin und die ganze Zeit abwesend. Vom Vater hat Daniel nicht mehr als ein Foto auf dem Tisch.

Jetzt ist sie satt und zufrieden, denkt Daniel, jetzt kann ich fragen. Aber auf einmal ist es eine kindische Frage. Er hat doch den Adventskalender bekommen, reicht ihm das nicht? Nein. Er geht um den Küchentisch herum bis zu Rut und umarmt sie fest. Sie war auf seine Umarmung nicht gefaßt und macht sich ganz steif.
‚Aber Daniel, du hast schmutzige Hände und meine Bluse ist frisch gewaschen', flüstert sie ihm ins Ohr und drückt ihn ein bißchen. Daniel ballt seine Hände zu Fäusten, um die Bluse zu schonen, lässt seine Mutter aber nicht los. Seufzend löst Rut seine Arme und sagt:
‚Nicht jetzt, Daniel, ich hab keine Zeit.'
‚Doch jetzt!' quengelt Daniel verzweifelt. Er macht sich ganz klein, um wieder ein Säugling zu werden, und versucht, sie wieder zu umklammern. ‚Jetzt, jetzt, jetzt.'
Aber Rut erwidert seine Umarmung nicht. Rut kneift ihn in den Arm und sagt müde und bestimmt:
– Du bist kein Kleinkind mehr.
Da läßt Daniel sie los. Wie wenn man sich über einen Abgrund beugt und einen Stein losläßt, so läßt er sie los. Nie mehr wird er sie anfassen. Er spürt, wie ihm bei der Erkenntnis, daß der Stein zum letzten Mal fällt, schwindlig wird." (Je Schwester, je lieber, S. 87–88)

Die zitierte Textstelle enthält komplexe Überschneidungen von präödipalen und ödipalen Phantasien und zeigt deutlich, wie rasch eine als präödipal erlebte Mutter sich in die ödipale, abweisende Frau verwandeln kann. Den mütterlichen Autonomiegewinn erlebt der Protagonist als eine gewaltsame, schmerzhafte Trennung. Er fühlt sich zutiefst gekränkt, gedemütigt und von seiner Mutter verraten. Die narzisstische Kränkung des Kindes, die in dieser Szene gestaltet wird, geht auf die phallisch-ödipale Phase zurück, und zwar auf die Situation, in der die Mutter eine Fehlhaltung ihrem Sohn gegenüber entwickelt und ihm die Bewältigung des ödipalen Konflikts erschwert. Besonders treffend wird das Verhalten einer solchen Mutter bei Jürg Willi zusammengefasst:

„So kann die Mutter sich durch die sexuellen Wünsche des Knaben angesprochen fühlen und diese Avancen unterstützen, um sich daran zu ergötzen. Diese Tendenz kann besonders gefördert werden, wenn die Mutter in der eigenen sexuellen Beziehung zum Ehemann unbefriedigt ist. Durch unbewußt verführerisches Verhalten kann sie den Erwartungen des Knaben entgegenkommen, um ihn dann brüsk und für ihn uneinfühlbar zurückzuweisen, ihn zu beschimpfen und zu enttäuschen. Solch inkonsequentes, wechselhaftes Verhalten wird es dem Knaben in besonderer Weise erschweren, die Mutter als Sexualobjekt aufgeben zu können, ohne in seinem männlichen Selbstgefühl verletzt zu werden."[444]

Man kann einen ähnlichen Entwicklungsvorgang in der Beziehung zwischen Gardell und seiner Mutter vermuten. Wenn wir annehmen, dass Gardells Mutter ihrem jüngsten Sohn die exklusive Rolle ihres Retters zuwies und dass dies unter der Voraussetzung der väterlichen Abwesenheit geschah, dann liegt die Vermutung nahe, dass die narzisstischen Größenphantasien und phallisch-exhibitionistischen Bedürfnisse des

[444] J. Willi: *Die Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 142.

Knaben besonders stark ausgeprägt und von der mütterlichen Anerkennung abhängig waren. Der Junge schwebte in der Illusion einer Dyade mit der Mutter und wollte diese infantile Vorstellung beibehalten. Der himmlische Vater, der ihn laut seiner Mutter beschützte und immer bei ihm war, stand dieser Symbiose nicht im Wege.

Umso dramatischer dürfte die ödipale Entthronung erlebt worden sein, als der Vater als störender Dritter zwischen Mutter und Sohn trat und der Junge realisieren musste, dass er doch nicht der Auserwählte der Mutter war. Hinzu kam vermutlich ein Konkurrenzkampf mit den beiden älteren Brüdern, die auch eine Gefahr für die als exklusiv erlebte Mutter-Sohn-Beziehung darstellten. Auch die Geburt von Gardells jüngster Schwester, die zwei Jahre nach Jonas zur Welt kam, und die intensive Beschäftigung der Mutter mit dem neuen Baby werden dazu beigetragen haben, dass der Junge sich vom Himmel auf die Erde zurückgeholt fühlte und sich seiner Prinzenrolle beraubt sah. Plötzlich war die Mutter diejenige, die sich von ihm abwandte. Die Enttäuschung über die ödipale Mutter wurde vermutlich auf einen Gott übertragen, den Gardell früher als präödipal/beschützend erlebt hatte. Man kann annehmen, dass sein Vertrauen auf und sein Glaube an diesen Gott, den ihm die Mutter vermittelt hatte, während der ödipalen Phase zum ersten Mal ins Schwanken geriet und mit der Verschärfung innerer Konflikte in der Adoleszenz, mit der Scheidung der Eltern, dem Mobbing in der Schule und dem erlittenen Trauma der Vergewaltigung in die Brüche ging: Gott war zu schwach. Er vermochte ihn weder vor dem ödipalen Vater zu beschützen, noch ihm die präödipale Mutter zurückzugeben. Dies könnte erklären, warum der ödipale, strafende Gott in Gardells Romanen viel häufiger auftaucht als der liebende, beschützende Gott. Die Erinnerung an die trostspendende präödipale Mutter blieb jedoch im Unbewussten erhalten und wurde, so meine ich, zum Ursprungsmotiv für Gardells spätere *„komplizierte, schwierige, sich ständig verändernde und schillernde Suche nach dem göttlichen Dasein“*[445].

Doch der Bruch im Vertrauen zur Mutter, der der ödipalen Phase entstammte, führte auch dazu, dass Gardells verletztes Selbstwertgefühl, die Angst, ungeliebt zu sein, und die ungestillte Sehnsucht nach Liebe und Anerkennung erhalten blieben[446] und später im Erwachsenalter durch Show-Auftritte immer wieder aufs Neue überwunden werden müssen.

---

[445] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XXV.

[446] Vgl. dazu die folgende Aussage des Journalisten Crister Enander: *„Jonas Gardell bär på ett arv. Dess namn är hat; hat och osäkerhet.“ („Jonas Gardell trägt ein Erbe. Sein Name ist Hass: Hass und Unsicherheit.“)* C. Enander: „Då skriver sig Gardell rakt in i litteraturhistorien!“, a.a.O.

Den Wunsch, angenommen zu sein und geliebt zu werden, wird Gardell später an sein Publikum richten:

> *„Samtidigt som jag tycker att det är väldigt roligt att arbeta med det jag gör och att publiken tycker om det så kan jag äcklas över mig själv och tycka att jag är en tönt. Att jag är en fjant, som folk föraktar, egentligen. Att jag är reducerad till en liten ofarligt pajas. Jag har de perioderna då jag bara tänker på det. Jag vill duga!“*[447]

> *„Wenn ich denke, dass es sehr spannend ist, mit dem zu arbeiten, was ich mache, und dass das Publikum es mag, kann ich mich doch gleichzeitig auch von mir selbst ekeln und denken, dass ich ein Dummkopf bin. Dass ich ein Fratzenschneider bin, den das Volk eigentlich verachtet. Dass ich auf einen kleinen, ungefährlichen Clown reduziert bin. Ich habe Zeiten, in denen ich nur daran denke. Ich will taugen!“*

Die positiven Reaktionen des Publikums oder der Rezensenten scheinen die Funktion des bestätigenden „Glanzes im Auge der Mutter“ zu erfüllen. Beifall, Lob und Anerkennung bedeuten narzisstische Zufuhr – gleichzusetzen mit der bedingungslosen Liebe Gottes. Dass die Liebe des Publikums für Gardell eine religiöse Konnotation hat, zeigt sein folgender Kommentar:

> *„I mina shower berättar jag om mig själv – hur liten, fånig, misslyckad och fjantig jag är – och sedan avslutar jag med att säga: Älska mig i alla fall! Och jag tror att det finns något religiöst i detta!“*[448]

> *„In meinen Shows erzähle ich über mich selbst – wie klein, dumm, misslungen und zieraffig ich bin – und dann sage ich zum Schluss: Liebt mich in jedem Fall! Und ich glaube, dass darin etwas Religiöses ist.“*

Mit anderen Worten: Offenbar besteht ein kausaler Zusammenhang zwischen Gardells religiösem Glauben und dem im Unbewussten verankerten Bild (bzw. Erinnerungssymbol) der präödipalen, trostspendenden Mutterimago. Dass die positive Erfahrung mit der frühen Mutter, in der das Kind Schutz und Zuwendung erlebte, seinen späteren Gottesglauben beeinflusste, lässt sich auch aus Gardells Überlegungen zum Entstehen des religiösen Glaubens herauslesen:

> *„Vad finns det för skäl att tro? [...] Själv tror jag att det handlar om en önskan, ett oemotståndligt behov, av att inte vara övergiven. Några gånger under mina bibelstudier har jag känt förtvivlan nalkas, och jag har med något som liknar desperation tänkt att jag inte kommer ut på andra sidan med en gudstro i behåll. Det har känts som om allt som är förnuftigt och rationellt i mig nästan säkert kunnat säga – ja, rent av bevisa för den jury som är jag – att Gud* inte *finns. Men tror jag? Jajamensan. Lik förbannat.“ (Om Gud, S. 273, Hervorhebung im Original)*

> *„Welchen Grund gibt es, zu glauben? […] Ich selbst glaube, dass es sich dabei um einen Wunsch, um ein unwiderstehliches Bedürfnis handelt, nicht verlassen zu werden. Einige Male während meiner Bibelstudien habe ich den heranrückenden Zweifel gespürt, und ich habe mit einem der Verzweiflung nahen Gefühl gedacht, dass ich daraus wohl nicht mit dem Glauben an Gott wieder hervorkommen würde. Es hat sich so angefühlt, als ob alles Vernünftige und Rationelle in mir fast sicher sagen könnte – ja sogar der Jury, die*

[447] M. Arnedotter: „Jag vill duga!“, a.a.O, S. 66–67; hier: S. 66.
[448] U. Särnefält: „Evangelium enligt Jonas Gardell: ‚Älska mig, berör mig och förlåt mig!‘“, a.a.O., S. 9.

ich selbst bin, beweisen könnte –, dass es Gott nicht *gibt. Doch glaube ich? Aber ja! Als sei ich dazu verdammt!"*

Hier wird deutlich, dass der Wunsch, nicht alleine zu sein, von Gott nicht im Stich gelassen zu werden, ein Zuhause, eine Zuflucht zu finden, dem Wunsch ähnelt, die Anwesenheit der (frühen) Mutter heraufzubeschwören, der im Dienste der *„vernunftabwehrenden Religiosität"*[449] steht und eine Ambivalenz zwischen Gardells gefühlsbetontem religiösem Glauben und seiner rationalisierenden Religionskritik schafft.

Die Ambivalenz des Gottesbildes, mit dem Gardell sich im Erwachsenenalter so intensiv beschäftigt und das er als *„schizophrenen Gott"*[450] bezeichnet, liegt, wie ich zu zeigen versucht habe, wahrscheinlich in einer Spaltung der Elternbilder begründet, die er in seinem Werk unbewusst zu überbrücken sucht. Wie dieser Prozess der Verarbeitung im Schreiben verläuft, ob die Gestaltung eines Werks und das Zusammenspiel der Formelemente eine therapeutische Wirkung auf den Autor haben und ob es Gardell gelingt, durch die Abkehr von der Fiktion und die Hinwendung zu Sachtexten eine Kompromisslösung zu finden und sich mit den dunklen Gottesbildern zu versöhnen, wird Gegenstand meiner abschließenden Untersuchung sein.

6.2 Schreiben als Therapie: Abkehr von dunklen Gottesbildern

Schreiben und Sprechen hatten für Jonas Gardell schon immer eine besondere Bedeutung, vielleicht, weil er sich beides mit viel Mühe erobern musste. Wie schon erwähnt, fing der kleine Jonas Gardell viel später als die anderen Kinder an zu sprechen und musste aufgrund seiner Sprachfehler und der Schwierigkeit, sich verbal mit den anderen zu verständigen, sieben Jahre lang einen Sprachpädagogen besuchen. Die Schwierigkeiten beim Spracherwerb kompensierte er durch Gestik und Mimik. Durch seine erste Bezugsperson – die Mutter –, die ihm viel aus der Kinderbibel vorlas und Geschichten erzählte, lernte er die Welt der Sprache kennen, die er zuerst vor allem passiv, also zuhörend, beherrschte. Die vergeblichen Versuche des kleinen Jungen, sich

---

[449] Vgl. C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks*, a.a.O., S. 106.

[450] Vgl. hier das folgende Zitat: *„I berättelsen om Noa och Floden är Gud som mest schizofren" („In der Erzählung von Noah and dem Sintflut ist Gott am meisten schizophren").* Gardell: *Om Gud*, a.a.O., S. 210. Auch: *„Monoteismen har målat in sig i ett hörn varifrån den har svårt att ta sig. Om det bara finns en enda Gud måste han vara bärare av många skiftande gudars egenskaper. Om han är alltings ursprung måste Gud också vara ondskans ursprung. En sådan nyckfull, psykotisk Gud kan man inte älska, bara frukta." („Der Monotheismus hat sich in eine Ecke gedrängt, aus der herauszukriechen schwierig ist. Wenn es einen einzigen Gott gibt, muss er der Träger vieler sich verändernder Eigenschaften der Götter sein. Wenn er der Ursprung von allem ist, muss Gott auch der Ursprung des Bösen sein. So einen launischen, psychotischen Gott kann man nicht lieben, nur fürchten.")* Ebd., S. 213–214.

mit den anderen durch Sprache zu verständigen, lösten sogar den Verdacht einer Entwicklungsstörung aus:

> *„Man sa att jag inte kunde prata. Man trodde att jag var mentalt efterbliven eftersom jag var så sen. Men jag pratade jättemycket! Jag hade ett talfel som gjorde att omgivningen inte begrep, men jag pratade tidigt och jag lärde mig att läsa oerhört tidigt. Och den första bok jag har ett minne av är Bibeln.“*[451]

> *„Man sagte, dass ich nicht sprechen konnte. Man glaubte, dass ich geistig zurückgeblieben war, weil ich so spät war. Aber ich plauderte sehr viel! Ich hatte Sprachfehler, was dazu führte, dass die Umgebung mich nicht verstand, aber ich plauderte früh und ich lernte unerhört früh lesen. Und das erste Buch, an das ich mich erinnern kann, war die Bibel.“*

Man kann sich gut vorstellen, wie groß die Frustration des kleinen Jungen gewesen sein muss, der stets die Erfahrung machte, von seiner Umgebung missverstanden zu werden und langsamer als seine Geschwister ans Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Frustriert wandte er sich von der Welt der Objekte ab und der Welt des Imaginären zu, die er in den Geschichten seiner Kinderbibel entdeckte. Bereits mit vier Jahren konnte er lesen[452] und zog doppelten Genuss daraus, weil er für sein eifriges Vorlesen aus der Kinderbibel, die er mit der Welt der Mutter assoziierte, mütterliches Lob und Bewunderung erwarb. Als Jugendlicher wird er unter anderem auch die Abenteuerromane von Alexandre Dumas und Jules Verne und Klassiker wie Dostojewski und Selma Lagerlöf lesen, sich für Lyrik von Karin Boye und für Stig Dagerman interessieren, doch *„de stora hjältarna var Abraham och Isak och Jakob och Josef och David och naturligtvis Jesus“*[453] *(„die großen Helden waren Abraham und Isaak und Jakob und Josef und David och natürlich Jesus“).* In der Bibel fand das Kind eine reiche Quelle für seine narzisstischen Phantasien. Auf diese Phantasiewelt konnte er sich immer wieder zurückziehen, wenn er zu Hause selbst inszenierte kleine Stücke vorführte, in denen er Jesus spielte oder sich mit anderen Bibelgestalten identifizierte. So darf es nicht wundern, dass alles, worüber er später schreibt, eine religiöse Konnotation enthält und von biblischen Motiven durchsetzt ist. Schon sein Debüt – die Gedichtsammlung *Den tigande talar* – kleidet die Selbstreflexion eines Jugendlichen in religiöse Bilder (so weisen z.B. die Gedichttitel einen direkten Bezug zur Bibel auf: „I

[451] L. Göth: *Gud dekonstruerad. Ett samtal med Jonas Gardell*, a.a.O., S. 53–70; hier: S. 56.
[452] Vgl. hier die folgende Quelle: *„Som fyraåring läste Jonas Gardell ut Bibel för första gången. En barnanpassad version förstås, men han läste den om och om igen, lärde sig historien utantill“ („Als Vierjähriger las Jonas Gardell zum ersten Mal aus der Bibel vor. Natürlich eine für Kinder adaptierte Version, aber er las sie immer wieder, lernte die Geschichten auswendig“).* O. Sjögren: „Söndagsskola i Jonas Gardells regi“, a.a.O.
[453] L. Göth: *Gud dekonstruerad. Ett samtal med Jonas Gardell*, a.a.O., S. 57.

Sodoms mörka kvarter"/„In den dunklen Vierteln von Sodom", „Judas", „Förräderskan"/„Verräterin" usw.).

An früherer Stelle habe ich die Vermutung geäußert, dass die Ursache für Gardells Sprachschwierigkeiten im Fehlen der substanziellen Sicherheit in seinen ersten Lebenstagen und dem daraus resultierenden unbewussten Wunsch, die „wortlose", absolute Mutter-Kind-Symbiose aufrechtzuerhalten, liegen könnte.[454] Sprechen und Schreiben bedeutet auf der symbolischen Ebene einen Autonomiegewinn und erfordert Distanz und Isolation – eine Voraussetzung, die das schreibende Subjekt große Überwindung kostet, weil sie das Trauma der Verlassenheitserfahrung wiederholt: *„Att skriva är ofta mycket ensamt, och i bland känns det som om allt mitt arbete är en enda stor kontaktannons"*[455] *(„Schreiben ist oft sehr einsam, und manchmal fühlt es sich an, als ob meine ganze Arbeit eine einzige große Kontaktanzeige ist")*, sagte Gardell in einem Interview ein Jahr nach der Publikation des ersten Romans *Passionsspelet*.

Beim Schreiben musste er auf den Umgang mit den äußeren, realen Objekten verzichten, als Kompensation dafür wurden jedoch die anderen, „imaginären" Objekte geschaffen – fiktive Romanfiguren und Orte sowie der implizite Leser, der die Rolle des imaginären Gegenübers spielt. Schreiben bedeutet zugleich die Erschaffung einer Sprachform, die die Distanz zu den Objekten aufhebt und eine Kommunikation mit ihnen ermöglicht. Gardells Schreibprozess scheint im Zeichen einer Ambivalenz zu stehen: Einerseits empfindet er einen Drang, zu schreiben und sich mitzuteilen *(„vill meddela sig, annars skriver man inte"/„[man] möchte sich mitteilen, sonst schreibt man nicht"*[456]), andererseits ist das Schreiben an sich häufig von Hemmungen, Blockaden und Enttäuschungen begleitet:

> *„Mitt skrivande utgår i varje ögonblick från att jag inte kan skriva och att jag måste erövra det. På samma sätt som jag erövrade mitt språk hos talpedagogen tre gånger i veckan under sju år så får jag erövra mitt språk när jag sätter mig ned och skriver, i bok efter bok. Och jag kommer ständigt tillbaka till samma punkt, jag säger ‚nu lägger jag ned pennan, nu får det vara slut.' Dessutom tycker jag att det jag skriver är ganska uselt. Jag har med åren börjat förstå att jag som komiker är unik, att jag har en närvaro som är unik och gör mig fascinerande. […] Däremot tror jag inte att jag kan skriva, och det tror jag är bra. Det är en bra utgångspunkt. Jag måste åter och åter igen erövra språket. Jag skriver och ser på det och för en sekund skimrar det, men om jag lämnar det och kommer tillbaka har det slocknat. Så jag skriver om och putsar och filar."*[457]

[454] Siehe dazu Kap. 6.1.3.
[455] J. Gardell: „Jag känner utanförskapet". In: *Aftonbladet*, 08.07.1988.
[456] J. Åman: „Jag ser mig som en politisk författare". In: *Författare i 80-talet*, Lund 1988, S. 215–226; hier: S. 221.
[457] L. Göth: *Gud dekonstruerad. Ett samtal med Jonas Gardell*, a.a.O., S. 66.

„Beim Schreiben gehe ich jede Minute davon aus, dass ich nicht schreiben kann und dass ich es erobern muss. Auf dieselbe Weise, wie ich die Sprache sieben Jahre lang dreimal die Woche bei einem Sprachpädagogen eroberte, erobere ich meine Sprache, wenn ich mich an den Schreibtisch setze und schreibe, in einem Buch nach dem anderen. Und ich komme ständig auf den gleichen Punkt zurück, wenn ich sage: ‚Jetzt setzte ich die Feder ab, jetzt ist Schluss.' Außerdem denke ich, dass das, was ich schreibe, ziemlich schlecht ist. Ich habe mit den Jahren angefangen zu verstehen, dass ich als Komiker einzigartig bin, dass ich ein Dasein führe, das einzigartig ist und mich fasziniert. […] Dagegen glaube ich nicht, dass ich schreiben kann und dass es gut ist. Das ist ein guter Ausgangspunkt. Ich muss die Sprache immer wieder erobern. Ich schreibe und schaue es mir an, und eine Sekunde schimmert es, aber wenn ich es liegenlasse und später darauf zurückkomme, dann ist es erloschen. Dann schreibe ich um und säubere und radiere."

Schreiben wird erstrebt, ist aber immer von der Angst begleitet, nicht mehr produzieren zu können, auf immer zu verstummen – Gefühle, die abgewehrt werden müssen, indem man weiter schreibt, weiter produziert. Gardell überrascht sein Lesepublikum fast jedes Jahr mit einem neuen Buch: *„Jag gav mig själv två timmar ledigt mellan bok nummer två och bok nummer tre"*[458] *(„Ich gab mir zwei Stunden zwischen Buch Nummer zwei und Buch Nummer drei")*, scherzt er in einem Interview aus dem Jahr 1986.

Gardells Eroberung der literarischen Sprache und seine Hemmungen beim Schreiben weisen Ähnlichkeiten mit dem frühkindlichen Szenario der phallisch-ödipalen Phase auf, in der das Kind auf den eigenen Autonomiegewinn (in diesem Fall durch kreatives Schaffen) mit Schuldgefühlen der Mutter gegenüber (Blockaden, Verzweiflung) reagiert. Aber man könnte diese Schreibhemmungen auch in enger Verbindung mit der unbewussten ödipalen Angst des Schreibenden begreifen, für die Eroberung der Sprache und für die narzisstische Lust, die er aus der Fertigstellung des Werkes zieht, bestraft zu werden. Denn wenn der Schreib- bzw. Schaffensprozess mit dem Wunsch nach Autonomie und Trennung verbunden ist, könnte das Ziel, das fertige Produkt – das gelungene Kunstwerk – wiederum die ursprüngliche Einheit mit der Mutter symbolisieren, so wie es Fritz Gesing in seiner *Psychoanalyse der literarischen Form* beschreibt: *„Die gelungene Form ist der Trost und die Sicherheit, wie sie die ‚gute' Mutter spenden kann, ist die Einheit, die vor dem Zerfallen, der Desintegration, dem Selbstverlust schützen kann."*[459]

Tatsächlich scheint die durchdachte Form eine wichtige Rolle in Gardells Schreibkonzept zu spielen, insofern als sie vor Fragmentierung und Chaos bewahrt. Gardell betont mehrmals, wie wichtig ihm eine genaue Struktur, die Vereinfachung der Sprache, das Planen, Skizzieren und das Zusammenfügen von Details sind:

---

[458] M. Samuelsson: „En fritt uppfostrad 80-talsmänniska", a.a.O.

[459] F. Gesing: *Die Psychoanalyse der literarischen Form*, a.a.O., S. 157. Ausführlicher dazu ebd., S. 30–37.

„Romanerna jag skriver är mycket noga planerade. Jag har upptäckt att jag är en oerhörd paradox: jag kan vara väldigt kaotisk till mitt yttre, men när jag skriver är jag mycket disciplinerad och skriver för hand, mycket prydligt, i en jättestor bok. När jag skriver utgår jag alltid från den problematik jag vill diskutera, vilket i regel också blir ett antal olika problem – det blir en massa olika saker som trängs om utrymmet. […] Sedan skriver jag ner tankar kring den här problematiken, jag skriver små roliga vändningar, små anekdoter, små roliga vitsar; jag samlar på mig ett antal sidor små lappar innan jag ens börjar tänka på handling eller karaktärer.“[460]

„Die Romane, die ich schreibe, sind sehr gut geplant. Ich habe entdeckt, dass ich mich unerhört paradox verhalte: Ich kann nach außen sehr chaotisch sein, aber wenn ich schreibe, bin ich sehr diszipliniert und schreibe mit der Hand, sehr ordentlich, in ein riesengroßes Buch. Wenn ich schreibe, gehe ich immer von der Problematik aus, die ich diskutieren möchte und die in der Regel zu einer Menge verschiedener Probleme wird – zu einem Haufen verschiedener Sachen, die schieben und drängeln. […] Dann schreibe ich Gedanken zu dieser Problematik nieder, ich notiere kurze Wendungen, kleine Anekdoten, kleine lustige Witze; ich sammle eine Menge kleine Zettel, bevor ich über eine Handlung oder über eine Romanfigur nachzudenken beginne.“

Möglicherweise dienen Gardells betont einfache Sprache, seine knappen Sätze, kurzen Kapitel und sein aphoristischer Stil als stabilisierende Mechanismen, um die ins Bewusstsein drängenden gefährlichen Phantasien zu filtern und in Schach zu halten[461]. Interessant in diesem Zusammenhang erscheint Gardells folgende Aussage im Gespräch mit Lennart Göth: *„Jag arbetar ju med ett avskalat språk, ett språk som är ordkargt. Varje ord blir oerhört viktigt. Det finns ingenting att gömma sig bakom i det språket.“*[462] *(„Ich arbeite doch mit einer abgeschälten Sprache, einer Sprache, die wortarm ist. Jedes Wort wird unerhört wichtig. Es gibt nichts zu verstecken hinter dieser Sprache.“)* Psychoanalytisch könnte man den letzten Satz so deuten, dass es hinter Gardells maximal vereinfachter Sprache eben doch etwas zu verstecken gibt, was die Zensurschranke seines Bewusstseins nicht passieren soll/kann, und dass seine vereinfachte Sprache im Dienste der Abwehr steht und komplexe, gefährliche Phantasieinhalte kontrollieren soll.

