

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 22 (1993)

Artikel: På tross av : Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie
Autor: Seiler, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858272>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

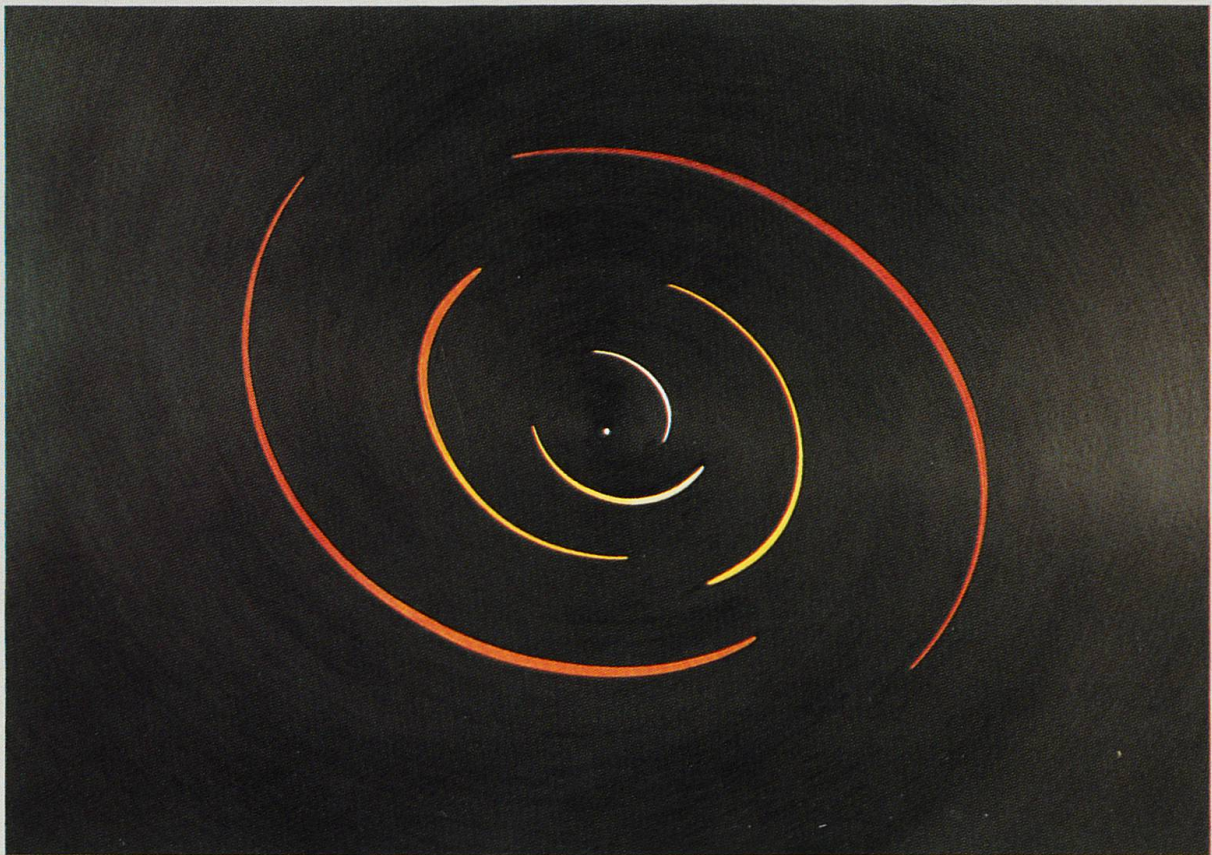
Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Thomas Seiler

På tross av

Paal Brekkes Lyrik vor dem
Hintergrund modernistischer
Kunsttheorie



Thomas Seiler

På tross av

Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund
modernistischer Kunsttheorie

Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft
für skandinavische Studien

22. Band

Thomas Seiler

På tross av

Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund
modernistischer Kunsttheorie



HELBING & LICHTENHAHN VERLAG AG
BASEL UND FRANKFURT AM MAIN

Thomas Seiler

På tross av
**Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund
modernistischer Kunsttheorie**



HELBING & LICHTENHAHN VERLAG AG
BASEL UND FRANKFURT AM MAIN

1993

Gedruckt mit Unterstützung
der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften

© Copyright by
Helbing & Lichtenhahn Verlag AG
Basel 1993

Herstellung:
J. J. Augustin, Glückstadt

ISBN 3-7190-1285-9
Bestellnummer 21 01285

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich im Wintersemester 1992/93 auf Antrag von Prof. Dr. O. Bandle als Dissertation angenommen.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Seiler, Thomas:

På tross av: Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund
modernistischer Kunsttheorie / Thomas Seiler. – Basel;
Frankfurt am Main: Helbing und Lichtenhahn, 1993
(Beiträge zur nordischen Philologie; Bd. 22)

ISBN 3-7190-1285-9

NE: GT

Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, "and what is the use of a book," thought Alice, "without pictures or conversations?" (Lewis Carroll: Alice's Adventures in Wonderland)

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	1
II.	ELEMENTE EINER MODERNISTISCHEN KUNSTTHEORIE	6
1.	Kunst als Zeichen	6
2.	AutorIn - Text - LeserIn	10
3.	Der Terminus "Reduktion" im Lichte einer rezeptionsästhetischen Textbetrachtung	15
III.	ÄSTHETIK UND ENGAGEMENT DES MODERNISMUS ..	19
1.	Ästhetik	19
1.1.	Dichtung als Handwerk	19
1.2.	Dichtung als Erkenntnis	20
1.3.	Dichtung als Verfremdung	23
1.3.1.	Entautomatisierung der Wahrnehmung	23
1.3.2.	Zur Funktion des Bildes	27
2.	Das lyrische Ich	31
3.	Engagement	37
3.1.	Einleitung	37
3.2.	Zum Realismus modernistischer Lyrik	38
3.3.	Hermetik	40
IV.	DER LYRISCHE MODERNISMUS IM UMKREIS ZWEIER LITERATURDEBATTEN	43
1.	Einleitung	43
2.	Tungetale fra Parnasset - Tungetaledebatte	44
3.	Det norske syndromet - Syndromdebatte	50
4.	Exkurs: Øverlands Heineverehrung als literaturtheoretisches Problem	57
V.	DAS LYRISCHE WERK PAAL BREKKES	67
1.	Einleitung	67
2.	"Jeg ville reise meg et dikt mot verden": Anmerkungen zu einem künstlerischen Problem	74

3.	Zur These des Bruches in Brekkes Lyrik	76
4.	"Et dikt som gir svarene er et dødt dikt": Die Funktion der Frage in Brekkes Dichtung	82
5.	"Som tror vi seirer ved å glemme" - die politische Bedeutung des Erinnerns	86
	5.1. Einleitung	86
	5.2. Skyggefektning	86
	5.3. Løft min krone, vind fra intet	98
	5.3.1. Zwei phänomenologische Gedichtanalysen	103
	5.3.1.1. Det kunne være nu	103
	5.3.1.2. Greners tyngde	105
6.	Roerne fra Itaka - Eine poetische Dialektik der Aufklärung	108
	6.1. Die Dialektik der Figuren "Meer" und "Boot"	116
7.	Montagetechnik als Wahrnehmungs- und Sprachkritik	123
	7.1. Einleitung	123
	7.2. Det skjeve smil i rosa	125
	7.3. Granatmannen kommer	134
8.	Aftenen er stille	145
9.	Die Geschichtlichkeit der Poesie - Syng ugle	148
10.	Flimmer. Og strek	157
11.	Nachtrag: Men barnet i meg spør	164
VI.	PAAL BREKKE UND ERLING CHRISTIE	
	ALS THEORETIKER	168
1.	Einleitung	168
2.	Paal Brekke	169
	2.1. Literatur: "Å dikte er å skape verden om igjen, og ut fra seg selv."	169
	2.2. Literaturkritik: "Virkemidler vs. lover"	170
3.	Erling Christie	173
	3.1. Literatur: "Poesi er ikke følelser"	173
	3.2. Literaturkritik: "Symboler vs. symptomer"	177
	Bibliographie	181
	Personenregister	192

I. EINLEITUNG

Im Zeichen des sich auch in Norwegen etablierenden Modernismus¹ wandte sich Erling Christie in den 50er Jahren dieses Jahrhunderts gegen die Anhänger einer biographischen, psychoanalytischen oder soziologischen Literaturbetrachtung. Er warf ihnen vor, den künstlerischen Charakter des Werks nicht zu berücksichtigen, weil sie Literatur zu einseitig nur als Material für die Kommentierung von textexternen Fakten (z.B. der Biographie des Autors) brauchen würden. Im Gegensatz dazu wünscht sich Christie eine Literaturkritik, die das Werk als *Kunstwerk* ernst nimmt und in erster Linie von ihm spricht. So schreibt er in "Hvorfor mangler vi en norsk litteraturkritikk?": "Spørsmålet ble verkets tilblivelse, de forutgående personlige prosesser og hvilken form for indre liv det sprang ut fra - ikke hvorvidt det levede sitt eget liv som kunst. Verket selv ble skjøvet ut i periferien - diktningen ble med psykologisk bedrevitenhet behandlet ikke som symboler, men som symptomer. [...] Kunsten selv skal være gjenstand for den kritiske vurdering, ikke mennesket bak verket."²

Die Äusserungen einer anderen zentralen Figur des norwegischen Modernismus, Paal Brekke, zielen in die gleiche Richtung: "Og hva man skal forstå, er ikke hva dikteren har følt, eller hva han har tenkt. Diktet vil man forstå, skrevet fra dikterens person."³ Auch für Brekke ist es wichtig, dass die RezipientInnen auf das reagieren können, was sie lesen, die AutorInnen sollen ganz hinter dem Werk verborgen bleiben: "Om dikteren derimot avstår fra å snakke omkring, og heller stiller et bilde opp for leseren, da kan man glemme dikterens person, da kan man reagere på det man ser."⁴

Die Zitate mögen zeigen, dass mit dem Aufkommen des Modernismus auch der Wunsch nach einer Literaturkritik erwachte, die sich von allen Spielarten des

¹ In der vorliegenden Arbeit markieren Brekkes "Skyggefektning" sowie seine Übersetzung von Eliots "The Waste Land", beide 1949 erschienen, den "modernistischen Durchbruch" in Norwegen. In "Skyggefektning" finden wir - wohl zum erstenmal in Norwegen - die *konsequente* Anwendung modernistischer Kunstgriffe, wie sie im schwedischen und vor allem finnlandschwedischen Raum schon lange vor 1949 gebräuchlich war.

² Erling Christie: Modernisme og tradisjon. Essays og artikler 1949-1959, Oslo 1983, S. 234 ff.

³ Das Zitat stammt aus einem Interview mit Paal Brekke, "Paal Brekke og diktets verden", in: Vinduet, Nr. 1, 1964, S. 29-32, S. 31.

⁴ Ebd., S. 31.

Positivismus befreit. Vorbild war der angelsächsische "New Criticism"⁵, den Christie in Norwegen populär machen wollte. In seinem Essay "Om å lese poesi" hält er denn auch unmissverständlich fest, dass das Interesse dem Werk zu gelten habe und nicht seinem Autor: "For poesien ville meget være vunnet den dag da man kunne flytte noe av interessen for poeten over på poesien - den dag man trakk konsekvensene av at det ikke er kunsten som er underordnet kunstneren, men kunstneren som er underordnet og totalt lar seg underordne kunsten. Deri ligger hans eneste krav på personlig interesse."⁶

Wie sind diese Ansichten zu interpretieren? Steckt dahinter die Angst der AutorInnen, dass ihre Lyrik denen unverständlich bleibt, die sich nicht mit dem Werk zufrieden geben und statt dessen beispielsweise nach biographischen Zügen der VerfasserInnen oder nach Manifestationen ihrer Lesefrüchte Ausschau halten? - Was wir hier vorerst nur behaupten, soll in dieser Arbeit begründet werden: ein wie auch immer gelagertes positivistisches Interesse an Texten des Modernismus trägt zum Verständnis derselben kaum etwas bei, ja, steht ihm oft sogar im Wege, weil es Bedeutung dort sucht, wo sie nicht zu finden ist, nämlich auf einer textexternen Ebene. Die Bedeutung literarischer Texte ist aber nichts von vornherein Gegebenes, das sozusagen unabhängig der Texte da wäre. Es wäre aber auch vereinfachend zu sagen, Bedeutung sei auf einer textinternen Ebene angesiedelt. Wolfgang Iser hat darauf aufmerksam gemacht, dass Bedeutungen erst im Lesevorgang generiert werden.⁷ Mit dieser Bestimmung rückt vermehrt das Verhältnis von Text und Leser in den Vordergrund. Dies Verhältnis gilt es auch in unserer Arbeit nicht aus dem Blick zu verlieren. Wir gehen davon aus, dass Texte Reaktion auf Wirklichkeit sind und nicht etwa deren Abbildung.⁸ Besonders sinnfällig wird das in einer literarischen Strömung wie derjenigen des Modernismus, die es den Lesern erschwert oder gar verunmöglicht, das im Text Dargestellte als Abbild einer Wirklichkeit zu begreifen, die ihnen vertraut wäre. Das hat Konsequenzen, weil dadurch ein referentielles Lesen dem Text unangemessen ist. Wie aber sollte modernistische Lyrik gelesen werden? Was zeichnet sie aus? Welcher Art sind die kunsttheoretischen Überlegungen, die ihr zugrun-

⁵ Vgl. das Vorwort von Andreas Lombnæs in der bereits erwähnten Essaysammlung Christies (Anm. 2): "I sine egne bokenmeldelser er han [Christie] i norsk sammenheng en pionér for den tekstsentrerte 'New Criticism'" (S. 9).

⁶ Ebd., S. 249.

⁷ Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, in: Rainer Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik, München 1975, S. 228-253, S. 229.

⁸ Ebd., S. 232: "Wenn er [der literarische Text] Reaktionen auf Gegenstände zu seinem Inhalt hat, dann offeriert er Einstellungen zu der von ihm konstituierten Welt. Seine Realität gründet nicht darin, Einsichten in diese parat zu halten. Es gehört zu den schier unaustilgbaren Naivitäten der Literaturbetrachtung zu meinen, Texte bildeten Wirklichkeit ab. Die Wirklichkeit der Texte ist immer erst eine von ihnen konstituierte und damit Reaktion auf Wirklichkeit."

de liegen? Das sind Fragen, denen wir anhand der Begriffe "Ästhetik" und "Engagement" nachgehen werden. Wir hoffen, dadurch einen Beitrag zum Verständnis des norwegischen lyrischen Modernismus leisten zu können. Ein Beitrag, der zunächst weniger auf Interpretation abzielt, als vielmehr den Rahmen beschreiben will, innerhalb dessen sich Verstehen vollzieht.⁹ Es geht - und das finden wir bei moderner Lyrik unumgänglich - darum, sich auch zu überlegen, warum man *nicht* versteht. Ein Gedanke, der in ähnlicher Form bereits von Erling Christie formuliert wurde.¹⁰

Interpretation soll erst in Kapitel V geleistet werden, wobei V.2., V.3. und V.4. sozusagen eine "Aussenansicht" bilden, und zwar in dem Sinne, dass sie versuchen, Brekkes Lyrik im Lichte seiner KritikerInnen zu sehen. Ab Kapitel V.5. kommen wir zu einer "Innenansicht" der Brekkeschen Lyrik, d.h. zur eigentlichen Interpretation. Wir haben es bewusst unterlassen, diesen Teil der Arbeit als selbständigen im Inhaltsverzeichnis zu kennzeichnen, weil wir eine Verschränkung von Theorie und Praxis anstreben und weil bereits die ersten drei Kapitel unter Berücksichtigung der Brekkeschen Lyrik abgefasst sind. Eine Lyrik, die auch im Kontext des europäischen Modernismus gesehen werden soll. Der Modernismus ist ein internationales Phänomen, und es ist ein Ziel unserer Arbeit, den europäischen Aspekt zu betonen und zu zeigen, wie sich der lyrische Modernismus im Takt mit neuen literaturwissenschaftlichen Methoden herausgebildet hat. Nicht selten wurde das, was TheoretikerInnen auf den Begriff bringen, von den PoetInnen bereits formuliert.¹¹

⁹ Roland Barthes schreibt in "Kritik und Wahrheit" über die zukünftige Literaturwissenschaft: "Es wird keine Wissenschaft der Inhalte sein können, [...] sondern eine Wissenschaft von den Bedingungen des Inhalts, das heisst der Formen: was sie interessieren wird, sind die Variationen der in den Werken angelegten und gewissermassen anlegbaren Bedeutungen. Sie wird nicht die Symbole interpretieren, sondern lediglich ihre Polivalenz. In einem Wort: ihr Objekt werden nicht mehr die erfüllten Bedeutungen der Werke sein, sondern die leere Bedeutung, die alle jene trägt." Roland Barthes: Kritik und Wahrheit, Frankfurt am Main 1967, S. 68. - Den Hinweis auf Roland Barthes verdanken wir Kaspar H. Spinners Buch "Zur Struktur des lyrischen Ich", Frankfurt am Main 1975, S. 20.

¹⁰ In seinem Aufsatz über Wallace Stevens schreibt Christie: "Personlig har jeg aldri støtt på noen poesi som har forekommet meg mer komplisert. Dette ikke som noen innvending men snarere som en bekjennelse. Kanskje b ø r man oppfatte den som komplisert - fordi man dermed erkjenner sitt eget respektløse forhold til ordene. Viktigere enn i første omgang å føle seg innviet er kanhende å komme til klarhet over hvorfor man i k k e gjør det." In: Modernisme og tradisjon, a.a.O., S. 109-113, S. 111.

¹¹ Vgl. Walter Baumgartner: Die Dezentralisierung der norwegischen Poesie, in: Aspekte der skandinavischen Gegenwartsliteratur, hrsg. von Detlef Brennecke, Heidelberg 1978, S. 173-197, S. 185 (Fussnote 42): "Angesichts der Hypothesen Wolfgang Isters über die Bedeutung textueller Unbestimmtheit für die aneignende, kreative Lektüre [...] kann darauf aufmerksam gemacht werden, dass skandinavische Lyriker diese Einsicht bereits in den sechziger Jahren in poetologischen Manifesten und in ihrer Praxis deutlich äusserten und anwendeten."

So steht auch in den literaturkritischen Arbeiten Brekkes, Christies oder Ekelöfs - um nur drei zu erwähnen - bereits eine Menge von dem, was dann von der Theorie her fundiert wurde.

Alles Schreiben - insbesondere das wissenschaftliche - geht von einer bestimmten Position aus. Die Frage ist nur, ob die Schreibenden sich das immer bewusst sind oder bereit sind, darüber zu reflektieren. In dem Sinne halten wir es für eine Pflicht intellektueller Redlichkeit, wenn wir zu Beginn dieser Arbeit die uns wichtig erscheinenden theoretischen Ansätze erläutern.

Weil wir Literatur von der Kommunikationstheorie her begreifen, meinen wir, eine geeignete theoretische Position im Umkreis semiotischer Ansätze zu finden. Dies auch deshalb, weil sie hervorragend geeignet sind, Äusserungen der Modernisten zu erklären (vgl. Kap. II.2.; III.). Wie wichtig es zudem ist, den ästhetischen Pol zu berücksichtigen, zeigt das Kapitel II.3., in dem wir in Diskussion mit Ingemar Algulins "Den orfiska reträtten" treten. Mit dem erarbeiteten theoretischen Rüstzeug versuchen wir im dritten Kapitel, modernistische Lyrik in ihrer Eigenheit genauer zu bestimmen. Was will diese Lyrik und worin unterscheidet sie sich von der tradierten? Worin liegt das spezifisch Neue modernistischer Poetik? Das sind Fragen, die im Vordergrund stehen werden. Bei ihrer Beantwortung wird es nicht genügen, modernistische Eigenheiten aufzuzeigen, sondern es wird - gemäss unseres funktionalistischen Literaturbegriffs - zu überlegen sein, welches ihre Funktion im Hinblick auf die Kommunikationsachse Text-LeserIn ist. Nur so, nebenbei bemerkt, wird uns auch eine Bestimmung dessen gelingen, was als Engagement modernistischer Texte begriffen werden kann. Denn dass ein Kunstgriff wie die Verfremdung sehr wohl mit dem Begriff des Engagement vereinbar ist, wird nur denjenigen einseitig, die sich funktionellen Fragen nicht verschliessen. Das gilt auch für die zwei scheinbar gegenläufigen Tendenzen modernistischer Lyrik, die durch ästhetische Verweigerung auf der einen, durch das Beharren auf dem kommunikativen Aspekt auf der anderen Seite gekennzeichnet sind.

Die Bestimmung von Literatur als Reaktion auf Wirklichkeit schliesst mit ein, dass das Gelesene zunächst als eigene Welt begriffen werden muss, was modernistischer Literatur den Vorwurf eingetragen hat, l'art pour l'art zu sein. Wie kurzschlüssig diese Argumentation ist, soll im Kapitel III.3. gezeigt werden. Das im Text Dargestellte hängt natürlich mit der Wirklichkeit zusammen, aber es ist Reaktion auf sie, nicht Abbild. Es geht uns darum, zuerst diesen dialektischen Umschlag zu orten, um dann (Kap. V.2., 3. und 4.) anhand einiger Themen der Lyrik Paal Brekkes das Engagement aufzuweisen. Ein Engagement, das von denen nicht zur Kenntnis genommen wird, die - wie Jan Erik Vold - referentiell lesen.

Das vierte Kapitel dient uns u.a. als Beweis der These, nach der alle Formen des Positivismus vor einem Phänomen wie dem Modernismus versagen müssen. Die zwei zu besprechenden Debatten sind hierfür geeignetes Anschauungsmaterial. Währenddem es uns im Kapitel über die Tungetaledebatte um ihre Darstellung in

Grundzügen geht, versuchen wir im darauffolgenden Kapitel über die Syndromdebatte, die Gemeinsamkeiten beider aufzuzeigen. Øverland wie Vold lesen referentiell; sie lesen Gedichte als Abbild der Wirklichkeit. Dies bringt es mit sich, dass auch zwischen AutorIn und Erzählinstanzen nicht klar unterschieden wird. Ein Vorgehen, das leicht zu Fehldeutungen führen kann, wie das Kapitel über Øverlands Heinebegeisterung zeigen soll.

Im sechsten und letzten Kapitel schliesslich möchten wir zwei Wegbereiter des norwegischen Modernismus in ihren theoretischen Äusserungen darstellen. Paal Brekke und Erling Christie haben beide Wesentliches zu einer Bewegung gesagt, die lange Zeit verkannt wurde und vielleicht immer noch wird. Beide versuchten stets, den Zusammenhang der norwegischen modernistischen Lyrik mit internationalen Strömungen herzustellen und redeten einer Lyrik das Wort, die sich vor den Anforderungen des Tages - um ein Heinewort zu brauchen - nicht verschliesst.

Zum Schluss dieser Einleitung möchten wir mit Lotman in aller Deutlichkeit festhalten: "Die Behauptung, das strukturell-semiotische Studium der Literatur lenke von der Frage des Gehalts, der Bedeutung, des gesellschaftlichen und moralischen Wertes der Kunst und ihrem Zusammenhang mit der Wirklichkeit ab, beruht auf einem Missverständnis.

Schon die Begriffe 'Zeichen' und 'Zeichensystem' allein hängen ja untrennbar mit dem Problem der Bedeutung zusammen. Zeichen erfüllen in der Kultur der Menschheit eine Mittlerfunktion, und Zweck jeder Verwendung von Zeichen ist die Übermittlung eines bestimmten Inhalts.

Abwendung von der Bedeutung kann gar nicht das Ergebnis einer Methode sein, die die Erforschung gerade des Zeichenproblems in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen stellt. Denn gerade die Erforschung dessen, was 'Bedeutung haben' bedeute, was der Kommunikationsakt sei und welche gesellschaftliche Rolle er spiele, eben dies macht doch das eigentliche Wesen des semiotischen Ansatzes aus."¹²

Wenn unsere Arbeit plausibel machen könnte, dass auch umgekehrt argumentiert werden könnte, wäre schon viel erreicht: Nicht das strukturell-semiotische Studium der Literatur lenkt von Fragen des Gehalts etc. ab, sondern eine Literaturbetrachtung, die als biographisch, psychoanalytisch, soziologisch bezeichnet werden kann. Sie lenkt von Fragen des Gehalts - auch des gesellschaftlichen - ab, gerade weil sie den künstlerischen Charakter eines Textes nicht beachtet. Indem sie ihn in letzter Konsequenz als *Kunst* nicht ernst nimmt, verfehlt sie seine Bedeutung auch in gesellschaftlicher Hinsicht. Uns geht es um eine Hinwendung zu Fragen der Bedeutung und des Gehalts von Kunst. Und wenn wir etwas versuchen, dann ist es, den Zusammenhang herzustellen zwischen einer als wirklichkeitsfremd geltenden literarischen Bewegung mit eben der Wirklichkeit.

¹² Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, München ²1981, S. 55 f.

II. ELEMENTE EINER MODERNISTISCHEN KUNSTTHEORIE

1. Kunst als Zeichen

Hvor ingen Tegn findes: ingen Poesi
(Paul La Cour)¹

Der russische Literaturwissenschaftler Jurij M. Lotman sieht in der Kunst ein besonderes Kommunikationsmittel, eine in besonderer Weise organisierte Sprache. Von ihm stammt die berühmt gewordene Bestimmung der Kunst als "sekundäres modellbildendes System"². D.h. die Kunst ist nach dem Typ der (natürlichen) Sprache gebaut, insofern ist sie sekundär. Sie ist aber auch ein Abbild der Wirklichkeit, insofern ist sie modellbildend. Die poetische Sprache stellt eine Struktur von grosser Kompliziertheit dar und vermag - obwohl aus dem Material der natürlichen Sprache geschaffen - "einen Informationsumfang zu übermitteln, der mit Hilfe der elementaren eigentlich sprachlichen Struktur gar nicht übermittelt werden könnte. Daraus folgt - fährt Lotman fort -, dass die betreffende Information (der 'Inhalt') ausserhalb der betreffenden Struktur weder existieren noch übermittelt werden kann."³ Lotman wird nicht müde zu betonen, dass die poetische Idee von einer ihr entsprechenden Textstruktur nicht zu trennen ist. Deshalb gehören Begriffe wie 'Form' und 'Inhalt' aufs engste zusammen und sind streng genommen untrennbar. Lotman schreibt: "Wenn wir ein Gedicht in gewöhnlicher Rede wiedererzählen, so zerstören wir seine Struktur und vermitteln dem Zuhörer keineswegs den Informationsgehalt, den das Gedicht enthielt. Insofern beruht die zum eisernen Bestand der Schulpraxis gehörende Methode, den 'Ideengehalt' und die 'künstlerischen Besonderheiten' getrennt zu betrachten, auf Verständnislosigkeit für die Grundlagen der Kunst und ist darüber hinaus noch schädlich: denn sie impft der grossen Menge der Leser eine falsche Vorstellung von Literatur ein, so als sei diese eine Art und Weise, lang und ausgeschmückt die gleichen Gedanken darzulegen, die man auch kurz und schlicht sagen könnte."⁴

¹ Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, København 1948, S. 76.

² Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, a.a.O., S. 22.

³ Ebd., S. 24 f.

⁴ Ebd., S. 25.

Bereits 1966 kommt Jean Cohen in seinem Buch "structure du langage poétique", Paris 1966, zum gleichen Schluss, wenn er schreibt (S. 34 f.): "On a donc le droit de poser l'autonomie du contenu, au moins en ce qui concerne le langage de type scientifique, et sur ce principe fonder la subordination de l'expression au con-

Die Auffassung von Literatur als Sprache nimmt implizit Abstand von der Vorstellung, derzufolge es das Ziel von Literatur ist, einen Sinn zu kommunizieren, der quasi unabhängig vor der Vertextlichung bereits besteht. "La littérature n'a plus pour objet de communiquer un sens pré-existant: elle est l'exigence et la recherche d'un sens, mais d'un sens qui ne se veut jamais accompli."⁵ Nicht zuletzt aufgrund solcher Überlegungen hat sich das Interesse der Literaturwissenschaft in den letzten Jahren immer stärker auf die Literarizität und damit auf den sprachlichen Aspekt eines Textes konzentriert.

Der in der Modernismusdebatte oft gehörte Vorwurf an die Adresse der Modernisten, sie würden sich zu kompliziert ausdrücken, beruht auf obigem Missverständnis. Es wird nicht gesehen, dass die Intention sich in einer bestimmten künstlerischen Struktur realisiert und von ihr nicht zu trennen ist.⁶ Stellvertretend für viele sei André Bjerke erwähnt, der den Vorzug aller grosser Lyrik darin sieht, dass sie einen komplizierten Inhalt in einfacher Form ausdrücken könne. Bei den Modernisten verhalte es sich umgekehrt: "De konsentrerer seg om å uttrykke enkle tanker på en innviklet måte."⁷ Diesem Ausspruch liegt eindeutig eine Optik zugrunde, die den Ideengehalt und die Form getrennt betrachtet.⁸ Lotman u.a. haben darauf aufmerk-

tenu. Le langage n'est que le véhicule de la pensée, il est le moyen dont elle est la fin et il n'est jamais certain a priori que la même fin ne puisse être atteinte aussi bien, ou peut-être mieux, par d'autres moyens. On aura donc toujours le droit de traduire un message en d'autres mots, soit pour le rendre plus accessible, soit, comme fait le maître, pour s'assurer que l'élève a compris. C'est là cet exercice éminemment pédagogique que l'on appelle 'explication de texte', et que le maître, dans nos écoles, applique indifféremment aux textes de tous genres, littéraires aussi bien que philosophiques et à la poésie aussi bien qu'à la prose. Or, c'est là tout le problème. L'autonomie du contenu, qu'atteste la traductibilité, est indiscutable pour ce qui est des textes non littéraires. L'est-elle encore en ce qui concerne les textes littéraires, et plus précisément la poésie? [...] Et tout le problème est de savoir quelle est la source de l'intraductibilité poétique."

⁵ Maurice-Jean Lefebvre: *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel 1971, S. 15.

⁶ Jurij M. Lotman: *Die Struktur...*, a.a.O., S. 25.

⁷ Zitiert nach Bjørn Nilsen: *En annen klode? Raskt tilbakeblikk på tungetaledebatten*, in: *Profil*, Nr. 2, 1968, S. 19-23, S. 21.

⁸ Dass dies nicht möglich ist, versuchte schon Mukařovský nachzuweisen. In seinem Aufsatz "Über die gegenwärtige Poetik" schreibt er, dass nicht nur der Gegensatz zwischen Form und Inhalt ungenau sei, sondern auch die Grenze zwischen Inhalt und Form sei unbestimmt: "Auf den ersten Blick will es zwar scheinen, als liessen sich den Vorstellungen, Gedanken und Gefühlen die sprachlichen Elemente, durch die sie ausgedrückt sind, als Form entgegenstellen. Das wäre jedoch ein Irrtum. Denn einerseits liegt schon in der Weise, in der die inhaltlichen Ele-

sam gemacht, dass "die Sprache eines Kunstwerks keineswegs eine 'Form' ist, sofern man unter diesem Begriff etwas Äusseres versteht, Äusseres im Verhältnis zu dem die Informationslast tragenden 'Inhalt'. Die Sprache eines künstlerischen Textes ist ihrem ganzen Wesen nach ein bestimmtes künstlerisches Modell der Welt und gehört in diesem Sine mit ihrer ganzen Struktur zum 'Inhalt', d.h. sie trägt Information."⁹

Wäre es einem Modernisten wie z.B. Brekke möglich gewesen, seinen Gedichtzyklus "Skyggefektning" unter Beibehaltung der künstlerischen Idee weniger kompliziert zu schreiben, er hätte es sicher getan. Genau dies ist aber nicht möglich. Veränderungen eines Textes implizieren eine Veränderung der poetischen Idee. Die geringfügig veränderten Teile aus "Skyggefektning" in "Det er alltid nå"¹⁰ sind hierfür schlagendes Beispiel: Auslassung einiger Verse, Isolierung eines Gedichtteils sowie Titelsetzung machen ihn zum eigenen Gedicht mit eigener Aussage. Ein Vergleich des Gedichts "Heltedåden" mit dem ähnlichen Teil aus "Skyggefektning" zeigt das deutlich. Das Gedicht lautet in der "Skyggefektning-Fassung" folgendermassen:

Ennå i de fredelige netter hender det
at lynet spjærer jungelteppet,
klirrende
mot hvite nerver. Og påny, en tusendels sekund,
springer han med bajonetten foran seg,
vrelende av hat og redsel-

et hat han hadde fått til låns
blant andre militæreffekter.

To støvler nummer tre og førr
med jernbeslag.
Fra dem var spendt en bue, elektrisk
sitrende imellom to metaller:
støvlens jordledning i leiregropen
og bajonettens blå og smale tunge, slikkende
mot mordet.

mente ins Werk eingeführt sind (in ihrer Verkettung, ihrer Motivierung) etwas Formales, andererseits wiederum ist in den sprachlichen Elementen etwas, was nicht künstlerische Form ist, sondern lediglich deren Grundlage; das ist die Sprache selbst als Produkt und Besitz der ganzen Sprachgemeinschaft." - Mukařovskýs Aufsatz ist zu finden in seinem Buch "Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik", München 1974, S. 84-99, S. 86.

⁹ Lotman, a.a.O., S.34 f.

¹⁰ Paal Brekke: Det er alltid nå. Dikt i utvalg, Oslo 1967.

En bue spendt
mot bristepunkt og kortslutning-
til endelig det hvite lynet
sprakte,
og gutten ilte vrelende
mot heltedåden.¹¹ (=1)

In "Det er alltid nå" finden wir folgenden Wortlaut:

Helteåden

Et hat han hadde fått til låns
blant andre militæreffekter

To støvler nummer tre og førr
med jernbeslag
Fra dem en bue, sitrende elektrisk
mellom to metaller
støvlens jordledning i leiregropen
og bajonettens blå tunge, slikkende
mot mordet

En bue spent mot kortslutning
til lynet sprakte
Og gutten ilte vrælende
mot helteåden.¹² (=2)

Wir sehen, dass in (2) die erste Strophe von (1) weggelassen wurde. Dadurch entfallen einige wichtige Worte und Informationen. (2) beginnt sozusagen in medias res, wohingegen die LeserInnen in (1) z.B. die Information erhalten, dass der Vorgang sich noch "i de fredelige netter" abspielt. Für die Rezeption ist damit eine ganz andere Information gegeben. Die fehlende Strophe lenkt in (1) entschieden die Interpretation. "Lynet" und "vrelende" kommen in (2) nur einmal vor. In (1) tauchen sie bereits in der Eröffnungstrophe auf. Dabei entlarvt in (1) die zweimalige Verwendung von "vrelende" - "springer han med bajonetten foran seg, / vrelende av hat og redsel-"; "og gutten ilte vrelende/mot helteåden." - das Wort "Helteåden". Zu beachten ist auch, dass (1) eingebettet ist in einen zusammenhängenden Teil, wohin-

¹¹ Paal Brekke: Skyggefektning, Oslo 1949, S. 39 f.

¹² Paal Brekke: Det er alltid nå, a.a.O., S. 13.

gegen (2) isoliert für sich alleine steht. Die zwei Fassungen stehen also in einem völlig anderen Umfeld, schon von daher wird man sie verschieden rezipieren, ein Vorgang, der durch die Titelsetzung in (2) noch gefördert wird. Es ist deshalb völlig zutreffend, wenn Helge Rykkja in der Besprechung von "Det er alltid nå" schreibt: "Det kjennes ut som om en leser en helt ny Brekke-bok."¹³

Allgemeiner gesagt: Eine Veränderung der Form bewirkt zwangsläufig eine Veränderung des Inhalts. Aber auch wenn nichts verändert wird, heisst das nicht, dass sich die Texte gleich bleiben, wenn sie in einem jeweils anderen Kontext stehen. Das Gedicht "Stengte rom" aus "Det er alltid nå" (S. 22) ist - abgesehen vom Titel - identisch mit dem Gedicht "Lukk alle dører til" aus dem Band "Løft min krone, vind fra intet" (S. 54). Doch was heisst identisch? Bezieht sich diese Identität nicht nur auf die Materialität der Zeichen? Sind die zwei Gedichte auch identisch auf der Ebene der Rezeption? Mitnichten! Die Tatsache, dass beide an einem jeweils anderen Ort in einem jeweils ganz anderen Kontext stehen, macht sie zu verschiedenen Texten, die semantisch jeweils verschieden aufgeladen werden. Hinzu kommt, dass der Rezeptionsvorgang in beiden Büchern natürlich verschieden verläuft. Aus diesem Grunde stimmen wir Bjerkes apodiktisch formuliertem Satz "et dikt som ikke har noen form, har heller ikke noen innhold"¹⁴ zu, allerdings verstehen wir unter Form etwas anderes als Bjerke. Er glaubt, es gebe so etwas wie Formlosigkeit und sieht die Form zudem als etwas Undynamisches, Äusseres an, in das der Inhalt verpackt ist. (Erst so gibt sein Satz über die Modernisten, "de konsentrerer seg om å uttrykke enkle tanker på en innviklet måte", überhaupt Sinn.)

Dass sogenannte formale Elemente wichtig für die Interpretation des "Inhalts" sind, ist eine triviale Erkenntnis, die aber immer dann vergessen wird, wenn Formlosigkeit, Traditionsbrüche, fehlende Gedichttitel etc. beklagt werden, ohne nach der Funktion dieser Stilmerkmale zu fragen. Hinter diesen Eigentümlichkeiten steht ja nicht die Unfähigkeit der VerfasserInnen, sondern die künstlerische Aussage teilt sich nur kraft dieser Eigentümlichkeiten mit und ist von diesen nicht zu trennen.

2. AutorIn - Text - LeserIn

In jüngerer Zeit wurde in der Literaturwissenschaft vermehrt das Verhältnis "Text - LeserIn" (die pragmatische Seite) in den Blickpunkt des Interesses gerückt. Von der

¹³ Profil, Nr. 5, 1967, S. 55.

Dass es eine sehr problematische Sache ist, Gedichte verbessern zu wollen, hat Brekke selbst gemerkt. Im Vorwort zur Sammlung "Dikt 1949-1972" schreibt er: "Å skrive dikt om igjen, ti og tyve år etterpå, synes meg i dag som tøv. Til gjengjeld regner jeg med leserens forståelse av at skjønnlitteratur alltid blir til mot en samtidens bakgrunn, og bare helt kan forstås/vurderes ut fra den bakgrunnen."

¹⁴ Bjørn Nilsen: En annen klode?, a.a.O., S. 22.

sogenannten Konstanzer-Schule ist mit Nachdruck darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Bedeutung eines Textes nichts von vornherein Gegebenes sei, sondern diese konkretisiere sich erst beim Lesen. Nach Wolfgang Iser¹⁵ besitzt jedes "literarische Werk zwei Pole, die man den künstlerischen und den ästhetischen Pol nennen könnte, wobei der künstlerische den vom Autor geschaffenen Text und der ästhetische die vom Leser geleistete Konkretisation bezeichnet."¹⁶ Wie ein Text verstanden wird, ist abhängig von vielen Faktoren wie der Zeit, in der er gelesen wird, den Lebensumständen der RezipientInnen usw.. Die naive Formel: "was will uns der Autor damit sagen", verschleiert diesen Sachverhalt und täuscht zudem einen ungetrübten Kommunikationsweg vom Autor zum Leser vor, in Wahrheit liegt aber ein notgedrungen mehrdeutiger Text zwischen beiden Grössen. Um mit Iser zu sprechen: "Der Text gelangt [...] erst durch die Konstitutionsleistung eines ihn rezipierenden Bewusstseins zu seiner Gegebenheit, so dass sich das Werk zu seinem eigentlichen Charakter als Prozess nur im Lesevorgang zu entfalten mag."¹⁷

Was nun das Verhältnis "AutorIn - Text" anbelangt, so sind wir in dieser Arbeit diesbezüglich sehr vorsichtig. Wir glauben nicht, dass es möglich ist zu bestimmen, "was uns der Autor damit sagen will", um obige Formel noch einmal anzuführen. In diesem Punkt wird man über Spekulationen nicht hinauskommen, jedenfalls sind methodologisch abgesicherte Erkenntnisse kaum möglich. Dies zu bestimmen soll auch nicht das Ziel interpretierender Lektüre sein, ist es doch eine Eigenheit von Kunstwerken ganz allgemein, dass sie, sozusagen bereits in statu nascendi, sich von der Autorität ihrer UrheberInnen lösen. Bezogen auf die Literatur heisst das nichts anderes, als dass Texte in ihrer Bedeutungsvielfalt über die ursprünglichen Intentionen der AutorInnen stets hinausgehen. Anders wäre die Vielzahl möglicher Interpretationen eines und desselben Textes gar nicht zu erklären. Die Ablösung des Textes von seinem Verfasser oder seiner Verfasserin ermöglicht einen kreativen Umgang mit Literatur, weil diese nicht mehr ausschliesslich auf eine einzige Instanz beziehbar ist.¹⁸ Da wir literarische Texte von der Kommunikationstheorie her begreifen, sprechen wir nicht von einem Autor im Text, denn beim Lesen erfolgt die Kommunikation nicht zwischen Autor und Leser, sondern zwischen der Leserinstanz und den Erzählinstanzen des Textes. Der Autor ist weder mit dem Sen-

¹⁵ Wolfgang Iser: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive, in: Rainer Warning (Hrsg.), a.a.O., S. 253-277.

¹⁶ Ebd., S. 253.

¹⁷ Ebd., S. 253.

¹⁸ Gegen die immer noch beliebte Praxis, Texte als Denkmäler zu lesen, die AutorInnen ihrem Willen gesetzt haben, wendet sich sehr scharfsinnig auch Hans-Jost Frey, und zwar in seinem Buch: Der unendliche Text, Frankfurt/M. 1990, S. 15 ff.

der (*énonciateur*¹⁹) noch mit dem Ich-Erzähler noch mit dem lyrischen Ich der Poesie identisch.²⁰ Natürlich gibt es ein Subjekt der Aussage. Aber dieses Subjekt darf mit dem wirklichen Autor nicht verwechselt werden, schon allein deshalb, weil "das Produktionsverhältnis, das er mit der Formulierung unterhält, nicht deckungsgleich mit dem Verhältnis [ist], das das äussernde Subjekt und das, was es äussert, verbindet."²¹ Die Bezeichnung "Autor" scheint auf den ersten Blick ein ganz und gar unproblematischer und klar definierter Begriff zu sein. Und doch stehen wir bei näherer Prüfung dieses Begriffs vor einem Abgrund von Problemen. Das hat unter anderem damit zu tun, dass sich bei genauerer Überlegung Begriffe wie "Autor", "Werk" oder "Text" verflüchtigen, sind doch die einzelnen Grössen keine starren unveränderliche Komponenten. Die Frage nach deren Klassifikation bereitet grosse Schwierigkeiten.²² Aber auch die Frage nach dem Status eines einzelnen Textes ist ungemein kompliziert, weil der Begriff "Text" eine Einheit und Abgeschlossenheit vortäuscht, die gar nicht vorhanden ist. Ein Text ist ein durch viele andere Texte beeinflusstes Gebilde, und es sprechen viele Stimmen in einem Text. D.h. ein Text schreibt sich ein in eine bestimmte Tradition, oder er bricht mit ihr; dies ist aber nur die andere Seite desselben Vorgangs. Diese Einsicht wird durch den Begriff des Autors verdeckt, weil die Vorstellung eines Autors den Gedanken insinuiert, wonach es einen sich selbst mächtigen Verfasser gibt, der Autorität über seinen Text hat und etwas Bestimmtes mitteilen will und dem es im Prinzip jederzeit möglich ist zu schreiben, was er will. Das ist sicher falsch. Eine unkritische Zuschreibung eines Textes zu seinem Produzenten verdeckt nicht nur den Abstand, der zwischen Produzent und Text herrscht, sondern sie verdeckt auch ganz grundsätzlich den fiktionalen Charakter eines Kunstwerks. Wir werden weiter unten zu zeigen versuchen, wie die Gleichsetzung der historischen Persönlichkeit des Autors mit dem "*énonciateur*" in den norwegischen Literaturdebatten zu höchst unklaren Behauptungen geführt und darüber hinaus von einem Verständnis des Modernismus weggeführt hat.

Noch aus einem anderen Grund ist diese Gleichsetzung nicht haltbar. Eine Identität zwischen Autor und "*énonciateur*" zu postulieren, hiesse ja, die Mukařovs-

¹⁹ Zur Terminologie vgl. Algirdas Julien Greimas; Joseph Courtés: *Semiotik - Sprogeteoretisk ordbog*, dansk redaktion: Per Aage Brandt og Ole Davidsen, Aarhus 1988.

²⁰ Vgl. hierzu den Artikel von Georges Güntert in der Neuen Zürcher Zeitung vom 3. Dezember 1987, Nr. 281, S. 27: "Semiotische Literaturbetrachtung. Aus Anlass des Zürcher Proust-Kolloquiums."

²¹ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. ³1988, S. 134.

²² Vgl. zu diesen Fragen Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, München 1974, S. 7-32.

ký²³ zufolge romantische Auffassung zu vertreten, nach der das Kunstwerk als Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit angesehen wird. Laut Mukařovský ist aber das Kunstwerk ein Zeichen²⁴, das einen spontanen Bezug zwischen Künstler und Kunstwerk nicht zulässt. "Zwischen dem Künstler und seinem Werk gibt es viele Dinge", sagt Mukařovský und betont, dass die Erschaffung eines Werks ohne Voraussetzung nicht möglich ist: "Schon darin, dass der Autor die Absicht hat, eben ein Kunstwerk zu schaffen, kommt er mit der bisherigen Auffassung des Kunstwerkes und der Kunst überhaupt in Kontakt, mit den bisherigen künstlerischen Verfahren, d.h. den verschiedenen Arten, derer man sich bei den einzelnen Komponenten eines Kunstwerkes bediente und bedient. [...] Und diese traditionellen künstlerischen Verfahren machen es schon von vornherein unmöglich, dass das Werk zum unmittelbaren Ausdruck wird. Schon von vornherein ist durch ihn der seelische Zustand des Künstlers, soweit er überhaupt ins Werk eingehen kann, objektiviert, von seiner Quelle fortgerissen, verwandelt in ein Zeichen. [...] Es gibt jedoch noch weitere Faktoren, die sich zwischen Künstler und Kunstwerk stellen. Vor allem seitens des Künstlers selbst die verschiedenen ausserästhetischen Motive seines Schaffens, [...] das sind z.B. wirtschaftliche Motive, [...] weiterhin gibt es Motive des Ehrgeizes, Motive, die aus gesellschaftlichen Rücksichten herrühren usw.. Auch diese bewirken, dass das Werk des Künstlers nicht in einem direkten Verhältnis zur Persönlichkeit des Künstlers stehen kann."²⁵

Diese Positionen vertreten in nuce das, was von modernistischer Seite her stets betont wurde. Sie können die theoretische Begründung dafür liefern, warum ausschliesslich das Werk das Interesse der LeserInnen beanspruchen soll und nicht etwa die AutorInnen. Aber auch wenn es um Fragen des Textsinns geht, sind semiotische Ansätze besonders geeignet, um das Verständnis für zahlreiche Äusserungen der Modernisten zu fördern, die ihrerseits z.T. hervorragende Theoretiker waren. Wir zitieren vier Stimmen, die das illustrieren sollen. 1. Paul Valéry: "Es gibt keinen wirklichen Sinn eines Textes. Der Autor hat hier keine Autorität."²⁶ 2. T.S. Eliot: "Ein Gedicht kann offenbar für verschiedene Leser sehr Verschiedenes bedeuten, und alle diese Bedeutungen können von derjenigen verschieden sein, die der Ver-

23 Jan Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst, in: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, a.a.O., S. 66-83, S. 69.

24 In seinem Aufsatz "Die Kunst als semiologisches Faktum" schreibt Mukařovský: "...denn jeder geistige Inhalt, der die Grenzen des individuellen Bewusstseins überschreitet, gewinnt schon aus der blossen Tatsache seiner Mitteilbarkeit den Charakter eines Zeichens." - Der Aufsatz findet sich in: Jan Mukařovský: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt am Main 1970, S. 138-147, S. 138.

25 Jan Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst, a.a.O., S. 80 ff.

26 Zitiert nach Walter Höllerer: Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I, Hamburg 1965, S. 110.

fasser im Sinne hatte."²⁷ 3. Paal Brekke in seiner Entgegnung auf W. Dahl, der 1963 die norwegische Lyrik mit folgenden Worten angriff: "...ikke bare er den sosialt overflødig og menneskelig kontaktløs, men den er også rett og slett dårlig." Brekkes Entgegnung: "Det samme diktet møter skiftende vurderinger, som om det ikke var det samme. Og det er det heller ikke. Et dikt kan bare leve gjennom sine relasjoner og de endrer seg. Det hører hjemme i en tradisjon, som endrer seg, eller stilles opp mot en annen, og forandrer seg. Og derav følger jo at vi ikke har andre kriterier enn dem som diktning selv gir oss."²⁸ 4. Gunnar Ekelöf: "En dikt har inte alldeles samma betydelse i går och i dag, varken för läsaren eller för diktaren själv. Det redan skrivna - respektive lästa - förändras och skiftar omärkligt genom sin förändrade ställning i tid och medvetande."²⁹

Eliot sagt sogar: "Denn einige Dichter werden diesem Sinn gegenüber unruhig, weil er ihnen überflüssig erscheint, und sie sehen Möglichkeiten dichterischer Intensität, die dadurch entstehen, dass man sich des Sinnes entledigt."³⁰ Aber auch dort, wo auf Sinn nicht verzichtet werden will, sind sich die AutorInnen der Vieldeutigkeit ihrer Texte sehr bewusst, wie die Zitate zeigen. Das Wissen um diese Vieldeutigkeit ist vielleicht mit ein Grund, warum versucht wird, den Rezipienten noch stärker und konsequenter, als das in "vormodernistischer" Dichtung der Fall war, in den Sinnfindungsprozess einzubeziehen. Ein Vorgang, der von Brekke und Christie als "Aktivierung" der LeserInnen bezeichnet wird.³¹ T.S. Eliot spricht sogar davon,

²⁷ Ebd., S. 257.

²⁸ Dahls Kritik "Poesi til regnskap" wie auch Brekkes Entgegnung "Regnskapet revideret" stehen in: *Vinduet*, Nr. 4, 1963, Dahl S. 307-308; Brekke S. 308-310, S. 309.

²⁹ Gunnar Ekelöf: *Självsyn*, in: *Blandade kort*, Stockholm 1967, S. 145-160, S. 145.

³⁰ Höllerer, a.a.O., S. 256.

³¹ Paal Brekke: "Og bare den kan ta imot et dikt, som lar seg engasjere av det. Ikke nødvendigvis i en forsvarskamp for de mer private idealer og illusioner, som den enkelte dikteren skulle være i besittelse av. Men for det i oss, som i det hele tatt får oss til å reagere på vår virkelighetsopplevelse. Formdriften, det i oss som vil skape verden i menneskets bilde." In: Tanker om "diktets vesen", *Samtiden* 1949, S. 629-640, S. 635 f. - Oder an einer anderen Stelle: "Men hva jeg således forlanger er at diktet - min egen åpenhet forutsatt - også virkelig vekker meg til møte. Det må gjerne, om det makter det, få 'engasjert' meg i det ene eller annet utenforliggende. Men det blir et biprodukt. Hva det i første og avgjørende omgang må prestere, det bruker jeg et annet ord for: det skal aktivisere meg. Ikke min tenkeevne eller min føleevne - men meg." In: Om kriterier for vurdering av lyrikk, *Vinduet*, Nr. 4, 1961, S. 277-283, S. 280.

Erling Christie: "Hva vi menneskelig har behov for er ikke en diktning som leverer sympatiske stemninger, men en diktning som er der hvor linjene brytes og møtes med tidens eget liv. En diktning som [...] aktiviserer, fordi den selv er en intensivt medleven i virkelighetens fulle virkelighet." In: "Erkjennende diktning". Der Aufsatz ist in der bereits erwähnten Essaysammlung Christies (vgl. Anm. 2 der Einleitung) auf den Seiten 242-247 zu finden. Das Zitat steht auf

dass in der Dichtung die Inhalte so unabsehbar in ihren Bedeutungen seien, dass sogar beim Dichter selbst das Wissen vom Sinn des Gedichteten begrenzt sei.³² Bei La Cour findet sich der gleiche Gedanke in zugespitzter Form: "Derfor er det Kunstnerens Skæbne at overgive dig et Budskab, som er forseglet for ham selv. Han tror at skimte de svage Omrids af det, større Sikkerhed kan han aldrig faa."³³ Die Vorliebe vieler Modernisten fürs Fragmentarische, für die Montagetechnik, die Andeutung, die absolute Metapher etc. wird vor dem Hintergrund solcher Äusserungen verständlicher. Denn wenn es nicht mehr ohne weiteres möglich ist, "Sinn" mitzuteilen, dann kann diese Erkenntnis auch in formaler Hinsicht Konsequenzen haben. Der Text wird auf diese Weise unbestimmter, sein/e VerfasserIn kann und will nicht länger Wirklichkeit vermitteln, nicht nur weil sie zunehmend in Frage steht, sondern vor allem auch deswegen, weil die LeserInnen gezwungen werden sollen, ihre eigene Vorstellungswelt zu mobilisieren. Ein Prozess, der intensiviert wird, wenn "die Illusion der Wirklichkeit"³⁴ verweigert wird. Deshalb auch ist ein referentielles Lesen³⁵ modernistischer Literatur dem Gegenstande unangemessen: Das im Text Dargestellte darf mit der Wirklichkeit gerade nicht gleichgesetzt werden.

3. Der Terminus "Reduktion" im Lichte einer rezeptionsästhetischen Textbetrachtung

Wir haben am Ende des letzten Kapitels von der Unbestimmtheit modernistischer Texte gesprochen und uns abschliessend Gedanken über diese Unbestimmtheit im Hinblick auf das lesende Subjekt gemacht. Im folgenden soll unsere Position mit derjenigen Ingemar Algulins³⁶ verglichen werden, der versucht, die Ausdrucksfor-

Seite 247. - In "Poesien og det virkelige" schreibt Christie: "I denne forstand kan man si at modernismen har reist kravet om en mer aktiv tilegnelse av poesien." (S.115) "For å holde fast ved at poesien krever en aktiv og personlig tilegnelse, kunne man derfor si at problemet ikke alltid er poesiens uforståelighet, men leserens passivitet." (S.116) "Poesien og det virkelige", in: Vinduet, Nr. 2, 1955, S. 114-126.

³² Zitiert nach Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1985, (erweiterte Neuauflage), S. 19.

³³ Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 16.

³⁴ Vgl. Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte, a.a.O., S. 246 ff.

³⁵ Wenn wir von "referentiellem Lesen" oder von "Referenz" sprechen, meinen wir stets den Bezug auf die aussertextliche Wirklichkeit und nicht die textuelle Situation, innerhalb derer es auch referentielle Bezüge gibt.

³⁶ Ingemar Algulin: Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund, Stockholm 1977. In unserem Zusammenhang wichtig ist das Einleitungskapitel, S. 7-25; im Hinblick auf den Terminus 'Reduktion' sind S. 12 ff. besonders wichtig.

men des orphischen Rückzugs (den orfiska reträtten) mit dem Terminus "Reduktion" zu beschreiben. Abgesehen davon, dass der Begriff sehr unklar ist, was insbesondere bei seiner Konfrontation mit den jeweiligen Gedichten deutlich wird, lässt sich unseres Erachtens von einer Reduktion nicht sprechen, besonders dann nicht, wenn die rezeptionsästhetische³⁷ Seite eines Textes berücksichtigt werden soll. Denn einer Sehweise, die die Beziehung des Zeichens auf den Interpretanten mitberücksichtigt, stellt sich das, was Algulin als "Reduktion" bezeichnet, nicht als solche dar.

Algulin spricht davon, dass sich hauptsächlich in einer symbolischen Wertreduktion der orphische Rückzug manifestiere. "En i seg högvalent symbol kan få sitt värde reducerat genom ett predikat, en bestämning eller attribution som deformerar eller destruerar den eller på annat sätt uttryckligen devalverar den. Det kan vara fråga om en participform av ett verb, en oerhört vanlig konstruktion i 40-talspoesin. Exempel: 'den sönderslagna lyran'. Som ett orfiskt instrument har lyran ett högt symbolvärde, som reduceras genom det destruktiva verbet. Destruktionen hänför sig här intet till något konkret utan till dels föreställningen om en orfisk poesi, dels föreställningen om att denna poesi har förfallit och utplånats."³⁸ Das Beispiel beweist das Gegenteil dessen, was es sollte. Zweifellos hat die Leier als orphisches Instrument einen hohen Symbolwert, nur wird dieser durch das destruktive Verb nicht reduziert, wie Algulin behauptet, sondern um eine Dimension erweitert. Das Wort 'Leier' besitzt nämlich nur für diejenigen einen Symbolwert, die um die Konnotationen des Wortes wissen und es in eine - eben die orphische - Tradition einordnen können. Die Uneingeweihten wissen, dass die Leier ein Musikinstrument ist, etwas anderes wird das Wort ihnen nicht bedeuten. Die Formulierung 'den sönderslagna lyran' greift folglich nur, wenn die 'Leier' tatsächlich in Verbindung mit Orpheus und der entsprechenden Tradition gebracht wird. Ist das der Fall, wird den 'sönderslagna lyran' jedoch als Ausweitung wahrgenommen, weil ein neuer Bedeutungskomplex zum alten tritt, der dadurch nicht reduziert wird, sondern mit 'sönderslagna' in reizvoller Spannung bestehen bleibt. Deswegen ergibt die Hinzufügung eines neuen Bedeutungskomplexes zum tradierten alten eine thematische Expansion und nicht, wie Algulin meint, eine thematische Reduktion.

Diese wird von ihm wie folgt charakterisiert: "Den kan bäst karakteriseras som en minskning av det symboliska värdet av diktens bilder, positioner, roller och rörelser. Den kan framträda som en reduktion av helheten till delen eller fragmentet, som en degradering från en hög position till en låg. Rörelsen kan gå från det expansiva till det kontraherade, från det högvalenta till det lågvalenta, från det harmoniska till det disharmoniska."³⁹ Hier kommt deutlich Algulins positivistischer Ansatz zum Vorschein. Aus der quantifizierenden Beobachtung, dass eine Ganzheit

³⁷ Begriff nach Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1974, S. 144-208, bes. S. 168 ff.

³⁸ Ingemar Algulin: Den orfiska reträtten, a.a.O., S. 13.

³⁹ Ebd., S. 13.

in Fragmente zerfallen kann, zieht er den Schluss, es müsse sich dabei um eine thematische Reduktion handeln. Kein Wort davon, dass "en reduktion av helheten till delen eller fragmentet" nicht automatisch eine Reduktion nach sich ziehen muss, ja, dass das eine mit dem anderen gar nichts zu tun haben braucht. Algulins Positivismus äussert sich auch darin, dass die ästhetische Wahrnehmung eines Textes, sein ästhetischer Pol (vgl. Seite 11 dieser Arbeit) nicht beachtet wird: "Den textexplicita reduktionen kan framträda i en klartextlig, diskursiv form, som när diktaren exempelvis förklarar att hans dikt är död och därmed uttryckligen eliminerar dess värde."⁴⁰ Algulin gibt sich sehr naiv, wenn er glaubt, dass der Wert eines Gedichts eliminiert wird durch eine negative Einschätzung seines Autors. Denn damit ist überhaupt noch nichts darüber gesagt, wie das Gedicht wahrgenommen wird, die AutorInnen können seinen Wert gar nicht bestimmen. Hinzu kommt, dass seine Meinung nicht unbesehen hingenommen werden darf. Es ist ja immer auch damit zu rechnen, dass sein Urteil als Bescheidenheitstopos aufzufassen ist, dass er es als rhetorischen Kniff braucht, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Gedicht zu lenken, dass sein Diktum also nichts anderes als ein rhetorisches Stilmittel ist.

Dass der Terminus 'Reduktion' sehr unglücklich gewählt ist, wird an den angeführten Gedichten besonders deutlich. Aufgrund der verwendeten Worte wird z.B. Enckells "I tunga urnor går tonlös musik"⁴¹ als thematische Reduktion aufgefasst, wo doch die Worte erst einen Wert im konkreten Text erhalten.

Ein Blick auf Celans Gedicht

Stehen, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-stehen
Unerkannt,
für dich
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.⁴²

zeigt, dass dessen Essenz mit dem Hinweis, dass es eine extrem radikale Sprachreduktion allein schon in der Thematik beinhalte⁴³, nicht erfasst werden kann und dass

⁴⁰ Ebd., S. 13.

⁴¹ Ebd., S. 87.

⁴² Ebd., S. 73 ff.

⁴³ Ebd., S. 75: "Även den sena diktsamlingen 'Atemwende' från 1967 innehåller en extremt radikal språkreduktion i själva tematiken."

das Wort 'Reduktion' ausserdem eine falsche Vorstellung insinuiert. Aufgrund der letzten Strophe auf Sprachreduktion zu schliessen, deutet auf ein sehr mechanisches Vorgehen hin. Wird diese nämlich in Beziehung zum Ganzen gelesen, wird klar, dass es in diesem Gedicht nur vordergründig um eine Sprachreduktion (was immer das heissen mag) geht. Vielmehr ist von der Bewahrung der Sprache und von der Bewahrung der Autonomie des Subjekts die Rede. Beides ist vorerst nur als Widerstand gegen die soziale und politische Entfremdung denkbar, und das wiederum hat mit einer Sprachreduktion nichts zu tun.⁴⁴

⁴⁴ "Celan hat gegen Brecht eingewandt, dass das moderne Gedicht sich nicht nur dem Risiko aussetzt, zuviel Ungesagtes nicht zu sagen, sondern auch Gefahr läuft, zuviel Gesagtes mit einzuschliessen, obwohl es gerade dies vermeiden will." - Eine Überlegung, die mit dem statischen Terminus 'Reduktion' kaum zu erfassen ist. Obigen Hinweis verdanken wir Uwe Japp. Er stellt eine Interpretation eines Celan-Gedichtes dar und ist zu finden in Japps Buch "Literatur und Modernität, Frankfurt am Main 1987, S. 334.

Im übrigen verweisen wir auf die sehr anregende Studie von Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, Frankfurt am Main 1976. Vgl. ihre Interpretation des Gedichts, das Algulin zu seiner Beobachtung veranlasste, auf den S. 182 ff.

III. ÄSTHETIK UND ENGAGEMENT DES MODERNISMUS

1. Ästhetik

1.1. Dichtung als Handwerk

Dass ein Gedicht nicht entsteht, sondern gemacht wird, ist ein Diktum aus Gottfried Benns Munde, das viele moderne LyrikerInnen unterstützen würden. Mit diesem polemisch formulierten Satz zieht Benn gegen eine idealisierende und verklärende Sichtweise der Dichterrolle zu Felde, wie sie z.B. von Emil Staiger (um ein ebenso berühmtes wie einflussreiches Beispiel zu nehmen) vertreten wurde. In seinen "Grundbegriffen der Poetik"¹ heisst es über lyrische Dichtung: "Der lyrische Dichter leistet nichts. Er überlässt sich - das will buchstäblich verstanden sein - der Eingebung. Stimmung und in eins damit Sprache wird ihm eingegeben. Er ist nicht imstande, der einen oder der anderen gegenüberzutreten. Sein Dichten ist unwillkürlich."² Und weiter: "Der Lyriker fordert nichts; im Gegenteil, er gibt nach; er lässt sich treiben, wohin die Flut der Stimmung ihn trägt."³ Mit dieser Bestimmung der Dichterrolle rückt Staiger den Lyriker in die Nähe eines Mediums, durch das es - ohne Zutun des Dichters - dichtet. Diese Position stimmt ziemlich genau mit dem orphischen Dichterideal überein, das Algulin⁴ in neun Punkten zu umreissen suchte. So heisst es unter Punkt neun: "I själva skapelseprocessen tenderar diktaren ibland att uppfatta sig som verbalinspirerad, dvs hans ord har ett okänt, gudomligt ursprung och han själv en medial karaktär."⁵

Von solchen (orphischen) Positionen wird in der literarischen Moderne abgerückt und statt dessen der handwerkliche Aspekt, der Aspekt des Machens, der Konstruktion betont und derjenige der Eingebung vernachlässigt, bisweilen sogar als der Lyrik unangemessen verworfen. "Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt. Damit verbindet sich die Vorstellung von Bewusstheit, kritischer Kontrolle und [...] die Vorstellung von Artistik", sagt Gottfried Benn⁶. Und Paul Valéry:

¹ Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, München ⁴1978.

² Ebd., S. 19.

³ Ebd., S. 33.

⁴ Algulin: Den orfiska reträtten, a.a.O.

⁵ Ebd., S. 9.

⁶ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, in: Gesammelte Werke in acht Bänden, hrsg. von Dieter Wellershoff, München 1975, Bd. 4, S. 1058-1096, S. 1059.

"Wenn man mich also befragt, [...] was ich in diesem oder jenem Gedicht habe sagen wollen, so antworte ich, dass ich nicht etwas habe sagen, sondern machen wollen, und dass eben diese Absicht zu machen, das gewollt hat, was ich gesagt habe."⁷ Wie ein roter Faden zieht sich durch diese Äusserungen das Moment der Absicht, des Bewusstseins, das jetzt als unabdingbar für das poetische Gelingen angesehen wird: "There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him 'personal'. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality."⁸ Modernes Dichten überlässt sich nach T.S. Eliot gerade nicht der Eingebung, die Staiger zufolge *das* Merkmal lyrischer Dichtung ist. Ganz im Gegenteil sind Begriffe wie 'Eingebung' und 'Stimmung' verdächtig geworden, weil sie mangelnde Distanz zum Gegenstand anzeigen. Moderne Lyrik will dem Stimmungshaften gegenüberreten, es modellieren. Das Dichten soll willkürlich sein, das Gegenteil dessen, was Staiger als sein Wesen bestimmte. "Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmässige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht", heisst es bei Benn in seiner berühmten Rede über "Probleme der Lyrik".⁹ Auch Paul La Cour spricht davon, dass ein Begriff wie "Stimmung" den Tod der Poesie bedeute.¹⁰ Bei Paal Brekke sind das Poetische und das Stimmungshaft zwei sich ausschliessende Prinzipien: "Hva jeg kaller poetisk blir da det motsatte av stemning."¹¹ Interessant ist seine Begründung für diese Behauptung, wir erachten sie als in hohem Masse typisch für die Moderne: "Å overgi seg til en stemning, heter det jo, det er passivt, man lukker øynene, man har det skjønt. Men poesi er synliggjørelse, du åpner øyne som du ikke visste om, du skaper skjønnhet."¹² Das Poetische wird in Opposition zum Stimmungshaften gesehen. Die LeserInnen sollen durch nüchterne, präzise Worte angesprochen und nicht durch eine Stimmung betört werden.

