

Die 'neue Frau' im Wandel der Kanonisierung. Elin Wägners Feuilletonroman *Norrtullsligan* (Die Clique aus Norrtullsgatan) 1908 und die Folgen der Verfilmung 1923

Im Spannungsfeld der Modernisierungskritik

Elin Wägner (1882–1949) debütierte 1908 mit dem Feuilletonroman *Norrtullsligan*, dieses kurzgefasste Werk hat ein langes Jahrhundert erstaunlich gut überstanden. Der Titel bezieht sich auf das Stockholmer Viertel Vasastan, wo in der Norrtullsgatan eine Wohngemeinschaft aus vier weiblichen Angestellten kostengünstig untergebracht ist. Die Gruppe bezeichnet sich mit einem verschwörerischen Augenzwinkern als Bande (*liga*) oder Clique.

Für die Feuilleton-Lesenden der landesweit erscheinenden Tageszeitung *Dagens Nyheter* entstand bei der Lektüre der mit Tagesdaten versehenen Episoden, im Zeitraum September 1907 bis März 1908, der Eindruck, synchron eine teilnehmende Beobachtung mitzuerleben, denn in 18 kurzen Abschnitten wurden die Aufzeichnungen der Büroangestellten Elisabeth, genannt Pegg, aus der Ich-Perspektive präsentiert: *Norrtullsligan. Lösryckta blad ur en dagbok. Af Elisabeth* (Die Clique aus Norrtullsgatan. Ausgewählte Tagebuchseiten. Von Elisabeth). Peggs Bericht weist Merkmale einer Sozialreportage aus dem Angestelltenmilieu auf, wobei durch ihren ehemals gutbürgerlichen Hintergrund eine gewisse Distanz im Blick auf ihre kleinbürgerlich sozialisierten Mitbewohnerinnen entsteht. Während die Protagonistin als Sekretärin für den Leiter eines Bezirksamts tätig ist,¹ arbeiten ihre Kolleginnen bei einer großen Versicherungsgesellschaft (*Förenade Bolagen*) und in einem Bestattungs-

¹ Ein solcher Bezirksvorsteher muss ein juristisches Examen absolviert haben und vom schwedischen Gerichtshof anerkannt sein, d. h. Peggs Chef zählt unter den höheren Beamten zur Elite und flößt Respekt ein.

institut, wobei letztgenannter Arbeitsplatz sinnfällig auf die fortschreitende Desillusionierung der weiblichen Angestellten anspielt.

Im ersten Teil dieses Beitrags werde ich die Modernisierungskritik des Romans erläutern, die sich im Widerspruch zum prominentesten Rezeptionsmuster von Wagners frühen Texten befindet. *Norrtullsligan* wurde nämlich als ein Bekenntnis zur neuen Frau in der Großstadt – im schwedischen Kontext zur SBK („självförsörjande bildad kvinna“, d. h. der als vorbildlich geltenden berufstätigen, gut ausgebildeten, selbstbestimmt lebenden jungen Frau) – gedeutet. Der abwechslungsreiche Text, mit den Schilderungen des Zusammenhalts der WG-Bewohnerinnen und deren Sorgen im mühsamen Arbeitsalltag als Geringverdienerinnen zeichnet sich durch Tempo, schlagfertige Dialoge und Stockholmer Jargon aus. Meist wird davon ausgegangen, dass *Norrtullsligan* schon auf die 'neue Frau' in der europäischen Literatur der 1920er und 1930er Jahre vorausweise, der Bezug auf die Lebensreformbewegung in Schweden um 1900, wie etwa Ellen Keys (1849–1926) provokative 'Liebeslehre' (im Sinne einer sog. freien Liebe, die eine Selbstbestimmung der Liebenden voraussetzt; Lindén 2002), Keys Kritik an der institutionalisierten Doppelmoral in der patriarchalischen Ehe oder ihrer Utopie einer 'Schönheit für alle', die u. a. vom Künstlerpaar Karin und Carl Larsson geteilt wurde, sind als prägende Einflüsse auf Wägner meist unterschätzt worden, wie Ulrika Knutson jüngst kritisiert hat (2020). Zugleich weist Knutson auch auf die kritischen Revisionen Wagners in der Auseinandersetzung mit Key hin.² Mein Beitrag wird diese Argumentationslinie weiterführen und hervorheben, dass bei Wägner nicht dem neu entstandenen emanzipatorischen Möglichkeitsraum Stockholm, sondern dem neuen Leben auf dem Lande – als Modernisierungskorrektiv – der Vorzug gegeben wird.

Es ist auffällig, dass die stabile Positionierung Wagners in der Frauenliteraturgeschichte insbesondere von drei Faktoren bestimmt ist: dem Kampf der Autorin für das Frauenwahlrecht (das in Schweden erst 1921 eingeführt wurde), dem Erfolg des zweiten Romans Wagners *Pennskaflet* (Die Schreibfeder, 1910) über eine erfolgreiche Journalistin und Wahlrechtsaktivistin und schließlich der Verfilmung von

² Knutson sieht seit der letzten umfassenden Werkbiographie von Isaakson und Linder 2003 einen beträchtlichen Aktualisierungsbedarf in der Forschung zu Wägner.

Norrtullsligan 1923, die einen besonders wichtigsten Beitrag zur Kanonpflege und zur transnationalen Verbreitung geleistet hat. Dabei ist jedoch zu beachten, dass das Drehbuch Hjalmar Bergmans (1883–1931) von Wägners Roman abweicht und die vorgebliche urbane Selbstverwirklichung junger Frauen ironisch kommentiert; vor diesem Hintergrund wird der 2016 restaurierten Fassung des Stummfilms in zweiten Teil ein eigener Abschnitt gewidmet.

Knutsons aktuelle Monographie *Den besvärliga Elin Wägner* (Die kontroverse Elin Wägner, 2020) regt dazu an, die Spannungen zwischen der kapitalistischen Klassengesellschaft und den Weiblichkeitskonzepten mit einer größeren kritischen Schärfe auszuloten: Warum überwiegt bei einer aktuellen Re-Lektüre von Wägners Werken ein anstrengender, widerständiger Eindruck? Wie lange kann das symbolische Kapital, das Wägner als einer der bekanntesten schwedischen Suffragetten zusteht, ihr einen Platz als literarische Autorin im feministischen Literaturkanon sichern? Wie konnte sich Wägners Konzept einer weiblichen Erziehung zur Mündigkeit (und im Spätwerk zusätzlich spirituellen Erneuerung) jenseits des sozialdemokratischen *folkhem* ('Volksheim')-Feminismus à la Alva Myrdal behaupten? Durch Wägners Betonung der weiblichen Gemeinschaft und deren Verpflichtung zur Solidarität erscheint die mitunter heldinnenhaft inszenierte Autonomie der neuen Single-Frau relativiert. Hieran lässt sich ablesen, in welchem hohem Maße sich die historische Semantik der neuen Frau in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts diskursspezifisch und medienabhängig wandelt. Vor diesem Hintergrund wird in meinem Beitrag abschließend die These geprüft, ob nicht die festgestellte Aktualität von Wägners Erstlingswerken durch die Suche nach pionierhaften Vorbildern und zeitlosen Identifikationsfiguren mitverursacht ist. Unschwer lässt sich erkennen, dass die Erwartungen des Kinopublikums ab 1923 die Lektüre des Romans rückwirkend prägten. Indem der Debütext *Norrtullsligan* oft weitgehend losgelöst von Wägners Landromanen und den pazifistischen bzw. ökofeministisch anmutenden Texten der mittleren und der späten Phase, mit Werken wie *Dialogen fortsätter* 1932, *Väckarklocka* 1941, betrachtet worden ist, erfolgten divergierende Kanonzuordnungen. Eine solche Verankerung in mehreren Kanones konnte zwar insgesamt die Tradierung des Debutwerks absi-

chern, hatte jedoch gerade in der älteren Geschichtsschreibung der sog. Frauenliteratur eine Vernachlässigung der textlichen Befunde zur Folge.

