

Knut Hamsun: Sult / Hunger

1. Entstehung und Inhalt

Knut Hamsuns (siehe zugehörige Folie 1, im Folgenden lediglich Foliennummern in Klammern) Prosatext *Hunger* erschien im Jahre 1890 und handelt bei äußerer Handlungsarmut in erster Linie von den Phantasien und Hirngespinnsten eines namenlos bleibenden Ich-Erzählers, dessen Reflexionen, Assoziationen und Beobachtungen in Form von inneren Monologen und erlebter Rede in den Vordergrund treten. Der von Hunger gequälte Held läuft durch die norwegische Hauptstadt Christiania (das heutige Oslo: 2), begegnet Menschen, denen er erfundene Geschichten erzählt, erfindet Namen und Wörter, deren Sinn sich nur in seinem Privatuniversum offenbart, verschenkt sein letztes Geld an einen vermeintlich noch ärmeren Bettler und betäubt seinen Hunger durch Holz und Sägespäne. Neben den physischen Hunger tritt ein seelischer nach Anerkennung und Ansehen als Schriftsteller sowie nach Liebe.

Die vier Stücke, in die das Buch aufgeteilt ist, erzählen immer von den Tiefpunkten des Helden. Zwar wird er jedes Mal kurzfristig durch ein unerwartetes Honorar oder eine Leihgabe aus existentiellen Krisensituationen gerettet, diese Hochphasen verbleiben aber Leerstellen im Text und werden nicht geschildert. Die Rettung am Ende des vierten Stückes erfolgt in Form der Aufnahme auf ein Schiff, das nach Leeds in England fährt – eine Stadt, die keinen Hafen hat.

2. Modernität in Absetzung von vorherrschenden Literaturströmungen

Explizit versuchte Hamsun, »keinen Roman, sondern ein Buch zu schreiben«, »ein Buch über die feinen Schwingungen einer empfindsamen Menschenseele«, das auf »Heiraten, Landpartien und Bälle« verzichtet (3). Die Darstellung des Seelenlebens des Helden steht damit im Zentrum von Hamsuns Bemühungen, man vergleiche hier etwa seinen berühmt gewordenen Aufsatz *Vom unbewussten Seelenleben*, der ebenfalls aus dem Jahre 1890 stammt.

Hamsun vollzieht mit *Hunger* die Hinwendung zu einer Prosa, die Zweifel an der Ausdrucksmöglichkeit der Sprache hat, Skepsis gegenüber der Autonomie des Subjekts formuliert und damit als radikal modern bewertet werden kann. Diese Prosa stand im Gegensatz zu vorherrschenden Literaturströmungen der Zeit, die Hamsun auch in zahlreichen Vorträgen als »Modeliteratur« angriff (konkret gemeint sind hier die sozialkritische Literatur, der sozialrealistische Roman und Ibsens Gesellschaftsdramen) (6). Stattdessen suchte Hamsun die Nähe zur europäischen Literatur der Moderne und stellte *Hunger* in einen europäischen Kontext, als dessen Fluchtpunkte vor allem **Strindbergs** Dramen und Theaterexperimente, der deutsche Philosoph Eduard von **Hartmann** und nicht zuletzt **Dostojewski** zu nennen sind.

3. Hamsun, Georg Brandes und der Einfluss Dostojewskis

Die Selbsteinschätzung Hamsuns bezüglich seines Buches zeigt sich in seiner Reaktion auf die ablehnende Kritik des einflussreichen dänischen Kritikers und Ästhetikprofessors **Georg Brandes**, der *Hunger* als monoton und langweilig bezeichnete. Gerade Brandes spielte bei der Entwicklung von Hamsuns Literaturprogramm eine große Rolle, hatte er sich doch um 1890 von den Leitthesen des sog. *Modernen Durchbruchs* – der Inhaltsästhetik und der Sozialkritik – distanziert und die Charakterzeichnung in Dostojewskis Romanen, allen voran des Ro-

dion Raskolnikovs in *Verbrechen und Strafe*, als brillant gewürdigt: In ihrer Paradoxie zeigten Dostojewskis Charakterdarstellungen die Grenzen zwischen dem psychisch Kranken und Gesunden auf und bewegten sich permanent am Abgrund. Hamsun bezieht sich in seiner Verteidigung explizit auf Brandes Würdigung von Dostojewski und stellt *Hunger* vergleichend neben die Charakterzeichnung Raskolnikovs (5). Tatsächlich gibt es bei Hamsun enorme, teilweise wörtliche Übereinstimmungen mit Dostojewskis Romanen und die Parallelen von Hamsuns Helden zur Physiognomie Dostojewskis (4), wie sie von Brandes beschrieben wurde, sind signifikant [Baumgartner 1998]: Brandes zufolge wirkt Dostojewskis äußeres Erscheinungsbild auf den ersten Blick vulgär, auf den zweiten genial, insgesamt lasse es auf einen höchst schwankenden Charakter schließen.