1.2. Dichtung als Erkenntnis

Moderner Lyrik geht es um Erfassung, um Erkenntnis der Wirklichkeit. Wir setzen den Ausdruck "Erkenntnis der Wirklichkeit" bewusst, weil wir denjenigen Stimmen

⁷ Höllerer: Theorie der modernen Lyrik, a.a.O., S. 109.

⁸ T.S. Eliot: Tradition and the Individual Talent, in: The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism, London ³1969, S. 47-60, S. 58.

⁹ Benn: Probleme der Lyrik, a.a.O., S. 1059.

¹⁰ Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, København 1949, S. 131: "Stemningen er Poesiens Død."

¹¹ Brekke: Om kriterier for vurdering av lyrikk, a.a.O., S. 283.

¹² Ebd., S. 283.

entgegengetreten wollen, die behaupten, sie wende sich von der Wirklichkeit ab. Dagegen ist zu betonen, dass auch sogenannt schwerverständliche, hermetische DichterInnen oft darauf aufmerksam gemacht haben, dass sie versuchen, sich mit Hilfe ihrer Dichtung in der Wirklichkeit zu orientieren. Paul Celan beispielsweise schreibt folgendes: "Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergewärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie misstraut dem 'Schönen', sie versucht, wahr zu sein. [...] Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, 'poetisiert' nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein."¹³ Und von Günter Eich stammt die berühmte Formulierung: "Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekannten Fläche den Kurs markieren."¹⁴

Im Schaffen der beiden Norweger Brekke und Christie wird der Aspekt der Erkenntnis sogar explizit thematisiert. Für Christie ist es dem Modernismus zu verdanken, dass Gedichte wieder Erkenntnisinstrumente sein können. In "Poesien og det virkelige" schreibt er: "Med modernismen er poesien igjen blitt en måte å erkjenne på."¹⁵ Im selben Aufsatz stellt er das Gedicht als einen "organischen Erkenntnisprozess" dar.¹⁶ Auch für Paal Brekke muss ein Gedicht stets mehr sein als nur Wiedererkennung, da es ja die LeserInnen aktivieren soll. "Poesien skal være en form for erkjennelse"¹⁷, verkündet er programmatisch. Und weil Erkenntnis der Wirklichkeit nur möglich ist, wenn ein Interesse an ihr vorhanden ist, müssen die LyrikerInnen der Welt zugewandt sein. Sie sollen mitten in der Zeit stehen, "sich mit Wirklichkeiten beladen", um mit Gottfried Benn zu reden.¹⁸ "Der Lyriker kann gar

¹³ Paul Celan in einer Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris 1958; zitiert nach P.C.: Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, Bd. 3, S. 167 f.

¹⁴ Vgl. Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten, hrsg. von Hans Bender, München 1969, S. 23.

¹⁵ Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 119.

¹⁶ Ebd., S. 120.

¹⁷ Paal Brekke: Om kriterier..., a.a.O., S. 279 ff.

¹⁸ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, a.a.O., S. 1069.

nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muss an allem nahe dran sein, er muss sich orientieren, wo die Welt heute hält, welche Stunde an diesem Mittag über der Erde steht."¹⁹

Mit solchen Äusserungen wird mit der romantischen Vorstellung gebrochen, nach der das Dichten in Abgeschiedenheit von der Gesellschaft, gänzlich aus dem Inneren der AutorInnen hervorquillt und wonach Weltabgeschiedenheit die Voraussetzung für dichterisches Gelingen ist. Demgegenüber wird in der Moderne die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit gesucht. Das schlägt sich auch im dichterischen Prozess nieder. Galt im Gefolge der Romantik das Werk als "tatsächlicher Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit"²⁰, so geht es jetzt in bewusster Abkehr von der Romantik darum, das Werk unpersönlich zu machen. "Det er Digtets Maal at overstaa og tilintetgøre Digteren", formuliert Paul La Cour in seinen "Fragmenter af en Dagbog".²¹ Für die LeserInnen wiederum heisst das nichts anderes, als dass ihr Interesse dem Kunstwerk zu gelten hat. Dieses muss als "unpersönliches Gebilde" aufgefasst werden und nicht als subjektive Äusserung eines Dichters, eine Vorstellung, die dem 19. Jahrhundert entlehnt ist und die mit dem Postulat der "Dichtung als Erkenntnis" nicht unbedingt vereinbar ist.²² Es gilt also, Strategien zu entwickeln, damit das Gedicht "for det moderne Menneske en uundværlig Erkendelsesform"²³ sein kann und nicht als Privatmeinung der AutorInnen missverstanden wird. Für Brekke beispielsweise wird in diesem Zusammenhang das poetische Bild wichtig. "Modernismen, dengang, var utskjelt for å kretse om de enkeltvise dikternes fremmedhet i verden. Det kunne forøvrig være like legitimt som senere poeters kretsing om sitt kameraderi. Men i alvor: en fremmedfølelse, ofte kalt pessimisme, som vi forsøkte å gjøre ikke-privat ved alltid å billedomskrive den."²⁴

Der nicht nur in Norwegen äusserst einflussreiche T.S. Eliot betont die Rolle des Wissens um die Tradition, in der sich der Dichter eingebunden fühlt und die sein Schaffen auch bestimmt. "What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career. What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress

¹⁹ Ebd., S. 1087.

²⁰ Jan Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst, a.a.O., S. 69 ff.

²¹ Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 32.

²² Vgl. hierzu Kaspar H. Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich, Frankfurt am Main 1975, S. 4 ff.

²³ Bjørn Poulsen: Elfenbenstaarnet II, in: Heretica, Nr. 2, 1949, S. 138-158, S. 139.

²⁴ Arngeir Berg, Espen Haavardsholm: Skrive og kjempe. Samtaler med seks skandinaviske samtidspoeter, Oslo 1977. Darin das Interview mit Paal Brekke auf den S. 86-100, S. 93.

of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality."²⁵ Diese Theorie der Entpersönlichung ist für die literarische Moderne sehr wichtig geworden und steht in krassem Gegensatz zu der Vorstellung des Dichtens als unwillkürlicher, spontaner Akt, der die Gemütsverfassung des Autors ausdrücken soll. Es ist bezeichnend, dass einige Fragmente in La Cours Tagebuch unter dem Stichwort "Unpersönlichkeit" zusammengefasst sind. Hellsichtig heisst es dort: "I al stor Digting findes et Element af Afpersonalisering. Den vil ikke beherske dig med individuel Sjælfuldhed, men lyse ind i dig med upersonlig Aand. [!] Den bekender jævnt, at den er dit Værk."²⁶

1.3. Dichtung als Verfremdung

1.3.1. Entautomatisierung der Wahrnehmung

Jede Sicht der Dinge, die nicht befremdet, ist falsch. Wird etwas Wirkliches vertraut, so kann es nur an Wirklichkeit verlieren. (Paul Valéry)²⁷

Bereits 1956 hat Hugo Friedrich in seinen berühmten "Strukturen der modernen Lyrik" darauf aufmerksam gemacht, dass das moderne Gedicht, wenn es Wirklichkeiten berührt, sie diese nicht beschreibend und "nicht mit der Wärme eines vertrauten Sehens und Fühlens" behandelt, sondern "es führt sie ins Unvertraute, verfremdet sie, deformiert sie."²⁸ Die Wirklichkeit ins Unvertraute führen - über diesen Aspekt wurde schon viel geschrieben und es wäre hier nicht interessant, nachzudoppeln. Für uns interessant wird es erst wieder, wenn wir die Tendenz zur Verfremdung und Deformierung in Zusammenhang bringen mit dem postulierten Erkenntniswert der Dichtung wie auch mit der kommunikativen Funktion der Lyrik, die von den Modernisten gerne betont wird. Wir haben es hier mit einer Spannung zu tun, wie sie für moderne Lyrik typisch ist. Was damit gemeint sein soll, möchten wir im folgenden zeigen.

Im letzten Kapitel haben wir darauf hingewiesen, dass es auch moderner Lyrik um möglichst präzise Erfassung der Wirklichkeit, um ihre Erkenntnis geht. Ein Aspekt, der angesichts der Hermetik des Modernismus gerne übersehen wird. Nun will modernistische Lyrik nicht nur erkennen, sie will sich auch mitteilen; trotz aller Dunkelheit des Stils wird auf der kommunikativen Funktion der Sprache beharrt.

²⁵ T.S. Eliot: Tradition and the Individual Talent, a.a.O., S. 52 f.

²⁶ Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 178.

²⁷ Zitiert nach Walter Höllerer: Theorie der modernen Lyrik, a.a.O., S. 113.

²⁸ Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 16.

Brekke hat vielfach darauf hingewiesen: "Og diktningen igjen er en funksjon av samfunnet. Den rører seg i språket, et sosialt kommunikasjonsmiddel."²⁹ "Men ordene er ikke speil, eller i så fall bare for trette diktere, - de er i nettopp vår situasjon først og fremst kommunikasjonsmidler."³⁰ Es ist auffallend, dass viele moderne LyrikerInnen auf der Isolation, der Abgeschlossenheit des Gedichts beharren und trotzdem in ihren theoretischen Überlegungen am Gedanken festhalten, ein Gedicht müsse sich mitteilen, ein Gegenüber suchen, ins Gespräch treten. Mit anderen Worten: Sie behalten den Weg im Auge, der zu einer Öffnung des in sich gekehrten Gedichts führen kann. Bei Benn etwa heisst es in seinen "Problemen der Lyrik": "Auch dieses Gedicht ohne Glauben, auch dieses Gedicht ohne Hoffnung, auch dieses Gedicht an niemanden gerichtet ist transzendent, es ist, um einen französischen Denker über diese Fragen zu zitieren: 'der Mitvollzug eines auf den Menschen angewiesenen, ihn aber übersteigernden Werdens'."³¹ "Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. [...] Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber"³², heisst es bei Celan. Auch Ekelöf hat den Weg zum anderen Menschen vor Augen, wenn er sagt: "En diktares första uppgift är att bli lik sig själv, att bli människa. Hans första plikt - eller snarare hans bästa medel att komma fram till detta - är att erkänna sin obotliga ensamhet och meningslösheten i sin vandring på jorden. Det är först så han kan rycka undan alla kulisser, dekorationer, förklädnader från verkligheten. Och det är bara på den bogen han kan bli till nytta för andra - genom att ställa sig i andra - i alla! - människors predikament. Det är meningslösheten som ger livet dess mening. Detta är i korthet mitt credo quia absurdum."³³ Die zitierten Stimmen sollen deutlich machen, worauf wir hinauswollen. Offenbar wird das Beharren auf dem kommunikativen Aspekt der Lyrik einerseits, das Verfremden der Wirklichkeit andererseits, wie wir dies im Anschluss an Hugo Friedrich eingangs dieses Kapitels kurz beleuchteten, nicht als Widerspruch empfunden. Es stellt sich uns deshalb die sehr interessante Frage, wie diese zwei sich scheinbar ausschliessenden Momente unter einen Hut zu bringen sind. Eine Antwort darauf geben uns die Theorien der russischen Formalisten.

Im russischen Formalismus wird der planmässige Verstoss der poetischen Sprache gegenüber der Sprache des alltäglichen Gebrauchs gerade als Merkmal der Kunst angesehen. Das Dichterische wird in einer bestimmten Darstellungsweise und nicht im thematischen Bereich gesucht. Gegenüber einer im damaligen Russland weitverbreiteten Auffassung, wonach das Spezifikum der dichterischen Sprache in

²⁹ Paal Brekke: Å skrive dikt i dag, in: Vinduet, Nr. 2, 1967, S. 134-143, S. 137.

³⁰ Paal Brekke: En 'konkret' poesi?, in: Til sin tid. Journalistikk 1945-70, Oslo 1970, S. 164-168, S. 168.

³¹ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, a.a.O., S. 1089.

³² Paul Celan: Der Meridian, in Ges. Werke, Bd. 3, a.a.O., S. 187-202, S. 198.

³³ Gunnar Ekelöf: En outsiders väg, in: Promenader och utflykter, Stockholm 1963, S. 165-176, S. 175 f.

deren Fähigkeit besteht, eine 'Idee im sinnlichen Bild' zu konkretisieren und somit Unbekanntes durch das Bekannte zur unmittelbaren Anschauung zu bringen, betonen die russischen Formalisten ausdrücklich den Verfremdungscharakter der poetischen Sprache: "Die vom alltäglichen Sprachgebrauch abweichende Verwendung des Wortmaterials [...] habe gerade nicht die Funktion, das Unbekannte durch das Bekannte zu erklären, sondern Bekanntes neu sichtbar zu machen."³⁴ Neu sichtbar werden Dinge aber erst wieder, wenn sie verfremdet wiedergegeben werden, wenn sie aus dem "Automatismus der Wahrnehmung" herausgelöst sind. Viktor Šklovskij³⁵ geht von der Annahme aus, dass Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, mit der Gewöhnung nur noch als Wiedererkennen zur Kenntnis genommen werden. D.h. "der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht."³⁶ Šklovskij zufolge ist es Aufgabe der Kunst, die Wahrnehmung von ihrem Automatismus zu befreien. "Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig."³⁷ Das, was gesagt wird, soll nicht bloss registriert, sondern in der Vorstellung reproduziert werden. Das ist mit ein Grund, warum die Modernisten ein aktives Lesen fordern.

Diese Bestimmung der poetischen Sprache zeigt, dass die Theorien der russischen Formalisten auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht bedeutsam sind, da sie ja aus dem Befund der Abweichung wahrnehmungstheoretische Implikationen ableiten.³⁸ Damit wird eine Verbindung zum letzten Kapitel sichtbar. Das Beharren - nicht zuletzt von Brekke und Christie - auf dem, was wir als "erkennende Dichtung" bezeichnet haben, lässt die Frage aufkommen, ob diesen Poeten die Theorien der russischen Formalisten bekannt waren. Jedenfalls ist Christies Poesieauffassung der-

³⁴ Vgl. das Kapitel "Der Begriff der 'poetischen Sprache' in der Theorie des Russischen Formalismus", in: Elke Austermühl: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen. Studien zum Begriff der Lyrik, Heidelberg 1981, S. 70-75, S. 72.

³⁵ Wir folgen hier seinem Aufsatz "Kunst als Verfahren", in: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 4-34 sowie seinem Buch "Theorie der Prosa", Frankfurt am Main 1966.

³⁶ Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren, a.a.O., S. 15.

³⁷ Viktor Šklovskij: Theorie der Prosa, a.a.O., S. 14.

³⁸ Vgl. Elke Austermühl: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen, a.a.O., S. 72 f.

jenigen des russischen Formalismus sehr ähnlich. Das machen folgende Zitate aus "Poesien og det virkelige" deutlich: "Poesien er blitt en måte å se og tenke på, eller et forhold til virkeligheten. [...] ...at poesien ikke bare er virkelighet, men *mer* virkelighet. At den, ved å rive vanemessighetens slør til side, gir en utdypet form for delaktighet i eller viten om det virkelige. Og i dens lidenskapelige vilje til å gjennomtrenge virkeligheten, til å favne stadig mer virkelighet... [...] Når den moderne poesi etter konvensjonelle begreper ofte er beheftet med 'uvirkelighet', består det i at den ikke er mindre, men *mer* virkelig enn 'virkeligheten', fordi vår vanemessige [!] virkelighet er produktet av en innsnevring i erkjennelsen."³⁹

Christie hat unseres Erachtens die Entautomatisierung der Wahrnehmung vor Augen, wenn er die Aufgabe der Poesie darin sieht, "å rive vanemessighetens slør til side". Er redet ausserdem einer Wahrnehmung das Wort, die die benannten Gegenstände in der Vorstellung reproduziert, d.h. aktiv mit ihnen umgeht, statt sie nur passiv zu registrieren.⁴⁰ Deshalb wird Christie nicht müde zu sagen, dass die Poesie eine aktive und persönliche Aneignung fordere.⁴¹ Die Dinge sollen der gewohnten Anschauung entrissen werden mit dem Ziel, sie verfremdend wiederzugeben, damit der Leser wieder erkennen kann und "um das Gefühl des Lebens wiederzugeben", wie Šklovskij sich ausdrücken würde. Er trifft sich in dieser Bestimmung mit Brekke, der in einem Interview sagte: "Jeg tror behovet for lyrikk har med vår trang til liv å gjøre."⁴²

Die Konsequenz von Christies Losung - "som fortettet virkelighet skal diktet eksplodere i leserens sinn og slippe hans assosiasjoner fri"⁴³ - scheint uns unabweislich: nämlich, dass deshalb modernistische Lyrik gar nicht auf eine vertraute Wirklichkeit, die sozusagen als gemeinsame Basis zwischen der Lebenswelt der AutorInnen und derjenigen der RezipientInnen angesehen werden könnte, rekurrieren kann. Denn die Aufgabe der Poesie ist es ja zu erkennen. Das wiederum hat Konsequenzen, weil die nicht vorhandene gemeinsame Basis auch keine erste Verstehenshilfe abgeben kann. Die Lesenden werden gezwungen, hellwach mitzudenken, und sie müssen das Gelesene vorurteilslos aufnehmen. (Wir werden darauf im nächsten Kapitel noch zu sprechen kommen.) Letztlich - und darauf legen wir grossen Wert - zielt diese Lyrik auf ein Überwinden der Fremdheit ab, denn die Fremdheit zwischen Subjekt und Objekt ist ja erst durch Automatisierung der subjektiven Wahr-

³⁹ Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 120 ff.

⁴⁰ Zu dieser Unterscheidung siehe Jurij Striedter: Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne, in: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hrsg. von Wolfgang Iser, München 1966, S. 263-296, S. 287 ff.

⁴¹ Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 116.

⁴² Paal Brekke og diktets verden, a.a.O., S. 30.

⁴³ Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 121.

nehmung entstanden.⁴⁴ Das ist bei Brekke deutlich zu sehen. Die Verfremdung ist in seiner Lyrik nie Selbstzweck, sondern sie wird begleitet durch ein ständiges Fragen nach dem Sinn unserer Handlungen, nach dem, was unentfremdetes Leben sein kann. Auch in seinen essayistischen Arbeiten hat Brekke betont, dass es ihm um Überwindung der Fremdheit gehe, und es ist seine Überzeugung, dass Lyrik, weil sie mit unserem Drang nach (richtigem) Leben zu tun hat, dazu da ist, das unrichtige (entfremdete) Leben als solches zu erkennen.⁴⁵ Der aufgerichtete Mensch ist ihr Massstab, wie La Cour sagt.⁴⁶

1.3.2. Zur Funktion des Bildes

Billedet er ikke Imitation. Det er selv
en Verden. (Paul La Cour) ⁴⁷

Es scheint ein gemeinsamer Zug vieler Modernisten zu sein, dass sie das Eigenständige ihrer Lyrik gegenüber der Wirklichkeit betonen. In den "Fragmenter af en Dagbog" sagt La Cour immer wieder, es gelte auszusagen und nicht zu beschreiben.⁴⁸ An einer Stelle formuliert er kategorisch: "Billedet *beskriver* aldrig."⁴⁹ Und weiter: "Kun naar Digtet gav Liv til en Realitet, var det ikke forfængelig Tidsspilde."⁵⁰ Mit solchen Formulierungen wird mimetischer Kunst eine Absage erteilt. Ein Blick auf die erste Strophe von Brekkes "Brokker av kaos" bestätigt diesen Befund:

⁴⁴ Wir verdanken diese Beobachtung Jurij Striedters Aufsatz "Transparenz und Verfremdung", a.a.O., S. 288.

⁴⁵ Vgl. etwa Paal Brekke: Å skrive dikt i dag, a.a.O., S. 141 ff. Oder in: "Paal Brekke og diktets verden", a.a.O., S. 32: "...at selve det å dikte er en stillingtagen: *mot* ikke-dikt, *mot* formløshet og fantasiløshet, *mot* vanetenkning eller tanketomhet, *mot* vaneliv og altså overhodet uliv."

⁴⁶ Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 72: "Digtets Maalestok er det oprejste Menneske."

⁴⁷ Ebd., S. 36.

⁴⁸ Ebd., S. 47 f.: "Det er Billedets Vilje at blive Digt i seg selv. [...] Teknik er altid Fortid, men det levende Digt er Begyndelse. Du kan kun aflæse den Teknik, du benyttede dig af, paa det færdige Digt. Du kendte den ikke, mens Digtet blev til. Var det anderledes, vilde det betyde, at du paa Forhaand vidste, hvordan dit Digt skulde være. Du vilde ikke skabe, men konstruere, *ikke udsige, men beskrive*. Dit Digt vilde udelukkende være i det intellektuelle."

⁴⁹ Ebd., S. 52.

⁵⁰ Ebd., S. 47.

En søvngjenger er det som vandrer
lyttende igjennom parken.
Fjerne stemmers ekko
svever under høstlig nakne lindetrær
som blader fra en svunnen sommer, bleke
gjennomsiktige og mer døde
enn dette brune løv som kanter
veiene han går på.⁵¹

Hier wird nicht etwas beschrieben, was den LeserInnen schon bekannt oder gar vertraut wäre; im Gegenteil, der Wirklichkeitsbegriff der RezipientInnen weist mit demjenigen des Gedichts wenige bis keine Berührungspunkte auf. Deshalb kann auch nicht die Rede davon sein, dass in dieser Strophe eine Erfahrung, die wir alle schon gemacht haben, mit Bildern ausgeschmückt werde. Das Wort von der "Dichtung als Einfühlung" passt hier ebenso schlecht wie die Behauptung, die Verse würden eine subjektive Erfahrung mitteilen. Eher scheint der Fall zu sein, dass, von der ersten Zeile weg, zunächst einmal eine 'neue Welt' konstruiert wird. Ein Vorgang, der nur möglich ist, wenn - und dies sagen wir auch mit Blick auf das letzte Kapitel - die vertraute Welt zuerst zertrümmert oder doch zumindest verfremdet wird.

Die Bilder des nun entstehenden Gedichtes stehen nicht mehr für die direkte Wahrnehmung einer Aussenwelt, das Gedicht schafft als Ganzes eine neue Realität. Deshalb kann es gar nicht anders als durch die ihm eigene Textstruktur verstanden werden. D.h. um die Bilder u.a. verstehen zu können, muss man ihre Funktion auf der Ebene des Gedichts betrachten. Dies ist vor allem deshalb wichtig, weil moderne Lyrik es gerade nicht auf die Vermittlung einer aussersprachlichen Wirklichkeit abgesehen hat, sondern sie stiftet einen Sinnzusammenhang, der nur kraft der Verknüpfung der Zeichen selbst besteht und "nur nach Massgabe des dort konstruierten Bezugfeldes verstanden werden will."⁵² Wenn modernistische Lyrik als "høystemt abrakadabra"⁵³ angesehen wird, dann sicher deshalb, weil sie abgesucht wird auf Aussagen über die Wirklichkeit, wie sie einem vertraut ist. Diese Erwartungshaltung wird aber enttäuscht, weil die dichterische Sprache zwar auch von einer empirisch

⁵¹ Paal Brekke: Skyggefektning, a.a.O., S. 13.

⁵² Elke Austerlühl: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen, a.a.O., S. 178. Vgl. auch insbesondere das Kapitel "Das lyrische Verstehen", S. 157 ff., aus dem die Formulierung stammt.

⁵³ Für Arnulf Øverland bestand der Modernismus hauptsächlich aus "ullent snakk og høystemt abrakadabra". Vgl. "Tungetale fra Parnasset": "En klar og forståelig verseform eksponerer tankeinnholdet. Er det skrøpelig, da vil en klar form avsløre det. Alle vil se hvor enfoldig det er. Men det fyrtyalistiska vers kan kamufflere ynkverdigheten i en strøm av ullent snakk og høystemt abrakadabra." In: Arnulf Øverland: Om bøker og forfattere, Taler og artikler i utvalg ved Philip Houm, Oslo 1972, S. 131-151, S. 146 f.

feststellbaren Realität ausgeht, diese Wirklichkeit wird aber derart ummodelliert und verzerrt, dass sie die LeserInnen nicht mehr als ihre vertraute Realität erkennen.

Dies Vorgehen hat Konsequenzen: Zum einen macht es die enorme Bedeutung des sprachlichen Bildes begreifbar, das nun von seiner ausschmückenden Rolle befreit wird⁵⁴, zum anderen bringt es die herkömmliche Metapherdefinition ins Wanken. Das griechische Wort 'metafora' bedeutet bekanntlich Überführung, Übertragung. "Es wird ein Wort (oder eine Wortgruppe) aus dem eigentlichen Bedeutungszusammenhang auf einen anderen, im entscheidenden Punkt vergleichbaren, doch ursprünglich fremden übertragen, doch ohne formale Ausführung des Vergleichs im Nebeneinander der Werte ('so-wie') unmittelbar und komplex anstelle desselben tritt: es steht nicht in eigentlicher Bedeutung, sondern 'übertragen'."⁵⁵ Diese Definition will bei moderner Lyrik nicht mehr richtig greifen, weil die Ebenen - eigentliche Bedeutung/übertragene Bedeutung - untrennbar geworden sind. Oft ist sogar "das in der Metapher mögliche Vergleichen absoluter Gleichsetzung gewichen."⁵⁶ Hinzu kommt, dass vielfach das als Vergleichbares Ausgegebene faktisch ein völlig Ungleiches ist, wie schon Hugo Friedrich festgestellt hat.⁵⁷ Mit solchen Kunstgriffen soll Spannung und Überraschung erzeugt, Erkenntnis ermöglicht werden, denn im Vergleich des Ungleichen wird beides in neuem Licht gesehen. Der Begriff 'Metapher' wird aber vollends fragwürdig, wenn eigentliche und übertragene Bedeutung nicht mehr unterscheidbar sind, weil - wie bereits gesagt wurde - die Bedeutung der "präsentierten Realität" nicht mehr erläutert werden kann im Hinblick auf eine potentielle empirische Aussenwelt.⁵⁸ Aus diesem Grunde mögen Begriffe wie 'absolute Metapher' oder 'absolute Chiffre' entstanden sein.

Die absolute Metapher ist in modernistischer Lyrik wohl zum Stilmittel par excellence geworden. Sie hat den formal durchgeführten Vergleich (so...wie) verdrängt.⁵⁹ Schon Gottfried Benn hat den Vergleich als unzeitgemäss empfunden: "Ich

⁵⁴ Erik Lindegren: "Den poetiska 'bilden' bör befrias från sin underordnade, 'utsmäckande' ställning och bli diktens huvudelement." Zitiert nach Kjell Espmark: *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977, S. 163.

⁵⁵ Definition aus: Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart ⁶1979, S. 506.

⁵⁶ Vgl. das Kapitel "Einblendungstechnik und Metaphern", in: Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*, a.a.O., S. 206 ff. Die Formulierung findet sich auf S. 207.

⁵⁷ Ebd., S. 207.

⁵⁸ Vgl. hierzu den Vortrag "Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls" von Wolfgang Preisendanz wie auch die Diskussion darüber. In: *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion*, a.a.O., S. 227-263; bzw. 485-494.

⁵⁹ Die Unterscheidung basiert auf Peter Hallberg: *Diktens Bildspråk*, Stockholm 1982, S. 13 ff. Hallberg zufolge ist die Metapher "en komprimerad liknelse", der Vergleich "en upplöst metafor".

nenne Ihnen vier diagnostische Symptome, mit deren Hilfe Sie selber in Zukunft unterscheiden können, ob ein Gedicht von 1950 identisch mit der Zeit ist oder nicht. [...] Das zweite Symptom ist das WIE. [...] Dies WIE ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine primäre Setzung. [...] ...aber als Grundsatz können Sie sich daran halten, dass ein WIE immer ein Einbruch des Erzählerischen, Feuilletonistischen in die Lyrik ist, ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation."⁶⁰ Benn räumt allerdings ein, dass es grossartige Gedichte mit WIE gebe, und er nennt Rilke als Beispiel.

Kommen in der Moderne duchgeführte Vergleiche vor, so haben sie nicht die Aufgabe, den Sachverhalt zu erhellen. Das mögen einige Beispiele aus "Skyggefektning" illustrieren: "Klippene, som oldinghender"(S.7); "Fjerne stemmers ekko / svever under høstlig nakne lindetrær / som blader fra en svunnen sommer"(S.13); "hvide asters, bleke / som syke barn"(S.19); "Din tanke leker / som kork på overflaten av det / irrasjonelle"(S.100).

Auch die häufige Verwendung von Personifizierungen - "de blinde trær"(S.105); "høstens tenner"(S.105); "tårene fra himlens / våte og fortrukne ansikt"(S.24) - leistet nicht das, was sie könnte, wird doch das Begreifen mittels einer Analogie unmöglich gemacht. Stattdessen bildet die metaphorische Sprache Brekkes, wie auch diejenige moderner Lyrik überhaupt, eine selbständige Realität, durch die hindurch die empirisch wahrnehmbare kaum noch erkennbar ist, "Digtet, som skapte en Realitet,..."⁶¹

⁶⁰ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, a.a.O., S. 1067. - "Billedet er aldrig Sammenligning. Det er Identificering", schreibt Paul La Cour in seinen Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 35.

⁶¹ Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 44: "Digtet, som syndede ved for megen Virkelighed, hengav seg til Imitation. Du blev i Stoffet. Digtet, som skabte en Realitet, løftede dig ind i det underfulde, hvor alt er Tilblivelse."

2. Das lyrische Ich

Mens du klamrer om din tankes
 ankerkjetting,
 dirrende imot en ukjent havbunn:
 - jeg!
 er jeg er jeg ⁶²

Sich Gedanken über das lyrische Ich zu machen, halten wir aus folgenden Gründen für angezeigt:

1. Wir glauben, dass sich der orphische Rückzug und damit der literarische Prozess der Moderne an der veränderten Auffassung des lyrischen Ich besonders gut zeigen lässt. Im Zuge einer neuen Bestimmung des Lyrischen erfuhr auch der Begriff des lyrischen Ich eine neue Bewertung. Für das Verständnis des Modernismus ist es deshalb wichtig, sich zu überlegen, wie das lyrische Ich zu verstehen ist und welches seine Funktionen auf der Gedichtebene sind.

2. Das Vorgehen, den Autor oder die Autorin mit dem lyrischen Ich zu identifizieren, ist in der Theorie längst verpönt, in der Praxis wird aber die Trennung beider Instanzen immer noch zu wenig streng durchgeführt, das zeigte die "Syndromdebatte"⁶³ in Norwegen deutlich. Dass diese Identifikation einem Verständnis modernistischer Lyrik nicht förderlich ist, hat die genannte Debatte bewiesen (vgl. das Kapitel IV.3. dieser Arbeit). Deshalb gilt es, eine Bestimmung des lyrischen Ich ins Auge zu fassen, die auf der strikten Trennung zwischen Autor und 'Ich' des Gedichts fusst, in der Hoffnung, so zu einem adäquateren Verständnis des Modernismus zu gelangen. Mit dieser Trennung vermeidet man erstens zahlreiche der in der "Syndromdebatte" manifest gewordenen Probleme, und zweitens können damit Aussagen der LyrikerInnen ernst genommen werden, die auf eben dieser Trennung fussen.

Die Auffassung dessen, was das lyrische Ich eigentlich sei, hat sich im Laufe der Zeit sehr gewandelt. Vollends problematisch ist der Begriff in der literarischen Moderne geworden, weil sich das 'Ich' hier zusehends atomisierte und aufsplitterte. So schreibt Walter Höllerer im Nachwort zu seiner "Theorie der modernen Lyrik": "Das 'lyrische Ich' ist nicht der 'ganze Held' von einst, der alles umfängt und beurteilt; nur in der Triviallyrik der Gegenwart ist er noch anzutreffen, und selbst dort nur in einer besonderen Provinz. Er zergliedert sich oder benutzt andere Hilfsaktio-

⁶² Paal Brekke: Skyggefektning, a.a.O., S. 97.

⁶³ "Syndromdebatte": Gemeint ist die Debatte, die Jan Erik Vold mit seinem Buch "Det norske syndromet" auslöste.

nen.⁶⁴ Identitätsverlust⁶⁵ ist zum Signum einer Epoche geworden. Damit aber sind wir weit von einer subjektivistischen Lyriktheorie entfernt, wie sie im 19. Jahrhundert noch vorherrschte. Ihr galt das Gedicht als subjektive und subjektbezogene Äusserung des Dichters. Diese Theorie wie auch die orphische Position⁶⁶, nach welcher der Dichter göttliches Medium ist und die z.B. Herder noch vertrat, wurden relativ früh kritisiert.⁶⁷ Nietzsche wandte sich gegen diese aus der Antike stammende Vorstellung und betonte den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem 'Ich' in der Lyrik und der 'Ichheit' des empirisch realen Menschen. Damit wird gegen Hegels Bestimmung der Lyrik opponiert, "der im dritten Teil seiner Ästhetik die Lyrik im Gegensatz zur Epik folgendermassen charakterisiert: '...in der Lyrik dagegen befriedigt sich das umgekehrte Bedürfnis, *sich* auszusprechen und das Gemüt in der Äusserung seiner selbst zu vernehmen', und dann etwas weiter: 'Als der Mittelpunkt und eigentliche Inhalt der lyrischen Poesie hat sich daher das poetische konkrete Subjekt, der *Dichter*, hinzustellen.'⁶⁸ Trotz der frühen Kritik an dieser Bestimmung durch Nietzsche und andere wurde sie in der Folge äusserst wirkungsvoll. Sie schwingt mit in Staigers Bestimmung des lyrischen Stils, wenn es unter anderem heisst: "Denn er [der Lyriker] ist einsam, weiss von keinem Publikum und dichtet für sich."⁶⁹

Von solchen subjektivistischen Lyriktheorien setzen sich nicht nur die meisten modernen Theoretiker ab, sondern auch die Lyriker selbst machen im Gefolge von Rimbauds Losung "Je est un autre"⁷⁰ auf das Problematische des lyrischen Ich aufmerksam, wobei seine Distanz zum Autor stets betont wird. Ingeborg Bachmann sagt in ihrem Vortrag "Das schreibende Ich": "Ich weiss nicht, ob es eine Untersuchung des Ich und der vielen Ich in der Literatur gibt, bekannt ist mir keine, und obwohl ich mich nicht imstande fühle, eine regelrechte oder gar erschöpfende Untersuchung anzustellen, meine ich, dass es da viele Ich gibt und über Ich keine Einigung - als sollte es keine Einigung geben über den Menschen, sondern nur immer neue Entwürfe. Es tritt früh zutage und wird immer toller, faszinierender in der Literatur der letzten Jahrzehnte. Als wäre eine Fastnacht für das Ich veranstaltet, in der

⁶⁴ Walter Höllerer: Theorie der modernen Lyrik, a.a.O., S. 420.

⁶⁵ Ein Wort aus Michael Hamburgers "Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart", Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985; das Kapitel 3 ist mit "Identitätsverlust" überschrieben.

⁶⁶ Zur orphischen Position vgl. Algulin, a.a.O., S. 7 ff.

⁶⁷ Wir folgen bei diesen Ausführungen Kaspar H. Spinner, dem wir auch den Hinweis auf Herder verdanken. Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich, a.a.O., siehe besonders 1. Kap., S. 1-28. Das Herderzitat findet sich auf S. 4: "...in ihr [der Lyrik] spricht nicht die Person des Dichters, sondern ein Gottbegeisterter, ein Priester der Muse, also aus ihm die Muse, der Gott selbst."

⁶⁸ Ebd., S. 4.

⁶⁹ Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, a.a.O., S. 36.

⁷⁰ Zitiert nach Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 62.

es bekennen und täuschen, sich verwandeln und preisgeben kann, dieses Ich, dieses Niemand und Jemand, in seinen Narrenkleidern."⁷¹ Unmittelbar nach dieser Stelle kommt Ingeborg Bachmann auf den Unterschied des 'Ich' in der Literatur und des 'Ich' eines Memoirenband einer historischen Persönlichkeit zu sprechen. Das 'Ich' der historischen Persönlichkeit ist Bachmann zufolge unproblematisch. Wir verlangen, dass dieses 'Ich' mit seinem Autor identisch sei, nur insofern interessiere es uns. Das 'Ich' in der Literatur hingegen werde fragwürdig, es sei ein 'Ich' "ohne Gewähr"⁷², ein 'Ich' "als Denkfigur, Handlungsfigur, ein 'Ich', stofflos oder in den Stoff gefahren."⁷³

Diese Auffassung lässt sich theoretisch untermauern. So hat beispielsweise bereits vor mehr als 20 Jahren Roland Barthes gegen die Vorstellung opponiert, wonach der Erzähler und die Protagonisten wirkliche Personen sind.⁷⁴ Was Barthes für die Erzählung festhielt, gilt auch für die Lyrik, die ja auch nicht von ihrer referentiellen Seite her zu bestimmen ist.⁷⁵ "Erzähler und Protagonisten sind jedoch, zumindest aus unserer Sicht, ihrer Natur nach 'Wesen aus Papier'; der (materielle) Autor einer Erzählung ist keinesfalls mit dem Erzähler dieser Erzählung zu verwechseln; die Zeichen des Erzählers sind der Erzählung immanent und infolgedessen einer semiologischen Analyse vollständig zugänglich; um aber zu beschliessen, dass der Autor selbst (ob er nun ostentativ hervortritt, sich verbirgt oder in den Hintergrund tritt) über 'Zeichen' verfügt, die er in sein Werk einstreut, muss man zwischen der 'Person' und ihrer Sprache eine steckbriefartige Beziehung annehmen, die aus dem Autor ein sich voll besitzendes Subjekt und aus der Erzählung den instrumentalischen Ausdruck dieses Vollbesitzes macht: dazu kann sich die strukturelle Analyse nicht entschliessen: *Der* (in der Erzählung) *Sprechende* ist nicht *der* (im Leben) *Schreibende*, und *der Schreibende* ist nicht *der Seiende*."⁷⁶ Damit kommen wir nun zu dem Punkt, wo wir uns überlegen, was es heissen könnte, im Gedicht 'Ich' zu sagen.

Wie wir in den letzten Kapiteln zu zeigen versuchten, verschliesst sich die moderne Lyrik einem referentiellen Lesen, da sie eine eigene Wirklichkeit aufbaut, statt empirisch nachprüfbare Wirklichkeit abzubilden. Die Bedeutung der Zeichenbildung ist also, weil sie keine Funktion in einer empirischen Wirklichkeit hat, nur an der Textstruktur selbst ablesbar. Im Unterschied zum Memoirenband oder zum

⁷¹ Ingeborg Bachmann: Das schreibende Ich, in: Frankfurter Poetikvorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung, München/Zürich ²1984, S. 41-62, S. 43.

⁷² Ebd., S. 42.

⁷³ Ebd., S. 45.

⁷⁴ Roland Barthes: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt am Main 1988, S. 102-144.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 126.

⁷⁶ Ebd., S. 126 f.

Zeitungsartikel muss der Leser darauf verzichten, "sein eigenes Verständnis von Wirklichkeit, sein Bezugsfeld, als Kriterium der Sinngebung zu betrachten"⁷⁷. Für den konkreten Rezeptionsvorgang heisst das, dass es nicht darum gehen kann, das 'Ich' des Gedichts in einem gedichtfremden Bezugsfeld nachzuweisen, sondern seine Bedeutung existiert nur im Bezugsfeld des Gedichts selbst. Obwohl das lyrische Ich den Text formal als Ich-Aussage strukturiert, vermittelt es nicht die Vorstellung einer konkret fassbaren, individuellen Person.⁷⁸

Das Verständnis des lyrischen Ich wird zusätzlich erschwert, weil in der Lyrik keine fiktive Person vorhanden ist, auf die das 'Ich' verweisen könnte.⁷⁹ Die deiktischen⁸⁰ Bezüge sind im Gegensatz zur fiktionalen Prosa unklar, so dass die Konstituierung eines fiktiven Bezugsfeldes im Hinblick auf die Personendeixis nicht eindeutig gelingen will.⁸¹ Deshalb spricht Spinner davon, dass der aktuelle Bezug, den das Wort 'Ich' jeweils besitze, ins Leere weise; das lyrische Ich wird von ihm denn auch als Leerdeixis, in Anlehnung an Isters "Leerstellen", bezeichnet.⁸² Wie weit solche Überlegungen von älteren Positionen entfernt sind, mag daraus ersichtlich werden, dass für Obstfelder beispielsweise das 'Ich' Garant für Authentizität war.⁸³

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich ausserdem, dass das lyrische Ich nicht aus einem, sondern aus mehreren Subjekten besteht. Als Ich-Person und als Ich-Erzähler übernimmt es sowohl auf der Ebene der Aussage (*énoncé*) als auch auf

⁷⁷ Johannes Anderegg: *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*, Göttingen 1973, S. 107.

⁷⁸ Elke Austermyhl: *Poetische Sprache und lyrisches Verstehen*, a.a.O., S. 175, siehe besonders das Kap. "Determinanten des lyrischen Verstehens", S. 172 ff. Hier weist die Autorin nach, "...dass die Rezeption lyrischer Texte unter grundsätzlich anderen Prämissen erfolgt als die Rezeption Alltagssprachlicher Zeichenbildungen..." (S. 173).

⁷⁹ Kaspar H. Spinner: *Zur Struktur des lyrischen Ich*, a.a.O., S. 15.

⁸⁰ Den Begriff entnehmen wir Spinner, a.a.O., S. 12 f. Vgl. auch Theodor Lewandowski: *Linguistisches Wörterbuch in drei Bänden*, Heidelberg 1984, S. 198: Deixis: "Die Zeige- und Hinweisfunktion sprachlicher Ausdrücke in einem gegebenen Kontext oder in einer bestimmten Situation, z.B. Der Mann DA DRÜBEN hat IHN geschlagen."

⁸¹ Kaspar H. Spinner: *Zur Struktur des lyrischen Ich*, a.a.O., S. 15.

⁸² Ebd., S. 17 f.

⁸³ Den Hinweis auf Obstfelders "Jeg-formen i literaturen" verdanken wir einem Artikel von Frank Stubb Micaelsen (vgl. Anm. 88). Obstfelder schreibt (als Entgegnung auf Edvard Brandes, der die "Ich-Form" angriff): "Herr Edv. Brandes ved nemlig meget godt, at pronomet afgjør det ikke, *han* er oftere et transponeret jeg, et falskt *han*, end jeg'et er forfatterens *jeg*." In: Sigbjørn Obstfelder: *Samlede Skrifter*, Oslo 1950, Bd. 3, S. 305-308, S. 306.

der Ebene des Aussageprozesses (énonciation) Funktionen.⁸⁴ Stierle spricht deshalb von einer "Subjektkonstellation", von einer "Subjektfigur".⁸⁵ Diese "Subjektfigur" setzt eine Strukturierung bereits voraus, es ist also von einer ihr übergeordneten Instanz (énonciateur) auszugehen. In Brekkes "Skyggefektning" ist dieser Wechsel der unterschiedlichen Ich-Funktionen zu beobachten. Das lyrische Ich erscheint im Eröffnungsgedicht als handelnde "Ich-Person". Es lenkt die Rezeption auf das, was mit ihm geschieht. Natürlich ist es auch als Ich-Erzähler anzusehen, denn es teilt sein Erlebnis des Stolperns ja auch mit bestimmten Worten mit. Auf der Ebene des Aussageprozesses bewegt sich das lyrische Ich mit dem Vers "Slik så jeg menneskene,..."⁸⁶ Es kommentiert mit diesem Vers das vorher Gesagte, wo das Ich der letzten Strophe ("Som i et lukket tjern / speiler disse unøyaktigheter seg / i mine sanser") eine andere Funktion, nämlich auf der Ebene der Aussage hatte.

Diese Unterscheidung scheint deshalb wichtig zu sein, weil Brekke sie als kompositorisches Mittel einsetzt, indem das Ich auf der Ebene des Aussageprozesses quasi als reflexives Element der Aussage eingesetzt wird. Dass die Reflexion eine in Bildern ist, wodurch eine Art Metaebene gesetzt wird, die als retardierendes Element den Erzählfluss hemmt oder gar unterbricht, dies zeigt eben die Strophe, deren erster Vers "Slik så jeg menneskene,..." ist. Aber noch etwas anderes zeigt diese Strophe. In ihr macht sich nämlich das lyrische Ich selbst zum Thema, was auf ein prekäres Identitätsgefühl hindeutet. Stierle drückt diesen Sachverhalt so aus: "Wenn das Subjekt sich selbst zum Thema wird, so zumeist dann, wenn seine gewöhnlichen, gesicherten Relationen zu den gesellschaftlichen Instanzen, von denen her das Subjekt sich allererst als Subjekt begreifen kann, problematisch, unsicher, fragwürdig geworden sind."⁸⁷ D.h. dass auch die Reflexion auf sich selbst ein gesellschaftliches Moment enthält und keinesfalls als "Rückzug aus der Gesellschaft" misszuverstehen ist.

Die sorgfältige Unterscheidung der Redeinstanzen ist auch deshalb wichtig, weil andernfalls die Texte leicht verharmlost werden. Frank Stubb Micaelsens "Fra dualisme til splittelse; det lyriske jeg fra romantikken til Paal Brekkes modernisme" ist hierfür ein Beispiel.⁸⁸ Die bei Brekke häufig vorkommenden Vergleiche deuten

⁸⁴ Vgl. Georges Güntert: Das Gedicht "Tabakladen". Eine Analyse, in: Fernando Pessoa: "Algebra der Geheimnisse". Ein Lesebuch. Mit Beiträgen von Georg R. Lind, Octavio Paz, Peter Hamm und Georges Güntert, Zürich 1986, S. 159-180, S. 162 f.

⁸⁵ Karlheinz Stierle: Die Identität des Gedichts - Hölderlin als Paradigma, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 505-553, S. 520. Wir erinnern uns: Ingeborg Bachmann hat von einer "Denkfigur", von einer Handlungsfigur" gesprochen, was auf gleiche Überlegungen schließen lässt.

⁸⁶ Paal Brekke: Skyggefektning, a.a.O., S. 29; das Eröffnungsgedicht auf S. 7 f.

⁸⁷ Karlheinz Stierle: Die Identität des Gedichts, a.a.O., S. 520.

⁸⁸ Frank Stubb Micaelsen: Fra dualisme til splittelse. Det lyriske jeg fra romantikken til Paal Brekkes modernisme, in: Edda, Nr. 1, 1988, S. 33-41.

Micaelsen zufolge auf eine "übergeordnete Poetenstimme" (overordnet poetstemme) hin. Der Eröffnungsvergleich des ersten Gedichts von "Det skjeve smil i rosa" - "Som i en kinosal, men uten / at jeg selv vet hvordan jeg er kommet / hit,..." - wird bei Micaelsen folgendermassen kommentiert: "...i kinosal-diktet inviterer poeten en sammenlikning. [...] Dermed har han konstruert en overordnet poetstemme som inviterer leseren til å se for seg *noe annet og bedre*; et plan hvor oversikt og kontroll er fullt mulig. For: *hva* eller *hvem* er det som har *noe* å sammenlikne med? Et annet, høyere-stående 'jeg' med full innsikt?"⁸⁹ "Verden er bare SOM noe annet", deshalb ist für Micaelsen "jeg-ets dilemma" letztlich nicht so ernst zu nehmen.⁹⁰ Wir werden in Kap.V.3. anhand dieses Vergleiches zu einem ganz anderen Schluss kommen. Eben dieser Vergleich problematisiert nämlich die Wahrnehmung nur noch stärker und macht keinesfalls eine Position kenntlich, von der aus das Ganze zu überblicken wäre. Ein Vergleich ist nicht unbedingt erhellend, das zeigt die Formulierung "Som i en kinosal" deutlich. Im Gedicht ist es eben das lyrische Ich, das spricht und den Vergleich anstellt, von einer "Poetenstimme" kann hier nicht gesprochen werden. Die übergeordnete Instanz ist also anhand des Vergleichs nicht auszumachen, und schon gar nicht ist ersichtlich, wie der Leser "etwas anderes und besseres" sehen sollte.

Dass das lyrische Ich mit dem Autor nicht gleichgesetzt werden sollte, dies versucht auch Adorno in seiner "Ästhetischen Theorie" nachzuweisen.⁹¹ Adorno betont gerade im Hinblick auf das Gesellschaftliche der Kunst die Nichtidentität von Ich und empirischem Autor: "Der Sprachcharakter der Kunst führt auf die Reflexion, was aus der Kunst rede; das eigentlich, der Hervorbringende nicht und nicht der Empfangende, ist ihr Subjekt. Überdeckt wird das vom Ich der Lyrik, das für Jahrhunderte sich einbekannte und den Schein der Selbstverständlichkeit der poetischen Subjektivität zeitigte. Aber sie ist keineswegs mit dem Ich, das aus dem Gedicht redet, identisch. Nicht bloss des dichterischen Fiktionscharakters der Lyrik und der Musik wegen, wo der subjektive Ausdruck mit Zuständen des Komponisten kaum je unmittelbar zusammenfällt. Weit darüber hinaus ist prinzipiell das grammatische Ich des Gedichts von dem durch das Gebilde latent redenden erst gesetzt, das empirische Funktion des geistigen, nicht umgekehrt. Der Anteil des empirischen ist nicht, wie der Topos der Echtheit es möchte, der Ort von Authentizität. [...] Die Arbeit am Kunstwerk ist gesellschaftlich durchs Individuum hindurch, ohne dass es dabei der Gesellschaft sich bewusst sein müsste; vielleicht desto mehr, je weniger es das ist. [...] Dem ist gemäss der zentrale Sachverhalt, dass aus den Kunstwerken, auch den sogenannten individuellen, ein Wir spricht und kein Ich, und zwar desto reiner, je weniger es äusserlich einem Wir und dessen Idiom sich adaptiert."⁹²

⁸⁹ Ebd., S. 40.

⁹⁰ Ebd., S. 40.

⁹¹ Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 2).

⁹² Ebd., S. 249 f.

3. Engagement

Dann möchte ich umgekehrt fragen, ob es überhaupt irgendein wirkliches Kunstwerk gibt, in dem nicht eine Substanz Realismus enthalten ist, nämlich ein Tendenz zur Bewusstmachung von Wirklichkeit.

(Anna Seghers in einem Brief an Georg Lukács)⁹³

3.1. Einleitung

Von modernistischer Dichtung wird immer wieder gesagt, sie wende sich von der Wirklichkeit ab. Sie wird im Gegensatz zur realistischen Dichtung gesehen, von welcher behauptet wird, sie wende sich der Wirklichkeit zu. In einer neueren Publikation über Dag Solstad lesen wir in der Einleitung "Litteratur og virkelighet" über realistisches Schreiben: "Det moment, der forener de to værker, [gemeint ist Brechts "Die Mutter" und Gorkis Roman gleichen Titels] er imidlertid deres fællesorientering mod en sandfærdig virkelighedserkendelse..."⁹⁴ Und über modernistisches Schreiben heisst es: "Det, der forener disse metoder og strømninger i modernismens retning [gemeint sind Symbolismus, Expressionismus, Dadaismus etc.] er den fundamentale erkendelsesmæssige orientering bort fra virkeligheden. [...] Men først med modernismens opståen søger digterne bevidst og målrettet at gøre op med litteraturens virkelighedsforbindelse."⁹⁵ Diese Vorstellung scheint auch die Profilgeneration gehabt zu haben, als sie in ihrer Zeitschrift den Modernismus zu kritisieren begann. Stein Mehren schreibt 1966: "Alt for mye modernistisk kunst er i dag innestengt i seg selv. [...] Diktene handler mer om dikterne selv, enn å handle om noe annet. Dette er et stadium i all selverkjennelse - men derfra må vi ut i verden."⁹⁶

Beiden Ansichten liegen ähnliche Gedanken zugrunde, die wir im folgenden darzustellen versuchen, damit klar wird, wovon wir uns absetzen. Matthiesens und Mehrens Meinungen basieren auf einer undynamischen Literaturbetrachtung, ihre Perspektive ist undialektisch. So wird aus der Beobachtung, dass sich modernistische Dichtung von der Wirklichkeit abwendet (das ist von uns auch so behauptet

⁹³ Das Motto ist einem Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács entnommen. Es ist zu finden in Georg Lukács: Werke, Bd. 4, "Probleme des Realismus I", Neuwied/Berlin 1971, S.351.

⁹⁴ Søren Matthiesen: Dag Solstad. Kunst og politik, Aarhus 1981, S. 9.

⁹⁵ Ebd., S. 10.

⁹⁶ Stein Mehren: Bilde og avbilde i modernistisk poesi, in: Profil, Nr. 1, 1966, S. 22-25, S. 24.

worden), der Schluss gezogen, diese Literatur handle nicht von der Wirklichkeit, konstruiere ihr eigenes Reich und werde zur absoluten Dichtung, der die Wirklichkeit gleichgültig sei. Von der Hermetik (vgl. Kap. III.3.3.) wird keine Verbindungslinie zur Realität gezogen, stattdessen verläuft die Argumentation umgekehrt: *Weil* die Dichtung hermetisch ist, kann sie mit der Realität nichts zu schaffen haben. Von dieser Position aus ist es nur noch ein ganz kleiner Schritt zur Behauptung, modernistische Lyrik sei "l'art pour l'art", sie erschöpfe sich im Kunstwollen und habe kein gesellschaftliches Anliegen. Engagement oder ein kritisches Potential wird ihr nicht zuerkannt, da sie ja nicht von der Wirklichkeit spreche.

Von solchen Positionen möchten wir abrücken. Uns geht es darum, einerseits Begriffspaare wie 'Modernismus-Realismus', 'littérature engagée-l'art pour l'art' zu problematisieren, andererseits versuchen wir, den Rahmen abzustecken, innerhalb dessen modernistische Lyrik als engagierte begreifbar werden kann. Dabei sollen obige Begriffspaare nicht als isolierte Größen betrachtet werden, sondern wir hoffen, indem wir sie aufeinander beziehen, das Engagement wieder in den Blickpunkt rücken zu können.

3.2. Zum Realismus modernistischer Lyrik

An modernistischer Lyrik lässt sich zeigen, wie unfruchtbar die Dichotomie 'Realismus' (littérature engagée) - 'Formalismus' (l'art pour l'art) im Grunde genommen ist. Unfruchtbar deshalb, weil sie die pragmatische Seite der Texte ausser acht lässt. Realistisches Schreiben bedeutet zu verschiedenen Zeiten etwas anderes. Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte zeigt das deutlich, führen wir uns nur einmal Fontanes Kritik an Kjelland vor Augen. Fontane wirft Kjelland das vor, was später modernistischer Literatur vorgeworfen wurde, wenn er schreibt: "Das Buch macht einen unerquicklichen und im einzelnen einen hässlichen Eindruck. Ist das Aufgabe der Kunst? Ich glaube nicht, dass der Pessimismus überhaupt eine besondere Berechtigung hat. Aber ich habe schliesslich nichts dagegen, dass er sich dem einzelnen als Lebenserfahrung und Lebensweisheit aufdrängt, nur das bestreite ich, dass diese Trostlosigkeitsapostel irgend ein Recht haben, sich im sonnigen Reiche der Kunst hören zu lassen."⁹⁷ Die Kritik macht deutlich, dass ein Werk im Laufe der Zeit wechselnde Beurteilungen erfährt. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass der Terminus 'Realismus' ein äusserst schillernder Begriff ist, der bei verschiedenen Verfassern Verschiedenes bedeutet. Von Brecht etwa ist bekannt, dass er die Wirklichkeit verfremdete, um sie durchschaubar zu machen. Seine Verfremdungstechnik steht im Dienste eines Realismus, dem es um Analyse der gesellschaftspolitischen Verhältnisse geht. Brecht selbst nannte diese Art zu schreiben realistisch.⁹⁸

⁹⁷ Eberhard Lämmert u.a. (Hrsg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, Königstein/Ts. ²1984, S. 16 f.

⁹⁸ Vgl. hierzu: Stephan Kohl: Realismus: Theorie und Geschichte, München 1977, S. 160 ff.

Aber noch etwas anderes ist uns wichtig. Mit W. Preisendanz behauptet H.R. Jauss, dass der Begriff 'Realismus' nur als dialektischer zu brauchen sei. Er schreibt: "Baudelaires ironischer Satz: 'Tout bon poète fut toujours réaliste' gewinnt seinen Sinn erst aus dem Anspruch des Neuen, eine Gegenposition zum Alten errungen zu haben, das die Wirklichkeit verfehlt habe."⁹⁹ Der Modernismus ist - wie vermutlich jede neue Literaturepoche - aus dem Bedürfnis entstanden, etwas Neues machen zu wollen, das die Wirklichkeit nicht verfehlt, sondern sie präziser erfasst. Antrieb ist das Bedürfnis nach möglichst genauer Erfassung derselben. Die Schwerverständlichkeit, der dunkle Stil modernistischer Lyrik sollte im Zusammenhang mit diesem realistischen Anliegen gesehen werden. So gesehen wird die Frage nach der Funktion z.B. des dunklen Stils wichtig, und wir wollen im folgenden die Wirklichkeit und die "wirklichkeitsfremde" Dichtung aufeinander beziehen und sie nicht als isolierte Größen stehen lassen, eingedenk des Satzes Adornos, wonach die "Distanzierung der Werke von der empirischen Realität in sich selbst durch diese vermittelt ist"¹⁰⁰. Ein Aspekt übrigens, auf den auch die Lyriker gerne aufmerksam machen. Brekke schreibt zu diesem Punkt: "Og diktningen igjen er en funksjon av samfunnet. Den rører seg i språket, et sosialt kommunikasjonsmiddel og selv dens utbrytningsforsøk, snart i mystisk, nå i konkretisk retning, forutsetter et behov i nettopp samfunnet for nettopp dette."¹⁰¹ Und weiter unten im gleichen Artikel heisst es: "Generelt er naturligvis all diktnings forutsetning språket, eller samfunnet, - men oftest som en motstrøms bevegelse, en oppsøken og en overvinne av motstand innenfor den større helheten. Uten språklig motstand, ingen diktning. Og uten jeg'ets støten-hodet-mot sin krenkende, til dels avskyelige omverden, heller ingen diktning."¹⁰²

"Språklig motstand": das kann auch heissen, schwerverständlich schreiben, dunkel sich ausdrücken, weil das Gedicht einem vorschnellen Verstehen, das vielleicht bloss einem Registrieren¹⁰³ gleichkommen würde, entzogen werden soll. Mit einem Wort: Absolute Poesie zu schreiben, gerade weil der Abstand der Kunst von der empirischen Wirklichkeit als Bedingung dafür angesehen wird, dass die Realität kritisch erkannt werden kann. Zahlreiche LyrikerInnen haben diese Dialektik im

⁹⁹ H.R. Jauss: Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: Adorno-Konferenz 1983, hrsg. von Ludwig von Freideburg und Jürgen Habermas, Frankfurt am Main 1983, S. 95-129, S.117. Der Aufsatz findet sich neuerdings auch in: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 243-269.

¹⁰⁰ Th.W. Adorno: Engagement, in: Zur Dialektik des Engagements, Frankfurt am Main 1973, S. 7-31, S. 24.

¹⁰¹ Paal Brekke: Å skrive dikt i dag, a.a.O., S. 137.

¹⁰² Ebd., S. 140.

¹⁰³ Vgl. das Kapitel "Dichtung als Verfremdung" der vorliegenden Arbeit.

Sinn, die von Adorno in seiner "Ästhetischen Theorie" entwickelt wurde. Im Hinblick auf unseren Versuch, das Engagement absoluter Poesie zu zeigen, spielt Adornos Theorie eine wichtige Rolle, deshalb soll sie im nächsten Kapitel, wo es um den dunklen Stil, um die Hermetik geht, zur Sprache kommen.

3.3. Hermetik

Einer der Standardvorwürfe an den Modernismus ist dessen Schwer- oder gar Unverständlichkeit. Es sind Begriffe entstanden wie das "absolute" oder das "hermetische" Gedicht, dessen Bilder bestenfalls als persönliche Chiffren Gehalt hätten, die aber kaum noch aufschlüsselbar seien. Es ist von hermetischer Dichtung die Rede, die in sich abgeschlossen gegen die Welt sei. Wichtig in unserem Zusammenhang ist zudem ein Vorwurf, der sich als Konsequenz obiger Charakterisierungen beinahe von selbst ergibt, nämlich der Vorwurf der Weltverneinung. Wir zitieren eine Stimme: "At den modernistiske verdensforkastelse er abstrakt og absolut - og at formeksperimentet bliver mål i seg selv - er to centrale tendenser der adskiller den modernistiske holdning fra den realistiske."¹⁰⁴ Zwei zentrale Einwände stecken in dieser Behauptung: 1. Der Vorwurf der Weltverwerfung "verdensforkastelse", daher auch der oft festgestellte und gleich auch kritisierte Zug des Pessimismus (pessimistisch ist die Lyrik, weil sie die Welt verwirft). 2. Der Vorwurf, der Modernismus bedeute 'l'art pour l'art', das meint ja wohl die Formulierung "formeksperimentet bliver mål i seg selv."

Diese Einwände beruhen unserer Ansicht nach auf einem Kurzschluss, der daher rührt, dass von der Unverständlichkeit, von der Hermetik undialektisch auf Weltverwerfung geschlossen wird, wodurch ein Formexperiment nur als Ziel in sich selbst begriffen werden kann, anstatt beide Momente aufeinander zu beziehen. Es wird übersehen, dass diese aufs engste zusammengehören. Gerade weil die Dichtung engagiert sein will, ist sie schwerverständlich. Gerade weil sie zeitgenössisch sein will, hat sie ihre sperrige Form. Günter Kunert drückt diesen Sachverhalt so aus: "Das zeitgenössische Gedicht ist auch darum kompliziert, weil es eben strukturell den Zustand des Zeitgenossen ausdrückt. Es musste ja deswegen zwangsläufig auf die Sinnfälligkeit überlieferter Formen verzichten oder sie zumindest deformieren, gerade weil es sich einer Erfahrungswirklichkeit auch strukturell nicht verschließen konnte, in der die lange bekannten und gewohnten Daseinsformen zerfielen."¹⁰⁵

Wir haben weiter oben (Kap. III.1.3.1.) eine mögliche Erklärung dafür gegeben, warum es einem die Gedichte nicht leicht machen. Wir haben dabei festgestellt, dass sie tradierte Sehweisen durchbrechen, um so wieder etwas sagen zu können, was auch wahrgenommen wird. Die durch Automatisierung beherrschte Sehweise des Lesers soll irritiert werden, so, dass er gezwungen wird, wieder genau hinzuschau-

¹⁰⁴ Ebbe Sønderris: Modernismens ideologi - og realisme, in: Opgøret med modernismen, red. af Torben Brostrøm, Viborg 1974, S. 138-151, S. 148.

¹⁰⁵ Günter Kunert: Vor der Sinflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Poetikvorlesungen, München/Wien 1985, S. 17.

en, wobei seine Erwartungshaltung nicht bestätigt wird, sondern zunächst einmal enttäuscht. Diesen Vorgang haben wir in begrifflicher Übernahme vom russischen Formalismus als Entautomatisierung der Wahrnehmung bezeichnet.

Nun geht es darum, in diesem Prozess der Entautomatisierung der Wahrnehmung das Moment des Engagement ins Blickfeld zu rücken. Damit wird die Frage zentral, wie Lyrik in einer Zeit der totalen Entfremdung, der Vermarktung und Verdinglichung noch möglich ist, bzw. wie sie auf diese Tendenzen reagieren soll. Die Hermetik lässt sich als Resultat eines solchen Fragens verstehen. Deshalb auch braucht eine Kunstrichtung wie der Modernismus, der sich von mimetischer Dichtung abgrenzt und Distanz schafft zur empirischen Realität, noch lange nicht unengagiert zu sein. Weil, wie La Cour sagt, Massstab des Gedichts der aufgerichtete Mensch ist¹⁰⁶, kann dieses nämlich nicht naiv und direkt die empirische Realität gleichsam unverwandelt zur Darstellung bringen. Die Dichtung würde sich dadurch zum Anwalt einer Wirklichkeit machen, die sie ja gerade auf ihre Menschlichkeit hin befragen will. So gesehen bezieht ein Grossteil modernistischer Dichtung seine Aktualität aus dem Protest gegen eine unmenschliche Realität, die verzerrt wird, um sie begreifbar machen zu können. Dies als Weltverwerfung zu interpretieren, geht unseres Erachtens an der Sache völlig daneben. Dichtung wird nicht nur von La Cour¹⁰⁷ als mächtiger Schutz gegen die Entstellung der Menschennatur gesehen, den Gedanken der Dichtung als Protest formulierte auch Paal Brekke ganz klar, z.B. in folgender Passage: "For han [der Dichter] har jo ikke gjort det lett for seg, og han befinner seg så langt fra på det jevne. Det er forbrukersamfunnet omkring som er anlagt på det jevne, på det jevne, det overglatte, det motstandsløse og identitetsopprekkende - med døden, gassdøden, napalmdøden, atomdøden under den glatte overflaten. [...] Hvem roper opp om at hele vår forbrukertilværelse er onani? [...] Hvem roper opp og sier det er blod på hendene? Det roper hele tiden opp av diktere."¹⁰⁸

Wie aber protestiert das modernistische Gedicht? - Auch indem es sich verweigert und sich möglicher Funktionalität entzieht. Es will niemandem nach dem Munde reden. Günter Kunert sieht einen Zusammenhang zwischen der zunehmenden Industrialisierung und der Entwicklung des Gedichts in Richtung eines hermetischen Stils: "Mit der wachsenden und uns überwältigenden Instrumentalisierung der Gesellschaft, die sich immer rascher und unaufhaltsamer in 'La Grande Machi-

¹⁰⁶ Vgl. Anm. 46.

¹⁰⁷ Paul La Cour: *Fragmenter af en Dagbog*, a.a.O., S. 7. Im Vorwort schreibt La Cour: "Digterne har i disse formørkede Aar Brug for at dokumentere for sig selv, at det at beskæftige sig med Poesi saa langt fra at være en Flugt, tvært imod er høj og uundværlig Gerning i Tingenes Hjerte, og at det egentlige Forræderi vilde være at lade dette tilsyneladende saa skrøbelige, men mægtige Værn mod Menneskenaturens Forvanskning forfalde."