Die 'neue Frau' als kulturgeschichtlich multifunktionelle Figur

Das Interesse an der 'neuen Frau' wird zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in verschiedenen Forschungskontexten immer wieder geweckt. Dies erklärt sich beispielsweise durch neue Funde literarischer bzw. künstlerischer Arbeiten und Materialien (z. B. die Gemälde von Hilma af Klint, 1862–1944), durch neuartige Auffächerungen eines spezifischen sozio-kulturellen oder institutionellen Zusammenhangs wie in Ulrika Knutsons Darstellung der Aktivität der *Fogelstad*-Gruppe (ca. 1921–1935; um Elisabeth Tamm, Ada Nilsson, Honorine Hermelin, Elin Wägner, Klara Johansson, Emilia Fogelklou, Hagar Olsson) (Knutson 2004), der sog. weiblichen Netzwerke im literarischen Transfer (z. B. Broomans & Ronne 2010) oder der Interaktion schreibender Paare (z. B. Ebba Witt-Brattströms derzeit entstehende doppelte Werkbiographie zu Moa und Harry Martinson). In einem allgemeineren, übergeordneten Sinne reflektiert sich der Topos der 'neuen Frau' sukzessive selbst auch durch Digitalisierungsprojekte, wie etwa *Litteraturbanken* oder *Nordisk Kvinnohistoria*, weil diese jeweils literaturhistorische Auswahlprozesse oder Adaptionen erfordern. Solche, hier stellvertretend genannten, Ordnungsaktivitäten tragen maßgeblich zu einer kontinuierlichen Verhandlung des Kanons bei.

Um das Jahr 2000 ließ sich ein jubiläumsbedingtes Interesse an der 'neuen Frau' um 1900 und der Ausentwicklung der Facetten dieser Figur in Literatur, Kunst und Film bis in die 1940er Jahre beobachten, von Figurentypen, wie *Garçonne*, *Flapper*, *Dandy*, über detailliert ausgestaltete und psychologisierte Charaktere bis hin zum Thema entgrenzter Genderkonzepte. Die historische urbane Sozialgalerie – und damit Zeitgeist, Reklame, Mode, Unterhaltungsindustrie und Medienlandschaft – verlangten dabei Beachtung und ließen globale Beziehungen in der Populärkultur hervortreten (Weinbaum et al 2008). Diese kultur- und sozialgeschichtlich verankerten Studien zur 'neuen Frau' in unterschiedlichsten Diskursen ermöglichten Neukontextualisierungen bestimmter Literatur-

schaffender oder neue Profilierungen derer Werke (z. B. Williams zu Agnes von Krusenstjerna, 2013; Svedjedal zu Karin Boye, 2017).

Helena Forsås-Scott (1945–2015) ist neben Ulrika Knutson (geb. 1957) eine derjenigen Forscherinnen, die sich am gründlichsten mit Wagners Werk auseinandergesetzt haben. Forsås-Scott richtet ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die Ermächtigung zum Schreiben, d. h. die 'neue Frau' charakterisiert aus ihrer Perspektive den Beginn weiblicher Autorschaft(en) zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wobei die 'neue Frau' als eine Vorbotin des weiblichen Modernismus aufgefasst wird: Dieser Programmatik entsprechend hebt Forsås-Scott zu *Norrtullsligan* hervor: „Elisabeth is not simply a New Woman. She is a New Woman writing herself, an example of feminine subjectivity in the process of construction“ (Forsås-Scott 2004: 87). Damit begreift diese Forscherin die Ich-Erzählerin als Repräsentantin Wagners, die sich seit 1903 als Journalistin für die Tätigkeit als literarische Autorin schult: von der *scribbling woman* zur vollgültigen Verfasserin. Doch lässt sich einwenden, dass die Aufzeichnungen der Figur Pegg an deren Stockholmer Aufenthalt gebunden sind. Sie kündigt ihren Arbeitsplatz, als sie feststellen muss, dass sie bereit wäre, sich von ihrem berüchtigten Chef verführen zu lassen, obgleich keinerlei Aussichten auf eine Ehe bestünden (vgl. Knutson 2020: 56 zur Me-too-Thematik). Nach ihrem fluchtartigen Umzug in die ländliche Überschaubarkeit ist Pegg auf einem Hof als Haushälterin und Erzieherin tätig; ihre letzte Aufzeichnung ist ein Brief, den sie an das jüngste Mitglied der Wohngemeinschaft, die 18-jährige Baby schickt, um sie vor ihrem ehemaligen Chef zu warnen, da Baby nämlich Peggs frühere Stelle übernehmen soll. Pegg tritt als beinahe antiurban anmutende Figur auf, die sich ihrer moralischen Verantwortung bewusst geworden ist und nun konsequent handeln will.

Forsås-Scotts Nachweis einer heldinnenhaften 'neuen, schreibenden Frau' halte ich nicht für plausibel, wie meine Darstellung der Modernisierungskritik und der Stadtskepsis im Folgenden belegen wird. Möglicherweise zeichnet sich die Forschung zur 'neuen Frau' durch eine Vermischung von Interessen aus: Zum einen kommen die literarisch dargestellten Pionierinnen einem Identifikationsbedarf auf Seiten der Forschenden entgegen, der laut Moi, Felski und Anderson (2019) in der Geschichte der Literaturwissenschaft ernster zu nehmen ist als bisher. Zum

anderen übernimmt das Innovationsversprechen eine wichtige rhetorische Funktion bei der Profilierung literaturhistorischer Epochen. Mitunter bilden diese beiden programmatischen Anliegen sogar eine Einheit: Die 'neue Frau' dient dazu, Bewertungskriterien für sozialhistorisch prägnante und gesellschaftlich relevante Texte zur Diskussion zu stellen (vgl. Rippl & Winko 2013), indem Re-Lektüren und Neuverhandlungen meist gleich mehrerer Kanones angeregt werden. Zum paradigmatischen Forschungsgegenstand der Modernisierungsdebatte wird die 'neue Frau' damit in zweifacher Hinsicht – zum ersten bezogen auf den Erscheinungszeitpunkt der Texte oder Medienerzeugnisse und zum zweiten bezogen auf das jeweilige Fachverständnis etwa einer feministischen Literaturwissenschaft bzw. der Gender oder Queer Studies seitens der Forschenden.

Glamouröse City Girls – oder ein weibliches Prekariat in gelegentlicher Feierlaune?

Die Vorgeschichte der Protagonistin Pegg wird nur angedeutet: Durch den Tod der Eltern ist die 25-Jährige aus dem Großbürgertum herabgesunken und darauf angewiesen, sich und ihren jüngeren Bruder Putte, der bei Pflegeeltern untergebracht ist, finanziell zu versorgen. Das Zusammenleben in der Wohngemeinschaft, die Arbeitsplatzschilderungen der Mitbewohnerinnen, einschließlich ihrer Verwicklungen in einen Streik bei der Versicherungsgesellschaft, und Peggs abrupte Übersiedlung auf das Land geben die Schauplätze vor. Das Leben in der solidarischen Notgemeinschaft der weiblichen Angestellten bleibt für Pegg ein kurzes, mitunter abenteuerliches Intermezzo, das den bürgerlichen Horizont überschreitet.