4. Strukturprinzip der Ambivalenz

Als schwankend können auch Charakter, Verhaltensweisen und Stimmungen des Ich-Erzählers in *Hunger* bezeichnet werden. Das als Experiment angelegte Buch, in dem das Handeln eines Individuums in einer existentiellen Ausnahmesituation vorgeführt wird, ist vom Strukturprinzip der Ambivalenz geprägt: Diese zeigt sich im Wechselspiel von übersteigerter Wahrnehmungsfähigkeit des Helden und Sinnesverlust, in der Bewegung zwischen Nähe und Distanz, die der Held zu sich und anderen aufbaut, und im Widerspruch zwischen dem unaufhörlichen Erzähltrieb des Erzählers und seiner Kommunikationsunfähigkeit.

4.1. Entfremdung von sich selbst: Der Held und seine Füße

Der ständige Wechsel von geschärfter Wahrnehmung und Sinnesverlust führt zu einer Auflösung von Zusammenhängen und zum Dominieren des Details, das im Bewusstsein des Ich-Erzählers zunehmend Selbstständigkeit gewinnt. So scheinen sich auch einzelne Teile seines Körpers von ihm zu lösen, seine Füße erscheinen ihm zugleich als fremd und eigen (7-9). Die Figur der Entfremdung vom eigenen Körper wird mit einer gegenläufigen Bewegung kontrastiert: Löst sich der Körper einerseits in seine Einzelteile auf, so fühlt sich der Hungernde andererseits in den eigenen Körper eingesperrt. So hindert der ausgehungerte Körper den Ich-Erzähler am Schreiben – ein weiteres nicht nur ambivalentes, sondern paradoxes Moment, das die Ausweglosigkeit seiner Situation verstärkt: Denn um Schreiben zu können, muss er essen, um sich Nahrung kaufen zu können, schreiben.

4.2. Entfremdung von der Umwelt: Der Held und seine Lügen

Der erfolglose Schriftsteller ist gleichwohl ein großer Erzähler, der seiner Umwelt Lügengeschichten erzählt: So erfindet er in einem Gespräch mit einem alten Mann auf einer Parkbank (13) Namen und Ereignisse (10-12), reagiert in seiner übersteigerten Nervosität aber in einer Abwehrreaktion, als der Alte sich auf sein Spiel einlässt. Das fehlerlose Aussprechen, ja die Aneignung des erfundenen Namens wird vom Erzähler als Eindringen in seinen Privatraum empfunden, sodass die Distanz sofort wieder hergestellt werden muss. Ganz ähnlich wie bei der Wahrnehmung des eigenen Körpers zeigt sich hier das Wechselspiel zwischen der Faszination (an der Verselbständigung der Füße bzw. der sich verselbständigenden Lügengeschichte) und Aggression (gegen sich oder andere) und das Umschlagen des einen in das andere.

4.3. Entfremdung von sozialen Kommunikationsformen: Der Held und seine Wörter

Der selbst im ganzen Text namenlos bleibende Erzähler verleiht seinen erfundenen Figuren (10-12), aber auch Fremden (14-15) selbst erdachte Namen wie ›Happolati‹ oder ›Ylajali‹, deren Bedeutung in ihrem Klang, ihrer Einzigartigkeit und letztlich auch darin liegt, dass sie eine eigene Schöpfung des Erzählers darstellen.

So hilft ihm die Erfindung des Wortes ›Kuboa‹ (16), eine Nacht in einer Gefängniszelle zu überstehen: Die Macht, die der Erzähler über das Wort hat, dem er allein Bedeutung verleihen kann, ›befreit‹ ihn. Seine Unfähigkeit jedoch, eine Bedeutung für das Wort zu finden, macht deutlich, dass der Sinn der selbst erfundenen Worte allein im reinen Akt der Erfindung liegt, die der Existenz des Erzählers Bedeutung zu verleihen im Stande ist. Das Beispiel ›Kuboa‹ zeigt, dass die Einbildungskraft den Künstler-Helden trägt und Kunst somit als Lebensweise etabliert wird, die eine Lösung darzustellen vermag. Doch auch dies erscheint ambivalent, dringt die Kunst des Erzählers doch nicht nach außen vor: Sie bleibt eine nach innen gerichtete Privatsache, von der sich der Erzähler gleichwohl Ruhm und Ansehen erhofft.