¹⁰⁸ Paal Brekke: *Å skrive dikt i dag*, a.a.O., S. 141.

ne' verwandelt, wurde das Gedicht hermetischer, solitärer, elitärer."¹⁰⁹ Der hermetische Stil wird zum Mittel, das Gedicht sperrig zu machen, es von der Lebenspraxis zu entziehen, damit es kritikfähig bleibt und nicht vereinnahmt werden kann. So entsteht das autonome Kunstwerk, das seinen sozialen Rang aus der Negation der sozialen Bindungen bezieht, um mit Adorno zu reden.¹¹⁰

Seine nachgelassene Schrift, die "Ästhetische Theorie", betont diese Dialektik sehr stark, indem sie vom "Doppelcharakter" der Kunst spricht. Sie ist "fait social" ebenso, wie sie sich durch ihre "Autonomie" auszeichnet. Die beiden Begriffe werden von Adorno stets in Beziehung zueinander gedacht. Es gelingt ihm so, die Dichotomie von 'Formalismus' und 'Realismus' aufzuheben.¹¹¹ Seinem Begriff der Negation liegt die These zugrunde, dass das Wirkliche - eine vorgegebene Realität - verneint werden muss, "um es ins Bild zu setzen"¹¹² und eben dadurch werde "Welt konstituiert"¹¹³. "Der gesellschaftlichen Wirklichkeit gegenüber bleibt Kunst durch das ästhetische Formgesetz zwar blosser Schein; sie kann aber eben damit zur Instanz einer gesellschaftlichen Wahrheit werden, vor der sich der falsche Schein des Faktischen, das Unwahre und Unversöhnte des tatsächlichen Zustands der Gesellschaft enthüllen muss."¹¹⁴ "Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen", sagt Adorno und sieht die Kunst als "promesse du bonheur".¹¹⁵ Auch in der berühmten Rede über Lyrik und Gesellschaft betont Adorno diese Dialektik der Kunst, "die in Objektivität umschlagende Subjektivität".¹¹⁶ "Sein [des Gedichts] Abstand vom blossen Dasein wird zum Mass von dessem Falschen und Schlechten. Im Protest dagegen spricht das Gedicht den Traum einer Welt aus, in der es anders wäre."¹¹⁷ Brekkes berühmte und missverstandene Zeile "Jeg ville reise meg et dikt mot verden" spielt auf diesen Sachverhalt an (vgl. Kap. V.2.).

¹⁰⁹ Günter Kunert: Vor der Sintflut, a.a.O., S. 24.

¹¹⁰ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 334 ff. S. 335: "Vielmehr wird sie [die Kunst] zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome."

¹¹¹ Ebd., S. 380 ff.

¹¹² Vgl. H.R. Jauss: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main 1982, S. 44 ff.

¹¹³ Ebd., S. 45.

¹¹⁴ Ebd., S. 46.

¹¹⁵ Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 200; S. 26.

¹¹⁶ Th.W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: Gesammelte Schriften, Bd. 11, Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1984, S. 48-69, S. 56.

¹¹⁷ Ebd., S. 52.

IV. DER LYRISCHE MODERNISMUS IM UMKREIS ZWEIER LITERATURDEBATTEN

1. Einleitung

Wenn wir uns im folgenden über zwei Literaturdebatten Gedanken machen, so geschieht das deshalb, weil diese einen zentralen Platz in der norwegischen Modernismuskontrahenten einnehmen. Sie machen deutlich, dass der Modernismus in diesem Land stets einen schweren Stand hatte und wohl noch hat. Wie anders liesse sich sonst die Syndromdebatte¹ der frühen 80er Jahre erklären, die in vielem der Tungetaledebatte der 50er Jahre ähnlich ist und auch als Angriff auf modernistische Literatur gedeutet werden kann? In beiden Debatten ist versucht worden, normativ festzulegen, wie zu schreiben ist. So wurde in der Tungetaledebatte die Forderung nach Bildlogik erhoben, und 30 Jahre später wollte Jan Erik Vold gar mit griffigen Formeln der Literatur zu Leibe rücken.

Zu diesen Normierungstendenzen gesellen sich weitere Übereinstimmungen. Die eine betrifft den historischen Sinn der Modernismuskontrahenten (Øverland, Bjerke, Vold). Mangelnder historischer Sinn war ein beliebter Vorwurf an die Modernisten. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, dass dieses Verdikt auf die zurückfällt, von denen es ausgeht. Wenn Normen in ihrer Gültigkeit verabsolutiert werden, anstatt sie in ihrer historischen Bedingtheit und in ihrem historischen Umfeld zu sehen und dementsprechend zu relativieren, dann kann ein solches Vorgehen nur unhistorisch genannt werden. Besonders deutlich wird das an Øverlands Heineverehrung (vgl. unten S. 57 ff.)

Beide Debatten sind sich auch ähnlich bezüglich der Auffassung des Verhältnisses von Literatur und Welt. Øverland wie Vold lesen referentiell, d.h. sie neigen dazu, die in Texten dargestellte Welt mit der Wirklichkeit gleichzusetzen. Das hat zur Folge, dass in der Lyrik nichts vorkommen darf, was in der Welt unmöglich wäre, weil das einem Verstoss gegen die Logik, gegen ästhetische Gesetze (Tungetaledebatten) oder einem Verstoss gegen die Semantik (Syndromdebatte) gleichkäme. Deshalb wird nach der Funktion vermeintlicher Mängel im Gedichtganzen erst gar nicht gefragt.

Die tendenzielle Ineinssetzung von dargestellter Welt mit der Wirklichkeit bringt es mit sich, dass zwischen AutorIn und Erzählinstanzen nicht unterschieden

¹ "Syndromdebatte" - nach Jan Erik Volds Buch "Det norske syndromet", Oslo 1980, benannt.

wird. Denn die Vorstellung, Literatur bilde die Welt ab, insinuiert nur allzuleicht die andere Vorstellung, wonach der Autor mittels des Textes ein Stück Welt zur Darstellung bringt. Es wird übersehen, dass Literatur Reaktion auf die Welt ist, die von ihr erst erzeugt wird und dass folglich auch die in Literatur Redenden konstruierte Grössen sind, die mit dem Verfasser nichts gemeinsam zu haben brauchen. Die Nichtunterscheidung zwischen AutorIn und Erzählinstanzen äussert sich in der Praxis darin, dass stets Texte wie auch deren AutorInnen kritisiert werden, d.h. zwischen beiden Grössen wird nicht unterschieden.

Mit seiner Parteinahme für realistische Lyrik, die die Welt ausdrückt, "wie sie ist" und mit seiner Tendenz, Lyrik im Hinblick auf die Moral des Verfassers zu beurteilen, entfernt sich Vold stark von modernistischen Positionen, obwohl er sich diese bei früherer Gelegenheit zu eigen gemacht hatte und sich ihnen in der Syndromdebatte immer noch verbunden fühlt. Vold reiht sich diesbezüglich in die Tradition der Kulturradikalen ein.

Zum Schluss dieser Einleitung möchten wir noch auf einen Punkt aufmerksam machen. Betrachtet man die grundsätzlichen Streitpunkte beider Debatten, abstrahiert man also von den konkreten Manifestationen, lassen beide sich zurückführen auf die grosse Formalismus-Realismus Diskussion, wie sie beispielsweise in Deutschland zwischen Lukács und Brecht, in der sogenannten Expressionismusdebatte, geführt wurde. Wir werden darauf noch kurz zurückkommen und es vorerst mit der Bemerkung bewenden lassen, dass in Brechts Augen Øverland, Bjerke, Vold Formalisten - ob diese an dieser Bestimmung Freude gehabt hätten, bleibe dahingestellt - gewesen wären. Denn: "Formalist ist, wer sich an Formen klammert, alte oder neue."²

2. *Tungetale fra Parnasset* - Tungetaledebatte

Arnulf Øverlands Artikel in der Arbeiterzeitung ("Arbeiderbladet", 24. und 27. April 1954), in denen er unter dem Titel "Tungetale fra Parnasset"³ modernistische Lyrik heftig angriff, bildeten den Auftakt zu einer Diskussion über Wesen und Aufgabe der Lyrik, die im wesentlichen bis heute andauert (vgl. das nächste Kapitel). Øverland polemisierte in diesen zwei Artikeln nicht nur gegen modernistische Lyrik, sondern er holte generell zum Rundschlag gegen moderne Kunst aus. Seine Ausführungen gipfeln in folgender Behauptung: "Vi har fått en tonekunst uten melodi,

² Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Ungekürzte Lizenzausgabe für den Buchclub Ex Libris, Zürich 1975, Bd. 19 "Schriften zur Literatur und Kunst 2", S. 286.

³ Arnulf Øverland: *Tungetale fra Parnasset*, in: *Om bøker og forfattere*, a.a.O., S. 131-151.

en billedkunst uten form og en ordets kunst uten mening."⁴ Øverland zufolge ist die moderne Kunst aus dem Bedürfnis des Künstlers entstanden, sich im Heer der Kunstschaffenden bemerkbar zu machen. Kunst muss spektakulär sein, will sie auffallen. Dies führe dazu, dass "unsinnige" Gedichte geschrieben würden. Da diese überdies jeglicher logischer Struktur entbehren, seien sie unverständlich und würden allfällige Leser abstossen. Kunst gerate so in Gefahr, zur reinen "l'art pour l'art" zu verkommen, während sie doch einen Adressaten haben müsse. Eine Erneuerung der Kunst müsse von innen kommen und brauche nicht formeller Art zu sein: "Skal kunst og diktning fornyes, da må fornyelsen ikke bestå i selsomme påfunn av formell art; men den må komme innenfra. Er den av ånd, finner den usøkt sin form."⁵ Damit ist im wesentlichen die Øverlandsche Position umrissen, die deutlich macht, dass er sich von einem Form-Inhalt Dualismus leiten lässt, und die natürlich Reaktionen provozierte.

Als erster meldete sich in der gleichen Zeitung Odd Solumsmoen zu Wort. In seinen Beiträgen wies er auf das Recht der Kunst hin zu experimentieren und meinte, dass viele Künstler, die als Erneuerer anerkannt seien, anfänglich verkannt wurden. Auch machte er auf den Zusammenhang zwischen Formlosigkeit des Gedichts und Lebensgefühl des Dichters aufmerksam: "Forbrytelsen deres består først og fremst i at de ikke kunne drive på å fylle ut de gamle formskjemaer. De hadde opplevd noe som krevde noe annet. Dette 'annet' prøvde de å finne. Var det latterlig av dem? De splintret diktet fordi deres egen livsfølelse var splintret. De trodde en kaotisk verden bare kunne speiles i et kaotisk dikt..."⁶ Nach Solumsmoen sind also weder Effekthascherei noch Talentlosigkeit schuld an der Sprengung tradierter Formen, sondern allein das Lebensgefühl des Dichters, der - nach Solumsmoen - aus einem realistischen Antrieb heraus schreibt. (Dass solche Argumente wenig Wirkung zeigten, beweist die 30 Jahre später sich entfachende Syndromdebatte.) Das Problem von Form und Inhalt wird auch von Paul Gjesdahl aufgegriffen. Er widerspricht Øverlands Ansicht, nach der es sehr wohl möglich ist, neue Inhalte in konventionellen Formen auszudrücken. Gjesdahl tut dies mit dem Hinweis, dass es sich auch in der Kunst nicht lohne, neuen Wein in alte Schläuche zu füllen.⁷

Die von Øverland angesprochene Kommunikationslosigkeit zwischen AutorIn und Publikum stellt Finn Carling ins Zentrum seiner Ausführungen. Er macht für diesen Missstand nicht das modernistische Gedicht verantwortlich, sondern deutet ihn als Zeiterscheinung: "Det dypt tragiske er jo at denne kontaktløshet kun er et uttrykk for den almene kontaktløshet som preger menneskene idag."⁸

⁴ Ebd., S. 146.

⁵ Ebd., S. 150.

⁶ Zitiert nach Bjørn Nilsen: En annen klode? Raskt tilbakeblikk på tungetaledebatten, a.a.O., S. 20.

⁷ Ebd., S. 20.

⁸ Ebd., S. 20.

Nach diesen Voten flaute die Debatte ab, sie wurde aber im Herbst des gleichen Jahres von André Bjerke neu entfacht. Unter dem Titel "Den modernistiske lyriker" besprach er in der Zeitung "Verdens Gang" (9. 10. 1954) das Erstlingswerk des Lyrikers Erling Christie. Die Rezension weitete sich unter Bjerkes polemischer Feder zum Angriff gegen das Phänomen "modernistische Lyrik" aus. Bjerke behauptet, es sei schon immer ein Vorzug grosser Lyrik gewesen, einen komplizierten Inhalt in einfacher Form auszudrücken. Bei den Modernisten verhalte es sich umgekehrt, sie würden einfache Gedanken kompliziert formulieren: "De konsentrerer seg om å uttrykke enkle tanker på en innviklet måte."⁹ Øverlands Ansicht, Kunst müsse sich von innen her erneuern, macht sich Bjerke mit folgender ironischer Replik zu eigen: "Når verden er søndersprengt, må også diktets form bli det, hevder de; vannstoffbomber er uforenlig med velpleiede pentameter og vokalrim. Hos mange modernister har vannstoffbomber også utryddet samtlige store bokstaver og all tegnsetting."¹⁰ Über den Inhalt von Christies Gedichtsammlung weiss Bjerke nichts zu berichten, denn ein Gedicht ohne Form habe auch keinen Inhalt, wie er programmatisch verkündet: "Hva er så innholdet? Sant å si: det vet jeg ikke. For meg står dette som en ubrytelig lov i poesien: Et dikt som ikke har noen form, har heller ikke noen innhold."¹¹ Bjerke zufolge verstösst Christie ausserdem gegen ästhetische Regeln bezüglich der Verwendung von Bildern. Diese Regeln dürfe nicht einmal ein Modernist brechen: "Her har vi å gjøre med en estetisk lov som ikke engang en modernist har rett til å bryte: når man utvikler en metafor av en foregående, må de være hentet fra samme billedkrets. Når man f. eks. først anvender et bilde fra botanikken og kobler det direkte sammen med et fra arkitekturen, vidner det ikke om nyskapende dristighet, men om elementær dilettantisme."¹² Mit diesem Grundsatz untersucht er eine Strophe Christies, die so lautet:

I dette landskap av forrevne sletter
i dette hjertets purgatorium
steg en dag måkene på vinger spent
mot horisontens tunge vegg
og våre døde marker åpnet seg
for regnets milde kjærtegn.

Bjerkes Kommentar: "Umiddelbart kan dette virke fint; det smaker liksom av fugl. Men det er benløs fugl. Analyser bildene: av 'forrevne sletter' (landskapsbilde) utvikles et 'purgatorium' (religiøst bilde) hvorfra det stiger 'måker' (zoologisk bilde) mot 'horisontens tunge vegg' (arkitektonisk bilde) og det hele toner ut i 'milde kjærtegn' (erotisk bilde). Konkret sagt: forrevne sletter har ingenting å gjøre i en kjær-

⁹ Ebd., S. 21.

¹⁰ Ebd., S. 21.

¹¹ Ebd., S. 22.

¹² Ebd., S. 21.

sild, som heller ikke inneholder måker. Og måker flyr ikke mot en vegg; og kjærtegn har ingen forbindelse med forrevne sletter, purgatorier, måker og vegger. Bildbruken er det rene kaos."¹³

Es ist auffallend, dass Bjerke sich nicht überlegt, welches die Funktion dieser Bilder im Gedichtganzen sein könnte. Er trifft sich nicht nur in diesem Punkt mit Jan Erik Vold, der diese Frage in "Det norske syndromet" auch nicht stellt. Wie Vold so liest auch Bjerke referentiell, wenn er sagt: "Og måker flyr ikke mot en vegg..." Es ist deshalb nicht erstaunlich, wenn von modernistischer Seite her die Kritik an dieser Poesieauffassung nicht ausblieb. Paal Brekke: "Forstår han [Bjerke] ikke at han med en slik form for litteraturkritikk bare skader den saken han selv tror seg å stå for? Det må være en firkantet poesioppfatning som skal forsvares med så firkantede argumenter. Det er nettopp mot denne stupide firkantetheten hos dem som klamrer seg til reglene, som ingenting forstår fordi de ikke *vil* forstå, at modernismen gang på gang det siste hundre år har reist seg, alltid søkende mot nye uttrykksformer."¹⁴ Und Brekke fährt fort, indem er Ansätze zu einer modernistischen Theorie liefert: "Har Bjerke aldri hørt om zoologiske måker som flyr over botaniske sletter? Vår opplevelse er ikke atskilt i loddrette rubrikker. [...] Makter han ikke å følge en visjon om den ikke er beskrevet med bilder *enten* fra planteriket *eller* fra dyreriket? Da aner han jo ikke forskjellen - at dette er en forskjell mellom kunst og ikke-kunst. Han tror her skal beskrives. Men det som er diktning nøyer seg ikke med å beskrive. En dikter *ser*, han skaper sammenheng der det prosaiske øye ingen sammenheng ser, han 'udsier' - som det heter hos Paul La Cour. Men han er jo riktignok også modernist."¹⁵ Diese zwei entgegengesetzten Poesieauffassungen bildeten den Rahmen, in welchem sich die Diskussion abspielte. Neue Argumente tauchten in der Folge kaum mehr auf, hingegen wurde von Arnljot Eggen der Versuch unternommen, die herrschende Verwirrung in Verbindung mit mangelnder Theorie zu bringen. Im Unterschied zu Finnland, wo der Modernismus mit Rabbe Enckell seinen grossen Theoretiker gehabt habe, fehle die Theorie im eigenen Land.¹⁶

Zusätzliche Brisanz und Popularität verlieh der Debatte eine Radiodiskussion mit Arnulf Øverland und Claes Gill als Kontrahenten. Unter dem Programmtitel "Modernisme, tungetale eller kunst?" wurde über Sinn und Zweck des Modernismus diskutiert. Interessant an diesem Gespräch ist vor allem die Verteidigung Gills, als er von Øverland auf die mangelnde Logik modernistischer Gedichte angesprochen wurde: "Vi hevder at vi er logiske nok, men vi følger andre veier enn den tradisjonelle, rasjonalistiske logikk. Det er assosiasjonssprangets logikk. Et bilde hos moder-

¹³ André Bjerke: Den modernistiske lyriker, in: Verdens Gang vom 9. Oktober 1954.

¹⁴ Zitiert nach Paal Brekke: Da modernismen ble 'avslørt', in: Til sin tid - Journalistikk 1945-1970, a.a.O., S. 25-29, S. 28.

¹⁵ Ebd., S. 28.

¹⁶ Zitiert nach Carl Hambro: Tungetaledebatten, in: Edda, Nr. 2, 1982, S. 105-112, S. 107.

nistene avføder et nytt bilde, ikke gjennom en logisk utledning i rasjonalistisk forstand, men ved at dette bilde avføder et nytt som skaper romfornemmelse som skaper dimensjoner, som gir uttrykk for noe dypere og høyere enn det akkurat forstanden kan være med og utlede."¹⁷

Zwei Tage nach diesem Programm bildete ein Interview mit dem schwedischen Lyriker Karl Vennberg den Schlusspunkt der Debatte in der Öffentlichkeit. Sie wurde in der Folge in Literaturzeitschriften ("Vinduet", "Samtiden") fortgesetzt.

Dort versuchten einige Literaten in längeren Essays, Grundsätzliches über die neue Literatur zu sagen. Ein wichtiger Beitrag stammt von Erling Christie, der mit seinem Essay "Poesien og det virkelige"¹⁸ so etwas wie eine Theorie des Modernismus schuf. Ähnliche Absichten hegte auch Carl Keilhau, welcher in seiner Arbeit "Poster i modernismens regnskap"¹⁹ beiden Seiten gerecht werden wollte, indem er die Auffassung vertrat, ein modernistisches Gedicht könne auch in traditioneller Form geschrieben werden. Das eigentlich Neue liege nicht so sehr in der Form, sondern in der Ausdrucksweise. Keilhau spricht in diesem Zusammenhang von Mosaikstil und charakterisiert diesen mit folgenden Worten: "Stilens karakteristiske kjennemerke er en uttrykksmåte som fjerner seg fra formspråket i tradisjonell poesi ved at den i høyere grad stiller seg fritt til logikkens krav. [...] I betegnelsen 'mosaikkstil' ligger det at man kan velge enten man vil feste seg ved at logisk sammenhørende elementer er skilt fra hverandre, eller ved at elementer som logisk sett ikke har noe innbyrdes slektskap, er stilt sammen."²⁰

Christie seinerseits versucht in dem bereits erwähnten Essay, die Motivation der Modernisten zu erklären sowie die Bewegung theoretisch zu untermauern. Da wir dieser Schrift einen zentralen Platz in der norwegischen Modernismuskussion einräumen, möchten wir im folgenden auf sie etwas ausführlicher eingehen.²¹ Christie betont gleich zu Beginn seiner Arbeit den internationalen Aspekt der modernistischen Bewegung und diagnostiziert gewisse Abschottungstendenzen im eigenen Land. Dem stellt er die modernistische Erkenntnis gegenüber, dass die Menschen des 20. Jahrhunderts alle vor gleichen Problemen stünden: "...erkjennelsen av det fellesartede i den problematikk menneskene i vår tid står overfor. Erkjennelsen av at vi ikke først og fremst er nordmenn, svensker, franskmenn og engelskmenn, men mennesker nå og på denne klode - mennesker sammen og overfor en felles situasjon. Erkjennelsen av alles avhengighet av alle."²² In einem nächsten Schritt

¹⁷ Ebd., S. 108.

¹⁸ Vgl. Kap. II, Anm. 31.

¹⁹ Carl Keilhau: Poster i modernismens regnskap, in: Vinduet, Nr. 3, 1955, S. 229-239.

²⁰ Ebd., S. 233.

²¹ Zu Erling Christies Literaturauffassung vgl. auch Kap. VI.3. dieser Arbeit.

²² Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 115.

schreibt Christie, dass es den Modernisten nur darum gehe, Bereiche für die Poesie zurückzuerobern, die bis anhin als unpoetisch gegolten hätten. Keinesfalls redet er einer Verdrängung traditioneller Posie das Wort: "Men like unaturlig som det er at den lyriske og rimbundne poesi skal utelukke tilstedeværelsen av en fri, modernistisk diktning, ville det selvsagt være om den siste skulle prøve å fordreive eller bannlyse den sanglige tradisjon. Det er behov for begge, og ethvert litterært miljø burde være så rommelig at det ga plass for begge."²³

Christie macht die Romantik dafür verantwortlich, dass man von Lyrik erwarte, sie müsse Stimmungen vermitteln und das Gefühl ansprechen. Der Romantik sei es anzulasten, dass erstens das Gebiet dessen, was als poetisch gilt, derart eingeschränkt sei, dass man zweitens dem Gedicht gewöhnlich die Fähigkeit abspreche, die Welt zu erkennen und dass drittens der Leser passiviert sei, weil ihm häufig bloss ein abgeschlossener Gedankenprozess vorgelegt werde, so dass er sich nur der Stimmung hinzugeben brauche. Von allen drei Punkten will Christie das Gegenteil: "I denne forstand kan man si at modernismen har reist kravet om en mer aktiv tilegnelse av poesien."²⁴ [...] Hva modernismen oppjonerer mot er den innsnevring av poesiens område som er årsaken til de fleste angrep på moderne poesi.²⁵ [...] Med modernismen er poesien igjen blitt en måte å erkjenne verden på.²⁶ [...] ...at den [moderne poesi] engasjerer følelse og intellekt i en helhet, som et nytt erkjennelsesorgan."²⁷ Bjerkes Meinung, die Modernisten würden sich zu kompliziert ausdrücken, lehnt Christie ab, indem er sich gegen eine Trennung von Form und Inhalt ausspricht: "Men for den genuine poet eksisterer ikke skillet mellom form og innhold - valget mellom enkle og komplekse uttrykkssett. Fordi diktet oppstår som en rytme, et indre åndedrett, som samtidig er dets dominerende formelement og bærer av dets mening."²⁸

Auffallend bei Christie ist, dass er - im Unterschied zu Paal Brekke - den Modernismus als Gegenbewegung zur Romantik deutet: Statt romantischer Eskapismus, Einbeziehung aller Bereiche des Lebens in die Poesie; statt einseitige Betonung des Gefühls, Einbeziehung des Intellekts und damit Anerkennung des Gedichts als Quelle von Erkenntnis. Christie macht auch darauf aufmerksam, dass es nicht Aufgabe der modernistischen LyrikerInnen sei, die Gegensätze, das Chaotische der Zeit zu harmonisieren. Vielmehr sollen die Gegensätze im Gedicht aufeinanderprallen, damit sie auch erkannt werden können. Nur so sei Verbesserung der Welt

²³ Ebd., S. 115.

²⁴ Ebd., S. 115.

²⁵ Ebd., S. 118.

²⁶ Ebd., S. 119.

²⁷ Ebd., S. 120.

²⁸ Ebd., S. 116.

möglich. Christie nennt dies den optimistischen Aspekt der als pessimistisch geltenden Lyrik: "Bevisst gjennomlevd blir fortvilelsen en fornyelsens mulighet."²⁹

Nach den zwei umfangreichen Essays von Christie und Keilhau rückte die Tungetaledebatte aus dem Mittelpunkt des Interesses. Mit seinem Angriff auf alles Modernistische konnte Øverland natürlich nicht verhindern, dass die neue literarische Bewegung sich auch in Norwegen durchsetzen konnte, obwohl wir uns des Eindrucks nicht erwehren können, dass der Modernismus bis heute weder gänzlich ernst genommen noch gebührend rezipiert wird. Immerhin hatten die Gedanken Øverlands eine wertvolle theoretische Besinnung seitens der Modernisten zur Folge. Gerade Christies Essay ist als wichtiger Beitrag zu einer Theorie des Modernismus zu verstehen, insofern ist er auch geeignet, den von Arnljot Eggen empfundenen Mangel an Theorie zu beheben.

Überblickt man die Debatte heute - also rund 30 Jahre später -, fallen die Aggressivität sowie der polemische Ton gleichermaßen auf. Die ihrerseits völlig lächerlichen Versuche, den Modernismus lächerlich zu machen, wie sie in Form einer "öffentlichen Rechtssache" unternommen wurden, waren bezeichnend für die Art der Auseinandersetzung, die ihre Fortsetzung in der Syndromdebatte zu Beginn der 80er Jahre finden sollte. Auch bei dieser Debatte gilt, was Bjørn Nilsen für die Tungetaledebatte feststellte: "Svært mange av argumentene var av artilleritypen, med utslettelse som mål."³⁰

3. *Det norske syndromet* - Syndromdebatte

Im Jahre 1979 hat sich eine neue Debatte entsponnen, die ihrer Vorgängerin nicht unähnlich ist. Kontrahenten sind diesmal Poul Borum und v.a. Jan Erik Vold auf der einen und Brekke, Linneberg, Mehren u.a. auf der anderen Seite. Auftakt zur Debatte bildete die Sichtung der norwegischen Lyrikproduktion des Jahres 1977/78 durch den dänischen Lyriker und Kritiker Poul Borum, der von der Literaturzeitschrift "Basar" für diese Arbeit angestellt wurde. Sein Urteil fiel vernichtend aus, hätten doch seiner Meinung zufolge zwei Drittel nicht gedruckt werden dürfen.³¹ Vold seinerseits benutzte diesen (von ihm selbst veranstalteten?) Anlass, um im "Dagbladet" eine vierteilige Artikelreihe zu veröffentlichen, die später zu einem Büchlein erweitert wurde und 1980 mit dem Titel "Det norske syndromet"³² auf den Markt kam.

²⁹ Ebd., S. 125.

³⁰ Bjørn Nilsen: En annen klode? Raskt tilbakeblikk på tungetaledebatten, a.a.O., S. 23.

³¹ Poul Borum: Sola, mor, gi meg sola! 150 norske digtsamlinger, in: Basar, Nr. 4, 1979, S. 3-28 und ders.: Supplement til uforgribelige meninger om norske digtsamlinger 1977-1978, in: Basar, Nr. 1, 1980, S. 51-54.

³² Vgl. Anm. 1.

Darin vertritt er die Meinung, dass zuviel Schlechtes publiziert werde, und er macht für diesen Missstand die staatliche Einkaufsordnung³³ verantwortlich. Unmittelbare Folge davon sei die allzu large Beurteilung der vorgelegten Texte durch die LektorInnen, da die staatliche Einkaufsordnung unbesehen der Qualität einen gewissen Absatz garantiere. Vold demonstriert in "Det norske syndromet" gleich selbst, wie Literaturkritik auszusehen hätte. Seine diesbezüglichen Gedanken finden ihren Niederschlag in zwei Formeln:

1. Poesi = musikalitet + innsikt

2. Besvergelse = musikalitet + magi³⁴

Die zwei Formeln definieren gewissermassen die Qualität von Dichtung. Ist die erste ein Gütezeichen, so dient die zweite zur Kennzeichnung schlechter Poesie. Sie sei typisch für romantische Stimmungspoesie, und sie sei verklärend, also in einem weiteren Sinne antiaufklärerisch.³⁵ Diese Formeln erinnern stark an Øverland und Bjerke, die ja auch meinten, vorschreiben zu müssen, wie Lyrik zu machen sei. Letzterer sprach sogar von einem "unabänderlichen Gesetz"³⁶. Fast 30 Jahre nach der Tungetaledebatte sind wir wieder mitten in einer normativen Literaturkritik, Volds Buch haftet schon von daher etwas Anachronistisches an.

Im folgenden interessiert uns der Vorwurf Brekkes nicht, Vold betreibe Literaturpolitik, indem er "seine" Leute fördere und die andern schlechtmache.³⁷ Vielmehr interessieren wir uns für Volds Argumentation im Hinblick auf ihren latenten Antimodernismus. Obwohl seine Ansicht von Lyrik derjenigen vieler Modernisten entspricht - wie diese verwirft er subjektive Stimmungspoesie -, lässt er im Grunde genommen modernistische Literatur nicht gelten. Vielmehr nähert sich Vold mit "Det norske syndromet" Positionen an, wie sie von Øverland und Bjerke vertreten wurden. Dass Vold sich mit Blick auf Bjerkes Rolle über die Tungetaledebatte folgendermassen äusserte: "At uforstandig tale tas for god fisk, når den kommer fra en kulturkjendis"³⁸, mag in diesem Zusammenhang erstaunen.

Die Ähnlichkeit beider Debatten lässt sich auf zwei zentrale Punkte reduzieren:

1. Øverland, Bjerke und Vold machen im wesentlichen keinen Unterschied zwischen Alltagssprache und poetischer Sprache. Sie lesen referentiell.

³³ D.h. der Staat garantiert einen Mindestabsatz, indem er selbst von jeder Neuerscheinung 1000 Exemplare kauft.

³⁴ Jan Erik Vold: *Det norske syndromet*, a.a.O., S. 55, bzw. 85.

³⁵ Ebd., S. 12; 85 ff.

³⁶ Vgl. S. 46 dieser Arbeit.

³⁷ Paal Brekke: *Å henge bjelle på en katt*, in: *Farvel'ets rester*. Journalistikk 1970-1981, Oslo 1981, S. 139-142, S. 140 f.

³⁸ Jan Erik Vold: *Et essay om Paal Brekke*, a.a.O., S. 29.

2. Die Aufgabe der Kunst sehen sie im Abbilden von Wirklichkeit (Mimesis). Weil die Grössen "Kunst" und "Welt" undialektisch betrachtet werden, wird automatisch diejenige Literatur als unengagiert bzw. als romantisch verklärend begriffen, die sich von der Welt distanziert und als modernistisch gelten kann. Latent schwingt immer auch der Vorwurf des Formalismus und der Dekadenz mit.

Zum ersten Punkt: Die Ineinssetzung von Alltagssprache und poetischer Sprache führt in beiden Debatten zum Vorwurf mangelnder Bildlogik. Zur Erinnerung (vgl. letztes Kapitel): Die folgende Strophe trug Erling Christie den Vorwurf des Dilettanten ein:

I dette landskap av forrevne sletter
i dette hjertets purgatorium
steg en dag måkene på vinger spent
mot horisontens tunge vegg
og våre døde marker åpnet seg
for regnets milde kjærtegn.

Bjerke bemerkt zu dieser Strophe, wie wir wissen: "Av 'forrevne sletter' (landskapsbilde) utvikles et 'purgatorium' (religiøst bilde) hvorfra det stiger 'måker' (zoologisk bilde) mot 'horisontens tunge vegg' (arkitektonisk bilde) og det hele toner ut i 'milde kjærtegn' (erotisk bilde). Konkret sagt: forrevne sletter har ingenting å gjøre i en skjærsild, som heller ikke inneholder måker. Og måker flyr ikke mot en vegg; og kjærtegn har ingen forbindelse med forrevne sletter, purgatorier, måker og vegger."³⁹

Gleich argumentiert Vold in "Det norske syndromet", wenn er zum ersten Vers von Bulls "Metope" - "Deg vil jeg ømt i rytmer nagle fast!" - sagt: "Jeg vil i semantikkens navn kort påpeke, at det lar seg ikke gjøre å nagle noen eller noe ømt fast. Ikke ømt i betydningen kjærlig. Å nagle betyr å slå inn med spiker."⁴⁰ Børli's "Rapport fra grasrota"⁴¹ wird folgendermassen kommentiert: "Dette diktet mangler

³⁹ Vgl. Anm. 13.

⁴⁰ Jan Erik Vold: Det norske syndromet, a.a.O., S. 83.

⁴¹ Das Gedicht lautet:
Rapport fra grasrota
Jeg er en liten maur.
Det stilnes over stiene
og storkvelden tar til å skumre i skogen.
Alle vettuge gamle skogsmaurer
er forlengst vel i hus
med barnåla si - men jeg
kravler i skymmingen med griperne klare
oppover et svaiende hveingras-strå.
Skulle jo vært fint
å komme trekkende heim til tua
med ei stjerne...

troverdighet. Det gir seg ut for å være et portrettdikt av en maur, men er i virkeligheten et dikt der poeten kler seg ut som en maur og gir seg til å prate. For ingen virkelig maur ville finne på å drømme om å ta med seg en stjerne hjem til tua. Slikt er det menneskene som drømmer om, her et menneske som lager et spolert dikt."⁴² Diese Sätze zeigen deutlich, dass Vold die Vision nicht mitmachen kann, die mit dem ersten Vers ("Jeg er en liten maur") eingeleitet wird. Warum er nicht bereits gegen diesen Vers etwas einzuwenden hat, ist nicht ersichtlich, kritisiert er doch die Verse "Skulle jo vært fint / å komme trekkende heim til tua / med ei stjerne...", weil sie einer Ameise einen Gedanken in den Mund legen, der - nach Vold - den Menschen vorbehalten bleibt. Anstatt nun das Gedicht als Ganzes in seiner Struktur zu beurteilen, gleitet Vold zum Autor über, denn gleich anschliessend an obiges Zitat lesen wir: "Spolerte dikt fins det endel i Børlis diktning. Spolerte ikke fordi han ikke kjenner det skogens liv han skildrer, men fordi han har for lav bevissthet omkring den form han bruker til å gi fra seg sin kunnskap om skogen, for svak refleksjon omkring hva som kreves av et dikt for at det skal stå på egne bein - og ikke bli poetens krykke i et haltende liv. Denne lengsels beriberi, som er part av det norske syndrom."⁴³

Das sind bei genauerem Hinsehen Satzhülsen, beliebig einsetzbar und nichts-sagend. Was heisst z.B. "for svak refleksjon omkring hva som kreves av et dikt for at det skal stå på egne bein - og ikke bli poetens krykke i et haltende liv." Diese metaphorische Redeweise verklärt, statt dass sie erklärt. Wann steht ein Gedicht auf eigenen Beinen und ist nicht mehr die Krücke des Poeten in einem hinkenden Leben? Wenn eine Ameise nicht mehr sich vorstellt, Sterne nach Hause zu tragen? Die Tendenz der schwammigen, sehr unpräzisen Redeweise zieht sich durch das ganze Buch hindurch. Bei Stein Mehrens Gedicht "Nature fiction" wird die Bilderflut gerügt, ohne dass sich Vold Gedanken über ihre Funktion im Gedicht machen würde. Stattdessen: "Det utmattende ved diktet er den ting at skriveren (sic!) løper fra leseren og aldri gir seg tid til å snu for å se hvor det ble av ham, leseren. Skriveren tramper og trår på sin språkmaskin, mens leseren står fortumlet tilbake, bombardert av bilder."⁴⁴ Angesichts solcher Formulierungen können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, dass Vold sich keine Gedanken über das Spezifische eines lyrischen Textes macht. Statt dessen liest er ihn wie eine Zeitungsnachricht, wo eine Bilderflut tatsächlich störend sein kann. Da er zudem ständig an den Verfasser denkt, d.h. vom Text auf ihn zurückgeht, verliert er die Fragen, die die Funktion betreffen, aus den Augen. Diese Art der Kritik war typisch auch für Leute wie Øverland und Bjerke in der Tungetaledebatte. Damit möchten wir zum zweiten gemeinsamen Punkt übergehen.

Volds "Det norske syndromet" zeigt deutlich, dass es ihm letztlich um eine mimetische Dichtung geht, um eine Dichtung also, die versucht, die Welt so abzubilden, wie sie ist. Trotzdem soll uns diese Dichtung Vold zufolge neue Einsichten

⁴² Ebd., S. 14.

⁴³ Ebd., S. 14 f.

⁴⁴ Ebd., S. 17.

vermitteln, denn "Dikt skal gjøre nytte for seg"⁴⁵. Es passt zu Volds Optik, dass er nur diejenige Dichtung als zeitkritisch begreift, die *expressis verbis* Zeitkritik formuliert. Das wird im Abschnitt über Rolf Jacobsen deutlich, wo es - wenn auch vorerst noch unentschlossen - heisst: "Vel. Det kan være en svakhet i Jacobsens diktning fra 1965 og utover, at poeten yter liten motstand mot verdens press og alle de reelle grunner for pessimisme som faktisk fins."⁴⁶ Über Gedicht Nr.2 aus "Tenk på noe annet"⁴⁷ heisst es dann hingegen eindeutig: "Diktets svakhet er at det mobiliserer for få motforestillinger, for liten kampvilje mot en negativ utvikling, som ethvert voksent menneske - fjellvandrere eller ikke - har sin ørlille del av ansvaret for."⁴⁸ Wir brauchen an dieser Stelle auf diese Überlegungen nicht einzugehen und verweisen auf den Anfang des Kapitels V.1., wo wir auf Heine aufmerksam machen, der, im Unterschied zu Vold, das Problematische eines ausformulierten Widerstands erkannte. Dass Vold, nachdem er schon Brekkes "Jeg ville reise meg et dikt mot verden" (vgl. Kap.V.2.) in die Nähe des Eskapistischen gerückt hatte, dies nun auch mit Jacobsens "Tenk på noe annet" macht, zeigt einmal mehr, dass er Begriffe wie "Welt" und "Dichtung" als getrennte Grössen betrachtet und dass er keinen Bezug zwischen beiden herstellt.

Vold glaubt, einen für die Beurteilung der Dichtung tragenden Gegensatz zu haben, wenn er "besinnelse" gegen "besvergelse" ausspielt.⁴⁹ Diese zwei Momente lassen sich - wie an anderer Stelle überzeugend nachgewiesen wurde⁵⁰ - nicht auseinanderdividieren, und schon gar nicht lässt sich mit ihnen eine Wertung verbin-

45 Ebd., S. 25. "Die Welt sehen, wie sie ist", vgl. S. 87.

46 Ebd., S. 35.

47 Das Gedicht im Wortlaut:
Sorry --
 Fossebraket
 fosseharpene og fossefiolinene
 spilte for oss i tusen år.
 Nå blir det langsomt tyst.
 -Underlig å gå i fjellet nå.
 Et hvitt kondens-rep spennes ut på himlen.
 "Sorry Sir, nå er det stengt for dennegang.
 De får pengene igjen ved utgangsdøra."
 (Zitiert nach "Det norske syndromet", S. 35.)

48 Ebd., S. 35 f.

49 Ebd., S. 84 ff.

50 Arild Linneberg, Jon Harald Rydne, Nina Strand og Nils Yttri: Fra dikterens kykelipi til kritikerens kykeliki. Bemerkninger til Jan Erik Volds "Det norske syndromet", in: *Basar*, Nr. 3, 1980, S. 57-64, S. 62 ff. Andere wichtige Beiträge: Stein Mehren: Hvorfor svever de, Jan Erik Vold? (Om besvergelse og besinnelse i versform), in: *Samtiden*, Nr. 3, 1980, S. 82-88. Jan Askelund: Krybbebiting, norsk poesi og Jan Erik Vold, in: *NLÅ*, 1981, S. 191-205.

den, wie dies Vold macht, wenn er "besinnelse" akzeptiert, weil dieser Begriff Einsicht vermittelt, "besvergelse" aber ablehnt, weil das Wort Einsicht verhindert. Vold gibt sich ausgesprochen naiv, wenn er schreibt: "å besinne seg er å sanse seg. Den som sanser seg, prøver å se verden slik verden er, prøver å fatte sin egen og andres stilling i verden, prøver avstå fra besvergende utrop for å få verden til å bli annerledes enn den faktisk er."⁵¹ "Å se verden slik verden er": Dies gilt es nach Vold anzustreben, und er fragt erst gar nicht, ob das überhaupt möglich ist, sondern diese naive erkenntnistheoretische Position wird zum Massstab für Gedichte genommen, die offensichtlich möglichst eindeutig etwas über die Welt aussagen sollen. Polemisiert wird mit obigem Zitat nicht zuletzt auch gegen modernistische Lyrik, die weder nüchtern noch einfach ist, noch einen klaren Bezug zur empirischen Wirklichkeit hat. Vold scheint nicht daran zu denken, dass auch Dichtung, die eine neue Welt kreiert ("prøver å få verden annerledes enn den faktisk er" - so charakterisiert er diese Lyrik), etwas über unsere Welt aussagen, kritisch sein kann. Linneberg et. al. ist zuzustimmen, wenn sie über die Norm von "Det norske syndromet" schreiben: "Denne normen innebærer et krav til språklig enkelhet og entydighet i det poetiske uttrykk."⁵² Und weiter unten im gleichen Artikel: "Han ser i det hele tatt ut til å ville det ekstatiske og ukontrollerbare til livs. [...] Volds oppvurdering av lyrikk med 'realistisk' 'sannhet' og moderert språkform innebærer en nedvurdering av ekspanderende og 'ordmitraljøsyesyngende' verk..."⁵³

In seinem Versuch, das Feld dessen, was als poetisch gelten kann, einzugrenzen, entpuppt sich Vold als getreuer Schüler Øverlands und Bjerkes. Seine Kritik basiert im wesentlichen auf seinem Geschmack. Linneberg et. al. nennen diese Art von Kritik - wohl als Anspielung auf einen Voldschen Essay - impressionistische Kritik und schreiben: "... i forsøket på å innkretse dette spesifikt poetiske kommer Vold mer enn noen gang til å havne i det norske, impresjonistiske syndromets gamle labyrintiske irrganger."⁵⁴ Mit "Det norske syndromet" reiht Vold sich selbst in diejenige Kritikerreihe ein, die von ihm 1968 mit dem Essay "Om å møte en bok - Den impresjonistiske kritikks begrensning"⁵⁵ angegriffen wurde. Vold hat bei der Abfassung von "Det norske syndromet" sehr wahrscheinlich vergessen, was er 1968

⁵¹ Jan Erik Vold: Det norske syndromet, a.a.O., S. 87. - Bezüglich seiner Termini "besinnelse" und "besvergelse" hatte Vold seine Ansicht etwas modifiziert, indem er später betonte, dass weder "besinnelse" noch "besvergelse" in einem Gedicht überwiegen dürfen. Vgl. Jan Erik Vold: Til debatten om norsk lyrikk, in: Samtiden, Nr. 4, 1980, S. 77.

⁵² Arild Linneberg, Jon Harald Rydne, Nina Strand og Nils Yttri: Fra dikterens kykelipi til kritikerens kykeliki, a.a.O., S. 59.

⁵³ Ebd., S. 61.

⁵⁴ Ebd., S. 62.

⁵⁵ In: Entusiastiske essays, Oslo 1976, S. 299-304.

im erwähnten Essay forderte. Nichts anderes nämlich, als eine "strukturbeschreibende Methode"!⁵⁶

Sowohl in der Tungetale- wie auch in der Syndromdebatte geht es unter der Oberfläche um den alten Formalismusstreit, wie er in Deutschland mit der Expressionismus- bzw. Realismusdebatte sich entfaltete. Es würde zu weit führen, hier diese Diskussionen referieren zu wollen, sicher wäre es aber eine Untersuchung wert, ob und allenfalls wie die Expressionismusdebatte ihren Niederschlag in der Tungetaledebatte fand. Øverlands und Bjerkes Argumente sind denjenigen von Georg Lukács sehr ähnlich. Wie er verwerfen sie den Modernismus, den auch sie letztlich als irrationale, dekadente Strömung begreifen. Die Modernisten hingegen argumentieren mit Brecht, der gegenüber Lukács betonte, dass Form nicht vom Inhalt getrennt werden könne und einer Darstellungsform das Wort redete, die auf der Höhe der Zeit sich befindet. Für Brecht ist der Realismus keine Frage der Form und damit auch nichts, was normativ festgelegt werden könnte: "Realismus ist keine blosse Frage der Form. Denn die Zeiten fließen und flössen sie nicht, stünde es schlimm für die, die nicht an den goldenen Tischen sitzen. Die Methoden verbrauchen sich, die Reize versagen. Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel. Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muss die Darstellungsart sich ändern. Aus nichts wird nichts, das Neue kommt aus dem Alten, aber es ist deswegen doch neu."⁵⁷ Und an anderer Stelle: "Sie [die Form] ist nichts Äusseres, etwas, was der Künstler dem Inhalt verleiht, sie gehört so sehr zum Inhalt, dass sie dem Künstler oft selbst als Inhalt vorkommt..."⁵⁸ Wir schliessen dieses Kapitel, indem wir Partei für Brecht ergreifen und im Blick auf Øverland, Bjerke und Vold mit Brecht sagen: "Das Leben, das sich allenthalben bei uns, wo die Grundlagen der Gesellschaft umgewälzt werden, in neuen Formen abspielt, kann durch eine Literatur in der alten Form nicht gestaltet oder beeinflusst werden."⁵⁹

⁵⁶ Ebd., S. 302 ff.

⁵⁷ Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden, a.a.O., Bd. 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, "Volkstümlichkeit und Realismus", S. 322-331, S. 327.

⁵⁸ Bertolt Brecht: Was ist Formalismus, ebd., S. 523-526, S. 523.

⁵⁹ Bertolt Brecht: Über Formalismus und neue Formen, ebd., S. 527.

4. Exkurs: Øverlands Heineverehrung als literaturtheoretisches Problem

Der grosse Irrthum besteht immer
darin, dass der Kritiker die Frage
aufwirft: was soll der Künstler? Viel
richtiger wäre die Frage: was will der
Künstler, oder gar, was muss der
Künstler? (Heinrich Heine)⁶⁰

In der Einleitung zum Kapitel IV haben wir den Gegnern des Modernismus vorgeworfen, es fehle ihnen an historischem Sinn. Sinngemäss schrieben wir: "Wenn Normen in ihrer Gültigkeit verabsolutiert werden, anstatt sie in ihrem historischen Zustandekommen und Umfeld zu sehen und dementsprechend zu relativieren, dann kann ein solches Vorgehen nur unhistorisch genannt werden. Besonders deutlich wird das an Øverlands Heineverehrung." - Den Nachweis für diese Behauptung sind wir allerdings schuldig geblieben, und wir möchten das deshalb an dieser Stelle nachholen, jedoch nicht ohne vorgängig unseren Vorwurf zu erläutern.

Øverlands Heinebegeisterung bezieht sich offensichtlich auf Heines frühe und mittlere Lyrik, stammen doch alle in seinem Essay "Heinrich Heine"⁶¹ angeführten Beispiele aus dem "Buch der Lieder" sowie den "Neuen Gedichten". Dass derselbe Heine auch ganz andere Töne anschlagen konnte, zeigen seine späteren Werke, die Gedichte zum Beispiel, die er in seiner "Matratzengruft" geschrieben hat und die sich deutlich von seinen früheren Werken unterscheiden.⁶² Nun wäre gegen Øverlands Begeisterung für Heines frühe Lyrik nichts einzuwenden, wenn sie auch ein Nachdenken über die Genese derselben implizieren würde. Das ist aber nicht der Fall, und Øverland macht sich auch keine Gedanken über die Funktion der von ihm als neu erkannten Elemente. Unsere These wäre demnach folgende: Øverland gelingt es nur deshalb, Heines Lyrik als Modell zu nehmen, weil er sie völlig losgelöst von der Zeit betrachtet, in der sie entstanden ist. Das hat Folgen, weil Øverland dadurch das Neue der Lyrik Heines in seinen Konsequenzen nicht richtig in den Blick bekommt. Neues, das sich u.a. darin äussert, dass der Rang Heines als Dichter bis in unser Jahrhundert hinein sehr umstritten blieb. Was für Øverland Gegenstand fast

⁶⁰ Heinrich Heine: Französische Maler (Gemäldeausstellung in Paris 1831), in: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hrsg. von Manfred Windfuhr (Düsseldorfer Ausgabe), Hamburg 1975 ff., Bd. 12/1, S. 24. Alle Heinezitate nach dieser Ausgabe, wenn nichts anderes vermerkt.

⁶¹ In: Om bøker og forfattere, a.a.O., S. 89-96.

⁶² Siehe hierzu Wolfgang Preisendanz: Heinrich Heine, München ²1983, darin das Kapitel "Die Gedichte aus der Matratzengruft", S. 99-131, bes. S. 114 ff.

uneingeschränkter Bewunderung ist, war zu Heines Zeit äusserst irritierend.⁶³ Auch die kunsttheoretischen Überlegungen Heines finden bei Øverland keine Beachtung, sei es, weil er sie nicht kannte, sei es, weil er Heines modernistische Position schlecht vereinbaren könnte mit der eigenen antimodernistischen Haltung. Was bewundert Øverland an Heine?

Im bereits erwähnten Essay wird seine Lyrik folgendermassen charakterisiert: "Heine tok både tone og rytme fra denne folkelige diktning, han utnyttet alle dens muligheter, han fylte dens form med nytt liv og gav den et rikere innhold enn den nogensinne hadde hatt."⁶⁴ Und weiter unten lesen wir: "Både verseform og sprog og billedbruk er hos Heine ofte enkle inntil det konvensjonelle. Og allikevel er det bare ved den ytterste enkelhet man kan nå det sublime. [...] Man kan også iføre skjønnheten praktfulle gevanter med kniplinger og diademer. Ikke desto mindre er den virkelige skjønnhet alltid naken, også i poesien. Heine har kommet den nakne skjønnhet nærmere enn nogen annen dikter."⁶⁵ Bereits diese Passagen zeigen, dass im Essay über Heine Vieles von dem vorweggenommen ist, was später in "Tungetale fra Parnasset" wiederkehren sollte. Sie machen überdies deutlich, dass Øverland Heine verharmlost, wenn er davon spricht, dass sowohl Versform und Sprache als auch die Verwendung der Bilder bei Heine einfach sei "inntil det konvensjonelle".

Wie wir noch zu zeigen versuchen, kann Øverland diese Ansicht nur vertreten, weil er die Heineschen Verse nicht im ursprünglichen Kontext rezipiert. Die selbe Verharmlosung bietet sich uns auch dar, wenn Øverland Heines Fähigkeit bewundert, mit einem Stilbruch, einer ironischen Wendung (die Ironie wird von ihm jedoch nicht immer bemerkt) poetisch-überhöhte Themen zu den LeserInnen zurückzuholen, so dass diese wieder betroffen sind. Die Verharmlosung besteht in der Verkenning der tieferliegenden Gründe für solche "Brechungen". Als Beispiel für einen Stilbruch, wie er für Heine typisch ist, dient Øverland das Gedicht "Die heil'gen drei Könige" aus dem "Buch der Lieder":

Die heil'gen drei Könige aus Morgenland,
Sie frugen in jedem Städtchen:
'Wo geht der Weg nach Bethlehem,
Ihr lieben Buben und Mädchen?'

⁶³ Vgl. etwa Helmut Koopmann: Heinrich Heine in Deutschland. Aspekte seiner Wirkung im 19. Jahrhundert, in: Heinrich Heine, hrsg. von Helmut Koopmann, Darmstadt 1975, S. 257-288.

⁶⁴ Arnulf Øverland: Heinrich Heine, a.a.O., S. 89.

⁶⁵ Ebd., S. 93.

Die Jungen und Alten, sie wussten es nicht,
 Die Könige zogen weiter;
 Sie folgten einem goldenen Stern,
 Der leuchtete lieblich und heiter.

Der Stern blieb stehn über Josephs Haus,
 Da sind sie hineingegangen;
 Das Öchslein brüllte, das Kindlein schrie,
 Die heil'gen drei Könige sangen.⁶⁶

Øverland bemerkt zu diesem Gedicht, dass der Realismus des zweitletzten Verses das verklarte Bild wieder mit Leben fülle und es so zu uns zurückhole. Oder in seinen Worten: "Dette er ikke noget spottedikt, det er ingen satire, men en langt sjeldnere ting, vi har ikke noget navn på den. Men mens legenden om Kristi fødsel tidligere har fremstått for oss i et fjernt og fremmed eventyrsprog, er den her blitt virkelighet. Han har bare tatt glorien bort fra billedet. Det er gått realisme i romantikken. Og om det er et lite smil bak fortellingen, så er det et varmt og vennlig smil. Han lokker det frem ved et vel beregnet stilbrudd: han beholder den arkaisk-naive fortellemåte i hele diktet, men skyter inn i nest siste linje et realistisk situasjonsbilde, så vi hører den blandede kor av tre hellige konger, en kalv og et lite barn."⁶⁷

Da Øverland den literarhistorischen Kontext der Heineschen Gedichte nicht berücksichtigt, bleibt ihm verborgen, dass es genau solche Gedichte sind, die Heines Publikum polarisierten. Diese - aus heutiger Sicht freilich harmlosen - Gedichte erregten damals Anstoss, weil sie einen Bruch mit den literarischen Konventionen darstellten. Sie irritierten gerade in dem Punkt, der von Øverland positiv hervorgestrichen wird, nämlich dort, wo Heine unvermutet realistisch-alltägliche Verse in eine romantisch-überhöhte Stimmung einfließen lässt. Was Øverland den Modernisten absprach, wurde auch Heine abgesprochen. Auch Heine wurde gesagt, dass das, was er mache, mit Lyrik nichts mehr zu tun habe, dass seine Verse bloss artistisches Spiel seien. Man vermisste den unmittelbaren Ausspruch des Gemüts, bzw. sah in den ironischen Tönen ein reflexives Element, das echter Lyrik abträglich sei. Auch der leichte, oft saloppe Ton, der auch vor waghalsigen Reimen ("Teetisch/ästhetisch") nicht zurückschrak, musste eine Literaturkritik befremden, die sich am klassischen Kanon orientierte, und die es nicht gerne sah, wenn die Kunst in die "Niederungen des Lebens"⁶⁸ hinunterstieg. Das aber ist Heines Programm, wie es in seinen Überlegungen zum "Ende der Kunstperiode" sich niederschlägt.

⁶⁶ Ebd., S. 94.

⁶⁷ Ebd., S. 94 f.

⁶⁸ Eine Formulierung Heines. In: Französische Maler (Gemäldeausstellung in Paris 1831), a.a.O., Bd. 12/1, S. 9-63.

Heines Überzeugung, am Ende der Kunstperiode zu stehen, die mit Goethes Tod 1832 aufhöre, geht einher mit seinem Eintreten für eine neue Kunst, die sich an den Bedürfnissen des Tages orientieren müsse. Kunst sei nicht länger von der Politik des Tages zu trennen: "Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang seyn wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muss."⁶⁹ Heine plädiert für eine neue Kunst, weil er glaubt, dass der Klassizismus nichts mehr mit seiner eigenen Zeit gemein habe, dass er nur noch Modell sei und insofern mit den tatsächlichen Gegebenheiten nichts mehr zu tun habe. Er wollte eine Kunst, die sich verantworten kann vor dem politischen Hintergrund. Betörung durch den schönen Vers war angesichts der Zerrissenheit der Zeit nicht länger zulässig, weil sie das Publikum verführe. Stattdessen soll die Gegenwart durchschaubar gemacht werden, damit Verbesserungen der Gesellschaft überhaupt möglich werden. Heine schreibt im Vorwort zur zweiten Auflage des "Buchs der Lieder": "Ich weiss nicht, welches wunderliche Gefühl mich davon abhält, dergleichen Vorworte, wie es bey Gedichtsammlungen üblich ist, in schönen Rhythmen zu versifizieren. Seit einiger Zeit sträubt sich etwas in mir gegen alle gebundene Rede, und wie ich höre, regt sich bey manchen Zeitgenossen eine ähnliche Abneigung. Es will mich bedünken, als sey in schönen Versen allzuviel gelogen worden, und die Wahrheit scheue sich in metrischen Gewanden zu erscheinen."⁷⁰ Die Zeilen zeugen vom Misstrauen Heines gegenüber Versen, deren Lüge darin besteht, dass sie nicht von ihrer Zeit reden.

Dieses Gefühl, die alte Literatur habe die eigentliche Wirklichkeit verfehlt, steht immer am Anfang einer neuen Literatur, wie wir im Kapitel III.3.2. dargelegt haben. Es ist deshalb nicht erstaunlich, wenn die Modernisten bei ihrem Kampf für eine neue Literatur mit Heineschen Argumenten fechten. Auch sie verwerfen das in traditionellem Sinne gereimte Gedicht, weil sie das Gefühl haben, der Reim sei verbraucht, er sei nicht länger wirksam. Nur als Überraschungseffekt werde er vom Publikum wieder wahrgenommen. Wie Heine so suchen auch die Modernisten nach neuen Formen, weil sie der Ansicht sind, innerhalb der tradierten Formen liessen sich die Erfahrungen der Zeit nicht mehr adäquat ausdrücken. Wenn sich die Gedichte Heines und der Modernisten trotzdem krass unterscheiden, so natürlich deshalb, weil sie je einen Reflex darstellen auf eine völlig verschiedene Zeit. Die künstlerische Tätigkeit ist keine "creatio ex nihilo". Das Neue ist auch als Reflex auf das Alte zu verstehen, und eben das mag Øverland nicht sehen, wenn er in einem Fall nicht nur modernistische Gedichte verurteilt, sondern auch die ihnen zugrunde liegenden kunsttheoretischen Überlegungen, im anderen Fall jedoch bewundert, was zumindest als Resultat ähnlicher Überlegungen betrachtet werden kann.

Für Brekke wie für Christie ist das traditionelle Gedicht primär eine Schablone, die für die Beschreibung des modernen Lebens untauglich geworden ist. Tra-

⁶⁹ Ebd., S. 47.

⁷⁰ Bd. 1/1, S. 564; vgl. auch die Erläuterungen in Bd. 1/2, S. 1235 ff.

ditionell zu schreiben heisst für beide, die LeserInnen einzulullen, anstatt sie aufzurütteln, was allein Gebot der Stunde ist. Sie sollen sich nicht mehr einer Stimmung hingeben (=passiver Akt), sondern sich aktiv das Gedicht aneignen, damit Welterkenntnis durch Poesie wieder möglich wird. Das meint wohl Paal Brekke in seinem Artikel "Om kriterier for vurdering av lyrikk"⁷¹.

Wenn Brekke von einem Gedicht fordert, es müsse bewusst machen, so ist das nur möglich, wenn sich die Lyrik nicht von der "Politik des Tages" trennt. Eben dies fordert Heine von der neuen Kunst, die den "Widerspruch mit der Gegenwart" aufheben soll.⁷² Jauss macht auf die Radikalität der Heineschen Forderungen aufmerksam, wenn er schreibt: "Das Revolutionäre von Heines Theorie liegt also darin, dass der Angriff auf den klassischen Kunstbegriff bis zur Grenze des Ästhetischen geführt wird und mit der Forderung, die jetzige Kunst müsse den 'Widerspruch mit der Gegenwart' aufheben und sich selbst in die 'Zeitbewegung' stellen, den Kanon des Ästhetischen zu sprengen beginnt."⁷³ Das wiederum ist ein für die literarische Moderne charakteristischer Prozess. Er spiegelt sich beispielsweise in Brekkes "Roerne fra Itaka" oder in "Det skjeve smil i rosa". In beiden Sammlungen wird mit eingebauten Werbesprüchen der "Kanon des Ästhetischen gesprengt" (vgl. Kap.V). Wenn Christie die Romantik dafür verantwortlich macht, dass sie das Feld dessen, was als poesiewürdig Eingang in ein Gedicht finden kann, eingeschränkt habe, dann muss ohne Zweifel Heine genannt werden, der als einer der ersten das Feld der Poesie wieder zu vergrössern suchte, indem er der Lyrik bis anhin als unlyrisch geltende Elemente und Themen zuführte: eine für den Modernismus äusserst wichtige und folgenreiche Tat.

Allerdings schlägt sich das Revolutionäre, von dem Jauss spricht, nun nicht einfach in einer Parteinahme für eine engagierte Literatur nieder. Heine ist ein Musterbeispiel dafür, dass das Beharren auf der Autonomie der Kunst einhergehen

⁷¹ Om kriterier for vurdering av lyrikk, a.a.O., S. 279: "...at også når det gjelder dikt-opplevelse er det i *møtet* mellom dikt og leser, at noe oppstår; og at dette noe er noe nytt, noe mer enn hva som på forhånd fantes, både i diktet og i leseren. Kall det en sammensmeltning. Det dekker halvveis. Kall det en gnist som tennes mellom to poler. I gnistens hete er det denne sammensmeltning skjer, og i dens lysglimt åpnes der for plutselige utsyn: en ny viten."

⁷² Vgl. Heinrich Heine: Bd. 12/1, S. 47: "Die jetzige Kunst muss zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deßhalb, wie allen welken Ueberreste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. [...] ...sie trennten nicht ihre Kunst von der Politik des Tages, sie arbeiteten nicht mit kümmerlicher Privatbegeisterung, die sich leicht in jeden beliebigen Stoff hineinlügt; [...]"

⁷³ H.R. Jauss: Das Ende der Kunstperiode - Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal, in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main⁴ 1974, S. 107-144, S. 112.

kann mit einem Einstehen für engagierte Literatur, auch das macht ihn den Modernisten sehr verwandt. Heine hat an verschiedenen Stellen den Gedanken der Autonomie der Kunst betont. So spricht er in der "Gemäldeausstellung in Paris 1831" von der "mystischen Unfreiheit" des Künstlers und nennt die Nachahmung der Natur das "alte Prinzip": "In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, dass der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern dass ihm die bedeutendsten Typen, als eingeborene Symbolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden. Ein neuer Aesthetiker, welcher 'italienische Forschungen' geschrieben, hat das alte Prinzip von der Nachahmung der Natur wieder mundgerecht zu machen gesucht, indem er behauptete: der bildende Künstler müsse alle seine Typen in der Natur finden. Dieser Aesthetiker hat, indem er solchen obersten Grundsatz für die bildende Kunst aufstellte, an eine der ursprünglichsten dieser Künste gar nicht gedacht, nemlich an die Architektur, deren Typen man jetzt in Waldlauben und Felsengrotten nachträglich hineingefabelt, die man aber gewiss dort nicht zuerst gefunden hat. Sie lagen nicht in der äussern Natur, sondern in der menschlichen Seele."⁷⁴ In den 1837 geschriebenen Briefen "Über die französische Bühne" heisst es: "Ich bin für die Autonomie der Kunst; weder der Religion, noch der Politik soll sie als Magd dienen, sie ist selbst letzter Zweck, wie die Welt selbst."⁷⁵ Walter Hinck betont, dass "Heines Gedanke von der Autonomie der Kunst weder mit der klassisch-idealistischen Auffassung identisch sei, noch gebiete er der Kunst, sich von der Religion und der Politik abzuschliessen."⁷⁶ Heines Engagement zeichnet sich eher dadurch aus, dass ihm die Gefahren bewusst sind, die von einer zu eindeutigen Stellungnahme, die durch nichts "gebrochen" ist - auch nicht durch Ironie -, ausgehen können.

Wenn Øverland in gleichem Masse Heine bewundert, wie er die Modernisten geringschätzt, so deutet das auf eine Betrachtungsweise, die gänzlich vom historischen Umfeld abstrahiert, also unhistorisch ist. In beiden Fällen wird die Dichtung in keiner Weise dialektisch auf die Zeit bezogen, von der sie spricht, sondern sie wird abgelöst vom jeweiligen historischen Kontext und hingestellt als erratischer Block der Bewunderung auf der einen, als erratischer Block der Geringschätzung auf der anderen Seite. Das wird besonders deutlich anhand von Øverlands Lektüre der Verse Heines, die in einem erstaunlichen Masse an der Oberfläche haften bleibt, positivistisch ist, und - da Øverland die einzelnen Verse oder Strophen gerne losgelöst vom Kontext betrachtet - zu falschen oder ungenauen Interpretationen führt.

⁷⁴ Heinrich Heine: Bd. 12/1, S. 25 f.

⁷⁵ Zitiert nach Walter Hinck: Von Heine zu Brecht, a.a.O., S. 51. - In den Erläuterungen zu den "Französischen Malern" heisst es zu diesem Punkt: "Heine hat den Gedanken einer neuen engagierten Kunst, die sich wieder eng mit den Zeitaufgaben verbindet, dann in der "Romantischen Schule" weiterentwickelt. [...] Es ist aber auffallend, dass in den folgenden Jahren auch die Gegenthese wieder an Boden gewann." (Bd. 12/2, S. 592)

⁷⁶ Ebd., S. 51 f.

Øverlands referentielles Lesen ist darauf angewiesen, das lyrische Ich mit jemandem zu identifizieren. Es kommt ihm nicht in den Sinn, dass der im Gedicht Redende nicht Heine sein könnte, und so überträgt Øverland alles, was er im Gedicht liest auf die Person Heinrich Heines. Gedichte sind ihm Symptome der Befindlichkeit ihrer VerfasserInnen, ganz in Übereinstimmung mit der psychoanalytischen Literaturbetrachtung der Krog-Generation, zu deren Vertreter er gehört.