Fast erinnert Gardells Vorgehen bei der Eroberung der Sprache, bei der Vereinfachung, Reduktion und der Suche nach dem treffenden Wort an den in *Fru Björks öden och äventyr* beschriebenen Versuch seiner Protagonistin, sich den Petersdom „anzueignen“ und zu „erobern“, indem sie seine Geschichte studiert und die geheimen Symbole und Zeichen dechiffriert. Diese Passagen des Romans habe ich an früherer Stelle als

[460] J. Åman: „Jag ser mig som en politisk författare“, a.a.O., S. 220.
[461] Vgl. an dieser Stelle die folgende Bemerkung über Gardells Schreibarbeit: *„Hans skrivande är då reduktionens konst snarare än utspelets. Jonas Gardell stryker i sina texter. Därpå stryker han ännu mer.“ („Sein Schreiben ist eher die Kunst der Reduzierung als eine des Ausspielens. Jonas Gardell streicht vieles aus seinen Texten. Anschließend streicht er noch mehr heraus.“)* L. K. Swanberg: „Jonas Gardell – mammas pojke“, a.a.O., S. 25.
[462] L. Göth: *Gud dekonstruerad. Ett samtal med Jonas Gardell*, a.a.O., S. 66.

Phantasie einer Selbst-Objekt-Verschmelzung interpretiert, die auf die Überwindung der Kluft zwischen dem Selbst und dem längst verlorenen mütterlichen Objekt zielt. Die Eroberung des Objekts vollzieht sich, indem durch die Aufhebung des Rätselhaften, Unverständlichen und Komplizierten Unabhängigkeit von dem Objekt erreicht wird.

So wird anscheinend im Prozess des Schreibens und Fertigstellens eines Werkes eine Kompromisslösung gefunden, mit der Gardell die Ambivalenz zwischen Autonomiestreben und Einheitssehnsucht erfolgreich überwindet. Einerseits entfernt er sich im Prozess des Schaffens von den Objekten und erschafft sein eigenes Phantasiegewebe[463], andererseits kann er in der Arbeit an einem Werk, in das religiöse Motive und biblische Anspielungen einfließen, seiner verinnerlichten Mutter begegnen und auf diese Weise die Trennung von ihr rückgängig machen. Mehr noch: Wenn wir davon ausgehen, dass die Fertigstellung eines Werkes für den Schriftsteller auch eine Trennung, sogar den Tod symbolisiert[464], dann kann der Prozess des Schreibens und die spätere Veröffentlichung des Werkes als unbewusster Wunsch des Autors betrachtet werden, die Todesangst zu überwinden:

> *„Om du inte skapar för att det skall bevaras för en framtid så tänker du dig över huvud taget inte heller någon framtid där något kan finnas bevarat. [...] Vi befinner oss i en situation i dag där vi har konstnärer som tror så lite på sin egen förmåga och sina egna verk att de inte bryr sig om de finns kvar om tio år att beundra. [...] Jag vill bli läst också om några hundra år, som relevant och som aktuell. Jag gissar att jag kan få väldigt mycket kritik för det som varande förmätenhet, men för mig är det en absolut utgångspunkt som varje skapande människa måste ha.“*[465]

> *„Wenn du nicht schaffst, um etwas für die Zukunft zu bewahren, dann stellst du dir überhaupt keine Zukunft vor, in der etwas bewahrt sein kann. […] Wir befinden uns heutzutage in einer Situation, in der es Künstler gibt, die so wenig an ihre Fähigkeit und ihre Werke glauben, dass sie sich nicht darum kümmern, ob es sie auch in zehn Jahren noch zu bewundern gibt. [...] Ich will auch in ein paar Hundert Jahren noch als relevant und aktuell gelesen werden. Ich nehme an, dass diese Worte als anmaßend aufgefasst und stark kritisiert werden können, aber für mich ist das ein absoluter Ausgangspunkt, den jeder schöpferischer Mensch haben muss.“*

Durch das Veröffentlichen seiner Arbeit kann Gardell seine Unsterblichkeitsphantasie genießen, sich in der Literatur verewigen, durch seine Werke weiterleben. Der Erfolg und die Anerkennung, die sein Schreiben ihm bringen, ermöglichen es ihm, eine

---

[463] In seinem Roman *Passionsspelet* vergleicht Gardell metaphorisch den Schreibenden mit einer einsamen Spinnerin/Näherin: *„Längst upp i det här huset finns det en vind, och längst in på den vinden sitter i ett hörn en liten gumma helt insnärjd i spindelväv. Hon sitter och syr vid en gammal trampmaskin, det är en brudklänning hon syr“ („Ganz oben in diesem Haus gibt es einen Dachboden, und ganz hinten auf diesem Dachboden sitzt in einer Ecke eine kleine Alte, ganz verfitzt in den Spinnweben. Sie sitzt und näht mit einer alten Fußhebel-Nähmaschine, es ist ein Braukleid, das sie näht“).* J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 7.

[464] Vgl. hier F. Gesing: *„Die Fertigstellung eines Werkes bedeutet ein Trennungserlebnis, symbolisiert immer auch den Tod.“* F. Gesing: *Die Psychoanalyse der literarischen Form*, a.a.O., S. 62.

[465] J. Åman: „Jag ser mig som en politisk författare“, a.a.O., S. 225.

Verbindung zu den Lesern aufzubauen, stets im Zentrum zu bleiben, das Trauma der Verlassenheitserfahrung abzuwehren, aber auch gleichzeitig die Kontrolle über sein Lesepublikum und über die Nachfrage nach seinen Büchern zu erlangen. Tatsächlich ist Gardells Interaktion mit dem Lesepublikum sehr intensiv: von den unzähligen Leserbriefen, die ihm die Post Anfang 1990er-Jahre brachte, über die E-Mails, die er heute bekommt, bis zum Gästebuch auf seiner Homepage, in dem jeder virtuelle Besucher seinen Kommentar hinterlassen kann. Über die Lust, die er aus der Begegnung mit den Lesern zieht, sagt er:

> *„Och det som jag är mest stolt och tacksam över, det är att jag vet att jag faktiskt berör människor, att det jag skriver faktiskt spelar roll: det betyder något för människor. Jag vet att jag blir läst av en djävla massa människor.“*[466]
>
> *„Und das, worauf ich am meisten stolz bin und wofür ich am meisten dankbar bin, ist das Wissen, dass ich die Menschen tatsächlich berühre, dass das, was ich schreibe, tatsächlich eine Rolle spielt: Es bedeutet etwas für die Menschen. Ich weiß, dass ich von verdammt vielen Menschen gelesen werde.“*

Offenbar hat die Anerkennung durch das Lesepublikum eine therapeutische Funktion für den Verfasser, denn im dankbaren Leser findet sein Größen-Selbst eine Bestätigung, ohne dass Gardell den Objekten zu nahe kommen muss[467], er kann *„sich auf sich zurückziehen und ihnen dann sein verletzliches Inneres, sich selbst, als Literatur zusenden“*.[468] Als Bestätigung für diese Vermutung kann die folgende Aussage Gardells dienen:

> *„Jag är en sårad människa, livet har sårat mig, jag har sår och det gör inget, jag lever med dem. [...] Det smärtar, gör ont att visa upp, så jag gör det bara om jag ser en konstnärlig anledning.“*[469]
>
> *„Ich bin ein verletzter Mensch, das Leben hat mich verletzt, ich habe Wunden, aber das macht nichts, ich lebe damit. […] Es schmerzt, es tut weh, dies zu zeigen, deshalb tu ich es nur, wenn ich einen künstlerischen Grund dazu habe.“*

Die Kommunikation mit dem Leser vollzieht sich, indem der Leser das Spiel Gardells mitmacht, sich mit seinen Romanfiguren identifiziert, mit ihnen trauert, über sie lacht oder sich ärgert:

> *„Kan jag någonstans ge dem [andra människor, läsare] lite styrka och möjlighet att identifiera sig, ge dem möjlighet att känna ‚jag är åtminstone inte ensam, det finns andra som känner som jag‘, tror jag att mitt arbete varit mycket värt.“*[470]

---

[466] Ebd., S. 218.
[467] C. Pietzcker: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks*, a.a.O., S. 147. Ausführlicher zum Prozess des Schreibens und zu dessen psychischer Bedeutung für den Autor siehe das Kapitel „Schreiben“. Ebd., S. 138–154.
[468] Ebd., S. 147.
[469] L. Swanberg: „Jonas Gardell – mammas pojke“, a.a.O., S. 22.
[470] J. Åman: „Jag ser mig som en politisk författare“, a.a.O., S. 218.

„Wenn ich ihnen [anderen Menschen, Lesern] auf irgendeine Weise ein bißchen Kraft und die Möglichkeit geben kann, sich zu identifizieren, zu fühlen: ‚Ich bin zumindest nicht einsam, es gibt auch andere, die wie ich fühlen', dann glaube ich, dass meine Arbeit einigen Wert hat."

So baut Gardell mit seinem Werk eine Beziehung zum Leser auf und stellt symbolisch die verlorene Einheit wieder her. Wenn er von dem Leser spricht, der sich mit seinen Romanfiguren identifizieren kann, identifiziert er sich selbst mit seinen Protagonisten:

„Vad det gäller personerna i mina romaner, så är jag fullständigt medveten om på vilken sida jag står: jag står på deras sida, jag är en av dem."[471]

„Was die Personen in meinen Romanen angeht, so bin ich mir vollkommen im Klaren darüber, auf wessen Seite ich stehe: ich stehe auf ihrer Seite, ich bin einer von ihnen."

Gleichzeitig betont Gardell immer wieder, dass sein Schreiben ihm in erster Linie dazu diene, sich mit den eigenen Problemen und Fragen auseinanderzusetzen, etwas über sich selbst zu erfahren:

„Vad den [texten] gör med människor tänker jag inte på när jag skriver. Jag har ingen tänkt läsare. Jag skriver bara för mig. Fast det är en sanning med modifikation. Romanerna, de senaste i alla fall, utgår i regel från en fråga som är ställd till mig och som jag känner att jag måste svara på. Ofta har jag fått brev och måste svara på brevet. Alltså att brevet innehållit en fråga som oroat mig och jag har blivit medveten om att jag måste formulera ett svar. Men jag svarar mig själv. Inte brevskrivaren."[472]

„Was er [der Text] mit den Menschen macht, darüber denke ich nicht nach, wenn ich schreibe. Ich habe keinen ausgedachten Leser. Ich schreibe nur für mich. Obwohl das eine modifizierte Wahrheit ist. Die Romane, die letzten auf jeden Fall, gehen in der Regel von der Frage aus, die an mich selbst gestellt ist und wo ich fühle, dass ich darauf antworten muss. Oft habe ich einen Brief bekommen und muss darauf antworten. Der Brief also enthält eine Frage, die mich beunruhigt und mir bewusst macht, dass ich eine Frage formulieren soll. Aber ich antworte mir selbst. Nicht dem Briefschreiber."

Dieses Zugeständnis korrespondiert mit Fritz Gesings Überlegungen über die kathartische Wirkung der Schreib- und Leseerlebnisse, die ein Autor während seiner kreativen Arbeit hat. So schreibt er in seiner Untersuchung über die Form in der Wahrnehmung des Autors:

„Der Autor erfährt etwas Neues über sich, d.h. über unbewußte Zusammenhänge in sich, und kann mit einer reiferen Einsicht reagieren. Es ist wie auf der Couch: Ein assoziatives Netz verdichtet sich und schießt zu einer Erkenntnis zusammen. Im fremden Material, das mein eigenes ist, entdecke ich mich selbst."[473]

Mehr noch: Die inneren Konflikte des Autors, die er beim Niederschreiben seiner Geschichten austrägt/projiziert, werden dadurch gemildert und sind im realen Leben

[471] Ebd., S. 224.
[472] L. Göth: *Gud dekonstruerad. Ett samtal med Jonas Gardell*, a.a.O., S. 67.
[473] F. Gesing: *Die Psychoanalyse der literarischen Form*, a.a.O., S. 61.

weniger bedrohlich. Das schützt den Autor von der Fragmentarisierung seines Selbst[474]. Diese Schutzfunktion des Schreibens ist Gardell nicht fremd:

> *„Det är rätt vanligt att jag som författare inte har stenkoll på hur processen går till. Mycket är intuitivt, och så upptäcker jag först några år senare att det finns ett mönster som jag inte såg. Kanske för att skydda mig själv? För att skapa ett rum där jag kan skriva, vilket är något som jag har svårt att göra ibland. En för hög grad av medvetande kan vara hämmande.“*[475]

> *„Es ist ganz normal, dass ich als Schriftsteller keine absolute Kontrolle darüber habe, wie der Prozess läuft. Vieles ist intuitiv, und dann entdecke ich einige Jahre später, dass es ein Muster gibt, das ich vorher nicht gesehen habe. Vielleicht, um mich zu schützen? Um einen Raum zu erschaffen, in dem ich schreiben kann, was mir manchmal schwerfällt. Ein zu hoher Grad an Bewusstsein kann hemmend sein.“*

Obwohl Gardell keine Auskunft darüber gibt, welche(s) Muster er später in seinen Werken entdeckt, können wir bestimmte Schlüsse ziehen, ausgehend von dem Werkanalyse-Teil dieser Arbeit, in dem bestimmte auffallende und wiederkehrende Strukturen bereits herausgearbeitet wurden: der Vater-Sohn-Konflikt, die Auseinandersetzung mit den Machtrepräsentanzen, Außenseitertum, Kampf gegen Hierarchien, Mutterbindung, Autonomiewunsch, Flucht und Wiederkehr – präödipale und ödipale Themen, die auch in der Biographie des Autors von zentraler Bedeutung zu sein scheinen und die aus seinem Unbewussten in die Werkstruktur einbrechen.

Auch Gardells Drang zum Schreiben steht meines Erachtens im Zeichen der ödipalen Rivalität: Schon als kleiner Junge erlebte Gardell seinen Vater Bertil, der als Wissenschaftler an der Universität Stockholm tätig war, als jemanden, der schreibt, forscht und publiziert. Bertil Gardells Doktorarbeit – *Produktionsteknik och arbetsglädje – en socialpsykologisk studie av industriellt arbete* –, die 1971 herauskam, als Jonas Gardell gerade acht Jahre alt war, folgte eine Reihe von Artikeln, Reviews und Monografien. Allein zwischen 1963 (dem Jahr von Jonas Gardells Geburt) bis zum Erscheinungsjahr der Dissertation 1971 publizierte Bertil Gardell sieben sozialpsychologische Arbeiten. Aufgrund dieser intensiven Forschungsarbeit war der Vater immer wieder gezwungen, sich von der Familie zurückzuziehen und sich einen ruhigen Platz zu suchen. Dies könnte dazu geführt haben, dass der kleine Jonas Gardell seine Verlassenheitsgefühle und seine Enttäuschung über den abwesenden Vater unbewusst mit dessen Tätigkeit verknüpfte, auf die Arbeit seines Vaters eifersüchtig war und dessen wissenschaftliche Kariere als ein Hindernis für ihre Beziehung auffasste. Der Vater war ein geheimnisvolles Wesen, das wegging und arbeitete, eine

[474] Vgl. hier F. Gesing: *„Der Autor kann versuchen, die Fragmentarisierung seines SELBST wenigstens zeitweise zu überwinden durch die Schaffung eines ‚ganzen' Werks.“* Ebd., S. 36.
[475] A. Ekström: „En man med mission“, a.a.O.

angesehene Persönlichkeit, die mit ihren Werken wichtige Beiträge zu den Debatten im Bereich der Arbeitspsychologie leistete. Als er 1987 starb, hatte er sich in zahlreichen Werken und Sammelbänden „verewigt".

Behält man im Auge, wie stark Gardells Vaterbeziehung durch Rivalität geprägt wurde, so kann man sich gut vorstellen, dass diese Rivalität für ihn ein wesentlicher Antrieb war, zur Feder zu greifen und mit dem Vater auf geistig-intellektueller Ebene seine Kräfte zu messen. So wie der Vater sich von seinem Sohn distanzierte, um seine Fachbücher zu schreiben, schuf auch Gardell sich seine eigene Welt, in der er Romane verfasste und den Vater im Medium der Literatur bekämpfte[476]. Im Schreiben konnte er den Vater angreifen und sich den ödipalen Wunsch erfüllen, die Mutter zu beschützen, indem er in die Retterrolle seiner Protagonisten schlüpfte oder sich auf die Seite der Unterdrückten und Erniedrigten stellte. Im Schreiben suchte er jedoch zugleich auch dem idealisierten Vater nachzufolgen, suchte er unbewusst die Bewunderung, Bestätigung und Anerkennung des Vaters. Gardells folgender Kommentar scheint diese Ambivalenz zu bestätigen:

> *„Alla jag skriver om bär på stor sorg. Sorgen är möjligheten till förlåtelse och försoning. Hat deformerar – samtidigt använder jag mig av mitt eget hat när jag arbetar. Det finns inga enkla livssanningar."*[477]
>
> *„Alle, über die ich schreibe, tragen eine große Sorge in sich. Die Sorge ist die Möglichkeit zu Verzeihung und Versöhnung. Hass deformiert – gleichzeitig verwende ich meinen eigenen Hass, wenn ich arbeite. Es gibt keine einfachen Lebenswahrheiten."*

Seine ödipale Rivalität scheint er auf andere Autoritäten und bedeutende Persönlichkeiten der Literaturwelt übertragen zu haben: So macht Gardell kein Geheimnis daraus, dass er sich während des Schreibens stets im Wettbewerb mit seinen „literarischen Vätern" befindet, Leistungsdruck verspürt und immer auf das zurückblicken muss, was vor ihm geschrieben wurde: *„Jag måste begå fadersmord varje gång jag skriver"*[478]*/„Jedes Mal, wenn ich schreibe, muss ich den Vatermord begehen"*, äußert er sich 1992 zur Frage nach dem Einfluss des schwedischen Dramatikers Lars Norén auf sein eigenes Schreiben. Der Erfolg Noréns scheint Gardell

---

[476] Vgl. dazu die folgende Bemerkung der Journalistin L. Swanberg: *„Pappa, däremot, han är ett svek så stort att det ännu efter alla dessa år inte är möjligt att tala om. Problemet med fadersrollen är ett ämne så stort att det bara ryms i den barndom som är Gardells skapandes källa." („Papa dagegen ist so ein Verräter, dass es immer noch unmöglich ist, darüber zu sprechen, auch nach all diesen Jahren. Das Problem mit der Vaterrolle ist ein so großes Thema, dass es nur in jener Kindheit genügend Platz hat, die Gardells schöpferische Quelle ist.")* L. K. Swanberg: „Jonas Gardell – mammas pojke", a.a.O., S. 27.

[477] Ebd., S. 27.

[478] H. Tiselius: „Gardell tar livet av sin pappa Lars Norén", a.a.O., S. 8.

zu faszinieren, aber auch zu beunruhigen, sodass er darüber mit einiger Selbstironie spricht und zur Verallgemeinerung tendiert:

> *„Nästan all svensk dramatik lider av norénkomplex. [...] Han [Norén] har skrivet tre pjäser som kommer att räknas till världsdramatikens klassiker vilket är fantastiskt. Norén är utan tvivel ‚pappa'. Samtidigt måste jag som ung dramatiker brottas med honom. [..] Brottas med Norén måste man måhända förlora, men kanske är det nödvändigt för att komma vidare."*[479]

> *„Fast jeder schwedischer Dramatiker leidet an einem Norénkomplex. […] Er [Norén] hat drei Theaterstücke verfasst, die zu den Klassikern der Weltdramaturgie gerechnet werden, was fantastisch ist. Norén ist zweifellos ‚der Vater'. Gleichzeitig muss ich als junger Dramatiker mit ihm ringen. […] Wenn man mit Norén ringt, muss man wahrscheinlich verlieren, aber es ist vielleicht notwendig, um weiterzukommen."*

Der „Norénkomplex", wie Gardell hier tiefenpsychologisch formuliert, scheint für den Ödipuskomplex zu stehen, für eine Auseinandersetzung mit der idealisierten und beneideten Vaterfigur[480]. Im selben Interview antwortet Gardell auf eine provozierende Frage nach der Auseinandersetzung mit anderen großen Vorbildern:

> „– Det är väl lika bra att klara av alla fadersmord på en gång?
> *– Om jag brottas med Norén så gör jag det också med Bergman. Man måste hitta ett sätt att förhålla sig till dessa giganter för att inte bli paralyserad. Man arbetar ständigt i deras skugga och med dem som referenser. Ibland upplever jag att jag för en ständig dialog med dem på min kammare – förklarar mig inför dem, opponerar mig, hatar dem, dyrkar dem, söker deras godkännande. De finns alltid där."*[481]

> „– Könnte man dann nicht gleich alle Vatermorde auf einmal erledigen?
> *– Wenn ich mit Norén ringe, so ringe ich auch mit Bergman. Man muss eine Verhaltensweise gegenüber diesen Giganten finden, um nicht gelähmt zu werden. Man arbeitet immer in ihrem Schatten und mit ihnen als Bezugsgrößen. Manchmal führe ich einen langen Dialog mit ihnen in meinem Zimmerchen – spreche mich aus, widersetze mich, hasse sie, bete sie an, suche ihre Bestätigung. Sie existieren immer."*

Man kann annehmen, dass die Rebellions- und Kampfphantasien, die Gardell gegenüber diesen männlichen Bezugsgrößen entwickelt, seinen eigenen ödipalen Konflikt mit der Vaterrepräsentanz widerspiegeln. Wie der meist abwesende Vater Gardells, der später durch das Bild des idealisierten Vaters ersetzt wurde, werden auch diese Autoritätsfiguren idealisiert, überhöht und bewundert, sie sind imaginäre Vatersubstitute, die durch ihre Größe und Perfektion für Gardell mit der Gefahr narzisstischer Verletzungen verbunden sind. Die Auseinandersetzung mit Autoritäten gilt jedoch nicht nur literarischen Vorbildern, sondern auch Inhalten und Vertretern der

---

[479] Ebd. S. 8.

[480] Vgl. dazu auch die Theorie von Harold Bloom über die ödipale Rivalität von Autoren gegenüber ihren Zeitgenossen, die Schönau in seiner *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft* zusammenfasst: *„Autoren werden nach Bloom vor allem von der Angst vor Beeinflussung beherrscht, sie rebellieren in ödipaler Rivalität gegen ihre großen Vorgänger oder gegen konkurrierende Zeitgenossen, gegen Vater- und Geschwisterfiguren."* W. Schönau: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft,* a.a.O., S. 189.

[481] H. Tiselius: „Gardell tar livet av sin pappa Lars Norén", a.a.O., S. 8–9.

protestantischen Religion (*„Jag har Luther att kämpa med eller emot hela tiden“*[482]*/„Ich kämpfe die ganze Zeit mit oder gegen Luther“*) und der Institution Kirche. Diese rebellische Position vertritt er ganz offen und macht sie für alle Lebensbereiche geltend:

> *„Und weil mein ganzes Leben daraus besteht, die Idioten infrage zu stellen, bin ich immer, in jedem Zusammenhang ein Rebell gewesen, ein gefallener Engel, jemand mit einem eigenen Willen ... Und das betrifft für mich nicht nur die Religion, sondern es betrifft alle Ebenen, alle menschlichen Ebenen … die Macht wegreißen … Menschen geben … Menschen helfen … Menschen finden … “*[483]

Im Lichte der bisherigen Überlegungen kann man annehmen, dass Gardells Entscheidung, als Schriftsteller und freischaffender Künstler zu arbeiten, unbewusst im Zeichen der Rebellion gegen den eigenen Vater stand. Mit der Veröffentlichung seiner Romane bekam Gardell die Möglichkeit, von einem viel breiteren Publikum gelesen zu werden als sein Vater, der „nur“ für Wissenschaftskreise publizierte, nationale (und später internationale) Anerkennung zu erlangen und sich auf diese Weise über den Vater zu erheben. So äußerte er sich 1988 – zu diesem Zeitpunkt war er 24 Jahre alt und hatte drei Romane verfasst – über den Unterschied zwischen dem Verfassen einer wissenschaftlichen Abhandlung und dem Schreiben eines Romans:

> *„Det jag ser som fördelen med att skriva romaner mot t ex en avhandling, det är att du i det senare fallet måste göra problemet abstrakt och formulera en tes, som aldrig håller. Filosofins historia är ett antal filosofer som har hittat vad det är för fel med de övriga, och sedan formulerat en egen tes som nästa filosof i sin tur kritiserat. I romanen däremot skriver man om att i den här situationen så blev det så att det blev så här – en av många möjligheter. Jag kan också låta olika figurer driva olika teser. På så sätt kan jag erkänna att sanningen är mer mångfasetterad än vad vetenskapen eller filosofin vill ha det. Jag behöver inte hävda att något är tvärsäkert sant.“*[484]

> *„Das, was ich als einen Vorteil des Romans im Unterschied zum Beispiel zu einer Abhandlung sehe, ist das Faktum, dass du bei Letzterer das Problem abstrakt angehen und eine These formulieren musst, die niemals hält. Die Geschichte der Philosophie besteht aus Philosophen, die herausgefunden haben, wo sich die anderen irrten, und dann eine eigene These formuliert haben, die der nächste Philosoph in der Reihe dann kritisiert. Im Roman schreibt man dagegen darüber, dass etwas jetzt so geschieht, weil vorher Folgendes geschah – eine von mehreren Möglichkeiten. Ich kann auch verschiedene Figuren verschiedene Thesen vertreten lassen. Auf diese Weise kann ich erkennen, dass die Wahrheit mehr Dimensionen hat, als die Wissenschaft oder die Philosophie wahrhaben möchten. Ich brauche nicht zu behaupten, dass etwas todsicher wahr ist.“*

Vor diesem Hintergrund erscheint es umso interessanter, dass Gardell 15 Jahre später *Om Gud* publiziert, ein Werk, das er selbst zur Fachliteratur rechnet, mit dem er den Ehrendoktortitel erwirbt und vor allem theologisch gebildete Leser erobert:

---

[482] M. Samuelsson: „En fritt uppfostrad 80-talsmänniska“, a.a.O.
[483] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XXVII.
[484] J. Åman: „Jag ser mig som en politisk författare“, a.a.O., S. 220.

„‚Om Gud' also ist kein Roman, es ist ein Fachbuch. Es steht auf der Literaturliste für alle Hochschulen in Schweden, an denen Theologie gelehrt wird. Du kannst heute nicht zum Pfarrer werden, ohne mein Buch gelesen zu haben. […] dieses Buch sollte in 500 Exemplaren verkauft werden, denn ein schwieriges Buch über das Alte Testament würde man in Schweden nicht verkaufen können; doch über 40.000 Exemplare sind verkauft. […] Es hat seine Aufgabe erfüllt."[485]

Man kann annehmen, dass mit *Om Gud* eine Kompromisslösung für die innere ödipale Konfrontation des Autors mit der Vaterfigur gefunden wird: Als Erforscher der alttestamentarischen Schriften begibt er sich auf die religionswissenschaftliche Ebene, tritt also in die Fußstapfen seines Vaters, und versucht auf diese Weise die Kluft zwischen sich und dem Vater zu überbrücken, gleichzeitig schreibt er gegen den Vater, gegen die Autorität an, die der orthodoxe Gott des Judentums symbolisiert. Das so entstehende Produkt erweckt noch dazu die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit, bringt seinem Verfasser Erfolg, Lob und Anerkennung und so den ödipalen Sieg über den Vater.