Pegg hat eine Trennung hinter sich und wirkt lebenserfahrener als ihre Kolleginnen, denen es ständig an Geld, Nahrung und Schlaf fehlt. Gemeinsam hilft sich die Gruppe über den anstrengenden Alltag hinweg und verbringt die knapp bemessene Freizeit billig, aber unterhaltsam, etwa bei Gedichtrezitationen, in mal aufgebracht, mal resignierten Diskussionen über Frauenrechte und Weiblichkeitsnormen, mit Scherzen über wenig ernstzunehmende männliche Bekanntschaften oder bei einem improvisierten Tanz. Pegg spricht gar von einer kommunistischen

Lebensweise, da die Gemeinschaft Besitz und Geld teilt. Angesichts des ihr nunmehr geschmacklos erscheinenden Reichtums der Tante vom Strandvågen resümiert sie: „jag socialistnade till“ (ich nahm eine sozialistische Haltung an) (Wägner 2012: 63). Dies ist eine Mischung aus Koketterie und der Huldigung einer Freizone jenes weiblichen Prekariats, das gleichsam in einem *terrain vague*, nämlich in privaten Räumen jenseits der sozialen Kontrolle, Lebensformen erprobt. Eines der beiden Zimmer dient befreundeten unverheirateten Paaren sogar als Liebesversteck. Das tabuisierte Thema des unehelichen Kindes wird im Roman vorsichtig umschrieben: Der Chef hält Peggs Bruder für einen unehelichen Sohn und schätzt sie daher als eine interessante Frau mit Vergangenheit ein.

Nicht nur durch ihre Östermalmer Verwandtschaft, sondern auch durch ihre gehobene Sekretärinentätigkeit, mit den Aufgabenbereichen Korrespondenz und Budget, ist Pegg durch Überlegenheit gegenüber ihren kleinbürgerlich sozialisierten Mitbewohnerinnen charakterisiert. Unterschiede in Habitus und Geschmack werden zusätzlich über die kulturellen Interessen der Figuren ausgedrückt: Während ihre Mitbewohnerinnen Gedichte von Oscar Levertin, Gustaf Fröding o. a. bevorzugen, die sich ihnen zufolge für das melodramatische Deklamieren eignen, bestätigt Pegg, die zusätzlich Hjalmar Söderbergs Werke zitiert, mit dem Besuch der Wagner-Oper *Lohengrin* ihre kulturelle Zugehörigkeit zur Stockholmer Oberschicht.

Die Sozialgalerie umfasst vier Lebensmodelle: Die schlagfertige Eva entscheidet sich unerwartet für eine Vernunftehe, nachdem ihr der Beruf zur demütigenden Qual geworden ist. Selbst ihre bewusst gewählte Stelle in einem Bestattungsbüro verschont sie nicht vor hartnäckigen Annäherungsversuchen des Vorgesetzten. Baby aus dem südschwedischen Halmstad steht für die charmante Provinzlerin, die in Stockholm überfordert und stets von Verarmung und dem sittlichen Verfall, d. h. dem Weg in die Prostitution bedroht ist. Nach ihrer solidarischen Beteiligung am Streik kündigt sie ihre Stelle, obgleich ihr Vorgesetzter sie wegen ihres niedlichen Aussehens als Einzige gerne behalten hätte. Als Baby sich in den Sohn der Vermieterin verliebt, wird sie durch dessen Untreue enttäuscht.

Die still vor sich hin leidende Emmy wiederum führt das abschreckende Beispiel einer Büro-Neurasthenie vor. Ihre Droge ist ein Pulver

gegen Kopfschmerzen, das zu einer Langzeitschädigung führt. Emmys Begeisterung für Putte, dem sie ihre Ersparnisse vererben will, unterstreicht die tragische Komponente eines Verzichts der berufstätigen Frauen auf Mutterschaft. Die Clique löst sich auf, nachdem Eva sich verlobt hat, Emmy krank wird sowie Baby und Pegg stellungslos sind. Peggs Schützlinge Baby und Putte fallen eigentlich einer Disziplinierung des heterosexuellen Begehrens zum Opfer, denn sie werden in der Stadt zurückgelassen.

Peggs moralische Bedenken angesichts der Stockholmer Lebensweise nehmen schrittweise zu. Bei ihrer Beschreibung des gefährlichen Pflasters wird der wörtlich und metaphorisch gefasste Dreck der Großstadt mit jungfräulicher Reinheit kontrastiert, wobei der weiblich konnotierte Straßenschmutz Verlogenheit und Sündhaftigkeit repräsentiert: „Den obeskrivliga ältan på gatorna smyger sig kvinnligt mjukt och smeksamt uppåt kängskaften och klättrar lekfullt i små stänk uppåt kjolkanterna och vad därutöver är, och man blir trött och tung – när man inte är kär, som Baby förstås.“ (Der unbeschreibliche Matsch auf den Straßen schmiegt sich auf weiblich sanfte und zärtliche Weise den Stiefelschaft hoch und klettert dann verspielt in kleinen Spritzern die Rocksäume oder noch höher hinauf, und man wird müde und schwer – wenn man nicht gerade verliebt ist wie Baby) (Wägner 2012: S. 47). Der als sittlich gefährdend dargebotene Novembermatsch kann Baby noch nichts anhaben, aber Pegg ist besorgt, dass sie von ihrem zweifelhaften Kavalier verführt wird.

Wie diese antiurbane Passage hebt auch der Schluss des Romans das moralische Dilemma der altruistischen Pegg hervor. Es ist die dezidiert weibliche Verantwortung, den kombinierten Haushalt des ökonomischen und erotischen Begehrens zu regulieren. Nach dem nonchalanten, kaum glaubwürdigen Heiratsantrag des Chefs und dem anschließenden Entscheidungskampf gelangt Pegg zu der Auffassung, dass ein Liebesverhältnis bei ökonomischer Abhängigkeit, das aus einem Verhältnis der Unterordnung erwachsen ist, unmoralisch sei (ganz im Sinne der Liebeslehre Ellen Keys). An die Stelle der Lohnarbeit und der Tagebuch-Aufzeichnungen tritt schließlich die konkrete körperliche Arbeit in gesunder Landluft: „Min rätta plats är icke vid skrivpulpeten, och pennan är icke mitt vapan“ (Mein rechter Platz ist nicht das Schreibpult, und der

Stift ist nicht meine Waffe) (Wägner 2012: 128). Ihre berufliche Neuorientierung drückt Risikobereitschaft aus, denn Pegg befindet sich nun in einer ausgesetzteren Position als ihre heiratsbereiten Kolleginnen.

Die Berufstätigkeit von Frauen wurde als vorübergehende Phase vor der Eheschließung betrachtet. Beruf und Familie galten als unvereinbare Lebensprojekte. Ohne Kenntnis dieses Phasenmodells ließe sich kaum nachvollziehen, warum die Büroangestellten einerseits über ihr geringes Einkommen, den monotonen Alltag und die enervierenden männlichen Vorgesetzten klagen, andererseits aber mit ihrer vorübergehenden bohemischen Freiheit und Unabhängigkeit als Junggesellinnen prahlen.

Keys Forderung, dass eine ehrliche, echte Liebesbeziehung auf Freiwilligkeit und unvoreingenommenen Gefühlen basiere, geht bekanntlich auf den romantischen Liebescode zurück. Eine aufrechte freie Liebesbeziehung sei laut Key einer unsittlichen Ehe mit patriarchalischer Wertorientierung moralisch überlegen. Im Gegenzug ähnele eine Verunfall- und Versorgungsehe einem Prostitutions-ähnlichen Verhältnis. Mit dem Anspruch der „samhällsmoderlighet“ (Fürsorglichkeit) übernehmen Frauen Key zufolge gesamtgesellschaftliche Verantwortung.³ Über diese auferlegte Mitverantwortung empört sich Pegg: Einer jungen Frau mit erotischen Sehnsüchten würde abverlangt, nicht nur sich selbst, sondern auch das Begehren, das sich auf sie richtet, zu disziplinieren: „En flicka, jag vet det, skall vara som en säkerhetståndsticka [...] Hur många gånger man än doppas i svavel och förs rätt genom elden – tända får man inte – inte förrän mot lådans plån.“ (Ein Mädchen soll, wie ich selbst erfahren habe, wie ein Sicherheitsstreichholz sein [...] Wie oft es auch in Schwefel getaucht oder durchs Feuer geführt worden ist, zünden darf es nicht – nicht bevor es die Zündfläche der Schachtel berührt hat) (Wägner 2012: 47). Erst nach der Eheschließung darf das Feuer der Gefühle auflodern. Diesen provokativen Gedankengang führt Wägner in dem erstaunlich gewagten Artikel „Gammal och ny moral“ (Alte und neue Moral) (Wägner 1909) weiter aus und verteidigt dort ausdrücklich nicht nur die erotische

³ Die wörtliche Übersetzung lautet „Gesellschaftsmütterlichkeit“. Zu dieser gesamtgesellschaftlichen Verantwortung gehört auch eine rassenbiologische Verpflichtung zur Reinheit, damals als Veredlung der Menschheit umschrieben (siehe Vikström 2021).