Dies Vorgehen führt gelegentlich zu Feststellungen, die ans unfreiwillig Komische grenzen. So etwa im Heine-Essay, wo Øverland von der erotischen Entwurzelung (wörtlich: "erotisk hjemløs") Heines spricht, die in einem inneren Konflikt ihre Ursache habe, um dann fortzufahren: "For en mann med sterke drifter kan en slik konflikt bli henimot utålelig. Den har en av sine årsaker i en seksualfiendtlig oppdragelse, og vi finner seksualangsten i full blomst i Tannhäuser-sagnet, som også Heine har gitt sin egen versjon. Han sier der:

Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele geworden krank
Ich schmachte nach Bitternissen.⁷⁷

Obige psychologische Beobachtungen macht Øverland wohlverstanden aufgrund der Heineschen Verse. Das ist ihm möglich, weil er unbekümmert vom Text auf die Biographie schliesst und den im Gedicht Redenden mit Heine gleichsetzt, so dass einen die Frage wunder nimmt, wie Øverland das Phänomen "Kunst" wohl erklären würde. Die zitierte Strophe dient Øverland dazu, von einer Sexualangst Heines zu sprechen, obwohl er von einer Sexualangst Tannhäusers reden müsste, ist es doch der Ritter, der sich mit obiger Passage an Frau Venus wendet. Es ist erstaunlich, dass Øverland nicht einmal in diesem Fall, wo die deiktischen Bezüge (vgl. Kap.III.2.) relativ klar sind - das Gedicht kommt in dieser Beziehung fiktionaler Prosa nahe -, der Sprechende also unschwer identifizierbar ist, gewillt ist, diesen Unterschied zu machen. Aber auch das wäre nicht richtig, weil das Gedicht mit einer Sexualangst gar nichts zu tun hat, wie wir im folgenden zu zeigen versuchen.

Da Øverland die Verse zum Nennwert nimmt, kommt er nicht auf die Idee, dass sie etwas anderes meinen könnten, als sie sagen. Deutlich wird das beim Lesen aller drei Teile der Legende, die sich aus insgesamt 57 [!] Strophen zusammensetzt. Die Doppelbödigkeit, das Ironische, das schon das Gedicht "Die heil'gen drei Könige" auszeichnet und auch durch die von Øverland zitierte Strophe des Tannhäusers durchschimmert, zeichnet als Grundstruktur die ganze Legende aus. Klar wird das spätestens im dritten Teil, wo der Ritter seiner Frau Venus von den Städten erzählt,

⁷⁷ Arnulf Øverland: Heinrich Heine, a.a.O., S. 92.

die er auf seiner Reise zum Papst alle besucht hat. Das Gedicht endet mit einer Strophe, die Øverland hätte stutzig machen müssen:

Zu Hamburg sah ich Altona,
Ist auch eine schöne Gegend;
Ein andermal erzähl ich dir
Was mir alldort begegnet.⁷⁸

Auch der zweite Teil der Legende bereitet Schwierigkeiten, wenn es darum geht, eine Sexualangst des Ritters nachzuweisen. Hier erzählt er dem Papst begeistert von seiner Frau Venus, der er verfallen sei, um ihn schliesslich zu bitten:

Oh, heiliger Vater, Papst Urban,
Du kannst ja binden und lösen!
Errette mich von der Höllenqual
Und von der Macht des Bösen.⁷⁹

Worauf der Papst ihm nur zu verstehen gibt, dass er ihn nimmermehr aus des Teufels schönen Krallen erretten könne:

Der Teufel, den man Venus nennt,
Er ist der Schlimmste von allen;
Erretten kann ich dich nimmermehr
Aus seinen schönen Krallen.

Mit deiner Seele musst du jetzt
Des Fleisches Lust bezahlen,
Du bist verworfen, du bist verdammt
Zu ewigen Höllenqualen.⁸⁰

Die Rede des Papstes scheint auf Tannhäuser wenig Eindruck zu machen, wohl, weil er unter den angeblichen Höllenqualen so wenig leidet. Wie dem auch sei, der Ritter geht jedenfalls zurück zu seiner Frau Venus, berichtet ihr von seinen

⁷⁸ Heinrich Heine: Bd. 2, S. 60.

⁷⁹ Ebd., S. 57.

⁸⁰ Ebd., S. 57.

Erlebnissen. Er ist weder betrübt noch geknickt, obwohl er doch "verworfen" und "verdammt" ist.

Im Gegenteil, seine faktische Unbekümmertheit ist ungebrochen, wenn er ihr sagt:

Auf sieben Hügeln ist Rom gebaut,
Die Tiber tut dorten fließen;
Auch hab ich in Rom den Papst gesehn,
Der Papst er lässt dich grüssen.⁸¹

Wenn wir dies hier alles erwähnen, so nur darum, weil wir vermuten, dass Øverlands positivistische Lesart die Spannungen des Gedichts nicht wahrnimmt. Dadurch übersieht er das - um es überspitzt zu sagen - revolutionäre Element sowohl in dichtungsästhetischer als auch in gesellschaftspolitischer Hinsicht. In dichtungsästhetischer Hinsicht: Die Legende hat einen Plauderton, hat ironische Brechungen und eine Respektlosigkeit in den Formulierungen, die in Heines Zeit Anstoss erregen mussten und von vielen als der Lyrik unangemessen verworfen wurden. In gesellschaftspolitischer Hinsicht: Die Legende thematisiert den von Heine oft festgestellten Weltenriss: Die alten (christlichen) Ideale leben als tradierte Formen zwar noch fort, sie werden aber zusehends von der Realität in Frage gestellt und damit ihres Sinnes entleert. (Der Ritter erfährt keine Höllenqualen in seiner Liebe zu Frau Venus, und auch die Worte des Papstes zeugen im Grunde genommen von einer Bankrotterklärung der christlichen Ideale, wenn er dem Tannhäuser zu verstehen gibt, er sei nicht zu retten.)

Darin verbirgt sich ein historischer Prozess von enormer Tragweite, und er macht deutlich, dass Heines "Brechungen" nicht nur als Rebellion gegen verbrauchte romantische Versatzstücke aufzufassen sind, wie Øverland⁸² meint, sondern diese Brechungen haben viel ernsthaftere Gründe, die unsere Ausführungen hoffentlich etwas erhellen konnten. Es ist deshalb zu vermuten, dass Øverlands Heinebegeisterung auf falschen Prämissen beruht. Auf ihn trifft zu, was Preisendanz als Grund für die Beliebtheit des "Buchs der Lieder" im späten 19. Jahrhundert formulierte: "Das Sentimentale, Ironische, Pathetische, Frivole wurden nun nicht mehr im ursprünglichen historisch-sozialen Kontext rezipiert. Was das Urpublikum verunsichert und polarisiert hatte, wurde nun nicht mehr in seinem Spannungszustand, in seinem provozierenden bis skandalisierenden Verhältnis zu den literarischen und gesellschaftlichen Konventionen erfasst. Das anfänglich Irritierende wurde nun durchaus affirmativ genommen: das Sentimentale als Bestätigung des eigenen unstillbaren, aber durchaus verinnerlichten und folgenlosen Bedürfnisses nach dem Höheren, Ideali-

⁸¹ Ebd., S. 59.

⁸² Arnulf Øverland: Heinrich Heine, a.a.O., S. 93.

schen, Poetischen, das Ironische als gleichsam augenzwinkernde Bestätigung der eigenen Überzeugung von der denn doch ganz lebensfremden, utopischen Stelle dieses Höheren, Idealischen, Poetischen."⁸³

⁸³ Wolfgang Preisendanz: Heinrich Heine, a.a.O., S. 113.

V. DAS LYRISCHE WERK PAAL BREKKES

1. Einleitung

Um den Lyriker Paal Brekke ist es ruhig geworden. 12 Jahre sind mittlerweile vergangen, seit mit "Flimmer. Og strek" sein bislang letzter Gedichtband erschienen ist. Brekke reiht sich damit in die Vielzahl von Lyrikerinnen und Lyrikern ein, die während Jahren oder gar Jahrzehnten keine Gedichtbände mehr publiziert haben, so etwa Gunvor Hofmo (16 Jahre), Wallace Stevens (12 Jahre), Rainer Maria Rilke (13 Jahre), Ragnar Thoursie (37 Jahre), um nur vier zu erwähnen. 1981 hat sich der Verfasser auch als fest angestellter Rezensent bei der Zeitung "Dagbladet" verabschiedet.¹ Trotz seiner zentralen Stellung als einer der führenden Modernisten Norwegens gibt es erst ein paar wenige Aufsätze zu seinem Werk, die meisten von ihnen haben Überblickscharakter.² Grund genug also, in diesen postmodernistischen Zeiten sich dem lyrischen Werk einer zentralen Gestalt des Modernismus anzunehmen.

Doch hier beginnen die Schwierigkeiten, denen alle gegenüberstehen, die über moderne Lyrik schreiben wollen. Denn wie lässt sich sinnvoll über Texte schreiben, deren "Leerstellengehalt" gross ist und die Grössen wie "Sinn" oder "Bedeutung" gegenüber sehr skeptisch sind? Wie lässt sich über Texte handeln, die in herkömmlichem Sinne nichts mehr erzählen, weil sie schon diesem erzählerischen Element gegenüber misstrauisch sind? Der literaturwissenschaftliche Zugriff steht da vor grossen Problemen, die in der Forschung oft dadurch "gelöst" werden, dass von allem anderen die Rede ist, nur nicht von den Texten selber. Es werden beispielsweise Essays oder gar Briefe der AutorInnen beigezogen, um ein literarisches Werk zu analysieren. Doch was macht man mit einem Autor wie Brekke, der sich äusserst selten zu seinem Werk äussert, und wenn er dies tut, es bei ein paar allgemeinen Hinweisen bewenden lässt? Einmal ganz abgesehen davon, dass dieses immer noch sehr beliebte Vorgehen äusserst problematisch ist. Allenfalls liesse sich den sogenannten Einflüssen nachspüren, so würden sich bei Brekke beispielsweise T.S. Eliot und die schwedischen "fyrftotalister" anbieten. Bei einem solchen Vorgehen rückt aber der eigentliche Untersuchungsgegenstand leicht aus dem Zentrum des Interesses, weil er nur noch Anlass ist, um über anderes zu schreiben, denn allzuoft gilt der Nachweis irgendeines Einflusses bereits als Erklärung dessen, was ein Text bedeutet. Doch indem man feststellt, dass dieses oder jenes Motiv von dem oder der übernommen wurde, hat man noch nichts darüber gesagt, was das übernommene Motiv

¹ Vgl. "En etterskrift. Personlig", in: Farvel'ets rester, a.a.O., S. 147-154.

² Vgl. Bibliographie, Teil B.

im neuen Text bedeutet. Wir sehen es immer noch als wichtige Aufgabe an zu bestimmen, was Texte bedeuten, und wir gehen davon aus, dass damit auch die Frage nach der Literarizität miteingeschlossen ist; Bedeutung vollzieht sich ja immer in einer gewissen Struktur und ist von dieser nicht zu trennen. Dieser Sachverhalt widerspiegelt sich in den von uns verwendeten Begriffen "Ästhetik" und "Engagement", die auch in den folgenden Analysen die Schlüsselbegriffe darstellen, auf die hin wir Brekkes lyrische Produktion ab "Skyggefektning" analysieren wollen.

Überschaut man die Entwicklung der Brekkeschen Lyrik, so fällt auf, dass sich diese von einer Bilderlyrik hin zu einer Reflexionslyrik entwickelt hat, bei der der sparsame Umgang mit Bildern ins Auge springt. Parallel dazu ist eine Entwicklung erkennbar, die - vereinfacht gesagt - als Angleichung der lyrischen Sprache an die Alltagssprache bezeichnet werden könnte. Ob das mit Brekkes Forderung, die Exklusivität zu verlassen³, etwas zu tun hat, bleibe dahingestellt. "Konstruktion", "Montage" und "Rekonstruktion" sind die Stichworte, mit denen diese Entwicklung umrissen werden könnte. Damit soll gleich auch das referentielle Verhältnis der Texte charakterisiert werden. Wird nämlich in den ersten Gedichtbänden eine eigene Wirklichkeit konstruiert, so wird in den Gedichten der 60er Jahre vorwiegend montiert, und zwar bereits vorhandenes Material (Werbesprache und dergl.). In den 70er Jahren schliesslich steht die Rekonstruktion im Vordergrund, verstanden als der Versuch, etwas zu verworfen, was schon einmal da war, was den Lesenden bekannt sein kann. Der Versuch einer Einordnung der verschiedenen Gedichtzyklen unter diesem Aspekt ergäbe etwa folgendes Bild:

Konstruktion	Montage	Rekonstruktion
Skyggefektning	Det skjeve...	Aftenen er stille
Løft min krone...	Granatmenn...	Flimmer. Og strek
Roerne fra Itaka	Syng ugle	

Das Schema soll lediglich eine Tendenz sichtbar machen. (Es ist genau so wahr, wie ein Schema eben sein kann.) Für einmal versuchen wir hier, Brekkes Lyrik unter dem Aspekt ihres Abstandes von der empirischen Wirklichkeit zu fassen. Es ist bekannt, dass die Vertreter der Konstanzer-Schule (Jauss, Stierle) das Spezifische moderner Lyrik in ihrer fortschreitenden Entrealisierung sehen. Paul de Man opponiert gegen diese Sicht der Dinge. Er schreibt in seinem Essay "Lyric and Modernity": To claim that the loss of representation is modern is to make us again aware of an allegorical element in the lyric that had never ceased to be present, but that is itself necessarily dependent on the existence of an earlier allegory and so is the negation of modernity. The worst mystification is to believe that one can move from representation to allegory, or vice versa, as one moves from the old to the new, from

³ Til sin tid, a.a.O., S. 269.

father to son, from history to modernity." ⁴ Paul de Man wendet sich allerdings nicht gegen den Versuch des Deutens, sondern er will die Unmöglichkeit zeigen, Texte auf eine einzige Deutung hin zu reduzieren. Auch die Texte Brekkes sind in diesem Sinne offen, und es geht uns nicht darum, die richtige Interpretation zu liefern. Was wir im folgenden versuchen, ist, diejenigen Tendenzen zu betonen, die als gesellschafts- oder ideologiekritische bezeichnet werden könnten. Das scheint uns im Falle Brekkes am ergiebigsten zu sein.

An dieser Stelle drängt sich eine kurze Überlegung auf, was wir mit dem Begriff "engagierter Modernismus" meinen. Es geht weder um eine Parteinahme für irgend etwas noch um expressis verbis formulierte Kritik, obwohl diese in modernistischer Lyrik durchaus vorkommen kann, man denke nur an Brekkes "Det skjeve smil i rosa". Gerade Paal Brekke hat betont, dass es nicht Aufgabe der Dichtung sei, Antworten zu liefern. "Et dikt som gir svarene er et dødt dikt", sagt Brekke in einem Interview. ⁵ Antwort zu geben, würde ja bedeuten, "abgeschlossene Gedankenprozesse" ⁶ - um mit Christie zu reden - zu liefern, und just das wollen die zwei Norweger verhindern. Dies wäre mit ihrem Konzept, das auf Aktivierung der LeserInnen abzielt, nicht zu vereinbaren. Diese sollen aktiv am Sinnfindungsprozess sich beteiligen, sie sollen gezwungen werden zu reagieren. Es ist *ihre* Aufgabe, nicht diejenige des Gedichts oder des Verfassers, nach Lösungen für die aufgeworfenen Probleme zu suchen. Für Brekke ist denn auch der Lyriker einer, der bewusstmacht, der die Probleme zur Sprache bringt. ⁷ Die Lyrik hat deshalb immer von ihrer Gegenwart auszugehen, sie ist engagiert in der Zeit, aber sie ergreift nicht Partei, obwohl schon das Dichten als Stellungnahme aufgefasst werden kann: als Parteinahme für das Leben nämlich. Das hat Brekke nicht nur in Interviews ausgedrückt, sondern auch künstlerisch zu gestalten versucht. Das Gedicht für Jens Bjørneboe drückt diesen Gedanken folgendermassen aus:

⁴ In: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London ²1983, S. 166-187, S. 186.

⁵ Arngeir Berg, Espen Haavardsholm: *Skrive og kjempe*, a.a.O., S. 99.

⁶ Erling Christie: *Poesien og det virkelige*, a.a.O., S. 120: "Diktet er med andre ord noe aktivt - en handling. Og fra denne synsvinkel kunne det være nærliggende å reise en innvending mot en del av de såkalte tradisjonister: at der *foregår* ikke noe i diktet, man nøyer seg ofte bare med å ordlegge en avsluttet tankeprosess, som for en vesentlig del var en innsnevrende prosess. Det vil si en tankeprosess som besto i en utskillelse av de såkalte 'upoetiske' erfaringer. Slik at det som gjenstår ikke lenger aktiviserer leseren og åpner hans øyne for mangfoldigheten, men trekker ham inn i en forenkling av erfaringsverdenen."

⁷ Arngeir Berg, Espen Haavardsholm: *Skrive og kjempe*, a.a.O., S. 99: "En lyriker, hvis han fungerer, er derimot en slags bevisstgjører; ..."

Til Jens Bjørneboe
 Et dikt om døden, det vet vi jo
 kan ingen skrive. Hvert rimord
 i alle språk er på *livet*. Men
 natteskodden ser jeg drive
 gjennom deg, og bak lukkede
 dører hører jeg deg rive
 et papirark i to.⁸

Parteinahme für das Leben ist aber in einer Welt, in der die Grundlagen für ein menschenwürdiges Leben zerstört werden, eine Protesthandlung. Engagiert ist die modernistische Lyrik insofern, als sie die Verdinglichung, die Entfremdung thematisiert, sich zugleich aber einem Gebrauch entzieht. Sie macht sich nicht dienstbar, und das ist nach H.M. Enzensberger ihr politischer Gehalt.⁹ "Sein [des Gedichts] politischer Auftrag ist, sich jedem politischen Auftrag zu verweigern und für alle zu sprechen noch dort, wo es von keinem spricht, von einem Baum, von einem Stein, von dem was nicht ist", heisst es bei Enzensberger.¹⁰

Was nämlich oft von denjenigen übersehen wird, die modernistischer Lyrik vorwerfen, sie sei unengagiert und kompliziert, ist, dass sogenannte engagierte Lyrik - bei politischer Lyrik wird das besonders evident - eine sehr problematische Sache ist, weil sie leicht die Wirkung verfehlen kann, die sie anstrebt. Heine beispielsweise hat das Problem in einigen Gedichten mit erfrischender Ironie zur Sprache gebracht:

An einen politischen Dichter
 Du singst, wie einst Tyrtäus sang,
 Von Heldenmut beseelt,
 Doch hast du schlecht dein Publikum
 Und deine Zeit gewählt.

Beifällig horchen sie dir zwar,
 Und loben schier begeistert:
 Wie edel dein Gedankenflug,
 Wie du die Form bemeistert.

⁸ Paal Brekke: *Flimmer. Og strek*, Oslo 1980, S. 17.

⁹ H.M. Enzensberger: *Poesie und Politik*, in: *Einzelheiten*, Frankfurt am Main 1962, S. 334-353.

¹⁰ Ebd., S. 353.

Sie pflegen auch beim Glase Wein
 Ein Vivat dir zu bringen
 Und manchen Schlachtgesang von dir
 Lautbrüllend nachzusingen.

Der Knecht singt gern ein Freiheitslied
 Des Abends in der Schenke:
 Das fördert die Verdauungskraft,
 Und würzet die Getränke.¹¹

Hinck bemerkt zu diesem Gedicht: "Die Anspielung auf die spartanische Kriegsdichtung des Tyrtäus dient als ironischer Seitenhieb gegen die moderne politische Bardenpoesie, deren Wirkung auf zweifache Weise problematisch erscheint: das Gedicht wird - entgegen seiner Intention - rein ästhetisch rezipiert, und es übernimmt bloße Ventilfunktion, indem es die Energien, die es wecken soll, zugleich ableitet, so dass sich die Adressaten durch die Rezeption des Freiheitslieds von politischer Unterdrückung schon entlastet glauben."¹² Tatsächlich ist die Krux bei der Bestimmung des Engagement literarischer Texte das simple Faktum, dass die LeserInnen die große Unbekannte darstellen, dass also niemand wissen kann, was *sie* mit dem Text machen, wie sie ihn rezipieren. Dadurch droht die Gefahr eines Argumentierens im luftleeren Raum, weil es die LeserInnen sind, die bestimmen, ob ein Text als engagiert wahrgenommen wird oder nicht. Dass ein Vers wie "le vent se lève, il faut tenter de vivre" aus Valéry's langem und schwierigem Gedicht "Le Cimetière Marin" als Maueraufschrift in Paris während der Maiunruhen 1968 auftaucht, zeigt den erfreulichen freien Umgang der RezipientInnen mit "ihren" Texten.¹³ Es liegt ja nicht unbedingt auf der Hand, einen Vers gerade aus diesem Gedicht zu lösen und ihn als Aufforderung, die durchaus politisch zu verstehen ist, auf eine Mauer zu spraysen. Obiges Beispiel macht deutlich, dass auch diejenigen Verse eine politische Deutung erfahren können, die wegen ihrer Dunkelheit den Eindruck erwecken, als ob sie mit der Wirklichkeit nichts zu tun hätten. Dies vielleicht auch deshalb, weil "die relative Freiheit der Kunst gegenüber der Lebenspraxis zugleich Bedingung der Möglichkeit kritischer Realitätserkenntnis ist."¹⁴

¹¹ Zitiert nach Walter Hinck: Von Heine zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozess, Frankfurt am Main 1978. Darin der Aufsatz "Exil als Zuflucht der Resignation", S. 37-60, S. 52 f.

¹² Ebd., S. 53.

¹³ Der Vers steht in Kurt Martis "Leichenreden" wie auch der Zusatz, dass es sich um eine "Pariser Mauerinschrift, Mai 1968" handle. Bei der Lektüre von Valéry's "Cimetière Marin" sind wir auf den (wahren?) Ursprung gestossen.

¹⁴ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974, S. 68.

Dass Brekkes Lyrik - um zurück zu unserem Thema zu kommen - von der Zeit und den gesellschaftlichen Zuständen handelt, in denen wir leben, dass sie in diesem Sinne engagiert ist und nicht bloss von allgemein existentiellen Problemen spricht, wie dies dem Modernismus gerne vorgeworfen wird, darüber soll ihre "relative Freiheit gegenüber der Lebenspraxis" nicht hinwegtäuschen! Brekkes Gedichtsammlungen aus den Jahren 1949-1972, vereint im Buch "Dikt 1949-1972"¹⁵, sollen das zeigen. Sie werden von Torben Brostrøm wie folgt charakterisiert: "Et eksemplarisk stykke litteraturhistorie, der handler om modernismens forvandling. Læsningen af disse modernistiske digtsamlinger er en genoplevelse af tidsatmosfæren og dens vekslende barometertryk."¹⁶ In der Tat hat Brekke einen wachen Sinn für aktuelle Themen. War es 1949 nicht zuletzt die Kriegserfahrung und der damit verbundene Zusammenbruch aller Werte, so sind es 1965 Themen wie unser Verhältnis zur sogenannten Dritten Welt, Imperialismus, Probleme der Konsumgesellschaft, die zur Sprache kommen. Thematisiert wird zudem in allen Sammlungen die Frage, wie das Individuum menschlich bleiben kann in einer unmenschlichen Welt. Brekkes Lyrik bringt zum Ausdruck, dass sich der Einzelne den Problemen stellen muss, dass er sich nicht aus der Verantwortung stehlen darf. Dies ist ein ganz zentraler Punkt in der Brekkeschen Lyrik, der schon in "Skyggefektning" nachgewiesen werden kann. Dort wird das Individuum mit dem fast leitmotivisch auftauchenden Vers "men det er her du går / og nå" aufgefordert, sich nicht in Vergangenes (Kindheit- "her råtnet ingen ned til barn") oder sonstige Erinnerungen zu flüchten. Stattdessen gilt es, sich selber und seine Probleme in den Griff zu bekommen, den Übergang zu schaffen von einem halbbewussten Handeln¹⁷ (im Bild des Schlafwandlers eingefangen) zu einem bewussten Handeln in Verantwortung als selbstbestimmter Mensch. Wie das möglich ist in einer total verwalteten Welt, wo "die Plagen zu unserem Lebenselement" zu werden drohen, das ist die zentrale Frage, die mit dem Motto aus Miltons "Paradise Lost", das den Teil A "Brokker av kaos" in "Skyggefektning" einleitet, aufgeworfen wird. Das Problem taucht in Brekkes Lyrik häufig auf und wird in der Sammlung "Løft min krone, vind fra intet" in den ebenso schönen wie schlichten Versen angesprochen:

15 Oslo 1978. Im folgenden alle Brekkezitate - wenn nicht anders vermerkt - nach dieser Ausgabe. Angegeben wird nur noch die Seitenzahl.

16 Torben Brostrøm: Modernismens forvandling og Paal Brekkes lyrik, in: Information, 5.1. 1979, S. 6.

17 Vgl. auch Brekkes Gedicht "Vi går i søvne hvor vi går" aus "Løft min krone, vind fra intet", S. 100.

Kan jeg, av vinter gjennomtrukket
 ånde bjerken grønn
 for himlens ansikt, som i bønn?
 Så streng er himlen. Fjern og lukket
 speiler den et isskrudd hav.
 Min offerrøk er grå og lav
 om denne kyst.
 Og mine hender grå av lyst.¹⁸

Mit anderen Worten: Was ermöglicht die "På-Tross-Av-Haltung", die Brekkes Lyrik auszeichnet und an der sie hartnäckig festhält?¹⁹ Diesen Fragen nachzuspüren, soll das Ziel der vorliegenden Studien sein. "Es sind nicht die Inhalte, es ist die Sprache, die gegen die Macht wirkt", sagt Günther Eich.²⁰ Eingedenk dieses Satzes sollen die sogenannten Inhalte auch im Verhältnis zu den sie tragenden sprachlichen Strukturen gesehen werden. So gilt es beispielsweise ebenso nach der Funktion der Montagetechnik zu fragen wie nach dem tragenden Prinzip, das die assoziative Lyrik von "Skyggefektning" zusammenhält.

Ein grundsätzliches Problem stellt sich bei der Auswahl der Texte. Die "Idee eines Werkes"²¹ ist bekanntlich nicht anhand irgendwelcher Zitate zu ermitteln, sondern nur am ganzen Werk selbst. Wir haben deshalb versucht, möglichst immer ganze Gedichte oder wenigstens relativ abgeschlossene Textteile beizuziehen; ein Vorgehen, das im Falle von "Skyggefektning" oder "Roerne fra Itaka" natürlich nicht zu realisieren ist. Wir setzen eine intime Kenntnis der Brekkeschen Lyrik voraus. Das ständige Unterbrechen des eigenen Argumentationsganges mit herausgerissenen Zitaten lehnen wir ab, was natürlich nicht heisst, dass unsere Behauptungen nicht am Text überprüfbar seien. Wir erheben in keiner Weise den Anspruch, erschöpfend zu interpretieren. Wir glauben auch nicht, unsere Versuche stellten die einzig mögliche Art der Annäherung dar. Es ginge wohl auch ganz anders, und wir haben zudem nur einen kleinen Teil dessen interpretiert, was Brekke geschrieben hat. Wenn es uns gelingt, Interesse an diesem zu Unrecht schon fast vergessenen Lyriker zu wecken, dann sind wir es zufrieden. Mögen andere mit anderen Ansätzen und Interpretationen kommen.

¹⁸ S. 80.

¹⁹ "Men likevel", und "på tross av" stehen in "Skyggefektning" an signifikanter Stelle. Sie leiten den dritten Teil ein (S. 28 ff.). Der sechste Teil nimmt das Thema wieder auf, wodurch es zusätzliches Gewicht erhält (S. 51 ff.).

²⁰ Zitiert nach Hildegard Gnüg: *Lyrische Subjektivität*, Stuttgart 1983, S. 220.

²¹ Vgl. hierzu Lotman: *Die Struktur...*, a.a.O., S. 26.

2. *Jeg ville reise meg et dikt mot verden:* **Anmerkungen zu einem künstlerischen Problem**

Keine Kunst, die nicht negiert als
 Moment in sich enthält, wovon sie sich
 abstösst. (Th.W. Adorno)²²

Diese Zeile aus "Løft min krone, vind fra intet" tönt wie eine Illustration des Adornoschen Gedankens. Sie hat nur Sinn, wenn sie dialektisch gelesen wird, jedenfalls nicht so, wie es Jan Erik Vold tut, wenn er schreibt: "Denne forfatter, som til motto et sted har valgt: 'Jeg ville reise meg et dikt mot verden', uttrykker en splittelse mellom verden og diktet, som om diktet var noe utenfor verden, en kraft immun mot verdens ondskap, en paraply mot verdens regn. Mens diktet selvfølgelig også hører til 'verden', er part av verdens inventar, av verdens regn: 'Jeg ville reise et regn mot regnet'. - Diktets verden som et alternativ til verdens verden, OK. Men da som sidestilte størrelser, ikke reist til forsvar mot og gjensidig utelukkelse av hverandre."²³ Vold missversteht die Zeile gänzlich, wenn er sie dazu benutzt, Brekke eskapistische Tendenzen vorzuwerfen. "Et dikt mot verden": Die Zeile problematisiert im Gegenteil das, was Vold glaubt, ihr vorwerfen zu müssen. Wird sie im Kontext gelesen, wird deutlich, dass die Welt als zerfallende geschildert wird, die dem lyrischen Ich unfassbar ist. Ihm ist ein intaktes Weltbild ebenso unmöglich wie auch eine Perspektive, stattdessen werden die Eindrücke als chaotischer Bilderstrom wahrgenommen, der sich zu keiner Einheit formen lässt. In dieser grossen Verunsicherung - "Og langsomt smuldrer / også mine egne ansiktstrekk, og blir til støv / svarløst, vergeløst bak mine hender. / Hva er 'meg' i dette åpne rum / hvor det å se er blikkets fall, den / seendes, mot intet feste-..."²⁴ -, die, wie das Zitat zeigt, auch dazu führt, dass sich das lyrische Ich selbst thematisiert, will es nun ein Gedicht gegen die Welt schreiben. Der Vers macht deutlich, wie wichtig der Kontext ist, steht er doch in Teil II von "Løft min krone, vind fra intet", in dem es um einen Dialog mit einem toten Freund geht. Ihm wollte das lyrische Ich ein Gedicht für die Welt ("Jeg ville reise deg et dikt for verden"²⁵) schreiben. Der Versuch schlug fehl: "...og du så på mine ord / som mot et speil, fra bortenfor verden- / før de falt."²⁶ Wenn nun das lyrische Ich ein Gedicht "gegen die Welt" schreiben will, so zeugt das vom Versuch, der "zer-

²² Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 24.

²³ Jan Erik Vold: Et essay om Paal Brekke, in: Samtiden, Nr. 3, 1979, S. 27-38, S. 36 f. Auch in: Jan Erik Vold: Her. Her i denne verden. Essays og samtaler, Oslo 1984, S. 215-240.

²⁴ S. 90.

²⁵ S. 87.

²⁶ S. 87.

fallenden Welt" etwas gegenüberzustellen, zu dem es in ein Verhältnis treten und an dem es sich festhalten kann. Doch auch dieser Versuch muss misslingen, weil der Prozess des Schreibens sich aus der Erfahrung speist, eine Erfahrung, die für das lyrische Ich denn auch kaum in Worte zu fassen ist: "Og hvor endeløst vikende / hvert svar jeg kaster meg imot- / hvor denne mur av blindhet / blodflekket rykker meg mot øynene!"²⁷

Abgesehen davon, so ist auch ein ästhetisches Argument wichtig. Der Umstand, dass Kunst sich von der Welt distanzieren kann, bedeutet nämlich noch nicht, dass sie deswegen nichts über die Welt aussagen kann. Im Gegenteil, es ist eine Eigenheit der ästhetischen Erfahrung, dass sie uns etwas über unsere Wirklichkeit mitteilen kann, d.h. "Beschreibung der Welt" und "Verteidigung gegen die Welt" sind zwei Haltungen, die sich nicht ausschliessen müssen. Auch die Zeile "et dikt mot verden" behält die Alltagswirklichkeit als Erfahrungshorizont im Spiel. Eine Einsicht, die leicht verdeckt wird, wenn Fiktion/Wirklichkeit als ein "Seinsverhältnis"²⁸ begriffen wird. Iser hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich diese Bestimmung in der Erörterung eines funktionsgeschichtlichen Textmodells - und ein solches haben wir im Blick - als untauglich erweist, da die Leistung der Fiktion auf ihrer Funktion beruhe. Iser plädiert deshalb dafür, Fiktion und Wirklichkeit als "Mitteilungsverhältnis" zu begreifen. Die polare Entgegensetzung von Fiktion und Wirklichkeit löst sich damit auf, und wir können mit Iser (und gegen Vold) sagen: "Statt deren blosses Gegenteil zu sein, teilt Fiktion uns etwas über Wirklichkeit mit."²⁹ Vor diesem Hintergrund wird Brekkes Formulierung verständlich, wenn er sagt: "Ord som bare rimer på hverandre, kan de gjøre verden annerledes? Ja, de kan det. Og de kan det fordi de nettopp står utenfor dette som tilsynelatende er virkeligheten. Fordi deres rike nettopp ikke er av denne verden men av en annen, der den ytre verdens lovbundne tilfeldighet, alt dette som fornedrer mennesket til bare å være en ting, ikke lenger gjelder..."³⁰ Diese Äusserungen erinnern stark an Adorno, für den Kunst "promesse du bonheur" ist.

"Jeg ville reise meg et dikt mot verden": Die Zeile provoziert doch geradezu die Frage, gegen welche Welt sich das Gedicht wendet. Die Leser werden aufgefordert, sich über ihre Welt Gedanken zu machen. Vold schreibt: "Hva jeg postulerer er altså: Den dypeste drift og motivasjon i Paal Brekkes dikt er ikke en beskrivelse av verden, men en forsvarsholdning mot verden. Hans diktning er uforløst, fordi en evig stillingskrig pågår, en evig forsvarskamp utkjempes - fienden er 'verden', dvs. forfatteren selv, hans eget liv og skjebne."³¹ Diese Argumentation zeigt, wie die für

²⁷ S. 91.

²⁸ Wolfgang Iser: Die Wirklichkeit der Fiktion, in: Rainer Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik, a.a.O., S. 277-324, S. 277 ff.

²⁹ Ebd., S. 278.

³⁰ Zitiert nach Jan Erik Vold: Et essay om Paal Brekke, a.a.O., S. 29.

³¹ Ebd., S. 37.

uns wichtige Frage aus dem Blickfeld rückt, wenn "die Welt" letztendlich mit der Biographie des Verfassers identifiziert wird. Die Bedeutung der Dichtung wird mit dieser positivistischen Lesart verkürzt auf persönliche Probleme des Verfassers, der Text wird verharmlost. Denn Dichtung wird als Ausdruck eines privaten Problems gesehen und nicht als Ausdruck der Zeit verstanden. (Christie würde sagen, man sehe in ihr Symptome und nicht Symbole.) Vold ist konsequent, wenn er am Schluss seines Artikels eine Autobiographie Brekkes fordert. Er hofft, dadurch seine Dichtung besser verstehen zu können und glaubt, Brekke könne nach Verarbeitung der persönlichen Probleme wieder unverkrampfter schreiben.

Aber auch wenn es gelingen sollte, Biographisches aus der Dichtung herauszufiltern: Ein Beitrag zum Verständnis ist damit noch nicht geleistet, weil über die Funktion dieses Materials auf der Gedichtebene nichts gesagt ist. Vold kann das nicht sehen, weil er Lyrik referentiell liest und zu Fragen nach der Funktion gewisser Textelemente nicht vordringt. Das referentielle Lesen ist aber - wie wir schon mehrfach betonten - bei modernistischer Lyrik nicht möglich. Ein Lesen im Hinblick auf die Biographie des Verfassers ist zwecklos, und Texte wie "Skyggefektning" oder "Løft min krone, vind fra intet" verschliessen sich einer positivistischen Lesart.

Es ist wichtig, um noch einmal auf "et dikt mot verden" zurückzukommen, dass mit "fienden" (wie Vold sich ausdrückt) wirklich die Welt gemeint ist, dass aber alles darauf ankommt, sich zu überlegen, gegen *welche* Welt sich das Gedicht richtet. Es ist die Welt gemeint, die ein humanes Leben nicht zulässt, die die Menschen voneinander wie auch von ihrer Arbeit entfremdet. Eine Welt, die zunehmend abstrakter, unüberschaubarer und sinnloser wird, und wo das Funktionieren der Menschen wichtiger als ihr Leben ist. "Jeg ville reise meg et dikt mot verden": Gegen *diese* Welt richtet sich Brekkes Lyrik, die beständig nach Sinn, nach Meinung forscht und von der Sehnsucht nach einem humanen Leben erfüllt ist. Die Probleme, die sie zur Sprache bringt, betreffen uns zentral und hätten, wären sie wirklich nur Probleme des Verfassers, für uns keine Bedeutung. Integrität, Ehrlichkeit will diese Lyrik, und eben darum pflegt sie v.a. in "Skyggefektning" und "Løft min krone, vind fra intet" eine Ästhetik der Verweigerung.

3. Zur These des Bruches in Brekkes Lyrik

In einem Teil der spärlichen Sekundärliteratur, die bisher zum Werk Paal Brekkes publiziert wurde, wird eine tiefgreifende Wandlung in seinem lyrischen Schaffen gesehen. "Det skjeve smil i rosa" aus dem Jahre 1965 soll den Wendepunkt markieren, von dem aus Brekkes Lyrik in zwei Perioden eingeteilt werden könne. Es wird zwischen einer modernistischen Phase unterschieden, bestehend aus den Sammlungen "Skyggefektning", "Løft min krone, vind fra intet" und "Roerne fra Itaka" sowie einem gesellschaftskritischen, satirischen Werk, das mit "Det skjeve smil i rosa" ein-

geleitet werde und etwas Neues darstelle. Diese Wandlung wird in Verbindung mit Brekkes Asienaufenthalt gebracht, der ihm das Bewusstsein für die Fragwürdigkeit der westlichen Konsumgesellschaft geschärft habe und ihm vor Augen führte, dass unser Reichtum auf Kosten der sogenannten Dritten Welt gehe.

Zum ersten Mal hat diese These - wenn wir recht sehen - Edvard Beyer in einem Essay über Paal Brekke vertreten.³² Beyer ist der Meinung, dass mit "Det skjeve smil i rosa" das satirische Element derart überhandgenommen habe, dass Brekkes "dikt mot verden" reiner Angriff geworden sei.³³ "Som helhet sett virker den som et voldsomt dementi av 'løft min krone, vind fra intet' og 'Roerne fra Itaka'", sagt Beyer weiter, ohne allerdings zu präzisieren, was denn mit "Det skjeve smil i rosa" dementiert werden soll. Jan Erik Vold gehört zu denjenigen, die Beyers Beobachtung übernehmen.³⁴ Die Formulierung wird bei Vold jedoch zugespitzt, und es ist jetzt von einem Bruch in Brekkes Schaffen die Rede (Beyer brauchte das Wort nicht). Ausgehend von diesem Bruch teilt Vold Brekkes Lyrik in zwei Teile ein, und zwar in der von uns eingangs dieses Kapitels beschriebenen Art. Vold misst dieser Zweiteilung grosse Bedeutung bei, weil sie eine Spaltung ausdrücke, die für Brekke typisch sei. Eine Spaltung, die verursacht werde, weil mit "Det skjeve smil i rosa" frühere Positionen negiert würden. Er sieht in eben dieser Sammlung einen Protest, eine Negation, eine Krise auch des Verfassers gegenüber seiner früheren Dichtung ausgedrückt. Hinter all dem verbergen sich nach Vold persönliche Probleme des Verfassers, die ihren Ursprung in einer "Autoritätsproblematik", in einem "Vatermangel" hätten.³⁵

Auf diesen letzten Punkt möchten wir nicht eingehen, weil es unserem Ansatz zufolge nicht möglich ist, von den Texten auf den Autor zu schliessen. Hingegen ist die Behauptung interessant, Brekkes Verfasserschaft spalte sich in zwei Teile, wobei der zweite Teil den ersten quasi negiere. Vold geht nämlich so weit zu behaupten, dass Brekkes frühe Sammlungen den Grundstein für ein literarisches Bauwerk gelegt hätten, das auf falschen Prämissen ruhe: "Jeg betoner dette med bruddet i forfatter-skapet, for det markerer en splittelse som går gjennom mye av hva Paal Brekke har skrevet, helt ned til det enkelte dikt - ja, den enkelte linje i et dikt. Min tese er at denne forfatter har i sine tidlige samlinger lagt grunnen til et litterært byggverk som har vist seg å bygge på feil premisser - derfor de senere samlingers negering av oppnådde posisjoner. Denne negering er dels et personlig anliggende: forfatteren er med årene kommet til å se annerledes på dikt og diktergjerningen. Og dels er den en 'offentlig' protesthandling: den type skjønnsskrivende dikt som pressen og litteratur-

³² Edvard Beyer: "Et dikt mot verden" - Tema og faser i Paal Brekkes lyrikk, in: NLA 1968, S. 78-96.

³³ Ebd., S. 93.

³⁴ Jan Erik Vold: Et essay om Paal Brekke, a.a.O.

³⁵ Ebd., S. 35.

kritikken roser, blir motsagt - liksom polemisk - av opphavsmannen selv."³⁶ Die Prämissen sind für Vold: "Hans diktning er uforløst, fordi en evig stillingskrig pågår, en evig forsvarskamp utkjempes - fienden er 'verden', dvs. forfatteren selv, hans eget liv og skjebne,' - fadersavn."³⁷

Am entschiedensten ist Vold von Arild Linneberg widersprochen worden. In seinem Artikel "Det faderløse samfunnet"³⁸ tendiert er dazu, das Schaffen Brekkes als kontinuierlichen Prozess anzusehen, der durch das strukturbildende Prinzip einer Ästhetik des Widerspruchs ("motsigelsens estetikk") gekennzeichnet sei. Auch wir meinen, dass sich die These des Bruches nicht halten lässt. Das satirische Element, das zweifellos in "Det skjeve smil i rosa" eine wichtigere Rolle als in den früheren Sammlungen spielt, wird von uns im Sinne einer Vertiefung bereits vorhandener Ansätze gedeutet und nicht als deren Negierung. "Det skjeve smil i rosa" übernimmt Motive und Themen aus früheren Sammlungen. Als Ganzes führt dieser Gedichtzyklus die Brutalität unserer Gesellschaft schockartig vor; der Wahnsinn unserer westlichen Gesellschaft prasselt auf die LeserInnen ein, für andere als satirische Töne bleibt wenig Platz. Der dritte Teil von "Skyggefektning" würde in die Sammlung aus dem Jahre 1965 nicht mehr passen. Dass aber satirische Elemente bereits in "Skyggefektning" zu finden sind, zeigen z.B. folgende Verse:

Hun løftet langsomt armen over hodet,
og dråper, duftende av furunål
rant over hennes linjemyke skulder
ned dit hvor badekarets klare vann
som orientens grønne aftenhimmel la seg
om brystets runde løkmoske.
Vi plasket litt med hendene.
Mens våre sjeler slingret seg
forbi hverandre.³⁹

Vor allem in den Teilen vier und fünf aus "Brokker av kaos", aus denen obige Verse stammen, finden sich eine ganze Reihe derjenigen Motive, die 1965 vermehrt wieder zur Sprache kommen. Die Beziehungslosigkeit der Figuren, die sich in deren Kommunikation zeigt, die Oberflächlichkeit und der Selbstbetrug, die Skepsis gegenüber der Sprache, das Misstrauen gegenüber der eigenen Wahrnehmung: all das sind Themen, wie sie für Brekke seit "Skyggefektning" typisch sind. Auch die Tatsache, dass in "Skyggefektning" wie in "Det skjeve smil i rosa" zahlreiche

³⁶ Ebd., S. 33.

³⁷ Zitiert nach Arild Linneberg: Det faderløse samfunnet. Om motsigelsens estetikk i Paal Brekkes poesi, in: Vinduet, Nr. 2, 1984, S.14-25, S. 14.

³⁸ Vgl. vorherige Anm.

³⁹ S. 49.

gleiche Motive vorkommen, lässt eher darauf schliessen, dass die Befindlichkeit des lyrischen Ich wie auch der Erfahrungshorizont beider Sammlungen sehr ähnlich ist.

Als Beispiel hierfür mag das Motiv des Stolperns, als Bild der Verunsicherung, der Orientierungslosigkeit dienen. In "Skyggefektning" wird es schon im Eröffnungsgedicht exponiert, wo das stolpernde Ich im Kontrast steht zu andern Menschen, die essen und sich nicht ablenken lassen: "Jeg snublet i noe som ikke var der..."⁴⁰ Das selbe Motiv des Stolperns taucht 1965 ebenfalls bereits im Eröffnungsgedicht auf und kommt in der Sammlung immer wieder vor.⁴¹ Auch hier soll es Unsicherheit, Orientierungs- und Hilflosigkeit des lyrischen Ich signalisieren, das in einen Kinosaal geraten ist, ohne zu wissen wie:

Og fjernt et minne om at engang
 protesterte? skrek jeg ikke? trampet i
 Jeg husker ikke, snubler bare oppover
 i trappetrinn med tall som lyser
 grønt mot Exit (rødt)
 og redd. Fra lerretet bak meg
 stemmene, metallisk ropert-brølende
 det hvisker som fra hvinende vinsjer
 og et gravmørke omkring meg...⁴²

Dies zeigt unserer Ansicht nach, dass von Dementi (Beyer) oder Negierung (Vold) früherer Positionen nicht gesprochen werden kann.⁴³ Wie gefährdet die Identität des lyrischen Ich ist, machen die zitierten Verse ebenfalls deutlich. Es kann sich nicht einmal mehr erinnern. Das Sich-Erinnern-Können ist aber ein Vermögen, das für die Identitätssuche zentral ist. Statt dessen: "Jeg husker ikke, snubler bare oppover..." Zu dieser Situation passt auch, dass Brekke an dieser Stelle geschickt das Leben als Kinovorstellung präsentiert.⁴⁴ Mit diesem Bild ist die Frage verknüpft, ob es für das Individuum noch möglich ist, aktiv in das Geschehen einzugreifen oder sich wenigstens noch zu orientieren. Will es das, und die Fragen des lyrischen Ich scheinen darauf hinzudeuten, wird es ihm verunmöglicht, weil die Antworten ausbleiben. Ja, die Fragen, die am Anfang des Verständnisses stehen, werden abgeblockt (Vgl. dazu unser nächstes Kapitel). Etwas anderes aber ist ebenso bedeutsam: Die-

⁴⁰ S. 13.

⁴¹ S. 175; 184; 196; 205; 213.

⁴² S. 175.

⁴³ Die Redeweise ist unseres Erachtens der Kunst unangemessen. Es ist doch sehr fragwürdig, ob ein neues Werk ein altes negieren kann. Was damit gemeint sein soll, ist völlig unklar.

⁴⁴ Das Motiv findet sich bereits in "Roerne fra Itaka", S. 140.

jenigen, die das Leben als Film wahrnehmen, sind unfähig, Realität und Fiktion auseinanderzuhalten. Noch schlimmer - und das ist mit dem ersten Gedicht von "Det skjeve smil i rosa" intendiert -, Fiktion wird mit der Realität verwechselt. Brekke versucht, dies auch ästhetisch zu unterstreichen, indem er Werbesprüche, Alltags- und Zeitungssprache, Klischees in seine Texte verwebt. Damit ist aber generell die Grenze zwischen Kunst und Realität im Frage gestellt, ist es doch für die LeserInnen bedeutsam, wenn sie Werbesprüche und dergleichen als Gedicht und damit als ästhetisches Gebilde vorgesetzt bekommen. Die Frage wird dadurch geradezu provoziert, wie sich Fiktion und Realität in der Moderne noch trennen lassen. Die Rezeption wird aktiv!

Nun gilt es im Hinblick auf das Thema dieses Kapitels festzuhalten, dass das soeben Gesagte seinen Anfang nicht in "Det skjeve smil i rosa" nimmt, sondern deutlich ausgeprägt bereits in "Roerne fra Itaka" zu finden ist. Irene Engelstad⁴⁵ hat aufgezeigt, dass es in diesem Gedichtzyklus zahlreiche Allusionen gibt an Kinderverse, Schlager, Reklameslogans und Zeitungssprache. Auch Kultur- und Gesellschaftskritik sind hier so reichlich vorhanden, dass sie nicht als besonderes Merkmal von "Det skjeve smil i rosa" angesehen werden dürfen, wie dies Beyer tut.⁴⁶ Vielmehr lässt die Vermengung der Homerschen Welt mit Reklamesprüchen die Frage aufkommen, ob die Kulturkritik hier nicht gerade deshalb besser zum Tragen kommt als in "Det skjeve smil i rosa", weil unsere Konsumwelt mit der im Laufe der Rezeptionsgeschichte überhöhten und entrückten klassischen Welt Homers konfrontiert wird, wodurch die eine Welt wie die andere an Aktualität gewinnen. Brekke selbst betont den gesellschaftskritischen Aspekt beider Sammlungen und will von einem zweigeteilten Werk nichts wissen. Brekke zufolge wird das Gesellschaftskritische von "Roerne fra Itaka" deshalb nicht in gleichem Masse wie bei "Det skjeve smil i rosa" wahrgenommen, weil ersterer Gedichtzyklus in einen Homerschen Rahmen gelegt sei, der leicht eine Harmonie vortäusche, wohingegen "Det skjeve smil i rosa" die LeserInnen unmittelbar mit unserer Gesellschaft konfrontiere.⁴⁷

Noch ein letztes: Der Gedanke, dass ein Graben zwischen "Det skjeve smil i rosa" und den vorhergehenden Sammlungen sich auftun würde, rührt auch daher, dass in ersterer die abschliessende Tendenz zur Versöhnung, die Hoffnung, die die Schlüsse von "Skyggefektning", "Løft min krone, vind fra intet" und "Roerne fra Itaka" angeblich zum Ausdruck bringen, nicht mehr gesehen wird. Exemplifiziert wird das gerne mit den Schlusszeilen aus "Roerne fra Itaka", die im darauffolgenden Gedichtband wieder aufgenommen werden, allerdings mit gegenteiligem Sinn, was denn auch prompt als Dementi der früheren Verse interpretiert wurde. "Roerne fra Itaka" endet mit folgenden Versen des glücklich Heimgekommenen:

⁴⁵ Irene Engelstad: Dikterisk metode og virkelighetsfortolkning i Paal Brekkes diktsamling 'Roerne fra Itaka', in: Vinduet, Nr. 1, 1987, S. 50-59.

⁴⁶ Zu Kultur- und Gesellschaftskritik, vgl. ebd., S. 53 ff.

⁴⁷ Paal Brekke: Får jeg også be om ordet? Forsøk på en oppklaring, in: Vinduet, Nr. 2, 1985, S. 57-58, S. 58.

*Her er vi
her, hos hverandre, Penélope
Alt kan begynne
Alt kan bestandig begynne*⁴⁸

Das Gedicht 29 aus "Det skjeve smil i rosa" wird mit obigem Schlussvers eröffnet. Der Anfang lautet folgendermassen:

*Alt kan bestandig begynne
sang jeg, det var i et dikt
Og vi tok hverandres fingre, én for én
og spiste dem...*⁴⁹

Vold zitiert diesen Anfang ebenfalls und fährt fort: "...hvorpå følger ytterligere detaljer av kjærlighetsspiseri. Altså et bastant dementi av den hjemkomst i dypt fundert lykke mange mente Odysseus i 1960 steg i land til."⁵⁰ Volds Bemerkung zeigt, dass er vom Kontext, in dem das jeweilige "Alt kan bestandig begynne" steht, abstrahiert. Bedeutung scheint ihm eine isolierte Grösse zu sein. Das Beispiel zeigt aber, dass Bedeutung isoliert nicht erkannt werden kann. Sie muss in strukturellem Sinne aufgefasst werden, also als Relation mindestens zweier Relata.⁵¹ Bedeutung ergibt sich erst im Vergleich. In unserem Beispiel ist es natürlich wichtig, den Kontext zu beachten. Dabei spielt es eine Rolle, dass "Alt kan bestandig begynne" den Gedichtzyklus "Roerne fra Itaka" abschliesst, wohingegen eben dieser Vers in "Det skjeve smil i rosa" ein Gedicht eröffnet. Die unterschiedliche Position des gleichen Verses verleiht ihm eine jeweilige andere semantische Füllung; es ist der gleiche Vers und doch nicht der gleiche.⁵² Vold scheint Mühe mit dem Gedanken zu haben, dass Sätze, ja sogar einzelne Wörter etwas ganz anderes meinen können, je nach dem, wo sie stehen.⁵³ Engelstad ist zuzustimmen, wenn sie schreibt: "Slik jeg har oppfattet

⁴⁸ S. 172.

⁴⁹ S. 213.

⁵⁰ Jan Erik Vold: Et essay om Paal Brekke, a.a.O., S. 34.

⁵¹ Definition nach Keller, Hafner: Arbeitsbuch zur Textanalyse, München 1986, S. 21.

⁵² Vgl. dazu das Kapitel "Wiederholung und Sinn", in: Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, a.a.O., S. 179-202.

⁵³ Diesem Gedanken ist z.B. Gunnar Ekelöf auf der Spur, wenn er in "En outsiders väg", a.a.O., S. 173 schreibt: "Ett ord har sin mening och ett annat sin, men när de kommer tillsammans sker något underligt med dem: de får en mellanmening, samtidigt som de har kvar sina primära betydelser. I en diskussion om konst för flera år sen uttryckte sig Grünwald så här: Det står ett vattenglas här framför mig. Nu lägger jag en apelsin bredvid det. Och vattenglasen blir ett helt annat vattenglas."

Brekkes allusjonsteknikk, dementerer ikke lån og henspilling fra tidligere tekster den betydningen det lånte eller alluderte utsagnet hadde i sin opprinnelige kontekst. Brekkes metode viser derimot at et utsagn eller bildes betydning er knyttet til den sammenhengen det inngår i og til den tidsepoken det brukes i. 'Alt kan bestandig begynne' har en betydning i den konteksten det står i 1960, i 1965 kan Brekke bruke det samme utsagnet i en ny kontekst og gi den en ny betydning."⁵⁴

Abgesehen davon scheint sich Vold auch selbst zu widersprechen, wenn er dem "Alt kan bestandig begynne" aus "Roerne fra Itaka" misstraut, indem er auf das Verwirrende des "bestandig begynne" aufmerksam macht, um dann aber trotzdem von "hjemkomst i dypt fundert lykke mange mente Odysseus i 1960 steg i land til" zu sprechen.⁵⁵ Was gilt jetzt? Und schliesst sich Vold mit der Replik ("mange mente...") aus? Nur, warum spricht er dann trotzdem von einem "Dementi" früherer Positionen, wenn er doch schon den früheren Positionen nicht trauen kann? Tatsächlich zeigen die letzten Verse aus "Roerne fra Itaka" das Prekäre des wiedergefundenen Glücks, das nur darin besteht, dass alles "bestandig" beginnen kann. Es ist damit noch nicht gesagt, was beginnen kann und soll, nur die Möglichkeit irgendeines Beginns ist gegeben. Das schliesst die Möglichkeit, wie sie Brekke 1965 skizziert hat, mit ein: "Og vi tok hverandres fingre, én for én og spiste dem..." Mit einer Negation der Verse aus "Roerne fra Itaka" hat das nichts zu tun. Vielmehr ist es die mögliche Fortführung des in "Alt kan bestandig begynne" angesprochenen Gedankens. Wenn alles immer beginnen kann, verweist das auf die stetige Möglichkeit eines Neubeginns; ob Positives oder Negatives beginnt, ist damit noch nicht gesagt. Von einem glücklichen oder gar versöhnenden Ausgang der "Roerne fra Itaka" zu sprechen, heisst, das Zerbrechliche eben der Schlussverse nicht zu sehen. "Alt kan begynne" wird wiederholt, und es wird sogar mit dem Wort "bestandig" verstärkt. Das macht misstrauisch, weil das Selbstverständliche nicht gesagt werden muss. Es ist, als ob der Sprechende an das nicht glauben mag, was er verkündet, und eine leise Resignation weht durch die Verse.

4. *Et dikt som gir svarene er et dødt dikt: Die Funktion der Frage in Brekkes Dichtung*

Atle Kittang hat auf die zentrale Rolle der Frage im Gedicht "Der alle stier taper seg" aufmerksam gemacht.⁵⁶ Ihre dortige Funktion wirft Licht auf die prinzipielle Bedeu-

⁵⁴ Irene Engelstad: Dikterisk metode og virkelighetsfortolkning i Paal Brekkes 'Roerne fra Itaka', a.a.O., S. 58.

⁵⁵ Jan Erik Vold: Et essay om Paal Brekke, a.a.O., S. 34.

⁵⁶ Atle Kittang: En refleksjon omkring intet, in: Ordene og verden. Ti analyser av moderne norske dikt, red. av Willy Dahl, Oslo 1967, S. 130-145.

tung der lyrischen Frage, der es nicht um ihre Beantwortung geht. Das wird bei "Der alle stier taper seg" sehr deutlich, wird das Gedicht doch mit den folgenden Versen eröffnet: "Den mann som drepte tirsdag / var han en morder mandag?"⁵⁷ Eine Antwort ist hier nicht beabsichtigt und wird auch nicht provoziert. Vielmehr hat die Frage, mit der das Gedicht anhebt, die Funktion, in einen Prozess einzustimmen, bei dem es darauf ankommt, dass die LeserInnen die Frage übernehmen, ohne sich eine Antwort zu denken.⁵⁸ Auch die zweite Frage im erwähnten Gedicht - "Hvem er han nå / den mann i går? / da steinen løftet hånden hans til slag..."⁵⁹ - findet nicht primär deshalb keine Antwort, weil kein menschlicher Wille hinter dem zerschmetternden Schlag steht, wie Kittang als einzige Erklärung gibt⁶⁰, vielmehr ist entscheidend, dass mit der Frage die LeserInnen in den Erfahrungshorizont des Gedichts einbezogen werden sollen. Die Intention des Gedichts verbietet an dieser Stelle geradezu eine Antwort, denn was soll auf "Hvem er han nå / den mann i går?" geantwortet werden, das nicht als etwas banal Prosaisches der Stossrichtung des Gedichts zuwiderliefe? Von entscheidender Bedeutung ist hingegen, dass die LeserInnen die Fragebewegung des Gedichts nachvollziehen. Sie müssen sich auf die Fragen einlassen, die das Gedicht stellt, anstatt nach Antworten zu suchen. Kittang schreibt: "Dette diktet vokser faktisk frem som en spørrende akt. Når? Hvem? Hva? - vi merker med en gang hvordan det er dette som bestemmer diktets atmosfære, dets særegne klima."⁶¹

"En spørrende akt": Wir glauben, dass damit nicht nur etwas Charakteristisches zum Gedicht "Der alle stier taper seg" gesagt ist, sondern diese Fragehaltung spielt in der Lyrik Brekkes insgesamt eine grosse Rolle, und wir versuchen im folgenden herauszufinden, wie sie mit Brekkes poetologischen Überlegungen zusammenhängt.

Brekkes Lyrik, die die Dinge der gewohnten Anschauung entreisst, die darauf abzielt, diese neu sichtbar zu machen, bedarf der Frage. Es ist die Frage, die die Gewohnheit in Frage stellt. "Was sich von selbst versteht, ist dem Fragehorizont entrückt."⁶² Am Beispiel "Skyggefektning" wird deutlich, wie wenig sich von selbst versteht, kommen doch in diesem Gedichtzyklus zahlreiche sogenannt einfachste Fragen vor. Sie zeigen die Radikalität der Vorgehensweise, die sich darin äussert, dass Antworten oder Meinungen zurück in Fragen verwandelt werden: "Hvem er vi

⁵⁷ S. 147.

⁵⁸ Vgl. hierzu H.R. Jauss: Studien zur Hermeneutik von Frage und Antwort, in: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, a.a.O., S. 363-657, bes. 425 f.

⁵⁹ S. 148.

⁶⁰ Atle Kittang: En refleksjon omkring intet, a.a.O., S. 135.

⁶¹ Ebd., S. 131.

⁶² Hans Dieter Bastian: Theologie der Frage, München 1969, S. 70.

egentlig, hvor er vår plass / i hvilken sammenheng. / Er han min bror / som løper mot meg med det hvite / ansiktet,...Og disse samme hendene, / soldatens hender, elskerens / og barnets / strakt ut i ydmyghet- / mot hvem?"⁶³ "Hva er viljen bak det vilde, / motivet bak motivet, hvilket sentrum / trekker sine radier / igjennom mine armer..."⁶⁴

An dieser Stelle könnte eingewendet werden, dass solche Fragen typisch für den Modernismus seien, dass sie nur um allgemein existentielle Probleme kreisen würden und dass sie deshalb mit der Vorstellung von engagierter Literatur nicht in Einklang zu bringen seien. Übersehen wird bei dieser Argumentation aber der hermeneutisch wichtige Sachverhalt, dass man keine Erfahrung macht ohne die Aktivität des Fragens.⁶⁵ Am Anfang jeder Veränderung steht die Frage. Gadamer schreibt: "Die Erkenntnis, dass die Sache anders ist und nicht so, wie man zuerst glaubte, setzt offenbar den Durchgang durch die Frage voraus, ob es so oder so ist."⁶⁶ Das In-Frage-Stellen ist Voraussetzung für Veränderung. "Der Mensch als Fragender zerstört alle Automatismen und verwandelt gültige Antworten zurück in die Schwebe", heisst es bei Bastian.⁶⁷ Um eine Zerstörung der Automatismen geht es dem Modernismus auch hinsichtlich der Wahrnehmung, deshalb haben wir auch von der Entautomatisierung der Wahrnehmung gesprochen (vgl. Kap.III.1.3.1.).Damit tritt die Funktion der Frage erneut in den Vordergrund. Sie kann Gewohntes aufreissen, indem sie dort zu fragen beginnt, wo normalerweise niemand mehr fragt. Zugleich kann so eine neue Richtung angezeigt werden, in welcher weiter zu fragen wäre. Brekke hat einmal gesagt, dass ein Gedicht, das Antwort gäbe, ein totes Gedicht sei.⁶⁸ Auch dieser Ausspruch deutet an, wie die Frage mit Brekkes poetologischen Überlegungen zusammenhängt.

Die lyrische Frage kommt seiner Intention entgegen, die Dinge zu problematisieren und neu zu sehen. Ein Gedicht, das Antworten liefert, vermag das nicht, weil es etwas serviert, was nur noch akzeptiert oder verworfen werden kann. Als Folge davon bleiben die LeserInnen passiv, weil sie nicht in einen Sinnfindungsprozess hineingezogen werden, an dessen Ende allein eine Antwort ihre Berechtigung hätte. Statt Fragen erhalten sie Antworten und werden damit um den Weg geprellt, den sie erst zu gehen hätten. Mit obigem Satz redet Brekke einer Lyrik das Wort, die Fragen stellt, problematisiert und damit ihre LeserInnen in den Fragehorizont einbezieht, sie in produktive Unruhe versetzt.

⁶³ S. 26.

⁶⁴ S. 51.

⁶⁵ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen 41975, darin besonders das Kapitel: "Der hermeneutische Vorrang der Frage", S. 344 ff.

⁶⁶ Ebd., S. 344.

⁶⁷ Hans Dieter Bastian: Theologie der Frage, a.a.O., S. 70.

⁶⁸ Arngeir Berg, Espen Haavardsholm: Skrive og kjempe, a.a.O., S. 99.

Betrachten wir nun die Funktion der lyrischen Frage in den verschiedenen Gedichtzyklen. Im Eröffnungsgedicht von "Det skjeve smil i rosa" fällt sofort auf, dass bereits die blossen Fragen des lyrischen Ich abgewürgt werden. Nicht nur gerät es in einen Kinosaal, ohne zu wissen wie, auch seine Fragen, die eine erste Orientierung ermöglichen würden, werden mit dem signifikanten "hysj" abgeblockt:

Som i en kinosal, men uten
at jeg selv vet hvordan jeg er kommet
hit, og midt under forestillingen
Hva handler det om? hysj
Men hva heter filmen? hysj...⁶⁹

Das ist eine Steigerung gegenüber "Skyggefektning", wo die Fragen formuliert werden, ohne dass es eine Instanz gäbe, die diese unterdrücken möchte. Das Fragen ist in "Det skjeve smil i rosa" tendenziell zu einem subversiven Akt geworden. Es wird nicht mehr toleriert, die Gewohnheit in Frage zu stellen. Dem lyrischen Ich wird nicht einmal mehr die Chance gegeben, sich fragend zu orientieren. Was zählt, ist allein die fraglose Eingliederung in "La Grande Machine"⁷⁰. Wie dem lyrischen Ich aus dem ersten Gedicht von "Det skjeve smil i rosa" geht es auch den Ruderern im ersten Teil der "Roerne fra Itaka". Ihr Versuch, sich fragend zu orientieren, schlägt fehl, weil auch hier die Antworten ausbleiben: "Hvor er vi? hvor drar vi hen? / Still ikke spørsmål" ⁷¹

Es zeigt sich somit ein aufschlussreicher Sachverhalt: Was "Det skjeve smil i rosa" von "Skyggefektning" unterscheidet, lässt sich u.a. an der veränderten Funktion der lyrischen Frage ablesen. In Brekkes frühen Sammlungen "Skyggefektning" und "Løft min krone, vind fra intet" kommen viele Fragen vor. Das ist weiter nicht erstaunlich, zeichnen sich doch diese beiden Sammlungen durch ihre Skepsis gegenüber Antworten (Lösungen aller Art, auch politische Angebote) aus. Werte und Erklärungen müssen erst neu gefunden werden. Es gilt also, vorerst zu fragen, und zwar quasi von Beginn an. In einem gewissen Sinne trifft sich die ästhetische Funktion der lyrischen Frage mit der gesellschaftspolitischen Funktion der realen Fragen der Menschen. Wichtig ist zu fragen; der Prozess, der so eingeleitet wird, darf nicht mit einer Antwort beendet werden. Eine Antwort überdies, die vor dem Hintergrund der geschichtlichen Ereignisse, schon zum voraus obsolet wäre: "Hva er våre tanker, / våre kloke formuleringer / av objektive formler, / annet enn bortforklaringens teologi? / Hva er atomeksplosjonen, kjølig forutsagt / til dagen D, klokken K - / og hva er stjerneskuddet, det / som bare skjer?"⁷²

⁶⁹ S. 175 f.

⁷⁰ Der Ausspruch wurde von Günter Kunert übernommen, vgl. S. 41.

⁷¹ S. 141.

⁷² S. 65.

Anstatt nun nach tragfähigen Antworten oder Lösungen zu suchen, die eine neue - humane - Gesellschaft allein zuliessen, werden die Probleme verdrängt und schliesslich auch die Fragen verpönt, weil sie an Ungelöstes gemahnen. Das ist zugegebenermassen etwas plakativ gesprochen, es zeigt aber doch wenigstens etwas vom Weg, den die westlichen Industriegesellschaften gegangen sind. Die Lyrik Paal Brekkes redet davon und beweist damit erneut, wie gegenwartsbezogen sie ist.