Durch die Auseinandersetzung mit den bedrohlichen patriarchalen Gottesbildern des Alten Testaments wird die Vaterproblematik auf eine abstrakte religiöse Ebene verschoben – eine Maßname, zu der Gardell schon in seinen frühen Romanen *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg* zu greifen versuchte, allerdings gelangte er nie über die in den Fokus gestellte Vater-Sohn-Beziehung seiner Protagonisten hinaus. Im ersten Roman, *Passionsspelet*, ist die Vater-Sohn-Problematik dermaßen überbesetzt, dass sie sogar an zwei Figuren-Konstellationen ausgeführt wird (Hampus/Aron und Johan/Johans Vater). In *Frestelsernas berg* begegnen wir der Vaterthematik erneut. Hier gewinnt sie eine besondere Schärfe dadurch, dass sie vor dem Hintergrund des Schicksals der Figur Maria beleuchtet wird – einer verlassenen, unglücklichen Frau im mittleren Alter, Opfer des rücksichtslosen und egoistischen Verhaltens ihres Mannes, eines Professors. Diese Vaterfigur ist dermaßen negativ konstruiert, dass Gardell gezwungen ist, einen Gegenpol zu kreieren, um die Balance in der Erzählstruktur zu halten: Aron, ein liberaler Pfarrer, der seinen Sohn in Schutz nimmt und ihn vor Gott rechtfertigt. (In *Frestelsernas berg* bildet der Großvater mütterlicherseits eine Art Gegenpol zu Johans Vater.)

Die Konstruktion dieser liberalen Pfarrerfigur erfüllt noch eine andere Funktion, nämlich die, kirchliche Dogmen und Moralvorschriften infrage zu stellen. Auf diese Weise korrespondiert die Figur mit dem Wunsch Gardells, mit den Repräsentanten der

[485] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XXIV.

Kirche einen offenen, hierarchiefreien Dialog zu führen. So äußerte er sich 1992 über sein Wunschbild des modernen Pfarrers:

> *„Det är som om prästen talar till oss som om vi vore enfaldiga barn. Den dag jag hittar en präst som kan predika för mig så att jag känner mig tagen på allvar som en intelligent människa, som för ett logiskt resonemang jag finner värdigt, då ska jag lyssna.“*[486]
>
> *„Es ist, als ob die Pfarrer zu uns wie zu törichten Kindern sprächen. An dem Tag, an dem ich einen Pfarrer finde, der so predigen kann, dass ich mich ernst genommen und wie ein intelligenter Mensch behandelt fühle, und dessen Predigt ich wegen ihrer logischen Ausführung schätze, werde ich zuhören.“*

Auch wenn die in *Passionsspelet* konstruierte Figur des Pfarrers Aron diesen Wunsch Gardells ganz gut reflektiert, sagt Gardell über diese Romanfigur und über seinen Roman *Passionsspelet* folgendes:

> *„[…] es geht tatsächlich um einen Pfarrer, der ein Passionsspiel geschrieben hat und dieses in der Kirche aufführt, und der Pfarrer ist sehr liberal, aber auch leutselig. Aber ich war unerhört jung, als ich das Buch schrieb, ich war nur 18 Jahre alt … Und das bedeutet wohl, dass das, was mir in ‚Passionsspelet‘ vielleicht am besten gelungen ist, die Schilderung von zwei 18-Jährigen und ihrer glücklichen Liebe ist. Das, was vielleicht nicht gut gelungen ist, ist die Schilderung des Pfarrers im mittleren Alter, weil ich viel zu jung war, um ihn zu beschreiben. (Pause) Sehr viel zu jung. Und dann glaube ich auch, dass ‚Passionsspelet‘ theologisch nicht so super interessant ist, weil ich ganz einfach viel zu jung war. Es gibt sicher Sachen, die eine Form anzunehmen scheinen, Ideen, die geboren werden und die ich später entwickelt habe, aber … aber … ‚Passionsspelet‘ so zu lesen, als befände es sich auf demselben Niveau wie ‚Om Gud‘ oder ‚Jenny‘ – das wäre viel zu ungerecht gegenüber einem 18-Jährigen. Es verdunkelt mehr, als man sieht.“*[487]

Wenn die Phantasiefigur Aron (ein Partial-Ich des Autors) nur ein Projektionsträger des Wunsches ist, die dogmatische Kirchenlehre zu hinterfragen (*„Han ville korrigera vad han ansåg vara felaktigheter i den kristna kyrkans lära“*[488]/*„Er wollte das korrigieren, was er als Fehler in der christlichen Kirchenlehre ansah“*) und seine eigene Botschaft zu verkündigen (*„Ibland trodde han att han var en profet“*[489]/*„Manchmal glaubte er, dass er ein Prophet war“*), so geht Gardell 18 Jahre später einen Schritt weiter und verwirklicht seinen Wunsch in *Om Gud* – das Werk, in dem er als Prediger und gleichzeitig als Rebell auftritt, mit der selbst gestellten Aufgabe, Gottesbilder des Alten Testaments aus historisch-kritischer Perspektive zu beleuchten:

> *„Und wenn du siehst, dass ein Pfingstler oder ein Katholik so redet wie „Tu-tu-tu-tu-tu“ über dies oder über jenes, dann geht es doch darum, dass das Volk nicht widerspricht, weil das Volk die Bibel nicht kennt. Das Volk sagt nichts, weil es denkt, dass diese Priester recht haben. Aber die Priester haben nicht recht. Sie haben selbst die Bibel nicht gelesen. Sie lügen. Ich habe Kenntnis. Mit ‚Om Gud‘ will ich den Menschen ein*

[486] U. Särnefält: „Evangelium enligt Jonas Gardell: ‚Älska mig, berör mig och förlåt mig!‘“, a.a.O., S. 42.
[487] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XXII.
[488] J. Gardell: *Passionsspelet*, a.a.O., S. 13.
[489] Ebd., S. 14.

Werkzeug geben, eine Ausrüstung, sich selbst Wissen zu verschaffen, um diese Kirchen und Priester zu entlarven und um sagen zu können: ‚Das stimmt nicht.‘“[490]

Schon in den Kampfvokabeln (*„Ausrüstung“, Werkzeug geben“, „entlarven“*), die Gardell hier verwendet, scheint sich der unbewusste Wunsch nach dem ödipalen Angriff auf die Machtrepräsentanzen widerzuspiegeln. Als Ausleger von Gottes Wort und „treuer Freikirchler“ befindet er sich damit ganz auf dem Terrain seiner gläubigen Mutter, kann sich mit ihr identifizieren und ihre Wünsche unbewusst erfüllen[491]. Als Bibelforscher und theologischer Autodidakt kann er sich auf eine Ebene mit dem Vater-Wissenschaftler stellen, ja sich sogar über ihn erheben, indem er mit seinem Werk öffentliche Aufmerksamkeit weckt und eine theologische Debatte auslöst.

Durch das Rationalisieren und „Verwissenschaftlichen“ von bedrohlichen, „dunklen“ Gottesbildern gelingt es Gardell nicht nur, eine Distanzierung von diesen angstbesetzten Bildern zu erreichen, wie sie in *Passionsspelet* oder *Frestelsernas berg* schon aufgrund der starken autobiographischen Züge dieser Romane nicht möglich war. Es erlaubt ihm auch, seine in die Gottesbilder projizierten frühkindlichen Konflikte und Angstphantasien auf soziokulturell-historische Entwicklungsphänomene zu verschieben, Gottesbilder als menschliches „Gedankenprodukt“[492] aufzufassen und sich ihnen angstfrei zu nähern.

Insofern kann man von einer therapeutischen Wirkung der rationalisierenden Reflexion in *Om Gud* sprechen, wie auch von einigen Kritikern bemerkt wurde. So schreibt der schwedische Theologe Sten Hidal in seiner Rezension von *Om Gud* in der katholischen Kulturzeitschrift *Signum* sehr treffend:

„Det är närmast rörande att se hur det gamla frikyrkliga sättet att läsa bibeln som en samling av motsägelsefria orakel har präglat honom [Gardell] och hur den vetenskapligt arbetande bibelvetenskapen kan upplevas som en befrielse.“[493]

„Es ist fast rührend zu sehen, wie die alte freikirchliche Art, die Bibel als eine Sammlung von widerspruchslosen Orakeln zu lesen, ihn [Gardell] geprägt hat und wie die wissenschaftlich arbeitende Biblische Theologie als eine Erlösung erlebt werden kann.“

---

[490] Mein Interview mit dem Autor, 17.12.2007. Siehe Anhang, S. XXIV.

[491] Vgl. dazu auch die folgende Interviewaussage Gardells: *„Någonstans på mormors sida finns släktingar som satt i fängelse för sin rätt att tolka kristendomen på sitt eget sätt.“ („Es gab irgendwo bei der Großmutter mütterlicherseits Verwandte, die für ihr Recht, die christliche Lehre auf ihre eigene Weise zu deuten, im Gefängnis saßen.“)* In: A. Lagerström: „Sannerligen återuppstånden“, a.a.O.

[492] Dazu S. Erlandsson: *„han [Gud] är en mänsklig tankeprodukt, en kombination av olika gudsbilder från olika tider och miljöer. Därför handlar denna bok, skriver Gardell, egentligen inte om Gud utan ‚om hur Gud blir Gud‘“ („er [Gott] ist ein menschliches Gedankenprodukt, eine Kombination von verschiedenen Gottesbildern aus verschiedenen Zeiten und Milieus. Deshalb handelt es sich in diesem Buch, so Gardell, eigentlich nicht um Gott, sondern darum, ‚wie Gott zum Gott wird‘“).* S. Erlandsson: *Gardells Gud, Da Vinci-koden och Bibeln*, a.a.O., S. 9–10.

[493] S. Hidal: „Gardell om Gud“. In: *Signum*, Nr. 5, 2003, Online-Archiv der Zeitschrift *Signum*: http://www.signum.se/signum/template.php?page=read&id=1004, [Zugriffsdatum: 19.03.2010].

In der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Gottesbildern seiner Kindheit sucht und findet Gardell Antworten auf die Fragen, die er als Kind nie stellen durfte, weil die Autorität der Heiligen Schrift und die buchstäbliche Auslegung der Bibel im freikirchlichen Milieu nie infrage gestellt wurde. Offenbar ist ihm mit dem populärwissenschaftlichen Werk *Om Gud* tatsächlich eine Befreiung von dem in allen Romanen spürbaren Wiederholungszwang gelungen, dem Zwang also, dieselben Muster und Konflikte wieder und wieder zu bearbeiten.

Wie dieser Prozess der Bearbeitung seiner Konflikte während der Gestaltung der fiktionalen Werke verlief, möchte ich im nächsten Kapitel zu beantworten versuchen.

6.3 Vom Wiederholungszwang zur rationalisierenden Reflexion: ein Umwandlungsprozess in Gardells Werk

Ganz am Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn, im Jahr 1988, sagt Gardell in einem Interview: *„Jag skriver litteratur för att folk skall läsa den, för att jag har någonting att säga.“*[494] *(„Ich schreibe Bücher, damit das Volk sie liest, weil ich etwas zu sagen habe.“)*

Im Lichte dieser Aussage des damals 25-jährigen Autors erscheint seine Äußerung aus dem Jahr 1996 – kurz nach der Veröffentlichung des Romans *Frestelsernas berg* –, in der er ankündigt, in Zukunft vielleicht keine Romane mehr zu schreiben, umso interessanter:

> „– [...] man kunde läsa flera gånger att du skulle sluta skriva romaner.
> *– Jag tror alltid jag slutar. Jag hotar alltid med att sluta eftersom jag inte vill göra någonting jag inte brinner för. I samma ögonblick jag inte har något att säga, i samma ögonblick så gör jag någonting annat. Jag kommer inte att kunna skriva böcker ett helt liv. Jag har inte så mycket att säga.“*[495].

> „– [...] man hat öfters gelesen, dass du aufhören würdest, Romane zu schreiben.
> *– Ich denke immer, dass ich aufhöre. Ich drohe immer damit, dass ich aufhören werde, weil ich nicht etwas machen möchte, wofür ich mich nicht brennend interessiere. Im selben Augenblick, in dem ich nichts mehr zu sagen habe, im selben Augenblick werde ich etwas anderes tun. Ich werde nicht mein ganzes Leben Bücher schreiben können. Ich habe nicht so viel zu sagen.“*

Heute, 14 Jahre später, scheint Gardell diese Ankündigung eingelöst zu haben: Selbst wenn er immer noch als Schriftsteller tätig ist, hat die Abkehr vom Roman mit *Om Gud* und *Om Jesus* tatsächlich stattgefunden. In dem Roman *Jenny*, der 2007 erscheint und die 1992 begonnene Trilogie über die Kindheit und Jugend von Juha Lindström

[494] J. Åman: „Jag ser mig som en politisk författare“, a.a.O., S. 218.
[495] S. Marschhäuser: „Gespräch mit Jonas Gardell am 21.02.1996“. In: S. Marschhäuser: *Gesellschaftliche Aspekte im Werk Jonas Gardells*, a.a.O., S. 113.

abschließt, ist die Wiederholung, ja das Zitieren von ganzen Fragmenten aus den früheren Romanen *En komikers uppväxt* und *Ett ufo gör entré* so auffallend, dass sich Gardells Aussage, er habe seinem Lesepublikum wenig neue Geschichten anzubieten, zu bestätigen scheint. Die Kritik von Eva Johansson im *Svenska Dagbladet* ist deshalb nicht ganz unberechtigt[496]: Sie wirft dem Autor vor, bei einem stark emotionalisierten Erzählvorgang wenig Rücksicht auf den Leser zu nehmen:

> *„Jonas Gardell späckar sin roman med så mycket egna känslor och så mycket darr på stämman att läsaren inte ges något som helst utrymme, inte tillåts bidra. [...] Att det eventuellt kan sitta någon därute som försöker lyssna verkar inte ha intresserat honom det minsta.“*[497]

> *„Jonas Gardell spickt seinen Roman mit so viel eigenen Gefühlen und so viel Zittern in der Stimme, dass dem Leser kein Raum gelassen wird, selbst etwas beizutragen. […] Dass da draußen eventuell jemand sitzt, der zuzuhören versucht, scheint ihn nicht im Geringsten zu interessieren.“*

Mit Blick auf diese Entwicklung, die vorerst als Wiederholungszwang definiert werden kann, erscheint die Frage berechtigt, ob man überhaupt von einer „heilenden“ Selbstanalyse des Autors im Rahmen seiner Romane sprechen kann, denn Gardells fiktionale Werke zeugen durch die auffallenden Wiederholungen in den Figurenkonstellationen und Erlebnismustern der Protagonisten von seinem ständigen Kampf mit den ungelösten Resten seiner inneren Konflikte.

Betrachtet man Gardells Gesamtwerk, lässt sich feststellen, dass er oft eine bestimmte Problematik oder Fragestellung dreifach durchspielt, indem er eine Romantrilogie anlegt. So beschäftigen sich die ersten drei Romane *Passionsspelet* (1985), *Odjurets tid* (1986) und *Präriehundarna* (1987) mit dem Thema der Homosexualität und haben männliche Protagonisten im Zentrum. In den Romanen *Vill gå hem* (1988), *Fru Björks öden och äventyr* (1990) und *Frestelsernas berg* (1995) rücken weibliche Romanfiguren mit der Thematik der Einsamkeit und Verlassenheit bzw. einer unglücklichen Ehe ins Zentrum, und die Trilogie *En komikers uppväxt* (1992), *Ett ufo gör entré* (2001), und *Jenny* (2007) stellt das Thema Schulmobbing in den Mittelpunkt der Handlung. Dies legt die Vermutung nahe, dass Gardell diese Wege einschlägt, um unterschiedliche Lösungsmodelle für seine inneren Konflikte auszuprobieren, und dass seine traumatischen Fixierungen einem Wiederholungszwang unterliegen und immer dann verstärkt zurückkehren, wenn er mit einem Werk fertig zu sein scheint. Darauf ist er gezwungen zu reagieren und im nächsten Werk eine literarische Bearbeitung seiner

[496] E. Johansson: „För mycket darr på stämman“. In: *Svenska Dagbladet*, 15.05.2006.
[497] Ebd.

Konflikte zu suchen – ein kreisförmiger Verlauf, der sich in seiner Werkgeschichte nachzeichnen lässt. Nach der Veröffentlichung seines zweiten Romans *Odjurets tid* behauptete Gardell z.B., mit diesem Werk einen Schlussstrich unter seine Kindheit gezogen zu haben[498] – eine Äußerung, die sich nicht bestätigte, im Gegenteil: In allen nachfolgenden Werken kommt Gardell erneut auf das Thema Kindheit zu sprechen. Dies zeigt deutlich, dass die Bearbeitung und Behebung der kindlichen Traumata ein langer Prozess ist, der vielfältige Strategien und etliche Stationen erfordert.

Wenn Gardell also nach seinen ersten drei Werken (1985–1987), die sich besonders intensiv mit der ödipalen Vaterthematik auseinanderzusetzen, ab 1988 sein Augenmerk auf Mutter- und Frauenfiguren richtet, bedeutet dies keineswegs, dass er sich mit der Hinwendung zur Frauenthematik von seinem inneren Konflikt mit dem Vater grundsätzlich befreit hat. Es scheint vielmehr, dass Gardell überall in seinen frühen Werken seine unbewussten Vatertötungswünsche zu bearbeiten sucht, was infolge massiver Abwehr und mangelnder Distanzierung jedoch scheitert. In *Vill gå hem* (1988) versucht er sich einer offenen Konfrontation mit der Vaterthematik zu entziehen und eine Distanz zum ödipalen Vater aufzubauen, indem er erst gar keine scharf profilierte Vaterfigur konstruiert. Umso deutlicher erscheint die Mutter-Sohn-Thematik, in der das Drama der Trennung von der präödipalen Mutter und der infantile Wunsch nach einer Verschmelzung mit ihr rekonstruiert werden.

Erst in *Fru Björks öden och äventyr* gelingt es Gardell, Vatertötungs- und präödipale Wünsche auf eine indirekte, verhüllte Weise darzustellen, indem er eine weibliche Hauptfigur konstruiert, die am Ende des Romans ihren Mann tötet. Durch die Distanzierung von den gefährlichen ödipalen Phantasien und eine geschickte Balance zwischen Wunsch und Abwehr schafft er es, aus der immer wiederkehrenden Thematik auszubrechen und Spannung und Dynamik in der Handlung zu erzielen.

Doch scheint Gardell auch mit diesem Roman keinen Schlusspunkt in der Verarbeitung der Familienproblematik gesetzt zu haben: In seinem 1995 erschienenen Roman *Frestelsernas berg* kommen alle in früheren Werken bereits geschilderten Themen und Konflikte noch einmal verdichtet zusammen – die Auseinandersetzung mit der Mutter-Sohn-Beziehung, die zugespitzte Vaterkritik, das Thema des geraubten Kindheitsglücks, Schulmobbing, Homosexualität des männlichen Protagonisten und das Thema der einsamen und verlassenen Frau. Das Schicksal der Protagonistin in *Frestelsernas berg*

[498] Vgl. dazu M. Samuelsson: „En fritt uppfostrad 80-talsmänniska“, a.a.O.

ähnelt so stark dem ihrer Vorgängerin Frau Björk, dass dieser Aspekt sofort Kritik auf sich zog: *„De [kvinnorna i romaner] börjar bli mer och mer lika“*[499] (*„Sie [die Frauenfiguren der Romane] beginnen einander immer mehr zu ähneln“*), schreibt der Rezensent Magnus Brohult. Das offene Ende des Romans (ein Erzählverfahren, das Gardell auch in seinen früheren Romanen praktiziert) überlässt es dem Leser, Schlussfolgerungen zu ziehen und Bewertungen vorzunehmen, und dient offenbar dazu, dem Autor am Schluss eine neutrale Position zu verschaffen, die ihn von Schuldgefühlen wegen der gegen den Vater gerichteten Kritik befreien soll.

Man könnte also die These vertreten, dass *Frestelsernas berg* ein luzides Beispiel für den Wiederholungszwang seines Autors darstellt. Trotzdem möchte ich diesem Gedanken widersprechen. Meiner Auffassung nach bildet gerade dieser überkonstruierte Roman einen Wendepunkt in der literarischen Bearbeitung der inneren Konflikte des Autors und erlaubt es Gardell, sich endlich von traumatischen Fixierungen zu distanzieren, indem er alle seine Angstphantasien und Konflikte in einem Werk zusammenfließen lässt und verdichtet, sie im Schreiben noch einmal durchlebt, betrauert, entschärft und loszulassen versucht. Auch die Rezensentin Kristina Hedtjärn betont die befreiende Wirkung von *Frestelsernas berg* auf seinen Verfasser: *„Efter att äntligen ha fått ge ut den [roman], sagt vad som måste sägas, känner han [Gardell] det nu som om han står vid ett vägskäl där det blåser en frisk vind.“*[500] (*„Nachdem er ihn [den Roman] endlich veröffentlicht hat, gesagt hat, was gesagt werden musste, fühlt er [Gardell] sich so, als stünde er an einer Wegkreuzung, wo ein frischer Wind weht.“*)

Wenn wir uns die darauffolgende Entwicklung anschauen, so können wir feststellen, dass die für Gardells frühere Romane typischen Themen und Konflikte zwar weiterhin vorkommen, doch immer mehr an Kraft verlieren, abklingen und diffuser werden. Über seinen nächsten Roman *Så går en dag ifrån vårt liv och kommer aldrig åter* (1998) sagt Gardell: *„Enda gången jag skrivit så tätt på mig själv att det nästan blev generande för mig […]“*[501] *(„Das einzige Mal, wo ich so unmittelbar über mich selbst geschrieben habe, dass ich mich fast schäme“)* und fügt hinzu: *„Med ‚Så går en dag …‘ avsåg jag att skriva en fruktansvärt rolig bok efter den allvarliga ‚Frestelsernas berg‘. Och resultatet blev denna sorgliga skildring av Sverige vid millenieskiftet.“ („[...] Mit ‚Så*

[499] M. Brohult, in: *SvD*, 21.08.1995. Zit. nach S. Marschhäuser: *Gesellschaftliche Aspekte im Werk Jonas Gardells*, a.a.O., S. 53.
[500] K. Hedtjärn: „Gardell mellan kontroll och förtvivlan“. Internetquelle: http://bokpoolen.af.lu.se/g-i/gardell95.html, [Zugriffsdatum: 04.01.2002].
[501] Das Kommentar Gardells auf seiner Homepage: http://www.jonasgardell.se/doc/books/sa-gar-en-dag.jsp#section=k2, [Zugriffsdatum: 05.07.2010].

går en dag …' hatte ich vor, ein fürchterlich lustiges Buch nach dem ernsthaften ‚Frestelsernas berg' zu schreiben. Und das Ergebnis war eine melancholische Schilderung von Schweden um die Jahrhundertwende.")

In diesem Roman, den Gardell für den autobiographischsten hält (eine Behauptung, die er übrigens auch in Bezug auf *Frestelsernas berg* äußerte), greift er zum Mittel der Distanzierung. Hier entfernt er sich so weit von affektbeladenen Situationen, dramatischen Elementen und massiven Konflikten, dass die Handlung keinerlei Steigerung oder Spannung mehr enthält. Man könnte daher *Så går en dag* als Ergebnis eines Verdrängungsschubs deuten, der nach dem kaum verhüllenden *Frestelsernas berg* eine Schutzschranke im Bewusstsein etablierte.

Man kann auch vermuten, dass Gardell in diesen beiden stark autobiographischen Romanen nach Möglichkeiten suchte, seinen seelischen Wunden nahezukommen und sich mit seiner Vergangenheit zu versöhnen. Interessant erscheint daher seine Äußerung, *Så går en dag* zunächst als eine lustige Geschichtensammlung geplant zu haben. Dieser Plan scheiterte – was man vielleicht als Zeichen dafür deuten kann, dass der Trauerprozess, der schon mit *Frestelsernas berg* in Gang gesetzt wurde, die Komik mit ihrer Abwehrfunktion zur Seite drängte.

Diese Trauerarbeit hatte zwei weitere (und bisher letzte) fiktionale Romane zur Folge, die das Thema Kindheit und Jugend behandeln – *Ett ufo gör entré* (2001) und *Jenny* (2007). Denkbar ist, dass Gardell sich für die Erkundung seiner innerseelischen Konflikte dem Thema Kindheit noch einmal ganz gezielt zuwandte, weil er dort den Ursprung für seine Verwundung erkannt hatte und sich nun, mehrere Jahre nach der Veröffentlichung von *En komikers uppväxt,* intensiv damit auseinanderzusetzen begann.

Ett ufo gör entré gleicht in Handlung und Figurenkonstellation verblüffend seinem Vorgänger *En komikers uppväxt* (1992). Doch im Unterschied zu diesem früheren Roman, der mit dem Selbstmord eines Protagonisten und den Schuldgefühlen des erwachsenen Ichs der Hauptfigur Juha Lindström endet, beschreibt *Ett ufo gör entré* die Befreiung Juhas aus seiner passiven Beobachterrolle und endet mit einer offenen Konfrontation mit der konservativen Umgebung und ihren Normen. Es scheint, als eröffne der Autor seinem Protagonisten und sich selbst mit diesem Roman eine zweite Chance, sich mit seiner Vergangenheit zu versöhnen.

Aber auch nach dem zweiten Buch über Juha Lindströms Jugend scheint Gardell mit der Verarbeitung der traumatischen Kindheitserlebnisse noch nicht fertig zu sein, denn schon im Jahr der Veröffentlichung äußert er in einem Interview: *„Men jag drömmer*

om försoningen. Den kommer att bli ett tema i nästa del, för berättelsen om Juha är en trilogi. Jag måste få skriva om förlåtelsens tid.“[502] *(„Aber ich träume von der Versöhnung. Es wird ein Thema für den nächsten Teil der Erzählung über Juha sein, weil das eine Trilogie ist. Ich muss über die Zeit des Verzeihens schreiben.“)*

Diesen Wunsch verwirklicht Gardell mit *Jenny* – einem Roman, der ebenfalls deutlich autobiographische Züge trägt und sich mit dem Grundtrauma der Vergewaltigung auseinandersetzt. Die Romanereignisse werden aus verschiedenen Perspektiven erzählt: der Ich-Perspektive (der erwachsene Juha bzw. die erwachsene Jenny), der personalen Perspektive (Erzähler, der über die Kindheitsszenen der Vergangenheit berichtet) und auch aus der auktorialen Perspektive des allwissenden Erzählers, der Geschehen, Ort, Zeit (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) überblickt, kommentiert und bewertet. Die Handlung des Romans spielt 25 Jahre nach den Ereignissen in *Ett ufo gör entré*: Der Komiker Juha Lindström bekommt einen Brief von seiner Schulfreundin Jenny, in dem sie berichtet, dass sie auf dem Schulabschlussfest von ihren Klassenkameraden betrunken gemacht und dann vergewaltigt wurde. Juha begibt sich auf die Suche nach den Tätern und begegnet seinen erwachsenen Mitschülern, die sich innerlich nicht verändert zu haben scheinen.