Entfaltung junger Frauen vor der Ehe, sondern auch die vom Bann der Zensur betroffenen erotischen Gedichte Frödings sowie August Strindbergs Skandalbuch *Giftas* (1884). *Norrullsligan* selbst galt laut Daniel Hjorth beinahe als anstößiges Werk (vgl. Hjorth 1969: 6). Die extrovertierte Figur Eva nimmt kein Blatt vor den Mund und singt: „Alla har vi skulder, alla har vi skulder,/ ingen har sin oskuld kvar.“ (Alle haben wir Schulden, alle haben wir Schulden,/ keine hat noch ihre Unschuld.) (Wägner 2012: 41), an dieser Stelle zucken die dargestellten jungen Frauen dann doch zusammen. Und über die desparate Erotisierung Peggs durch ihren skrupellosen Chef wird verlautbart: „Darrande som en galvanisk groda gick jag hemåt och tänkte: – Vart skall det ta vägen?“ (Zitternd wie ein galvanisierter Frosch machte ich mich auf den Heimweg und dachte: – Wie soll das bloß enden?) (Wägner 2012: 113).

Die urbane schreibbegabte Pegg und die vom Landleben und dem pädagogischen Eros erfüllte Elisabeth treten am Ende des Romans auseinander. Es ist gerade der Wunsch zur Unabhängigkeit einer jungen Frau, den die Protagonistin nachdrücklich in Frage stellt: „[...] jag har ju Friheten. Och i mitt hjärtas innersta hjärta avskydde jag den, som kvinnliga kvinnor gör, då de har den.“ ([...] habe ich doch meine Freiheit. Und die verabscheute ich aus tiefstem Herzen, wie es weibliche Frauen tun, wenn sie die Freiheit haben.) (Wägner 2012: 33). Obwohl Pegg nicht als Sprachrohrfigur Wägners gesehen werden sollte, tritt an dieser Stelle eine der retrotopischen Tendenzen hervor: Es scheint nämlich so, als ob die Modernisierungsverliererinnen in der ländlichen Gemeinschaft, im Unterschied zur anonymen und verdinglichten städtischen Gesellschaft, ihre zivilisatorischen Schädigungen kompensieren können, die ihnen in Stockholm zugefügt worden sind. Es offenbart sich eine tiefgehende Skepsis gegenüber dem urbanen Angestelltendasein, dessen Bedingungen ein sozial und ethisch erfülltes Leben entweder erschweren oder gar nicht erst zulassen. Zugespitzt formuliert: Das emanzipatorische Autonomie-Versprechen schien aus Wägners (und Keys) Sicht angesichts der dargestellten fürsorglichen Begabung der jungen Frauen weniger verheißungsvoll, als es die Frauenliteraturgeschichte seit den 1970er Jahren wahrhaben wollte. Wie Knutson (2020) andeutet, wären es eventuell eher die Kritik an der gesellschaftlichen Entsolidarisierung

sowie an der wachsenden sozialen Kluft zwischen Land und Stadt, die für heutige Re-Lektüren anregend sein könnte.

Hämische Kritik an der Heiratskonvention in der Romanverfilmung von 1923

Wägners Debutwerk war 1908 im Verlag Ljus erschienen, ab 1912 schrieb die Autorin für den Bonnier Verlag, der ab 1919 auch eine Filmgesellschaft etablierte. Bonnier Film hatte bezeichnenderweise dem Drehbuchautor Hjalmar Bergman (1883–1931) und Wägner gemeinsam Mittel für die Romanverfilmung zur Verfügung gestellt (Linder: 1983: 366). Bergman, der seinen Schwager Per Lindberg (1890–1944) als Regisseur betraute, strebte einen Unterhaltungsfilm an, der ihn einer Hollywood-Karriere näherbringen sollte. Die Zusammenarbeit von Bergman und Wägner beschränkte sich jedoch auf ausführliche Gespräche im Sommerurlaub (am 8./9. Juli und am 31. August 1923), wobei der erste Austausch laut Bergman umfangreiche Überarbeitungen der ersten Drehbuchfassung nach sich zog. Bereits im Dezember 1922 hatte Bergman in einem Brief an den Chef Tor Bonnier angekündigt, dass er vom Text ausgehend Änderungen vornehmen wolle, mit denen die Autorin eventuell nicht einverstanden wäre (Werner: 1987: 105). Bergmans und Lindbergs Filmkomödie wartet der Konvention entsprechend mit einem aufgesetzten Happy End auf, das mit einer sowohl versöhnlichen als auch zynischen Pointe versehen ist: Frauen heiraten ja doch – die Eheschließung bleibt für die dargestellten jungen Frauen der einfachste Weg, um an sozialer Mobilität teilzuhaben oder sich überhaupt Anerkennung im gesellschaftlichen Leben zu verschaffen. Darüber hinaus bringt Bergman seine eigene werktypische und biographisch bedingte Hinterfragung von Genderkonzepten ins Spiel, so dass die Heteronormativität, die Wägners Roman trotz der innigen Gesten unter den Frauenfiguren weitgehend unhinterfragt lässt, ins Wanken gerät.

Der Film wurde 1923 an Originalschauplätzen und im Studio von Bonnier Film gedreht, die Uraufführung fand am 19. Dezember 1923 im Stockholmer Kino Röda Kvarn statt. Die Produktion galt als Erfolg, weil die Kosten wieder eingespielt werden konnten, was nicht selbstverständlich war (Forsman & Sundstedt 2021, 109). Wägner soll entsetzt gewesen

sein, dass der Film wegen der vielen Nachthemdszenen und den ausgelassenen bohemischen Feiern nicht jugendfrei war. Von der Stadtskepsis und der nachhaltigen Key-Rezeption ist im Film nichts mehr übriggeblieben, und die Räume der Wohngemeinschaft werden als eine schillernde Kombination aus Arkadien, Mädchenpensionat, Laienbühne, Kneipe, Club und Harem dargeboten. In den entsprechenden Studioaufnahmen scheinen sich die Proportionen der Zimmer zu verändern, je nachdem ob ein Gespräch zu zweit bzw. in der Gruppe, die große Streikversammlung oder die krönende Weihnachtsfeier stattfinden. Die Handlung wird fast um die Hälfte der Episoden reduziert und zu fünf Akten verdichtet. Während zu Beginn durch Inserts mit Romanzitaten („Ingenting blir som man har tänkt sig det!“ (Nichts wird so, wie man es sich vorgestellt hatte!) Wägner 2012: 19) eine Nähe von Roman und Drehbuch suggeriert wird, findet durch die Inszenierung Peggs als Garçonne eine entscheidende thematische Verlagerung statt. Die Besetzung dieser Rolle mit der als mondän geltenden Filmschauspielerin Tora Teje (Hedvall 1919, Wengström 2010, Kindblom 2021), die sich nicht länger am theatralen und überdeutlichen Stummfilmstil orientiert, sondern mit ihrem blasierter-rätselhaften oder melancholischen Gesichtsausdruck alle Aufmerksamkeit auf sich zog, verschaffte dem Film einen Reklameeffekt, zumal Teje in dem pikanten Großstadtfilm *Erotikon* (1920, Regie Mauritz Stiller) bereits einige Jahre zuvor für Furore gesorgt hatte. Nie zeigt sich ihr Gesicht im Film *Norrtullsligan* offen, nie bricht ein befreites Lächeln hervor. So hebt das Casting die desillusionierte Haltung der Ich-Erzählerin Pegg hervor, Teje verleiht der Hauptfigur – gerade im Umgang mit dem Chef – jedoch auch eine gewisse Note der Durchtriebenheit und Berechnung. Allein in den Szenen mit Putte und Baby erscheint Tejes Mimik weniger sachlich. Der Stockholmer Star Teje trägt mit zum Eindruck bei, dass allein die städtische Lebenswelt maßgeblich geworden ist. Tora Teje trägt in einigen Einstellungen die Krawatte der Garçonne sowie eine dunkle Wollmütze, die wie eine stramme Kurzhaarfrisur sitzt, ihr androgynes Profil wird mittels sog. Rembrandt-Beleuchtung sorgfältig herausgearbeitet.