5. *Som tror vi seirer ved å glemme* - die politische Bedeutung des Erinnerns

5.1. Einleitung

Dem Vorgang des Erinnerns kommt in Brekkes Dichtung ein zentraler Platz zu, und seine Texte lesen sich über weite Strecken als Aufruf, die Vergangenheit nicht zu vergessen, damit Veränderung überhaupt möglich ist. Nur so kann verhindert werden, dass sich das Vergangene wiederholt. Der Mensch soll sich den Problemen der Zeit stellen und sie nicht verdrängen, Flucht in die Vergangenheit (Kindheit) - ein zentrales Thema von "Skyggefektning" - ist ebenso verpönt wie Flucht in die Konsumwelt (Roerne fra Itaka). Beides führt in die Seinsvergessenheit des Menschen und damit zur Zersetzung des Menschlichen. Ein Prozess, der nur verhindert werden kann, wenn der Einzelne die Verantwortung für sein Tun voll und ganz auf sich nimmt und den Problemen nicht ausweicht, sondern sich mit ihnen konfrontiert. Dazu gehört auch der Wille, sich zu erinnern. Wie ein roter Faden zieht sich das Motiv der Feigheit des Menschen durch Brekkes Dichtung. Wir siegen eben nicht, indem wir vergessen, sondern nur, indem wir uns erinnern. Nur so können wir uns verändern und vermeiden, dass die alten Fehler nochmals gemacht werden, dass geschehenes Unrecht nochmals geschieht. Das Erinnern als Voraussetzung für eine humane Gesellschaft hat bei Brekke diese klare politische Konnotation, wie im folgenden anhand von "Skyggefektning" und "Løft min krone, vind fra intet" zu zeigen sein wird.

5.2. Skyggefektning

Die 1949 erschienene Gedichtsammlung "Skyggefektning" wird gerne als erstes rein modernistisches Werk gesehen, das den modernistischen Durchbruch in Norwegen markiert. "Skyggefektning" wird von H. und E. Beyer in ihrer Literaturgeschichte folgendermassen charakterisiert: En livskjensle som både er tidstypisk og personlig - vanmakt, lammelse, rådvillhet - og en splintret virkelighetsoppfatning er her formidlet i et formspråk som selv er splintret, forvirrende, fullt av brå sprang, 'upoetiske' bilder og trivielle situasjonsglimt, ironisk plasserte sitater og allusjoner, avbrut-

te setninger, standardreplikker, løsrevne erindringsbrokker osv."⁷³ Und Willy Dahl schreibt in seiner eigenen Literaturgeschichte: "Brekkes egne dikt samme høsten het 'Skyggefektning'. Tomhet, meningsløshet og desperasjon er budskapet. [...] En gjennomblading av aviser og tidsskrifter fra de første 50-årene vil vise atskillig krigsfrykt og undergangsstemning. Optimismen fra 1945 hadde veket plass for en ny angst, skapt av trusselen om atomkrigen og av øst-vest-konflikten."⁷⁴

Das Motto aus Miltons "Paradise Lost", das Teil A einleitet, zeigt neben der für den Modernismus charakteristischen Wiederentdeckung des Barock, der "metaphysical poets" (Eliot), eine Gemeinsamkeit auch des Lebensgefühls. Die "Brokker av kaos" sind "brokker" einer Welt, zu der der unmittelbare Bezug verloren gegangen ist. Man ist nicht mehr heimisch in der Welt. Mit der Exposition der Figur des Schlafwandlers im ersten Vers wird für diesen Befund eine geniale Metapher ins Spiel gebracht. Der Schlafwandler ist nicht bei sich; er handelt unbewusst und kann sich in der Wirklichkeit nicht orientieren. Deshalb ist er ein Suchender:

En søvngjenger med halsen vridd
i lytten etter fjerne sus fra
berget Dengang,
det som evig løfter seg mot himlen
bak deg.
Og alltid fjernere de hvite topper.
Som striper på en gammel film
er regnet, flimrende
mot dine hvite minner.⁷⁵

Die Erinnerungsarbeit des Schlafwandlers ist natürlich rückwärts gerichtet, indem er versucht, sich seiner Kindheit zu erinnern. Eine zweite Ebene im Text mahnt ihn deshalb, im Hinblick auf die Gegenwart wach (bewusst) zu sein, und so taucht die Formulierung "Det er her du går / og nå" leitmotivisch auf. Die Landschaft der Erinnerung stellt eine Verfremdung eines romantischen Motivs dar. Entspringen die Erinnerungen an die Kindheit in der Romantik dem Wunsch nach Versöhnung des Ichs mit dem Kosmos, so geht es in "Skyggefektning" umgekehrt darum, den Riss zwischen Ich und Kosmos zu betonen. Nicht einmal in den Erinnerungen ist das Individuum heimisch auf der Welt. Um das zu unterstreichen, werden die unheimlichen Elemente der Kindheit in der Erinnerung hervorgehoben und dergestalt - in bewusster Umkehrung des romantischen Topos der unschuldigen Kindheit - das Moment der Fremdheit betont:

⁷³ Harald og Edvard Beyer: Norsk litteratur historie, Oslo 1978, S. 452.

⁷⁴ Willy Dahl: Norges litteratur, Bd. III, Oslo 1989, S. 131.

⁷⁵ Paal Brekke: Skyggefektning, Oslo 1949, S. 14 f. - Im folgenden jeweils nur noch die Seitenzahlen.

Slik stod du også bak de
 blå gardiner, lyttende -
 (Å underlige landskap!
 båret over avgrunner som mørke sår,
 og siden over floder av evig rinnende og ubetydelige Nå.

Som bilder av fjernsyn
 mot rutens glassdetektor,
 vagt og fremmed gjennom regn som
 [...]
 Tre skritt fra vinduet til
 bokhyllen.
 Og tre tilbake til divanen.
 Speilets hånsmil over vasken.⁷⁶

Doch die Stimmen sind vorhanden. Stimmen, die für Unruhe sorgen und die die moderne Unbehaustheit des Menschen symbolisieren:

Men stemmene. De er der. Du hører dem.
 Alltid. Alltid.
 Kommer du? Finn oss! Ta oss!
 Og svalen tegnet en svart pipende strek
 under låvetaket.
 Støv. Dansende i solsprekken
 over høyet. Skyer av støv
 fra vinterklær som bankes på verandaen.
 Skyer. Og stemmene
 som ekko, etterglemt i mørke hus.⁷⁷

Dieser Passus ist von Unruhe und Unrast erfüllt. Das Erinnern der Kindheit wird abgewiesen, weil es Flucht wäre, und es heisst: "Lys! / Tenn lys / som spjærer dette syke skumringsmørket. Lys! / Her tennes lys, her råtner ingen ned / til barn."⁷⁸ Wir sehen hier auch, wie die poetische Form von "Skyggefektning" durch das Motiv des Erinnerns strukturiert wird. "Skyggefektning" ist über weite Strecken eine Abbildung des Erinnerungsvorgangs, der ja gerade nicht als sogenannter Erinnerungsstrom, der kontinuierlich fließt, aufzufassen ist, sondern als ein chaotisches Hüpfen vom einen zum anderen, ohne dass dabei die Chronologie berücksichtigt würde. Soll das sprachlich abgebildet werden, muss die lineare Erzählweise zugunsten einer

⁷⁶ S. 16.

⁷⁷ S. 18.

⁷⁸ S. 20.

Technik aufgegeben werden, die die Struktur des Erinnerns nachzubilden vermag. Vielleicht ist das ein Schlüssel für das Verständnis der Textstruktur von "Skyggefektning", die ja durch ein sehr assoziatives, in gewissem Sinne alogisches Vorgehen bestimmt wird.

Die Erinnerungsarbeit wird im zweiten Teil von "Brokker av kaos" fortgesetzt. Die Seelenlandschaft ist jetzt im Bild der Wüste eingefangen. Gleich zu Beginn finden wir eine erste Anspielung auf Shakespeares "A midsummer night's dream", wenn es heisst:

Og her står trærne, grimete
som gjerdestolper om et lukket sommer.
For Hermia er død. Helena gift.
De lever begge i en annen verden,
som det heter.
(Men alltid har en Bottom muskler
til å smile.⁷⁹)

Die Anspielung verweist nicht zuletzt auf Themenverwandtschaft, geht es doch in Shakespeares Spiel im Spiel auch um die Frage nach der Wirklichkeit, die jetzt im Fortgang des Textes eindringlich gestellt wird: "... de tusen nære holdpunkter, stiftene / som spikrer drømmen fast til dette - / virkelige?"⁸⁰ Die Erinnerungen werden aber auch jetzt nicht eigentlich produktiv gemacht, sondern bleiben eingefroren (sic!): "Som i et lukket tjern / speiler disse unøyaktigheter seg / i mine sanser./ Innefrosset ligger tusen røde alger / som en sky av blod mot demring / eller skumring."⁸¹ Die letzten Worte der zitierten Passage "mot demring eller skumring" deuten an, dass die Orientierung in Zeit und Raum noch nicht gelingt, und die Situation der Menschen wird mit folgenden Worten erfasst:

Slik så jeg menneskene, alltid
letende, som glemte barn i livets
gjemsel-lek.
Slik så jeg deres alt og intet -
en søvngjengers balansegang på kanten
av gelendret,
higende imot en drøm
i drømmen,
famlende

⁷⁹ S. 24.

⁸⁰ S. 28.

⁸¹ Ebd.

med det han tror er hender,
 speidende med det han kaller øyne.
 Slik så jeg deres mørke, jeg
 som selv er blind og ingenting
 har sett,
 som kanskje bare gråter ut min
 egen ensomhet
 som barnet gråter mot de voksnes
 smil.⁸²

In diesem von Erling Christie⁸³ hochgelobten Abschnitt wird wieder auf das Bild des Schlafwandlers zurückgegriffen. Die Situation ist zugespitzt, indem es jetzt sogar ein "balansegang på kanten / av gelendret" ist. Thema ist hier die Wirklichkeit des Schlafwandlers, die in Frage steht, weil der Schlafwandler nicht fähig ist, zwischen Wirklichem und Unwirklichem zu unterscheiden: "med det han tror er hender...". Eine stillschweigende Übereinkunft über das, was als wirklich angesehen wird, gibt es nicht mehr, und die Unsicherheit affiziert auch das lyrische Ich: "Slik så jeg deres mørke, jeg / som selv er blind og ingenting / har sett,...". Dementsprechend wird die Passage ins Unheimliche fortgeschrieben: "En kran som drypper har en ukjent / mening. / En stol som langsomt / skyves over gulvet. / En hånd som søker langsmed døren."⁸⁴ Diese Textpassagen verraten etwas von der kompositorischen Technik, die Brekke in seinen frühen Gedichtzyklen anwendete. Ausgehend von Kernbegriffen (Schlafwandler, Wüste) legt er seine Assoziationskreise um diese Begriffe, ohne dass diese Kreise notwendigerweise etwas mit der empirischen Wirklichkeit zu tun haben müssen.⁸⁵ Das kann beim referentiellen Lesen das Verständnis ungemein erschweren, wenn nicht gesehen wird, dass diese Kreise zunächst einmal nur mit den Kernbegriffen in (loser) Verbindung stehen. Erst das Ganze kann Aufschluss über eine allfällige Textintention geben. Der Reiz dieser Art von Lyrik liegt in ihrem extremen Bilderreichtum begründet, ohne dass die Bilder erklärt wür-

⁸² S. 29.

⁸³ In Christies Aufsatz "Paal Brekkes poetiske opposisjon" heisst es zum obigen Abschnitt: "Hvor finner man så kjernen i denne diktning, det innerste i Brekkes poetiske vesen? Kan hende i disse strofene fra 'Brokker av kaos', som hører til det aller beste i norsk poesi efter krigen." In: *Tendenser og profiler*, Oslo 1955, S. 93-107, S. 97 f.

⁸⁴ S. 30.

⁸⁵ Die Technik der Assoziation ist für Brekke - obwohl sie in seiner Lyrik zusehends zurückgedrängt wird - stets wichtig geblieben. 1982 schreibt er in seinem Buch "Før var jeg en fisk" folgendes: "Det jeg forestiller meg som viktigst å ta vare på, og oppøve, er evnen til språklig assosiering. At det ene ordet kleber til seg det neste, at den ene forestilling fremkaller en annen. Det er jo utgangspunktet for allslags intellektuell og skapende virksomhet." (S. 15)

den. Sie dürfen natürlich nicht mimetisch gelesen werden.⁸⁶ Die kommunikative Situation der auf den zuletzt zitierten Abschnitt folgenden Teile muss beachtet werden. Jetzt kommt neu eine Fragehaltung in den Text. Die Fragebewegung zielt auf ein Abtasten der Wirklichkeit und macht vor nichts Halt. Die Wissenschaft wie die Geschäftswelt sind Faktoren, die das Leben wesentlich bestimmen; sie werden als unheimlich geschildert. Der vermeintliche Wohltäter der Menschheit - der Arzt - entpuppt sich als das Gegenteil. Bereits hier ist die für Brekke typische Wissenschaftskritik gestaltet:

Hvem er de -
legen i sin hvite frakk
som upersonlig
risser feberkurven inn i våre ansikter,
og direktøren bak sitt skrivebord, som
uten noengang å heve stemmen
leser våre tanker opp fra kartoteket.⁸⁷

Mit der Formulierung "Hvem er vi egentlig, hvor er vår plass"⁸⁸ wird das Fragen fortgesetzt. Es kreist jetzt um die eigene Existenz. Dabei zeigt sich, dass auch das Gefühl für das Ich gestört ist: "Jeg ser ham jo med øynene, / jeg ser at han ser ut som jeg, / jeg hører at han stønner hest / som jeg / mens mine hender stivner i grepet om strupen hans. / Og disse samme hendene, / soldatens hender, elskerens / og barnets / strakt ut i ydmyghet - / mot hvem?"⁸⁹ Wieder ist die Schlafwandler-Problematik angesprochen. Der Schlafwandler ist auch einer, der Dinge tut, die er bei Bewusstsein nicht verantworten kann. Das ist die gefährliche Seite an ihm. So jedenfalls wird das Phänomen "Schlafwandler" in Brekkes Roman "Og hekken vokste..." beschrieben. Dort heisst es: "Det hender at vi gjør slike ting, sier Hagen, som vi slett ikke tror det er vår hensikt å gjøre. Siden kan det føles som vi gjorde det i søvne. Vi hus-

⁸⁶ Im erwähnten Aufsatz "Paal Brekkes poetiske opposisjon" charakterisiert Erling Christie das spezifisch Neue der Brekkeschen Lyrik folgendermassen (S. 96): "Poesien skal engasjere hele det menneskelige tanke- og følelsesliv - den skal ikke være en velluktende blomst, men begivenheter i leserens sinn, en nøkkel som åpner døren til et større rom. For å oppnå denne virkning gjør Brekke sin poesi til en utpreget billedpoesi, med få affektbetonte eller konturløst stemningsmalende strofer. I pakt med arven fra imagismen - og her ligger kan hende den varigste virkning av den imagistiske bevegelse - går han veien fra konsentrasjon til ekspansjon: lar de fortettede bilder utløse i leserens sinn en sum av forestillinger og assosiasjoner, uten selv å gripe subjektivt inn for å dirigere tankens og følelsens strøm. Og her ligger et avgjørende skille mellom tradisjonell poesi og moderne."

⁸⁷ S. 31.

⁸⁸ S. 34.

⁸⁹ S. 34.

ker det bare som en drøm. Vi har ikke drept noen, vi har bare drømt det. Men samfunnet må forsvare seg mot slike drømmer. Søvnjengerne må gjerdes inne, så vi andre kan få gå i trygghet for dem."⁹⁰ Die Fragen aber bleiben unbeantwortet - "Som støttene av salt i ørkenen / står alle våre ubesvarte spørsmål"⁹¹ -, weil es keine Instanz ausserhalb des Ichs gibt, von der man Antwort erhoffen könnte. Damit ist das Ich auf sich selbst zurückgeworfen. Das Herz ist der Ort, von dem aus Widerstand gehen kann.

Der dritte Teil von "Brokker av kaos" beginnt jedenfalls mit einer Widerstandsreaktion: "Men likevel, / på tross av"⁹². In diesem dritten Teil wird deutlich, dass sich die Figuren nicht wirklich kennenlernen wollen, und eben das wirkt sich verhängnisvoll aus. Der Soldat bekommt seine Gefühle geliehen wie Gegenstände. Seine Reaktionen sind durch das Bild der elektrischen Leitung als total fremdbestimmt gezeichnet, so dass das Wort "heltedåden" am Schluss dieser Textstelle als krass ironisch gedeutet werden kann.⁹³ Seine Heldentat fusst weder auf freiem Entschluss noch ist sie in irgend einer Form getragen von Überlegung. Der Text erweist sich an dieser Stelle als erstaunlich hellsichtig, was die Situation während der Nachkriegsjahre betrifft. Die geschilderte Friedenssituation verkehrt sich nicht zuletzt deshalb in einen neuen Krieg, weil der Frieden nicht getragen ist von Auseinandersetzung mit dem, was zum Krieg geführt hat. Von einem wirklichen Neuanfang, der auf einer Neubesinnung gründen würde, kann keine Rede sein:

Var dette soloppgangen -
det grelle dagslyset
som tegner Capitol mot himlen
med silhuetten av de gamle menn,
de samme gamle menn
som ennu bærer nattens svarte kappe
vaiende patetisk om de krøkte ryggene,
og tømmer med de samme
blodbestenkte øksene
vår nye jord og våre nye
sannheter. Og dagen heller alt - ⁹⁴

⁹⁰ Zitiert nach der Neuauflage: Og hekken vokste..., Oslo 1973, S. 89.

⁹¹ S. 36.

⁹² S. 37.

⁹³ S. 39 f.

⁹⁴ S. 48.

Statt dessen kippt ein Friedensmarsch um in ein heidnisches Ritual:

Nu skalv de svaie bjerkene
som i angst.
De skalv mot flaggene
som skrek med røde nebb.
Og skalv mot kvinnehendene, som hvite vinger
hedensk dansende i luften.
Mens tusen føtter rullet hjem
til sommernatten, tung og blomsterkledt
den store fallos Døden.⁹⁵

Das "In-sich-Gehen" desjenigen, der ein Sündenbekenntnis stammeln will, wird von Jørgen gnadenlos lächerlich gemacht. Dieser entpuppt sich mit seiner Rede im vierten Teil als der zynische, illusionslose junge Mann, der sich um seine Jugend geprellt sieht. Der Krieg hat ihn gleichgültig gemacht, ruft doch seine Rede nicht zum Widerstand auf, zeugt aber auch nicht von Empörung. Der gereimte Passus - es hat durchaus gereimte Teile in Skyggefektning! - spricht auch vom Vergessen durch Alkoholkonsum.

Teil A findet denn genau in jenem Zeitpunkt seinen Abschluss, wo das lyrische Ich bereit ist, der Angst nicht mehr auszuweichen, sondern sich zu stellen, der eigenen Angst ebenso wie auch den Anforderungen der Zeit:

fordi jeg aner dette stengsel
som et stengsel i mitt eget bryst
roper jeg ikke lenger med hes røst
innover i en tørr ørken: spreng
dette skall omkring min tanke.
Men ber at jeg må være med min angst
og mine bønner
der hvor våre hjerter er.
Hvor det er levende ting mot lyset
foran skyggene
[...]
At vi må være der hvor angsten
renende
modner våre hjerter
til kjernehusets vegger engang
som blodspengte skyer åpner seg
i mulden under nye trær av hender.⁹⁶

⁹⁵ S. 46.

⁹⁶ S. 86 f.

Das ist ein entscheidender qualitativer Unterschied gegenüber den mit dem gleichen Bild arbeitenden Versen auf Seite 28. Dort hat es geheissen: "Som i et lukket tjern / speiler disse unøyaktigheter seg / i mine sanser. / Innefrosset ligger tusen røde alger / som en sky av blod mot demring / eller skumring." Erst jetzt werden die damals noch eingefrorenen Erinnerungen produktiv gemacht. Damit ist eine "På-tross-av-Haltung" akzeptiert. Das Herz ist der Ort, von dem aus etwas Positives, von dem aus Widerstand geht.⁹⁷ Ein Widerstand, der zu Beginn von III erstmals formuliert wird und der in VI wieder aufgegriffen wird:

Bare dette har jeg lært
 av nederlagene
 som løfter sin forrevne tornehekk
 om mine søyler,
 av drømmene
 som drypper sine toner, røde
 lik nattergalens hjerteblood igjennom
 grenen,
 av tankene som puster, puster
 mot vinduet
 mot skjønnne kalde isroser av nederlag -

på tross av.⁹⁸

Teil B problematisiert gleich zu Beginn den Schreibprozess, der seinerseits einer Erinnerungsarbeit im Wege stehen kann. Die Sprache gerät in Verdacht, das Gewissen zu beruhigen, weil im "Verworten" der Erinnerung auch der Filter liegt, durch den sie muss, wenn sie Sprache wird. In der Benennung wird auch ausgesondert, und insofern ist im Prozess des Schreibens das Vergessen impliziert:

Bak deg de brente bål -
 ord
 i pyramidiske stabler til
 menneskehetens frelse
 og din egen udødelighet.
 Veden var fuktig. Røken
 svir ennå i dine øyne.

⁹⁷ Vgl. hierzu: Belinda J. Rhodes: "The oft-recurring symbol of the heart represents the hope which underlies the general sense of angst in 'Brokker av kaos'." In: Two Norwegian modernists and T.S. Eliot, in: Edda, Nr. 1, 1990, S. 28-43, S. 36.

⁹⁸ S. 82.

Her var ingen stillhet mer.
 Med ryggen mot skrivebordet
 forfektet du handlingens dialektikk.
 Men et ekko rullet veldig
 og meningsløst tilbake.
 Og du fyltes av skrekk
 for de radbrukne ords magi.⁹⁹

Dieses Thema wurde bereits im fünften Teil von A gestaltet, allerdings fehlt die Stelle im Sammelband "Dikt 1949-1972", obwohl es im Vorspann dieser Ausgabe heisst: "De seks diktbøker som her utgis samlet, er - etter avtale mellom forlag og forfatter - gjengitt som i de opprinnelige tekster. (Unntak: to dikt er strøket - men i sin helhet - 'Skyggefektning'.)". In der Originalausgabe von "Skyggefektning" steht auf Seite 77 u.a.: "Og ennå kan du huske, ennå glemme / ved å huske." Brekke streicht in "Dikt 1949-1972" die Seiten 76 und 77, damit entfällt diese für unser Thema wichtige Stelle. Es zeigt sich so einmal mehr, dass sich ein Text verselbständigt, bzw. dass sein Verfasser oder seine Verfasserin nicht souverän das ganze Bedeutungsspektrum des Textes überblickt. Mit anderen Worten: In Texten können Dinge angelegt sein, von denen die VerfasserInnen keine Ahnung zu haben brauchen.

Teil B "Flukten mot en lukket ring" zeigt das Ich zurückgeworfen auf sich selbst. Es misstraut der Sprache ebenso wie auch den eigenen Eindrücken. Die selbstgewählte Isolation - "Din dør er lukket, / og ingen øyne søker dine mer. / Du søker ingen."¹⁰⁰ - muss überwunden werden. Was es sucht, sind Koordinatoren, die eine Orientierung in Raum und Zeit erlauben würden. Das wären die Voraussetzungen für Selbsterkenntnis, die ihrerseits wieder Voraussetzung dafür wäre, dass man dem anderen wahrhaft begegnen könnte. Doch vorerst sind diese Koordinatoren noch nicht gegeben:

Og det skumrer mot kveld eller
 demrer av morgen.
 Tidløst
 er dette landskaps frosne nu
 i din sjels atlantis.
 Den grå himmel
 stiger, synker i flo og ebbe,
 tidløst.

99 S. 92 f.

100 S. 94.

Mens du klamrer om din tankes
 ankerkjetting,
 dirrende imot en ukjent havbunn:
 -jeg!
 er jeg er jeg
 Og fjerne pulsslag banker
 sekunder eller år imot din panne.¹⁰¹

Doch erst die Akzeptierung der Angst als Grundgefühl der Zeit erlaubt einen produktiven - nicht nur lähmenden - Umgang mit der Angst:

Men opp av denne avgrunn bar du med deg
 et merke på din hvite panne -
 Kains
 og alle brodermorderes, de uutryddelige
 som i uren tross
 har båret dette jordliv på sin nakke -
 ditt eget røde skrik i koret
 luende imot deg
 fra speilets kalde flate.

Luende mot himlen!¹⁰²

Das Themas des Erinnerns macht es auch verständlich, warum in Teil C sozusagen wieder von vorne und ganz unverfänglich harmlos begonnen wird. Die Suche nach chronologischer Ordnung, nach Struktur bewirkt, dass das lyrische Ich wieder Halt unter den Füßen bekommt. Erstmals im Gedichtzyklus wird die Zeit benannt und die "nære ting" werden erwähnt, als ob sie eben erst entdeckt würden. Die Monate September, Oktober, November, Dezember werden explizit benannt und eingebettet in Momentaufnahmen von grosser Schönheit:

Og siden
 den første snøen i november, dalende
 i stille munterhet mot vinduspostens
 grå murpuss-
 som hvite skjell, kastet av et barn
 i vannet, blafrende mot sandbunnen.¹⁰³

101 S. 96 f.

102 S. 102.

103 S. 117.

Szenen von einer Vertraulichkeit, wie wir sie bis hierhin in der Sammlung nicht gefunden haben. Im Kontakt mit einem Gegenüber, in der Ich-Du-Beziehung können das Chaos und die Angst überwunden werden. Das zeigt, dass "Skyggefektning" keinesfalls so unversöhnlich ausklingt, wie es einige Kritiker wahrhaben wollten.¹⁰⁴ Zahlreiche Elemente, die durch die ganze Sammlung hindurch negativ konnotiert waren, werden jetzt positiv gesehen: "Så stille alle ting. / Så stilt den hvite røken / langsomt stryker vannet."¹⁰⁵ In Teil B hat es vom Rauch noch geheissen: "Men røken kryper grå langs marken, / en blind og heslig larve / som evig skal forpupes i vår sjel / og aldri løfte vingene til flukt."¹⁰⁶ Schon der Titel von Teil C - "Melodi for én finger" - deutet auf die im Text angesprochene "forventning" hin, die "lengselen" hinter sich gelassen hat; denn in der Formel "Melodi for én finger" drückt sich eine leise Hoffnung aus. "Om lengselen visste jeg alt, men intet om forventning", hat es zu Beginn von Teil C noch geheissen. Jetzt, in der Schlussstrophe, ist "lengselen" einer "forventning" gewichen, ein qualitativer Unterschied, den es zu beachten gilt und der durch die Wortwahl der letzten Strophe noch unterstrichen wird:

Forventning er ditt navn, forventning
 du våre sommernatt
 som spisser munn med *hennes*
 myke lepper
 og puster mot mitt hjerte.¹⁰⁷

Die Lippen sind jetzt "myk" und nicht mehr "grå" oder "blek", wie das durch den ganzen Zyklus hindurch der Fall gewesen ist. "...med *hennes* / myke lepper / og puster mot mitt hjerte": es tönt wie die Einhauchung von Leben und die Erwähnung des Herzens verstärkt noch einmal die "På-tross-av-Haltung". Das Erwachen, das mit der letzten Zeile ("og puster mot mitt hjerte") intendiert wird, ist der exemplarische Fall des Erinnerns und bewirkt, dass die Bilder in den Stand ihrer Lesbarkeit gehoben werden. Wohl deshalb werden in Teil C zahlreiche Motive vom Anfang wieder aufgenommen. Insbesondere werden die Bilder der Jugend, die Kindheits-

¹⁰⁴ Z. Bsp. Arild Linneberg in "Det faderløse samfunnet", a.a.O. S.16: "I likhet med de fleste, overbetoner Christie avslutningas forsoning. Kjærligheten og skjønnheten avslutter nok 'Skyggefektning', men atomangsten er også med! Avslutninga forsoner ikke det som går forut, den kommer med en positiv kontrast." - Die Argumentation, dass im dritten Teil auch von der Atomexplosion die Rede sei und dass deshalb nicht von Versöhnung gesprochen werden könne, mutet etwas seltsam an, weil sie das Augenmerk zu stark nur auf Motive und Themen richtet und dabei strukturelle Aspekte vernachlässigt.

¹⁰⁵ S. 119.

¹⁰⁶ S. 102.

¹⁰⁷ S. 119.

erinnerungen wieder aufgenommen. Auch dies ein Zeichen, dass da jemand zu einem Bewusstsein erwacht, am Erwachen ist. "Skyggefektning" klingt dementsprechend hoffnungsvoll aus, denn das "nå" wird jetzt angenommen und bewusst gelebt:

I dette nå, som om et halvt sekund
bare er et fnugg i hvirvlende snø,
speiler seg i tusen blinkende krystaller
hele dette hvite og svarte hvirvlende
snøosean.
Og flyter sammen i en dråpe,
glitrende imot meg fra håret ditt,¹⁰⁸

heisst es jetzt, am Anfang der Sammlung war es noch die Aufforderung des Gewissens, sich dem "nå" zu stellen. Auch die beunruhigenden Stimmen zu Beginn von "Skyggefektning" - "Men stemmene. De er der. Du hører dem. / Alltid alltid / Kommer du? Finn oss! Ta oss!" - sind jetzt nicht mehr zu hören. Den letzten Satz von "Og hekken vokste..." im Ohr, ist man versucht, das als Indiz für Frieden (innere Ruhe) zu nehmen: "De skjønner ikke det, at fred, fred, det er å aldri få høre sin egen stemme mer."¹⁰⁹

5.3. Løft min krone, vind fra intet

In dieser Sammlung wird das Schlafwandler-Motiv wieder aufgenommen, wenn es heisst: "Vi går i søvne hvor vi går". Dieser Vers hat in Brekkes zweiter modernistischer Gedichtsammlung, die 1957 erschienen ist, leitmotivische Bedeutung. Auch in "Løft min krone, vind fra intet" agieren die Brekkeschen Figuren im Halbschlaf und merken nicht, was sie tun. Das Erinnerungsvermögen fehlt ihnen gerade deshalb, weil dazu ein Bewusstsein nötig wäre, über das sie - als Halbschlafende - nicht verfügen. In ihrem Handeln erscheinen sie deshalb nicht wie Menschen, die über sich autonom verfügen. Sie verdrängen die Probleme lieber, als sich ihnen zu stellen, was allein Voraussetzung für ein Wende zum Guten wäre. Die Erkenntnis der Psychoanalyse, dass wir Verdrängtem mehr oder weniger schutzlos ausgeliefert sind, gerade weil wir es verdrängt haben, hat Brekke in zahlreichen Gedichten gestaltet:

(Lukk alle dører til)
Lukk alle dører til! Trygt er det stengte rum -
med stormen utenfor. Hør trær som knekker...
Det knitrer lunt her inne. Ovnene trekker.
Om noen skriker, sier vi: en lom.

¹⁰⁸ S. 118.

¹⁰⁹ Paal Brekke: Og hekken vokste..., a.a.O., S. 189.

Og banker noen, er det vel en snekker.
 (Men ennå banker det. Som i et sår -
 I speil et sted står dører skjevt og slår.
 Og usett, alltid, står en kran og lekker.)

Men gi oss skjønnhet! gi oss poesi!
 en sommers dryss i vinterkalde permer
 et tre i blomst, en fugl, en nattesvermer...
 Hva rører vel vår sjel mer inderlig -

Mens døren dit på ny blir presset i
 der speilets knuste ansikt står og hermer.¹¹⁰

Das Sonett macht deutlich, dass der Versuch, sich abzuschotten, misslingt. Der geschlossene Raum ist nur zum Schein sicher, die dämonische, furchterregende Wirklichkeit verschafft sich Zugang ins Innere. Es hilft auch nicht, dass die Wirklichkeit so interpretiert wird, dass sie einen nicht zu beunruhigen braucht, so etwa, wenn ein menschlicher Schrei als Schrei eines Vogels wahrgenommen wird. Damit wird ein unnatürliches und beunruhigendes Phänomen als ein natürliches wahrgenommen und ineins damit verharmlost. Die politische Dimension (das ideologische Moment) kommt in diesem Wahrnehmungsprozess insofern deutlich zum Vorschein, als hier Geschichtliches als Natürliches aufgefasst und dementsprechend entschärft wird. Diese Überführung von Geschichte in Mythos im Sinne Roland Barthes'¹¹¹ kann durch die Sprache - hier v.a. durch entsprechende Reime - unterstützt werden. "Lom" reimt sich auf den scheinbar sicheren "rum". Deutlich kommt hier zum Vorschein, wie Brekke das ideologische Moment des Sprachgebrauchs entlarven will. Die Reime bringen auf der lautlichen Ebene zusammen (verknüpfen), was auf der inhaltlichen (Natur vs. Kultur) entgegengesetzt ist. So entsteht eine grosse Spannung zwischen lautlicher Übereinstimmung einerseits und inhaltlichem Auseinanderstreben andererseits, die nicht überlesen werden darf. Besonders deutlich ist das gegen den Schluss des Gedichts. In der dritten Strophe des Sonetts reimt sich "poesi" mit "inderlig", was gemäss weitverbreiteter Auffassung von Poesie inhaltlich wunderbar zusammenpasst. Auf beide Reimwörter reimt schliesslich auch das "presset i" der abschliessenden zwei Verse. Damit wird die Idylle, die mit "poesi" und "inderlig" evoziert wird, gleich wieder zerstört. Die Reime unterstreichen hier folglich die Textintention, soll doch gerade das Fragwürdige einer Flucht ins konventionell Poetische aufgezeigt werden wie auch die Fragwürdigkeit dieser Art der Dichtung. Dem Sonett liegt also eine doppelte Strategie zugrunde, weil ihm ja auch eine Poetik eingeschrieben ist. Es thematisiert das sich Abkapseln von der Realität, und es spricht von einer Poesie, die in ihrer Weltferne diesen Vorgang unterstützt.

¹¹⁰ Paal Brekke: *Løft min krone, vind fra intet*, Oslo 1957, S. 54.

¹¹¹ Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. ⁶1981; bes. S. 85 ff.

Auch im vierteiligen Gedicht "Fuimus troes"¹¹² spielt das Motiv eine wichtige Rolle. Indem wir nicht bereit sind, in uns zu gehen, indem wir uns nicht bewusst werden wollen, sind wir verdammt, zu wiederholen. Wieder spielt die nicht geleistete Erinnerungsarbeit eine wichtige Rolle. Der dritte Teil beginnt folgendermassen:

Fuimus troes! Ennå roper denne stemme
bristende mot alltid nye nederlag
- i oss, som tror vi seirer ved å glemme.
Og vårt svar er trett og klokt av daglig svik
- vi kjenner dette spill. Enhver sitt selvbedrag...
Men ennå roper det: vi er jo ikke slik!

Gardinene er trukket ned. Vi sover.
vi balanserer over avgrunnsdypet, trygt
i somnambul forvissning: alt går over.
Det sanne mot er å stå over turen -
da overstår vi alt. Og kjenner ikke frykt.
Den innerligste dyd er middagsluren.¹¹³

Die Schlafenden wollen nicht gestört werden und schotten sich gegen die Realität ab:

Hvem skrek mot oss? Vi bryter ikke lovene -
lar heller ingen bryte våre netters fred.
La oss få være oss! de fredelig sovende...
Alt er uvirkelig, er bare drømt.
Og hender noe, hender det et annet sted.
Vi trekker dynen over hodet. - Skrømt!¹¹⁴

Die unmittelbar anschliessende Strophe zeigt klar, wohin eine solche Haltung führt: Die Menschen werden zu willfähigen Werkzeugen ohne eigenes Gewissen, weil der Begriff der Verantwortung verloren gegangen ist. Die Verdrängung schlägt fehl, und die eigene Rolle wird schreckartig (als Albtraum) wahrgenommen:

¹¹² S. 64 ff.

¹¹³ S. 67.

¹¹⁴ S. 68.

Og kjenner uklart noe hardt i hendene
 - et rør av stål vi svinger mot en naken kropp...
 og knebelen vi knaser mellom tennene -
 en mur mot pannen, den er svart av blod.
 Hvem skrek! Hvem skrek? Vi farer dyvåt opp -
 og det var oss de slo i hjel, og vi som slo.¹¹⁵

Teil IV zeigt denn auch, worin das Unrecht besteht:

Enhver sitt selvbedrag. La andre falle.
 Men gjennom ham steg dette rop: jeg brenner! Brenn!
 Han var som deg og meg, og som oss alle -
 en gang trojanere, som flyktet da vi så
 at innenfra kom fienden. Han ble igjen.
 Men alle kan det ennå ropes på.¹¹⁶

Das Unrecht wird als Selbstbetrug aufgefasst. Ein Selbstbetrug, der sich im mangelnden Willen manifestiert, sich selbst erkennen zu wollen.

Das Thema des "Vi går i søvne" ist eine direkte Weiterführung des Motives des Schlafwandlers aus "Skyggefektning". In "Løft min krone, vind fra intet" finden wir den Vers "Vi går i søvne" explizit erwähnt im Sonett "(Slik må vi fryse til!)", im Text "Apokryfisk", im Gedicht, dessen zentraler Vers eben dieser Vers ist. Implizit ist es auch in "Fuimus troes" und "En konkyllie vårt hus" gestaltet wie auch in zahlreichen anderen Texten. Das Bild des Menschen als Schlafwandler bedarf einer näheren Betrachtung, weil es ganz zentral für die ersten beiden modernistischen Gedichtsammlungen Brekkes ist. Sowohl in "Skyggefektning" als auch in "Løft min krone, vind fra intet" kann es als Metapher für die Situation des Menschen nach zwei Weltkriegen gelesen werden. Verbindliche Werte gibt es keine mehr, den Ideologien wird misstraut. Es ist eine Art Nullpunktsituation, die das Individuum zunächst auf sich selbst zurückwirft. Im obigen Gedicht wird diese Situation mit der Formulierung "inn til oss, som går / bak 'ennå ikke', eller 'lenge siden'" umrissen. Fragen nach der individuellen Verantwortung werden gestellt. Es ist von daher auch kein Zufall, dass eine philosophische Strömung wie der Existenzialismus Sartrescher Prägung sehr einflussreich wurde. Sartres Betonung des Begriffs der Verantwortung - der Einzelne muss die Verantwortung für sein Tun voll und ganz übernehmen und kann sich von ihr in keiner Weise entlasten - hat auf der Ebene der Brekkeschen Poesie vieles gemeinsam mit der Schlafwandlerfigur, die dieser Verantwortung ausweicht. Der Schlafwandler in "Skyggefektning" wie auch das "Vi går i søvne hvor vi går" in "Løft min krone, vind fra intet" sind beides Motive, mit denen die Unfähigkeit der Figu-

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ S. 69.

ren gestaltet wird, Verantwortung zu übernehmen. Die beiden erwähnten Sammlungen lesen sich über weite Strecken wie ein existentialistischer Entwurf. "Men enda er vi mer enn vi er" - so lautet der letzte Vers aus "Fuimus troes". Das ist ein hoffnungsvoller Schluss, weil er an die potentiellen Möglichkeiten des Menschen erinnert. Das einzige, was nach der totalen Zerstörung noch möglich ist, ist die Verantwortung für das eigene Tun zu übernehmen. Doch wie soll das überhaupt noch möglich sein, da ja das Individuum vom "Zerfall" auch affiziert ist? Die Frage nach dem, was das "Ich" sei, wird mehrmals eindringlich aufgeworfen, so etwa, wenn es heisst:

Og jeg lytter innover i dette rum -
 hvor her er stilt
 hvor uten anrop fra et "du", et annet "jeg"
 som kunne stenge for mitt blikk.
 Bare dødens øye, seende, vitende
 ventende. Og langsomt langsomt smuldrer
 også mine egne ansiktstrekk, og blir til støv
 svarløst, vergeløst bak mine hender.
 Hva er "meg" i dette åpne rum
 hvor det å se er blikkets fall, den
 seendes, mot intet feste -
 meg! meg!
 et rop uten lyd, kastet som en fjær
 mot vinden, og en knyttet hånd
 hvitnende, knugende sin håndfull støv.¹¹⁷

Sich der Verantwortung stellen und ihr nicht ausweichen, ist ein erster Schritt. Brekke gestaltet mit dem Schlafwandler-Motiv die Unentschlossenheit der Menschen. Sie sind noch nicht erwacht zu einem Bewusstsein, das getragen ist von einem Verantwortungsgefühl. Sie wissen nicht einmal immer, was sie machen:

Vi går i søvne hvor vi går -
 som med et gjenskjær i vårt blikk
 av stjerners høye lys
 og bitre ro, og fjerne kulde.

Se min ømhet, hvor den alltid
 nådde henne lysår eller
 lyssekunder etterpå
 - for sent, forbi.

117 S. 39.

Jeg tendte hennes sigarett
 og så at hennes lepper skalv
 da natten sprengtes mellom oss.
 Vi går i søvne hvor vi går.

Jeg spurte om hun kanskje frøs.
 Da lå hun alt så kald og stiv
 da lå hun alt så kald og stiv
 og kniven dryppet fra min hånd.

Som natten sort var hennes hår
 som natten sprengt var hennes blikk
 med stjerner i det sorte gress.
 Vi går i søvne hvor vi går.¹¹⁸

Dieses fünfstrophige volksliedhafte Gedicht lebt ganz aus der Spannung zwischen schauerlichem Inhalt und volksliedhaftem Ton. Die konventionelle Form lässt die Begebenheit - die Schilderung eines Mords - als Alltäglichkeit erscheinen, jedenfalls nicht als etwas Singuläres. Der Gesang wird durch eine andere Stimme als Mahnung Moses' angesehen und gleich als Projektion der eigenen Angst gedeutet: "Det er deg selv, din egen skamløse nakenhet du viser fram, din egen hatefulle angst, og ikke vår, nei ikke vår. Vi takker Gud for daglig radiogrammofon i mørk mahogny, kjøleskap, barbermaskin og mixmaster." Das "Vi går i søvne hvor vi går", von dem Moses Lied handelt, wird nicht ernst genommen. Sinnfragen werden verdrängt, was übrigbleibt ist eine pervertierte Religiösität, ein moderner Tanz um das goldene Kalb.

5.3.1. Zwei phänomenologische Gedichtanalysen

5.3.1.1. Det kunne være nu

Vi kjenner ikke dagen eller timen.
 Vi aner ikke hvordan det vil lukte
 og hva vi vil få høre, for aldri mer å høre
 hva vi vil få se, for siden aldri mer -
 Det kunne være nu. Så gjennomsliktig skjøre
 er nettopp nu sekundene. Kan hende er det over
 snart, og alle lys blir slukte
 og tiden bare sner.

¹¹⁸ S. 60 f.

Vår hele verden lukker seg i stunden
 - mens mandeltreet står og langsomt brenner
 til røde drypp av sne, spireahekken lyser
 bak grønne rum av stillhet, stjernetåke-lyser...
 Du -
 din nære ånde stryker meg mot munnen
 skjelvende. Vi holder stillheten i våre hender
 som en vase, blå og gjennomsiktig skimrende.
 Det kunne være nu.¹¹⁹

Zwei Motivkomplexe sind es unserer Meinung nach, die in diesem Gedicht gestaltet werden: Die Liebe und das Schweigen. Das Gedicht spricht von ihrer gegenseitigen Abhängigkeit. Nur, wie hängen sie miteinander zusammen? Welches ist die Textintention? Und welches ist der Ursprungswert¹²⁰ der im Text enthaltenen dichterischen Bilder? Liebe ist ja ein lyrisches Thema par excellence, seine Zusammenführung mit dem Motiv der Stille ist hier aber überraschend gestaltet, denn das einzige, was die Liebenden verbindet, ist die Stille, von der es heisst: "Vi holder stillheten i våre hender / som en vase, blå og gjennomsiktig skimrende. / Det kunne være nu." Abgesehen davon wird die Liebe nur noch angetönt mit folgenden Worten: "Du - / din nære ånde stryker meg mot munnen / skjelvende." Die Liebesbegegnung scheint hier also eher im Schweigen denn im Sprechen ausgedrückt zu werden. Das Schweigen wie die Liebe - das eine ohne das andere nicht denkbar - werden hier als Urphänomene gesehen. "Wo das Wort aufhört, fängt zwar das Schweigen an. Aber es fängt nicht an, *weil* das Wort aufhört. Es wird nur dann deutlich", heisst es bei Max Picard.¹²¹ Und weil im Schweigen die Zeit aufgehoben ist, d.h. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft verschmelzen, sind die Liebenden aus dem Ablauf der Zeit herausgehoben. "Det kunne være nu" bezeichnet diesen Moment des Wunderbaren (Unerhörten), wo sich Liebende treffen. Es wird wenig über dieses Treffen gesagt und vor allem nichts über die Liebe, nichts über die Worte der Liebenden. Der Text weiss um die Verschlingung von Schweigen und Liebe. "Die Worte der Liebenden vermehren das Schweigen [...]."¹²² Wie viel "sagt" der Text aber trotzdem über die Liebesbegegnung zweier Menschen, wenn es heisst: "Du - / din nære ånde stryker meg mot munnen / skjelvende." Die Liebe werde im Schweigen ausgedrückt, haben wir oben gesagt. Und was für eine Zartheit, was für eine Fülle ist in dem ausgedrückt, was die Liebenden verbindet. Nichts Konkretes, sondern ein Bild, das der Text aber als Tätigkeit darstellt: "Vi holder stillheten i våre hender / som en vase, blå og gjen-

¹¹⁹ S. 70.

¹²⁰ Ein Wort von Gaston Bachelard. Vgl. G.B.: *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main 1975, S. 18.

¹²¹ Max Picard: *Die Welt des Schweigens*, Erlenbach-Zürich/Stuttgart ³1948, S. 9.

¹²² Ebd., S. 93.

nomsiktig skimrende." Das ist so zart ausgedrückt und deutet auf das Fragile des Moments hin, von dem es heisst: "Så gjennomsiktig skjøre / er nettopp nu sekundene." Die Parallelführung ist nicht zufällig und unterstreicht das Zarte dieser Begegnung.

Das Moment der Liebesbegegnung reiss ein Loch in den gewöhnlichen Ablauf der Dinge. Die Betriebsamkeit der Welt wird unterbrochen durch die Stille der Liebe. Das Nutzdenken wird ausserkraftgesetzt. Die Sprache des Herzens gehorcht einer anderen Logik als derjenigen des Nützlichkeitsprinzips. Das weiss die dichterische Einbildungskraft, wenn von "Så gjennomsiktig skjøre / er nettopp nu sekundene" die Rede ist. Wenn es heisst: "vi holder stillheten i våre hender som en vase..." Die Liebenden aber werden gerade dadurch einsam unter den Menschen, weil sie in der "Welt der Urphänomene [leben], das heisst, in einer Welt, wo das Dasein mehr gilt als das Bewegte, mehr das Symbol als die Erklärung, mehr das Schweigen als das Wort."¹²³

Die Dialektik von Urbild und Erscheinung ist in diesem Gedicht gestaltet. Die Liebe wagt sich wie kein anderes Urphänomen so weit in die Erscheinung, und eben dieser Moment ist hier dichterisch gestaltet oder dichterisch angedeutet. Der Konditional ist wichtig, "det kunne være nu" heisst es. Das "skjelvende" der Zeile "din nære ånde stryker meg mot munnen / skjelvende" verrät etwas von der Angst des Urbildes, sich in der Erscheinung zu verwirklichen. Der Stille im Gedicht wird Sorge getragen, wohl wissend, dass es leichter ist, schweigend zu lieben, weil das Suchen nach Worten der Regung des Herzens sehr schadet.¹²⁴ "Es ist darum leichter, schweigend zu lieben, weil im Schweigen die Liebe sich ausbreiten kann bis in die grösste Ferne, - aber in diesem Schweigen ist auch eine Gefahr: dieser Raum bis in die grösste Ferne ist unkontrolliert, alles kann in ihm sein, auch das, was nicht zur Liebe gehört."¹²⁵ "Kan hende er det over / snart, og alle lys blir slukte / og tiden bare sner", heisst es im Gedicht. Der Mensch erfährt durch die Liebe eine Verwandlung. Der Text weiss um das Fragile der Liebe. Nur das Moment der Begegnung ist poetisch gestaltet und mit dem Wort "Du" als einzelne Zeile emphatisch hervorgehoben. "Det kunne være nu. Så gjennomsiktig skjøre / er nettopp nu sekundene."

5.3.1.2. Greners tyngde

Das Gedicht "Greners tyngde", das die Sammlung abschliesst, setzt noch einmal das für den Modernismus typische Gefühl der Heimatlosigkeit, der Fremdheit in ein überaus schönes und prägnantes Bild. Mit Recht nennt es Edvard Beyer "et av de mest helstøpte dikt i nyere norsk lyrikk"¹²⁶.

¹²³ Ebd., S. 94.

¹²⁴ Ebd., S. 96.

¹²⁵ Ebd., S. 96.

¹²⁶ Edvard Beyer: Et dikt mot verden, a.a.O., S. 88.

Sorte graner, som veldige fugler
 i natten. Ventende -
 Bare et ekko er suset omkring dem
 et ekko av skrånende
 vingebus opp mellom skrentene
 bort over blånene.

Grener, tunge som tusenårsnetter
 suser, suser
 av lenkede fugler som evig letter.¹²⁷

Das Gedicht ist ganz auf dem Spannungsverhältnis Baum - Vogel aufgebaut. Die Motive und Bilder sind äusserst kunstvoll ineinander verschachtelt. So werden beispielsweise in der ersten Zeile die schwarzen Tannen mit gewaltigen Vögel verglichen ("Sorte graner, som veldige fugler..."). Auch vom Echo heisst es, es sei hervorgerufen durch Flügelschlag ("et ekko av skrånende / vingebus..."). Die letzten drei Zeilen schliesslich nehmen den ganzen Motivkomplex wieder auf, und zwar komprimiert. Bloss sind an die Stelle der "graner" die "grener", die Äste, getreten. Im Norwegischen ist das besonders elegant zu bewerkstelligen, weil sich "graner" und "grener" ja nur durch einen anderen Vokal unterscheiden. Es heisst: "Grener, tunge som tusenårsnetter / suser, suser / av lenkede fugler som evig letter." Komprimiert haben wir deshalb gesagt, weil in diesen drei Zeilen all das eingefangen ist, was in den ersten sechs zur Sprache kam. Die Verbindung Ast - Baum ist gegeben, vorhanden ist aber auch das Motiv der Nacht sowie das Echo, das durch das gleichlautende Verb mit den "grener" aus Zeile 7 in Verbindung gebracht wird.

Auch auf der lautlichen Ebene erweist sich das Gedicht als sehr kunstvoll. Nicht nur machen die zahlreichen Alliterationen das Gedicht zum musikalischen Genuss ("veldige/ventende; skrånende/skrentene; tunge som tusenårsnetter; lenkede/letter"), sie sind auch für die Interpretation wichtig. Das beim ersten Lesen etwas unmotiviert wirkende "Ventende" der zweiten Zeile entpuppt sich bei näherem Zusehen als zugehörig zum "e"-Klang der "grener", zu "lenkede" und zu "letter". So wird nicht nur durch den Vergleich der Tannen mit den Vögeln der Fortgang des Gedichts motiviert. Auch im "Ventende" kündigt sich das Vogelmotiv bereits an.

Nun mögen diese Hinweise zwar interessant sein, sie erklären aber noch nicht ganz, warum uns das Gedicht derart anrührt. Der Hinweis auf die formale Meisterschaft und die überwältigenden Bilder greift zu kurz. Unsere Betroffenheit rührt wohl eher davon her, dass wir die vom Text angesprochene Situation intuitiv auf uns selbst übertragen, weil sie eine menschliche Grunderfahrung anspricht. Was angesprochen wird, ist nicht etwas Neues, sondern etwas Uraltes (Bekanntes) neu gesehen. Im Bild der "lenkede fugler som evig letter" sehen wir die Existenz des Menschen auf den

¹²⁷ S. 97.

Punkt gebracht. Eine phänomenologische Betrachtungsweise vermag in diesem Gedicht die Sehnsucht, die Heimatlosigkeit des Menschen zu sehen. Die Sehnsucht nach dem verlorengegangenen Ursprung, in dem das Leben noch unverfälscht war, ist hier ergreifend gestaltet. Die Sehnsucht nach der Ferne, ausgedrückt im romantischen Motiv der "skrånende / vingebus opp mellom skrentene / bort over blåne" kann nicht gestillt werden, weil der Mensch nie in der Ferne sein kann.¹²⁸ Die Ferne ist ihm wesensmässig unerreichbar. Der Mensch sucht in der Ferne seine verlorene Heimat, weil er bei sich nicht mehr zuhause ist. Das kann psychologisch als der Verlust der Kind-Mutter-Beziehung gedeutet werden. Die einstige Nähe wird zur Ferne verwandelt.¹²⁹ "Der Verlust der erinnerungslosen, obzwar nicht im Sinne der Unwirksamkeit vergessenen Innigkeit der vertrauten bergenden Nähe schlägt in die wehmütig-lockende Ferne um", sagt Kunz.¹³⁰ Obwohl wir an diese Phase unseres Lebens keine (bewusste) Erinnerung mehr haben, ist sie dennoch prägend für unsere Existenz und stets präsent. Wir nehmen es wahr, wie wir ein Echo wahrnehmen, von dem wir ja auch nicht wissen, woher es kommt, noch wohin es geht, zumal es ja so etwas Zartes, kaum Hörbares - ein Echo von Flügelschlag - ist. Also bestenfalls eine äusserst feine Anrührung, ganz so, wie uns ein Ferneeinbruch (Kunz) anrührt. Die Entwicklung verläuft von "et ekko er suset omkring dem / et ekko av skrånende vingebus..." zu "grener, [...] / suser, suser / av lenkede fugler som evig letter." Unsere Suche ist gebunden an unsere Bedingungen des Menschseins: "lenkede fugler som evig letter..." Das ewige Fortwollen gründet in einem Verlust der Nähe. Diese Nähe - die "natürliche Sicherheit der vertrauten Lebensbezüge"¹³¹ - ist dem Menschen nicht mehr gegeben, und zwar insofern, als er eben um den eigenen Tod weiss: "Sorte graner, som veldige fugler / i natten. Ventende -" Die Konnotationen von "sorte" und "natten" müssen bedacht sein und dürfen vielleicht als Todeswissen interpretiert werden. Dieses Wissen relativiert unser Dasein und macht uns - wieder phänomenologisch gesprochen - heimatlos in der Welt. Heimat lässt sich letztlich in der Welt gerade nicht verankern, und deshalb muss sie in der Ferne angesiedelt werden.¹³² Wir streben etwas an, was wir nicht erreichen können. Das hat mit "det frustrerte menneskes grunnvilkår"¹³³ nichts zu tun, weil es einfach ein

¹²⁸ Vgl. hierzu: Otto Friedrich Bollnow: Mensch und Raum, Stuttgart ³1976, S. 94 ff.

¹²⁹ Vgl. das Kap. "Die Mutterbindung als lebensgeschichtliche Bedingung der Ferneempfänglichkeit", in: Hans Kunz: Die anthropologische Bedeutung der Phantasie II, Basel 1946, S. 289 ff.

¹³⁰ Ebd., S. 293 f.

¹³¹ Otto Friedrich Bollnow: Mensch und Raum, a.a.O., S. 95.

¹³² Kunz schreibt im Kap. "Der anthropologische Ursprung der Ferne": "Der Geist als die ständige Bekundung des nichtenden möglichen Todes konstituiert die Notwendigkeit des Transzendierens und zugleich die Faktizität der radikalen Heimatlosigkeit des Menschen in der Welt." In: Hans Kunz: Die anthropologische Bedeutung der Phantasie, a.a.O., S. 299.

¹³³ Jan Erik Vold: Et essay om Paal Brekke, a.a.O. S. 34.

Bild des Spannungsverhältnisses ist - "en spenningsfylt uro" nennt es Vold¹³⁴ treffend -, in dem sich der Mensch befindet.

Eine eigentümliche Spannung zieht sich denn auch durch das ganze Gedicht. Sie beginnt schon in der ersten Zeile anzuklingen, wenn Tannen mit Vögeln verglichen werden. Das Schwere, Behäbige der Tannen, die ja verwurzelt sind, soll mit dem Leichten der Vögel vergleichbar sein? Das Tertium comparationis muss im phänomenologischen Bereich gesucht werden, in der Anschauung der Äste nämlich, die in der Nacht wirklich wie Vögel erscheinen können. Wenn aber der Vergleich nur phänomenologisch plausibel ist, so kann uns das den Hinweis dafür liefern, dass das ganze Gedicht phänomenologisch gedeutet werden muss. Dass sich der Vergleich "Baum - Vogel" vor allem in der Nacht enthüllt, zeigt wieder einen phänomenologisch bedeutsamen Sachverhalt: Das Wesen der Dinge sehen wir am besten, wenn wir nichts sehen, d.h. wir müssen den konkreten Erscheinungen misstrauen, bzw. den verborgenen Gehalt hinter den Dingen suchen, liesse sich etwas überspitzt sagen. Auch das Reimpaar "tusenårsnetter-letter" bringt aufs schönste eine vergleichbare Spannung zum Ausdruck, die darin besteht, dass wieder das Schwere mit dem Leichten einen reizvollen Kontrast eingeht. Die Sprache bringt zusammen, d.h. macht den Zusammenhang erst sichtbar, was nur scheinbar nicht zusammengehört. Die Schwere der Äste ("tunge som tusenårsnetter") reimt sich auf die Leichtigkeit der Vögel ("som evig letter"). Die Sprache als ein zentrales Merkmal, das den Menschen als Menschen erst bestimmt, zeigt hier einen Zusammenhang auf, der dem Menschen in seinem Dasein leicht verborgen bleibt. Ein Zusammenhang, der an die Grundbedingungen menschlichen Daseins gemahnt. Das "evig letter" kommt ja nur dadurch zustande, weil es "lenkede fugler" sind. Die Zusammenführung von "tusenårsnetter" mit "letter", die Verbindung also der Äste mit den Vögeln wird ja schon in der ersten Zeile vorbereitet, wenn es heisst: "Sorte graner, som veldige fugler / i natten." Kann Schöneres über die Situation der Menschen gesagt werden?

6. Roerne fra Itaka - Eine poetische Dialektik der Aufklärung

Mit "Roerne fra Itaka", 1960 erschienen, wagt Brekke den Versuch, Homers Bericht über die Heimfahrt Odysseus' und seiner Männer als Folie für seinen eigenen "ring av dikt", wie die Sammlung im Untertitel heisst, zu nehmen.¹³⁵ Die Figur der Ruderer bzw. das von ihnen geruderte Boot dient Brekke als Metapher der Situation des modernen Zivilisationsmenschen, der fast nur noch materielle Werte im Auge hat und dessen Lebenssituation völlig entfremdet ist. Das Schiff als (Lebens)-Schiff ist bekanntlich ein alter Topos, der auch im Christentum eine zentrale Rolle spielt. Brek-

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Über die damit verbundene Problematik vgl. Irene Engelstad: Dikterisk metode..., a.a.O., S. 50 ff.

ke verwendet ihn beispielsweise im Schlussgedicht von "Aftenen er stille", das Altersheim "Alders Hvile" wird hier als Schiff gesehen.

Auch in "Roerne fra Itaka" ist das für die Brekkesche Poesie typische halb-bewusste Handeln der Figuren ein zentrales Motiv. Die Ruderer üben ihre Tätigkeit aus, ohne den Sinn ihres Tuns zu erkennen. Sie fungieren als Befehlsempfänger, die sich überdies nicht gewohnt sind, Fragen zu stellen:

Ro, ble det sagt oss. Og se ikke forover
Fest bare blikket ved åren - ro!
Og vi ror
[...] ¹³⁶

Sicherheit gibt ihnen ihre Existenz im Boot, weil es ihren überschaubaren Lebensrahmen darstellt:

Roere er vi
Og trygg kjennes toften å våkne til
den, og en stemme i radioen
armene oppad strekk
så bøyer vi godt ned i knærne
og fast ligger tiljen mot føttene
Kom! roper dagen i småblomstret forkle
og løfter med rødlette armer en kaffekjele
mot senit
Den vraltende bussen har stanset og flakser
med dørene: kom
Og vi finner kontorkrakken
stiller oss opp ved maskinen
eller bak disken
Trygg kjennes toften
og alt som er velkjent og alt som er
innenfor båten
Mens årene ror med oss
dunkende taktfast mot ripen
[...] ¹³⁷

Der Vers "Mens årene ror med oss" deutet darauf hin, dass mit den Ruderern etwas passiert, dass über sie verfügt wird. Sie fühlen sich nicht als handlungsmäch-

¹³⁶ Paal Brekke: Roerne fra Itaka, Oslo 1960, S. 12.

¹³⁷ Ebd., S. 16.

tige Subjekte, die den Lauf der Dinge beeinflussen können, sondern nur noch als Objekte, mit denen etwas geschieht. Was hier kritisiert und an einigen Stellen auch krass satirisch gezeichnet wird, ist ein Arbeitsbegriff, der nicht versucht, in den Lauf der Dinge einzugreifen und sich stattdessen nur auf das Überleben im Kampf gegen die Natur konzentriert, ungeachtet der Tatsache, dass die materiellen Grundbedürfnisse ja schon längst befriedigt sind. D.h. das Tun der Ruderer ist automatisiert und wird nicht eigentlich in Frage gestellt. Das Streben nach materiellen Gütern verdrängt Sinnfragen. Und so heisst es im Fortgang des obigen Zitats:

Ro ro, og ikke skofte
 ro ro til neste tofte
 til høyere gasje
 og kjøleskap, fjernsyn og hus med garasje
 Fast er vår tilje
 og innenfor båten, trygg, trygg
 Og drømmene ledes langs hvitstrødde stier
 i ukebladenes veggdraperier
 Usett står havet, hvem taler om havet
 halvglemmt, fjernt bak lukkede skott... ¹³⁸

Bereits in dieser Sammlung macht Brekke recht ausgiebigen Gebrauch der Montagetechnik, indem er beispielweise Reklamesprüche in den Text verwebt. Auch die Zusammenstellung von Texten aus ganz verschiedenen Bereichen ergibt einen scharfen Kontrast. Gehäuft treten solche Effekte im Gedicht "Ro ro til hjertenskjær" auf. Engelstad¹³⁹ zufolge spielt dieser Vers auf den Kindervers "Ro, ro til fiskeskjær" an, was wiederum darauf hindeutet, dass die Sehnsucht nach Itaka als infantil angesehen wird. Dieses Gedicht, das in nuce die Richtung angibt, die Brekke mit seinen späteren Sammlungen einschlagen wird, ist für die "Roerne" sehr zentral. Es zeigt, dass die Homerschen Figuren umgedeutet werden. Die tugendhafte Helena wird zur Verführerin:

Ro ro til hjertenskjær
 store bryster har de der
 Se Hélena venter, av Paris bortført
 hun plasker med gyllent-lakkerte tær
 i vår dam av begjær
 Er du impotent, verkbrudden
 lam av besvær
 vil du bli populær

¹³⁸ S. 16 f.

¹³⁹ Irene Engelstad: Dikterisk metode..., a.a.O., S. 53 f.

Spis Kellogg's til frokost
 Og ro ro
 [...]
 Men salen står dypt under vann
 og lyden har druknet
 Vårt rop fra lerretet blir bare
 stumme geberder
 flimrende tekstet:
 Kristus korsfestet på Golgota
 Bruker De Mum under armene ¹⁴⁰

Hier haben wir alles, was in "Det skjeve smil i rosa" dann noch radikaler zur Anwendung gelangen wird: die Montage von Sprachmaterial aus den verschiedensten Bereichen; das Spiel mit den unterschiedlichsten Ebenen und Fiktionsgraden. In einem Aufsatz über Brekkes Poesie hat Arild Linneberg das Leben der Ruderer folgendermassen beschrieben: "Roernes liv - er for å si det med Horkheimer/Adornos begrep i 'Opplysningens dialektikk' - et 'totalt forvalta' liv. Roerne styres både i arbeid og fritid, i handlinger, tanker, drømmer og livsmål. Uten protest! Ja, vi ber om det: 'la oss i fred over ukebladene / la oss i fred foran TV-skjermen trygg kjennes toften'. For kyklopen tar alltid en annen, og det er ikke oss, som driver med dovnede armer i vannskorpen!" ¹⁴¹

Die Erwähnung von Horkheimers und Adornos berühmter Schrift ist nicht zufällig und drängt sich fast auf. Denn die These der "Dialektik der Aufklärung" - "Aufklärung schlägt in Mythologie zurück"¹⁴² - wird anhand der Homerschen Odyssee exemplifiziert. Brekke hat, indem er die Homersche Welt mit unserer zusammenbringt, Ähnliches im Sinn. Wenn die mythologischen Götter ersetzt werden durch materielle, dann schlägt tatsächlich "Aufklärung in Mythologie zurück", wie dies Horkheimer/Adorno diagnostizierten. Ein Prozess, der in "Roerne fra Itaka" mit folgenden Worten angesprochen wird:

Og gudene gikk over nakkene på oss
 inn i de hellige boliger
 Vishnu og Silva
 Isis, Osiris og Set
 Afrodite og Ares
 Alle er glinsende fødd med vår svette

¹⁴⁰ S. 33 f.

¹⁴¹ Arild Linneberg: Det faderløse samfunnet, a.a.O., S. 19.

¹⁴² Max Horkheimer, Th. W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main ⁴1977, S. 5.

og kledd med vår piskede hud
 Og vi danser for dem
 danser med årene dryppende løftet
 med åren som danser med oss
 for Cadillac, Opel og Volvo og Skoda
 hør trommer i templene
 stemplene
 stemplene dunker
 det dunster olje
 fra samlebandene
 hør dette hamrende slagverk
 vi rister i takt med
 oh baby love me
 mens faklene svinges i natten
 om lakk malt forniklede
 gudebilder
 der inne på Nilbredden
 Faraos roere er vi
 oh baby love me
 og lenket til toften på Faraos solskip
 med utstukne øyne, vår hals skåret over
 ror vi
 oh baby
 vi ror gjennom mørket
 mot usette solkyster
 La oss i fred mens vi ror
 mens vi rocker
 oh baby love me ¹⁴³

Brekkes Lyrik kreist poetisch um die Frage, die sich Horkheimer/Adorno in der Vorrede stellen. Dort heisst es: "Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt."¹⁴⁴ Die Ruderer "errudern" sich ihren Wohlstand um den Preis ihrer Freiheit und um den Preis individueller Erfahrung. An ihnen wird sichtbar - und die obigen Verse zeigen das deutlich -, bis zu welchem Grad die moderne Industriegesellschaft auf der "Aufteilung der Menschen in voneinander unabhängige Funktionen"¹⁴⁵ gründet. Dass die Ruderer gegen ihr Schicksal nicht aufbegehren, hängt nicht zuletzt mit eben dieser

¹⁴³ S. 31 f.