Offensichtlich benötigte Gardell eine weibliche Identifikationsfigur in der Hauptrolle und mehrere Erzählperspektiven, um aus dieser Distanz das in der Kindheit erlittene Vergewaltigungstrauma überhaupt literarisch bearbeiten zu können. Dafür spricht auch Gardells metaphernreicher Kommentar zu *Jenny*:

> *„Fem år tog denna tunna lilla roman att skriva, där varje rad är viktig, varje ord vägt och befunnits nödvändigt. En roman utan nödutgångar eller skyddsrum. Naket, avskalat och hemskt. Först trodde jag att det skulle bli ytterligare en roman om Juha, men han tystnade, ville inte berätta mer. Och när han tystnade hördes Jennys röst istället, viskande, tvekande men den här gången vågade hon. Jag är oerhört stolt över Jenny.“*[503]
>
> *„Fünf Jahre habe ich gebraucht, um diesen dünnen kleinen Roman zu schreiben, wo jede Zeile wichtig ist, wo jedes Wort abgewogen und mit Absicht gewählt wurde. Ein Roman ohne Notausgänge oder Schutzräume. Nackt, abgeschält und schrecklich. Zuerst dachte ich, dass es ein weiterer Roman über Juha sein wird, aber er verstummte, wollte nicht mehr erzählen. Und als er still wurde, hörte man Jennys Stimme, flüsternd, zögernd, aber diesmal traute sie sich. Ich bin unerhört stolz auf Jenny.“*

Aus dieser Äußerung Gardells wird deutlich, dass er in seinem bislang letzten fiktionalen Werk eine maximale Annäherung an das Unaussprechliche und Verdrängte suchte, um in seine Kindheit zurückzublicken, Erinnerungen wachzurufen und sich

[502] Gardell, zit. nach U. Knutson: „En komiker med dödligt allvar“, a.a.O., S. 22–27; hier S. 22.
[503] Kommentar Gardells auf seiner Homepage: http://www.jonasgardell.se/doc/books/jenny.jsp, [Zugriffsdatum: 05.07.2010].

diese Last von der Seele zu schreiben. Der Prozess der Erinnerungsarbeit wird in *Jenny* aus der Ich-Perspektive von Juha wiedergegeben:

> *„Vad jag försöker nu är att hitta tillbaka till Sävbyholm ännu en gång. Vägen har nästan helt vuxit igen, den är svår att få syn på i den disiga tidiga morgonen. Det hastar, för jag har börjat glömma. Det blir allt svårare att minnas. […] Jenny är den som vågat sig närmast den här gången. Det förvånar mig en aning eftersom hon är så blyg. Men kanske anar hon att det brådskar. Att vägen växer igen, att grindarna stängs, att gryningen nalkas och vampyren blir till stoft. Förläget har hon börjat viska i mitt öra. Generad. Skamsen. Bara några meningar i taget. Det är en bekännelse. Som om hon är den skyldiga. Och det hon viskar är så hemskt att jag inte vet hur jag ska kunna skriva ner det, eller hur hon ska hitta mod att berätta. Det som verkligen hände. Det som jag inte visste. Det som jag alltid vetat.“ (Jenny, S. 21–22)*

> *„Was ich jetzt versuche, ist, noch einmal zurück nach Sävbyholm zu finden. Der Weg ist fast ganz zugewachsen, es ist schwierig, ihn im frühen Morgennebel zu erkennen. Es eilt, weil ich angefangen habe zu vergessen. Es wird immer schwieriger, sich zu erinnern. […] Es ist Jenny, die sich diesmal als Nächste getraut hat. Es wundert mich ein bisschen, weil sie so schüchtern ist. Aber vielleicht ahnt sie, dass es eilt. Dass der Weg wieder zuwächst, dass sich die Gartentür schließt, dass das Morgengrauen anbricht und die Vampire zu Staub zerfallen. Verlegen hat sie angefangen, in mein Ohr zu flüstern. Geniert. Verschämt. Satz für Satz. Es ist eine Beichte. Als ob sie die Schuldige wäre. Und das, was sie flüstert, ist so schrecklich, dass ich nicht weiß, wie ich es niederschreiben soll, oder wie sie den Mut finden soll zu erzählen. Das, was wirklich geschehen war. Das, was ich nicht wusste. Das, was ich immer gewusst hatte.“*

Es besteht kein Zweifel daran, dass Gardell in *Jenny* sein Trauma niederschreibt – ein seit langem geplantes Vorhaben, das schon im Jahr 2000 mit der zweiseitigen autobiographischen Skizze *Oskuld* vorbereitet wurde. Dort setzt sich Gardell mit der Problematik der Schuld und Scham auseinander, berichtet fast dokumentarisch, ja wie in einem Protokoll über den unerkannt gebliebenen Täter, über Ort und Zeit des Geschehens und erklärt den Ich-Erzähler (und damit sich selbst) zu einem Schuldigen:

> *„För när man inte längre är oskuld, vad är man då? Skuld?*
> *‚Skyldig eller icke skyldig?‘*
> *‚Skyldig, herr domare!‘*
> *Ja, sedan dess är jag skyldig.“ (Oskuld, S. 5)*

> *„Denn wenn man nicht mehr unschuldig ist, was ist man dann? Schuldig?*
> *‚Schuldig oder unschuldig?‘*
> *‚Schuldig, Herr Richter!‘*
> *Ja, seitdem bin ich schuldig.“*

Ganz anders geht er mit der Schuldthematik in *Jenny* um, wo er einerseits durch die Fiktionalität der Figuren, der Handlung und des Ortes eine gewisse Verfremdung erreicht und andererseits eine stark emotionale Erzählweise entwickelt. Dabei kann er, indem er zwischen den Rollen von Jenny und Juha[504] (Partial-Ichs des Autors) wechselt,

[504] Bemerkenswert ist die Namensähnlichkeit der Protagonisten – ein Verfahren, zu dem Gardell nicht nur in *Jenny* greift: Juha–Jenny, Hampus–Johan, Börje–Björk. Dies habe ich schon früher als Versuch des Autors gedeutet, dieselbe schmerzliche Erfahrung an mehrere Figuren zu delegieren und durchzuspielen – offenbar mit dem Zweck, die Macht des Traumas zu brechen, aufzusplitten und dann zu beheben.

einen Kompromiss für sich schließen: Einerseits projiziert er seine Hass- und Rachegefühle aufs Papier und stellt die Gerechtigkeit durch eine Wunschphantasie wieder her (sein Protagonist Juha findet die Täter und zieht sie zur Verantwortung), andererseits ermöglicht ihm die Konstruktion der Figur Jenny, seinem stark verwundeten Ich zu begegnen, die verdrängten Gefühle von Scham, Angst und Destruktivität zu akzeptieren, sich die Verletzungen seiner Psyche einzugestehen und darüber zu trauern. Juhas Reise zu dem Ort, an dem die ehemaligen Mitschüler leben, kann man als eine innere Reise Gardells deuten:

> *„Vad är det för mening med att försöka rekonstruera ett händelseförlopp av något som inträffade för ett kvarts sekel sedan när alla inblandade rättmätigt har fullt upp med vad som händer i nuet? Att vara den ende som rotar i det förgångna medan alla andra rör sig framåt. Hans ansträngningar kommer inte att förändra någonting, så vad försöker han göra? [...] Fast kanske handlar det om något helt annat. Att våga komma tillbaka och se att barndomens branta pulkbacke bara är en flack sluttning. Att den stora skogen är en liten dunge. Att inse att förtrollningen faktiskt är bruten och förbannelsen till slut är hävd.“ (Jenny, S. 145–146)*

> *„Was hat es für einen Sinn, den Verlauf von etwas zu rekonstruieren zu versuchen, das vor fünfundzwanzig Jahren geschah, wenn alle Beteiligten ganz legitim mit dem beschäftigt sind, was heute und jetzt geschieht? Der Einzige zu sein, der in der Vergangenheit herumwühlt, während die anderen weitergehen. Seine Anstrengungen werden nichts ändern, was versucht er denn zu tun? […] Obwohl, es geht vielleicht um etwas ganz anderes. Es zu wagen, zurückzukommen und einzusehen, dass die steile Rutschbahn nur ein kleiner Abhang ist. Dass der große Wald ein kleines Gehölz ist. Einzusehen, dass der Bann tatsächlich gebrochen und der Fluch aufgehoben ist.“*

Am Ende des Romans wird dieser in poetische Metaphern gekleidete Prozess der Trauerarbeit noch einmal zusammengefasst:

> *„Vi säger att vi förlåter men vi förlåter ingenting. Och blir därför kvar där vi är. Att verkligen förlåta – att lära sig förlåta andra och sig själv – som innebär att lämna bakom sig och gå vidare, hur svårt är inte det [...].“ (Jenny, S. 170)*

> *„Wir sagen, dass wir verzeihen, aber wir verzeihen nichts. Und bleiben deshalb dort, wo wir sind. Wirklich zu verzeihen – zu lernen, den anderen und sich selbst zu verzeihen – bedeutet, loszulassen und weiterzugehen, wie schwierig es auch ist […].“*

Damit wird der Wunsch nach Versöhnung mit der Vergangenheit, den Gardell 2001 nur streifte, in *Jenny* offen artikuliert: Die Versöhnung bedeutet hier Abschied von der Opferrolle und vom Wiederholungszwang, innerpsychische Transformation und Weiterentwicklung. Man kann sich daher fragen, ob der hier skizzierte Gedanke eine Wunschphantasie des Autors ist oder seiner wirklichen Erfahrung entstammt. Diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten; vielmehr kann man hier von Ja und Nein sprechen: Der Roman *Jenny* erschien vier Jahre nach der Abhandlung *Om Gud*, in der Gardell den Bruch seines Urvertrauens in Gott und die Ambivalenz dieses Gottes wissenschaftlich analysierte. Es ist durchaus vorstellbar, dass Gardell diesen neuen Weg

zur Verarbeitung seiner Konflikte einschlug, weil er spürte, dass die fiktionale Bearbeitung seiner Traumata nicht genügte.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit furchterregenden Gottesbildern und der Theodizee-Problematik in *Om Gud* hatte eine spürbare therapeutische Wirkung: Sie hat meines Erachtens dazu beigetragen, das in der Kindheit verinnerlichte Angstbild eines personifizierten, strafenden Gottes in ein depersonalisiertes „Etwas", einen theologisch-philosophischen Begriff umzuwandeln. Die Furcht, während des Schreibens von „Dämonen" – Panikattacken und Angstzuständen – heimgesucht zu werden, wurde offenbar durch rationalisierende Reflexion und Selbstanalyse minimiert, was eine stabilisierende Wirkung auf die psychische Struktur des Autors hatte. Aus dieser Position heraus konnte Gardell sich seinem im Adoleszenzalter erlittenen Vergewaltigungstrauma nähern und es wagen, dieses dann in einem fiktionalen Text zu bearbeiten. Die Verdrängungsschranke wurde mit *Jenny* aufgehoben, und das Unaussprechliche und Tabuisierte kam offen zur Sprache – ein Prozess, den Gardell selbst als „Beichte" bezeichnete. Man kann vermuten, dass diese Beichte ohne *Om Gud* nicht möglich gewesen wäre.

Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Überlegungen kann man davon ausgehen, dass Gardells Schreiben eine neue Entwicklung genommen hat. Ein Modell, ein Mechanismus zur Affektsteuerung scheint gefunden zu sein, wenn auch nicht *das* Mittel zur endgültigen Befreiung von traumatischen Fixierungen. So betont Gardell:

> *„Den dagen jag kommer fram till att jag har sagt vad jag vill säga kommer att vara en befrielsens dag."*[505]
>
> *„Der Tag, an dem mir klar wird, dass ich das, was ich sagen wollte, gesagt habe, wird der Tag der Erlösung sein."*

Es steht jedoch zu vermuten, dass Gardells Wunsch, sich im und durch das Schreiben zu erlösen, ein lebenslanges Projekt sein und bleiben wird.

[505] H. Tiselius: „Gardell tar livet av sin pappa Lars Norén", a.a.O., S. 12.

7 SCHLUSSBETRACHTUNG

Die durchgeführte Untersuchung beschäftigte sich mit der Frage nach den Ursprüngen der religiös konnotierten Angstphantasien („dunkle Gottesbilder“) und traumatischen Fixierungen im Werk Gardells und mit den Strategien ihrer Verarbeitung und Bewältigung im Prozess des Schreibens. Den angstbesetzten Gottesbildern, die durch christlich-religiöse Gestalten, Motive, Metaphern und Symbole in Szene gesetzt werden, näherte sich diese literaturpsychoanalytische Studie aus der Sicht der Objektbeziehungspsychologie und mit Rückgriff auf religionspsychologische Ansätze.

Die Aufschlüsselung der dunklen Gottesphantasien erfolgte auf drei Ebenen, die hier aus heuristischen Gründen getrennt voneinander betrachtet wurden: die Theorieebene, die psychoanalytische Begriffe und Modelle als „Werkzeug“ für die Interpretation bereitstellen sollte, die textimmanente Ebene, auf der die im Text inszenierten Phantasien analysiert wurden, und die Autorebene, die sich der Rekonstruktion von Gardells Biographie, insbesondere seiner frühen Kindheit und Adoleszenz, widmete. Diese Methode erwies sich insofern als aufschlussreich, als die während der Romananalyse diagnostizierten Konfliktbereiche und sich wiederholenden Angstphantasien teilweise auch in der Biographie des Autors aufgespürt und identifiziert wurden, sodass eine Brücke zwischen Gardells psychischer Konfliktstruktur und der Inszenierung von dunklen Gottesbildern in seinem Werk geschlagen werden konnte.

In drei Romanen Gardells – *Passionsspelet*, *Frestelsernas berg* und *Fru Björks öden och äventyr* – wurden geschwärzte Gottesbilder erfasst und auf ihre präödipalen, ödipalen und narzisstischen Strukturen analysiert. Die Gegenüberstellung dieser fiktionalen Werke mit dem später entstandenen Sachbuch *Om Gud* gewährte einen Einblick in die Entfaltung und Entwicklung der dunklen Gottesbilder im weiteren Verlauf von Gardells Autorschaft. Die Einbeziehung der Biographie des Autors erwies sich im Hinblick auf die Frage der Konfliktbewältigung durch Schreiben als hilfreich.

Im Laufe der Untersuchung zeigte sich, dass die in den Romanen reproduzierten dunklen Gottesbilder auf negativ besetzte Fixierungen und unbewusste Ängste und Wünsche des Autors schließen lassen, die teilweise aus misslungenen Interaktionen mit den frühkindlichen Elternobjekten zu stammen scheinen, teilweise auf traumatische Erlebnisse im Adoleszenzalter (Vergewaltigungstrauma, Scheidung der Eltern) zurückzuführen sind.

In *Passionsspelet* treten die Angstphantasien in dämonischen Gestalten und als Symbole und Metaphern auf. Bei der Analyse stellte sich heraus, dass diese Phantasien eine Überlagerung präödipaler und ödipaler Strukturen aufweisen, für misslungene Konfliktlösungen in den präödipalen und ödipalen Urszenen stehen und diese Störungen auf der sprachlich-metaphorischen Ebene des Textes reproduzieren.

Die Phantasie vom tauben, teilnahmslosen Gott scheint den ödipalen Konflikt zu spiegeln, in dem der Vater als verbietende Instanz zwischen das Kind und die Mutter tritt. Diese Phantasie steht in Opposition zum Bild des auf dem Wasser schaukelnden, dem Protagonisten zulächelnden Gottes, das als präödipale Wunschphantasie einer Mutter-Kind-Symbiose und absoluter mütterlicher Zuwendung interpretiert wurde. Auch die Phantasie vom Embryo-Teufel im Schrank wurde offenbar durch die unbewusste Phantasie von der ödipalen Urszene und dem daraus resultierenden frühkindlichen Wunsch nach Inzest mit der Mutter geprägt und reflektiert sowohl Verschmelzungswünsche als auch Kastrationsangst, also Angst vor der väterlichen Vergeltung. Zentral für die religiösen Angstphantasien in *Passionsspelet* ist die Episode mit dem kastrierenden Teufel (oder diabolischen Chirurgen), die eine komplexe Überschneidung ödipaler und homosexuell konnotierter Phantasien aufweist. Was auf der manifesten Ebene des Textes als Kritik an heterosexuellen Moralvorschriften und an der Kirche als sexualitätsfeindlicher Instanz gelesen werden kann, wird auf der unbewussten Ebene von massiven Kastrationsängsten regiert, die als Folge des ungelösten ödipalen Konflikts und präödipaler Fixierung entstanden. In den nicht personifizierten Angstphantasien (todbringendes Meer, Korridore, Labyrinthe, unterirdische Gänge, Müllschlucker) wird die negative ödipale Thematik erkennbar, wobei präödipale Ängste vor der archaischen verschlingenden Mutter und die Verschiebung dieser Ängste und Konflikte auf den Vater eine tragende Rolle spielen.

Bei der Untersuchung wurde deutlich, dass die unbewussten Strukturen, die den Text steuern, auch Abwehrstrategien und Kompensationstechniken bereitstellen, die den Angstbildern ihre Bedrohlichkeit nehmen sollen. So zeigte sich z.B., dass die im Roman gestalteten Selbstmordphantasien offenbar der Abwehr unbewusster Vatertötungswünsche dienen. Mit der Engelsphantasie hingegen wird ein narzisstisches Szenario entworfen, das darauf abzielt, traumatische Trennungserfahrungen und Enttäuschungen durch die primären Liebesobjekte rückgängig zu machen.

Im Kontext des ödipalen Rivalitätsszenarios dient die Figur des gütigen Vaters (der Pfarrer Aron) als Kompensationsfigur, die ein Gegengewicht zu Johans sadistischem

Vater wie auch zum Bild des strafenden Gottes schafft und einen symbolischen Zugang zur Vaterwelt ermöglicht, in der der Vater als Verbündeter und nicht als ödipaler Rivale erlebt wird. Auch die im Roman inszenierte homoerotische Begegnung von Hampus und Johan und die Kussszene in der Kirche (symbolische Mutterrepräsentanz) können auf der tiefenpsychologischen Ebene als Gegenentwurf zum positiven Ausgang des ödipalen Konflikts gelesen werden: als Phantasie vom doppelten Inzest, als Vernichtung des väterlichen Prinzips und als Phantasie der Verschmelzung mit dem primären Liebesobjekt.

Der Roman *Frestelsernas berg* inszeniert ein höchst ambivalentes Gottesbild, in dessen unbewusster Struktur der Mechanismus der Spaltung erkennbar wird. Wie in Kapitel 4.4.2 der Romananalyse ausgeführt, könnte die Phantasie vom ambivalenten Gott auf die mangelnde Integrationsleistung des Kindes bei der Verinnerlichung des „guten“ *und* „bösen“ präödipalen Mutterobjektes als Ganzes und die spätere Ausweitung und Projektion der oral-sadistischen und anal-sadistischen Impulse auf den ödipalen Vater (Kontamination des Vaterbildes) hinweisen. Die Analyse zeigte, dass einige Szenen dem frühkindlichen Muster einer als gefährlich erlebten Vater-Mutter-Imago folgen. Die strukturelle Analogie zum Spaltungsprozess ließ sich an den ambivalenten Gottesbildern im Roman exemplarisch veranschaulichen: Wenn Gott als schützende Instanz auftritt, scheint die schützende „präödipale“ Mutter hindurch; wenn Gott unberechenbar handelt, dem Protagonisten Hilfe verweigert, ihn leiden lässt und einen Pakt mit dem Teufel schließt, gewinnen die Abspaltungen der verräterischen „ödipalen“ Mutter und des bösen „ödipalen“ Vaters die Oberhand.
Diese Spaltung wird auch in oppositionellen Figurenkonstellationen erkennbar: barmherziger Gott und vernichtender Teufel/strafender Gott, Marias gütiger Vater und Johans egoistischer Vater, der in einer diabolischen Unterwelt lebende Drogensüchtige Björn und die helle, zur Madonna stilisierte Muttergestalt, das höllische Rotlichtviertel Klara Norra Kyrkogata und die heile Welt des Landgutes Svarttjärn bzw. die peinlich saubere Wohnung Marias.
Die Aggressionsphantasien in diesem Roman scheinen der Abwehr der Angst vor der präödipalen verschlingenden Mutter und der Inzestwünsche zu dienen. So deutet die Phantasie von „Drogenteufelspakt“ auf das Trauma der ungelösten Bindung an das mütterliche Objekt sowie auf unbewusste ambivalente Verschmelzungs- und Abgrenzungsbedürfnisse hin. Durch den narkotischen Rausch soll das präödipale

ozeanische Gefühl der Symbiose neu belebt werden, während der Aufbau eines illusorischen Größen-Selbsts zugleich vor der verschlingenden Mutter schützen soll. Auch die Rotlichtviertelphantasien könnten als unbewusste Auseinandersetzung mit der gefährlichen präödipalen Mutterimago gedeutet werden, wobei die sado-analen Formen der Sexualität mit der Überbesetzung der phallischen Macht als symbolische Schranke gegen die archaische Mutter interpretiert werden können.
Hinter den Bildern der Klara Norra Kyrkogata, des labyrinthischen Friedhofs und den infernalischen Figuren des Pädophilen und des Geisteskranken erkennt man die verschlüsselte ödipale Wunschphantasie vom Inzest mit der Mutter, die auch die Phantasie des doppelten Inzests einschließt. Diese gefährliche Phantasie wird wiederum dadurch abgewehrt, dass Homosexualität mit göttlicher Strafe (nicht überwundene Kastrationsangst) in Verbindung gebracht wird.

Die Analyse der beiden Romane ließ erkennen, dass die männliche ödipale Phantasie, die von dem Wunsch nach Vatertötung und Inzest mit der Mutter geprägt ist, in der Komposition verdichtet und oft unverhüllt vorkommt, sodass diese Romane auf den Leser zum Teil völlig überkonstruiert wirken. Die im Mittelpunkt stehende Problematik der gestörten Vater-Sohn-Beziehung wird auch auf das Gottesbild übertragen. Die Wiederholungsmuster in den Figurenkonstellationen und Beziehungsszenarien und die thematischen Fixierungen lassen auf Abwehrbedürfnisse des Erzählers schließen, enthüllen jedoch zugleich den Kern des inneren Konflikts und die Problembereiche, um die der Erzähler kreist, mit dem Ziel, diese aufs Papier zu transportieren und dort zu entschärfen. Wie in Kapitel 5.4 dargelegt, scheint der Versuch einer Abwehr der gefährlichen Inzestphantasie durch die Inszenierung der männlichen Homosexualität in *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg* auch wenig erfolgreich: Selbst wenn die homosexuelle Männerbeziehung in direkten Zusammenhang mit der Kirche als Mutterrepräsentanz gebracht und die Mutter-Sohn-Thematik mit diesem Abwehrmanöver vermieden wird, bleibt der weiblich konnotierte Kirchenraum doch mit Ängsten und Schuldgefühlen der Protagonisten besetzt, wodurch Vatertötungswünsche und inzestuöses Begehren an die Oberfläche des Textes drängen und die Identifikation des Lesers mit den Romanfiguren erheblich erschweren.

Diese Problemkonstante wird in *Fru Björks öden och äventyr* durch gelungene Abwehrstrategien überwunden. Insbesondere die Konstruktion einer weiblichen

Hauptfigur sorgt für eine Balance zwischen Wunsch und Abwehr, eröffnet mehr Spielraum für die unbewussten Phantasien und Assoziationen des Erzählers wie des Lesers und erlaubt es der Erzählinstanz, sich den gefährlichen ödipalen Phantasien maximal zu nähern, ohne dass Notwehrmechanismen in Gang gesetzt werden müssten. Ein Beispiel dafür bietet die breite Entfaltung der Peterskirchen-Phantasie, die für die Auseinandersetzung des Erzählers mit der gefährlichen inzestuösen Mutterimago zu stehen scheint, von der Ambivalenz der Anziehungs- und Abweisungswünsche geprägt ist und einige der auf die fiktionale Ebene der Romantexte verschobenen unbewussten männlichen Phantasien aufdeckt, die durch die Konstruktion einer weiblichen Hauptfigur zugleich abgewehrt werden können.

Die dunklen Gottesbilder in *Fru Björks öden och äventyr* werden nicht wie in den anderen Romanen an dämonischen Phantasiegestalten vorgeführt, sondern gelangen in die als psychotisch inszenierte Innenwelt der Protagonistin. Anhand der fiktiven Biographie der Protagonistin ließ sich aufzeigen, wie ein schwaches Ich und Identitätsmangel die Introjektion eines negativ besetzten Gottesbildes begünstigen. Die in Kapitel 5.1 durchgeführte Analyse der Figurenkonstellationen und der Männerbeziehungen der Protagonistin ließ erkennen, dass diese auf der unbewussten Ebene des Textes Aspekte von Einheitssehnsucht und Autonomiestreben reflektieren, wie sie uns aus dem narzisstischen Mutter-Kind-Szenario nach Kernberg bekannt sind. Es wurde gezeigt, dass offenbar eine enge Verbindung zwischen den im Roman inszenierten Hass- und Rachephantasien und traumatischen kindlichen Erfahrungen der Trennung vom primären Liebesobjekt besteht. Hass- und Rachegefühle könnte man somit als Reaktion des Kindes auf das frustrierende Liebesobjekt begreifen, die später auf andere Objekte übertragen wird. Neidgefühle, Hunger nach Anerkennung und die Sehnsucht nach Eigenschaften, die die Protagonistin an anderen Objekten zu entdecken glaubt, sind im Roman nach dem Muster einer gestörten Mutter-Kind-Beziehung gestaltet, in der das Kind dem idealisierten, sich entziehenden Liebesobjekt nachjagt, um schließlich mit ihm zu verschmelzen. Daher bildet die am Ende des Romans gestaltete Selbsttötungsphantasie, die im Bild eines paradieshaften elterlichen Zuhauses verschlüsselt ist, die männliche präödipale Phantasie einer symbiotischen Einheit mit dem mütterlichen Objekt nach. Gleichzeitig wehrt eine weitere präödipale Phantasie über die heilige Maria, zu der die Protagonistin unmittelbar vor ihrem Selbstmord betet, unbewusste Phantasien über die sexuell anziehende ödipale Mutter-Frau und die damit verbundenen Kastrationsängste ab.

Die Analyse erwies, dass in *Fru Björks öden och äventyr* ein facettenreiches Spektrum von Abwehrmechanismen (Distanzierung, Ironisierung, Verallgemeinerung, Verstellung, Affektsteuerung, Kommentierung, Symbolisierung) eingesetzt wird, um gefährliche Phantasien zu zensieren und auf Distanz zu halten – Techniken, die dem Roman eine harmonische Form geben und den Kommunikationsprozess zwischen Leser und Werk fördern.