Die Zirkulation der städtischen Arbeitnehmenden wird in den dem Drehbuch hinzugefügten Straßen-, Büro- und Postamt-Szenen im schicksalshaften Großstadttakt dargeboten. Die weiblichen Büroangestellten erscheinen kommodifiziert, sie sind mobilisiert und angetreten

für den kapitalistischen Krieg, als „en stor armé av viellabluser och mig själv som den sistkomna tvångsrekryten“ (eine große Armee aus Viellablusen mit mir selbst als frisch eingetrossener Zwangsrekrutierten) (Wagner 2012: 19–20), so wird eine Formulierung in einem Filminsert zitiert. Bergmans satirische Komödie, die als Überraschung zur Weihnachtsbescherung eine Massenverlobung präsentiert, widmet sich den sozialen, gender- und klassenspezifischen Distinktionen in der Figurengalerie mit genüsslicher Häme, wobei die männlichen Figuren, bis auf den ‚Lausbuben‘ Putte, fragwürdige Gestalten bleiben. Wagner hatte an der Entpolitisierung des Films Anstoß genommen, dennoch war ihr an der Reklame für ihr Debutwerk gelegen, wie ihre späteren eigenen Bemühungen um Verfilmungen ihrer Arbeiten und ihr Interesse am Verfassen von Drehbüchern (Forsman & Sundstedt 2021: 56–57, Wagner 1911) belegen.

Der Film kulminiert in einer klassenübergreifend arrangierten Weihnachtsfeier, die nur das Drehbuch enthält: In Ermangelung an Sitzmöbeln versammeln sich die Besucher auf dem Boden, Schwaden von Zigarettenrauch steigen auf. Der Chef und die reiche Tante vom Strandvågen kommen hinzu. Baby hat sich mit dem untreuen Juristen wieder versöhnt, Eva ihre Jugendliebe abgestaubt, Pegg wird von ihrer Tante eine Stellung als Gesellschaftsdame für eine Reise an die Riviera geschenkt. Doch zuvor hat sie sich in einer quälend langen, freudlosen Szene mit dem Chef verlobt, wobei der Ring in die blubbernde Weihnachtsgrütze gefallen war. Pegg ergänzt im Inserttext, dass es sich bloß um einen „vardagsring“ (alltäglichen Ring), nicht um ein Prunkstück handle. Damit wird markiert, dass sie strategisch eine Zweckgemeinschaft eingeht.

Peggs Klassenaufstieg wäre durch ihre Berufstätigkeit nicht zu erreichen gewesen. Die Schlusseinstellung des Films spitzt die Kritik an der Elite, einmal mehr im Sinne des Salonkommunismus, schwungvoll zu. Als sich die Tante und der Chef, die als einzige auf Stühlen sitzen, umarmen, wird die auf dem Boden hockende Baby zwischen diesen beiden massigen Gestalten eingeklemmt: Die Allianz der Reichen, der Beamten und Akademiker geht auf Kosten der Schwächsten.⁴ Da der Chef kurz zuvor

⁴ In diesem Kritikpunkt sind Wagner und Bergman erstaunlich konform, Knutson weist darauf hin, dass beide 1917 in eine sozialistische Vereinigung unter der

gedankenverloren wiederholt Babys Kopf von oben herab getätschelt hat, wird angezeigt, dass Baby als Peggs Nachfolgerin im Bezirksamt schon bald Übergriffen ausgeliefert sein wird. Das letzte Insert besteht aus Babys Ruf „Hjälp!“. Pegg selbst wird dagegen, nachdem sie der Tante ihren Verlobungsring gezeigt und damit ihre demütigende ökonomische Abhängigkeit von der Familie aufgekündigt hat, in den letzten Filmminuten gar nicht mehr fokussiert.

Nicht nur Pegg tritt im Film als Garçonne auf, es gibt eine weitere Paraderolle, die es auf die Filmplakate geschafft hat und versiert an eine europaweit verbreitete skandalöse Figurengalerie anknüpft, die mit Victor Marguerittes Roman *Die Aussteigerin* (1922) über lesbische oder bisexuelle Beziehungen und freizügigen Drogenkonsum populär geworden war: Lili Ziedner, mit dessen Besetzung Wägner übrigens nicht einverstanden war, spielt die Streikführerin, der die im Protest entflammte Baby in schwärmerischer Anbetungshaltung gegenübertritt. Ziedner war ein bekannter Revuestar und bot durch clowneske Züge die Garçonne bereits parodistisch dar. Die Figur heißt im Ausgangstext schlicht „den humoristiska“ (Wägner 2012: 45), sie flieht während der Versammlung vor den lärmend schnatternden Frauen in die Küche, um sich dort ungestört mit Pegg unterhalten zu können. Das Drehbuch nutzt dies als Gelegenheit, um nicht nur eine Allianz dieser beiden intellektuell überlegenen Gestalten, sondern auch eine Verwandtschaft ihrer Neigungen anzudeuten.

Wägner war an einer politischeren und texttreueren Verfilmung gelegen (vgl. Knutson 2020: 85), wie jüngste Funde des Briefwechsels mit dem Filmproduzenten John Lindlöf in den 1940ern bestätigen (Brunow 2020). Diesmal visitierte Wägner als Drehbuchautorin interessanterweise die prominente Journalistin Barbro Alving (1909–1987) an, die dem Publikum als äußerst seriöse Berichterstatlerin, nicht zuletzt als Kriegsreporterin bekannt war. Doch Lindlöfs Synopsis von 1945 enttäuschte Wägner, und noch im April 1947 bemängelte sie die unglaubliche Stilmischung und historische Fehler, so dass dieses Projekt nicht weiterverfolgt wurde. Mit wachsendem zeitlichem Abstand schien die Ausgestaltung der emanzipatorischen Figur der 'neuen Frau' nur noch schwieriger zu werden.

Leitung von Ture Nerman aufgenommen worden waren (vgl. Knutson 2020: 126–127). Beide verbindet eine antiautoritäre Grundeinstellung.

Nach der ersten Restauration des Films von 2006 wurde *Weibliche Junggesellen* auf dem „Identities. Queerfilmfestival“ 2007 in Wien und in der Reihe „Retrospektive“ während der Berlinale gezeigt. Die Rezeption der ‘neuen Frau’ in *Norrtullsligan* basiert inzwischen fast ausschließlich auf Bergmans Drehbuch und Lindbergs Regiearbeit, wie es die Archivseite der Berlinale bestätigt: „Bubikopf, offensiver Blick, selbstbewusstes Auftreten und Berufstätigkeit prägen Image und Stereotyp jener Frauen, deren Mythos sich im Begriff der ‘Neuen Frau’ verdichtet hat. Das veränderte Rollenverständnis der Frau ist auch Ausdruck politischer Umwälzungen und gesellschaftlicher Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.“⁵ Die SBK diffundiert durch Entertainment, ihr skandalöses Profil ist einträglicher als ihr erbauliches, und der innovative Aufbruch scheint verlockender als die enttäuschte Zwischenbilanz oder die zerknirschte Rückbesinnung.