¹⁴⁴ Max Horkheimer, Th.W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S. 1.

¹⁴⁵ Vgl. Th.W. Adorno: Minima Moralia, Frankfurt am Main 1976, (Bibliothek Suhrkamp), Nr. 84, S. 170.

Aufteilung zusammen.¹⁴⁶ Durch den Entfremdungsprozess verlieren sie die Möglichkeit, ihre Situation zu verstehen, sie wünschen nur, in Ruhe gelassen zu werden, und so taucht der Vers "la oss i fred" im ersten Teil der "Roerne fra Itaka" leitmotivisch auf. Dazu passt auch, dass die Ruderer als Schlafende geschildert werden. "Ja, vi skal våkne, vi vil ikke våkne", heisst es einmal.¹⁴⁷ Eingespannt in einen anonymen Apparat, verlieren sie die Fähigkeit, über ihr eigenes Tun und über ihre Situation nachzudenken:

Kanskje søker De noen?
 Søkte jeg noen?
 og skyene drev sine brungrå skygger
 inn over plenen
 inn over Itakas åser
 som drivende tang mellom stammene
 dypt i de undersjøiske skoger
 Å, lenge lenge har vi vært borte
 vi vet ikke mer fra hvem eller hva
 Men trygg ligger åren i hendene
 fast ligger tiljen
 [...] ¹⁴⁸

Sie sind sich selber wie auch den anderen entfremdet, haben - Odysseus' Aussage zufolge - schon seit ihrer Geburt Wachstopfen in den Ohren, d.h. sie sind abgeschottet von der Sinnenwelt. Ihr maschinenhaftes Arbeiten transformiert sie selbst zu Maschinen:

Roere er vi, la nakkene bøye seg
 Står det om mord i avisen idag
 får vi voldtekt på maten
 bacon og taler av Khrustsjov
 og melk og kaffe og negrer som skytes
 Vi gaper bare, og alt glir gjennom oss
 Skulle vi reise oss brått fra toften

¹⁴⁶ Dazu bemerken Horkheimer und Adorno in der "Dialektik der Aufklärung" folgendes: "Je komplizierter und feiner die gesellschaftliche, ökonomische und wissenschaftliche Apparatur, auf deren Bedienung das Produktionssystem den Leib längst abgestimmt hat, um so verarmter die Erlebnisse, deren er fähig ist. Die Eliminierung der Qualitäten, ihre Umrechnung in Funktionen überträgt sich von der Wissenschaft vermöge der rationalisierten Arbeitsweisen auf die Erfahrungswelt der Völker und ähnelt sie tendenziell wieder der der Lurche an." (S. 36)

¹⁴⁷ S. 10.

¹⁴⁸ S. 18 f.

og plutselig skrike
 hva er det de gir oss!
 jo mere vi eter, jo sultnere blir vi!
 som drevet til vanvidd av metthet og hunger
 Og så da, hva siden
 La oss i fred over ukebladene
 la oss i fred foran TV-skjermen
 Trygg kjennes toften
 [...] ¹⁴⁹

Wie Engelstad¹⁵⁰ richtig bemerkt hat, haben aber die Ruderer trotzdem ihre Utopie, nämlich Itaka als ihre Heimat doch noch zu erreichen, nicht aufgegeben. Das verbindet sie auch mit Odysseus, der ja von der gleichen Sehnsucht gefangen ist. Im wunderschönen Hexametergedicht wird diese Sehnsucht gestaltet, und der Name Itaka wird sogar typographisch noch hervorgehoben:

Vanndraper ligger og lyser på huden. Sekundene brister
 ett for ett, som om luften var bankende hjerteslag
Itaka!
 roper det åndeløst gjennom oss. Sunket i havdyp av glemsel
 tangbevokst, sovende der i de undersjøiske skoger
 Itaka! er der et Itaka! Når skal vi våkne og se det
 veltende havet av skuldrene, syngende grønt under himlen
 sangen om hjemkomst og møtende armer ¹⁵¹

Vergleicht man die verschiedenen Stellen, die die Itaka-Sehnsucht thematisieren, wird klar, dass es sich bei dieser Sehnsucht um eine Regression handelt. Der Wunsch, Itaka zu erreichen, entspringt dem Bedürfnis, die frühkindliche Einheit zwischen Ich und Welt wieder herzustellen: "Men over et gjerde / hørtes en kvinne som sang for sitt barn. Og gjennom oss gynget / sangen om Itaka, blandet med lyden av roende årer..."¹⁵² Eine Möglichkeit, die in "Roerne fra Itaka" als infantiles Bedürfnis zurückgewiesen und lächerlich gemacht wird. Wie schon in "Skyggefektning" wird hier das "Flucht-in-die-Kindheit-Motiv" abgewiesen. Trotzdem erscheint Itaka als Gegenentwurf zur Konsumgesellschaft. Dieser Gegenentwurf wird aber nicht schon an sich positiv bewertet, weil die Sehnsucht nach den guten Werten, für die Itaka steht, infantil ist. Itaka erscheint im Gedichtzyklus einzig als Ort aufkeimen-

¹⁴⁹ S. 36 f.

¹⁵⁰ Irene Engelstad: Dikterisk metode..., a.a.O., S. 54 ff.

¹⁵¹ S. 23.

¹⁵² S. 24.

der Liebe positiv bewertet zu sein, das zeigt das lange Schlussgedicht "En sang for Navsikaa" deutlich. Die Infantilität, die sich in der Sehnsucht nach Itaka manifestiert, wird im Hexametergedicht als Sehnsucht nach der symbiotischen Beziehung zur Mutter dargestellt. Was damit gezeigt wird, ist weniger eine positive Bewertung der Utopie Itaka als vielmehr eine neuerliche Kritik am Umstand, dass der Fortschritt mit Regression bezahlt ist. Regression, verstanden im Sinne der "Dialektik der Aufklärung": "Die Regression der Massen heute ist die Unfähigkeit, mit eigenen Ohren Ungehörtes hören, Unergriffenes mit eigenen Händen tasten zu können, die neue Gestalt der Verblendung, die jede besiegte mythische ablöst. Durch die Vermittlung der totalen, alle Beziehungen und Regungen erfassenden Gesellschaft hindurch werden die Menschen zu dem wieder gemacht, wogegen sich das Entwicklungsgesetz der Gesellschaft, das Prinzip des Selbst gekehrt hatte: zu blossen Gattungswesen, einander gleich durch Isolierung in der zwanghaft gelenkten Kollektivität. Die Ruderer, die nicht zueinander sprechen können, sind einer wie der andere im gleichen Takt eingespannt wie der moderne Arbeiter in der Fabrik, im Kino und im Kollektiv."¹⁵³ Die Fähigkeit, mit "eigenen Ohren Ungehörtes hören, Unergriffenes mit eigenen Händen tasten zu können", wie sich Adorno/Horkheimer ausdrücken: das ist es, was den Ruderern fehlt, weil das ein aufgeklärtes Bewusstsein zur Voraussetzung hätte, und eben das fehlt ihnen.

Das selbe Schicksal teilt Odysseus als Vertreter der Wissenschaft in Teil II, der mit "Odysseus hos Kalypso" überschrieben ist, mit ihnen. Der Professor (Odysseus) rettet sich vor seinen Studenten in sein Laboratorium und kapselt sich ab von den Sinnen: "Han låser seg inn på sitt laboratorium, reddet, reddet enda en gang, skylt i land på sin øy. Og grønt er arbeidsbordet. Neonrørene kaster sitt evige dagslys. Lydisolerte er veggene. Regnemaskinen står hvit og fornicket fra gulv til tak og blinker kokett med de grønne og gule små lampene: kom, kom! Intet her, intet nu, ingen grenser er satt for ditt blikk, din tanke, jeg gjør deg til gud, og du vandrer i lysår, kom! Og bak seg hører han dumpt en dør slå i..."¹⁵⁴ Wie die Ruderer so erscheint auch Odysseus an dieser Stelle als versklavt. Er ist gleichsam angebunden an eine Wissenschaft, die sich selbständig gemacht hat, über deren Prämissen nicht mehr nachgedacht wird und die deshalb sein Identitätsgefühl beschädigt. "Ingen heter jeg! Ingen, ingen / Mens gulvet gynger."¹⁵⁵ Odysseus muss sich verleugnen, will er in seinem Tun als Wissenschaftler überleben. Der Prozess der zunehmenden Naturbeherrschung hat sich damit verselbständigt, weil diejenigen, die ihn in Gang halten, nicht mehr über ihr eigenes Tun nachdenken. Odysseus und die Ruderer bezahlen den Fortschritt mit Regression. Damit bringen die ersten beiden Teile von "Roerne fra Itaka" poetisch das ins Bild, was Horkheimer/Adorno auf den philosophischen Begriff gebracht haben, wenn sie über das Phänomen der Regression das folgende

153 Max Horkheimer, Th. W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S. 36.

154 S. 42 f.

155 S. 42.

schreiben: "Diese [die Regression] beschränkt sich nicht nur auf die Erfahrung der sinnlichen Welt, die an leibhafte Nähe gebunden ist, sondern affiziert zugleich auch den selbstherrlichen Intellekt, der von der sinnlichen Erfahrung sich trennt, um sie zu unterwerfen. Die Vereinheitlichung der intellektuellen Funktion, kraft welcher die Herrschaft über die Sinne sich vollzieht, die Resignation des Denkens zur Herstellung von Einstimmigkeit, bedeutet Verarmung des Denkens so gut wie der Erfahrung; die Trennung beider Bereiche lässt beide als beschädigte zurück."¹⁵⁶ Verarmung des Denkens wie auch der Erfahrung: das ist es, was Odysseus und den Ruderern widerfährt, und es ist zu vermuten, dass der Prozess der Rationalisierung und Funktionalisierung das Identitätsgefühl des Einzelnen letztlich vollends zerstört. Linneberg hat über diesen Punkt, der dann in "Det skjeve smil i rosa" von grosser Bedeutung sein wird, folgendes geschrieben: "Den jeg-svake sosialkarakter gjør ikke opprør, for han ser ikke autoritetene, som er avpersonaliserte. Oppdemma aggresjon projiseres istedet ut på omgivelsene: som blind vold."¹⁵⁷ Wie Linneberg bemerkt, ist das auch ein zentrales Thema in dem bekannten Gedicht "Der alle stier taper seg", wo die Identitätsproblematik mit der für die Lyrik Brekkes typischen Formulierung "da steinen løftet hånden hans til slag" angesprochen wird. Der Stein - und nicht etwa der Mensch - ist in der Position des Subjekts.¹⁵⁸

Indem Brekke seine Kritik am bewusstlosen Zivilisationsmenschen anhand eines mythischen Themas exemplifiziert, hat er eine Dialektik im Sinne, die derjenigen Horkheimers und Adornos sehr verwandt ist. Das kommt auch an den poetischen Figuren des "Meers" und des "Schiffs" zum Vorschein. Mit beiden wird nämlich in der Sammlung ein dialektisches Spiel getrieben.

6.1. Die Dialektik der Figuren *Meer* und *Boot*

Als poetische Figuren stehen "Meer" und "Boot" in einem Textgefüge, das sie mit Bedeutungen anreichern kann, die weit über die Bedeutungen, die "Meer" und "Boot" als Figuren der Welt haben, hinausgehen. In unserem Text bilden sie ein Oppositionspaar, wobei das "Meer" mit Unsicherheit und Gefahr, das "Boot" hingegen mit Sicherheit und Geborgenheit konnotiert werden. So heisst es im Text:

¹⁵⁶ Max Horkheimer, Th.W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S. 35.

¹⁵⁷ Linneberg: Det faderløse samfunnet, a.a.O., S. 19.

¹⁵⁸ Vgl. die Interpretation dieses Gedichts von Atle Kittang: "En refleksjon omkring intet", in: Ordene og verden. Ti analyser av moderne norske dikt. Hrsg. von Willy Dahl, Oslo 1967, S. 130-145. Kittang spricht von einer Umkehrung des Kausalitätsverhältnisses: "Kausalitetsforholdet er endevendt: det er *steinen*, den livløse tingen som dirigerer hånden. - bak det knusende slaget står ingen samlende menneskelig vilje, intet *jeg*." (S. 135).

Fast er vår tilje
 og innenfor båten, trygg, trygg
 Og drømmene ledes langs hvitstrødde stier
 i ukebladenes veggdraperier
 Usett står havet, hvem taler om havet
 halvglemmt, fjernt bak de lukkede skott
 Brått
 kan det velte seg inn over ripen
 og svelge blant roerne foran og bak oss
 Men aldri oss selv!"¹⁵⁹
 [...]
 Men trygg ligger åren
 dunkende ennå sin trygghet i hendene våre
 [...]
 Det er ikke oss
 det som driver med dovnede armer
 i vannskorpen
 gjennomhullet"¹⁶⁰
 [...]
 Havet
 havet er hav. Som i kjælenhet slikker det inn over båten
 raspande i seg med tungen av dårene foran og bak oss
 de som dumdrstig steg opp fra sin tofte og så imot stevnen
 Vrelende hvirvler de rundt helt til lungene sprenges av sjø"¹⁶¹

Nun hat aber das Meer nicht zum vornherein diese negative Konnotation gehabt. Es war für die Ruderer und Odysseus auch Ort der Geborgenheit, bevor sie ans Land gespült wurden. So heisst es denn auch bereits im Eröffnungsgedicht: "Men det pustende havet som moderlig holdt om oss / natten igjennom / har snudd seg fra oss / har veltet oss nakne som fostere / opp mot lyset".¹⁶² Die Anthropomorphisierung des Meers als "pustende" ist sehr auffallend; sie wird in der Metaphorik konsequent weitergeführt, und zwar mit den Worten: "pustende - moderlig - fostere". Wird schon hier das Meer als Mutter gesehen, verstärkt sich das noch durch den expliziten Ruf nach der Mutter im Fortgang des Textes. Die Ruderer werden hier - bevor sie aufs Schiff gehen - als Kinder gezeigt, die die verlorene Einheit mit der Mutter nicht preisgeben möchten: "Men mor da, mor! / Hun skyver oss unna med hoften: sov / [...] Vi er barn / bare lekende barn / og vi tramper i marken / soldaterstøvlene smeller / Da

159 S. 17.

160 S. 19 f.

161 S. 25.

162 S. 7.

står han der bak oss / han peker ut mot det ventende skipet / mot stevnen som reiser seg/steilende opp over bølgene/Mor!"¹⁶³ Obwohl die Ruderer vom Meer sich loslösen (müssen), bleiben sie ihm ausgeliefert. Das entspricht der dialektischen Einheit von Meer und Boot. Im Text wird das ausgedrückt durch die Kielspur, die als Nabelschnur [!] gesehen wird: "...og halvt som i drømme / ser vi den bleknende kjølstripen / tegne vår navlestreng bakover / svinnende bort i en røkdis / Her er vi / innenfor båtripen / Åren som ror i vår hånd / la den roe oss / Trygg kjennes toften å sitte på".¹⁶⁴ So lauten die letzten Verse des ersten Teils, der die ganze Dialektik vom sicheren Drinnen und gefährvollen Draussen noch einmal ins Bild setzt. Drinnen und Draussen erscheinen nun aber durch die Nabelschnur verbunden. D.h. eine Grenze im eigentlichen Sinne gibt es nicht. Vielmehr sind beides keine klar umrissenen und dementsprechend klar geschiedene Bereiche. Stattdessen beeinflussen sie sich und auch ihre Charakterisierung als sicher vs. unsicher ist vemeintlich. Wir haben weiter oben den Wunsch nach Itaka als Regression interpretiert. Hinter diesem Wunsch steht das Bedürfnis, die Einheit zwischen sich und der Welt wieder herzustellen. Die Ich-Grenzen werden in "Roerne..." dementsprechend als fließend angesehen.

Auf den Zusammenhang mit Freudschen Konzepten, und zwar v.a. mit Freuds Schrift "Das Unbehagen in der Kultur" hat Linneberg hingewiesen.¹⁶⁵ In der Tat lässt sich in der dialektischen Beziehung der Figur "Meer / Boot", verstanden als Ausdruck der Befindlichkeit der Ruderer, eine poetische Gestaltung des berühmten ozeanischen Gefühls, von dem Sigmund Freud in seiner erwähnten Schrift spricht, erblicken. Freud machte mit Nachdruck darauf aufmerksam, dass das Ich nichts Selbständiges und Einheitliches sei: "Normalerweise ist uns nichts gesicherter als das Gefühl unseres Selbst, unseres eigenen Ichs. Dies Ich erscheint uns selbständig, einheitlich, gegen alles andere gut abgesetzt. Dass dieser Anschein ein Trug ist, dass das Ich sich vielmehr nach innen ohne scharfe Grenze in ein unbewusst seelisches Wesen fortsetzt, dass wir als Es bezeichnen, dem es gleichsam als Fassade dient, das hat uns erst die psychoanalytische Forschung gelehrt, [...]. Ursprünglich enthält das Ich alles, später scheidet es eine Aussenwelt von sich ab. Unser heutiges Ichgefühl ist also nur ein eingeschrumpfter Rest eines weitumfassenden, ja - eines allumfassenden Gefühls, welches einer innigeren Verbundenheit des Ichs mit der Umwelt entsprach."¹⁶⁶ Freuds Konzept der allmählichen Ablösung des Ichs von der Aussenwelt zeigt eine Richtung des sich entwickelnden Menschen an, die derjenigen der Ruderer entgegengesetzt ist. Ihre Unselbständigkeit und Unfähigkeit, ihr Leben in die eigenen Hände zu nehmen, zeigt, dass sie trotz der Ablösung vom Meer auf der

¹⁶³ S. 10 f.

¹⁶⁴ S. 37.

¹⁶⁵ Arild Linneberg: *Det faderløse samfunnet*, a.a.O., S. 20.

¹⁶⁶ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: S.F.: *Abriss der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1977 (=Fischer Taschenbuch Verlag, Bd. 6043), S. 63-131, S. 66 ff.

Stufe einer frühkindlichen symbiotischen Beziehung stehengeblieben sind. Sie unterscheiden sich von daher gesehen nicht vom Säugling, der auch auf die Befriedigung seiner Triebe aus ist und zwischen sich und der Welt noch nicht unterscheiden kann. Die Entwicklung zu einer autonomen Persönlichkeit bedingt eine Ablösung von der Aussenwelt, und eben das können die Ruderer nicht leisten. Aber auch Odysseus leidet im zweiten Teil von "Roerne" an der genau gleichen Ich-Schwäche. Angebunden an eine Wissenschaft, erscheint er als ihr Sklave, weil er über die Grundlagen seines Tuns nicht reflektiert. Dieser Abschnitt nimmt mit seiner Wissenschaftskritik ein für die Brekkesche Lyrik wichtiges Thema wieder auf, das ja bereits in "Skyggefektning" anklingt.

Eine Anknüpfung an das Odysseusthema bringt das die Sammlung abschliessende lange Gedicht "En sang for Navsika'a". Dieser Text birgt gegenüber den vorgängigen eine qualitative Veränderung der Beziehung Boot/Meer, indem das Ich jetzt an Land gespült wird: "Inn mellom buskene skjente den / der jeg lå skjult under fjorgammelt løv / naken, slik bølgene spyttet meg fra seg / og blottet for alt..."¹⁶⁷ Etwas Neues kündigt sich schon mit dem ersten Vers "Våknet til sang denne morgen" an, Worte, die leitmotivisch immer wieder in diesem Teil auftauchen. Die Begegnung mit der schönen Navsikaa wird dabei auch als Begegnung mit der Kindheit interpretiert: "Skjønn er Navsikaa / Skjønn er den barndom som aldri forlot oss..."¹⁶⁸ In der bewussten Annahme der Kindheit, die aufgrund einer reflektierten Distanznahme erst möglich wird, liegt die Voraussetzung dafür, dass in eine Beziehung zu einem anderen überhaupt eingetreten werden kann. In den Worten der Dialektik der Aufklärung wäre das der "wahrhaft menschliche Zustand". Erst jetzt wird denn auch alles wirklich, was vorher unwirklich war; die Realität wird greifbar:

Skjønn er Navsikaa
 Skjønn er den barndom som aldri forlot oss
 Morgenens lys har hun tredd i sitt hår
 som med flagrende bånd
 Og hun springer imot oss
 hun griper min hånd
 Se, trærne er trær
 se, gresset er gress der hun trår
 Og alt er her
 Alle de halvglemte stiene er ¹⁶⁹

¹⁶⁷ S. 64.

¹⁶⁸ S. 68.

¹⁶⁹ Ebd.

Parallel mit der Entwicklung des Individuums wird die Geschichte der Menschheit gesehen.¹⁷⁰ Wie der Mensch anfänglich in kosmischer Einheit mit der Natur lebt - Ich und Aussenwelt sind noch ungeschieden -, so lebte auch die Menschheit als Ganzes in ihrer Kindheit in dieser kosmischen Einheit. Erst ihre Entwicklung von einem mythischen in einen rationalen Zustand entfremdet sie von der Natur, die jetzt im Gegenzug jedoch beherrschbar werden soll. Dies ist auch die Entwicklung, die der einzelne Mensch vom Säugling zum Erwachsenen durchläuft. Beide - der Säugling wie die Menschheit als Kollektiv - verlieren in diesem Prozess ihre Unschuld. Der anfängliche Zustand der Unschuld muss zwangsläufig ein Ende haben. Im Unterschied zu Engelstad und auch Beyer glauben wir nicht an die angebliche positive Bewertung dieses Zustands in "Roerne fra Itaka".¹⁷¹ Im Zusammentreffen mit Navsikka wird Odysseus zum Kind ("Barn er du [...] Barn blir jeg selv / når du strekker deg inn / i min drøm, inn i alt dette veke / og drømmeaktige glippende..."¹⁷²), das die Frage nach der eigenen Identität stellt und damit die Voraussetzungen schafft für eine "Ich-Du-Beziehung". Die Geborgenheit kann nicht in einer Scheinwelt materieller Güter, in der Figur des Bootes eingefangen, sondern einzig in tragfähigen Beziehungen zu den anderen Menschen existieren. So gesehen klingt der Gedichtzyklus zart versöhnend aus, unterstrichen wird dieser Eindruck durch ein Vokabular, das so erst jetzt, im letzten Gedicht der Sammlung, zur Anwendung kommt:

Og jeg rører min elskedes skulder med hånden
 Hun åpner øynene
 løfter sitt ansikt mot meg
 Og ømheden skjelver gjennom mitt tre
 som for legende vinder
Her er vi
 her, hos hverandre, Penélope
 Alt kan begynne
 Alt kan bestandig begynne ¹⁷³

Das in der Alltagssprache blasse und nichtssagende "her" erscheint an dieser

170 Vgl. das Kap. "Menneskehetens historie og individets utvikling", in: Irene Engelstad: *Dikterisk metode...*, a.a.O., S. 55 f.

171 Vgl. Irene Engelstad: *Dikterisk metode...*, a.a.O., S. 55: "Itaka er et motbilde til det kritiske bildet av velferdssamfunnet Brekke tegner opp. En kan godt si at Itaka hos ham blir en utopi. Det representerer de gode, ikke ødelagte verdiene." Und Beyer: *Et dikt mot verden*, a.a.O., S. 91: "Men: 'Hver har sitt Itaka'. Og iblant dukker det fram fjerne minner om et annet slags liv, barndomsminner, kjærlighetsminner."

172 S. 81.

173 S. 91.

Stelle semantisch ungemein aufgeladen. Es avanciert zum sehr wichtigen Wort im poetischen Kontext der "Roerne...". Dabei ist völlig unwichtig, wo Penélope und Odysseus (oder ist es Telemakos, sein Sohn? Der Text lässt diese Frage offen) sich örtlich befinden. Der Akzent liegt hier vielmehr auf dem beieinander Sein, auf dem Akzeptieren des anderen, das die Voraussetzung dafür ist, dass alles beginnen kann, wie es im Text heisst. Besonders sinnfällig wird das, wenn wir diese letzten Zeilen mit den Schlusszeilen des ersten Teils vergleichen, die ähnlich lauten. Ihrer muss man sich erinnern, will man die eben besprochenen letzten Verse von "Roerne" angemessen verstehen. Am Schluss des ersten Teils heisst es:

*Her er vi
innenfor båtripen
Åren som ror i vår hånd
la den roe oss
Trygg kjennes toften å sitte på*¹⁷⁴

Wiederum ist das "her" fast emphatisch hervorgehoben. Aber der qualitative Unterschied ist nicht zu übersehen. Währenddem das "her" des letzten Teils die Begegnung hervorhebt, bezieht das "her" des ersten Teils sich nur auf die örtliche Angabe: "Her er vi / innenfor båtripen". Eine Begegnung, die den Menschen als Menschen erst konstituiert, findet nicht statt, und es heisst bezeichnenderweise: "Åren som ror i vår hånd / la den roe oss / Trygg kjennes toften å sitte på". Die Sicherheit im Boot ist nur Schein, der erste Teil zeigt das ja. Das Ich und Penélope hingegen fühlen sich sicher, weil sie einander bewusst wahrgenommen haben. Ihr Leben ist geradezu bestimmt durch die Ich-Du-Beziehung. Wie in der Philosophie Martin Bubers so entspringt auch in Brekkes Poesie die Gewissheit über die Grundlagen des eigenen Lebens aus der Ich-Du-Beziehung. Auch bei Brekke existiert der Einzelne nur, insofern er zum anderen Einzelnen in lebendiger Beziehung steht, und das heisst im Dialog. Wirkliche Erfahrung geschieht nur in der Begegnung mit einem Mitmenschen. Diese Begegnung, will sie wirklich menschlich sein, impliziert bei Brekke auch die Anteilnahme am Leid der anderen Menschen. Das Gedicht "Gunvor" zeigt das:

*Naken, hysterisk hvit
under blodbøkens dryppende blad
og med armene utstrakt
håret filtret i grenene
øynene liksom et åpent sug
mot høstlig synkende sletter
Ja, ja*

¹⁷⁴ S. 37.

jeg ser dette verkende sår
 i din side
 Slipp meg forbi
 Men hun holder meg, holder meg
 Kvalm, syk av angst
 må jeg gjøre det
 dette hun vil
 Og jeg legger min hånd i såret
 inn over smertens terskel
 Og hører
 naken og alle, som hun
 hvor det synger, synger
 av stjerner og Gud
 dette blødende tre over jorden ¹⁷⁵

Frank Stubb Micaelsen interpretiert das Gedicht als modernistisches Ritual; Irene Engelstad hingegen zeigt anhand dieses Gedichts die Brekkesche Allusionstechnik auf.¹⁷⁶ In der Tat denkt man bei Formulierungen wie "og med armene utstrakt" und "jeg ser dette verkende sår / i din side" unweigerlich an den gekreuzigten Jesus und an seine Auferstehung, die Thomas nur glauben will, wenn er die Wunden sehen bzw. fühlen kann.¹⁷⁷ Damit spielt Brekke auf den Umstand an, dass Gunvor Hofmo als religiöse Dichterin gelten kann. Ihr Gedicht "Dette er våren" aus der Sammlung "Fra en annen virkelighet" (1948) klingt denn auch in Brekkes Gedicht "Gunvor" an, bei beiden kommt das Motiv des blutenden Baumes vor. Die auffallende Anthropomorphisierung der Natur bei Hofmo ist in Brekkes Gedicht nachgebildet und mit "tre", "stjerner" und "Gud" sind in seinem Gedicht Worte vorhanden, die bei Hofmo eine zentrale Rolle spielen.¹⁷⁸ Auch in diesem Gedicht ist eine Ich-Du-Beziehung gestaltet. Allerdings will das Ich anfänglich nicht am Leid des Du teilhaben: "Ja, ja / jeg ser dette verkende sår / i din side / Slipp meg forbi". Erst durch den Zwang des Du, legt das Ich seine Hand in die Wunde des Du. Dadurch nimmt es Teil an einer Wirklichkeit, die ihm zuvor verborgen war. Es hört, was vorher nur das Du gehört hat: "Og hører / naken og alle, som hun / hvor det synger, synger / av stjerner og Gud / dette blødende tre over jorden". Man mag diesen Passus als Wiedergeburt deuten, wie das Micaelsen macht, wichtig scheint uns hier aber auch zu sein,

¹⁷⁵ S. 47.

¹⁷⁶ Frank Stubb Micaelsen: Det modernistiske rituale. Paal Brekke - Roerne fra Itaka, in: Mot-skrift 1/2, 1988, S. 120-139, S. 129 ff.; Irene Engelstad: Dikterisk metode..., a.a.O., S. 57.

¹⁷⁷ Vgl. Joh. 20, 24 ff. Zwingli-Bibel, Zürich 1966.

¹⁷⁸ Darauf hat schon Irene Engelstad in ihrem bereits mehrfach erwähnten Artikel "Dikterisk metode..." hingewiesen.

dass mit diesem Gedicht die Teilhabe am Leid anderer angesprochen wird, ohne die ein wirkliches Menschsein nicht auskommen kann. Verlangt in der Bibel Thomas die Wunden Jesus' zu sehen, damit er glauben kann, so reicht in diesem modernen Text das Sehen schon nicht mehr. Das Ich will anfänglich nicht eingreifen, obwohl es das Leid sieht. D.h. es will die Konsequenzen seiner Beobachtung nicht ziehen. Es braucht "handfestere" Dinge, die das Ich zur Einhalt - und damit zu einer Art Erweiterung seines Horizontes - zwingen.

Sowohl Hofmos Gedicht "Dette er våren" als auch Brekkes "Gunvor" zeichnen sich durch eine auffallende Anthropomorphisierung der Natur aus. Ganz in romantischer Tradition wird zwischen Natur und Mensch nicht geschieden, bzw. die Natur widerspiegelt menschliche Befindlichkeit und umgekehrt.¹⁷⁹ Ist bei Hofmo der Objektbereich (Umwelt) vom Ich jedoch noch klar geschieden, so verschmelzen beide Bereiche in Brekkes Gedicht. Der Prozess der Verschmelzung beginnt schon mit der Formulierung ("håret filtret i grenen") und erreicht seine Vollendung mit der Schlusszeile ("dette blødende tre over jorden"). Diese Verschmelzung, die die künstlerische Phantasie leistet, ist ein typisch romantischer Kunstgriff¹⁸⁰ und dient dort als Ausdruck allumfassender Harmonie der Schöpfung Gottes. Sie ist Ausdruck tiefsten Glaubens. Die Verschmelzung zweier Bereiche in einem Bild schreibt dem Gedicht eine subtile Anspielung auf Hofmos religiöses Suchen ein. Allerdings ist die romantische Harmonie gebrochen, der tröstliche Gedanke, der Aspekt der Geborgenheit, der bei solchen Identifikation immer mitschwingt, ist gänzlich verschwunden. Was die Figuren bei Brekke eint, ist die gemeinsame Erfahrung der Angst als Basis der Suche nach verlorenen metaphysischen Traditionen.

7. Montagetechnik als Wahrnehmungs- und Sprachkritik

7.1. Einleitung

In Willy Dahls "Nytt norsk forfatterleksikon" wird Brekkes Lyrik mit folgenden Worten charakterisiert: "B.s lyrikk før 1965 forteller om kaos, skepsis og vanmakt; den er vanskelig tilgjengelig, med skjulte sitater og allusjoner og en raffinert bruk av alle lyriske virkemidler. Et gjennomgangsmotiv i den er mistroen til egne følel-

¹⁷⁹ Für Otto Hageberg sind das die romantischen Züge der modernen norwegischen Lyrik. Vgl. sein Artikel: "Romantiske drag i moderne norske dikt", in: Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies, hrsg. von Oskar Bandle, Jürg Glauser, Christine Holliger, Hans-Peter Naumann, Basel/Frankfurt am Main 1991, S. 426-432.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu Knud Bjarne Gjesing: Den romantiske bevægelse, Odense 1974, bes. das Kap.: "Romantikkens omverdensforhold", S. 14 ff.

ser og motiver. Omslaget i B.s produksjon kommer med reiseboken *En munnfull av Ganges*; møtet med Østens fattigdom radikaliserer forfatteren, gjør ham mer politisk bevisst. B.s diktsamlinger i annen halvdel av 60-tallet er enklere i formen og gir uttrykk for et klart venstreradikalt standpunkt; men fremdeles er skepsisen overfor selve "dikterrollen" et hyppig forekommende motiv.¹⁸¹ Dahls Behauptung, Brekkes Lyrik sei unter dem Eindruck seiner Asienreise ab etwa Mitte der 60er Jahre formal einfacher geworden ("enklere i formen"), hat sich in der spärlichen Sekundärliteratur hartnäckig behauptet.¹⁸² Doch was heisst "enklere i formen" eigentlich? Denn Dahls Charakterisierung des Brekkeschen Frühwerks trifft auch auf sein Spätwerk zu. Es gibt hier versteckte wie auch offensichtliche Zitate, Allusionen und dergleichen. Das "enklere i formen", worunter wir die Ebene der Enonciation verstehen, ist keinesfalls einfacher geworden. Gerade die Montagetechnik - vgl. unsere Ausführungen in diesem Kapitel - macht das interpretierende Lesen kompliziert.

Trotzdem kann Brekkes Lyrik ab "Det skjeve smil i rosa" leicht den Eindruck erwecken, als ob sie einfacher geworden sei. Dies ist vor allem auf die referentielle Bezüglichkeit zurückzuführen, die oft vermeintlich klar ist. Brekkes Lyrik scheint wieder vermehrt als Abbild der empirischen Wirklichkeit lesbar zu sein. Tatsächlich kommen v.a. in den Sammlungen "Det skjeve smil i rosa" und "Granatmannen kommer" ausgiebig Alltagssprache, Werbesprüche, Zeitungszitate usw. vor, die aber collageartig verarbeitet werden. Oder wie es auf der hinteren Umschlagklappe von "Dikt 1949-1972" über "Granatmannen kommer" heisst: "'Granatmannen kommer' inneholder både dikt og prosatekster, og her lar Brekke virkeligheten tale for seg selv gjennom avisutklipp, reklametekster m.m." Gewiss können Zeitungsmeldungen und dergleichen leicht verständlich sein, wenn man sie isoliert betrachtet, überlegt man sich aber, was solche Meldungen in einem Gedicht oder im Kontext eines Gedichtzyklus sollen, wird die Sache erheblich komplizierter. Ganz abgesehen davon, dass Brekke durch die Montage von Texten die Wirklichkeit gerade nicht für sich selbst sprechen lässt, wie das auf der Umschlagklappe behauptet wird.

Was bedeutet das für die Lyrik, wenn sie versetzt wird mit Alltagssprache? Was bedeutet das für Kunst ganz allgemein? Und schliesslich: Was leistet die Montagetechnik - um dieses Vorgehen mal so zu benennen - bei Brekke und wodurch ist sie motiviert? Diesen Fragen soll im folgenden nachgegangen werden, und zwar anhand der Gedichtbände "Det skjeve smil i rosa" und "Granatmannen kommer".

181 Willy Dahl: *Nytt norsk forfatterleksikon*, Oslo 1971, S. 36.

182 Vgl. Virpi Zuck (ed.): *Dictionary of Scandinavian Literature*, London 1990, S. 87 f.: "*En munnfull av Ganges* (1963; *A Mouthful of Ganges*), marks a turning point in Brekke's work. Reporting on a trip to India, Brekke documents his first encounter with the poverty and repression of the Third World. His work reflects an increasing political engagement and his style becomes more direct and simpler in form."

7.2. Det skjeve smil i rosa

Dass die zwei eben erwähnten Sammlungen oft in satirischer Art und Weise unseren westlichen Lebensstil kritisieren, braucht nicht eigens erwähnt zu werden, weil das beim ersten Lesen sofort klar wird. Uns geht es im folgenden um die Frage, was die Montagetechnik leistet. Auf diese Frage lässt sich u.E. nur eine Antwort finden, wenn wir die Montagetechnik im Zusammenhang mit dem Problem der Wahrnehmung sehen. Denn was Brekke in diesen Sammlungen vorführt, ist nicht zuletzt eine Kritik unserer Art der Wahrnehmung. Die Texte führen eine Welt vor Augen, die von den Massenmedien dominiert ist, und die auch durch den Blickwinkel dieser Medien wahrgenommen wird. Brekkes Figuren nehmen die Welt nicht mehr unvermittelt wahr, sondern nur noch vermittelt, und zwar durch die Massenmedien. Die zahlreichen Medienszenen - Familien vor dem Fernseher, die das Gesehene kommentieren, (Nr. 2, S. 9 ff; Nr. 6, S. 18 f.), die dargestellte Ununterscheidbarkeit von Leben und Kino oder der in die Texte verwobene Medienjargon - gewinnen von daher ihre Funktion. Sie sollen zeigen, dass die Wahrnehmung des Einzelnen durch die Sprache der Massenmedien beeinflusst und sogar strukturiert wird. Wie wir noch sehen werden, geht das bis zu dem Punkt, an dem sich die Grenzen zwischen sog. Primärerfahrung und vermittelter Erfahrung verwischen. Bereits im ersten Gedicht von "Det skjeve smil i rosa" wird diese Problematik exponiert:

Som i en kinosal, men uten
at jeg selv vet hvordan jeg er kommet
hit, og midt under forestillingen
Hva handler det om? hysj
Men hva heter filmen? hysj
Og kontrolløren lyser, myser på meg
med en skjermet lommelykt
Hvorfor setter De Dem ikke? Hva med
disse kuffertene?
De er mine. Hysj, han skubber til meg
har De drukket? Hold Dem
rolig, ellers må De gå igjen

Og fjernt et minne om at engang
protesterte? skrek jeg ikke? trampet i
Jeg husker ikke, snubler bare oppover
i trappetrin med tall som lyser
grønt mot Exit (rødt)
og redd. Fra lerretet bak meg
stemmene, metallisk ropert-brølende
det hvisker som fra hvinende vinsjer
og et gravmørke omkring meg

bare hodene såvidt, så hvite over
 benkeryggene, og når jeg snakker til dem
 Hysj! så, ut med Dem
 på hodet gjennom døren, ut
 men bare inn i en kinosal, nøyaktig
 maken, og den samme filmen
 Kjører de den forlengs eller baklengs
 Hysj. Og kontrolløren og det hele om
 igjen, opp trappene
 ut igjen, men bare inn igjen ¹⁸³

Das lyrische Ich charakterisiert seine Situation mit den Worten: "Som i en kinosal, men uten / at jeg vet hvordan jeg er kommet / hit, ...". Die Schlusszeilen lauten bezeichnenderweise: "Og kontrolløren og det hele om / igjen, opp trappene / ut igjen, men alltid bare inn igjen". Damit sind die Grenzen zwischen Primärerfahrung und vermittelter Erfahrung verwischt. Das Ich kann aus dem Kino nicht mehr ausbrechen. Die Formulierung "ut igjen, men bare inn igjen" deutet darauf hin, dass die Erfahrungsebenen des Ich verschmelzen. Es weiss auch nicht, wie es in den Kinosaal gelangt ist. Es kann sich überdies räumlich und zeitlich nicht mehr orientieren, und es gelingt ihm nicht, Kommunikation herzustellen. Die Orientierungslosigkeit wird durch die Ununterscheidbarkeit zwischen der eigenen Erfahrung und der vermittelten des Kinos - man könnte auf der Wahrnehmungsebene des lyrischen Ichs auch von der Ununterscheidbarkeit von Fiktion und Realität reden - noch unterstrichen. Mit diesem Kunstgriff gestaltet Brekke gleich im ersten Gedicht der Sammlung die spezifisch moderne Erfahrung der Auflösung eines einheitlichen (Sinn)-Zusammenhangs.¹⁸⁴ Thematisiert wird nicht nur das Gefühl des Fremdseins, sondern auch die Rückwirkung dieses Gefühls aufs lyrische Ich, das in die Rolle des Objekts gedrängt wird. (Das macht u.a. den Abstand zu Obstfelders Gedicht "Jeg ser" aus.) Dadurch klingt bereits im Eröffnungsgedicht von "Det skjeve smil..." das Thema der Identitätskrise an.

Brekkes Lyrik während der 60er Jahre zielt nicht mehr nur darauf ab, Erfahrungen, Erlebnisse poetisch zu gestalten, dieser kreative Aspekt wird mehr und mehr zurückgedrängt. Stattdessen beginnt sie, bereits vorhandenes Material zu montieren, weil auch formal die moderne Wahrnehmungsweise gestaltet werden soll. Brekkes Montagetechnik lässt sprachliche Versatzstücke im Medium der Kunst (Lyrik) auf-

¹⁸³ Paal Brekke: *Det skjeve smil i rosa*, Oslo 1965, S. 7 f.

¹⁸⁴ Was Vietta für die expressionistische Lyrik festhält, gilt auch hier: "Dennoch bleibt der Befund, dass die einzelnen Sätze und Bilder eines solchen Gedichts nicht mehr integriert sind in einen geschlossenen Sinnzusammenhang." In: Silvio Vietta: *Grossstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage*, DVjS, Nr. 2, 1974, S. 354-373, S. 358.

scheinen, wodurch sie in einen ihnen fremden Kontext gestellt werden. Dadurch werden sie erst als Klischees wieder wahrgenommen, als nichtssagende Redeweisen an die man sich so gewöhnt hat, dass sie einem gar nicht mehr auffallen. Das ist der sprachkritische Impetus der Brekkeschen Poesie, der zum Beispiel in folgendem Gedicht zum Tragen kommt:

Situasjonen har tatt en vending som er ladd med
seksualorgier og fylt blant 12-åringer negre møtt
med køller og elektriske krøtterpisker bare de som
tror på Gud kan få kanadisk statsborgerskap

Det var en morgen akkurat som andre og jeg våknet
med den samme følelsen jeg alltid våkner med at
noenting er kommet bort jeg vet ikke min kone laget
frokost jeg gikk ned og hentet inn avisen la den
over knærne og barberte meg det sier bz

Til helvete med FN skriker Soekarno lot liket ligge
igjen ved veikanten de små djevler heter denne
avdelingen kinesiske skolegutter to gutter funnet
døde etter raggarinvasjon buddhistmunk brent opp

Hva sier du jeg leser jo avisen nei jeg hører ikke
jeg barberer meg det sier bz det vet du da man
sitter inni lyden lukket inn i bz de kunne spreng
vannstoffbomber ringe rikstelefon men ingen der
jeg er i bz som engang da jeg reiste bort alene
og to flate whiskyflasker kjøpt på flyet og jeg
holdt om dem jeg var alene drakk meg inn i bz
et lukket rom men uten vegger veggene var liksom
også meg var Var mor? var bz

Fremdeles mange lampeskjermer gjort av menneskehud
i Tyskland Mund Spray med dosérventil gir frisk pust
sørvietnamesiske soldater som forhører fanger ved å
holde hodet deres under vann den frie verden venter
Nei og så? jeg blåste skjegget fra min skjeggmaskin
og rullet opp mitt rullgardin og morgenen der utenfor
var fin var februar for far så klar og mørkeblå
som vin Å unger unger! ville jeg har ropt det rocket
stokket seg i halsen på meg som gravid å måtte kaste
opp før frokost og til helvete det verste er naturligvis
å våkne tenkte jeg og kledte på meg satte meg

ved frokostbordet brettet ut avisen for den var jo
bare halvlest Stille unger sa jeg
Det De ser til venstre er en løk som er bestrålt ¹⁸⁵

Die völlig unzusammenhängende Redeweise der ersten Strophe ist auf den Montagecharakter derselben zurückzuführen. Die einzelnen Sätze sind - wie übrigens auch die restlichen Strophen - als geschlossener Sinnzusammenhang nicht mehr zu lesen und geben auch keinen vernünftigen Diskurs eines lyrischen Ichs wieder. Sie machen allenfalls Sinn als Wiedergabe von Zeitungsschlagzeilen, mit denen das lyrische Ich im Verlaufe seiner Zeitungslektüre konfrontiert wird. Das gleiche Prinzip der Montage wird in den Strophen 3, 5 und in der letzten Zeile wieder angewendet, so dass wir zwei verschiedene Ebenen im Gedicht unterscheiden können. Die eine Ebene wird durch die montierten Zeitungsschlagzeilen, die andere durch die Morgentoilette des lyrischen Ichs gebildet. Durch den Zusammenprall dieser an sich banalen Handlung mit den brutalsten Nachrichten der Presse ergibt sich auf der Rezipientenseite eine eigentümliche Kontrastwirkung. Das Ich lässt sich schon am Morgen bombardieren mit den disparatesten Nachrichten, die keinen Zusammenhang haben. Die Frage nach der Wahrnehmung und nach der Verarbeitung der Eindrücke (ihrer Rückwirkung aufs wahrnehmende Subjekt) ist damit gestellt. "Det skjeve smil i rosa" und "Granatmannen kommer" stellen sie eindringlich! Viele Texte beider Sammlungen - sie könnten als Simultangedichte¹⁸⁶ bezeichnet werden - handeln von der Reizüberflutung, der der Mensch in der hochtechnisierten Gesellschaft ausgeliefert ist und von der Reaktion auf diese. Dem Tempo der Informationsvermittlung ist man schutzlos ausgeliefert. Auch in unserem Gedicht hat das lyrische Ich Mühe, die Wahrnehmungsaktivität aufrechtzuerhalten, geschweige denn, das Wahrgenommene zu verarbeiten. "Jeg er i bz". Der Lärm des Rasierapparats sowie die Zeitungslektüre schotten es ab von der Umwelt und isolieren es: "Hva sier du jeg leser jo avisen nei jeg hører ikke / jeg barberer meg det sier bz det vet du da man / sitter inni lyden lukket inn i bz de kunne spreng / vannstoffbomber ringe rikstelefon men ingen der...". Diese Formulierungen können als Metapher auf den modernen Menschen, der von der Wahrnehmung überfordert ist und sie nicht mehr verarbeiten kann, gelesen werden. Eine Überforderung, die im Gedicht selbst durch die tendenzielle Auflösung der Satzstruktur noch unterstrichen wird, und an deren Ende das lyrische Ich "i bz" ist und diesen Zustand mit einem Besäufnis vergleicht.: "... jeg er i bz som engang da jeg reiste bort alene / og to flate whiskyflasker kjøpt på flyet og jeg / holdt om dem jeg var alene drakk meg inn i bz / et lukket rom men uten vegger veggene var liksom / også meg var Var mor? var bz...".

Auffallend ist, dass sich die Figuren in Brekkes poetischem Universum eine Reaktion auf das Gelesene weitgehend versagen. Ihre Energie brauchen sie, um mit der Reizüberflutung irgendwie umgehen zu können oder sie abzuwehren:

¹⁸⁵ S. 18 f.

¹⁸⁶ Den Begriff haben wir bei Vietta gefunden. Vgl. Fussnote 184.

Jeg så et barn fra Vietnam, dessverre ødelagt
 av kjemikalier, som bak et vindu
 skitnet til av trykksverte
 og under det en tegneserie, Stålmannen
 Det er jo barnslig, humret far
 man må liksom følge med i disse tegneseriene
 ikke sant? Avisen falt til gulvet
 [...]
 Ut av radioen kom en sverm av bombefly
 de svirret hvesende om lampeskjermen
 og over bordet, slapp små kinaputter ned
 bak sofaen
 Nei, slå da heller over på litt hyggelig
 musikk, sa mor. [...] ¹⁸⁷

Die Redeweise der Figuren gleicht sich dabei klischeehaften Formulierungen (Stereotype), die die Massenmedien auch kennzeichnen, an. Damit einher geht eine Entfremdung der eigenen Sprache von den Erfahrungen. D.h. die eigene Redeweise ist nicht Ausdruck eigener, sondern vermittelter Erfahrungen, die als wirklich angesehen werden. Die Redeweise bekommt so zunehmend Zitatcharakter.¹⁸⁸ Brekkes Figuren in diesen zwei Sammlungen wird die Sprache der Medien zu eigenen Erfahrungen, gerade weil sie selbst nichts wirklich erfahren. Die eigentliche Welt, die Welt, die uns umgibt, wird mit der vermittelten Welt der Medien verwechselt und erstere gar nicht mehr vermisst. Gedicht Nr. 4 gestaltet das auf überzeugende Art und Weise:

Å, sa hun, så stor den er!
 og mente bilen. Be My Baby, nynnet jeg
 De vet det selv, De leser det i andres øyne
 at man beundrer Deres friskhet og sikkerhet
 som De beholder også i den kritiske perioden
 Med en bilnøkkel åpnet jeg for henne
 Dette, sa han, og ga prinsesse Kora et trykk
 i hånden, har vi bestandig kalt den rosa salen
 Hun gispet
 Alt er bare roser, roser! Vil de visne?
 Aldri, svarte jeg, de er jo av papir

¹⁸⁷ S. 10 f.

¹⁸⁸ Franz Mon spricht sogar davon, dass "wir mehr oder weniger bewusst in einer von Sprachstereotypen wetterfest imprägnierten Wirklichkeit leben". Seinem Aufsatz "Collagetexte und Sprachcollagen" haben wir viel zu verdanken. Abgedruckt in: Franz Mon: Texte über Texte, Neuwied und Berlin 1970, S. 116-136.

og ledet henne til den koseligste kosekrok
 for to. Hva gjør du med meg?
 Det er dråpen som beskytter, sa jeg
 Og hun lukket øynene. Henrik, hvasket hun
 vet du, jeg har alltid elsket dette gutteaktige
 skjeve smilet ditt ¹⁸⁹

Der Werbeeinschub, der sich über die Zeilen drei, vier und fünf erstreckt, fügt sich nahtlos in die Redeteile der Figuren ein. D.h. die Sprache der Werbung gleicht sich derjenigen der Figuren an und umgekehrt. Das Gedicht evoziert eine durch und durch künstliche Welt, und die darin Sprechenden sehen diese Künstlichkeit als Vorteil, wenn es heisst: "Alt er bare roser, roser! Vil de visne? / Aldri, svarte jeg, de er jo av papir...".

Entfremdet sind Brekkes Figuren also nicht nur von ihrer Lebenswelt, sondern auch von der Sprache. Der Zitat- und Klischeecharakter des Sprachgebrauchs lässt sich wohl auch wesentlich auf die Reizüberflutung zurückführen, der die Figuren ausgesetzt sind. Brekkes Figuren sind - in für die Lyrik ganz untypischer Art und Weise - mitten ins moderne Leben verstrickt. In "Det skjeve smil i rosa" und in "Granatmannen kommer" wimmelt es von in herkömmlichem Sinne unlyrischen Themen, die montiert, herausgerissen aus ihrer angestammten Umgebung, sind. Die Rede-, Werbe- und Zeitungsfetzen erscheinen jetzt als Objekte, als verdinglichtes Material. Dieses Material - und das scheint uns ganz wichtig zu sein - ist in zweifacher Hinsicht verfremdet: Zum einen ist es von seinem ursprünglichen Ort weggerissen, zum anderen ist es aber auch seines ursprünglichen Diskurses beraubt, der seine Einheit im Zentrum des Subjekts, von dem die Rede ausgeht, hatte. Die Strukturierung der Rede (oder des Textes), die normalerweise von einem Ich ausgeht und just dadurch eine gewisse Vertrautheit erzeugt, wird zerstört; und es ist geradezu ein Merkmal der Brekkeschen Montage-Lyrik, dass sie sich nicht auf ein sinnstiftendes Subjekt zurückführen lässt, von dem der Diskurs ausgehen würde. Die Rede vom "lyrischen Ich" täuscht über diesen Sachverhalt hinweg, weil der Begriff "lyrisches Ich" verdeckt, dass das "Ich" selbst eine bereits vom Enunziat strukturierte Grösse ist, die nicht verantwortlich ist für den Text als ganzes und die nicht eine einheitliche Grösse zu sein braucht. Das lyrische Ich kann demnach aus mehreren "Ichs" bestehen (vgl. Kap. III.2). Das Gedicht Nr. 16 kann beispielsweise nicht nur als Diskurs eines lyrischen Ichs gelesen werden, sondern es ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass der Diskurs des lyrischen Ichs konfrontiert wird mit der "null"-Aussage der Enunciation:

Null
 Jeg sier alle ting er prøvet sier jeg
 og alle ord er
 null
 Jeg sier maktbalansen sier jeg
 og folket må ha tillit sier tro meg på mitt
 null
 Jeg sier friheten ja nettopp
 null
 Vi kan jo ikke selge
 null
 Jeg sier skylden er jo
 null ¹⁹⁰

Das Gedicht ist auf dem Element "null/jeg sier" aufgebaut. Dabei bleibt offen, ob "null" als Aussage des "Ichs" gelesen wird oder nicht, und es macht u.a. den Reiz des Gedichts aus, dass die Zuordnung nicht eindeutig gelingen will. Je nach dem, wie dieses Problem gelöst wird, erfährt der Text eine etwas andere Interpretation. Entschliesst man sich, das "null" als nicht zugehörig zum Diskurs des lyrischen Ichs zu lesen, ergibt sich eine sehr sprachkritische Interpretation. Was dann "null" ist, sind die sprachlichen Versatzstücke, die beliebig einsetz- und verwendbar geworden sind, weil sie im Grunde genommen nichts mehr bedeuten. "Null" sind die leichtfertig daher gesagten Phrasen von "Machtbalance" und vom "Volk, das Vertrauen haben muss". Sinnentleert und damit "null" sind aber auch Begriffe wie "Freiheit" und "Schuld", weil sie dermassen inflationär auf alles angewendet werden, dass die Substanz der Begriffe längst verloren gegangen ist. Was hier also kritisiert wird, ist der gedankenlose Umgang mit Begriffen, der eine Zusammenstellung, wie sie im Text präsentiert wird, zulässt:

...Jeg sier friheten ja nettopp
 null
 Vi kan jo ikke selge
 null
 Jeg sier skylden er jo
 null

Das "selge" in dieser Dreiergruppe deutet daraufhin, dass hier keine Vorstellung von dem vorhanden ist, was die Begriffe "frihet" und "skyld" bedeuten. Angeprangert wird eine Redeweise, die diese Begriffe jargonmässig braucht.

Das "null" lässt sich aber auch als zugehörig zum Diskurs des lyrischen Ichs begreifen. Wir hätten es dann mit einer Dekonstruktion des eigenen Diskurses zu tun, um es modern auszudrücken. Das lyrische Ich dekonstruiert seinen eigenen Diskurs gleich doppelt, indem es seine eigenen Aussagen als "null" entlarvt, gleichzeitig aber auch bereits die eigene Redeweise zersetzt, sein Diskurs fällt auseinander: "Jeg sier maktbalansen sier jeg / og folk må ha tillit sier tro meg på mitt". Die Worte beginnen sich hier aus ihrem syntaktischen Zusammenhang zu lösen. Damit gerät die Sprache als Phänomen in den Blickpunkt der LeserInnen. Brekkes Verdienst ist es, mit dieser Art von Sprachkritik zu zeigen, was Sprache auch ist: Objekt unter Objekten, das sich - wie in unserem Fall - auch des Individuums bemächtigen kann. Gedicht Nr. 16 handelt von dieser Problematik. Der Versuch des lyrischen Ichs, mittels Sprache sich zu orientieren oder Sinn zu stiften, wird unterlaufen durch eine vorgestanzte Sprache, die ihre Schablonen bereit hält und die sich dem lyrischen Ich aufdrängt und seinen Diskurs bestimmt. In Frage gestellt wird mit einem solchen Vorgehen der Autonomieanspruch des Subjekts. Die Vorstellung, das Subjekt könne jederzeit frei und souverän über sich verfügen und es sei im Besitze seiner selbst, diese Vorstellung wird zugunsten der Konzeption eines gespaltenen, offenen Subjekts verworfen.

Deutlich ist das in einem Schlüsselgedicht der Sammlung zu sehen, das in nuce gleich beides enthält: die angesprochene Sprachproblematik und die neue, sehr moderne Konzeption des Ichs. Es handelt sich um Gedicht Nr.19, mit dem bezeichnenden Vers "Et trekkfylt hus er dette 'meg' jeg bor i":

Ambivalens er nøkkelordet. Og nøklene til all
ambivalens i meg er ord
De skal ha vært her fra begynnelsen

Ko ko, sang noe deilig ukjent borti skogen
Hør gjøken, sa far. Ko ko, sier gjøken
Men kokko er en sko, og blomstene
er pene, hunden snild, men ulven slem
den spiser lammet før vi selv får spist det
Far skal slå den slemme ulven
Far skal slå den stygge gutten om han kryper
utenfor hagegjerdet. Denne blindeskrift må læres
før du trygt kan lukke øynene

Nå har jeg lært den
Hør gjøken, sier jeg. Ko ko, sier gjøken, sier jeg
og jeg skal slå den slemme som er slem

Et trekkfylt hus er dette "meg" jeg bor i
 Hver bjelke spriker hatefullt. De er av ord
 hvert vindu er et ord, og døren
 om jeg ville gå ut, men det gjør jeg ikke

Nøklen som jeg filer på imens
 er altså dette ord jeg nettopp nevnte
 Ambivalens

Det er da enda noe stort i dette, sier jeg
 Tenk, slik har jeg vært her fra begynnelsen
 og skal så bli til evig tiddeli ¹⁹¹

Dieses Gedicht thematisiert den Prozess, den das "Ich" beim Übergang in die symbolische Ordnung¹⁹² durchläuft. Mit dem Spracherwerb wird auch noch ein Weltbild vermittelt, eine bestimmte Ordnung. Gelernt wird also nicht nur die sogenannte Muttersprache, sondern ein bestimmter gesellschaftlicher Diskurs mit den dazugehörenden Werten. "Et trekkfylt hus er dette 'meg' jeg bor i": mit dieser Reminiszenz an Freud¹⁹³ wird dieser Befund in ein schönes Bild gebracht. Das Ich wohnt in einem Haus, das aus Wörtern gebaut ist und das als "trekkfylt" bezeichnet wird. Die Identität des "Ichs" ist ständig in Gefahr. "Es hat sich noch nicht", um mit Bloch zu sprechen.

Es stellt sich also die Frage, wie die Bildung des Ichs sich vollzieht und wie dieser Prozess künstlerisch dargestellt werden kann. Wird nämlich davon ausgegangen, dass auch das erwachsene Ich keinesfalls autonom über sich verfügen kann, weil ihm Regeln eingeschrieben sind, von denen es keine Ahnung zu haben braucht, dann gilt es diesem Umstand auch auf der künstlerischen Ebene Rechnung zu tragen. Das Ich wird aus seiner zentralen und souveränen Stellung hinausgeschoben, das Erzählerische wird zugunsten einer Mehrstimmigkeit aufgegeben. Auch von daher ist die Montagetechnik hervorragend geeignet, weil sie es erlaubt, einen Text nicht um ein "Ich" als Aussagefunktion zu zentrieren. Das Subjekt wird selber zum Mitspieler im Textganzen. Dieser Vorgang wird in unserem Gedicht umschrieben mit der "blindeskrift", die es zu lernen gelte: "Denne blindeskrift må læres / før du trygt kan lukke øynene". Was könnte damit gemeint sein? Zum einen wird damit darauf angespielt, dass wir mit dem Spracherwerb in eine symbolische Ordnung übertreten, die sich in der unbewussten Übernahme der in der Gesellschaft herrschenden Werte manifestiert. So lernt das Ich im Gedicht nicht nur die Sprache, sondern es

¹⁹¹ S. 47 f.

¹⁹² Nach Julia Kristevas Begriffspaar "semiotische / symbolische Ordnung" in ihrem Buch "Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main 1978.

¹⁹³ Vgl. Klaus Michael Wetzel: Autonomie und Authentizität, Frankfurt am Main 1985, S. 32.

übernimmt auch die Wertungen. Normalerweise werden wir uns aber dessen nicht bewusst, weil sich dem unbefangenen Betrachter als simpler Spracherwerbsprozess darstellt, was in Wahrheit ein hochkomplexer Sozialisierungsvorgang ist. Das Gedicht handelt denn auch von dem, was gelernt werden muss, um sich im Leben einrichten zu können, um blindlings zu vertrauen. Nicht, was wirklich gut und böse ist, wird gelernt, oder was aufgrund eigener Erfahrung als gut oder böse angesehen werden könnte, nicht das Wesen von gut und böse, sondern die tradierte Bedeutung der Begriffe. Dass dies eine Art von Blindheit ist - die Wertungen der Gesellschaft werden blind übernommen -, davon weiss das Gedicht, wenn es in der paradoxen Formulierung heisst: "Denne blindeskrift må læres / før du trygt kan lukke øynene". Die Blindenschrift hat hier nicht die Funktion, Orientierungshilfe für den Blinden zu sein, wie das ihrer gewöhnlichen Funktion entspräche. Sie muss gelernt werden, damit wir als Sehende ohne Gefahr die Augen schliessen können. Der Begriff der Blindenschrift bezeichnet im Kontext des Gedichtes deshalb nicht nur das, was gelernt werden muss, sondern er problematisiert diese Art des Lernens gleich auch ("Nå har jeg lært den / Hør gjøken, sier jeg. Ko ko, sier gjøken, sier jeg / og jeg skal slå den slemme som er slem"). Dergestalt wird auf das Problematische des Sozialisierungsvorgangs angespielt, der blind ist gegenüber seinen eigenen Voraussetzungen. Wohl deshalb wird dieser Prozess als Lernen einer Blindenschrift umschrieben. Sie muss gelernt werden, bevor die Augen geschlossen werden können. D.h. um nachher nicht mehr mit eigenen Augen sehen zu müssen, Erfahrungen machen zu müssen, die allenfalls im Widerstreit zu den "idées reçues" ständen. Das ist denn auch der ideologiekritische Aspekt dieses Gedichts.

7.3. Granatmannen kommer

Diese Sammlung aus dem Jahre 1968 trägt den Untertitel "Dikt og andre tekster".¹⁹⁴ Brekkes narrative Poesie bewegt sich oft im Grenzbereich von Lyrik und Prosa, eine Grenze zwischen beiden ist kaum mehr zu ziehen, es sei denn, man wähle die typografische Anordnung der Buchstaben und Zeilen als Kriterium der Unterscheidung. "Granatmannen kommer" besteht aus fünf Teilen. Jeder Teil trägt ein Motto. Der Zyklus macht zunächst einen sehr disparaten Eindruck, schon ein Zusammenhang der einzelnen Mottos ist nicht zu sehen. Die Montagetechnik wird vor allem in den Teilen zwei drei und vier angewendet. Sie wird von Otto Hageberg in seiner Besprechung des Buches folgendermassen charakterisiert: "Elles òg er tekstane ulike, men sams for dei fleste av dei er ein montasjeteknikk - eller flimmerteknikk - i den meinig at syner og førestellingar og språktypar frå ulike område er stilte saman, ofte med ein sjokkerande effekt, andre gonger er det berre lystig [...]"¹⁹⁵ Hageberg hat

¹⁹⁴ Paal Brekke: Granatmannen kommer. Dikt og andre tekster, Oslo 1968.

¹⁹⁵ Otto Hageberg: Einskilddikt og heilskapskomposisjon. 2 Paal Brekke: Granatmannen kommer. Dikt og andre tekster, 1968, in: Otto Hageberg: Frå Camilla Collett til Dag Solstad. Spenningsmønster i litterære tekstar, Oslo 1980, S. 251-258, S. 251.

auch schon auf den symmetrischen Aufbau der fünf Teile aufmerksam gemacht.¹⁹⁶ Der erste und der letzte Teil des Buches enthalten ausschliesslich Gedichte, der zweite und vierte enthalten Gedichte und andere Texte, währenddem der mittlere dritte Teil ausschliesslich Prosastücke enthält.

Wir haben im letzten Kapitel darauf hingewiesen, dass es die Montagetechnik erlaubt, einen Text nicht um ein Ich als Aussagesubjekt zu zentrieren und dass dergestalt das Subjekt zum Mitspieler im Textganzen wird. Das scheint uns in "Granatmannen kommer" ganz wichtig zu sein. Ganze Redeteile, Werbesprüche, Zeitungsmeldungen werden hier montiert, d.h. prallen aufeinander, ohne dass eine Verbindungslinie sichtbar wäre:

De kan bli berømt i Deres omgangskrets

- hvis du savner en pige til at kæle for dig
og elske dig må du eje mig

Et amerikansk liv er verd hele Nord-Vietnam

- jeg sitter og lægnes efter varme og kærlighed
hver eneste aften

Alle elsker en opplyst konsument

Nå synger Wenche Myhre den kjente tyske slager
'Einsamer Boy'.¹⁹⁷

Alle traditionellen Bestimmungen von Lyrik versagen vor einem Text wie diesem. Sprache ist hier wie auch in den anderen Texten der Sammlung nicht mehr zu begreifen aus der Imagination eines Subjekts. Die Schwierigkeiten beginnen schon bei der Frage, wer denn hier spreche. Die Rede ist als Subjektaussage nicht mehr zu verstehen, weil es sich bei diesen Sätzen um montierte - aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissene - Sprachgebilde handelt. Die Montagetechnik ist hier noch konsequenter angewendet als in "Det skjeve smil i rosa". Die einzelnen Gedichte und Texte sind nicht mehr fortlaufend nummeriert, sondern bloss noch in fünf Teilen zusammengefasst. Die Verbindungen der einzelnen Texte herzustellen bleibt Sache der Leserin und des Lesers. Das Unzusammenhängende verschiedenster Wahrnehmungen kommt damit nicht nur in der Vielzahl der Themen¹⁹⁸, die aufgegriffen werden, zum Ausdruck, sondern wird so auch formal unterstrichen.

¹⁹⁶ Ebd., S. 251.

¹⁹⁷ S. 26

¹⁹⁸ Otto Hageberg: Einskilddikt ..., a.a.O., S. 252: "Andre ord kan lettare visa inn til den sentrale problematikken i boka. Desperasjon, spott, engasjement, driftsoffer,

Noch konsequenter als in "Det skjeve smil i rosa" ist hier das selbständige, autonome Subjekt, das den Diskurs steuert, zurückgenommen. An die Stelle monologischer Aussage, die gemeinhin als *das* Kennzeichen traditioneller Lyrik gilt, ist lyrische Redevielfalt, dialogische Aussage getreten.¹⁹⁹

Hun syntes det var riktig hyggelig i bussen ut. Litt trangt, men slike selskapsreiser rister en jo alltid opp i fanget til hverandre. Herr S. hadde satt seg over to seter, men reiste seg og var nesten galant da han tilbød henne vindusplassen. [...]