Anschließend wurde der Frage nachgegangen, inwieweit die angstbesetzten Phantasien und religiös konnotierten Symbole, die in *Frestelsernas berg* und *Passionsspelet* recht unverhüllt vorkommen, in *Fru Björks öden och äventyr* jedoch tief in der unbewussten Struktur des Textes tief verankert sind, Traumata und frühkindliche Konflikte des hinter dem Erzähler stehenden Autors reflektieren. Hier erwies sich die Rekonstruktion der Tiefenbiographie des Autors als hilfreich. Zu beachten war, dass die in sprachliche Metaphern gekleideten Botschaften des Unbewussten nicht aus dem psychodynamischen Substrat des Textes herausgelöst werden können und deshalb nicht als konkrete, bewusst wahrgenommene biographische Ereignisse und Erinnerungen des schreibenden Subjekts, sondern eher als eine Gesamtphantasie und literarische Antwort des Autors auf die Verarbeitung seiner psychischen Erfahrungen mit den primären Liebesobjekten und mit seiner Umgebung verstanden werden müssen. Überlegungen zum frühkindlichen Beziehungsszenario des Autors wurden daher mit aller gebotenen Vorsicht und in Form von Hypothesen angestellt.
Wie die in Kapitel 6.1.2 skizzierte Werkbiographie gezeigt hat, wandte sich Gardell nach mehreren Jahren fiktionalen Schreibens dem populärwissenschaftlichen Genre zu und veröffentlichte zwei theologische Werke, die sich aus historisch-kritischer Perspektive mit der Entstehungsgeschichte des monotheistischen Gottesbildes im Alten Testament und mit dem historischen Bild von Jesus im Neuen Testament auseinandersetzen. Diese Entwicklung warf die Frage auf, ob sich die Abwehrfunktion der Rationalisierung durchgesetzt hat, die die im Unbewussten verankerten dunklen Gottesphantasien durch Verwissenschaftlichen, Intellektualisieren und Abstrahieren unschädlich machen soll, und ob man diese Entwicklung als Traumaüberwindung im Prozess des Schreibens auffassen kann. Diese Frage mündete schließlich in die Überlegung, ob man den Ursprung der religiösen Angstphantasien im fiktionalen Werk Gardells auf gescheiterte Interaktionen mit den elterlichen Objekten und Konflikterlebnisse im freikirchlichen Milieu zurückführen kann.

Zur Beantwortung dieser Frage wurden auf der Grundlage biographischer Quellen und Interviews zunächst Hypothesen über das frühkindliche Beziehungsszenario zwischen Gardell und seinen Eltern aufgestellt. Die Rekonstruktion dieses Beziehungsszenarios in Kapitel 6.1.3 deutete auf einen ungelösten ödipalen Konflikt, der sich in einem extrem symbiotischen Verhältnis Gardells zu seiner Mutter und einer ödipalen Rivalität dem Vater gegenüber manifestiert. Zu vermuten ist auch, dass die lebensbedrohliche Krankheit der Mutter in Gardells ersten Lebenstagen zu einem Mangel an substanzieller Sicherheit und mütterlicher Nähe geführt haben könnte, sodass der unbewusste Wunsch, die Symbiose mit der Mutter zu bewahren, auch während der ödipalen Phase nicht aufgegeben wurde. Ich habe angenommen, dass Gardell die schmerzliche Erfahrung einer nicht genügend Schutz und Fürsorge bietenden Mutter abgewehrt und durch das Bild der absolut liebenden und beschützenden Mutter ersetzt hat. Diese positive, Trost spendende Mutterimago ging vermutlich in die Vorstellung eines liebenden, beschützenden Gottes mit ein, erfüllte die Funktion des mütterlichen Übergangsobjekts und förderte die Entstehung eines gefühlsbetonten religiösen Glaubens. In Kapitel 6.1.3.2 ließen sich deutliche Parallelen zwischen Gardells späterer Suche nach Gott und dem Wunsch, die Anwesenheit der (frühen) Mutter heraufzubeschwören, feststellen. Durch diese prolongierte Mutter-Kind-Symbiose wird die Mutter jedoch zugleich zu einem übermächtigen Wesen, das die Autonomie des Kindes durch ihre distanzlose Liebe bedroht – ein durchaus denkbares narzisstisches Szenario für Gardells Mutterbeziehung, das die präödipal konstruierten Bilder im literarischen Werk widerzuspiegeln scheinen.

Die Untersuchung der Vater-Sohn-Beziehung in Kapitel 6.1.3.1 legte die Vermutung nahe, dass der ödipale Vater als extrem bedrohlich erlebt wurde und unbewusste Tötungswünsche des Sohnes hervorrief, die wiederum Angst vor väterlicher Vergeltung erzeugten. Der häufig abwesende Vater wurde jedoch nicht nur gefürchtet und gehasst, sondern auch idealisiert und mythologisiert. Seine Abwesenheit könnte den kleinen Gardell in die Situation des ödipalen Siegers versetzt haben, in der er die Mutter ganz für sich beanspruchte und die exklusive Prinzenrolle genoss. Als der Vater die Familie endgültig verließ, könnte Gardell dies unbewusst als Erfüllung seines Tötungswunsches erlebt haben, was Schuldgefühle und Ängste evozierte, die wiederum ins Unbewusste verdrängt werden mussten. Es ist also denkbar, dass die in den Romanen inszenierten religiösen Angstphantasien teilweise ödipalen Tötungswünschen und der damit verbundenen Kastrationsangst entstammen. Zu vermuten ist auch, dass Gardells

Vorstellung eines wundertätigen allgegenwärtigen Gottes, die ihm seine gläubige Mutter vermittelt hatte, während der ödipalen Phase ins Schwanken geriet und später nach Mobbingerfahrungen in der Schule, religiöser Einschüchterung im Konfirmationsvorbereitungslager, dem Trauma der Vergewaltigung und nicht zuletzt durch die Bestrafungsängste, die die Entdeckung der Homosexualität im Adoleszenzalter begleiteten, komplett zerstört wurde: Der mütterlich-präödipale Gott musste seinen Platz dem ödipalen strafenden Gott/Teufel überlassen. In Kapitel 6.1.3.1 und 6.1.3.2 wurde außerdem exemplarisch dargestellt, wie der ödipal-religiöse Konflikt Gardells Leben prägte, wobei die Suche nach dem beschützenden präödipalen Gott und der Aufstand gegen den dunklen Schatten des ödipalen Gott-Vaters zentral wurden. Die ödipal begründete Rivalität kann man nicht nur in Gardells Gesellschaftskritik verfolgen, die sich gegen gesellschaftliche Stereotypen und klischeehaftes Denken richtet, sondern sie lässt sich auch an seiner Kritik an religiösen Machtstrukturen und seiner Auslegung von Bibeltexten festmachen. Die literarische Auseinandersetzung Gardells mit der Figur des ödipalen Vaters ließ sich an den in den Romanen inszenierten Vater-Sohn-Konstellationen (Kapitel 3.1.2 und 4.4 dieser Arbeit) aufzeigen.

Die Analyse ließ erkennen, dass der „schizophrene“ ambivalente Gott, von dem Gardell immer wieder spricht, auf die Spaltung der Elternbilder zurückzuführen ist. Der unbewusste Wunsch, diese Spaltung zu überbrücken und die inneren Konflikte im Prozess des Schreibens auszubalancieren, wurde in Kapitel 6.2 aufgezeigt. Die Untersuchung des Schreibprozesses und seiner therapeutischen Wirkung auf den Autor ließ erkennen, dass auch Gardells Schaffen von frühkindlichen Interaktionsmustern geprägt ist und im Zeichen einer frühkindlichen Ambivalenz zwischen Autonomiebestrebung und Einheitssehnsucht steht, wobei das fertige Kunstwerk die ursprüngliche Einheit mit der Mutter zu symbolisieren scheint, die Schreibhemmungen jedoch ihre Ursprünge in den unbewussten ödipalen Ängsten haben könnten, für die Eroberung der Sprache und das Erschaffen einer perfekten Form (symbolische Mutter) bestraft zu werden. Auch wurde die Möglichkeit in Betracht gezogen, die Schreibhemmung auf die Schuldgefühle des Kindes der Mutter gegenüber zurückzuführen, die durch die kindlichen Autonomiebestrebungen in der phallisch-ödipalen Phase entstehen. Eine vereinfachte Sprache, kurze Sätze und eine hochgradig organisierte Romanstruktur dienen anscheinend als stabilisierende Mechanismen, die den Autor vor Chaos und Fragmentierung schützen und verhindern, dass gefährliche

Phantasien ins Bewusstsein drängen. Eine kathartische Wirkung des Schreibens ließ sich auch in der Kommunikation zwischen Gardell und seinem impliziten und expliziten Leser (S. 271–272) aufzeigen, in Momenten der Selbsterkenntnis beim Schreiben und Lesen (S. 272), aber auch in der Überwindung der Todesangst durch die Veröffentlichung „bleibender" Werke (S. 270). Die Untersuchung von Gardells Schreibmotivation ließ erkennen, dass sein unbewusster Drang zum Schreiben im Zeichen der ödipalen Rivalität steht: Dies betrifft sowohl den intellektuellen Konkurrenzkampf mit den berühmten „literarischen Vätern" als auch den unbewussten Wettkampf mit dem verstorbenen Vater-Wissenschaftler. Ich habe angenommen, dass das populärwissenschaftliche Projekt *Om Gud* ebenfalls im Zeichen des „Kräftemessens" mit dem ödipalen Vater und im Dienste der unbewussten Wünsche steht, denn als Prediger und Ausleger der Bibel kann Gardell sich mit seiner gläubigen Mutter identifizieren und gleichzeitig Widerstand gegen seinen Vater-Wissenschaftler leisten, indem er sich mit der Autorität des orthodoxen monotheistischen Gottes auseinandersetzt, öffentliche Debatten anstößt und die Anerkennung theologischer Kreise erlangt.

Gleichzeitig stellt *Om Gud* eine Kompromisslösung für die ödipale Konfrontation des Autors mit der Vaterfigur dar: Die bedrohlichen ödipalen Phantasien, die im Roman als Personifizierungen des Bösen auftraten, werden im theologischen Sachbuch auf die abstrakte Ebene der Religionswissenschaft verschoben, verwissenschaftlicht, rationalisiert und ihrer Gefährlichkeit beraubt. Es wurde deutlich, dass eine vergleichbare Distanzierung des Autors von angstbesetzten ödipalen Gottesbildern in *Passionsspelet* und *Frestelsernas berg* aufgrund des stark autobiographischen Charakters dieser Romane und der in den Fokus gestellten Vater-Sohn-Konstellation nicht möglich war. Der abschließende Blick auf Gardells Gesamtwerk in Kapitel 6.3 zeigte eine Entwicklung, die als Abkehr von den sich zwanghaft wiederholenden Angstphantasien bezeichnet werden kann. Gardells wissenschaftliche Auseinandersetzung mit furchterregenden Gottesbildern in *Om Gud* hat meines Erachtens dazu beigetragen, das in der Kindheit verinnerlichte, personifizierte Bild eines strafenden Gottes in ein depersonalisiertes, soziokulturelles Phänomen umzuwandeln, das dem Autor eine maximale Annäherung an verdrängte Ängste, tabuisierte Themen und Traumatisierungen ermöglichte. Als Beispiel für den freigesetzten Trauerprozess und die Aufhebung der Verdrängungsschranke kann der vier Jahre nach *Om Gud*

erschienene Roman *Jenny* (2007) dienen, der sich mit Gardells Vergewaltigungstrauma auseinandersetzt.

Trotz aller kathartischen Schreibarbeit, die Gardell mit seinen bisherigen Werken geleistet hat, ist die Möglichkeit einer endgültigen Befreiung von traumatischen Fixierungen und bedrängenden Ängsten in meinen Augen skeptisch zu sehen. Sie ist und bleibt ein unabgeschlossener und unabschließbarer Prozess.

8 VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

PS = Passionsspelet

FB = Frestelsernas berg

FBö = Fru Björks öden och äventyr

UGE = Ett ufo gör entré

EKU = En komikers uppväxt

DLS = Die lustige Stunde

Wzl = Wer zuletzt liebt

9 LITERATURVERZEICHNIS

Es sind ausschließlich zitierte Texte verzeichnet.

Primärliteratur:

Gardell, Jonas: *Den tigande talar/4937*, J. Gardell (Hg.), Stockholm 1981.

– *Passionsspelet*, Stockholm 1985.

– *Vill gå hem*, Stockholm 1988.

– *Je Schwester, je lieber*, aus dem Schwedischen von A. Arz, München 1995.

– *Fru Björks öden och äventyr*, Stockholm 1990.

– *Wer zuletzt liebt,* aus dem Schwedischen von A. Arz, München 1994.

– *En komikers uppväxt*, Stockholm 1993.

– *Die lustige Stunde*, aus dem Schwedischen von A. Allenstein, Leipzig 1994.

– *Frestelsernas berg,* Stockholm 1995.

– *Oskuld*, Stockholm 2000.

– *Ett ufo gör entré*, Stockholm 2001.

– *Om Gud*, Stockholm 2003.

– *Jenny*, Stockholm 2007.

– *Om Jesus*, Stockholm 2009.

Weitere Primärtexte:

Die Bibel. Einheitsübersetzung. Gesamtausgabe (Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text), Katholisches Bibelwerk, Stuttgart 2002.

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1970.

Sekundärliteratur (Psychoanalyse, Religionspsychologie, Literaturpsychologie):

Akhtar, Salman: „Deskriptive Merkmale und Differentialdiagnose der narzißtischen Störung“. In: Kernberg, Otto F. (Hg.): *Narzißtische Persönlichkeitsstörungen*, Stuttgart/New York 1996, S. 1–29.

Becker, Nikolaus: „Psychogenese und psychoanalytische Therapie sexueller Störungen“. In: Sigusch, Volkmar (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*, Stuttgart/New York 1996, S. 166–179.

– „Psychoanalytische Theorie sexueller Perversionen“. In: Sigusch, Volkmar (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung,* Stuttgart/New York 1996, S. 222–240.

Bloss, Peter: *Adoleszenz. Eine psychoanalytische Interpretation*, 3. Aufl., Stuttgart 1983.

Chasseguet-Smirgel, Janine: „Das helle Antlitz des Narzißmus“. In: Kernberg, Otto F.: *Narzißtische Persönlichkeitsstörungen*, Stuttgart/New York 1996, S. 233–247.

– *Anatomie der menschlichen Perversion*, Stuttgart 1989.

– *Zwei Bäume im Garten. Zur psychischen Bedeutung der Vater- und Mutterbilder. Psychoanalytische Studien*, München/Wien 1988.

Dannecker, Martin: „Probleme der männlichen homosexuellen Entwicklung“. In: Sigusch, Volkmar (Hg.): *Sexuelle Störungen und ihre Behandlung*, Stuttgart/New York 1996, S. 77–91.

Erikson, Erik H.: *Der junge Mann Luther*, Reinbek bei Hamburg 1970.

Fuchs, Dörte: „Kunst und Sühne. Isolde Kurz’ Novelle ‚Der heilige Sebastian‘“. In: Brueckel, Ina/Fuchs, Dörte/Morrien, Rita/Sander, Margarete (Hg.): *Bei Gefahr des Untergangs: Phantasien des Aufbrechens*. Festschrift für Irmgard Roebling, Würzburg 2000, S. 219–239.

Fraas, Hans-Jürgen: *Glaube und Identität. Grundlegung einer Didaktik religiöser Lernprozesse*, Göttingen 1983.

– „Recht von Gott reden: Was Eltern alles falsch machen können“. In: Böhme, Wolfgang (Hg.): *Ist Gott grausam? Eine Stellungnahme zu Tilmann Mosers ‚Gottesvergiftung‘*, Stuttgart 1977, S. 38–54.

– *Die Religiosität des Menschen: ein Grundriß der Religionspsychologie*, Göttingen 1990.

Freud, Sigmund: „Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert“. In: *Gesammelte Werke*, hg. von A. Freud/E. Bibring/W. Hoffer/E. Kris/O. Isakower, Bd. XIII, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1969, S. 317–353.

– „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“. In: *Gesammelte Werke* (1932–1939), Band XVI, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1968, S. 101–246.

– „Die Traumdeutung“. In: *Gesammelte Werke*, Band II/III, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1968.

– *Totem und Tabu*, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 1991.

Friedman, Robert M./Lerner, Leila (Hg.): *Zur Psychoanalyse des Mannes,* Berlin/Heidelberg 1991.

Frielingsdorf, Karl: *Dämonische Gottesbilder. Ihre Entstehung, Entlarvung und Überwindung,* 2. Aufl., Mainz 1993.

Fromm, Erich: „Ihr werdet sein wie Gott. Eine radikale Interpretation des Alten Testaments und seiner Tradition.“ In: Funk, Rainer (Hg.): *Erich Fromm. Gesamtausgabe*, Bd. 6: Religion, München 1989, S. 83–226.

Gesing, Fritz: *Die Psychoanalyse der literarischen Form: „Stiller“ von Max Frisch*, Würzburg 1989.

Grom, Bernhard: *Religionspsychologie*, München 1992.

Jones, Ernest: „Eine psychoanalytische Studie über den Heiligen Geist“. In: Spiegel, Yorick (Hg.): *Psychoanalytische Interpretation biblischer Texte*, München 1972, S. 200–211.

Isay, Richard A.: *Schwul sein. Die psychologische Entwicklung des Homosexuellen*, München 1990.

Kernberg, Otto F. (Hg.): *Narzißtische Persönlichkeitsstörungen*, Stuttgart/New York 1996.

– *Wut und Haß. Über die Bedeutung von Aggression bei Persönlichkeitsstörungen und sexuellen Perversionen*, Stuttgart 1997.

– *Narzißmus, Aggression und Selbstzerstörung: Fortschritte in der Diagnose und Behandlung schwerer Persönlichkeitsstörungen*, Stuttgart 2006.

– *Innere Welt und äußere Realität: Anwendungen der Objektbeziehungstheorie*, München/Wien 1988.

– *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1979.

Kohut, Heinz: *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt a.M. 1973.

Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1986.

Leichsenring, Falk: *Borderline-Stile. Denken, Fühlen, Abwehr und Objektbeziehungen von Borderline-Patienten*, Bern 1996.

Mertens, Wolfgang: *Psychoanalyse*, Stuttgart 1996.

– *Kompendium psychoanalytischer Grundbegriffe*, München 1992.

– *Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität*, Bd. 2: Kindheit und Adoleszenz, 2. Aufl., Stuttgart 1996.

McDougall, Joyce: *Plädoyer für eine gewisse Anormalität*, Frankfurt a.M. 1989.

Morgenthaler, Fritz: *Homosexualität, Heterosexualität, Perversion*, Frankfurt a.M. 1994.

Moser, Tilmann: *Lehrjahre auf der Couch*, Frankfurt a.M. 1974.

Mundhenk, Ronald: *Sein wie Gott: Aspekte des Religiösen im schizophrenen Erleben und Denken*, Neumünster 1999.

Pietzcker, Carl: „‚Gebt dem Autor, was des Autors ist!' Ein Vorschlag, gerichtet an psychoanalytisch orientierte Interpreten, doch nicht nur an sie". In: C. Pietzcker: *Psychoanalytische Studien zur Literatur*, Würzburg 2011, S. 33–46.

– *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls „Rede des toten Christus"*, 2. Aufl., Würzburg 1985

Raguse, Hartmut: *Psychoanalyse und biblische Interpretation. Eine Auseinandersetzung mit Eugen Drewermanns Auslegung der Johannes-Apokalypse*, Stuttgart/Berlin/Köln 1993.

Ranke-Graves Robert von: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek bei Hamburg 1993.

Riemann, Fritz: *Grundformen der Angst*, 11. Aufl., München 1976.

Rohde-Dachser, Christa: „Die ödipale Konstellation bei narzißtischen und Borderline-Störungen". In: *Psyche,* Stuttgart, Bd. XLI, Jahrgang 1987/9, S. 773–799.

— *Das Borderline-Syndrom*, 7. Aufl., Bern 2004.

Rost, Wolf-Detlef : *Psychoanalyse des Alkoholismus*, 3. Aufl., Stuttgart 1990.

Rotmann, Michael: „Über die Bedeutung des Vaters in der Wiederannäherungs-Phase". In: *Psyche*, Bd. XXXII/1978, Nr. 32, S. 1105–1147.

Schellenbaum, Peter: *Homosexualität im Mann*, München 1991.

Schönau, Walter: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1991.

Schnurbein, Stefanie von: *Die Krisen der Männlichkeit*, Göttingen 2001.

Schretzenmayer, Karl: *Psychodynamik von Alkoholismus und Drogensucht. Eine Literaturübersicht über die wichtigsten Beiträge zu einer psychoanalytischen Interpretation der Sucht*, München 1993.

Tarachow, Sidney: „Judas, der geliebte Henker". In: Spiegel, Yorick (Hg.): *Psychoanalytische Interpretation biblischer Texte*, München 1972, S. 243–256.

Vinnai, Gerhard: *Jesus und Ödipus*, Frankfurt a.M. 1999.

Volkan, Vamik D.: „Großgruppen und ihre politischen Führer mit narzisstischer Persönlichkeitsorganisation". In: O. Kernberg, H.-P. Hartmann (Hg.): *Narzissmus. Grundlagen, Störungsbilder, Therapie*, Stuttgart 2006, S. 205–227.

Willi, Jürg: *Die Zweierbeziehung. Spannungsursachen. Störungsmuster. Klärungsprozesse. Lösungsmodelle*, Hamburg 1986.

Zellner, Lorenz: *Gottestherapie. Befreiung von dunklen Gottesbildern*, München 1995.

Sekundärliteratur zu Jonas Gardell:

Göth, Lennart: „Gud dekonstruerad. Ett samtal med Jonas Gardell". In: *De tre tornrummen. Samtal om skrivande och tro*, Örebro 2008, S. 53–70.

Berntson, Elisabeth: *Jonas Gardell. En författare i tiden*, Lunds Universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen, Svenska 521, Handledare: Ljung P.-E., Vårterminen 1993.

Erlandsson, Seth: *Gardells Gud, Da Vinci-koden och Bibeln,* Haninge 2005.

Kuhlefelt, Eva: „‚Att tala sanning är att ljuga så att folk tror en.' Den konstruerade komikeridentiteten och kampen mot det heteronormativa i Jonas Gardells roman ‚Ett ufo gör entré'". In: *Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur nr. 15*, Nordica, Helsingfors universitet, Helsingfors 2006.

Larsson, Per: *Vår fru Björks lidande. En teologisk läsning av romanen Fru Björks öden och äventyr*, C-Uppsats i litteraturvetenskap, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Höstterminen 1993.

Marschhäuser, Swantje: *„Och jag är en främling i detta land, men detta land är ingen främling i mig." Gesellschaftliche Aspekte im Werk Jonas Gardells*, Kiel 1996.

Söderström, Carin: *„Vägra vara era egna livs fångar" – En psykoanalytisk studie av Jonas Gardells pjäser ‚Isbjörnarna',, Cheek to cheek' och ‚Människor i solen'*, Stockholms Universitet, Teatervetenskap PK, Hösttermin 2002.

Volkova, Anna: „Neid-, Hass- und Rachefantasien in Jonas Gardells Roman Fru Björks öden och äventyr“. In: T. Kreuzer, K. Weber (Hg.): *Invidia – Eifersucht und Neid in Kultur und Literatur*, Gießen 2011, S. 237–253.

Schwedische Zeitschriften- und Zeitungsartikel zu Jonas Gardell:

Aminoff, Bimbi: „Jonas fräckaste blir för mycket för mamma“. In: *IDag* , 18.01.1992.

Arnedotter, Maria: „Jag vill duga!“. In: *Vår bostad*, Nr.7/8, 12/1990, S. 66–67.

Clark, Anders: „Jag är färdig som romanförfattare“. In: *Expressen*, 05.04.2009.

Ekstrand, Britt-Karin: „Gardells levande ord“. In: *Svenk kyrkotidning*, 1999, Nr. 30/31, S. 367–371.

Ekström, Andreas: „En man med mission“. In: *Sydsvenskan*, 01.05.2009.

Elwin, Cissi: „Det är inte många som fimpar i min mat längre“. In: *Expressen*, 05.08.1990.

Enander, Crister: „När han håller hatet vid liv. Då skriver sig Gardell rakt in i litteraturhistorien!“ In: *Kvartalets författare* (Tidningen Boken 1992:2), S. 6–9.

Grell, Peder: „Folkkär provokatör“. In: *Göteborgs Posten*, 26.09.1993.

I spegeln – Jonas Gardell: „Jag känner utanförskapet“. Interview in der Zeitung *Aftonbladet*, 08.07.1988.

Johansson, Eva: „*För mycket darr på stämman*“. In: Svenska Dagbladet, 15.05.2006.

Johansson, Fatima: „Vårt lilla barn är ett mirakel“. In: *Aftonbladet*, 15.09.2002.

Julander, Oscar: „Gardell om känslorna efter våldtäkte“. In: *Expressen*, 10.01.2009.

Knutson, Ulrika: „En komiker med dödligt allvar“. In: *Månadsjournalen*, 09/2001, S. 22–27.

Lagerlöf, Karl Erik: „Den förnedrande skapar en egen värld“. In: *Dagens Nyheter*, 09.07.1989.

Lagerström, Ann: „Sannerligen återuppstånden. Intervju med Jonas Gardell“. In: *Vi-tidningen*, 24.03.2009.

Lundgren, Pia: „Fråga: Om du inte vore Jonas Gardell vem skulle du vilja vara då? Svar: Död“. In: *Vecko-revyn*, Nr. 23, 1989, S. 73–80.

Panas, Dan/Nylén, Susanne: „Jonas & Mark har fått barn“. In: *Aftonbladet*, 04.03.2006.

Persson Lännerberg, Ida: „Bråk kring Gardells doktorshatt“. In: *Sydsvenskan*, 18.12.2007.

Samuelsson, MarieLouise*:* „En fritt uppfostrad 80-talsmänniska“. In: *Svenska Dagbladet*, 14.11.1986.

Sjögren, Olle: „Söndagsskola i Jonas Gardells regi“. In: *Dagens Nyheter*, 15.02.2010.

Steinsaphir, Marianne: „Jonas Gardell“. In: *15 författare: porträtt av svenska samtidsförfattare*, Lund 1994, S. 57–65.

Stålnacke, Anna Lena: „Dödsynd att avstå kärleken“. In: *Dagens Nyheter*, 8.08.–14.08.1987.

Swanberg, Lena-Katarina: „Jonas Gardell – mammas pojke“. In: *Månadsjournalen,* 09/1993*,* S. 22–27.

Särnefält, Ulf: „Evangelium enligt Jonas Gardell: ‚Älska mig, berör mig och förlåt mig!‘“. In: *Svenska journalen*, 11/1992, S. 4–42.

Thunberg, Karin: „Garderad med Gud“. In: *Svenska Dagbladet*, 05.04.2009.

Tiselius, Henric: „Gardell tar livet av sin pappa Lars Norén“. In: *Teatertidningen* 1 (1993), S. 8–12.

Tornborg, Rita: „Utdrivning ur paradiset“. In: *Svenska Dagbladet*, 17.12.1985.

Åkesson, Johan: „Jonas Gardell: ‚Du måste bestämma dig för att tro mig‘“. In: *Fokus*, 22.06.2006.

Åman, Jan: „Jag ser mig som en politisk författare“. In: *Författare i 80-talet*, Lund 1988, S. 215–226.