Das schwedische Filminstitut führte 2016 eine weitere Restaurierung durch, bei der nicht nur die Inserts aufgefrischt, sondern bestimmte Passagen eingefärbt wurden: beispielsweise sind die Nachthemdszenen mit Baby und Pegg in Blau getaucht, und die berühmte Auftaktszene mit dem Panorama über Vasastan ist in einem Sepiaton gehalten. Fraglos hat das Interesse am Film den Roman im Gedächtnis verankert, dennoch bleiben die eigendynamische Interpretation und ihr Einfluss auf die Kanonisierung des Ausgangstextes, aufgrund der einseitigen Beschäftigung mit dem Film, bis heute Irritationsmomente. Die Filmwissenschaftlerin Annette Brauerhoch, seinerzeit am Berlinale-Team beteiligt, stellt für die filmische Darstellung der ‘neuen Frau’ fest: „These women were true ‘city girls’ who moved quickly in a newly found bodily expression of mobility and flexibility. Employment and fun went hand in hand. Hollywood capitalized on the concept of the ‘New Woman’, in roles that developed and enjoyed the newly acquired freedoms as sexual spectacles.“ (Brauerhoch 2015: 85). Von einer Bekanntschaft mit dem Roman oder der Autorin Wägner ist in diesem Fall kaum auszugehen.

⁵ www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2007/08_pressemitteilungen_2007/08_pressemitteilungen_2007-detail_3116.html

Die Effekte unterschiedlicher Kanonisierungen

Seit den 1970er Jahren haben sich Wägners beide frühe Werke *Norrtullsligan* und *Pennskaftet* im feministisch konnotierten Literatur-Kanon bewähren können, wozu sicherlich beigetragen hat, dass sich beide Texte zeitweise auch anderen Kanones zuordnen ließen bzw. dort zwischenlagern konnten. So wie die beiden flotten Romane für eine lebendige Feminismusgeschichte einstehen, haben sie zugleich im Kanon der Stockholmliteratur ebenfalls ihren Platz. Dies erklärt sich durch die Thematisierung des Stadtteils Vasastan, der auch in einigen Romanen Astrid Lindgrens zum eindrücklichen Schauplatz wird. Das urbane Thema verknüpft Wägners Erstlinge mit anderen Stockholmromanen, so dass qua Intertextualität ein musealer Effekt entsteht. Dies veranschaulichte nicht zuletzt die Initiative „Stockholm läser“ (Stockholm liest) der Stadtbibliothek 2011, bei der in Kooperation mit der Schwedischen Akademie, der Stadt Stockholm und der größten AutorInnen-Vereinigung Lesezirkel, Stadtrundgänge, Filmvorführungen und AutorInnengespräche veranstaltet wurden: *Norrtullsligan* reiht sich ein in einen Reigen von Hjalmar Söderberg über Inger Edelfelt und Jonas Hassen Khemiri bis zu Gunn-Britt Sundström.⁶

Die im Jahr zuvor publizierte Taschenbuchausgabe setzt in der Titelblattgestaltung jedoch nicht dezidiert auf die urbane Szenographie, sondern auf das Angestelltenthema, denn die Graphik auf dem Einband zeigt eine groteske Schreibmaschine mit Frauenbeinen in langen schwarzen Stiefeln (Wägner 2011). Das Schreibmaschinenmodell und der graphische Stil einer historischen surrealistischen Collage beschwören zugleich die wichtigste Rezeptionsphase Wägners herauf, nämlich die 1970er Jahre. Die Positionierung der Schreibmaschine als Surrogat für den Unterkörper stellt eine suggestive Verbindung zu Valie Exports Performance *Tapp und Tastkino* 1968/69 her, das provokativ auf die angenommene Verfügbarkeit des weiblichen Körpers hinweist.

⁶ biblioteket.stockholm.se/artikel/stockholm-läser

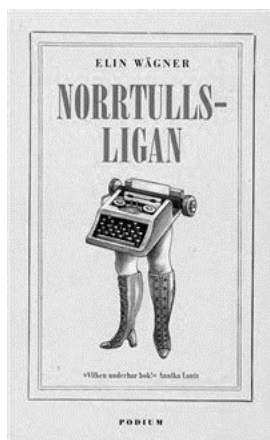


Abb. 1. Titelblatt der Ausgabe von 2011

Obwohl die urbane Profession der Bürokräfte in der deutschsprachigen Literaturgeschichte oft genannt wird, meist mit dem Hinweis auf Siegfried Kracauers soziologische Studie *Die Angestellten* (1930) versehen, ist dieser Aspekt in der schwedischen Kanongeschichte nicht besonders markant; in der literaturgeschichtlichen Forschung zur Darstellung der sich auffächernden städtischen Klassengesellschaft zieht die Arbeiterschaft meistens mehr Aufmerksamkeit auf sich.

In der Neuausgabe von *Norrullsligan* des Klassikerverlages Bakhåll aus dem Jahr 2020 wird der stadtmuseale, dokumentarische Aspekt mit der journalistischen Würdigung verknüpft, wobei auf die historische Aufnahme der Mietskasernen ein Porträtfoto Wagners (aufgenommen um 1910) appliziert ist, das auch das Titelbild von Knutsons Band *Den besvärliga Elin Wägner* 2020 schmückt. Ähnlich wie Forsås-Scott arbeitet Knutson das kultur- und sozialgeschichtliche Profil von Wagners Werkbiographie heraus, sie legt verstärkt Wert auf die humanitären Einsätze, wie die Arbeit für *Rädda barnen* (Kindernothilfe), das pazifistische Engagement oder auch die Zugehörigkeit Wagners zur Glaubensgemeinschaft der Quäker. Dass Forsås-Scott und Knutson von Haus aus Literaturwissenschaftlerinnen sind, spielt kaum mehr eine Rolle für ihre kulturgeschichtlich ausgerichteten Darstellungen.

Kanonisierungsprozesse sind stets von Kategorisierungen und wertenden Äußerungen oder Handlungen begleitet. Dabei lässt sich mit der Wiederentdeckung einer journalistischen weiblichen Tradition u. a.

durch Birgitta Ney ein weiterer Aufwertungsversuch von Wagners Texten ausmachen, der Barbro Alving und Ester Blenda Nordström ebenfalls betrifft (siehe Lundgren/Ney: *Pennskaf, Reportrar, Tidningskvinnor* (Schreibfeder, Reporterinnen, Pressefrauen) 2011). Hier gilt Wagner als Pionierin der Pressegeschichte, wie schon das Aufgreifen des Romantitels *Pennskaf* im Publikationstitel deutlich zum Ausdruck bringt; die Arbeit von Journalistinnen wird bezeichnenderweise aber nur bis in die 1960er Jahre aufgearbeitet, d. h. bis an die Frauenliteraturgeschichte der 1970er herangeführt. Bereits der Kritiker Hjorth hatte Wagner als „den första moderna kvinnan i pressen“ (die erste moderne/neue Frau der Presse“, Hjorth 1969: 5) gewürdigt.