De skulle unne Dem å være glad!
Gi Deres mann Så-glad-da-pillen
Med Så-glad-da-pillen går det godt!

Jeg har undervist i tysk i flere år, og jeg må si, det sydtyske har virkelig sin sjarme. Herr S. sa til meg, det var en tung vei zu fahren. [...]

Bin nicht Braun-Müller
Bin nicht Braun-Müller
Byråsjef i det helseministerium
forgått er forgangent ja?

'Bakterievåpen som kan utrydde jordens befolkning blir nå framstilt i britiske laboratorier. Billige å lage, også fattige land kan produsere dem.' [...]

Herr S. lot meg gå foran seg ut av bussen. Det føltes plutselig så rart. Jeg skriver dette kortet her fra kiosken, kjære småpikene mine. Og den nære fortid er jo alt historie. Jeg skal bese en dødsleir, men slike skrekkelige ting vil aldri hende mer, sa herr S. Jeg har en så rar fornemmelse.²⁰⁰

Eine solche Montage von Texten aus ganz verschiedenen Gebieten erschwert die Rückführung des Textes auf ein einzelnes sinnstiftendes Zentrum ungemein. Die

sjølvhat, bøddelidentifikasjon. Her er så visst innsikt i verdsens gru og i vår sivilisasjons forbanning - og skuld. Personleg skuld og verdsskuld blandast."

199 Vgl. Michail Bachtin: Literatur und Karneval, München 1969, S. 105: "Ein dialogisches Verhältnis ist endlich auch der eigenen Aussage gegenüber möglich, insgesamt oder partiell. Das geschieht dann, wenn wir uns davon abgrenzen, wenn wir mit einem inneren Einwand reden, wenn Distanz entsteht, wenn die Autorschaft beschränkt oder entzweit wird."

200 S. 23 ff.

Aufmerksamkeit der Lesenden wird weg vom Inhalt und hin zu der Sprache als Material gelenkt. Was hier in Frage steht, sind die verschiedenen Diskurse. Es geht nicht mehr darum, mittels Sprache auf ein sprachunabhängig Gegebenes zu verweisen, das dann erst das eigentlich Bedeutungsvolle wäre. Konsequenterweise ist es deshalb auch nicht mehr möglich - wie beispielsweise in "Roerne fra Itaka" -, mittels einer Allegorie Kritik zu üben. Diese wäre zu stark verankert in einem Bewusstsein, das aufgrund seiner Analyse der gesellschaftlichen Zustände zu dem Schluss gekommen wäre, dass man die moderne westliche Lebensform als "Rudern nach Itaka" darstellen könnte. Diese Darstellungsform ist 1968 schon wieder veraltet, weil sie so tut, als ob es jemanden gäbe, der die nötige Distanz und damit Übersicht habe. Jetzt sind alle involviert und vielleicht wird gerade deshalb die Dichterrolle derart auffallend problematisiert. In "Granatmannen kommer" geht es "nur" noch darum, Redeteile so zu montieren, dass ihre Unmenschlichkeit gewissermassen aufscheint. Aufgeworfen wird damit natürlich auch die Frage, ob die Sprache zur Darstellung der Realität überhaupt noch tauglich sei. Dargestellt wird in "Granatmannen kommer" vor allem der Sprachgebrauch oder die herrschenden Diskurse, die Darstellung von Realität mittels Sprache tritt in den Hintergrund. Wenn, wie in obigem Beispiel, die Möglichkeit besteht, die Menschheit auszurotten ("Bakterievåpen som kan utrydde jordens befolkning..."), wenn ein wahnwitziger Kampf gegen die Natur geführt wird ("Dette er naturen som vi må bekjempe, gutt!"), dann werden die Kommentare von "Herr S." ("Jeg skal bese en dødsleir, men slike skrekkelige ting vil aldri hende mer") mehr als fragwürdig, weil die montierten Teile einen vom Gegenteil überzeugen.

Dazu passt die Thematisierung der Dichterrolle, die in dieser Sammlung sich wie ein roter Faden durchzieht und im mittleren dritten Teil verdichtet auftritt. Die Reflexion auf die Dichterrolle ist nicht zufällig und fügt sich nahtlos in den Aufbau der Sammlung ein. Denn wenn die uns umgebende Welt in Frage steht, wenn wir als wahrnehmende Subjekte auch in Frage stehen, dann muss das Konsequenzen für die literarische Gestaltung haben. Das lyrische Ich kann sich nicht als unbeteiligter Zuschauer gebärden, da es ja ebenfalls betroffen ist. Die zwei Momente - Kulturkritik auf der einen, Thematisierung der Dichterrolle auf der anderen Seite - sind in "Granatmannen kommer" bis zu einem Grade ineinander verzahnt wie nie zuvor bei Brekke. Hageberg²⁰¹ hat in seinem bereits erwähnten Artikel u.a. auf das Moment der Selbstbefriedigung hingewiesen, und Brekke selbst hat in einem Interview die Situation des Schreibenden mit der Rolle eines Hofnarrs verglichen²⁰². Wichtig scheint uns aber auch das Prekäre zu sein, das darin besteht, dass der Dichter oder die Dichterin auf die Zustände, die kritisiert werden, angewiesen ist. Diese Spannung findet sich an verschiedenen Stellen:

201 Otto Hageberg: Einskilddikt og heilskapskomposisjon..., a.a.O., S. 254.

202 Paal Brekke: Å skrive dikt i dag, a.a.O., S. 134 f.

Da erklærer USA's president at protein-demokratiet må forsvares. Den kristent-hellenske kultur skal ikke trues av noe så vulgært som matmangel. Det er også helt logisk. Den usunne befolknings-eksplosjon blant fargede bør stoppes med en hard, men velmenende hvit hånd, en nødvendig mot-eksplosjon. Selvsagt må Senatet først gi sin godkjennelse. Så gjennomføres den Endelige Løsning med de hvite settlementer over hele kloden, så ikke fargede skal ta maten fra hverandre. Det må sørges for dem. De skal alltid være passe få til å fylle sine jobber og risskåler. Jeg sier bare: det er framtiden som inspirerer meg! Da skriver jeg gjerne for ingen, ja for et gulv, som Onan med sin gammeltestamentlige sæd. Jeg vader over det, jeg sovner i enhver stilling, stående, sittende, liggende, men våkner til en ny bisetning.²⁰³

Dieser Diskurs zeigt, wie man sich mittels Sprache gegen die Realität abschotten kann. Seine paternalistische Art weist unter dem Schein von Wohltätigkeit nur an wenigen Orten Bruchstellen auf, an denen sein ideologischer Gehalt an der Sprachverwendung zum Ausdruck kommt. So etwa, wenn von "den Endelige Løsning" die Rede ist. Dieser Begriff aus dem Jargon der Nationalsozialisten soll zeigen, was mit "de hvite settlementer over hele kloden" wirklich beabsichtigt ist. Das Textstück wurde deshalb so ausführlich zitiert, weil es als "mise en abîme" für die ganze Sammlung stehen kann. Ihm voran steht das Motto für den dritten Teil: "Mottoet for aftenen var: er verden til? Et spørsmål som i ord og toner ble besvart av André Bjerke og Kjell Bækkelund"²⁰⁴. Das ist sehr auffallend, weil Brekke etwas als Motto braucht, was bereits einmal Motto war. Durch die Brekkesche Montage bekommt ein harmlos gedachter Spruch, der eine ernsthafte Untersuchung der gestellten Frage gar nicht intendiert, weil die rhetorische Funktion der Frage allzu offensichtlich ist und diese überdies im Medium der Unterhaltung beantwortet werden soll, eine Sinndimension, die im ursprünglichen Kontext des Mottos so nicht gegeben bzw. verschleiert war. Im neuen Kontext erscheint es nämlich als Auftakt zu Texten, in denen der Zustand der Welt Thema ist. Indem dergestalt die Texte mit dem Motto konfrontiert werden, wird dessen ideologischer Gehalt aufgedeckt, der darin besteht, dass nach der *einen* Welt gefragt wird, deren Existenz als ästhetische überdies gar nicht geleugnet werden kann. Brekkes Texte sprechen nun aber von einer anderen Welt als der ästhetischen. Sie reden von rücksichtsloser Ausbeutung des Schwächeren durch den ökonomisch Stärkeren, von der Verdinglichung der Natur und der Menschen. Die Kritik

²⁰³ S. 32 f.

²⁰⁴ S. 29.

an der Ideologie der westlichen Industrieländer kommt in diesem dritten Teil von "Granatmannen kommer" deutlich zum Ausdruck. Gezeigt wird mit diesen Texten, dass es genau das nicht gibt, was das Motto vorgibt: *Die eine* Welt gibt es nicht bzw. ist ein Konstrukt zur Verschleierung der realen Gegensätze. Die Welt des mittello-sen Menschen in der Dritten Welt - das kommt in Brekkes Texten sehr deutlich zum Vorschein - ist eine andere als die Welt eines Vertreters reicher Industrienationen.

Dabei geht die Kritik stets einher mit der Reflexion über die Funktion des Dichters in der von ihm kritisierten Gesellschaft, ja, die zwei Momente werden mit dem "Handmotiv" sogar noch verzahnt. Die in der dritten Person exponierte Situation ("En mann sitter bak en plaprende skrivemaskin") zu Beginn des dritten Teils kippt im Fortgang des Textes in die erste Person um, und das Motiv der Hände taucht auf: "Han ser opp, eller skriver at han ser opp: og mens fingrene mine flinkt slår ned på tastene, de skriver så å si på egen hånd, på egne hender, lar jeg blikket dale ned i skjul."²⁰⁵ Ist bereits hier das Insistieren auf den Händen sehr auffallend, wird die Aufmerksamkeit der Lesenden auf das "Handmotiv" noch zusätzlich gesteigert, indem es als das zentrale Motiv gelten kann, das die verschiedenen Aspekte der Kritik an den westlichen Industrienationen vereinigt. Es taucht leitmotivisch in der ganzen Textpassage immer wieder auf: "Det er også helt logisk. Den usunne befolkningseksplasjon blant fargede bør stoppes med en hard, men velmenende hvit hånd, en nødvendig moteksplosjon. [...] Vi er jo hvite menn, vi har i noen hundreår tatt *hånd* om dette livet, her - og det av det som kalles hinsides. [...] Alle som ikke hadde Jesus med seg måtte vi ta hånd om, eller hender om. Den høyre slapp å vite hva den venstre foretok seg. [...] Men det er Jesu egen hånd, hans godhet, kjærlighet, jeg hvite mann må saliggjøre deg med. [...] Hold hendene fram! Kong Leopold og Jesus gråter nå, fordi vi helt nødvendigvis må hugge av deg hendene, det er fordi du er et opprørsk lite sorthudet dyr."²⁰⁶ Die Textpassage, in die diese Zitate eingebettet sind, besteht aus den disparatesten Teilen. Es geht bei der Montage um die möglichst geschickte Zusammensetzung übernommener Sätze und Satzteile: "'Ifølge verdenskoalisjonen mot viviseksjon dør hvert år 60 millioner dyr i laboratoriene verden over. 10% av forsøkene er medisinske. Resten foregår i ernæringslaboratorier, kosmetikklaboratorier, i militær og industriell forskning.' 'Har De Ømhed og andre Plager?' 'Overalt har jeg møtt mennesker som syntes livet manglet mening. Lysergsyre er et av midlene...'"²⁰⁷ Der mangelnde Respekt vor der Schöpfung - biblisch gesprochen bzw. deren bedenkenlose Instrumentalisierung wird sowohl durch den horrenden Verschleiss von Versuchstieren sinnfällig gemacht als auch durch den Umstand, dass "Lysergsyre" als Mittel gegen das Gefühl von Sinnlosigkeit empfohlen wird. Mittels satirischer, ja geradezu grotesker Elemente wird hier die westliche Lebensform kritisiert, die vorgibt, für das Wohl der ganzen Weltbevölkerung zu sorgen, in Tat und Wahrheit aber nur das eigene Wohlergehen im Auge hat und vom eigenen Herr-

205 S. 31.

206 S. 32 ff.

207 S. 34.

schaftsanspruch überzeugt ist. Und dieser wiederum wird von einem Überlegenheitsgefühl abgeleitet. Westlicher Wohlstand wird gegenüber allen Versuchen, etwas an der auf westlichen Prämissen ruhenden Weltordnung zu ändern, aggressiv verteidigt: "Hold hendene fram! Kong Leopold og Jesus gråter nå, fordi vi helt nødvendigvis må hugge av deg hendene, det er fordi du er et opprørsk lite sorthudet dyr."²⁰⁸

"Granatmannen kommer", 1968 erschienen, erweist sich in der Kritik der eurozentrischen Haltung als erstaunlich hellsichtig und ist auch in bezug auf die Entwicklungsproblematik seiner Zeit voraus. Und zwar in dem Sinne, dass ganz klar gesehen wird, dass die Unterentwicklung der Länder der sogenannten Dritten Welt sehr viel mit der auf immensen Verschleiss angelegten Lebensform der Industrieländer zu tun hat: "Skriv: om 30 år har menneskenes tall fordoblet seg, og det vil være mat nok til en femtedel. Skriv hele dikt: om hønsier, broilerier, svinier og kyr i eleison som fores opp med fiskemel fra u-land. Ellers må vi spise koks i England, plast i Tyskland, begavethet i Sverige og kunstgjøding i Norge."²⁰⁹ In einem aphorismusartigen Zweizeiler wird dieser Gedanke zugespitzt und auf den Punkt gebracht: "Og det med ståplass på / jorden: hvor skal jeg sette bilen".²¹⁰ Obige Textpassagen machen überdies noch deutlich, dass auch die Irrationalität der sich rational gebenden abendländischen Zivilisation kritisiert und satirisch gezeichnet wird. Eine Irrationalität, die sich in einem Diskurs niederschlägt, der teilweise von Einsicht geprägt ist ("Jeg liker at du er et dyr"), gleichzeitig aber die eigene Position nicht in Frage stellt: "...fordi jeg liker at du er et dyr, et syndig såkalt menneske, et utviklet barn jeg kanskje må gi ris - ja akkurat, da må jeg rise deg. Det gjør meg ondt, og det gjør Jesus ondt. Knapp buksene ned."²¹¹

Der ganze dritte Teil von "Granatmannen kommer" ist durch die Verzahnung der Problematisierung der Dichterrolle mit der allgemeinen Sozialkritik als Reflexion nach zwei Seiten hin konstruiert. Wenn es heisst: "...fordi jeg liker at du er et dyr, et syndig såkalt menneske", trifft das auch auf die DichterInnen zu, denen die Missstände der Welt als Stoff für ihr Schreiben dienen. So ist es denn auch sicherlich kein Zufall, dass sich das Ich als "tangloppe" bezeichnet ("jeg selv på overflaten av den som en tangloppe"²¹²). Dergestalt wird in der Tiefenstruktur des Textes gezeigt, dass die Figur des "hvite menn" sich in ihrem Treiben selbst zum Tier erniedrigt. Das Christentum hat bei diesem Prozess die Funktion, die Untaten gleichsam zu veredeln, das wird im Text klar ausgesprochen, wenn es heisst: "Vi lånte kristendommen som et menneskelig statussymbol, et alibi for at vi var her. Og selvfølgelig også skulle være her. Alle som ikke hadde Jesus med seg måtte vi ta hånd om,

208 S. 35.

209 S. 32.

210 S. 51.

211 S. 35.

212 S. 32.

eller hender om. Den høyre slapp å vite hva den venstre foretok seg."²¹³ Der Missbrauch, der mit Jesus' Namen getrieben wird, erfährt mit folgender Passage eine besonders drastische Darstellung: "I 40 dager var Professoren i ørkenen. Ikke en djevel kom og fristet ham. Men gjennom tornehekkene klatret en sort prins. Han tok av seg hatten og vendte seg høflig til Tornerose: Unnskyld, men hvorfor later De som om De sover? Der utenfra ser jo alle at De onanerer hele tiden."²¹⁴ Das ist als Anspielung auf Jesus' vierzigtägigen Aufenthalt in der Wüste zu verstehen.²¹⁵ Was in der Bibel als Widerstandsmetapher von enormer Wichtigkeit und Tragweite ist, wird hier in den Augen des schwarzen Prinzen zum gewöhnlichen Akt der Selbstbefriedigung. Der tiefere Sinn westlichen Erkenntnisdrangs wird vom Vertreter einer anderen Kultur als bloße Selbstbefriedigung ohne gesellschaftliche Relevanz gesehen. Die Intention des Textes zielt mittels solcher Passagen (vgl. auch das Wortspiel "broilerier, svinerier og kyr i eleison") in erster Linie darauf, die Funktion des Christentums als Legitimationshilfe für die Grausamkeiten der Industrieländer ins Licht zu rücken. Ihre Haltung ist dabei gekennzeichnet durch eine erschreckende Verantwortungslosigkeit (Den høyre [hånd] slapp å vite hva den venstre foretok seg" - auch das ist ja eine Anspielung auf die Bibel) und Irrationalität: "Hold hendene fram! Kong Leopold og Jesus gråter nå, fordi vi helt nødvendigvis må hugge av deg hendene, det er fordi du er et opprørsk lite sorthudet dyr. Men kongen har vært nådig. Det er kokende bek å stikke stumpene i. Takk Jesus og kong Leopold fordi du ennå lever og kan kripe over gulvet, skjelvende, din vesle gris, nå smeller jeg med piskene. Den lyden morer oss, du skvetter jo. Slik Kongen opp i rumpen nå, det liker du, din helvetes perverse apekatt. Nei nå! fy pokker, nå smeller det alvor i piskene, det får være grenser!"²¹⁶ Dieser Diskurs strotzt nur so vor Arroganz und Perversion. Das Ich befiehlt einem Vertreter einer anderen Hautfarbe Dinge zu tun, die es verabscheut und bezeichnet den anderen als Tier, ja beschimpft ihn auf übelste Art und Weise. Dies geschieht, ohne sich je Gedanken über die eigene Position zu machen.

Im vierten Teil wird dieser Diskurs europäischen Überlegenheitsgefühls weitergeführt, indem bereits im Eröffnungsgedicht das Ich sich als freie Welt bezeichnet. Wieder lehnt sich der Sprachduktus an die Bibel an:

jeg er den frie verden
sannheten og demokratiet
la de små barn komme til meg
som også
hiroschimas skrik var deres ²¹⁷

²¹³ S. 34.

²¹⁴ S. 35.

²¹⁵ Vgl. Lukas 4; 1-13. Zwingli-Bibel, Zürich 1966.

²¹⁶ S. 35.

²¹⁷ S. 47.

Das lyrische Ich, das von sich selbst sagt, es sei die Wahrheit, dekonstruiert seinen Diskurs gleich in mehrfacher Hinsicht. Werden bereits durch die Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki seine Behauptungen ("jeg er den frie verden / sannheten og demokratiet") mehr als in Frage gestellt, so geschieht dies auch auf der Diskursebene. Wer von sich behauptet, die freie Welt, die Wahrheit und die Demokratie zu sein, der ist von den mit diesen Begriffen verbundenen Konzepten weit entfernt. Und weil es sich hier ja um eine Anspielung auf die Worte Jesus' handelt, dürfen wir hier auch christlich argumentieren. Das lyrische Ich begeht hier die schlimmste aller theologischen Sünden, es leidet unter "superbia". In "Granatmannen kommer" wird auch gezeigt, wie weit diejenigen, die sich Christen nennen, vom christlichen Gedankengut abgerückt sind.

Die "superbia" oder Arroganz dessen, der ökonomisch stärker ist, kommt im folgenden Text zum Ausdruck, der überdies illustriert, wie menschenverachtend unser westliches Denken und Handeln längst geworden ist:

VET DE AT NAPALM KAN KJØPES?
Vend Dem til den helt riktige forhandler
JOHNSONS NAPALM PÅ TAKET
kleber best

Sett Dem godt ned i stolen
og hør nærmere om
JOHNSONS NAPALM
som brenner for den frie verden

(Vi fører også andre
insektsmidler) ²¹⁸

Napalm wird hier wie irgend eine ganz gewöhnliche Ware zum Verkauf angeboten. Der Zusatz in Klammern soll wohl die Textintention noch unterstreichen. Es soll gezeigt werden, bis zu welchem Grad unsere sog. westliche - und hier insbesondere die amerikanische - Gesellschaft ("den frie verden") menschenverachtend und verantwortungslos geworden ist. Auf den Punkt gebracht wird die Kritik mit dem Zweizeiler, der auf das Märchen "Rotkäppchen" anspielt und eine "Rotkäppchen-Frage" formuliert: "Men Bestemor, spurte Rødhette, hvorfor / har du så store ambassader"²¹⁹. Wir wissen, welche Antwort das Märchen parat hat...

Mit "Granatmannen kommer" hat sich Paal Brekke einem für sein poetisches Schaffen problematischen Punkt genähert. Betrachten wir seine Entwicklung von

²¹⁸ S. 49.

"Skyggefektning" aus dem Jahre 1949 bis zu "Flimmer. Og strek" aus dem Jahre 1980, so bildet "Granatmannen kommer" die Scharnierstelle, an der der Übergang von einer (subjektiven) Kunst der poetischen Einbildungskraft hin zu einer (objektiven) Konzeptkunst sich manifestiert. Was sich bereits in "Det skjeve smil i rosa" angekündigt hat, tritt im nachfolgenden Gedichtband noch deutlicher hervor und ist dann in "Flimmer. Og strek" deutlich ausgebildet: die Tendenz, die Gedichte stärker in einen referentiellen Rahmen zu pressen, ineins damit den kreativen Aspekt zurückzudrängen zugunsten des Konzepts, das auf Kalkül/Arrangement bereits vorhandener Teile basiert. D.h. es geht nicht mehr wie noch in den früheren Sammlungen "Skyggefektning", "Løft min krone, vind fra intet" und "Roerne fra Itaca" um einen eigenen Entwurf der Welt mittels genialer Bilder, sondern jetzt werden Redeteile, Phrasen, Dinge aus der empirischen Wirklichkeit literarisch montiert. (Es erstaunt von daher wenig, dass die auf "Granatmannen kommer" folgende Sammlung "Aftenen er stille" ganz der Schilderung eines Altersheims und dessen Insassen gewidmet ist, der situative Rahmen ist hier ganz klar gegeben.) Diese Art von Kunst, die stark auf einem Konzept, auf gebundener Phantasie und weniger auf freier Phantasie und Imagination eines schöpferischen Subjekts beruht, hat gerade im Bereich der Lyrik ihre Tücken, weil diese durch eine allzu starke Betonung des rein Gedanklichen leicht blutleer zu werden droht. Damit öffnet sich ein Zwiespalt, der unserer Meinung nach für die Lyrik Paal Brekkes typisch ist, gilt es doch, die Balance zwischen Intellekt und Herz - um es abgekürzt auszudrücken - zu finden.

Es ist interessant, einmal von dieser Problematik her ein Gedicht zu lesen, das relativ häufig in Anthologien zitiert wird:

En sort badedrakt på snoren, dampende
i solflimmer. Hagestolen din
tom, men en bok lagt skrevende i
gresset. Nært, langt borte
lyd av slåmaskin og barnestemmer
En pluselig bølge av sommer
surr av fluer, lukt
av varm støvet landevei, kløvereng

Jeg har stanset i helletrappen opp
en død fisk i hånden, slukstangen
over skulderen. Nå
nå roper jeg kanskje ²²⁰

Das Gedicht lässt sich einfach in zwei Teile segmentieren, bestehend aus den ersten acht Zeilen und den auch graphisch von den ersten acht Zeilen abgehobenen

219 S. 51.

220 S. 13.

vier Zeilen des zweiten Teils. Der erste Teil ist gekennzeichnet durch das gänzliche Fehlen von Verben, wenn man von den Partizipien absieht. Das Ganze erhält dadurch etwas ausgesprochen Statisches. Bild wird an Bild gereiht, ohne dass die "Zeitlichkeit der Verben" die gemäldeartigen Sequenzen stört: "En sort badedrakt på snoren, dampende /i solflimmer. Hagestolen din / tom, men en bok lagt skrevende i / gresset." Die deiktischen Bezüge sind hier noch völlig unklar. Sie werden es erst mit dem Beginn des zweiten Teils, der markant mit "Jeg" beginnt. Erst jetzt kommen konjugierte Verben vor. Besteht der erste Teil aus elliptischen Aneinanderreihungen, so der zweite aus zwei syntaktisch relativ einfach gebauten Sätzen, die nur durch das Enjambement kompliziert werden: "Jeg har stanset i helletrappen opp / en død fisk i hånden, slukstangen / over skulderen. Nå / nå roper jeg kanskje". Erst im zweiten Teil kommt ein Zeitfaktor ins Spiel, ausgedrückt durch das Perfekt und das nachfolgende sehr auffallende Präsens der Schlusszeile. Aufgrund beider Teile lässt sich nun der Schluss ziehen, dass es sich beim ersten Teil um die Beobachtung des "Jeg" aus dem zweiten Teil handelt, das "din" in Zeile 2 lässt jedenfalls darauf schliessen. Interessant und in unserem Zusammenhang wichtig ist nun, wie der "Jeg-Du"-Gegensatz im Gedicht zum Tragen kommt. Währenddem nämlich das Du des ersten Teils offensichtlich damit beschäftigt war, ein Buch zu lesen, ging das Ich des zweiten Teils fischen und kommt mit einem toten Fisch in der Hand zurück. Die unterschiedlichen Tätigkeiten gilt es nun in ihrem bedeutungsmässigen Gehalt zu beachten, weil sie die metaphorische Ausbildung des von uns weiter oben angesprochenen Gegensatzes darstellen. Das Du der *contemplatio* steht hier ja dem Ich der *actio* gegenüber, das genau in dem Moment Kontakt herstellen will, nachdem es sich selbst *contemplativ* - es betrachtet die Szenerie im Garten und beginnt den Sommer zu fühlen - verhalten hat. Die Imaginationsfähigkeit, verstanden als kreativer Aspekt, die beim Lesen äusserst wichtig ist, spielt beim Fischen keine Rollen, weil hier ja klar vorgegeben ist, was zu tun ist. Wird beim Lesen eine Welt imaginiert und dementsprechend lebendig gemacht, passiert beim Fischen das Gegenteil. Damit sind zwei unterschiedliche Seinsweisen angesprochen. Die eine ist betrachtend, kreativ; die andere ist besitzergreifend, will erkennen und zerstört das, was sie erkennen will. Einem *contemplativen*, ehrfürchtigen Umgang mit der Natur steht ein *instrumenteller* Umgang gegenüber oder, bezogen auf den Schreibprozess selber, einer gefühlbetonten, schöpferischen Erzeugung eines eigenen poetischen Universums steht ein intellektuelles Arangieren und Montieren der bereits vorgegebenen Welt gegenüber. Keiner der beiden Seinsweisen ist der Vorzug zu geben, weil der Weg im Zusammengehen beider Elemente zu suchen ist. Deshalb auch das vorsichtige "Nå / nå roper jeg kanskje". Damit wird ein Bezug zum Du angestrebt, und es scheint, als ob das Ich sich erst durch das Du finden und bestimmen kann. "En plutselig bølge av sommer / surr av fluer, lukt / av varm støvet landevei, kløvereng" deutet auf ein Glücksmoment hin, das im poetischen Universum Paal Brekkes immer in einer solchen Begegnung stattfindet (vgl. die Interpretation von "Det kunne være nu", S. 103ff. wie auch Brekkes Gedichte "En konkylie vårt hus" und "Slå alle speil i sund!" aus "Løft min krone, vind fra intet").

8. Aftenen er stille

Dieser 1972 erschienene Gedichtband wurde von der Kritik sehr gelobt. Brekke erhielt den "litteraturkritikerpris" für dieses Werk, auch wurde eine Hörspielfassung eingerichtet. Brekke fährt hier auf dem eingeschlagenen Weg fort, indem die einzelnen Texte ein gemeinsames Thema haben, nämlich das der alten Leute in einem Altersheim. Der situative Kontext ist immer klar gegeben, die deiktischen Bezüge dementsprechend auch, so dass alle, die so lesen wollen, das Heim "Alders Hvile" als Beispiel eines real existierenden Heims des damaligen Norwegens anschauen können. Auch die Titelgebung der fünf Sektionen bietet keine Schwierigkeiten: "Sett utenfra", "Morgenstell", "Ennå her", "7 til 19", "På værelset" und "Utflukten". Einzig das "Ennå her" lässt einen gewissen Spielraum an Bedeutungsmöglichkeiten offen. Mit dieser Sammlung nimmt sich Brekke erstmals ein klar umrissenes Thema vor; es geht um die Beschreibung des Altersheims "Alders Hvile" sowie um die Charakterisierung der Insassen, die auch selbst zu Wort kommen. Figurenrede ist also ebenso anzutreffen wie auktoriales Erzählen, was den Texten einen starken epischen Einschlag gibt. "Aftenen er stille" unterscheidet sich insofern von der übrigen lyrischen Produktion Brekkes, als hier das Schwergewicht auf ein Thema gelegt wird. Wurden vorher die Auswüchse moderner Industriegesellschaften generell oft satirisch geschildert, so steht jetzt der Umgang eben dieser Gesellschaft mit den alten Leuten zur Debatte; der Umgang mit denjenigen also, die in wirtschaftlicher Hinsicht nicht mehr produktiv sind. Ist bereits die Existenz von Altersheimen als solche fragwürdig, so wird sie es doppelt, wenn eine solche Einrichtung auch noch den Gesetzen des Marktes unterworfen und dementsprechend ihnen weit mehr als den Insassen verpflichtet ist. Das ist eine Kritik, die in den Texten klar ausgesprochen wird:

Her er et styre, oppnevnt kommunalt, som krever
 en forretningsmessig regnskapsførsel (-Jeg har
 ingen til å hjelpe meg med slikt). Et styre
 som også ser på andre regnskaper, budsjetter
 trekker fra iblant og legger aldri til, og ellers
 kommer ut en gang om året, ser seg om og spiser
 middag. (-Men hvis pensjonærene vil klage over
 noe? - Det må gå igjennom meg, selvfølgelig. Slikt
 hender bare aldri, våre gamel trives her)

Av økonomiske grunner er betjeningen for liten...²²¹

²²¹ Paal Brekke: Aftenen er stille, Oslo 1973, S. 10 f.

Weil das Personal überfordert ist, kommt es auch gelegentlich zu Fällen grober Vernachlässigung:

Doktor Olram ordner teppet som
upassende var glidd ned om føttene
på gamle Elis lik. Og
lukker øynene ett sekund
Hun var uappetittelig, vet han
Men at neglene på tærne har
vokst innover, er vanstell!
Frøken Krohg har sett hva
doktoren så, og rødmer sint
Han skriver dødsattesten ut ²²²

In "Aftenen er stille" - bereits die zitierten Passagen zeigen das - überwiegt das, was wir Reflexionslyrik genannt haben. Die Metaphorik ist fast ganz verschwunden zugunsten eines Sprachgebrauchs, der nüchtern erzählt und benennt. Hier wird weder Wirklichkeit konstruiert (wie beim frühen Brekke) noch wird die Wirklichkeit neu montiert (wie beim späteren Brekke). Vor allem zu Beginn der Sammlung wird dem mimetischen Prinzip stark geschwört:

Aldersheimens grunnflate, med hovedhus og fløyer
oppgis til godt over 300 kvadratmeter
Til dette kommer hovedhusets annenetasje
[...]
Vaktene er fra 7 til 15, fra 12 til 19
fra 19 til 7
og deles mellom søster Marte (sykepleiersken)
og søster Gro og søster Anne (samarittene) ²²³

Solche Texte lassen einen merkwürdig unberührt, vielleicht gerade deshalb, weil sie zuwenig gestaltet sind. Unsere Kritik betrifft nicht die Themenwahl, ist es doch zweifellos Brekkes Verdienst - und das hat ihn wohl auch preiswürdig gemacht, den Blick auf etwas zu lenken, was gerne verdrängt wird. Allein, ein gutes Thema macht noch keine gute Lyrik, deren Verdienst es ja nach Brekke ist, die Dinge anders zu sagen.²²⁴ Die mangelnde Gestaltung, die blosser Wiedergabe von Bekanntem verursacht beim Lesen leicht Langeweile:

²²² S. 51 f.

²²³ S. 11 f.

²²⁴ Vgl. Farvel'ets rester, a.a.O., S. 43: "Jeg er litt redd for at han ødelegger nettopp lyrikkens muligheter, nemlig til å si det annerledes. Hardere. Iallfall annerledes."

Nummer 3 og 5 og 7 er dobbeltværelser
 med tre senil demente, sengeliggende
 og sengene tilgriset av ekskrementer
 hver morgen. Tre halvfriske gamle
 deler rom med dem, men kommer opp
 ved egen hjelp og har spist frokost alt
 før dette siste av morgenstellene (de
 ville ellers neppe spist med særlig
 appetitt, har ofte Kristin sagt)
 Søster Gro og Kristin løper inn og ut
 med håndklær, vaskekluter, nye laken ²²⁵

Die Lesenden sind mit solchen Texten völlig unterfordert. Merkwürdigerweise sind nicht nur die Teile blass, die das Altersheim als Gebäude beschreiben, sondern auch dort, wo wir etwas über das Leben der Insassen erfahren, macht sich Langeweile breit:

Johnsrud må ta briller på seg
 for å se å snakke
 Han er heldøv nå etter
 40 år på valseverket
 - Men dere hadde vel ørebeskyttere?
 -Hva? Jo ørebeskyttere jo
 dem fikk vi i femtini
 og da økte de jo lydstyrken på
 verket, ja, og noen må nødvendigvis
 iblant ta dingsene av seg, vet du
 om noen har en viktig beskjed, vet du ²²⁶

Diese Art realistischer Darstellung wirkt platt. Es zeigen sich hier die Grenzen lyrischer Darstellungsmöglichkeiten, ist es doch innerhalb dieses Genres nicht möglich - und es wahr wohl auch nicht beabsichtigt -, das Thema auszuloten. Dies wäre nur in der Form eines längeren epischen Textes machbar. So aber offenbart sich eine Schwierigkeit, die in dieser Sammlung besonders akut wird, die aber auch generell ein Problem der Brekkeschen Lyrik ist. Der Realismus der verhältnismässig kurzen Texte lässt nicht viel Raum für Deutungen. Die obigen Abschnitte weisen verhältnismässig wenig "Leerstellen" im Irserschen Sinne auf. Dadurch wird die Deutungsaktivität der Leserinnen und Leser stark vermindert. Gleichzeitig kommen aber bei Brekke immer wieder Themen zur Sprache, die nach einer vertieften Dar-

225 S. 29.

226 S. 48.

stellung ebenso drängen wie nach einer vertieften Aneignung auf der Rezipientenseite. Der zwiespältige Eindruck von "Aftenen er stille" rührt denn auch vor allem von der gewählten Darstellungsform her, die dem Lesen zuwenig Widerstand leistet. Die relativ kurzen Texte sind unserer Ansicht nach für eine mimetische Darstellungsweise nicht geeignet. So laufen einige der Insassen des Altersheims Gefahr, zur Karikatur zu werden, und es kann keine Rede davon sein, dass ihre Problematik, die ja auch eine gesellschaftliche ist, die Lesenden wirklich betroffen macht. Das würde allein eine Darstellungsform leisten, die angesichts der gebotenen Kürze eben nicht noch alles sagt, sondern "Leerstellen" lässt. Das wiederum hiesse, zurück zu der Bilderlyrik der früheren Sammlungen zu gehen. Denn die Kürze der lyrischen Texte ist auf Bilder angewiesen, weil die Thematik ja gerade nicht geschildert, sondern einzig ins Bild gesetzt werden kann.

Mit "Aftenen er stille" fällt Brekke hinter erreichte Positionen zurück, weil seine Darstellungsform sich nicht mit dem gewählten Thema verträgt. Die auktoriale Erzählsituation verschwendet keinen Gedanken mehr an die Frage, die in "Granatmannen kommer" noch sehr virulent war. Die Frage nämlich, ob denn die Realität sprachlich überhaupt noch angemessen zu erfassen sei. So ist es gerade der vermeintlich harte Realismus von "Aftenen er stille", der sich beim näheren Hinsehen als Verharmlosung entpuppt: ob das der Grund für die Popularität des Buches war?²²⁷

9. Die Geschichtlichkeit der Poesie - Syng ugle

Die Sammlung "Syng ugle"²²⁸ aus dem Jahre 1978 wird von Jan Erik Vold folgendermassen beschrieben: "Disse 'enkeltvisе dikt' [so heisst die Sammlung im Untertitel] er sterkt personlige riss fra et langt skriverliv. De streker seg tilbake til tidlig barndom, over tiden i Sverige under krigen, de modne år og 25-årsjubilantens oppsummerende versetale, samt flere knipper kortdikt og paroler, og reisedikt fra Europa, USA og Asia - fram til det nye liv som voksen far og fraskilt mann, med dertil hørende politikks og især kjærlighetsbesvær."²²⁹ Das Spektrum dieser Gedichte ist in der Tat riesig, und die typischen Brekkeschen Thematas werden gestaltet. "Et stikkord her kan muligens være identitetsproblematikk, da brukt som en sekkebetegnelse som omfatter såvel dikt som omhandler forfatterens egen skrivesituasjon, som dikt om infantilitetens psykologi (aggresjon og angst), dikt om personlighetens dannelse og spaltning, og om barndom, alderdom, død. Et annet stikkord kan

²²⁷ Jan Erik Vold: Et essay om Paal Brekke, a.a.O., S. 37: "Boken vakte stor oppmerksomhet: den kom i annet opplag, den ble tildelt årets Kritiker-pris, og den er blitt bearbejdet til radioteaterstykkе som er sendt i flere land."

²²⁸ Paal Brekke: Syng ugle. Enkeltvisе dikt, Oslo 1978.

²²⁹ Jan Erik Vold: Et essay om Paal Brekke, a.a.O., S. 37.

være erotikk og seksualitet, og dette kan vanskelig skilles fra det første."²³⁰ "Syng ugle" ist in vier Teile geteilt. Der zweite ist ein Auftragswerk; es handelt sich um einen Prolog ("Prolog ved et 25-års studentjubileum"), geschrieben 1966. Teil vier vereinigt Reisegedichte, die man als Städteportraits bezeichnen könnte. Der erste und der dritte Teil enthalten Gedichte, die untereinander keinen Zusammenhang aufweisen, "enkeltvis dikt" eben.

Wie schon in "Aftenen er stille" so ist Brekke auch in "Syng ugle" äusserst sparsam im Gebrauch von Bildern. Es handelt sich in hohem Masse um prosaische Lyrik, die weitgehend nur noch aufgrund der Zeilenordnung als Lyrik überhaupt bestimmbar ist:

TILFØYELSE (1)

Da jeg skjønte at toalettet var
fullstendig stoppet til og
faktisk måtte renses opp, forsøkte
jeg først med de vanlige sugekoppene
siden ståltråd, men hele skålen
måtte skrus av, løftes bort. Da
så jeg, sammenpresset i det trange
røret et tre års gammelt barn. Han
stirret på meg, skremmende kjent
- meg kan du ikke spyle ut ²³¹

Das Enjambement kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieses Gedicht problemlos auch als Prosatext gelesen werden könnte. Wir haben es hier mit einer Tendenz zu tun, die sich in Brekkes Werk schon früher abzeichnet, und zwar handelt es sich dabei um die Annäherung der lyrischen Sprache an die Sprache des Alltags. Von der Möglichkeit, Sprache kreativ zu verwenden - das zeichnet lyrische Texte u.a. ja gerade aus -, wird nur mehr mässig Gebrauch gemacht. Hier liegt nebenbei bemerkt eine Schwierigkeit der Rezeption verborgen. Man wird verleitet, die Zeichenträger unmittelbar in ihrem referentiellen Bezug zu lesen und bedenkt nicht, dass es sich um Sinnzeichen handelt, die zunächst auf sich selber (auf den Text als Ganzes) verweisen. Hinzu kommt, dass gerade bei Gedichten, die referentiell gelesen werden können, der Analyse der kommunikativen Situation des poetischen Diskurses oft nicht die nötige Beachtung geschenkt wird, weil von vornherein das Interesse auf die "Inhaltsebene" der Gedichte, auf die Motive, gerichtet ist. Ein Motiv für sich allein bedeutet aber noch nichts. Das Gedicht, das mit dem Titel "BILL. MRK."

²³⁰ Arild Linneberg: Tvettydighetens intriger. Paal Brekke: Syng ugle (Rez.), in: Vinduet, Nr. 2, 1979, S. 71-72, S. 71.

²³¹ S. 18.

auch auf der hinteren Umschlagklappe des Buches abgedruckt wurde, ist als poetischer Diskurs gelesen beispielsweise weitaus komplizierter und auch raffinierter konstruiert, als es vom Motiv her den Eindruck macht. "På det personlige plan: Resignasjon og selvinnsikt på bitre vilkår", kommentiert Vold²³² und macht sich die Sache damit einfach. Das Gedicht lautet wie folgt:

BILL. MRK.

Forfatter, halvgammel, påstått
utbrent og på ett
decennium gjort reaksjonær
søker herved seg selv
Et klart lys av ungdom
må du ha i øynene
og viljen til enda en gang
å slå til begge sider
Hjemmekos og TV frabes
Men din sterkere hånd
i min svakere ønskes ²³³

Volds Charakterisierung zeigt, dass der "forfatter" im Gedicht mit Brekke identifiziert wird, eine Spekulation, die sich nicht nachweisen lässt und wohl verantwortlich dafür ist, dass das ironische Spiel im Text gar nicht wahrgenommen wird. Schon die Tatsache, dass hier ein Verfasser oder eine Verfasserin mittels Chiffreinserat offenbar sich selbst sucht, lässt aufhorchen. Von Resignation ist im Gegensatz zu Volds Behauptung nicht viel zu spüren, stattdessen wird ein ironisches Spiel mit den Klischees der Chiffreinserate getrieben. Eine Ironie, die durch die widersprüchliche Aussage noch verstärkt wird.

Das Gedicht lässt sich in zwei Teile segmentieren, die durch zwei verschiedene Diskursformen gekennzeichnet sind. Der Diskurs des zweiten Teils beinhaltet das "Anforderungsprofil", beginnend mit "Et klart lys av ungdom..." Dieser Diskurs steht zum ersten, der die "Selbsteinschätzung" umfasst, tendenziell im Widerspruch. Zumindest lassen sich beide nicht nahtlos verbinden. Dieser Bruch der Diskursformen trägt eine Ironie in den Text, die das Wort "reaksjonær" affiziert. Das Wort wie auch der ganze Text beginnen auf merkwürdige Art und Weise zu schillern, will doch die Selbsteinschätzung ("og på ett decennium gjort reaksjonær") nicht zu "Hjemmekos og TV frabes" passen. D.h. der angebliche Reaktionär führt einen ganz und gar nichtreaktionären, will sagen progressiven Diskurs. Aber das ist doch logisch, könnte man einwenden. Eben weil er Reaktionär erst mit zunehmendem Alter gewor-

²³² Jan Erik Vold: Et essay..., a.a.O., S. 37.

²³³ S. 23.

den ist, sehnt er sich nach seiner verlorenen progressiven Jugend. Das aber erklärt wiederum noch nicht, wie es möglich ist, dass einer, der Reaktionär geworden ist, dieses Bewusstsein des Mangels noch hat und progressive Werte für sich herbeisehnt. Oder ist es vielmehr so, dass auch dieser zweite Diskurs ironisch gemeint ist? Die reichlich abgegriffene Formel "Et klart lys av ungdom / må du ha i øynene" könnte darauf hindeuten. Der Text gibt keine Antwort auf solche Fragen.

Wichtig ist aber, den "forfatter" als Figur im Text nicht und unter keinen Umständen mit dem "forfatter" ausserhalb der Literatur gleichzusetzen, weil sonst für das ironische Spiel kein Raum mehr bleibt und die Gefahr besteht, kurzschlüssig zu interpretieren. Denn es liegt noch eine andere ironische Ebene im Text versteckt. Ein Reaktionär ist ja einer, der Zustände herbeisehnt, die als historisch überwunden angesehen werden. Ist also das Anforderungsprofil, das der Reaktionär an sich stellt, überwunden? Das kann aber wohl nicht die Textintention sein. Der Text bleibt dergestalt nach allen Seiten hin offen und torpediert fortlaufend den Versuch einer eindeutigen Sinngebung.

Das "Sich-selbst-Suchen", das in diesem Gedicht thematisiert wird, spielt in Brekkes Lyrik generell eine grosse Rolle. Vor allem im ersten Teil von "Syng ugle" findet sich eine ganze Reihe von Gedichten, in denen der Frage nachgegangen wird, wie die Kindheit das Leben des Erwachsenen determiniert, wie das Ich sich konstituiert. Gerade weil das "Ich" bei Brekke keine konstante, mithin unproblematische Grösse ist, sondern ständig in Frage steht, sind das Thema zahlreicher Gedichte die Faktoren, die die Ich-Bildung beeinflussen, vgl. etwa die Gedichte "12-ÅRINGS HAT", "OM INFANTILITET", "TILFØYELSE (1)", "TILFØYELSE (2)", "MOT-DØDS", "OM ALKOHOL" usw. In seiner Rezension von "Syng ugle" bezeichnet Linneberg diese Gedichte als die "nyenkle" des ersten Teils und zieht eine Linie zu "det nesten modernistisk lukkede i samlingens siste del".²³⁴ An dieser Charakterisierung ist sicher etwas Richtiges, auch wenn die Gegenüberstellung - "det helt nyenkle" auf der einen Seite vs. "det nesten modernistisk lukkede" auf der anderen Seite - wohl eine sehr fragwürdige Vorstellung von Literatur insinuiert. Es darf aber nicht übersehen werden, dass auch der erste Teil von "Syng ugle" Gedichte enthält, in die eine geschichtliche Perspektive einfliesst; Gedichte, die mit den Erwartungen der Leserinnen und Leser spielen und deshalb für die Interpretation recht ergiebig sind. Das scheint uns beispielsweise in "Torso" der Fall zu sein:

TORSO

Kastet på en mødding
glemt i tre tusen år

gravd fram med ben og armer
borte. Skrellet naken er

²³⁴ Arild Linneberg: *Tvetydighetens intriger*, a.a.O., S. 71.

jeg ennå her! Det gress og
løv mumler sier jeg imot ²³⁵

Das Fragmenthafte, auf das schon der Titel anspielt, wird mit dem elliptischen Eröffnungssatz auch syntaktisch noch unterstrichen. Ein Subjekt fehlt; es taucht erst in Zeile 5 auf. Zugleich wird damit das Objekt "Torso" mit dem Subjekt "Ich" gleichgesetzt. Das Gedicht thematisiert zunächst einmal den Unterschied zwischen ontologischer und phänomenologischer Existenz. Auch das während 3000 Jahren Vergessene hört deswegen nicht auf zu existieren, sondern ist da. Zwar wird es lädiert ausgegraben - es ist zum Torso geworden -, trotzdem ist es aber noch immer fähig, sogar der Natur zu widersprechen. Für die Rezeption schwierig ist nicht nur die Identifikation des Torso mit dem "Ich" des Gedichts (des Diskurses), sondern auch die Tatsache, dass der Torso, der sich als das Ich entpuppt, der Natur widerspricht. Damit setzt sich das Gedicht klar von jenem Typus Naturlyrik ab, der Natur als etwas zeitlos Gültiges besingt und bei dem der Mensch letztlich im Einklang mit der Natur lebt. In "Torso" ist stattdessen die Opposition zwischen der Natur und dem Menschen klar gegeben, wenn das Ich ihr widerspricht. Das macht auch das spezifisch Moderne dieses Gedichts aus: Die sogenannt unversehrte Natur gibt es im 20. Jahrhundert nicht mehr. Sie zeugt, auch wo sie scheinbar unberührt wirkt, von menschlichem Eingriff, von Geschichte. Deshalb hat auch das, was Gras und Laub murmeln ("Det gress og løv mumler..."), seine Geschichte und ist nicht einfach ein harmloses Naturstück. Der Torso, nach 3000 Jahren wieder zum Leben erweckt, wieder auf die Welt gekommen (das "naken" lässt sich mit dem Moment der Geburt assoziieren), weiss davon, kraft seiner langen Erfahrung. Dh. ihm ist eine geschichtliche Perspektive gegenwärtig, die den Zeitgenossen fehlt.

Was aber soll mit der Verbindung des Torso mit dem Ich des Diskurses gemeint sein? Versteckt sich in dieser Verbindung nicht auch eine Aussage über Kunst im allgemeinen und hier über Literatur im speziellen? Denn es wird doch etwas über die Bedingungen von Literatur ausgesagt, wenn der Torso mit dem Ich des Diskurses gewissermassen verschmelzt. Was also auch wieder zum Vorschein kommt nach 3000 Jahren, ist das Ich mit seinem Diskurs. Ich bin der Torso, das Kunstwerk, das so lange Zeit vergessen war, und jetzt unter veränderten Bedingungen rezipiert wird. Der Torso als Metapher für ein Kunstwerk, das trotz seiner 3000 Jahre uns noch etwas angeht, uns noch etwas lehren kann? Dass die Beine und Arme weg sind, widerspricht nicht dieser Annahme, weil das - wieder auf der metaphorischen Ebene - ja nur heissen kann, dass wir am Kunstwerk nicht mehr das gleiche sehen wie diejenigen, die lebten, als das Kunstwerk entstand. Geschweige denn, dass wir das Gleiche gleich interpretieren würden. Eine Tatsache, die hermeneutisch betrachtet evident ist. Was dieses Gedicht so faszinierend macht, ist seine versteckte Poetik. Auch das Gedichteschreiben soll gegen den geschichtslosen Zustand kämpfen. Gerade durch das Schreiben kann gegen den scheinbar natürlichen Strom des Vergessens

angegangen werden. Dass das ein ganz wichtiges Thema bei Brekke ist, versuchten wir ja schon anhand von "Skyggefektning" zu zeigen. Kunst hat in Brekkes Texten immer auch die Funktion, die Menschen an ihre Wurzeln zu binden. Sie soll einen geschichtslosen Zustand verhindern helfen, der dann auch die Hoffnung auf Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse obsolet machen würde.

Der letzte Text der Sammlung, "Hiroshima", kreist um solche Probleme. Hier kommt die Frage zur Sprache, wie die Nachwelt mit dem Atombombenabwurf auf Hiroshima umgeht, bzw. welche Konsequenzen daraus gezogen werden. Die grauenhaften Auswirkungen der Bombe - fast alle Japaner, mit denen das lyrische Ich in Kontakt kommt, haben Familienangehörige verloren - kontrastieren mit der Reaktion der Europäer, insbesondere der Deutschen, die geschäftlich in Hiroshima sind und von einem Museumsbesuch absehen, weil sie keine Zeit für Besinnung und Gedenken aufwenden wollen. Vom Museum heisst es im Text:

på museet stod montre f. eks. med en hånd
og et glass smeltet sammen i en eneste klump og støvler
med føtter i som var i spebarnsstørrelse etter heten og
soldathjelmer med benrester i. så var der centimetertykke
hudskorper på sprit og en pikes hele hodehår. da jeg ble
kvalm gikk jeg over til det store hiroshima hotel for jeg
trengte en drink og i baren satt bare europeere og så på tv.
et par jeg snakket med var tyskere og hadde ikke vært i
museet for de var her i business. ²³⁶

Die offensichtlich recht unkritische Übernahme europäischer Kultur erfährt eine wirkungsvolle Kontrastierung mit dem Elend, das die europäisch-amerikanische Zivilisation verursacht hat.

Im Gedicht "Seoul (1-2)" sind es die Worte des norwegischen "øre-nese-hals legen", die mit dem unter 2 Ausgeführten konfrontiert werden:

SEOUL (1-2)

Det er motiverende, sa den norske øre-
nese-hals legen, å møte uventede utfordringer
Han viftet med hånden. Salen var stor, taus
Hjemme er det bare småbarn som ulykkesvis
får lut i seg. Mens det her er det vanligste
selvmordsmiddel. Til og med et rep er dyrere

²³⁶ S. 76.

2

Bilen stod fast i rimfrosset leire
 Vertskapet smilte, bukket, sprang
 sortfrakket kalosjerte etter hjelp

Blek vintersol. Til høyre
 gjennomsiktigmorkne treskur og
 barbente unger med en splitt bak
 i buksen, så de bare kunne sette seg
 på huk. Men rumpene fiolette av kulde

Bare øynene, selvsagt, som malt av Rafael ²³⁷

Die Figur des Arztes sieht auch angesichts des sozialen Elends nur sich selbst und wertet die Misere als Herausforderung. Sein Zynismus wird dabei von ihm nicht einmal wahrgenommen, jedenfalls verraten seine Worte nichts von Anteilnahme und Betroffenheit: "Hjemme er det bare småbarn som ulykkesvis / får lut i seg. Mens det her er det vanligste / selvmordsmiddel. Til og med et rep er dyrere". Konfrontieren wir aber 1) mit 2), wird klar, dass der Arzt als Figur des Textes die Bedeutung, die er als Figur der Welt hat, übersteigt. Er ist als Textfigur auch als Metapher europäischer (imperialistischer) Kultur zu lesen. Das wird deutlich, wenn der letzte elliptische Satz ("Bare øynene, selvsagt, som malt av Rafael") beachtet wird, dessen Funktion es wohl ist, eine Brücke zum Anfang zu bilden und gar nicht so deplaziert wirkt, wie es zunächst den Anschein macht. Auch wenn es sich bei "Seoul (1-2)" um zwei verschiedene Gedichte handelt, denen verschieden Eindrücke dieser Stadt zugrunde liegen, lassen sie sich trotzdem vergleichen, weil der Hinweis auf Rafael in 2) letztlich derselben fehlenden Anteilnahme entspricht, die in 1) für den norwegischen Arzt auch gilt: Während dieser als Vertreter einer gutausgebildeten abendländischen Elite die Misere geradezu braucht, weil diese motivierend und herausfordernd wirkt, schreckt der Erzähler trotz der offenkundigen Misere (er beobachtet sie ja selber) nicht vor dem Vergleich mit Rafael zurück, will sagen, er vermag auch im Elend das Schöne zu sehen, das für ihn gleichbedeutend mit abendländischer Kultur ist. Beide Aussagen sind angesichts des realen Leids gänzlich unangebracht und geschmacklos. Sie verraten aber etwas von der Haltung der westlichen Zivilisation gegenüber aussereuropäischen Kulturen.

Damit offenbart sich in der Tiefenstruktur der zwei Texte von Seoul (1-2) eine Kritik an unserer westlichen Zivilisation, der fehlende Anteilnahme, fehlendes (echtes) Engagement sowie eurozentrische Perspektive vorgeworfen werden. Die Kritik kommt dadurch zustande, dass die Art des Diskurses in Spannung zum erzählten Inhalt gebracht wird. Unsere Fähigkeit, unsere Sinne zu schärfen, sie zu sensi-

²³⁷ S. 71.

bilisieren für das Unrecht der Welt, ist uns abhanden gekommen. So hat der Arzt seine Ausbildung zum Spezialisten für die Heilung beschädigter Sinne ("øre-nese-hals legen") offenbar bezahlt mit dem Verlust eben dieser Sinne (der eigenen Sinneswahrnehmungen) oder doch zumindest mit deren Instrumentalisierung, denn von einer sensiblen Reaktion auf die eigenen Sinneswahrnehmungen ist nichts zu spüren. Dasselbe kann vom Diskurs in 2) gesagt werden. Der Vergleich mit Rafael schafft Distanz zur vorgängigen Beobachtung. Statt echte Hinwendung zu den Menschen Entwicklung eines Kunstsinns, der ablenkt vom konkreten Leid. Die Augen der asiatischen Kinder und Rafael sind zwei Textfiguren, die in Opposition zueinanderstehen. Sie sind nur unter der Abstraktion des Kontexts überhaupt vergleichbar. Auch von daher ist die letzte Sequenz des Gedichts gut im Gesamten intergriert. Eine vergleichbares Oppositionspaar bilden auch "bilen" und die "gjennomsiktig-morkne treskur".

Die soziale Dimension, die mit solchen Oppositionspaaren angesprochen wird, ist der zentrale Teil in einigen Städteportraits. Eng verknüpft damit ist auch das Verhältnis Poesie-Geschichtlichkeit, das in einigen Städteportraits zur Sprache kommt, wie etwa in dem Gedicht "Firenze":

FIRENZE

Fetmaget marmorplass, der historien dormer
stinn av sol. Over en brønskalk: duer
som blå kjempefluer. I skyggen av den ene
obelisk en tigger uten ben i en kasse på
hjul. Plutselig smeller noe. Duene skjærer
over oss i lav høyde, vingeflagret slår mot
ansiktet. Alle uten tiggeren huker seg lavere ²³⁸

Die Kontrastwirkung entsteht hier ohne Zweifel durch die Gegenüberstellung des Bettlers mit einem geschichtsträchtigen Ort. Dadurch prallen zwei verschiedene Konzepte aufeinander, wird doch der träge Überfluss ("Fetmaget marmorplass, der historien dormer / stinn av sol.") in Opposition zum Mangel des Bettlers gezeigt. Das Gedicht ist zweiteilig aufgebaut, weil mit dem kurzen Satz "Plutselig smeller noe" etwas Neues beginnt, eine andere Art des Diskurses. Formal wird das dadurch unterstrichen, dass im ersten Teil nur gerade ein Verb vorkommt, währenddem es im zweiten Teil deren vier sind. Die Gegenüberstellung der Art der Verben sowie auch des verschiedenen syntaktischen Aufbaus der zwei Teile ist für den Bedeutungsaufbau der Teile sehr wichtig. Der erste Teil wirkt ungemein statisch, herausgerissen aus dem Zeitablauf (die Verben fehlen). Das wird durch die Wahl des einzigen Verbs ("dormer") noch unterstrichen. Das einzige, was als Vorgang kenntlich

gemacht ist, ist das Schlummern oder Eindösen der Geschichte, eines Abstraktums. Mit "Plutselig smeller noe" kommt Bewegung in dieses statische Bild: "Duene skjærrer / over oss i lav høyde, vingeflagret slår mot / ansiktet. Alle uten tiggeren huker seg lavere". D.h. die Dynamik dieses zweiten Teils hebt diesen vom ersten statischen Teil klar ab. Mit dem letzten Satz wird zudem der Bettler in einen Gegensatz zur Masse, zu "Alle" gebracht. Der Bettler bückt sich nicht, weil die Vogelflügel ihm nichts anhaben können; in einer Kiste sitzend, befindet er sich ja schon fast auf Bodenhöhe. Das, was die anderen zu bedrohen scheint, ist für ihn ungefährlich, weil vertraut. Die Brotkrumen pickenden Tauben sind mit dem Dasein des Bettlers vergleichbar. Auch er muss sich mit dem begnügen, was vom Tisch der Satten für ihn übrigbleibt. Währenddem die Geschichte prall gefüllt mit Sonne vor sich hindöst, sitzt der Bettler im Schatten eines Obeliskens. Auch das wieder ein klares Oppositionspaar. Die kulturellen Leistungen, die im Laufe der Menschheitsgeschichte vollbracht wurden ("marmorplass, obelisk"), können nicht darüber hinwegtäuschen, dass es nicht gelungen ist, soziales Elend zu verhindern. Oder aber das Interesse, solches zu verhindern, fehlt ("historien dormer / stinn av sol."). Währenddem die einen als Touristen geschichts- und kulturträchtige Orte besuchen können, sind andere gezwungen, an eben diesen Orten ihr Leben als Bettler zu fristen.

Ein weiteres Assoziationsfeld wird aktiviert, wenn man sich überlegt, warum der Bettler keine Beine hat. Es muss sich also bei ihm um ein Unfall- oder Kriegsoffer handeln. Die Tauben (als Friedenssymbol) werden aufgeschreckt. Alle empfinden das als Bedrohung nur der Bettler nicht, weil er der einzige ist, der, in dialektischer Wendung sozusagen, kraft seiner Situation den Frieden nicht als solchen empfinden kann. Für ihn ist die vermeintliche Friedenssituation gekennzeichnet durch den täglichen Überlebenskampf. Das bekannte Wort, wonach ein Friede ohne soziale Gerechtigkeit kein Friede ist, scheint hier zuzutreffen, und insofern sieht der Bettler in der Situation nichts Bedrohliches. Durch die plötzliche Dynamik im zweiten Teil des Textes kommt Bewegung in das starre Bild. Das drückt sich im Auffliegen der Tauben aus. Jetzt wird die starre und ins Zeitlose gerückte Szenerie unter dem Aspekt der Veränderung oder wenigstens unter dem Aspekt der Bewegung gesehen. D.h. auf die Bewegung (das Auffliegen der Tauben), auf mögliche Veränderung reagieren die Touristen anders als der Bettler: "Alle uten tiggeren huker seg lavere". Was damit angedeutet wird, ist die Rückführung eines Symbols in die Zeitlichkeit der Geschichte. Indem etwas die statische, scheinbar zeitlose Ordnung stört, wird das naturhaft Scheinende eben dieser Ordnung als geschichtlich, als von den Menschen Gemachtes gezeigt. Das Mythische, das dem Marmorplatz und dem Obeliskens durchaus anhaftet, wird als Geschichtliches entlarvt und unter dem Aspekt der Veränderbarkeit gezeigt.

Ganz ähnlich wie "Firenze" ist auch das Gedicht "HONG KONG" aufgebaut. Wieder gibt es hier eine starke Kontrastwirkung zwischen Überfluss auf der einen sowie extremer Armut auf der anderen Seite, die ihrerseits für die Satten auch wieder bedrohlich wirkt:

HONG KONG

Turisten vandrer mellom skyskrapere
 kikker i vinduer: perler, kameraer
 Plutselig fra et sidesmug: et advarende
 taktfast stønn, en kuli, åk over skuldrene
 alt i alt tre hundre kilo kuli som en
 tank dit han skal. Og du hører samme
 taktfaste stønn lenge. Alle viker unna ²³⁹

Die Figur des Touristen wird beim Betrachten von Luxusgütern durch den herannahenden Kuli aufgeschreckt. Der Vergleich des Kuli mit einem Tank (Panzer) offenbart etwas von der Bedrohung, die vom Kuli auszugehen scheint. Gleichzeitig wird auf der Ebene der Enonciation versucht, die Gefahr mittels eines Wortspiels ("tre hundre kilo kuli"), das die Figur des Kulis lächerlich macht, zu neutralisieren.

10. Flimmer. Og strek

In Brekkes bis anhin letzter Gedichtsammlung "Flimmer. Og strek"²⁴⁰ aus dem Jahre 1980 ist die Annäherung der lyrischen Sprache an die Sprache des Alltags bis zu einem Punkt getrieben, von dem aus es wohl nicht mehr weiter gehen kann. Brekke belebt das traditionelle Genre des Rollengedichts. Damit steht er - soweit wir die norwegische Literaturszene jener Jahre überblicken können - ziemlich allein und isoliert da. Doch innerhalb der Entwicklung seines lyrischen Werkes kommt "Flimmer. Og strek" nicht unbedingt überraschend. Brekke hat sich im Laufe der Jahre immer stärker zu einem dialogischen Lyriker hin entwickelt, bei dem Figurenrede zusehends wichtiger geworden ist. Diese Entwicklung zieht einen immer sparsameren Gebrauch der Metaphorik fast zwangsläufig nach sich, werden doch an Alltagskommunikation andere Erwartungen geknüpft als an lyrische Rede. Die Wiederaufnahme des Rollengedichts bewirkt ausserdem eine Objektivierung der subjektivsten aller Literaturgattungen, als die Lyrik gemeinhin bezeichnet wird. In den Rollengedichten spricht nicht ein lyrisches Ich sich aus, sondern viele verschiedene Ichs, gemäss der Rolle, die ihnen zuteil wird. Das geht schon aus den Gedichttiteln hervor, die zum grössten Teil aus der Angabe eines Namens, des Alters sowie des Berufs bestehen. Wir lesen Titel wie "Bitte Jacobsen (17), skoleelev" oder "Karl Dobrinsky (71), professor" oder "Trond Arnesen (23), EDB-operatør" usw..

²³⁹ S. 73.

²⁴⁰ Paal Brekke: Flimmer. Og strek, Oslo 1980.

Wir haben anhand der Brekkeschen Lyrik schon verschiedentlich von der Problematisierung des Subjekts gesprochen und davon, dass die Vorstellung, ein Subjekt imaginäre ein poetisches Universum, verabschiedet wird. Diese Vorstellung von der Autonomie des Subjekts macht jener anderen Platz, die das Subjekt in Frage stellt. Das alte zentrallyrische Programm wird zugunsten einer lyrischen Mehrstimmigkeit verabschiedet. Genau besehen finden wir diese lyrische Mehrstimmigkeit bereits in "Skyggefektning" von 1949, sie tritt dort aber noch nicht so exzessiv zutage, und auch Rollengedichte fehlen dort fast gänzlich. Lyrische Authentizität wird in "Flimmer. Og strek" nicht durch die möglichst genuine Wiedergabe eines Gefühls oder einer Stimmung mittels Bilder angestrebt, sondern mittels kommunikativer Zusammenhänge. Deutlich tritt hier die gewandelte poetologische Auffassung zutage. Währenddem in den frühen Gedichtbänden ("Skyggefektning", "Løft min krone, vind fra intet") beständig nach dem Sinn gefragt und davon ausgegangen wird, dass die manifeste Welt nicht die einzige ist, sind solche metaphysischen Fragestellungen in den jüngeren Sammlungen gänzlich weggefallen. Die Frage nach der Bedeutung, nach der Wahrheit wird jetzt pragmatisch angegangen. So liegt in "Flimmer. Og strek" die Bedeutung einzig im situativen Kontext der Rollenträgerinnen und -träger, bzw. in deren jeweiligem Diskurs. Für das Schreiben von Poesie wiederum heisst das nichts anderes, als das von jeglichen metaphysischen Konzepten Abstand zu nehmen ist. Es gibt nicht eine poetische Ursprache, die dem Wahren näher als die Sprache des Alltags ist. Deshalb kann es nicht darum gehen, in sich hineinzuhören, sondern den anderen zuzuhören, und die Voraussetzung hierfür ist, vorurteilslos präsent zu sein. Genau dieses Programm steckt in dem kleinen Gedicht "Enkel poetikk", weshalb es als poetisches Programm für die ganze Sammlung gelesen werden kann:

Enkel poetikk

Lær å tre en ulltråd
i synål. Skriv daglig
med keiva. Skyll munnen
rens ørene. Vær her ²⁴¹

Dieses Gedicht mit seinen lakonisch einfach formulierten Aufforderungen, das Ungewöhnliche oder gar Unmögliche zu lernen, kann als Aufforderung zum Widerstand gegen das Gängige gelesen werden. Bezogen auf das Schreiben selber kann das wiederum heissen, dass es darum geht, die Wörter aus ihrem beliebigen Gebrauch zu reißen, sie ganz bewusst und abgewogen - als Worte - zu verwenden.