Internetquellen:

Andersson, Kristofer: „Jag googlar aldrig mig själv“. http://svt.se/2.122397/1.1904769/intervju_med_jonas_gardell [Zugriffsdatum: 19.03.2010]

Hallonsten, Gösta: *Gardells GT-brottning*, in: Signum, Nr. 4, 2008, Internetquelle: http://www.signum.se/signum/template.php?page=read&id=3798 [Zugriffsdatum: 02.06.2010]

Henze, Valeska: *Der schwedische Wohlfahrtsstaat. Zur Struktur und Funktion eines politischen Ordnungsmodells*, in: Arbeitspapiere „Gemeinschaften“, Bd. 19, Florenz/Berlin 1999, Online-Version: http://www2.hu-berlin.de/gemenskap/inhalt/publikationen/arbeitspapiere/ahe_19.html [Zugriffsdatum 08.10.2010]

Jonas Gardell – min Gud! specialarbete om Jonas Gardell. Internetquelle: http://user.tninet.se/~aar876d/special.htm [Zugriffsdatum: 30.06.2010]

Gardells Homepage: http://www.jonasgardell.se/doc/shows/en-pall-en-mikrofon.jsp#section=k3 [Zugriffsdatum: 30.06.2010]

Gardells Homepage: http://www.jonasgardell.com/doc/books/frestelsernas-berg.jsp#section=k2 [Zugriffsdatum: 15.04.2010]

Gardells Homepage: http://www.jonasgardell.se/doc/books/jenny.jsp [Zugriffsdatum: 05.07.2010]

Wikipedia: http://sv.wikipedia.org/wiki/Jonas_Gardell [Zugriffsdatum: 30.06.2010]

Hidal, Sten: „Gardell om Gud“. In: *Signum*, Nr. 5, 2003. Online-Archiv Signum: http://www.signum.se/signum/template.php?page=read&id=1004 [Zugriffsdatum: 19.03.2010]

Hedtjärn, Kristina: Gardell mellan kontroll och förtvivlan. Internetquelle:
http://bokpoolen.af.lu.se/g-i/gardell95.html
[Zugriffsdatum: 04.01.2002]

Weitere Quellen:

Mein Interview mit dem Autor am 17.12.2007 in Norstedts Förlag, Stockholm.

10 ANHANG

Intervju med Jonas Gardell (17.12.2007 in Norstedts Förlag, Stockholm)

I. – Jag skriver just nu en avhandling om dina romaner och den handlar om mörka gudsbilder...

– Om mörka gudsbilder?

– Ja, för att jag tycker att det finns två delar i dina romaner: det finns en ljus Gud och det finns en mörk Gud.

– Ja…

– Jag skriver om tre romaner: det är *Passionsspelet*, det är *Frestelsernas berg* också, och *Fru Björks öden och äventyr*. Och sedan kommer jag kanske att övergå till den här boken *Om Gud*. Det var några frågor som inte var så klara för mig och därför ville jag fråga dig. Hur är det för dig, är det en bild av Gud som har mörka och ljusa sidorna eller finns det en Gud och en djävul?

– Eh … Det här är en fråga för forskare inte för författare... Det är någonting som kanske forskare kan framställa en teori om men inte författare har åsikt om. Men jag kan svara på två sätt: det ena är att på samma sätt som människan är en mycket komplicerad och mångfacetterad varelse är Gud det och därför så kan man finna en mängd ofta motsägande sidor och egenskaper och … och ... och det är ju så, hos det vi kallar Gud, om du läst *Om Gud*, boken om Gud, så måste man tro att … att mitt sätt att se på Gud att människan i alla tider förnummit något de upplevt som gudomligt i tillvaron och försökt sätta ord på detta det gudomliga, och det vi kallar Gud och ibland tror vi att vi ställer en enkelt fråga „tror du på Gud?“ och vi förväntas kunna svara „ja“ eller „nej“ som om Gud var något vi enkelt kunde ta ställning till. Men det vi kallar Gud har vuxit fram ur en mängd olika gudsföreställningar som en mängd olika kulturer gjort under flera tusen år. Och Gud har dessutom en tendens att … så att … det vi möter i gamla testamentet inte är en Gud utan det är en mängd olika gudomar som slås samman till, eller får låna drag av, eller tillskrivs att vara vår Gud, vilket gör att Gud kan vara mer och mer komplex och det förklarar också varför Gud kan vara så motsägelsefull, att den ena gudens drag som han lånar är livets Gud och den andra är dödens Gud osv. Och det är rent enkelt förklarat och konkret varför Gud kan vara så schizofren som han är. Sedan, det intressanta med detta är ju att jag som författare, inte nödvändigtvis som troende, men som författare, kan jag fritt låna ur Bibeln, låna det drag som för tillfället passar mig för det ändamålet jag har.

– Du menar att om du beskriver en figur eller annan figur så du tar en bestämd gudsbild då?

– Ja, det är naturligtvis så och det är också så att jag … hela tiden använder man Bibeln, då måste jag nämna själva Gud. Varför jag gör det? För att jag kommer från en väldigt tydligt religiös kontext … och inte bara … en religiös kontext så till vida att jag är uppvuxen med Bibeln, jag har haft Bibeln i modersmjölken, jag har, och det är då främst 1917 års översättning … 1917 års översättning var också mycket vacker. Den är kanske inte så korrekt översatt men den var oerhört poetiskt. Och många av de ordalydelser som är i 1917 års översättning har blivit som fraser eller ordspråk i Sverige på svenska. Och när jag använder mig av … när jag sitter och skriver, jag är också uppvuxen med Bibeln att vad jag än skriver, vad jag än säger filtreras genom det här bibliska filtret för att det finns där. Det är inte ens för att jag vill det, utan för att det finns. Och det gör att jag språkligt, ibland oerhört medvetet, parafraserar eller citerar eller travesterar Bibeln, ibland är det inte ens medvetet. Jag gör det för att det är så naturligt för mig. Som t.ex. i *Fru Björks öden och äventyr* så var det någon som hade skrivit en teologisk uppsats … en teologisk analys av *Fru Björks öden och äventyr* och kunde visa att Fru Björks öde löper parallellt med Jesu Passionshistoria. Och hon kunde visa precis att här har vi det, och där har vi det och där har vi han som törstar, där har vi den botfärdige rövaren, här har vi ... alltsammans. Allt fanns i *Fru Björk...* och jag hade inte tänkt en tanke på det när jag skrev boken. Men uppenbarligen när jag hade dragit upp kompositionen så hade jag undermedvetet haft så … jag är som uppvuxen med det så att det är som en del i mitt blodomlopp, att jag naturligt och latent lägg … bygger upp en sådan komposition. Medan det i andra fall som *Frestelsernas berg* och *Passionsspelet* är väldigt medvetet, ett oerhört medvetet val, att använda Bibeln som en grundstruktur för den moderna berättelsen. I *Frestelsernas berg* så är tanken att varje kapitel associerar till ett … en bok i gamla testamentet. Den här delen är Job, den här delen är berättelsen om Josef, den här berättelsen är … Och meningen med det är först och främst att jag vill visa på att den moderna berättelsen är … är … usch nu har jag glömt ordet … inte hierarkisk … Jag tappar ord ibland … Jag kommer från en familj med demens så att jag är … eh … men vad heter? Arketyper heter det! att jag tycker jag lyckats med det ålderdomliga, för *Frestelsernas berg* är bitvis skrivet med ett ganska ålderdomligt språk. Det gäller kanske andra böcker men den är särskilt skriven med ett ålderdomligt språk som är relativt likt språket i 1917 års bibelöversättning förutom att jag använder modern svenska, jag använder gamla verbformer och sådant där. Och det

är för att skapa en arketypisk … ge ett arketypiskt skimmer över en kvinna som … vad är det hon heter nu i *Frestelsernas berg*?

– Maria.

– Maria, ja precis! Jag har inget som helst minne för vad mina karaktärer heter efter ett tag, de små rackarna! Vad är det som händer där ..? Efter ett tag kommer jag ihåg vad böckerna handlar om, jag läser inte om dem.

– Jag läste i en intervju att du kan citera från dina böcker.

Ja, på sina ställen kan jag det. Mina texter från showerna, dem kan jag. Om du ger mig en timma eller två, så kan jag dem utantill, men böckerna, böckerna läser jag så sällan …

– Du menar att det är en arketypisk karaktär där?

Ja, och att jag har genom att hela tiden gå tillbaka till gamla testamentliga historier i *Frestelsernas Berg* så försöker jag skänka åt den historian i presens en arketypisk känsla, en arketypisk dignitet, det vill säga, status. Det är väldigt tydligt så. Maria är en karaktär som det till och med kommer änglar till, vilket i och för sig återkommer i flera av mina böcker som *En komikers uppväxt* eller i *Passionsspelet*. Och det här att det kommer änglar till någon, det är ju en biblisk sak. Jag har ju alltid haft ett, inte ett starkt, men ett litet drag av magisk realism i mina böcker. Att verkligheten kan krackelera. Det där är ännu starkare i mina filmer och mina teaterpjäser där det nästan alltid det finns ögonblick av magisk realism. Men i *En komikers uppväxt* och *Passionsspelet* och också i *Frestelsernas berg* finns ju de här änglarna. Jag återkommer ofta till änglar och vad änglar står för.

– Hur skulle du definiera ängel?

Ja, alltså änglar är en annan sak. Änglarna använder jag på olika sätt. I *Passionsspelet* är ju ängeln nästintill en demon. Men nästan alla mina änglar har stränga nästan demonliknande drag, också ängeln i *En komikers uppväxt*. Det är ju en ängel som saknar ansikte och som har ett fruktansvärt skratt och svarta vingar. Det är ju en hotfull varelse. Och som på slutet tar den mobbade och sen självdöde Thomas ansikte. Så det är inte … Jag har nästan inga vänliga änglar i mina böcker. De är alla dubbla.

– Hur kommer det sig att det är den onda ängeln?

Det är inte onda änglar. Det är det som … Tvärtom. Det är det som är det intressanta, och i *En komikers uppväxt* står det rakt ut; han vet inte om ängeln vill honom väl eller inte, står det. Det finns onda änglar också. Det finns de som … Det finns fallna änglar också. Och där är nyckeln som återkommer, det finns fallna änglar också, för allt faller.

Förr eller senare faller allt. Det vill säga, du vet inte om ängeln är ond eller god – det kan vara en fallen ängel. Men är det någonting jag har gjort genom hela mitt författarskap är ju att skriva en kärleksförklaring och ett försvarstal till den fallna ängeln. Ja, vi faller. Och *Frestelsernas berg* i nyckelkapitlet som handlar om just klostret som finns på frestelsernas berg så står det också där att det är ju lätt för Jesus att djävulen kommer och säger: „Kasta dig ut!“ eftersom det ska komma änglar och ta emot honom när han faller, men vi andra som kastar oss ut, vi som inte har några änglar som tar emot oss. Men också där står det … Jag tror till och med att det är där det står „Fall på knä för alla som faller“ tror jag det står i *Frestelsernas berg*. Det är ju en väldig akt av lojalitet och solidaritet med de fallna och fallande änglarna. Och om du går ända ut till min senaste roman *Jenny* där återkommer till och med ett kapitel om de fallna änglarna … jag måste hämta den … den måste vara här …

II. – Jag kommer inte ihåg, men jag vet att det ska finnas ett kapitel som du kan läsa om du inte har läst det. För att den här boken som inte handlar om ängeln egentligen så finns det ett kapitel som ... „När jag var liten …“ som associerar till det första i *En komikers uppväxt*: „*När jag var liten gjorde jag av misstag en ängel. Eller jag frammanade en ängel i snön i en glänta bortanför mitt barndomshem. Jag visste inte om ängeln ville mig väl eller illa. Jag visste att också fallna änglar finns. Och allting faller. Förr eller senare faller allt. Det visste jag inte då men det vet jag nu. Jag tänkte berätta något annat som jag lärt mig om änglarna som ni säkert inte vet: De har ofta värk i skuldrorna där vingarna sitter. Det trodde ni inte. Det visste ni inte.*“ Och sedan följer det ett kapitel om änglarnas... om hur det är att inte vara en fallen ängel. Det är väldigt ... äh … „*Änglarna fick hur som helst ingen vilja alls. De fick skapa den själva. Viljan är som en liten svulst inom dem som växer. Om den inte opereras bort kan den sprida sig ohejdat och vara mycket farligt. Då kan den egenfödda viljan ta över änglarnas medvetanden fullständigt, och de blir helt oregerliga. Som tamfåglar som plötsligt blivit vilda och i panik flaxar mot burens galler. De för ett satans oväsen då, och det är i regel då som Gud kastar ut dem. Lovsång vill han ha, Gud, och inte en massa oljud. För det är nog så att änglarna skriker i paradiset. När allt är som värst och de inte står ut skriker de. Skriker i förtvivlan för att de är fastkedjade, för att de inte kan röra sig. Varje rörelse de skulle göra vore en rörelse ut. Blick stilla måste de vara om de inte ska falla. I varje ögonblick måste de anstränga sig för att inte göra fel, koncentrera sig på att inte börja vilja.*“ Och det stämmer ju så … Problem med paradiset är „heaven is a place where nothing ever happens.“ Paradiset är en plats där du

inte kan röra dig. För om du är i paradiset då rör du dig med nödvändighet ut ur paradiset. Vilket gör att änglarnas dom är att de är i paradiset men de får inte röra sig. Och de har inte en egen vilja. Unikt för människan är att Gud gav oss en fri vilja. Och det de fallna änglarna är, är änglar som har börjat vilja. Och det där är lite spännande. Hela det här kapitlet, det är kapitel åtta i *Jenny*, du kan läsa bättre själv … om man läser mina ... Du skulle kunna göra en avhandling om bara hur jag relaterar till änglar i boken … böckerna, hur de utvecklar sig från första boken. Det är nästan som en fortsättningsserie.

– Ja, precis, det börjar med *En komikers uppväxt* ...

– Ja, fast det börjar faktiskt med *Passionsspelet*.

– Din första bok.

– Så att det … Och det är den här typen av mörka, lite skadade änglar som återkommer i nästan ...ja ...i många böcker.

– Men jag tänkte just nu precis på *En komikers uppväxt*, *Ett ufo gör* entré och *Jenny*. För mig det är nästan som en trilogi.

– Det är en trilogi. Det är en romansvit. Räknas som en romansvit.

– Änglafigurer där har kanske mer med barndomen att göra?

– Hm...(Paus) För mig handlar ängeln om … änglarna nästan alltid ... om man tittar att det är en diskussion om det fallna ... Innan vi faller det finns ett ursprungstillstånd, det finns ett paradis som vi har lämnat, det finns en oskuld vi har lämnat bakom oss. Och det är också en nyckelförståelse till flera av böckerna. Om du börjar med *Passionsspelet* så har du där hur Hampus beskriver hur han på mormors lantställe går upp på mornarna och har den spegelblanka sjön där är ingenting är rört. Oskulden är kvar. Och det är ju detta då som slås sönder när han så småningom är tvungen att konfronteras med världen som inte är snäll mot honom, att han blir mobbad i skolan då och så småningom blir han homosexuell då. Jag menar, det är … Den värld som hans mamma och Gud har lärt honom är inte sann. Och det är ju också ett väldigt tydligt tema som återkommer... om just den förlorade oskulden, skulden, den vatten… sjön som ligger stilla och som ... (hostar). Det är också en sådan där bild – den stilla sjön – tror jag som ligger i det mörka, stilla ... tjärnen som det är på svenska, jag tror också att den finns, återkommer i flera av mina böcker.

– Så sjön, vatten det är mer en arketyp för...

– Det är väldigt … så att ... Som *jag* använder den, som i Gardellsk användning så är sjön nog … dels en bild för oskuld – den speglade ytan. Men det finns också ett djup

och ett mörker som lockar och när du sänker dig i det så kan du också drunkna. Och det finns i till exempel i *Präriehundarna* så finns där ett dopp där Reine och Anders nästan dränkar varandra i vattnet. Och när de kommer upp till ytan och inte är döda så säger den ena för första gången: „Jag älskar dig“. Så det är nog tydligt. Och vattnet i Bibeln är ju också en transcendens, det är en passage du måste komma över för att ... från öknen för komma till det förlovade land måste du passera genom vattnet. Och vattnet är också det som hotar, det som hotar och förgöra dig. Och Gud har satt gräns för vattnet genom sin lag och med stranden. Och det finns ju med den där väldigt tydliga gudsbilden ... där havet, vattnet står för kaoset, kaosmakterna, kaos ...

– Detsamma skrev du i *Om Gud*...

– Ja, men man måste ju göra skillnad bitvis på vattnet som är hav, som är kaos, och vattnet som i en liten sjö. Där är det inte samma kaos, det kan inte storma i en liten sjö. Den har däremot ett djup och mörkret som kan dra ner dig men det kan inte storma. Så att… det är nack... Du kan inte översätta direkt till det lilla … äh … I *Passionsspelet* tror jag det talas tydligt om den lilla sjön. Också i *Jenny* så är det ju … allting utspelar sig vid liten sjö, en liten mörk, tyst sjö. Och där om vi vet att från början så är det bilden för oskulden ... och vad som händer där ... Jag vet inte om du har läst *Jenny* ... Om du läser *Jenny*, den är väldigt … jag ska inte berätta vad som händer, men där handlar det om en natt då oskulder förloras och då det blir en fest som är vid en liten sjö. Och om man då vet från början från *Passionsspelet* att sjöar, små sjöar står för oskulden för det orörda och hur det bryts då i barndomen, så finns en väldigt tydligt koppling i mitt sätt att se på sjöar. Medan havet är ett … havet är mer kaos. Jag kommer inte ihåg hur jag … Jag vet att jag har skrivit om havet i en text som inte har kommit ut än, men där just havet är väldigt ont. Och havet är nästan alltid ont. Och sjön, den stillastående lilla sjön är då naturligtvis mer fostervatten och en livmoder på ett annat sätt är det havet är. Så jag är väldig medveten när jag arbetar ... både medveten och intuitiv, när jag arbetar rakt genom vissa symboler. Och börjar du titta så kommer du upptäcka att symbolerna finns kvar och växer och fördjupas från bok till bok. Men det är oftast samma symboler jag återkommer till.

– Jonas, jag har en fråga till. Just nu jag kom på tanke ... Du kritiserar ofta kyrkan. Hur är ditt synsätt på kyrkan? Är det mer omedvetet i dina böcker att t.ex. när Fru Björk reser till Rom, så går hon omkring och studerar Peterskyrkan ... Är det mer också omedvetet för dig att du skickar henne direkt till Rom eller är det så att hon kanske liksom är någon som vill rebellera mot kyrkan?

Nej, snarare tvärtom. Jag tror att hon åker till Rom för att hon vill omedvetet till någonting som är ... Hon är kvinna som själv saknar – ett riktigt nyckelbegrep för Fru Björk – rätten till jorden. Rätten till jorden förekommer ju också i *Frestelsernas berg*. Både *Frestelsernas berg* och *Fru Björk* handlar om „var du ska bli begraven?“ Förut i klassens Sverige kunde man själv peka ut … Man föddes på samma plats där man dog. Man rörde sig inte. De bodde på landet, där du föddes i en liten socken och du dog i samma socken. Då kunde man från början peka på graven där du skulle ligga: „Där ska min familj ligga.“ Där ligger min mor och min far och där ligger kanske barn som jag redan har begravit. Du ser man har en väldig tydlig rätt till jorden. Den rätten var också identitet. Medan min generation, eller vår generation, som har förlorat rätten till jorden. Våra föräldrar har flyttat på sig. Alla har flyttat runt. Var ska jag ligga? Var ska du bli begraven? Var ska jag bli begraven? Ska jag ligga i en gammal familjegrav som ligger någonstans där jag kanske inte ens har varit? Vem ska komma ihåg den graven? Ska jag ligga här för mig själv ensam? Den bilden återkommer både i *Fru Björk* und i *Frestelsernas berg*. Där Fru Björk just har insett att hon har förlorat rätten till graven. Hon gjorde sig av med allt sitt gamla, sin mamma och pappa och sin uppväxt, för att få starta ett nytt liv med Börje, och Börje vill inte heller kännas vid det gamla Sverige, det gamla bondesverige, utan väljer det moderna industrisverige. Och … men när de kapade rötterna med det gamla så blev de ju också utan tyngd. Och när Börje sedan lämnar henne har hon ingenting. Hon har liksom … „nichts“. Och hon har … hon flyttar omkring. Och då försöker hon gifta sig med fru Björk – Herr Björk – som ett sätt att hitta någon sorts liv, men det är inte hennes egna, det är hans rötter och så … och där säger hon ju själv att „vilken grav ska hon ligga?“ I den gamla … i familjegraven ligger redan en Fru Björk. Ska hon också krypa ner där? Ska det ligga två Fru Björkar, för den ena är ju den andra kvinnan? Och det är där hon bestämmer att hon måste lämna … Och att hon åker till Rom det är ju en av de här städerna där … en av de här städerna där … (Telefonen ringer) där det ligger grundrester i och med att rötterna ju är så gamla. Det är ju den europeiska kulturens, (telefonen ringer igen) en av europeiska kulturens vaggor ... Förlåt jag måste ta det här …

III. – Så det är mer identifikation för henne?

Ja, alltså, det är att söka sig till något som är i hennes tycke då är det äldsta. Rom är en stad som ekar av rötter, och det finns lager på lager på lager … Du kan gå in i en kyrka, och under kyrkan ligger det en medeltida kyrka, och under den medeltida kyrkan ligger

det en arkeologisk utgrävning, och under den arkeologiska utgrävningen ligger stenåldersutgrävning, och den typen av ålder är det ju bara Italien … vissa delar alltså av länder vid Medelhavet som har – Tyskland har det inte heller – utan du måste ner till Medelhavsområdet för att få den typen av … och de allra äldsta statskulturerna har du i östra delarna av Medelhavsområdet – i Mesopotamien och Iran, Irak. Men det vet ju inte fru Björk. Och det hon gör är ju att lära sig allt om Peterskyrkan. Det blir ett sätt för henne att försöka erövra de här rötterna, erövra rätten till jorden genom att säga „det här kan jag". Och där har du den här bilden i *Fru Björk* ... som är rätt rolig där de försöker undervisa två amerikanska turister som ingenting vet – som absolut ingenting kan, och som är absolut „ignorant" till allting. Och sen så när de går därifrån börjar fota, men utan blixt så det kommer inte att bli någonting, det kommer bara att bli ett mörker i deras foton. Det är en väldigt snabb bild över två människors … De, jag menar, amerikanska filmer, de har inte *en* rot. De är helt … ja … Ehm … Ja.

Men i andra romaner? Finns där en rebellion mot kyrkan? Jag kommer ihåg i *Passionsspelet* just nu, där det är också ett kyrkomotiv som förekommer. Och också *Frestelsernas berg*. Kanske är det en parallellitet där mellan Klara Norra Kyrkogatan och vad som händer där ... ville du rebellera på något sätt mot hierarkiska strukturer?

Nja … Det vill jag säkert men inte, tror jag, inte i böcker … *Passionsspelet* är en inomkyrklig bok där den utspelas … det är faktiskt en präst som har skrivit ett passionsspel och sätter upp det i en kyrka, och den prästen är ju mycket liberal och liksom folklig. Nu var ju jag oerhört ung när jag skrev den boken, jag var bara arton år … Och det gör väl att det som kanske fungerar bäst i *Passionsspelet* är väl skildringen av de två artonåringarna och deras lyckliga kärlek. Det som kanske möjligen inte fungerar är skildringen av den medelålders prästen eftersom jag var lite för ung för att beskriva honom. (Paus) Väldigt mycket för ung. Och så … liksom också att *Passionsspelet* teologiskt tror jag inte är så superintressant för det att jag helt enkelt är lite för ung. Det finns säkert saker som man kan se ta sig form, idéer som föds i *Passionsspelet* och som jag sen utvecklar, men … men … att läsa *Passionsspelet* som om den var på samma nivå som *Om Gud* eller *Jenny* eller någon av mina senare böcker, det är att vara för orättvist mot en artonåring. Det fördunklar mer än man ser.

– Och Mariagestalter i dina romaner, figuren Maria. Det är ofta så att det är nästan i varje bok man kan hitta en Mariafigur. Hur kommer det sig?

– I *Passionsspelet* ja, och i *Frestelsernas berg*, ja, där heter de Maria, men i övrigt …

– Ja, de måste inte heta Maria, men den här mjuka gestalten, den här mjuka figuren ...

Men vilken har du mer?

– Jag tror också att fru Björks mamma ... det är bara små episoder ...

– Ja … Ja … den parallelliteten skulle ta det för långt … det finns … det finns absolut … det är märkligt för jag har två böcker med uttryckliga mammor och de heter båda Maria; *Frestelsernas berg* och *Passionsspelet*, men sen… sen är mammorna rätt knäppa och rätt … Du har den där märkliga Rut i *Vill gå hem* som är en fullkomligt stenhård mamma. Du har Ritva som är väldigt barsk i *En komikers uppväxt* då … Jennys mamma finns inte … Thomas mamma, tysk mamma, han är tysk, är ju knäpp i huvudet, hon är helt … Så att jag har nog en övervikt på halvknasiga morsor i mina böcker. Den där goda modern, som Maria är, hon finns egentligen bara i *Passionsspelet* och ingen annanstans. För i *Frestelsernas berg* är modern visserligen god, men hon är ju också en … eh … kvinna som förstör, både för sig och sina barn, och som genom sin oförmåga att ta emot hjälp, och sin oförmåga att gå vidare, riskerar att dra med sina barn i fallet. Så att … eh … eh … Men det var inte riktigt meningen!

– Du menar att de inte är så dominerande?

Nej. Sen kan ju du bevisa att jag har fel.

– Okej. (Skratt)

Det är det som är litteraturvetenskap.

(Skratt) Okej… Och just nu ”Om Gud”, din bok. Då vill jag fråga dig: Finns nu en försoning för dig mellan de olika gudsbilderna?

– *Om Gud* handlar inte om att jag ska försonas, utan om att jag vill ge människorna själv ett verktyg att förstå hur det vi kallar „Gud“ kan vara så motsatt och så komplext och så motsägelsefullt, men också … (Paus) Jag tror att kunskap är makt naturligtvis. I Sverige liksom i Västvärlden har de – äh! i hela världen – har de sista tjugo åren religionen dominerats av egentligen rätt små, men arga, våldsamma, högljudda och konservativa ortodoxa högerkristna, högermuslimer, högerjudar som fördömer, kastar bomber, säger att detta är Gud och vi gör det i Guds namn. Och det jag vill göra … så att jag har, med min kunskap och mitt kunnande och med mitt språk har jag en absolut skyldighet att vrida Gud ur händerna på idioterna. De har tagit Gud som gisslan. Det har George Bush gjort, det har påven gjort, det har Bin Laden gjort. De har alla tagit Gud som gisslan, och det som är intressant och som Gud pekar på är till exempel att både Bin Laden och Bush, den Gud de refererar till är ju nomadernas gud och bronsåldertal,

alltså det är får … herdeguden, den gud som fåraherdarna hade på bronsåldern, det är den guden som Bin Laden och Bush nu femtusen år senare fortfarande. Deras gudsuppfattning har inte utvecklats alls! De är andligen på näst intill neandertalstadium, och det är alltså bokstavligen, för när de talar om Gud på sin sida så pratar de på det sätt som man gör … gjorde på bronsåldern kring Gud, och det måste väl ha hänt någonting med vår andliga utveckling på femtusen år, vi måste väl ha kommit någonstans, någonting måste vi väl ha lärt oss på femtusen år? Idioter. Och det är liksom … Och när du ser att en pingstvän eller katolik som uttalar sig med liksom „tu-tu-tu-tu-tu“ om än det ena än det andra så handlar det ju om att folk säger inte emot för att folk kan inte Bibeln. Folk säger inte emot för att de tror att de här prästerna har rätt. Men prästerna har inte rätt. De har inte själva läst Bibeln. De ljuger. Jag har kunskap. Med den här boken *Om Gud* vill jag ge människor ett verktyg, ett redskap att själva skaffa sig kunskap för att kunna avslöja de här kyrkorna och prästerna och säga att „det här är inte sant“.