5. Widersprüchlichkeit der Erzählform und Zuordnungsschwierigkeiten des Textes

Führt die selbstgewählte Isolation des Erzählers zu den Ambivalenzen, die sich unter dem Stichwort der Entfremdung vereinen, so lassen sich Widersprüchlichkeiten auch in der Erzählform des Buches finden, denn der Erzähler mutet auch dem Leser allerhand Schwierigkeiten und Unklarheiten zu. Dazu gehört nicht nur die Tatsache, dass die englische Stadt Leeds, zu der der Erzähler sich am Ende mit dem Dampfer aufmacht, in Wirklichkeit keinen Hafen hat: Diesem phantastisch erscheinenden Element widerspricht die Realitätsnähe in der Darstellung der Stadt Christiania, denn den beschriebenen Wegen kann man noch heute nachgehen. Zu den Unzuverlässigkeiten des Erzählens gehört auch, dass zwischen Erzähler- und Figurenrede nicht klar getrennt wird, so dass die Beantwortung der Frage ›Wer spricht?‹ in diesem Text offen bleibt. Letztlich unterläuft *Hunger* auch die Muster, die zu seiner Typisierung oftmals herangezogen wurden: Die Nähe zum Großstadtroman der Jahrhundertwende ist unverkennbar, gleichwohl ist der Erzähler kein distanzierter Beobachter und weist wenig Gemeinsamkeiten mit den Flaneuren der Großstadtliteratur auf. Auch enthält *Hunger* Züge der Décadence-Literatur, widerspricht allerdings schon in seiner Ausgangslage der dortigen Beschreibung von psychischen Grenzerfahrungen, denn die Erfahrungen des Protagonisten entstehen durch einen existentiellen Mangel und nicht durch die Bewusstseinsweiterung mittels Drogen.

6. Zeitgenössische Rezeption und Bedeutung

Nachdem die zeitgenössische Kritik auf *Hunger* mit Ablehnung und Unverständnis reagierte (der Roman wurde als grausig, ekelhaft, brutal und überflüssig bezeichnet), setzte sich allmählich eine differenziertere Würdigung von Hamsuns Buch durch, die bis zu einer wahren Hamsun-Begeisterung in den Zwanziger Jahren nach der Verleihung des **Literaturnobelpreises** 1920 für *Segen der Erde* (1917) ging. In seiner Darstellung der Auflösung des Subjekts gehört *Hunger* heute zu den bedeutendsten Texten der Moderne. In der Verwendung des inneren Monologs und der erlebten Rede war das Buch einflussreich bis hin zu **Joyce** und **Proust**, spätere Würdigungen sahen in *Hunger* eine Vorstufe zum absurden Theater.

7. Literaturhinweise

7.1. Ausgaben (Auswahl)

Knut Hamsun: *Sult*. Kopenhagen 1890.

Ders., dass., in: *Samlede verker*, Band 1, Kristiania 1916.

Ders., dass.: *Bilder ved Olav Christopher Jenssen. Etterord av Geir Mork*. Oslo 1990 (Den Norsk Bokklubben).

7.2. Übersetzungen (Auswahl)

Knut Hamsun: *Hunger*. Übersetzung von Maria von Borch. Berlin 1891.

Ders., dass.: Übersetzung von Julius Sandmeier, München 1917.

Ders., dass.: Übersetzung von Julius Sandmeier und Sophie Angermann, München 1953 (List), Hamburg 1959 (Rowohlt), revidierte Übersetzung Frankfurt a. M. 1965 (suhrkamp), Leipzig 1978 (Reclam), München 1982 (dtv).

Ders., dass.: Übersetzung von Siegfried Weibel, mit einem Nachwort von Heiko Uecker. München 1997 (List).

7.3. Sekundärliteratur (chronologisch geordnete Auswahl)

Uecker, Heiko: *Auf alten und auf neuen Pfaden. Eine Dokumentation zur Hamsun-Forschung*, 2 Bde. (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, 1 und 2), Frankfurt 1983.

Fechner-Smarsly, Thomas: *Die Wiederkehr der Zeichen: eine psychoanalytische Studie zu Knut Hamsuns Hunger*. Frankfurt am Main 1991.

Baumgartner, Walter: *Knut Hamsun*. Reinbek 1997.

Uecker, Heiko: Nachwort, in: Knut Hamsun: *Hunger*. Übersetzung von Siegfried Weibel. München 1997, 201-223.

Baumgartner, Walter: *Intertextuelle Mysterien*, in: Annegret Heitmann/Karin Hoff (Hg.): *Ästhetik der skandinavischen Moderne. Bernhard Glienke zum Gedenken* (= Beiträge zur Skandinavistik, 14) . Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 301-326.

Brynhildsvoll, Knut: *Knut Hamsuns Hunger. Ein frühes Dokument expressionistischen Schreibens?*, in: Ders.: *Sult, sprell og Altmulig. Alte und neue Studien zu Hamsuns antipsychologischer Erzählkunst*. (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, 42) Frankfurt 1998, S. 47-74.

Detering, Heinrich: 'Mein Name sei der und der': *Subjektzerfall und Vernunftkritik in Hamsuns frühen Romanen*, in: Raimund Wolfert (Hg.): *›Alles nur Kunst?‹. Knut Hamsun zwischen Ästhetik und Politik*, Berlin 1999, S. 41-57.

Selboe, Tone: *By og fortelling i Knut Hamsuns Sult*, in: Heiko Uecker (Hg.): *Neues zu Knut Hamsun*. (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, 51) Frankfurt am Main, 2002, S. 99-113.