Wagners Reportagen zu sog. weiblichen Berufen wie Lehrerin, Krankenschwester, Tanzpädagogin, Sekretärin oder auch Journalistin sind gleichzeitig stets als Dokumente der Frauenbewegung rubriziert, daher ist die Tradierung in der feministischen Literaturgeschichte in gewisser Weise ein Selbstgänger. Bereits Birgitta Holm führt Wagner als Reporterin ein (Holm 2012: o.S.), und auch Göteborgs Universitetsbibliothek nennt Wagners journalistische Profession 2017 an erster Stelle, was eine allmähliche Übertragung vom literarischen in den journalistisch-kulturgeschichtlichen Kanon anzeigt.⁷ Vor diesem Hintergrund wären dann allerdings – diskurs- und genreübergreifend – sämtliche Produktionen Wagners, wie ihre Stellungnahmen, Rezensionen, Reden, Briefe in den Blick zu nehmen (ebenso ihre Artikel in den Zeitschriften *Idun*, mit ihrer dortigen Anstellung seit 1907 sowie *Tidevarvet*, deren Redakteurin Wagner 1924–27 war und an der sie bis 1936 arbeitete). Auch in der jüngeren deutschsprachigen Forschung zum Feuilleton erhalten die „zeitungsgeschichtliche Einordnung“ und die „gattungspoetologische[...] Erschließung“ einen hohen Stellenwert (Kernmayer & Jung 2017: 21), wobei stets für eine umfassende mediengeschichtliche Kontextualisierung plädiert wird. Dies ist bisher eher mit einem ideengeschichtlichen Interesse verfolgt worden; doch wie die Diskussion der Romanverfilmung erahnen lässt, könnte ein stärkerer mediengeschichtlicher Fokus eine Bündelung vieler disparater Fundstücke ermöglichen.

⁷ www2.ub.gu.se/kvinn/portaler/kvinnotidskrifter/biografier/wagner.xml

Doch lässt sich die Kombination aus journalistischem und literarischem Schreiben auch anders beleuchten, nämlich als eine Überbrückung von *high and low* oder als Aneignung einer neuartigen 'urbanen Schreibweise', die sich von älteren Literatur-Vertreterinnen – wie Victoria Benedictsson als Vertreterin des Modernen Durchbruchs oder Selma Lagerlöf als Vertreterin u. a. der Nationalromantik (vgl. Knutson 2020: 52) – absetzt. In einem Literaturlexikon aus den 1960er Jahren werden die journalistischen Merkmale gerade als Indizien für Frische betrachtet: „I rapp kåsörstil med inslag av dagens jargong berättar hon här om några kvinnliga kontorister, deras knappa existens, tappra munterhet, deras bekymmer och deras sammanhållning.“ (Im knappen, essayistischen Stil, im Rückgriff auf einen alltäglichen Jargon erzählt sie von einigen weiblichen Büroangestellten, deren ärmlicher Stellung, ihrer tapferen Heiterkeit, ihren Sorgen und ihrem Zusammenhalt.) (anonym, *Svenskt Litteraturllexikon* 1964: 572; siehe eine entsprechende Attestierung von Tempo und Frische bei Svedjedal 2003 für *Pennskafvet*). Göran Hägg befürchtet eher flüchtige Akkordarbeit, versäumt jedoch nicht, die Atmosphäre der Szenographie zu würdigen:

„[...] *Norrtullsligan* 1908 var en litterärt svag historia – märkt av sin tillkomst som kåseriserie i *Dagens Nyheter*. De fyra kontorsflickorna som delar våning är klichéartade pappfigurer, dialoger onaturlig och handlingen, där den finns, oavsiktligt förbryllande. Men bokens miljöskildring är lysande och gäller en värld som därefter nästan blev osynlig i svensk litteratur.“ (Hägg 1996: 430) („[Das Werk] *Norrtullsligan* 1908 war eher eine literarisch schwache Angelegenheit – allzu sehr von seiner Entstehung als Feuilletonserie in *Dagens Nyheter* geprägt. Die vier Büroangestellten, die sich eine Wohnung teilen, sind klischeehafte papierene Figuren, die Dialoge gestelzt und die Handlung, falls es eine gibt, widersinnig und unmotiviert. Aber die Beschreibung der Schauplätze ist hervorragend und veranschaulicht eine Welt, die später in der schwedischen Literatur kaum mehr beschrieben worden ist.“)

Mit einem pressehistorischen Fokus böten die die feuilletonistischen Merkmale, wie erwähnt, indes gerade fruchtbare Ansatzpunkte. Konstituierendes Merkmal der einschlägigen Forschung bleibt, dass sich vor allem Forscherinnen mit Wagners Werk befasst haben. Momentan findet ein Generationswechsel statt, es ist wahrscheinlich, dass jüngere Forschende

neue Kanonzuordnungen diskutieren werden. Knutson unterbreitet selbst einen Vorschlag, der sich an jüngere Lesende wendet: Sie bemüht sich um eine Re-Lektüre von *Norrtullsligan* unter den Vorzeichen der Me-too-Debatte und resümiert im Hinblick auf Pegg und den Chef: „Att avvisa förnedrande uppvaktning från den man älskar är inte lätt.“ (Respektlose Annäherungsversuche abzuwehren, wenn man sich selbst in den Interessenten verliebt hat, ist nicht einfach.) (Knutson 2020: 56).

Die Rubrik der 'neuen Frau' allerdings bleibt von der Dynamik der historischen und der gegenwärtigen Semantik geprägt. Die Wertschätzung der Modernität („fullt modern“, ebd.) wandert nämlich auf der vorgestellten Zeitskala der Forschenden immer mit – von der Jahrhundertwende 1900 über die bekanntesten Vertreterinnen der modernistischen Frauenliteratur und die postmodernistischen Problematisierungen, hin zur postfeministischen Ära und zu LGBTQ-Fragen, um plakativ einige Stationen zu nennen. Knutson regt an, den Roman mit *Sex and the city* (1998–2004) oder der Filmkomödie *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001) zu vergleichen (Knutson 2020: 56, siehe auch Kindbloms aktualisierender Vergleich des Films 2021). Doch jede wohlmeinende Aktualisierung dürfte sich, spätestens mit dem Wissen um die Genese der 'neuen Frau' im Nachhinein, als Resultat der Anwendung eines latent ahistorischen und vor allem generationsspezifischen Blicks erweisen.

Literaturverzeichnis

- Ambjörnsson, Ronny. 2012. *Ellen Key. En europeisk intellektuell*. Stockholm: Bonniers.
- Bonnier, Tor (Hrsg.). 1962. *Hjalmar Bergmans brevväxling med Albert Bonniers Förlag*. Stockholm: Bonniers.
- Brauerhoch, Annette. 2015. Intimacies: Spaces of work, life and sexuality in The Norrtull Gang. In *Journal of Scandinavian Cinema* 5 (2). 81–86.
- Broomans, Petra & Marta Ronne. 2010. *In the vanguard of cultural transfer. Cultural transmitters and authors in peripheral literary fields*. Groning: Barkhuis.
- Brunow, Dagmar. 2018. Elin Wägner och filmen (Serie *Nordic Women in Film*). www.nordicwomeninfilm.com/elin-wagner-och-filmen/.
- Brunow, Dagmar. 2020. Filmen som inte blev av. In *Bergsluft*, Medlemsblad för Elin Wägner-Sällskapet, 92. 1–2.
- Forsman, Johanna & Kjell Sundstedt. 2021. *Det svenska filmmanusets historia*. Stockholm: Bonniers.
- Forsås-Scott, Helena. 1996. Gasmaskmadonnan. Om Elin Wägner. In *Nordisk Kvinnolitteraturhistoria*, Bd. 3 (1900–1960). ed. by Elisabeth Møller Jensen et al. Stockholm: Bra Böcker. 174–178. litteraturbanken.se/författare/MøllerJensenE/titlar/NordiskKvinnolitteraturhistoria3/sida/174/etext.
- Forsås-Scott, Helena. 2004. Verbal Power, Visual Power, and the Construction of Feminine Subjectivity: Elin Wägner's Norrtullsligan as Prose Fiction and Film. In Witt-Brattström, Ebba (Hrsg.), *The New Woman and the Aesthetic Opening*, 83–100. Stockholm: Södertörns högskola.
- Forsås-Scott, Helena. 2009. *Re-Writing the Script: Gender and Community in Elin Wägner*. London: Norvik Press.
- Hedvall, Yngve. 1919. *Tora Teje – en studie*. Serie Publikens gunstlinger 7. Stockholm. [ohne Verlagsangabe]
- Hjorth, Daniel. 1969. Förord. In Elin Wägner, *Norrtullsligan – Svalorna flyga högt – Ur Väckarklockan*, 5–8. Stockholm: Bonniers.
- Holm, Birgitta. 2012. Den största rörelse världen har sett. In *History of Nordic Women's Literature/ Kvindelitteraturhistorien på nettet*. ed. by Kvinno – København & Kvinnsam – Göteborg.
- Hägg, Göran. 1996. *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström och Widstrand.
- Isaksson, Ulla u. Erik Hjalmar Linder. 2003 [1977/1980]. *Elin Wägner – en biografi*. Stockholm: Bonniers.
- Jonsson, Bibi. 2018. Elin Mathilda Elisabeth Wägner. In *Svensk kvinnobiografisk lexikon*. skbl.se/en/article/ElinWagner.