– Ja, men just nu, om du...

– Och ja … och det är min … alltså *Om Gud* är inte en roman, det är en faktabok. Den är på litteraturlistan på alla högskolor i Sverige där du läser teologi. Du kan inte läsa till präst i dag utan att ha läst min bok. Och då har jag … jag fyller den … den boken borde ha sålt i femhundra exemplar, en svår bok om gamla testamentet ska inte kunna sälja böcker i Sverige; den har sålt över 40 000 exemplar. Det är liksom att det … Den har fyllt en uppgift här. Det kommer att komma en bok om Jesus. Jag vet inte om du har hört att jag har blivit hedersdoktor i teologi också? Och det är ju inte … det är … det är ju för att jag är … ja, säger numera teologisk doktor, och det kommer att komma en bok om Jesus, och den kommer … Jag tror jag känner … vara likadant handla om … vrida Jesus ur händerna på idioterna. Att ta ifrån dem som har tagit Gud som gisslan för sitt egen privata maktutövandes skull. För Bush, påven och Bin Laden har makt. De har makt över människor, makt över människors liv, makt över människors tro, och gör det genom att förvanska och förenkla och för … vulgarisera det komplexa svåra ständigt föränderliga och glittrande sökandet efter det vi uppfattar som gudomlig tillvaro. Människan har i varje kultur, varje stam och tidsålder förnummit något som vi uppfattar som gudomligt och försökt sett upp till. Då har vi missuppfattat det Bibeln är … Det vi är … vi kan ju inte använda ordet förnimma på detta vis. Vi kan inte säga biff eller buff. Vi förnimmer något och försöker famlande sätta ord på detta vi förnimmer, det är något skört och fragilt, något nästan polemiskt, och att tro att man kan … att det … ja …

eh … men det är ju … Där finns en sorts Gud … det finns en muslimsk medeltida mystiker som heter Ibn Arabi som på medeltiden uttryckte tanken att Gud i var och en av oss förmedlat ett av sina oändligt många Gudsnamn. Att Guds … att vi var och en har ett unikt namn, Gud har u var och en av oss gjort ett unikt avtryck, och det var och av oss kan göra är att söka just det avtryck som Gud har nerlagt i just oss. Och finna … och också då ha respekt för andra, att den nästa, att ditt sökande efter Gud kommer att se annorlunda ut för ditt Gudsnamn är ett annat, det avtryck Gud har gjort i dig är inte detsamma som han har gjort i mig. Och när vi finner den respekten för varandra, så finner vi också … förlorar vi också vårt behov av att tvinga på andra just den gudsbild som är min. Och det är falskt. Religionen har gjort, och det är ont, försökt eftersträva en sorts konsensus, en idé om att vi skulle försöka komma fram till ett gemensamt beslut om vad Gud är, och rätta oss efter det. Och Gud är inte, låter sig inte underkasta sig en konsensus från människor. Det är blasfemiskt. Det är hädiskt. Det tror jag det finns i *Passionsspelet* fast jag bara var arton år, så uttryckte jag det att du kan inte binda Gud, du kan inte behärska Gud. Om du … Du kan behärska ett saltkar, tror jag prästen försökte förklara för sitt barn. Du kan ta det, du kan använda det, du kan hälla ut allt saltet – du behärskar saltkaret – men Gud är inget sådant saltkar som du kan behärska. Och vi är tacksamma att du inte kan göra det. Om du kunde göra det så skulle du vara herre över Gud, och Gud skulle inte längre vara Gud.

– Alla människor måste komma själva till Gud ...

– Ja, ja, ja ... Det påven gör, det Bin Laden gör, det är att de har tappat respekten för Gud. Jag tror inte att de mest tror på Gud, jag tror att de bara tror på sig själva. De har satt sig själva i Guds ställe, att de är djupt blasfemiska.

– Jonas, om du just nu sa att varje människa har sin egen bild av Gud och varje skapar ...

Nej. Nej, har sin egen bild, det sa jag inte. Varje människa … Gud har aktivt gjort … gett varje människa ett Guds namn och har gjort ett avtryck. Sedan måste varje människa söka det avtrycket. Det vill säga, då gör man inte en bild av Gud, man gör sig en bild av det avtryck Gud gjort av sig – det är stor skillnad. Att göra sig en bild av Gud är förbjudet. Det finns ett förbud mot att göra bilder av Gud i Bibeln. Du får inte göra bilder. Däremot vad du kan göra är att kan du göra en föreställning eller bild av det avtryck Gud har gjort i dig. Du kan göra dig en föreställning om det Guds namn Gud har delat till just dig. Men närmre än så kommer du aldrig att komma Gud. Du kommer

bara att komma så nära. Du kan finna ditt Guds namn, du kan finna det avtryck som kan vila i Guds hand, men du kan inte finna Gud „an sich“, för då är du blasfemisk.

– För mig t.ex. Det är mer just nu ... jag kommer inte från en frikyrklig miljö. För mig det är rysk ortodox kyrka som präglade mig. Inte från början för då det var sovjetisk tid. Och i början vi visste ingenting om Gud faktiskt. Jag tror att det egentligen var min mormor som ... hon var ju troende. Och hon tog mig som barn oftast i kyrkan och visade mig. För mig är rysk kyrklig kultur det är någonting mycket mystiskt. Och för mig var det mer estetik där. Och jag tycker att det är för många ... det börjar med föräldrar och med mormor – den gudsföreställningen, Gud i sig. Jag tror att det börjar så på det viset.

– Det tror jag också. Det sägs ju om Gud att Gud är ett annat namn för hem. Ordet hem på svenska språket är ett väldigt komplext ord, och kan inte bara … jag vet … på tyska finns det „Hause“ men jag tror också man kan säga „Heimat“, alltså en plats där man hör hemma.

– Zu Hause.

Ja, „zu Hause“. Men, alltså vi har inte alls samma … Ordet hem har en så djup betydelse på svenska språket att du inte kan säga … Jag tror du skulle kunna säga Gud … „Gott“ är ett annat ord för „zu Hause“. Det tror jag att man inte skulle säga på tyska. Men på svenska kan man säga Gud och hem, det betyder samma sak. Gud är ett hem.

– Det är samma sak då?

På svenska skulle man kunna … skulle man kunna sätta … en synonym mellan Gud och hem. Och Gud är det hem vi förlorat och vi strävar att återfinna. Gud är det hem … och det är även en mor eller mormor eller en far du inte längre … eller du söker att finna. Och boken *Om Gud* börjar med meningen „Jag är uppfostrad av mamma som var där och fader vår som är i himmelen“, så där finns mamma med i första raden. Hon finns med i slutet av boken också. Och boken om Jesus – eftersom du sa mormor – börjar faktiskt med mormor, så jag tror absolut att de rötterna finns väldigt tydligt i oss.

– Och din nya bok som du planerar ge ut 2009, *Om Jesus*. Är det mer facklitteratur?

Ja … Ja … men med något större inslag av teologisk reflektion eftersom det inte går att förhålla sig objektivt till Jesus-gestalten. Ingen någonsin har gjort det. Inte någon; inte Paulus, inte evangelisterna … alla som någonsin har uttalat sig om Jesus har gjort det med en agenda. Med ett syfte att påverka någon att tro på ett speciellt sätt. Det har jag

också. Och det är bra att jag är medveten om det så att jag säger i boken „Tro inte allt vad jag säger“. I stället för att säga „Tro allt vad jag säger“, så säger jag „Tro inte allt vad jag säger“. Du måste själv formulera frågorna, ditt livs frågor och ditt livs svar, så jag behåller i hela boken respekten för att du söker ditt Guds namn och jag söker mitt. Tro inte allt vad jag säger. Jag ger dig ett verktyg, ett redskap, en kunskap att … att ifrågasätta det idioterna säger. Ja … Och därför att hela mitt liv är ju ett ifrågasättande av idioter … Jag har ju alltid varit en … i alla sammanhang, varit en rebell, en fallen ängel, någon som inte … någon med en egen vilja. Och det gäller ju inte bara religionen för mig, utan det gäller att … att … på alla plan, mänskligt och … att … att … vrida makten, alltså … att ge människor … hjälpa människor … hitta människor … att ta makten över sina egna liv eller sina egna livsval. Varje människa, som jag har skriver i av en monolog som är väldigt viktig för mig, varje människas absoluta rätt att själva identifiera vem de är och hur ska leva sitt liv. Och det är ju … det är ju givetvis att alla mina böcker handlar om, alla mina shower handlar om. Alla mina pjäser handlar om människornas absoluta rätt att själv definiera vem de är och hur ska leva sitt liv som ingen annan har rätt att definiera en annan människa åt henne. Och det som sker i varje totalitär stat som Sovjet, i varje … det var det som Hitler gjorde, han definierade människor och sa du är sådan du ska vara i det lägret, du är sån du ska vara där. Och det vi måste göra för att vara människor är att vägra bli identifierade. Vi måste själva identifiera oss. Vi måste själva ställa frågorna och formulera svaren. Och de gånger vi låter andra identifiera oss, de gånger vi böjer våra huvuden inför en påve inför en George Bush, inför en … Gudbild i dag eller vi lever i mörker eller vilken vi vill, vilken vi böjer oss för och låter andra identifiera oss så fråntar vi dem … fråntar vi oss själva rätten till våra liv, och där är jag fortfarande väldigt anarkistisk i grunden. Du måste själv formulera dig, du måste själv … Du har det ansvaret, du har den rättigheten, du har den friheten, du har den skyldigheten. Ja. Det var mycket, det … Har du? Så fråga bara …

– Du har svarat på alla mina frågor så tack så mycket.

Interview mit Jonas Gardell am 17.12.2007 in Norstedts Förlag, Stockholm (deutsche Übersetzung)

I. – Ich schreibe gerade meine Doktorarbeit über deine Romane, und sie handelt von dunklen Gottesbildern …

– Von dunklen Gottesbildern?

– Ja, weil ich denke, dass es zwei Teile in deinen Romanen gibt: Es gibt einen hellen Gott, und es gibt einen dunklen Gott.

– Ja …

– Ich schreibe über drei Romane: *Passionsspelet*, *Frestelsernas berg* und *Frau Björks öden och äventyr*. Und dann werde ich vielleicht zu *Om Gud* übergehen. Es gab einige Fragen, die für mich nicht ganz klar waren, und deshalb wollte ich dich fragen: Wie ist es für dich, hat das Gottesbild in deinen Romanen dunkle und helle Seiten, oder gibt es für dich einen Gott und einen Teufel?

– Eh … Das ist eine Frage für einen Forscher, nicht für einen Schriftsteller … Darüber kann vielleicht ein Forscher eine Theorie vorlegen; ein Schriftsteller kann aber keine Meinung haben. Aber ich kann auf zweifache Weise antworten: Das eine ist, dass genauso wie der Mensch ein sehr kompliziertes und facettenreiches Wesen ist, Gott das auch ist, und deshalb kann man eine Menge sich oft widersprechender Seiten und Eigenschaften finden, und … und … und es ist doch auch so bei dem, den wir Gott nennen. Wenn du *Om Gud* gelesen hast, das Buch über Gott, so muss man glauben, dass meine Auffassung von Gott die ist, dass der Mensch in allen Zeiten etwas verspürte, das er in seinem Dasein als göttlich erlebte, und er versuchte dieses Göttliche mit einem Wort zu erfassen, und das nennen wir Gott. Und manchmal glauben wir, dass wir eine einfache Frage stellen, wenn wir fragen: „Glaubst du an Gott?“, und wir erwarten die Antwort „Ja“ oder „Nein“, als ob Gott etwas ist, zu dem wir einfach Stellung nehmen könnten. Aber das, was wir Gott nennen, ist aus einer Menge verschiedener Gottesvorstellungen zusammengewachsen, die von einer Vielfalt verschiedener Kulturen während vieler Tausend Jahre gebildet wurden. Und Gott hat außerdem eine Tendenz dazu …, sodass … sodass der Gott, dem wir im Alten Testament begegnen, nicht nur ein Gott ist, sondern eine Vielzahl verschiedener Götter, die miteinander verschmelzen oder einander Züge leihen, was bedeutet, dass Gott mehr und mehr komplex sein kann – und das erklärt auch, warum Gott so widerspruchsvoll sein kann, weil ein Merkmal Gottes ist, dass er sich etwas vom Gott des Lebens und etwas anderes

vom Gott des Todes entleiht usw. Und es ist ganz klipp und klar erklärt, warum Gott so schizophren sein kann, wie er ist. Denn das Interessanteste an dem Ganzen ist doch, dass ich als Schriftsteller (nicht unbedingt als Gläubiger, aber als Schriftsteller) frei bin, mir aus der Bibel das Merkmal auszuleihen, das mir zufällig für meinen Zweck passt.

– Du meinst, dass du, wenn du die eine oder andere Figur beschreibst, dann ein bestimmtes Gottesbild verwendest?

– Ja, natürlich ist es so, und es ist auch so, dass ich, wenn ich die ganze Zeit die Bibel verwende, Gott selbst nennen muss. Warum mache ich das? Weil ich aus einem sehr entschieden religiösen Kontext komme …, nicht nur insofern, als ich mit der Bibel aufgewachsen bin. Ich habe die Bibel mit der Muttermilch eingesaugt, ich habe …, und das ist dann in erster Linie die Übersetzung von 1917 … Die Übersetzung von 1917 war auch sehr schön. Die ist vielleicht nicht so korrekt übersetzt, aber die war unglaublich poetisch. Und viele von den Wortformen, die in die Übersetzung von 1917 eingegangen sind, sind zu schwedischen Redensarten oder Sprichwörtern geworden. Und wenn ich sie verwende … wenn ich sitze und schreibe … Ich bin auch mit der Bibel aufgewachsen, und deshalb passiert das, was ich jetzt schreibe, was ich jetzt sage, diesen biblischen Filter, weil es ihn einfach gibt. Nicht, weil ich das will, sondern weil er einfach da ist. Und das hat zur Folge, dass ich auf der sprachlichen Ebene (manchmal auch unerhört bewusst), die Bibel paraphrasiere oder zitiere, manchmal geschieht es aber überhaupt nicht bewusst. Ich tue es, weil es für mich so natürlich ist. Also bei *Fru Björk öden och äventyr* z.B. gab es jemanden, eine Frau, die einen theologischen Aufsatz geschrieben hat … eine theologische Analyse von *FBö*, und sie konnte beweisen, dass Frau Björks Schicksal parallel zur Passionsgeschichte verläuft. Und sie konnte genau zeigen, dass wir hier das und dort jenes haben, und dort haben wir einen Dürstenden, und dort haben wir den büßenden Räuber, dort haben wir … alles insgesamt. Alles gab es in *Fru Björk*, und ich hatte keinen einzigen Gedanken daran gehabt, als ich das Buch schrieb. Offensichtlich habe ich das, als ich die Komposition aufgebaut habe, unbewusst so gemacht … Ich bin mit dem Ganzen aufgewachsen, sodass es in meinem Blut fließt, und ich habe ganz natürlich und unbewusst eine solche Komposition aufgebaut. Obwohl es in anderen Fällen, wie *Frestelsernas berg* und *Passionsspelet*, eine sehr bewusste, eine extrem bewusste Entscheidung war, die Bibel als Grundstruktur auf eine moderne Erzählung anzuwenden. In *Frestelsernas berg* liegt der Grundgedanke darin, dass jedes Kapitel mit einem Buch aus dem Alten Testament assoziiert ist. Dieser Teil beinhaltet Hiob, jener die Erzählung von Josef, diese

Erzählung ist … Und das Ziel dabei ist vor allem, dass ich zeigen möchte, dass diese moderne Erzählung nicht … jetzt habe ich das Wort vergessen … – nicht hierarchisch ist. Ich vergesse manchmal Wörter … Ich komme aus einer Familie mit Demenz, sodass ich … eh … Aber wie heißt es? Archetypen heißt es! Ich glaube, dass mir das Archaische gelungen ist, weil *Frestelsernas berg* teilweise in einer ziemlich archaischen Sprache geschrieben ist. Das betrifft vielleicht auch die anderen Bücher, aber dieses Buch ist in einer besonders archaischen Sprache geschrieben, die der Sprache aus der Bibelübersetzung von 1917 relativ ähnlich ist. Neben der modernen schwedischen Sprache verwende ich dort auch alte Verbformen und Ähnliches. Und dies tue ich, um einen archetypischen Schimmer zu erschaffen … einen archetypischen Schimmer über eine Frauenfigur zu legen, die – wie heißt sie noch in *Frestelsernas berg*?

– Maria …

– Maria, ja, genau! Ich habe nach einer Weile überhaupt kein Gedächtnis mehr dafür, wie meine Romancharaktere heißen, diese kleinen Schelme! Nach einiger Zeit erinnere ich mich, worum es in den Büchern geht, ich lese sie nicht noch einmal.

– Ich habe in einem Interview gelesen, dass du aus deinen Büchern zitieren kannst …

– Ja, gewisse Stellen kann ich. Meine Showtexte, die kann ich. Wenn du mir eine oder zwei Stunden gibst, dann kann ich sie auswendig. Aber die Bücher, die Bücher lese ich so selten …

– Du meinst also, dass es dort einen archetypischen Charakter gibt?

– Ja. Und dass ich in *Frestelsernas berg* die ganze Zeit auf die alttestamentarischen Geschichten zurückgreife und versuche, einer Geschichte aus der modernen Zeit ein archetypisches Gefühl, eine archetypische Potenz, einen Status sozusagen, zu verleihen. Es ist sehr offensichtlich. Maria ist ein Romancharakter, zu dem sogar Engel kommen, was sich in vielen von meinen Büchern, z.B. in *En komikers uppväxt* oder in *Passionsspelet*, wiederholt. Und … und dass die Engel zu jemandem kommen, das ist doch eine biblische Sache. Ich habe in meinen Büchern immer einen nicht sehr ausgeprägten, aber doch einen Hauch von magischem Realismus gehabt. Die Wirklichkeit kann zerbrechen. Dies kommt noch stärker in meinen Filmen und meinen Theaterstücken vor, dort gibt es fast immer einen Augenblick des magischen Realismus. Aber in *En komikers uppväxt* und in *Passionsspelet* sowie in *Frestelsernas berg* gibt es ja diese Engel. Ich komme oft auf die Engel zurück und was Engel bedeuten.

– Wie würdest du Engel definieren?

– Ja, die Engel sind eine andere Geschichte. Engel verwende ich auf verschiedene Weise. In *Passionsspelet* ist der Engel fast ein Dämon. Aber fast alle meine Engel haben strenge, fast dämonische Züge, auch der Engel in *En komikers uppväxt*. Es ist doch ein Engel, der kein Gesicht hat und ein furchtbares Lachen und schwarze Flügel besitzt. Das ist doch ein bedrohliches Wesen. Und er nimmt am Ende das Gesicht des gepeinigten Thomas an, der sich später umbrachte. Es ist nicht … Ich habe fast keine freundlichen Engel in meinen Büchern. Sie habe alle zwei Gesichter.

– Wie kommt es dazu, dass es ein böser Engel ist?

– Es sind keine böse Engel. Es ist wie … umgekehrt. Genau das ist das Interessanteste. Und in *En komikers uppväxt* steht es genau beschrieben: Er weiß nicht, ob der Engel ihm Gutes oder Böses will. Es gibt auch böse Engel. Es gibt die … Es gibt auch gefallene Engel. Und das ist die Schlüsselfigur, die immer wieder auftaucht; es gibt auch gefallene Engel, weil alles fällt. Früher oder später fällt alles. Du weißt nicht, ob der Engel böse oder gut ist – er kann ein gefallener Engel sein. Aber das ist etwas, was ich während meiner ganzen schriftstellerischen Tätigkeit gemacht habe – eine Liebeserklärung und eine Verteidigungsrede für den gefallenen Engel zu schreiben. Ja, wir fallen. Und im Schlüsselkapitel von *Frestelsernas berg*, in dem es genau um das Kloster geht, das am Berg der Versuchung liegt, dort steht ja auch, dass es für Jesus leicht ist, wenn der Teufel kommt und sagt „Wirf dich hinab!“, weil dann Engel kommen und ihn auffangen, wenn er fällt. Aber wir, die anderen, die wir uns hinabwerfen, wir haben keine Engel, die uns auffangen werden. Aber auch dort steht es … Ich glaube sogar, dass es genau dort steht: „Falle auf die Knie vor allen, die fallen“. Ich glaube, es steht in *Frestelsernas berg*. Es ist doch eine enorme Tat der Loyalität und Solidarität mit den gefallenen und mit den fallenden Engeln. Und wenn du meinen letzten Roman *Jenny* anschaust: Sogar dort taucht das Kapitel von den gefallenen Engeln wieder auf … ich muss es holen … es muss hier sein …

II. – Ich kann mich nicht erinnern, aber ich weiß, dass es ein Kapitel gibt, das du lesen kannst, wenn du es noch nicht gelesen hast. Weil dieses Buch, das eigentlich nicht von dem Engel handelt, ein Kapitel enthält, das … *„Als ich klein war …“* Dieses Kapitel steht mit dem ersten Kapitel in *En komikers uppväxt* in Verbindung: *„Als ich klein war, erschuf ich aus Irrtum einen Engel. Oder ich zauberte einen Engel im Schnee auf einer Lichtung außerhalb des Hauses. Ich wusste nicht, ob der Engel mir Gutes oder Böses wollte. Ich wusste, dass es auch gefallene Engel gibt. Und dass alles fällt. Früher oder*

später fällt alles. Das wusste ich damals nicht, aber jetzt weiß ich es. Ich wollte etwas anderes erzählen, was ich über die Engel erfahren habe, etwas, das ihr sicher nicht wisst: Sie haben oft Schmerzen in den Schultern, dort, wo die Flügel sitzen. Das glaubtet ihr nicht. Das wusstet ihr nicht." Und dann folgt ein Kapitel über Engel, darüber, wie es ist, kein gefallener Engel zu sein. Es ist sehr … eh … *„Engel erhielten, wie dem auch sei, überhaupt keinen Willen. Sie mussten ihn selbst erschaffen. Der Wille ist wie eine kleine Geschwulst, die von innen wächst. Wenn er nicht wegoperiert wird, kann er sich unbegrenzt verbreiten und sehr gefährlich werden. Dann kann der aus sich selbst geborene Wille das Bewusstsein der Engel vollständig besetzen, und sie werden total unfügsam. Wie Hausvögel, die plötzlich wild geworden sind und in Panik gegen das Gitter des Käfigs flattern. Sie machen dann einen dämonischen Lärm, und es ist in der Regel dann so, dass Gott sie rauswirft. Lobgesang will er hören, dieser Gott, und nicht viel Lärm. Weil es wohl so ist, dass die Engel im Paradies schreien. Wenn alles am schlimmsten ist und sie es nicht mehr aushalten können, dann schreien sie. Schreien vor Verzweiflung, weil sie fest angekettet sind, weil sie sich nicht bewegen können. Jede Bewegung, die sie machen würden, wäre eine Bewegung nach außen. Total unbeweglich müssen sie sein, um nicht zu fallen. Jeden Augenblick müssen sie sich anstrengen, um nicht einen Fehler zu begehen, sich darauf konzentrieren, nicht anfangen zu wollen."* Und das stimmt auch … Das Problem mit dem Paradies ist: „heaven is a place where nothing ever happens". Das Paradies ist ein Platz, wo du dich nicht bewegen kannst. Denn wenn du dich im Paradies befindest, dann bewegst du dich mit Notwendigkeit heraus aus dem Paradies, was bedeutet, dass auch die Strafe der Engel darin besteht, dass sie zwar im Paradies sind, sich jedoch nicht bewegen können. Und sie haben keinen eigenen Willen. Das Besondere für den Menschen besteht darin, dass Gott uns einen freien Willen gegeben hat. Und die gefallenen Engel sind Engel, die angefangen haben, ihren Willen zu äußern. Und das ist ein bisschen spannend. Dieses ganze Kapitel, es ist Kapitel 8 in *Jenny*, du liest es besser selbst … liest man meine Bücher … Du könntest eine Doktorarbeit nur darüber schreiben, wie ich über die Engel erzähle, wie sie sich vom ersten Buch an entwickeln. Es ist fast wie eine Serie.

– Ja, genau, es fängt mit *En komikers uppväxt* an …

– Ja, obgleich es eigentlich mit *Passionsspelet* anfängt.

– Dein erstes Buch.

– Sodass ... und es ist dieses Urbild von den dunklen, ein wenig verletzten Engeln, das in fast allen … ja, in vielen Büchern immer wieder vorkommt.

– Aber ich dachte jetzt direkt an *En komikers uppväxt*, *Ett ufo gör entre* und *Jenny*. Für mich ist es fast wie eine Trilogie.

– Es ist eine Trilogie. Es ist eine Romanreihe. Wird einer Romanreihe zugeordnet.

– Engelfiguren haben vielleicht mehr mit der Kindheit zu tun?

– Hm … (Pause) Für mich handeln Engel von … die Engel sind fast immer … wenn man es als eine Diskussion über das Gefallene betrachtet … Bevor wir fallen, gibt es einen Ursprungszustand, es gibt ein Paradies, das wir hinter uns lassen. Und es ist auch eine grundlegende Verständnisbasis für viele von meinen Büchern. Wenn du mit *Passionsspelet* anfängst, dann findest du dort, wie Hampus beschreibt, wie er bei der Großmutter auf dem Land morgens aufsteht und zum spiegelblanken See geht, wo alles unberührt ist. Da ist noch Unschuld. Und es ist gerade er, der kaputtgeht, als er nach und nach gezwungen wird, sich mit der Welt zu konfrontieren, die böse zu ihm ist, als er dann in der Schule gemobbt wird und homosexuell wird. Ich meine, es ist … Die Welt, die seine Mutter und Gott ihm vermittelt haben, die gibt es nicht. Und es ist doch auch ein sehr wichtiges Thema, das immer wieder vorkommt … die verlorene Unschuld, Schuld, das Wasser … der See, der ruhig daliegt und der … (hustet). Das ist auch so ein Bild – der ruhige See –, glaube ich, der in der dunklen Stille liegt … „tjärnen“, wie es auf Schwedisch heißt, ich glaube, dass er in vielen meiner Bücher auftaucht.