- Kernmayer, Hildegard & Simone Jung. 2017. Feuilleton. Interdisziplinäre Annäherungen an ein journalistisch-literarisches Phänomen. In Hildegard Kernmayer & Simone Jung (Hrsg.), *Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*, 9–30. Bielefeld: transcript.
- Kindblom, Mikaela. 2021. Om en roman och en film och tiden som går. www.nordicwomeninfilm.com/norrtullsligan-om-en-roman-och-en-film-och-tiden-som-gar/.
- Knutson, Ulrika. 2004. *Kvinnor på gränsen till genombrott. Grupporträtt av Tidevarvets kvinnor*, Stockholm: Bonniers.
- Knutson, Ulrika. 2020. *Den besvärliga Elin Wägner*. Lund: Historiska Media.
- Lindén, Claudia. 2002. *Om kärlek: litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Stockholm: Symposion.
- Lindén, Claudia. 2012. Ellen Key är både okänd och okänd [Rezension zu R. Ambjörnssons Key-Monographie]. *Response* 4. 66–68.
- Linder, Erik Hjalmar. 1983. *Se fantasten. Hjalmar Bergmans liv och diktning från Eros' begravning till Clownen Jac*, Stockholm: Bonniers.
- Lundgren, Kristina & Birgitta Ney (Hrsg.). 2011. *Pennskaft, reportrar, tidningskvinnor*. Huddinge/Stockholm: Journalistik, institutionen för kommunikation, medier och IT. sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:462435/FULLTEXT01.pdf.
- Margueritte, Victor. 1993 [1922]. *Die Aussteigerin*. Übs. v. Joseph Chapiro. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rippl, Gabriele & Simone Winko (Hrsg.). 2013. *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichten*, Stuttgart: Metzler.
- Svedjedal, Johan. 2003. Pennskaftet håller stilen. In *Dagens Nyheter*, 23.10.2003.
- Svedjedal, Johan. 2016. *Den nya dagen gryr. Karin Boyes författarliv*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Vikström, Emma. 2021. *Skapandet av den nya människan. Eugenik och pedagogik i Ellen Keys författarskap*. Örebro: Institutionen för humaniora, utbildnings- och samhällsvetenskap. oru.diva-portal.org/smash/get/diva2:1546478/FULLTEXT01.pdf.
- Werner, Gösta. 1987. *Hjalmar Bergman som filmförfattare*. Stockholm: Bonniers & Hjalmar Bergmans Samfundet.
- Wägner, Elin. 1923. Norrtullsligan's filmpremiär i går. Bokens författarinna – Elin Wägner – om verkets filmupplaga. In *Sydsvenska Dagbladet, Snällposten*, 27.12.1923.
- Wägner, Elin. 1919 [1908]: *Norrtullsligan. Elisabeths Krönika*, Stockholm: Bonniers.

- Wägner, Elin. 1908. *Norr tullsligan. Elisabeths Krönika*, Stockholm: Aktiebolaget Ljus. litteraturbanken.se/författare/WägnerE/titlar/Norrullsligan/sida/III/etext.
- Wägner, Elin. 2011/2012. *Norr tullsligan* [nach Bonniers' Ausgabe von 1969; mit einem Vorwort von Annika Lantz, 11–16 u. einem Nachwort von Boel Hackman, 133–134]. Stockholm: Podium.
- Wägner, Elin. 2020 [1908]. *Norr tullsligan*. Stockholm: The Sublunar Society.
- Wägner, Elin. 2020. *Norr tullsligan*. [mit einem Nachwort von Boel Hackman, 123–133] Lund: Bakhåll.
- Wägner, Elin. 1909. Gammal och ny moral. In *Idun* 22/6. 72.
- Wäger, Elin. 1910. *Pennskäftet*, Stockholm: Aktiebolaget Ljus. litteraturbanken.se/författare/WägnerE/titlar/Pennskäftet1910/sida/3/etext.
- Wägner, Elin. 1911. Hon fick platsen eller Exkonung Manuel i Stockholm [Drehbuch 1911] www.svenskfilmdatabas.se/sv/Item/?type=film&itemid=3239.
- Weinbaum, Alys Eve et al. 2008. *The Modern Girl around the World, Consumption, Modernity and Globalization*, Durham: Duke University Press.
- Williams, Anna. 2013. *Agnes von Krusenstjernas liv och diktning*. Stockholm: Bonniers.

Filmographie

- Norr tullsligan av Elin Wägner. Scenario av Hjalmar Bergman* 2006 [1923] (Drehbuch: Hjalmar Bergman, Regie: Per Lindberg), Stummfilm schwarz/weiß, 1923, digitale Restaurierung durch Svenska Filminstitutet 2006, mit erneuerten Inserts; Filmdatenblatt der Berlinale 2007: www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2007/02_programm_2007/02_filmdatenblatt_2007_20074483.html; Film-Ankündigung: www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2007/08_pressemitteilungen_2007/08_pressemitteilungen_2007-detail_3116.html
- Norr tullsligan av Elin Wägner. Scenario av Hjalmar Bergman* 2016 [1923] (Drehbuch: Hjalmar Bergman, Regie: Per Lindberg), Stummfilm schwarz/weiß mit kolorierten Passagen, digitale Restaurierung durch Svenska Filminstitutet 2016.

Sonstiges / Weitere Internetquellen:

Adlibris-Verlag. 2011. Titelblatt von *Norrtullsligan*.

www.bokus.com/bok/9789189196506/norrtullsligan/.

Anonym. 1964. Elin Wägner [Eintrag ohne Verfasserangabe]. In *Svenskt Litteraturllexikon*, 571–573. Lund: Gleerup.

Elin Wägner minnesskyltar [Erinnerungstafel in Vasastan].

www.elinwagner.se/elin-wagner-minnesskyltar/.

Norrtullsligan – kvinnliga rebeller i Vasastan. 2014.

www.stockholmstories.se/2014/05/01/norrtullsligan-kvinnliga-rebeller-i-vasastan/.

Norrtullsligan – en Stockholmskildring.

stockholmskallan.stockholm.se/teman/de-skriver-om-stockholm/elin-wagner/norrtullsligan/.

Norrtullsligan (1923). www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=3561.

Wengström, Jon. 2010. Biographie Tora Teje.

www.svenskfilmdatabas.se/en/Item/?type=person&itemid=58075#biography.

Stadsbiblioteket Stockholm, Stockholm läser 2011 [Initiatorin Helena Sigander]. biblioteket.stockholm.se/artikel/stockholm-läser.