– See, Wasser ist mehr ein Archetypus für …

– Es ist sehr … so … So wie ich ihn verwende, in der Gardell'schen Anwendung, ist der See zweifellos … teilweise ein Bild für Unschuld – die spiegelnde Oberfläche. Aber es gibt auch die Tiefe und die Dunkelheit, die anlocken, und wenn du dich hineinsinken lässt, dann kannst du auch ertrinken. Es gibt z.B. in *Präriehundarna* eine Taufe, bei der Rene und Anders einander fast ertränken. Und als sie an die Oberfläche kommen und nicht tot sind, sagt der eine zum ersten Mal „Ich liebe dich“. Das ist deutlich genug. Und Wasser in der Bibel ist doch auch etwas Transzendentes, es ist eine Passage, die du passieren musst, denn um aus der Wüste ins gelobte Land zu kommen, musst du durch das Wasser gehen. Und Wasser ist auch etwas, das bedroht, es bedroht und vernichtet. Und Gott hat dem Wasser mit seinem Gesetz Grenzen gesetzt, und auch mit dem Strand. Und es gibt ja dadurch ein sehr deutliches Gottesbild … Dort steht das Meer, das Wasser für das Chaos, Chaosmächte, Chaos …

– Darüber hast du in *Om Gud* geschrieben …

– Ja, aber man sollte jedoch teilweise zwischen Wasser als Meer, als Chaos, und Wasser als kleiner See unterscheiden. Dort herrscht nicht dasselbe Chaos, es kann in einem kleinen See nicht stürmen. Doch dafür hat er eine Tiefe und eine Dunkelheit, die dich hinunterziehen können, aber es gibt keinen Sturm. Also … es ist Nach … Du kannst es nicht direkt auf das kleine Wasser übertragen … eh … in *Passionsspelet*, glaube ich, dort wird deutlich von einem kleinen See gesprochen … Auch in *Jenny* ist es … alles spielt sich an einem kleinen See ab, einem kleinen, stillen See. Und wenn wir von Anfang an wissen, dass er ein Bild für Unschuld ist … und das, was dort geschieht … Ich weiß nicht, ob du *Jenny* gelesen hast …

Wenn du *Jenny* liest, ist es sehr … ich kann nicht erzählen, was geschieht, aber es handelt von einer Nacht, in der die Unschuld verloren geht, und dann gibt es ein Fest, das am kleinen See gefeiert wird. Und wenn man schon vom Anfang von *Passionsspelet* weiß, dass Seen, kleine Seen für die Unschuld stehen, für das Unberührte und wie es dann in der Kindheit zerbrochen wird, ergibt sich eine sehr deutliche Verbindung zu meiner Interpretation von Seen. Während das Meer … das Meer ist mehr Chaos. Ich erinnere mich nicht, wie ich … Ich weiß, dass ich in einem Text, der noch nicht herausgegeben wurde, über das Meer geschrieben habe, aber gerade dort ist das Meer sehr übel. Das Meer ist fast immer übel. Und der See, der stillstehende kleine See ist dann natürlich auf eine andere Art und Weise mehr Fruchtwasser und eine Gebärmutter, als das Meer dies ist. Ich bin sehr bewusst, wenn ich arbeite … so bewusst wie intuitiv, wenn ich bestimmte Symbole durcharbeite. Und wenn du es dir anschaust, wirst du entdecken, dass die Symbole von Buch zu Buch da sind, sie wachsen, und sie vertiefen sich. Aber es sind oft dieselben Symbole, die ich verwende.

– Jonas, ich habe noch eine Frage. Du kritisierst oft die Kirche. Wie betrachtest du die Kirche? Ist es mehr unbewusst, wenn Frau Björk z.B. nach Rom reist und die Peterskirche besucht? … Ist es auch für dich unbewusst, dass du sie direkt nach Rom schickst, oder ist es so, dass sie vielleicht jemand ist, der gegen die Kirche rebellieren möchte?

– Nein, eher umgekehrt. Ich glaube, dass sie nach Rom reist, weil sie unbewusst zu etwas kommen möchte, das … Sie ist eine Frau, die selbst – ein richtiger Schlüsselbegriff für Frau Björk – das Recht auf den Boden verloren hat. Das Recht auf den Boden kommt auch in *Frestelsernas berg* vor. *Frestelsernas berg* und auch *Fru Björks öden och äventyr* – beide handeln von der Frage: „Wo werde ich begraben?“

Früher, in der Klassengesellschaft von Schweden, konnte man selbst darauf zeigen … Man wurde an demselben Ort geboren, an dem man starb. Man rührte sich nicht vom Fleck. Man wohnte auf dem Land, wo man in einem kleinen Pfarrbezirk geboren wurde, und man starb in demselben Pfarrbezirk. Damals konnte man auf das Grab zeigen, in dem man liegen wird. *„Dort wird meine Familie liegen. Dort liegen meine Mutter und mein Vater, und dort liegen vielleicht Kinder, die ich schon begraben habe.“* Du siehst, man hatte ein sehr klares Recht auf den Boden. Dieses Recht bedeutete auch Identität. Während meine Generation, oder unsere Generation, das Recht auf den Boden verloren hat. Unsere Eltern sind umgezogen. Alle sind umgezogen. Wo werde ich liegen? Wo wirst du begraben? Wo werde ich begraben? Werde ich in einem alten Familiengrab liegen, das sich irgendwo befindet, wo ich vielleicht niemals gewesen bin? Wer wird sich an dieses Grab erinnern? Werde ich hier ganz einsam für mich liegen? Dieses Bild wiederholt sich wie in *Frestelsernas berg* auch in *Fru Björks öden och äventyr*. Dort hat Frau Björk gerade verstanden, dass sie das Recht auf das Grab verloren hat. Sie hat sich von allem Alten verabschiedet, von ihrer Mutter und ihrem Vater und ihrer Kindheit, um ein neues Leben mit Börje anzufangen. Und Börje will auch nichts vom alten Schweden wissen … dem alten, bäuerlichen Schweden, sondern wählt das moderne, industrielle Schweden. Und … Doch als sie mit dem Alten die Wurzeln abschnitten, blieben sie ohne Gewicht. Und wenn Börje sie später verlässt, hat sie nichts. Sie hat … nichts. Und sie hat … sie zieht überall umher. Und dann versucht sie Herrn Björk zu heiraten, wie in dem Versuch, ein Leben zu finden, aber es ist nicht ihr eigenes, es sind seine Wurzeln, und dann sagt sie selbst: „In welchem Grab werde ich liegen?“ Im alten Familiengrab liegt schon eine Frau Björk. Wird sie auch dort hineinkriechen? Werden zwei Frau Björks dort liegen, weil die eine die andere Frau ist? Und dann beschließt sie wegzugehen … Und dass sie nach Rom fährt … das ist eine von den Städten … eine von den Städten, wo …(das Telefon klingelt), wo die Grundreste liegen und die Wurzeln so alt sind. Es ist eine Wiege der europäischen Kultur (das Telefon klingelt wieder) … der europäischen Kultur … Entschuldige, ich muss drangehen …

III. – Dann ist es mehr eine Identifikation für sie?

Ja, also, es ist wie die Suche nach etwas, das in ihrer Vorstellung das Älteste ist. Rom ist eine Stadt, die viele Wurzeln besitzt, und es gibt Schicht um Schicht um Schicht … Du kannst in eine Kirche gehen, und unter der Kirche liegt eine mittelalterliche Kirche, und unter der mittelalterlichen Kirche befindet sich eine archäologische Ausgrabung,

und unter der archäologischen Ausgrabung befindet sich eine Ausgrabung aus der Steinzeit … Und diesen Typus von Alter gibt es nur in Italien … auch bestimmte andere Mittelmeerländer haben das, Deutschland hat es nicht. Du musst dich nach Süden begeben, nach Mesopotamien, Iran und Irak, um diesen Typus der ältesten Kulturen zu finden. Aber dies weiß Frau Björk nicht. Das, was sie macht, ist, alles über die Peterskirche zu lernen. Und das wird für sie zu einer Art, diese Wurzeln zu erobern, das Recht auf den Boden zu erobern, und zwar dadurch, dass sie sagt: „Das kann ich." Und dort begegnen wir diesem Bild in *Fru Björk*, das ganz lustig ist, als sie zwei amerikanische Touristen zu unterrichten versucht, die nichts wissen – die absolut nichts können und absolut „unwissend" sind. Und später, als sie gehen, fangen sie an zu fotografieren, aber ohne Blitz, also wird es nichts, es wird nur dunkel auf ihren Bildern sein. Es ist ein sehr flüchtiges Bild von zwei Menschen … ich meine, amerikanische Filme, sie haben keine einzige Wurzel. Sie sind ganz … ja … hm … ja.

– Aber in den anderen Romanen? Gibt es dort eine Rebellion gegen die Kirche? Ich erinnere mich gerade an *Passionsspelet*, dort kommt das Kirchenmotiv auch vor. Und auch in *Frestelsernas berg*. Vielleicht gibt es eine Parallelität zwischen der Klara Norra Kyrkogata und dem, was dort geschieht. Wolltest du auf irgendeine Weise gegen die hierarchischen Strukturen rebellieren?

– Tja, das wollte ich sicher, aber nicht, glaube ich, in Büchern. *Passionsspelet* ist ein kirchenbezogenes Buch …, es geht tatsächlich um einen Pfarrer, der ein Passionsspiel geschrieben hat und dieses in der Kirche aufführt, und der Pfarrer ist sehr liberal, aber auch leutselig. Aber ich war unerhört jung, als ich das Buch schrieb, ich war nur 18 Jahre alt … Und das bedeutet wohl, dass das, was mir in *Passionsspelet* vielleicht am besten gelungen ist, die Schilderung von zwei 18-Jährigen und ihrer glücklichen Liebe ist. Das, was vielleicht nicht gut gelungen ist, ist die Schilderung des Pfarrers im mittleren Alter, weil ich viel zu jung war, um ihn zu beschreiben. (Pause) Sehr viel zu jung. Und dann glaube ich auch, dass *Passionsspelet* theologisch nicht so super interessant ist, weil ich ganz einfach viel zu jung war. Es gibt sicher Sachen, die eine Form anzunehmen scheinen, Ideen, die geboren werden und die ich später entwickelt habe, aber … aber … *Passionsspelet* so zu lesen, als befände es sich auf demselben Niveau wie *Om Gud* oder *Jenny* – das wäre sehr ungerecht gegenüber einem 18-Jährigen. Es verdunkelt mehr, als man sieht.

– Und die Maria-Gestalten in deinen Romanen, die Mariafigur? In fast jedem deiner Bücher kann man eine Mariafigur finden. Wie kommt es dazu?

– In *Passionsspelet* ja, und in *Frestelsernas berg* auch, dort heißen sie Maria, aber in den übrigen …

– Sie muss nicht unbedingt Maria heißen, aber diese weiche Gestalt, die weiche Figur …

– Welche hast du denn noch?

– Ich glaube auch, dass Frau Björks Mutter … es sind nur kleine Episoden.

– Ja, ja …, diese Parallelität würde zu weit führen. Es gibt, es gibt absolut … Es ist seltsam, weil ich zwei Bücher mit ausgeprägten Müttern habe, und sie heißen beide Maria; *Frestelsernas berg* und *Passionsspelet*, aber dann …, dann sind die Mütter recht dumm und recht … Du hast da diese seltsame Ruth in *Vill gå hem*, die eine vollkommen steinharte Mutter ist. Du hast Ritva in *En komikers uppväxt*, die sehr streng ist … Die Mutter von Jenny gibt es nicht. Die Mutter von Thomas, die deutsche Mutter (er ist deutsch), ist ja ein Dummkopf, sie ist ganz … Damit habe ich ein ziemliches Übergewicht an halb albernen Müttern in meinen Büchern. Diese gute Mutter, wie Maria eine ist, die gibt es nur in *Passionsspelet* und nirgendwo sonst. Denn in *Frestelsernas berg* ist die Mutter sicher gut, aber sie ist auch eine … eh … Frau, die sich selbst, aber auch ihre Kinder zerstört, und die, weil sie ganz unfähig ist, Hilfe anzunehmen und weiterzugehen, ihre Kinder mit in den Abgrund zu reißen riskiert. So, es … eh … Aber es war gar nicht meine Absicht!

– Du meinst, dass sie nicht so dominierend sind?

– Nein. Später kannst du beweisen, dass ich mich irre.

– Okay. (Lachen)

– Es ist das, womit sich Literaturwissenschaft beschäftigt.

– (Lachen) Okay ... Und jetzt zu *Om Gud*. Hier möchte ich dich fragen: Gibt es eine Versöhnung zwischen dir und den verschiedenen Gottesbildern?

– *Om Gud* handelt nicht davon, dass ich mich versöhnen soll, sondern davon, dass ich den Menschen ein Werkzeug geben möchte, um zu verstehen, wie dieses etwas, das wir „Gott“ nennen, so gegensätzlich, komplex und widersprüchlich sein kann, aber auch … (Pause) Ich glaube, dass Erkenntnis natürlich Macht ist. In Schweden genauso wie in der westlichen Welt haben sie … ach, in der ganzen Welt wurde die Religion der letzen 20 Jahre eigentlich von einer recht kleinen Zahl von bösen, gewaltsamen, laut schreienden und konservativen orthodoxen, rechtsradikalen Christen dominiert, von rechtsradikalen Muslimen, rechtsradikalen Juden, die verurteilen, die Bomben schmeißen, die sagen, dass es Gott ist und dass sie es in Gottes Namen tun. Und was ich

machen will, besteht darin, dass ich mit meinem Wissen und meiner Sprache absolut dazu verpflichtet bin, Gott aus den Händen von Idioten zu reißen. Sie haben Gott zu einer Geisel gemacht. Das hat George Bush gemacht, das hat der Papst gemacht, das hat Bin Laden gemacht. Sie haben alle Gott als Geisel genommen, und das, was interessant ist und worauf Gott auch hinweist, ist z.B. das Faktum, dass beide – Bin Laden und George Bush – sich auf einen Gott beziehen, der eigentlich der Gott von Nomaden aus dem Bronzezeitalter ist. Es ist also ein Schaf- … ein Hirtengott, der Gott, den die Schafhirten im Bronzezeitalter hatten, es ist ein Gott, den Bin Laden und Bush jetzt 5.000 Jahre später … Ihre Vorstellung von Gott hat sich überhaupt nicht entwickelt! Sie sind in religiöser Hinsicht im Neandertalerstadium geblieben, und dies ganz buchstäblich, denn wenn sie von Gott auf ihrer Seite reden, reden sie auf eine Art und Weise, wie man in der Bronzezeit von Gott gesprochen hat. Und es müsste im Laufe von 5.000 Jahren wohl etwas mit unserer geistigen Entwicklung geschehen sein, wir müssten wohl irgendwohin gelangt sein, etwas müssten wir doch gelernt haben im Laufe der 5.000 Jahre? Idioten! Und es ist wie … Und wenn du siehst, dass ein Pfingstler oder ein Katholik so redet wie „Tu-tu-tu-tu-tu“ über dies oder über jenes, dann geht es doch darum, dass das Volk nicht widerspricht, weil das Volk die Bibel nicht kennt. Das Volk sagt nichts, weil es denkt, dass diese Priester recht haben. Aber die Priester haben nicht recht. Sie haben selbst die Bibel nicht gelesen. Sie lügen. Ich habe Kenntnis. Mit *Om Gud* will ich den Menschen ein Werkzeug geben, eine Ausrüstung, sich selbst Wissen zu verschaffen, um diese Kirchen und Priester zu entlarven und um sagen zu können: „Das stimmt nicht“.

Und, ja, und es ist mein … *Om Gud* also ist kein Roman, es ist ein Fachbuch. Es steht auf der Literaturliste für alle Hochschulen in Schweden, an denen Theologie gelehrt wird. Du kannst heute nicht Pfarrer werden, ohne mein Buch gelesen zu haben. Und dann habe ich … ich erfülle … dieses Buch sollte in 500 Exemplaren verkauft werden, denn ein schwieriges Buch über das Alte Testament würde man in Schweden nicht verkaufen können; doch über 40.000 Exemplare sind verkauft. Es ist wie … Es hat seine Aufgabe erfüllt. Ein Buch über Jesus wird folgen. Ich weiß nicht, ob du gehört hast, dass ich auch Ehrendoktor der Theologie geworden bin? Und es ist nicht … es ist …, weil ich … ja, ich sage heute theologischer Doktor, und es wird ein Buch über Jesus folgen, und es … wird diesmal darum gehen, Jesus aus den Händen der Idioten zu reißen. Ihn denjenigen wegzunehmen, die Gott als Geisel halten, um ihre eigene private Macht auszuüben. Denn Bush, der Papst und Bin Laden haben Macht. Sie haben Macht

über die Menschen, Macht über das Leben der Menschen, Macht über den Glauben der Menschen, und sie tun es, um unsere komplizierte, schwierige, sich ständig verändernde und schillernde Suche nach dem göttlichen Dasein zu entstellen, zu vereinfachen und … zu vulgarisieren. Der Mensch in jeder Kultur, in jedem Stamm und jedem Zeitalter hat etwas empfunden, das wir als göttlich verstehen, und hat versucht, es zu benennen. Damals haben wir die Bibel falsch verstanden … Das, was wir sind … Wir können nicht das Wort „empfinden" auf diese Weise verwenden. Wir können nicht sagen: „Top oder Flop". Wir empfinden etwas und versuchen dafür tastend Wörter zu finden, es ist etwas Zerbrechliches und Fragiles, etwas fast Polemisches, und man glaubt, dass man, dass … ja … und …aber das ist doch … Dort gibt es eine Art Gott … Es gibt einen muslimischen mittelalterlichen Mystiker, der Ibn Arabi heißt und im Mittelalter den Gedanken vermittelte, dass Gott jedem von uns einen von seinen unendlich vielen Gottesnamen verliehen hat. Dass jeder von uns einen einzigartigen Namen hat. Gott hat in jedem von uns einen einzigartigen Abdruck hinterlassen, und das, was jeder von uns tun kann, ist, genau nach diesem Abdruck zu suchen, den Gott in uns hinterlegt hat. Und auch Respekt für den anderen zu haben und zu wissen, dass deine Suche nach Gott anders aussehen wird, weil dein Gottesname anders ist. Der Abdruck, der Gott in dir hinterlassen hat, ist nicht derselbe, den er in mir hinterlassen hat. Und wenn wir Respekt füreinander finden, dann finden wir auch … dann verlieren wir auch unser Bedürfnis, dem anderen unser Gottesbild aufzuzwingen. Das ist falsch. Die Religion hat versucht (und das ist übel), eine Art Konsens zu erstreben, eine Idee davon zu bekommen, dass wir versuchen sollten, zu einem gemeinsamen Entschluss darüber zu kommen, was Gott ist. Und uns daran anzupassen. Aber Gott lässt sich nicht einem Konsens der Menschen unterwerfen. Es ist blasphemisch. Es ist gotteslästerlich. Ich glaube, darum geht es in *Passionsspelet*, und obwohl ich nur 18 Jahre alt war, habe ich es dort auf die Art und Weise ausgedrückt, dass du Gott nicht binden kannst, du kannst Gott nicht beherrschen. Und du … du kannst einen Salzstreuer beherrschen, hat dort, glaube ich, der Pfarrer seinen Kindern erklärt. Du kannst ihn nehmen, du kannst ihn verwenden, du kannst das ganze Salz ausschütten, du beherrschst den Salzstreuer – aber Gott ist kein solcher Salzstreuer, den du beherrschen kannst. Und wir sind dankbar, dass du das nicht kannst. Könntest du es, würdest du Herr über Gott sein, und Gott wäre nicht mehr Gott.

– Alle Menschen müssen selbst zu Gott kommen …

– Ja, ja, ja … Das, was der Papst macht, was Bin Laden macht, das hat dazu geführt, dass sie den Respekt für Gott verloren haben. Ich glaube nicht, dass die meisten an Gott

glauben, ich glaube, sie glauben an sich selbst. Sie haben sich selbst auf Gottes Platz gesetzt, und sie sind höchst blasphemisch.

– Jonas, du sagtest gerade, dass jeder Mensch sein eigenes Bild von Gott hat und jeder sich sein eigenes Bild schafft …

– Nein. Nein, „hat sein eigenes Bild", das habe ich nicht gesagt. Jeder Mensch … Gott hat aktiv jedem Menschen einen Gottesnamen gegeben und einen Abdruck hinterlassen. Später muss jeder Mensch diesen Abdruck suchen. Das bedeutet, man macht sich dann nicht ein Bild von Gott, sondern ein Bild des Abdrucks, den Gott von sich selbst gemacht hat – das ist ein großer Unterschied. Sich ein Bild von Gott zu machen ist verboten. Es gibt ein Verbot in der Bibel, Bilder von Gott zu machen. Du sollst dir kein Bildnis machen. Doch du kannst dir eine Vorstellung oder ein Bild von dem Abdruck machen, den Gott in dir hinterlassen hat. Du kannst dir eine Vorstellung von dem Namen Gottes machen, den Gott gerade dir zugeteilt hat. Aber näher als bis dorthin wirst du Gott niemals kommen. Du kannst deinen Gottesnamen finden, du kannst den Abdruck finden, der in Gottes Hand liegt, aber du kannst nicht Gott an sich finden, weil du dann blasphemisch wirst.

– Für mich z.B. ist es mehr … Ich komme nicht aus einem freikirchlichen Milieu. Für mich ist es die russisch-orthodoxe Kirche, die mich geprägt hat. Nicht von Anfang an, weil es damals noch die Sowjetunion gab. Und am Anfang wussten wir nichts von Gott. Ich glaube, dass es eigentlich meine Großmutter war, die … – sie war gläubig. Und sie nahm mich als Kind öfters mit in die Kirche und zeigte mir alles. Für mich hat die russische Kirchenkultur etwas eher Mystisches. Für mich gab es dort mehr Ästhetik. Und ich glaube, dass es für viele mit den Eltern und der Großmutter anfängt – die Gottesvorstellung, „Gott an sich". Ich glaube, dass es auf diese Weise dazu kommt …

– Das glaube ich auch. Man sagt ja, dass Gott eine andere Bezeichnung für „Heimat" ist. Das Wort „Heim" im Schwedischen ist ein sehr komplexes Wort und kann nicht nur … Ich weiß, im Deutschen gibt es „Haus", aber ich glaube, man kann auch „Heimat" sagen, ein Ort also, wo man hingehört.

– Zuhause.

– Ja, „Zuhause". Wir haben also nicht dasselbe … Das Wort „Heim" hat eine so tiefe Bedeutung im Schwedischen, dass du nicht sagen kannst … Ich glaube, du könntest „Gott" sagen … „Gott" ist ein anderes Wort für Zuhause. Ich glaube, dass du es auf

Deutsch so nicht sagen kannst. Aber im Schwedischen kannst du „Gott“ und „Heimat“ sagen, es bedeutet dasselbe. Gott ist ein Zuhause.

– Ist es dann dasselbe?

– Im Schwedischen könnte man sagen … Man könnte „Gott“ und „Zuhause“ als Synonyme verstehen. Und Gott ist ein Zuhause, das wir verloren haben, aber wiederzufinden versuchen. Gott ist Zuhause …. Und das ist wie die Mutter, oder auch wie die Großmutter oder ein Vater, die oder den du nicht mehr länger … die du zu finden suchst. Und das Buch *Om Gud* fängt mit dem Satz an: „Ich bin erzogen worden von der Mutter, die dabei war, und vom Vater unser, der da ist im Himmel“. Dort gibt es die Mutter also in der ersten Zeile. Sie gibt es auch am Ende des Romans. Und das Buch von Jesus – weil du „Großmutter“ gesagt hast – fängt tatsächlich mit der Großmutter an, also bin ich überzeugt, dass diese Wurzeln ganz deutlich in uns existieren.

– Und dein neues Buch, das du 2009 herauszugeben planst, *Om Jesus*? Ist es mehr Fachliteratur?

– Ja …, ja, aber mit einer etwas höheren Dosis theologischer Reflexion, weil man sich der Jesusgestalt gegenüber nicht objektiv verhalten kann. Keiner hat das jemals gemacht. Keiner. Nicht Paulus, nicht die Evangelisten … Alle, die etwas über Jesus gesagt haben, hatten dabei eine Agenda, hatten das Ziel, den Glauben von jemandem auf eine bestimmte Weise zu beeinflussen. Das habe ich auch. Und das ist gut, dass ich mir dessen bewusst bin, deswegen sage ich im Buch: „Glaub nicht alles, was ich sage“. Anstatt zu sagen „Glaub alles, was ich sage“, sage ich: „Glaub nicht alles, was ich sage“. Du musst die Fragen selbst formulieren – Fragen deines Lebens und Antworten deines Lebens. Ich behalte also im ganzen Buch den Respekt davor, dass du deinen Gottesnamen suchst und ich meinen Gottesnamen suche. Glaub nicht alles, was ich sage. Ich gebe dir ein Werkzeug, ein Rüstzeug, ein Wissen, um das infrage zu stellen, was die Idioten sagen. Ja … Und weil mein ganzes Leben daraus besteht, die Idioten infrage zu stellen, bin ich immer, in jedem Zusammenhang ein Rebell gewesen, ein gefallener Engel, jemand mit einem eigenen Willen ... Und es betrifft für mich nicht nur die Religion, sondern es betrifft alle Ebenen, alle menschlichen Ebenen … die Macht wegreißen … Menschen geben … Menschen helfen … Menschen finden … Es geht darum, dass Menschen ihr Leben und ihre Lebensentscheidungen selbst in die Hand nehmen. … Jeder Mensch, wie ich in einem Monolog geschrieben habe, ist sehr wichtig für mich. Das absolute Recht jedes Menschen, selbst herauszufinden, wer er ist

und wie er sein Leben leben soll. Und es ist unzweifelhaft, dass alle meine Bücher, alle meine Shows davon handeln. Alle meine Theaterstücke handeln von dem absoluten Recht der Menschen, selbst zu bestimmen, wer sie sind und wie sie ihr Leben leben wollen, und davon, dass keiner das Recht hat, über einen anderen Menschen zu bestimmen. Und das geschieht in jedem totalitären Staat, wie die Sowjetunion einer war, in jedem … Es ist das, was Hitler tat, er definierte Menschen und sagte: „Du bist ein solcher, du gehörst ins Lager, du bist ein solcher und gehörst hierhin." Und das, was wir tun müssen, um Menschen zu bleiben, ist, uns zu weigern, identifiziert zu werden. Wir müssen uns selbst identifizieren. Wir müssen selbst Fragen stellen und Antworten formulieren. Und wenn wir uns gelegentlich von anderen identifizieren lassen, wenn wir unsere Köpfe vor dem Papst, vor George Bush, vor … dem heutigen Gottesbild beugen … oder in Dunkelheit leben, oder vor wem auch immer wir uns verneigen … und andere uns identifizieren lassen, dann nehmen wir uns selbst das Recht auf unser Leben. Und hier bin ich im Grunde immer noch sehr anarchisch. Du musst dich selbst formulieren, du musst es selbst tun … Du hast die Verantwortung, du hast das Recht, du hast die Freiheit, du hast die Pflicht. Ja. Das war viel … Hast du …? Frag nur …

– **Du hast alle meine Fragen beantwortet, vielen Dank.**