²⁴¹ S. 58.

Nun tritt aber das Dialogische in den Gedichten stark in den Vordergrund, handelt es sich doch nicht um reine Rollengedichte, weil nicht nur die RollenträgerInnen zu Wort kommen, sondern auch deren GesprächspartnerInnen. Es gibt Perspektivenwechsel, Einschübe mit Reflexionen, die nicht vom eigentlichen Rollenträger stammen. So etwa auf S. 39/40, wo vom "jeg" des Professors zum "han" gewechselt wird. Einige Gedichte sind zudem schon im Titel als Dialoge gekennzeichnet, so etwa "Døtre og mødre" oder "Bente og frøken". In diesen Gedichten sind es eben zwei Rollen, die sich auch Gedanken über den jeweils anderen machen. Dieser Kunstgriff der Dialogisierung eines als monologisch konzipierten Genres trägt ebenfalls dazu bei, eine Identifikation der Lesenden mit einer der Figuren zu erschweren. Die Rezipienten werden mit vielen verschiedenen Stimmen konfrontiert und können sich nicht auf eine einzige einstellen. Gerade an dieser letzten Gedichtsammlung Brekkes ist feststellbar, dass sich das poetische Sprechen an die Funktion der Alltagssprachlichen Kommunikation angleicht. "Flimmer. Og strek" lebt denn auch nicht zuletzt aus einer Spannung, die aufgrund der traditionellen Unvereinbarkeit von poetischer und Alltagssprachlicher Kommunikation besteht. Zahlreiche Gedichte sind sozusagen "aus dem Leben gegriffen": Alltagserfahrung wird zum poetischen Sujet. Dementsprechend zurückgedrängt ist die Metaphorik. Die Grenze zwischen Kunst und Leben gerät ins Wanken, teilen uns die Rollenträger doch keineswegs etwas Besonderes mit. Im Gegenteil: Es macht den Reiz der Sammlung aus, dass ganz und gar Unspektakuläres zur Sprache kommt. Das ist als Option für das Gewöhnliche zu verstehen.

Es ist offensichtlich, dass bereits mit den Titeln der Rollengedichte auf die Funktion hingewiesen wird, die die RollenträgerInnen in der Gesellschaft haben. Nun ist es aber bei einigen Gedichten so, dass die Genauigkeit, die der Titel verspricht, durch den Text nicht eingelöst wird. Teilen beim traditionellen Rollengedicht die RollenträgerInnen gerade kraft ihrer besonderen Rolle etwas mit, ist es bei Brekke allenfalls trotz der Funktion, dass etwas mitgeteilt wird. D.h. weder handelt es sich um besondere Rollen noch sprechen sich die RollenträgerInnen immer selbst aus. Im Gedicht "Holger Jenshus (62), gartner" ist es nicht etwa die mit dem Titel angegebene Figur, die spricht, sondern die Ehefrau derselben:

Holger Jenshus (62), gartner

Jeg sover lett. Vekkerklokker kremer
for å ringe, jeg når den med hånden
Hver morgen, jeg synes alltid, har jeg
vekket Holger med den andre hånden. Mot
brystet hans. I dag var det fremmed
kaldt å røre ved. Jeg ble ikke panisk
Døden har lenge kastet skygger av
blekhet over ansiktet hans
Jeg fryktet bare hvor og hvordan. Har

sett meg selv fra rullestolen bøye meg
 over ham på kjøkkengulvet, løse forklædet
 av ham
 Min *døde* Holger skulle ingen få le av

Jeg når også telefonen med hånden
 Det er tidlig ennå. Vi kan vente ²⁴²

Deutlich handelt es sich bei diesem Diskurs um zwei verschiedene Haltungen des lyrischen Ichs. Während die eine sich auf die Erzählung der Begebenheit beschränkt, ist die andere reflexiv. Die Komposition des Textes ist einfach, der Rede-weise der Figur nachempfunden. Auffallend sind nur die aus den zwei Worten "av ham" bestehende Kurzzeile sowie das typographisch hervorgehobene "*døde*", das vielleicht darauf verweisen soll, dass man sich zu Lebzeiten Holger Jenshus' lustig gemacht hat über ihn. Die Leute sollen sich nicht auch noch über den toten Jenshus lustig machen. Interessant sind solche Gedichte vor allem in bezug auf das, was und wie es gesagt wird. Hier ist es ein Bericht der sogenannten einfachen Leute, die gewohnt sind zu warten. Die Vereinzelnung wird mit den letzten Worten angesprochen, wenn es heisst "Vi kan vente". Die Frau ist offensichtlich an den Rollstuhl gebunden und kann, da ihr Mann gestorben ist, nicht selber aufstehen. Rücksichtnahme derjenigen sogar noch angesichts des Todes, die kraft ihrer gesellschaftlichen Situation gar nicht anders können, als Rücksicht zu nehmen, weil sie als bescheidene ArbeitnehmerInnen nicht über die ökonomische Basis verfügen, um sich anders verhalten zu können. Dass solche Figuren überhaupt zu Wort kommen, ist von daher bereits als politischer Akt aufzufassen. Das wird besonders deutlich auch aus der Art der Rede. Die angeblich lächerliche Figur des Holger Jenshus, genau genommen ist es seine Funktion als Gärtner, die ihn in den Augen der anderen lächerlich macht, korrespondiert in keiner Weise mit dem grossen Ernst des Diskurses. D.h. Brekke kontrastiert die Würde, mit der er zahlreiche seiner RollenträgerInnen ausstattet, mit dem gesellschaftlichen Umgang, dem diese ausgesetzt sind. Indem ganz gewöhnliche Biographien zur Sprache kommen, zwingt er die Lesenden dazu, sich Gedanken zu machen über die Wertungen, die in der Gesellschaft herrschen bezüglich der Bedeutung sogenannt "grosser" und "kleiner" Leute.

Wie immer bei Brekke gibt es auch in dieser Sammlung Texte mit klar gesellschaftskritischem Anliegen. In "Justo (18), guide" heisst es am Anfang: "Den gamle tispera tror hun er tøff / Kliner brystene mot ansiktet mitt / Min onkel sier / -Du er hjemmefra nå, et sted / imellom, der alt er kjøp og salg / og alle utnytter alle..."²⁴³ Dieses "kjøp-og-salg-Prinzip" wird in eben diesem Text auch auf Menschen bezogen, indem der "guide" käuflich ist und sein Tod für diejenige, die ihn gekauft hat,

242 S. 42.

243 S. 29.

nur insofern ein Problem ist, als sie eben fremd am Ort ist: "Og jeg er ikke hjemme her / Slikt kan jeg ikke stille opp med"²⁴⁴.

Mit "Flimmer. Og strek" führt Brekke seine Art einer dokumentarischen Lyrik, wie sie schon mit der Sammlung "Aftenen er stille" vorkommt, weiter. Heikel wird es aber, wenn die durch die gewählte Darstellungsform bedingte Fülle von Thematis nur sehr lose gestaltet wird, können doch die biographischen Angaben und Begebenheiten der Figuren, die die LeserInnen erfahren, nicht schon für sich allein Anspruch auf Interesse haben. Weil diese lyrischen Texten bewusst in einer unkünstlerischen Sprache formuliert sind - Figurenrede kann nicht kunstvoll sein -, laufen sie Gefahr, langweilig zu wirken. Besonders wenn die Angleichung der lyrischen Sprache an Alltagskommunikation nicht kompensiert wird mit etwas anderem. Die Texte werden gelesen, machen einen aber nicht betroffen, weil das, was gelesen wird, bereits bekannt ist und es die Texte oft nicht vermögen, dieses Bekannte wenigstens anders zu sagen oder neue Aspekte hinzuzufügen. Wir wählen stellvertretend für einige Texte der Sammlung zwei aus, bei denen es uns so ergangen ist:

Det året

Dere, lenge så nær meg, er
ikke mere. Jeg ville avbrutt deg
Hartvig, hørt på deg, Kjell og rørt
ved deg, Snorre, var dere her -
og smilende sett på deg, Beth
med det vinblondet håret ²⁴⁵

Miriam

Slik talte Miriam
"Gjør med meg hva du vil
La meg hver morgen våkne
med følelsen, jeg tilhører
noen, tilhører totalt"

"Mennesker," sa hun siden
"Vi må leve med oss"²⁴⁶

Diesen Gedichten fehlt unserer Ansicht nach die Intensität. Sie sind nicht nur deshalb fast unerträglich banal, weil sie weder etwas Neues aussagen noch Bekanntes neu sichtbar machen, sondern auch deshalb, weil die Art der Formulierungen

²⁴⁴ S. 31.

²⁴⁵ S. 18.

²⁴⁶ S. 32.

banal ist. Mag die Formulierung im zweiten Gedicht "Mennesker", sa hun siden / "Vi må leve med oss" noch einigermaßen originell sein, fehlt eben diese Originalität in "Det året" gänzlich. Zwar lässt sich dieses Gedicht durchaus als eine einzige Allegorie auf einen als schmerzlich empfundenen Verlust lesen. Doch damit ist dann die Interpretation - wenn wir uns nicht irren - auch schon abgeschlossen. Die von Brekke geforderte Aktivität der Lesenden hat sich hier zu schnell erschöpft. Das trifft auch auf diejenigen Gedichte zu, die im engeren Sinne als Rollengedichte angesehen werden können. So ist zum Beispiel das ganze Gedicht "Trond Arnesen (23), EDB-operatør" zu klar, zu eindeutig - mit einem Wort: zu unkünstlerisch - formuliert. Wir zitieren nur die erste Strophe:

Det var mørkt i leiligheten da vi kom
 Jeg hadde vært med ungen hos faren hennes
 og kollektivet en week-end, man trenger
 ferie fra Trond iblant. Jeg tente lyset
 og det luktet noe kjemisk. Jeg var i kåpen
 ennå da jeg fant ham. Han pustet som om noen
 holdt ham over ansiktet. På nattbordet
 tomme pilleglass, en vannmugge, et brev
 Jeg sprang og kimte på hos naboen, slo
 og sparket i døren. Og ringte legevakten ²⁴⁷

Die referentiellen Bezüge sind hier fast penetrant klar, so dass die Lesenden ähnlich wie bei der Zeitungslektüre sich gar nicht zu überlegen brauchen, ob etwas metaphorisch gelesen werden muss. Für eine metaphorische Leseweise gibt es in dieser ersten Strophe auch keine Hinweise. Interessant ist dann allenfalls die letzte Strophe, weil dort "der Traum Marits" rätselhaft bleibt. Andererseits wirkt er aber im ganzen Gedicht reichlich aufgesetzt. Wenn wir gegen solche Gedichte eines der besten, vielleicht das beste der Sammlung stellen, wird klarer, was wir meinen. Es handelt sich um das Gedicht "Til Jens Bjørneboe".

Til Jens Bjørneboe

Et dikt om døden, det vet vi jo
 kan ingen skrive. Hvert rimord
 i alle språk er på livet. Men
 natteskodden ser jeg drive
 gjennom deg, og bak lukkede
 dører hører jeg deg rive
 et papirark i to ²⁴⁸

²⁴⁷ S. 43.

²⁴⁸ S. 17; Vgl. auch Kap. V.1.

Das kleine Gedicht hat bereits schon durch die eindringliche Bilderwahl Intensität wie nur wenig andere der Sammlung. Die Reime "skrive-drive-rive" bilden die Achse eines poetischen Diskurses, der ja nicht nur etwas über Bjørneboes Befindlichkeit aussagt, sondern auch als Diskurs über das eigene poetische Verfahren gelesen werden kann. Auch das Enjambement hat hier eine textuelle Funktion. Die Entgegnung auf die ersten zwei Sätze besteht aus einer langen Periode und wird mit dem Wort "men" eingeleitet. Dieses steht wohl nicht nur aus rhythmischen Gründen noch auf Zeile 3, sondern es hat auch die Funktion, Verbindung zwischen beiden Teilen herzustellen. Das ist wichtig, weil die klar voneinander getrennten Teile sonst auseinanderzufallen drohten, obwohl dies auch durch die raffinierten Klangwirkungen vermieden werden soll. Wir haben nämlich ausser den bereits erwähnten Reimworten auch die "ø"-Klänge "døden/dører/hører" die eine Verbindung der Teile herstellen. Ausserdem ist der erste Vers mit dem letzten durch den Reim verbunden, dem Gedicht ist dadurch eine kreisförmige Bewegung eigen. Nach den allgemein formulierten ersten zwei Sätzen wird mit der paradoxen Formulierung "Men / natteskodden ser jeg drive / gjennom deg,..." spezifisch auf die Gefährdung einer Existenz - es ist dabei nicht nötig, diese mit dem Namen von Jens Bjørneboe zu konnotieren - hingewiesen. D.h. es wird hier nicht einfach über eine gefährdete Existenz geschrieben, sondern die Gefährdung wird ins Bild gesetzt, wenn von "natteskodden" und "bak lukkede dører" die Rede ist. Dabei ist mindestens so interessant, was und wie das "jeg" wahrnimmt, als was das "du" macht. Denn im Diskurs des "jeg" über ein "du" erfahren wir vor allem über das "jeg" etwas. Es sieht offensichtlich kraft seiner gesteigerten Wahrnehmungsfähigkeit - das "vær her" des Gedichts "Enkel poetikk" ist hier erfüllt - auch das, was andere vielleicht nicht sehen wollen, nämlich die Gefährdung oder die Not des anderen. Es hört, wo andere nichts mehr hören würden, nämlich sogar bei geschlossenen Türen. Damit zeigt es Anteilnahme an einem Leben, das sich von der Mitwelt abschotten will, sich jedenfalls hinter verschlossenen Türen allein wähnt. Doch das ist nur scheinbar, weil das "jeg" nicht nur hört, sondern es sieht gewissermassen durch die verschlossenen Türen hindurch, wenn es heisst: "...og bak lukkede / dører hører jeg deg rive / et papirark i to". Allein schon das berechtigt zu einer gewissen Hoffnung. Eine Hoffnung, die auf der metapoetischen Ebene des Gedichts ja auch ausgesprochen wird. Das Faktum, dass Kunst gemacht wird, zeugt von Hoffnung. Oder wie es Brekke in einem Artikel über Paul La Cour ausdrückte: "En kan se livet selv som verdiløst. Men når en søker et kunsterisk uttrykk for denne følelsen, søker en jo allerede etter noe som går utover den."²⁴⁹ Diesem Gedanken entspricht auch der letzte Vers "et papirark i to". Die Formulierung macht stutzig, weil es nicht heisst "rive et papirark i stykker" oder so ähnlich. Die syntaktische Parallele der Anfangsworte des ersten wie des letzten Verses ("et dikt - et papirark"; unbestimmter Artikel + Substantiv) sowie der beide Verse verbindende Reim ("jo - to") lässt den Schluss zu, der Versuch, "et dikt om døden" zu schreiben, sei mit dem Zerreißen des Blatt Papiers gescheitert. Damit wird mit dem letzten Vers die Anfangsbehauptung bestätigt, jedoch mit der für die Brekke-

²⁴⁹ Paal Brekke: Tanker om 'diktets vesen', a.a.O., S. 630.

sche Poesie typischen Dialektik. Setzt schon das Bild der verschlossenen und offensichtlich doch nicht ganz verschlossenen Türe eine Dialektik von drinnen und draussen in Gang - eine Dialektik, die bereits mit der Formulierung "Men / natteskodden ser jeg drive / gjennom deg" aufs schönste zum Tragen kommt -, so haben wir es im letzten Vers mit einer Dialektik von Gelingen und Versagen zu tun. Denn die Formulierung "...hører jeg deg rive / et papirark i to" ist hier zumindest ambivalent: Das Resultat eines Versagens, die Zerstörung eines Blatt Papieres sind nicht "stykker", sondern "to", eine Vermehrung gewissermassen. Im Versagen schwingt insofern Gelingen und damit Hoffnung mit.

11. Nachtrag: Men barnet i meg spør

Mit dem Gedichtzyklus "Men barnet i meg spør"²⁵⁰ scheint Brekke doch wieder etwas vom Alltagssprachlichen, von dem wir behauptet haben, es hätte ihn in eine Sackgasse geführt, abzurücken. Er knüpft mit dieser Sammlung in einigen wichtigen Punkten wieder an sein früheres Werk an. Die für Brekke typische Fragehaltung ist hier ebenso vertreten (vgl. das Gedicht "Hold ilden tigeren temmet") wie auch die energische "På-tross-av-Haltung", die ja bereits "Skyggefektning" gekennzeichnet hat. Das sind zwei wichtige Komponenten, auf die der Titel und auch beispielsweise das letzte Gedicht der Sammlung anspielen. Zwar ist unschwer festzustellen, dass da aus der Perspektive des alternden Poeten geschrieben wird, dem der Alterungsprozess nicht unproblematisch ist. Trotzdem wird an einer gewissen kindlichen Neugier, die sich in Fragen ausdrückt, festgehalten. So wird die Aussage "Det kjennes godt å tie" denn auch gleich wieder in eine Frage verwandelt und dergestalt problematisiert.²⁵¹ Auch die für die Brekkesche Poesie typische Wissenschaftskritik ist hier formuliert, und zwar spezifisch in "Hold ilden tigeren temmet" und allgemeiner in "Prøv forfra". In letzterem wird mit der Parallelisierung eines männlichen Initiationsritus mit den Kratern von explodierten Atomkraftwerken, die als Zeugen einer nichtbestanden "Menschheitsprobe" (menneskeprøve) aufgefasst werden, ein interessanter Gedanke ausgedrückt und sprachlich in einem Bild zusammengefasst, das einer Umkehrung des Kausalitätsverhältnisses gleichkommt. "Spor etter seg" wird zu "spor foran seg". Die dritte Strophe lautet folgendermassen:

Alltid setter menneskene
spor etter seg. Men dem
vi setter foran oss
Kratere av tsjernobyler i
død jord, er menneskeprøven
vi ikke bestod ²⁵²

²⁵⁰ Oslo 1992

²⁵¹ Vgl. S. 11 und S. 12.

²⁵² S. 28.

Die paradoxe Formulierung "Men dem / vi setter foran oss" entlarvt genau die Praxis moderner Industriegesellschaften, die die Wirkung zahlreicher technischer Errungenschaften weder überschauen noch abschätzen können. Damit ist zugleich der Begriff der Verantwortung obsolet geworden, weil man nicht für etwas die Verantwortung übernehmen kann, dessen Auswirkungen nicht abzuschätzen und teilweise gar unbekannt sind. Die Formulierung "Menneskeprøven / vi ikke bestod" muss wohl so verstanden werden: Menschsein und verantwortungsloses Handeln schliessen sich aus.

Nun spricht aber dieses Gedicht noch von etwas anderem, das bereits im Titel ("Prøv forfra") anklingt, auf das aber keine Antwort gegeben wird. Der Titel provoziert einen nämlich unweigerlich zu der Frage, wie es angesichts der beschriebenen Situation überhaupt noch möglich sein soll, von vorne zu beginnen. Was gibt Anlass zum Optimismus, wenn doch "menneskeprøven" nicht bestanden wurde? Eine mögliche Antwort darauf könnte die merkwürdige Parallele von "manddomsprøven" und "menneskeprøven" sein. Die LeserInnen werden stutzig, weil sie sich wohl unweigerlich fragen, wie dieser Schritt von "Mann" zu "Mensch" vollzogen wird, bzw. welches seine Funktion im lyrischen Diskurs ist. Haben wir es hier mit einer Dekonstruktion eines männlichen Diskurses zu tun? Oder ist der Text im Gegenteil blind gegenüber dieser Thematik? So gesehen wäre er ein blosses Fortschreiben eines männlichen Diskurses, in dem die Frauen mit den Männern verrechnet werden. Beide Interpretationen sind möglich; aber nur erstere gibt Anlass zu Hoffnung und ist darüber hinaus auch durch den Titel motiviert. Als Kritik männlicher Technologiegläubigkeit, die sich nur am Machbaren orientiert und zutiefst inhuman ist, ist das Gedicht aber ungleich interessanter, weil so gleich auch noch gezeigt wird, wie das sprachlich vor sich geht. Von den "guttehender" führt eine direkte Linie zu "manddomsprøven", zum "jeg" in Strophe 2, um schliesslich bei "vi" und bei "menneskeprøven" in Strophe 3 zu enden. Mit dieser sprachlichen Vertuschungsaktion werden die realen Machtverhältnisse ebenso verschleiert wie die Tatsache, dass zwar wirklich die ganze Menschheit von den Auswirkungen moderner Technologie betroffen ist, dass dies aber zugleich ein Problem ist, das die Männer in erster Linie zu verantworten hätten. Das "Spuren hinterlassen", von dem der Text spricht, ist eine typisch männliche Eigenschaft, die Spuren der Frau wurden ja stets mehr oder weniger systematisch ausgewischt.²⁵³

Die Frage, wie menschliche Werte überhaupt noch verteidigt werden können in einer Welt, die inhuman geworden ist, diese Frage haben wir als ein zentrales Motiv in der Lyrik Paal Brekkes kennengelernt. Das Motiv klingt bereits in den Versen Miltons an, die dem Band "Skyggefektning" bekanntlich als Motto dienten. Es taucht auch in der neuesten Sammlung an zentraler Stelle wieder auf, und zwar als Goethe-Paraphrase. Das Gedicht "Bortom alt vi kjenner"²⁵⁴ ist eine Paraphrase auf

²⁵³ Vgl. zu diesem Thema etwa Julia Kristeva in ihrem Buch "Die Chinesin", Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982, S. 240 ff.

²⁵⁴ S. 59.

eines der bekanntesten Gedichte deutscher Sprache, Goethes "Wanderers Nachtlied", das für viele als Inbegriff lyrischen Stils schlechthin gilt.²⁵⁵ Brekkes Version tönt wie die poetische Gestaltung dessen, was Th. W. Adorno in seiner "Rede über Lyrik und Gesellschaft" zu Goethes Gedicht gesagt hat: "Noch das 'warte nur, balde / ruhest du auch' hat die Gebärde des Trostes: seine abgründige Schönheit ist nicht zu trennen von dem, was sie verschweigt, der Vorstellung einer Welt, die den Frieden verweigert."²⁵⁶ Brekkes Gedicht thematisiert nun genau diesen Aspekt. Friede ist hier jenseits von allem, was wir kennen, angesiedelt, an einem Nicht-Ort sozusagen, der nur als Utopie (Utopia) im Bewusstsein verankert ist. In der Realität ist Friede nicht zu finden. "Die Gebärde des Trostes" (Adorno) wie auch die Goethesche Harmonie sind in Brekkes Text nicht nur mit der drängenden Schlussfrage zunichte gemacht. Goethes fallende Bewegung vom Himmel zur Erde (Über allen Gipfeln - Wipfeln - Walde - du), die letztlich eine Verbindung von Natur und Mensch herstellt, ist bei Brekke der lyrischen Inszenierung eines "waste land" gewichen: "Den jord som brenner / brenner ned / Så fryser alt / Blant bare golde busker -" Der Gestus der Harmonie oder des Trostes ist hier gänzlich zurückgedrängt, ja, das Bedrängende wird noch erheblich verstärkt durch den Kontrast zur konventionellen Machart des Gedichts. Das Reimschema Goethes wurde beibehalten, jedoch ist der Rhythmus bei Brekke ein anderer, weil bei ihm der zweite wie auch der dritte Satz jeweils schliessen, wohingegen sich bei Goethe ein Satz über die Zeilen 3, 4 und 5 erstreckt. Dergestalt geht die Brekkesche Version tendenziell in Richtung eines Staccato-Rhythmus, der der Vorlage gänzlich fehlt. Das wiederum hat viel mit der veränderten Thematik zu tun. Währenddem der Mensch bei Goethe letztlich als mit der Natur versöhnt erscheint und auch die Naturschilderung lieblich ist, wird bei Brekke ein apokalyptischer Zustand evoziert, um dann (rhetorisch) zu fragen, wer sich in einer solchen Landschaft, die ja die eigentliche geworden ist, noch erinnern könne, worum es einst gegangen ist ("Hvem, hvem husker / der hva det gjalder"). Unserer Auffassung zufolge ist hier dreierlei bemerkenswert:

1. Haftet Goethes "Gebärde des Trostes" etwas Resignatives an, so versteckt sich in Brekkes Zeilen etwas eminent Politisches. Hier geht es nicht um die Versöhnung des Menschen mit dem Unvermeidlichen, sondern um das Ideal einer wahrhaft humanen Gesellschaft, das auch angesichts apokalyptischer Zustände nicht aus den Augen verloren werden darf.

2. Die letzten zwei Zeilen können in gut dekonstruktiver Art verschieden gelesen werden, je nach dem, ob man die Schlussfrage als rhetorische lesen will oder nicht. Als rhetorische Frage gelesen drängt sich die Interpretation auf, dass es "blant bare golde busker" eben gerade nicht mehr möglich sei, sich zu erinnern, worum es eigentlich gegangen wäre, weil das Menschliche am Menschen von der um sich greifenden Zerstörung nicht verschont bleibt. Es ist dies die romantische These von der Einheit zwischen Mensch und Natur, allerdings unter negativen Vorzeichen.

²⁵⁵ Vgl. Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, a.a.O., S. 11.

²⁵⁶ Th.W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft, a.a.O., S. 53 f.

Man kann die Schlusszeilen aber auch als ernstgemeinte Frage auffassen, und dann zielt die Interpretation in eine andere Richtung. So gesehen wird nach der historischen Bedingtheit und Veränderbarkeit der Erinnerungen (des Gedächtnisses) geforscht und ernsthaft gefragt, wie das Individuum human bleiben kann (bzw. sich humaner Werte erinnert) in einer "kaputten" Welt, ohne von ihr nicht auch affiziert zu werden. Das wiederum ist ein für die Brekkesche Lyrik hochbedeutsames Thema, wie wir in dieser Arbeit mehrfach nachgewiesen haben.

3. Brekkes "Bortom alt vi kjenner" hat - als Palimpsest gelesen - auch Rückwirkungen auf die Rezeption von Goethes Gedicht. Sie sind mannigfaltig und vermögen es vor dem Hintergrund der Verse Brekkes zu aktualisieren. "Die Gebärde des Trostes", die Harmonie und das Resignative, von dem wir bei "Wanderers Nachtlied" gesprochen haben, verändern sich. Unter dem Eindruck von Brekkes Versen bekommen die klassischen nämlich unvermittelt wieder eine fast unheimliche Aktualität. Das "warte nur, balde / ruhest du auch" spricht im dialektischen Verhältnis mit Brekkes Zeilen nun nicht mehr Zeitloses und Tröstendes aus, sondern die Formulierung gereicht zum Fanal: Wenn so weitergemacht wird wie bisher, geht wirklich bald alles zugrunde. Es ist so betrachtet ein Aufruf zur Besinnung. In dieser Lektüre, die von der Erfahrung eines Menschen des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts ausgeht, wird alles in Goethes Text unheimlich: Die Ruhe ebenso wie die fast gänzliche Abwesenheit von Hauch; das Schweigen der Vögelein ebenso wie das "warte nur...". Der entrückte, tendenziell als harmlos angesehene klassische Text wird im Lichte der Brekkeschen modernen Version plötzlich wieder hochbedeutsam und aktuell.²⁵⁷

²⁵⁷ Vgl. zu diesen Fragen H.R. Jauss: Der Text der Vergangenheit im Dialog mit der Gegenwart (Klassik - wieder modern?), in: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, a.a.O., S. 787 ff.

VI. PAAL BREKKE UND ERLING CHRISTIE ALS THEORETIKER

1. Einleitung

Es ist ein Kennzeichen der literarischen Moderne, dass ihre VertreterInnen oft glänzende KritikerInnen sind. Das ist auch im skandinavischen Raum der Fall, wo die VerfasserInnen viel zum Verständnis ihrer Kunst beigetragen haben. In ihren theoretischen Arbeiten beweisen sie einen wachen Sinn für die Tradition und versuchen aufzuzeigen, wo die Wurzeln der eigenen Kunst liegen. Auch Fragen nach dem Wesen der Kunst spielen in ihren Überlegungen eine grosse Rolle. Im Hinblick auf die gerade in Norwegen schleppende Anerkennung des Modernismus gilt es im Auge zu behalten, dass die von Christie und Brekke formulierten Ansichten mit den Überlegungen der Kulturradikalen (Hoel, Øverland, Krog) nicht in Einklang zu bringen sind. Die Wissenschafts- und Vernunftsgläubigkeit dieses Trios ist den Modernisten ebenso fremd wie die Ansichten bezüglich der Verfasserrolle als moralischer Instanz.¹ Wir glauben denn auch, dass die Kunstauffassung der Kulturradikalen ein wichtiger Grund für die späte und erst noch halbherzige Anerkennung des Modernismus ist. Denn diese waren im damaligen Norwegen sehr einflussreich, ihre kunsttheoretischen Überlegungen waren aber einem Verständnis der neuen Kunst nur hinderlich.

Wir haben im Laufe dieser Arbeit öfters von der Literaturauffassung Christies und Brekkes gesprochen und möchten nun in gedrängter Form die Positionen dieser zwei wichtigen Theoretiker des norwegischen lyrischen Modernismus anhand ihrer Literaturauffassung sowie auch anhand ihrer Vorstellung von der Aufgabe einer Literaturkritik umreissen, das bisher Gesagte vertiefen, aber auch neue Aspekte anfügen.

¹ Über die Wissenschafts- und Vernunftgläubigkeit der Kulturradikalen vgl. Leif Longum: Kritisk søkelys på kulturradikalismen fra mellomkrigstiden, in: NLA 1979, S. 38-55 sowie ders.: Drømmen om det frie menneske. Norsk kulturradikalisme og mellomkrigstidens radikale trekløver: Hoel - Krog - Øverland, Oslo ²1988.

2. Paal Brekke

2.1. Literatur: *Å dikte er å skape verden om igjen, og ut fra seg selv.*²

Brekke plädiert stets für eine Dichtung, die die LeserInnen wecken kann, so dass sie imstande sind zu erkennen. Um das zu ermöglichen, müssen sie gezwungen werden, genau hinzuschauen. Das erklärt teilweise Brekkes Misstrauen gegenüber allen Spielarten von Literatur, die die Wirklichkeit relativ unverwandelt zur Darstellung bringen wollen. Bereits 1951 hat er in einem Artikel über die Lyrik des Jahres 1950 folgendes geschrieben [über Øverlands "Europas barn" und "Til de forente nasjoner"]: "...Men helt grepet blir en ikke. Det forferdelige møter vi litt for ofte i dagens avis. Den dikteren som vil vekke oss så vi ser og føler, må gjøre noe mer enn bare å gjengi dette forferdelige. Han må etse det inn i oss."³ Der Begriff der "Einätzung" trifft unseres Erachtens sehr gut das, worum es Brekke geht, und was er von Literatur erwartet. An anderer Stelle umschreibt er diesen Begriff und spricht folgendermassen über die Aufgabe modernistischer Lyrik: "Meningen med modernistisk lyrikk er ikke å skrive slik at ingen forstår et døyt. Men å skrive slik at diktet umiddelbart sees, eller føles, før det 'forstås'. At det så å si går snarveien forbi hjernen og rett inn i hjertet."⁴ Auch das kann die Lyrik nach Brekke nur dann leisten, wenn ihre Rezeption auf mehr als blosser Wiedererkennung hinausläuft.⁵

Weil Dichtung also an unsere Sensibilität rühren soll, hat das Bedürfnis nach ihr mit unserem Drang nach Leben zu tun, wie Brekke vermutet.⁶ Im Vorwort zu "Det er alltid nå" heisst es: "Å skrive (lese) dikt kan føles som å virkeliggjøre seg, ennå mens det er tid."⁷ Der Satz zeigt, welcher Stellenwert der Dichtung eingeräumt wird, da Brekke ihr eine emanzipatorische Funktion durchaus zutraut. Dichtung soll "bevisstgjørende"⁸ sein, sie ist Parteinahme für das Leben, wie wir das weiter vorne bereits festgestellt haben. Hier ist auch ihre gesellschaftspolitische Brisanz begründet. Sie hat die Aufgabe, Protest zu formulieren gegenüber einer Verbrau-

² Paal Brekke: *Å skrive dikt i dag*, a.a.O., S. 141.

³ *Ny lyrikk 1950*, in: *Samtiden 1951*, S. 88-99, S. 88.

⁴ *40-talisme*, in: *Samtiden 1947*, S. 630-645, S. 643.

⁵ *Om kriterier for vurdering av lyrikk*, a.a.O., S. 279 f.

⁶ *Paal Brekke og diktets verden*, a.a.O., S. 30.

⁷ *Det er alltid nå. Dikt i utvalg*, a.a.O., (unnummerierte Seiten des Vorworts).

⁸ Arneir Berg, Espen Haavardsholm: *Skrive og kjempe*, a.a.O., S. 88. Der gleiche Gedanke auch in *"Å skrive dikt i dag"*, a.a.O., S. 140 ff. Oder: *Om kriterier for vurdering av lyrikk*, a.a.O., S. 279.

chergesellschaft, in der selbst der Mensch immer stärker verdinglicht wird. Dabei redet Brekke nicht einem ausformulierten Protest das Wort. Eher soll die Dichtung Gegenvorstellungen formulieren, konträr sein, wie er sich einmal ausdrückte.⁹ Ihre Aufgabe ist es nicht, Rezepte zu liefern, sondern sie soll eine neue Welt schaffen, die kein Abklatsch der empirischen Wirklichkeit sein darf. Dass jedoch beide Welten - Welt der Dichtung wie auch Welt der Wirklichkeit - aufs engste zusammengehören, hat Brekke, als der Dialektiker, der er ist, stets betont. Er vermag nicht an das zu glauben, was modernistischer Literatur gerne vorgeworfen wird, nämlich, sie neige zum Eskapismus, spreche bestenfalls über allgemeine existentielle Probleme und vermeide die konkrete Gegenwart. Für Brekke ist es im Gegenteil Kennzeichen guter Literatur, dass sie sich der Zeit stellt und den Problemen nicht ausweicht.¹⁰ "Liksom andre former for produksjon har også kunsten sitt funksjonelle formål. Den vil blant annet, eller kanskje først og fremst, fungere som vår virkelighetsfortolker. Den vil oppta i seg, og bevare, det mest mulig samtidige inntryk av verden omkring oss."¹¹ Nur so kann sie ja den LeserInnen die Augen öffnen für das, was um sie und mit ihnen geschieht. Deshalb auch darf Literatur niemals ihrer kommunikativen Funktion beraubt werden. Brekke fällt es von daher schwer, die konkrete Poesie akzeptieren zu können, weil er glaubt, ihr gehe es primär um das Spiel mit Wortmaterial ohne dass dies Spiel eine Funktion hätte.¹²

Literatur hat nach Brekke immer die Aufgabe, etwas mitzuteilen. Die Schuld an der Unverständlichkeit modernistischer Lyrik liegt oft bei den LeserInnen und weniger bei den Texten. Es sind die LeserInnen, die die Auseinandersetzung mit der Gegenwart nur allzuoft nicht wollen. Deshalb auch würden die LeserInnen - so die Überzeugung Brekkes - weiterhin an tradierten Formen festhalten, die verbraucht seien und nicht mehr auf der Höhe der Zeit stünden. Brekke sagt es so: "Den manglende forståelse er villet, først og fremst av det publikum som for å slippe unna nåtiden klamrer seg til fortiden. Mens dikteren på sin side nekter å forstå ut fra fortiden. Han gjør seg såkalt uforståelig i sin protest, som framfor alt er en avvikerprotest innen nåtiden. Han er en oppsøker av motforestillinger."¹³

2.2. Literaturkritik: *Virkemidler vs. lover*

Seit seinen Anfängen als Redaktionssekretär der Zeitschrift "Samtiden" Ende der 40er Jahre verfolgt Brekke eine Literaturkritik, die als deskriptiv bezeichnet werden kann. Es gibt keine Norm, die von vornherein Gültigkeit hätte. Statt dessen muss bei

⁹ Helge Rykkja: Intervju med Paal Brekke, in: Profil, Nr. 4, 1967, S. 7-11, S. 9.

¹⁰ Tanker om 'diktets vesen', a.a.O., S. 635 f.; å skrive dikt i dag, a.a.O., S. 141 f.

¹¹ Paal Brekke: Til sin tid, a.a.O., S. 90 f.

¹² Vgl. sein Artikel "En 'konkret' poesi?", in: Til sin tid, a.a.O., S. 164-168.

¹³ Å skrive dikt i dag, a.a.O., S. 142 f.

jedem Kunstwerk überlegt werden, was es will und wie die Mittel hierzu eingesetzt werden. Brekke spricht in diesem Zusammenhang häufig von "virkemidler", was auf einen Funktionsbegriff hindeutet, der mit einer normativen Betrachtungsweise nicht in Einklang zu bringen ist.¹⁴ In seinem Artikel "Om kriterier for vurdering av lyrikk" schreibt Brekke: "Allikevel er der kriterier nok, der er lover og regler man kan gå etter, - man må bare huske på at i seg selv er disse regler intet. [!] De må alltid ses i relasjon til det egentlige, til diktets utsagn, dets helhet. Eller sagt på en annen måte: de er der ikke for å håndheves, men for å brukes, de er virkemidler mer enn paragrafer."¹⁵ Und weiter unten im gleichen Artikel: "...at der faktisk ikke foreligger noen objektive lover for poesien. Hva som konkret foreligger, det er en lang rekke tekniske virkemidler."¹⁶ Wie und zu welchem Zwecke Kunstgriffe gebraucht werden, das ist die Frage, die Brekke als Literaturkritiker interessiert. Von diesem funktionalen Interesse aus hat er die Kunst stets gegenüber denjenigen verteidigt, die sich als Hüter irgendwelcher Normen verstanden und folglich auch eine Kunst angegriffen, die ihren eigenen Normen nicht entsprach. Zeugnis solcher Auseinandersetzungen sind die zwei von uns besprochenen Debatten. Brekke sagt denn auch deutlich, was er von Formeln hält: "Men kvalitetskriterier, uttrykt i *formler*, er bare et sementerende maktapparat."¹⁷

Dieser organischen Literaturauffassung steht ein ausgesprochener Sinn für den dialektischen Umschlag von Literatur zur Seite. Damit meinen wir, dass es Brekke ausgezeichnet gelingt, noch im hermetischsten Stück Literatur den Zeitbezug zu sehen. Sein Denken in Oppositionen verwehrt es ihm, einen Text bloss als das zu nehmen, was er an der Oberflächenstruktur darstellt. Deshalb kann er den optimistischen Aspekt einer Literaturströmung herausstreichen, die im allgemeinen eher als pessimistisch eingeschätzt wird. Die Opposition ist immer mitgedacht, und etwas als schlecht sehen, ist nur möglich, wenn eine Idee des Guten vorhanden ist. Mit solchen Überlegungen nimmt Brekke Paul La Cour vor dem Vorwurf in Schutz, sein Dichten sei desillusioniert. Demgegenüber hält Brekke fest: "Selv den pessimistiske lyrikken er ikke desillusionert, i dette ordets absolutte betydning. En kan se menneskene som onde, eller som offer for noe ondt - i dem selv, eller utenfor dem. Men dette 'onde' kan jo ikke tenkes annet enn som motsetning til noe 'godt'. En kan se livet selv som verdiløst. Men når en søker et kunstnerisk uttrykk for denne følelsen, søker en jo allerede etter noe som går utover den."¹⁸ Brekkes Denken in Antonymen geht bis zu dem Punkt, wo er sagen kann: "Når en dikter skriver om døden, skriver han samtidig om livet."¹⁹ Dieser Gedanke liegt denn auch dem Gedicht über Jens

¹⁴ Besonders deutlich zum Ausdruck kommt das im bereits erwähnten Artikel "En 'konkret' poesi?", a.a.O.

¹⁵ Om kriterier for vurdering av lyrikk, a.a.O., S. 281.

¹⁶ Ebd., S. 282.

¹⁷ Å henge bjelle på en katt, a.a.O., S. 141.

¹⁸ Tanker om 'diktets vesen', a.a.O., S. 630.

¹⁹ Ebd., S. 632.

Bjørneboe zugrunde (vgl. Kap.V.1 und 10.). Eine statische Literaturauffassung ist mit solchen Überlegungen zum voraus ausgeschlossen, verraten sie doch eine Einstellung, die die Frage nach der Funktion im Auge hat. Eine Frage, die auch bei einem Text gestellt werden muss, der scheinbar die empirische Wirklichkeit weit hinter sich zurücklässt.

Brekke verlangt von der Dichtung, dass sie die konkrete Realität zur Grundlage hat. "Men all vesentlig diktning skjer jo ut fra en samtidsopplevelse..."²⁰ Er sagt, dass ein Gedicht den LeserInnen zuerst etwas bieten müsse, um ihre Aufmerksamkeit zu fesseln. Erst wenn sie aufmerksam werden, sind sie auch bereit, den nächsten Schritt zu tun, der darin besteht, auch das zu sehen, was "bakenfor" und "bortenfor" liegt. Das Dahinterliegende ist auch das Moment, das Spannung erzeugt. Spannung ist für Brekke ein wichtiges Element zur Beurteilung von Gedichten.²¹ Spannend ist das Gedicht dann, wenn es die LeserInnen zwingt zu reagieren; wenn sie etwas Neues, neue Zusammenhänge entdecken. "Det er den samme verden og det samme liv vi ser, men i et glimt: en ny mening."²² Brekke ist sich bewusst, dass bei alledem immer auch das subjektive Moment eine Rolle spielt. Die LeserInnen müssen dem Gedicht begegnen wollen, sie entscheiden, was das Gedicht ihnen sagt.²³

Brekke hat gegenüber den Modernismuskontrahenten stets betont, dass die sogenannte Formlosigkeit der Modernisten nicht auf fehlendem Formsinn beruhe, sondern auf einem neu erwachten Interess fürs Formelle.²⁴ Ein Interesse übrigens, das Hand in Hand mit einem ausgeprägten Traditionsbewusstsein geht. Diesbezüglich stehen Brekke wie Christie ganz in der Eliotschen Linie, die die Gegenwärtigkeit der Tradition fast zum Qualitätsmassstab für Literatur macht. Auch von daher gesehen will es uns nicht einleuchten, wie man den Modernisten mangelnden historischen Sinn vorwerfen kann, ist doch dieser sozusagen Voraussetzung ihrer Arbeit. Dass mit weit grösserer Berechtigung den "Realisten" mangelnder historischer Sinn vorgeworfen werden kann, hat das Kapitel über Heine gezeigt. Brekke übernimmt Eliots Meinung, wenn er zu seiner Lektüre von Eliots "Tradition and the Individual Talent" meint: "Det jeg mente å få ut av det, var et nytt nøkkelord: spenning. En spenning mellom det allerede skrevne og det en selv skriver. Alt nytt springer ut fra tradisjonen, har tradisjonen som forutsetning, også i sin opposisjon mot den. Slik er all diktning på en måte samtidig."²⁵ Wieder sind wir damit bei der Forderung nach

²⁰ Arngeir Berg, Espen Haavardsholm: Skrive og kjempe, a.a.O., S. 95.

²¹ Ebd., S. 92; vgl. auch Brekkes Essay "Om kriterier for vurdering av lyrikk", a.a.O., S. 279 ff.

²² Om kriterier..., a.a.O., S. 283.

²³ Ebd., S. 279; 282.

²⁴ Om den nye lyrikken, in: Samtiden, Nr. 2, 1956, S. 85-103, S. 87.

²⁵ Arngeir Berg, Espen Haavardsholm: Skrive og kjempe, a.a.O., S. 91.

Spannung, die diesmal in der Vereinigung von Tradition und Gegenwart gesehen wird. Auch sie soll im Dienste des "neuen Wissens"²⁶ stehen, das Brekke zufolge ein gutes Gedicht erzeugen kann.

3. Erling Christie

3.1. Literatur: *Poesi er ikke følelser* ²⁷

Erling Christie setzt sich für eine Literatur ein, die beunruhigt, schockiert und etwas in Bewegung bringen kann. Dichtung als Ausschmückung²⁸, die es nicht auf Veränderung abgesehen hat, weil sie nicht an unseren gewohnten Vorstellungen rüttelt,

²⁶ Om kriterier for vurdering av lyrikk, a.a.O., S. 279.

²⁷ Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 120.

²⁸ Om å lese poesi, in: Modernisme og tradisjon, a.a.O., S. 248-253, S. 251: "For *helt* uten problemer, uten vanskelighet, er poesien sjelden. Det kjedelige er at lettfatteligheten så ofte og iherdig er blitt et poetisk kriterium og det vesentligste av alle kriterier. I praksis vil det si at diktet ikke skal rokke ved leserens tilvante forestillinger om verden og seg selv - han skal ikke tvinges til å gå inn i diktet og utforske en ny verden, men diktet skal anbringe små broderte puter under hans vanemessige begreper om tingene i deres urokkelige og bastante uforanderlighet. Med andre ord: diktet skal nøye seg med å frembringe en tilstand, den poetiske, samtidig som det overflødiggjør leserens intelligens."

Es ist erstaunlich, wie verwandt Christies Position mit derjenigen Max Frischs ist, wenn dieser sich über den antiquarischen Charakter der deutschen Lyrik beklagt: "...antiquarisch schon in ihrer Metaphorik; sie [die deutschen Gedichte] klingen oft grossartig, dennoch haben sie meistens keine Sprache: keine sprachliche Durchdringung der Welt, die uns umstellt. Die Sense des Bauern, die Mühle am Bach, die Lanze, das Spinnrad, der Löwe, das sind ja nicht die Dinge, die uns umstellen. Das Banale der modernen Welt (jeder Welt) wird nicht durchstossen, nur vermieden und ängstlich umgangen. Ihre Poesie liegt immer *vor* dem Banalen, nicht *hinter* dem Banalen. Keine Überwindung, nur Ausflucht - in eine Welt nämlich, die schon gereimt ist, und was seither in die Welt gekommen ist, was sie zu unsrer Welt macht, bleibt einfach ausserhalb ihrer Metaphorik." Und weiter unten schreibt er über die Gedichte Brechts: "Ich muss, damit dieses Gedicht mich erreicht, nicht rauschhaft sein oder müde, was so viele für Innerlichkeit halten. [...] Ich muss nichts vergessen, um es ernst nehmen zu können. Es setzt keine Stimmung voraus; es hat auch keine andere Stimmung zu fürchten. Das allermeiste, was sich für Poesie hält, wird zur krassen Ironie, wenn ich es nur einen einzigen Tag lang mit meinem Leben konfrontiere." - Max Frisch: Zur Lyrik, in: Tagebuch 1946-1949, Zürich 1950, (Lizenzausgabe für den Buchclub Ex Libris), S. 217-224, S. 218 f.

ist ihm ein Greuel. Er wünscht sich statt dessen eine Literatur, die die Augen der LeserInnen öffnet und ihre Gedanken freisetzen kann. Mit einem Wort: Poesie als Schock, "...et sjokk som skal åpne øynene og sette tanken fri"²⁹, sagt Christie und rückt mit dieser Bestimmung das poetische Erlebnis in den Mittelpunkt. Damit ist zugleich angedeutet, wie wichtig ihm das aktive Lesen ist, ein Lesen, das an der Beweglichkeit partizipiert, die vom Gedicht angestrebt wird.³⁰ Literatur - und im speziellen Poesie - soll nach Christie keine fertigen Gedankenprozesse liefern, weil sie so Gefahr läuft, zur Idylle zu verkommen. Es kann also nicht Aufgabe der Literatur sein, ein geschlossenes Weltbild zu vermitteln, denn das hiesse, die Wirklichkeit in ihrer Kompliziertheit zu vereinfachen, was auf ein Poetisieren hinauslaufen würde.³¹ Eine Dichtung, die zeitgemäss sein will, nimmt davon Abstand. Sie soll überraschen und als Erkenntnisinstrument dienen. "Fra å være lyd- og stemnings-suggestion - egnet til å fremkalle den tilstand av mildere bedøvelse som vanligvis regnes som den korrekte reaksjon på poesi - går poesien over til å bli en v i d e n, en skjerpet form for delaktighet i menneskets virkelighet."³² Deshalb ist es ihre Aufgabe, nichts von vornherein als unpoetisch aus ihrem Bereich auszuschliessen, sondern sie soll alle Gebiete des Lebens einbeziehen. Christie sieht hier denn auch den Bruch mit der Romantik, die das Feld dessen, was als poesiewürdig galt, einschränkte. Ihr sei es auch anzulasten, dass die Poesie ihre Gültigkeit als Organ des Denkens und des Erkennens verloren habe.³³ Christie misst der Erkenntnis mittels Poesie einen ungeheuren Stellenwert bei. Poesie als Erkenntnisinstrument steht in Christies Augen gleichberechtigt neben der wissenschaftlichen (empirischen) Erkenntnis der Naturwissenschaften. Ja, insofern sie eine Ganzheit anstrebt, steht sie sogar noch über ihr. Der romantische Rückzug aufs Gefühl - Christies Romantikauffassung steht hier nicht zur Diskussion - muss überwunden werden, wenn die Poesie zeitgemäss sein will. Die Poesie muss von allem sprechen, was zu unseren Erfahrungen und zu unserer Lebenswelt gehört: "Med romantikken begynte i virkeligheten poesiens adskillelse fra erfaringsverdenen. Den romantiske tradisjon kom på denne måte til å representere en flukt inn i en fiktiv og forenklet verden. En verden som mer og mer kom til å bestå av vedtatt 'poetiske' ting, og som derfor fikk folk til å tro, at for å oppleve diktet, måtte det gi dem følelsen av fortrolighet og gjenkjennelse - vel å merke ved ikke å overskride grensene for det aksepterte og etter hvert noe snevre poetiske rike. Og moderne poesi nøyer seg ikke med det vedtatt poetiske."³⁴

29 Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 120.

30 Ebd., S. 120.

31 Ebd., S. 120.

32 Erling Christie: Wallace Stevens - Amerikas Valéry, in: Modernisme og tradisjon, a.a.O., S. 109-113, S. 110.

33 Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 118 ff.

34 Ebd., S. 118.

Weil das Gedicht erkennen will, gibt es sich mit einer Vereinfachung der Realität nicht zufrieden. Es lässt die Elemente der Wirklichkeit kollidieren, ist also nicht auf Harmonisierung aus, die Christie wohl als falsche Versöhnung ablehnen würde.³⁵ Das Gedicht muss durch die Wirklichkeit hindurchdringen und darf sich nicht mit ihrer Beschreibung begnügen. Poesie, als Art zu denken und zu sehen, ist *mehr* Wirklichkeit, denn sie kann eine vertiefte Form von Erkenntnis liefern. Sie sieht Zusammenhänge, wo das prosaische Auge keine Zusammenhänge sehen kann, sagt auch Paal Brekke.³⁶ Poesie vermag deshalb unsere konventionelle Wahrnehmungsart zu zerstören, sie zeigt die Dinge in einem neuen Licht, und sie verändert unsere Wahrnehmungsweise. Das leistet sie unter anderem deshalb, weil ihr jedes Wort wichtig ist. Sie lenkt so unsere Wahrnehmung, die durch eine "Wortinflation" der uns umgebenden Welt strukturiert ist, auf einen Bereich, wo kein Wort beliebig gesetzt ist. Das macht uns sehend: Å overstige kløften fra ordinflasjonens verden til en verden hvor ordene har verdi og mening krever en innsats som de aller færreste ikke vil vike tilbake for. Om man derimot gjør spranget, vil man kanskje gradvis oppdage at man ikke bare får del i diktet selv, men i en form for innsikt som stiller en overfor virkeligheten med nye øyne - som om man gjennom poesien er blitt seende.³⁷ An diesem Punkt der Argumentation ist Christie den Theorien der russischen Formalisten sehr nahe. Wir haben davon schon gesprochen und wollen hier nicht mehr auf die Gemeinsamkeiten zu sprechen kommen.

Mit der Charakterisierung des Gedichts als "indre åndedrett" trifft sich Christie mit Brekke, der diese Formulierung gerne zur Kennzeichnung der Dichtung verwendet.³⁸ Es ist denn auch diese Bestimmung, die eine Trennung von Form und Inhalt verunmöglicht. Das Gedicht entsteht als "indre åndedrett": d.h. Form und Inhalt sind ineinander verzahnt und lassen sich nicht auseinanderdividieren.³⁹ Der Vorwurf, moderne Poesie drücke sich zu kompliziert aus, verrät deshalb einen unkünstlerischen Sinn, der auf einer unmöglichen Trennung von Form und Inhalt beruht, wie Christie in Übereinstimmung mit modernistischen Kunsttheorien behauptet.⁴⁰

"Hva vi menneskelig har behov for er ikke en diktning som leverer sympatiske stemninger, men en diktning som er der hvor linjene brytes og møtes med tidens

³⁵ Ebd., S. 124 ff.; vgl. auch Christies Essay "Erkjennende diktning", a.a.O.

³⁶ Paal Brekke: Da modernismen ble 'avslørt', a.a.O., S. 28.

³⁷ Erling Christie: Wallace Stevens..., a.a.O., S. 110.

³⁸ Z.B. in "Om kriterier for vurdering av lyrikk", a.a.O., S. 282; "Paal Brekke og diktets verden", a.a.O., S. 31.

³⁹ Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 116.

⁴⁰ Ebd., S. 116: "Når det hevdes at den moderne poesiens humbug ligger i at poeten 'uttrykker seg for vanskelig', forutsettes jo dermed at det i poesien skulle eksistere et avgjørende skille mellom form og innhold - at poeten i virkeligheten ikler en idé eller tanke poetisk form på samme måte som en politiker ifører sine hensikter et hylster av retorikk. Men for den genuine poet eksisterer ikke skillet mellom

eget liv. En diktning som rommer - eller i det minste uttrykker en streben etter - syntese av både lys- og skyggesidene i bevissthetstilværelsen, av både de tillits- og angstvekkende anelser som tiden går i svang med - med andre ord en diktning som aktiviserer, fordi den selv er en intensivt medlevende i virklighetens fulle virkelighet.⁴¹ Sich ganz der Wirklichkeit stellen muss eine Literatur, die das Etikett zeitgenössisch verdienen soll. Relevant für die Menschen ist sie nur, insofern sie in einer Wechselwirkung mit Erkenntnis steht.⁴²

Mit Blick auf die Modernismuskritiker muss gesagt werden, dass Christie diejenige Literatur als eskapistisch verurteilt, die auf Voraussetzungen gründet, die nicht mehr vorhanden sind. So schreibt er in seinem Essay "Erkjennende diktning": "Med en påfallende behendighet har en rekke diktere vendt sivilisasjonen, komplikasjonene ryggen for å kaste seg ut i en forkynnelse av de 'nære ting', hvormed menes forholdet til naturen, det vegetative liv og tilværelsens mest primitive realiteter. Rent overfladisk kan en diktning av denne art utmerke seg ved sin positive og livsbejaende holdning. En annen sak er det hvorvidt en livsbejaende filosofi innebærer noe reelt når den bygger på forutsetninger, livsbetingelser som er i ferd med å bli den menneskelige erfaringskrets mer og mer fremmed - hvorvidt den harmoni som er oppnådd ved å vende blikket fra det brokete og forvirrede til en innhegnet krets av objekter med en vag emosjonell appell betyr noe. Med andre ord: er ikke bevegelsen mot det 'nære' i virkeligheten en bevegelsen mot det forsonlig fjerne, mer en bevegelse bort fra noe enn til noe."⁴³ Was als Hinwendung zur Natur den Beifall des Publikums findet, entpuppt sich als Abwendung von der konkreten Realität, ist Flucht vor der Wirklichkeit. Mit Formulierungen, wie sie obiges Zitat wiedergibt, ortet Christie den dialektischen Umschlag moderner Lyrik, den wir schon bei Brekke festgestellt haben. Diese Dialektik erklärt, warum Christie den Pessimismus modernistischer Literatur als fundamentalen Optimismus deutet. Im Wunsch nach mehr Wirklichkeit, nach Neubeginn von einem Nullpunkt an, steckt ein Optimismus, der in grossem Kontrast zu der Augenwischerei steht, die "aufbauende" Dichtung - Christie würde von "poetisierender" sprechen - produzieren würde. "Bevisst gjennomlevd blir fortvilelsen en fornyelsens mulighet."⁴⁴

form og innhold - valget mellom enkle og komplekse uttrykkssett." Vgl. Kap. II.1. In seiner "Ästhetischen Theorie" wendet sich auch Adorno gegen eine solche Trennung: "Alles im Kunstwerk Erscheinende ist virtuell Inhalt so gut wie Form", (S. 218).

⁴¹ Erkjennende diktning, a.a.O., S. 247.

⁴² Ebd., S. 244: "Når diktningen avstår fra sin vekselvirkning med erkjennelsen, avskjærer den seg også fra sin relevans for menneskene."

⁴³ Ebd., S. 244.

⁴⁴ Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 125.

Christie betont, dass moderne Poesie mehr Wirklichkeit sei, dass sie Erkenntnis ermögliche, dass es geradezu ihre Aufgabe sei, durch die Wirklichkeit hindurchzudringen. Im Hinblick auf die Formalismus - Realismus Diskussion ist das interessant, weil Christie in diesen Bestrebungen den Bruch mit der lyrischen Tradition sieht, die es aufs Poetisieren, verstanden als bloße Ausschmückung eines bekannten Sachverhalts (und damit Flucht vor der Realität), abgesehen habe.⁴⁵ Demgegenüber plädiert er für eine Literatur, die sich auch formell vor der Moderne nicht verschliesst; d.h. eine Literatur, die davon ausgeht, dass neue Erfahrungen nur mit neuen Formen zur Darstellung gebracht werden können. Die Trennung in "Formalismus" und "Realismus" wird unter solchen Vorzeichen fragwürdig, weil sie diesem Sachverhalt nicht Rechnung trägt und die genannte Dimension sogenannt formalistischer Texte nicht zur Kenntnis nimmt. Christie ergreift im Namen eines Realismus Partei für modernistische Literatur, von der er glaubt, sie könne die Erfahrung der Moderne adäquater ausdrücken, als dies realistische Literatur zu tun vermag.

3.2. Literaturkritik: *Symboler vs. symptomer*

Christie gilt als Anhänger des textzentrierten "New Criticism". Er wehrt sich entschieden gegen alle Methoden, die letztlich einem positivistischen Faktensammeln verpflichtet bleiben. Zu ihnen rechnet er die psychoanalytische Literaturbetrachtung, aber auch soziologische Betrachtungsweisen. Christie setzt sich dafür ein, dass der Text als Kunstwerk interessiert und nicht als Material zur Kommentierung textexterner Fakten missbraucht wird. Zu diesen textexternen Gegebenheiten gehört nach Christie auch der Autor, der für sich kein Interesse beanspruchen soll und für die Beurteilung eines Kunstwerks unerheblich ist. "Kunsten selv skal være gjenstand for den kritiske vurdering ikke mennesket bak verket"⁴⁶, heisst es programmatisch in "Hvorfor mangler vi en norsk litteraturkritikk". Christie ist konsequent, wenn er mit der in Norwegen verbreiteten Vorstellung des Dichters als "Volksführer" und "Moralisten" bricht⁴⁷, impliziert doch diese Redeweise eine Literaturauffassung, die Verbindungslinien zwischen Text und Autor in sieht. Christie behauptet, dass dies Vorgehen typisch für die Krog-Generation sei, der er ihren Positivismus denn auch vorwirft: "Synet på kunsten som en sekresjon av personlige følelser er fremdeles rådende -

⁴⁵ Christie zufolge sind es auch die LeserInnen, die darauf aus sind, ihre Vorstellungen bestätigt zu sehen und mit nichts Neuem konfrontiert werden wollen. Vgl. Fussnote 28.

⁴⁶ In: *Modernisme og tradisjon*, a.a.O., S. 233-237, S. 236.

⁴⁷ Andreas Lombnæs im Vorwort zum bereits erwähnten Buch Christies: *Modernisme og tradisjon*, a.a.O., S. 9: "Som kritiker er Christie opptatt av det litterære ved litteraturen. Med sin tro på diktningens verdi i egen rett bryter han med den positivistiske interessen for dikterbiografi og med det tradisjonelle norske synet på dikteren som folkefører og moralist."

hvis man overhodet har søkt en intellektuell disiplin har man funnet veien ikke til estetikken, men til psykoanalysen. Vi har, som substitutt for den litterære vurdering, fått en pseudovitenskapelig jakt på motiver (fortrinnsvis underbevisste; i beste fall intensjonene (som er av sekundær betydning) - samtidig som man med nitid iver reduserer betydningen av alt som ikke lar seg gjøre til gjenstand for positivistisk behandling. Hele denne forvasking av litteraturopplevelsen ligger tydelig i tråd med den dominerende politiske tenking som er typisk for kulturradikalsmens forhold til kunsten. Det er noe tafatt over denne psykoanalytiske kultus i kritikken."⁴⁸

Weil Dichtung unpersönlich gelesen werden muss, ist es notwendig, ihre innere Struktur zu untersuchen, sie darf nicht als Ausdruck eines Autors missverstanden werden, eine Vorstellung, die von Christie aufs schärfste bekämpft wird: "Vi har fått det merkelige forhold at diktning ensidig tolkes som et uttrykk for mentalitet, mens dikteren selv henvises til en rolle som latent sinnssyk. Spørsmålet ble verkets tilblivelse, de forutgående personlige prosesser og hvilken form for indre liv det sprang ut fra - ikke hvorvidt det levde sitt eget liv som kunst. Verket selv ble skjøvet ut i periferien - diktningen ble med psykologisk bedrevitenhet behandlet ikke som symboler, men som symptomer."⁴⁹ Diese Verschiebung des Interesses auf aussertextliche Elemente kommt laut Christie nicht von ungefähr. Denn in dem Masse, wie sich Poesie ins Reich der Gefühle geflüchtet hat und den Anspruch, Welt zur Darstellung zu bringen, aufgegeben hat, hat sich das Interesse der LeserInnen auf die Befindlichkeit der PoetInnen verlagert, deren Werke jetzt gerade ihres eingeschränkten Horizontes wegen ausschliesslich als Ausdruck der Persönlichkeit gelesen werden. Es gilt also, eine Strategie zu entwickeln, die es den LeserInnen verunmöglicht, ein Werk in der Biographie aufzulösen, wie Christie sich ausdrückt. Oder in seinen Worten: For i og med at man ikke lenger gjorde krav på å oppleve verden gjennom poesien, kom trykket mer og mer til å hvile på selve dikterens person. Poesien skulle åpenbart være noe i retning av 'den beruste personlighets biografi', og mange av romantikens poeter var da tydeligvis også mer opptatt av å 'være poeter' en av å skrive poesi. Hvilket igjen har frembrakt en type poesifortolkere som interesserer seg for alt annet enn nettopp diktet. For all den stund dikterens følelser ble alt, måtte også diktet uvegerlig oppløse seg i biografi - reduseres til et materiale for studium av dikterens seksual- og familieliv eller hva det nå måtte ligge forskeren på hjerte å studere.⁵⁰

Christie bezeichnet es als die erste und grundlegende Aufgabe moderner Literaturkritik, dass sie ein Arsenal ("sett") absoluter Normen, ästhetischer oder religiöser Natur, finden kann. An diesem Punkt seiner Argumentation geht er über Brekke hinaus, der von absoluten Normen nie sprechen würde. Allerdings hiesse es Christie missverstehen, wollte man ihn einer normativen Literaturkritik bezichtigen, wie dies

⁴⁸ Hvorfor mangler vi en norsk litteraturkritikk, a.a.O., S. 234.

⁴⁹ Ebd., S. 234.

⁵⁰ Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 119.

seine etwas unglückliche Wortwahl nahelegt. Christies absolute Normen sind nur verständlich, wenn sie von einem finalen Standpunkt aus betrachtet werden. Sie dienen dazu, dass sich die AutorInnen nicht im Subjektiven verlieren, dass Objektives angestrebt werden kann: "For den estetiske [Norm] blir det primære å påvise om dikteren anvender et maksimum av det poetiske sprogs muligheter og en metodikk som erfaringsmessig er fruktbar innen hans virkefelt - for den etisk-religiøse å undersøke hvorvidt der hos dikteren finnes en tro eller et sett av etiske normer som hever hans verk over subjektivitetens irrganger og lar han skape det universelt gyldige som kjennetegner den sanne kunst."⁵¹ Was damit gemeint ist, könnte eine andere Stelle aus seinen Schriften verdeutlichen.⁵²

Christie zufolge müssen die DichterInnen ein Prinzip (irgend eine Form von Norm, eine Richtschnur) anerkennen, das ihnen als Massstab zur Beurteilung der Realität dienen kann, wollen sie nicht in "Variationen der Selbstbetrachtung"⁵³ gefangen bleiben. Die absoluten Normen sind also dazu da, dass die Wirklichkeit nicht so, wie sie sich präsentiert, als Wirklichkeit hingenommen wird.⁵⁴ Mehr Wirklichkeit können die Gedichte nur kraft der absoluten Normen darstellen - Christie spricht an anderer Stelle auch von Ideen -, weil diese Normen eine Resignation, im Sinne einer Akzeptierung des Status quo, nicht zulassen. Dem Literaturkritiker liefern diese Normen ebenfalls die Grundlage für ein Verständnis der Dichtung wie auch der Wirklichkeit. "Bare gjennom trofasthet mot idéen, mot et prinsipp større enn og utenfor det selv, kan mennesket tre i et meningsfylt og erkjennende forhold til tingene. Gjennom idéen ser det verden som noe mer enn et spill for det personlige bevissthet - uten idéen forblir den lukket, og all betraktning narsissismens."⁵⁵ Christie spricht davon, dass der Mensch im Lichte von Ideen lebe.⁵⁶ Ideen freilich, die dazu da sind, zur Realität hinzulenken und nicht von ihr ab, das macht er in seinem Essay "Erkjennende diktning" deutlich. Deshalb auch heisst es dort: "Hva dikteren - eller for den saks skyld ethvert menneske som står i et erkjennende forhold til virkeligheten - skulle be om er ikke i første omgang frihet og angst, men mot og vilje til å bære den renende, lutrende og skapende angst - mot til å bære uvissheten, til å trenge ned på bevissthetens bare bunn hvor intet kan skjule for demoniet i verden og i oss selv, for

⁵¹ Hvorfor mangler vi..., a.a.O., S. 236.

⁵² Vgl. v.a. der Essay "Erkjennende diktning", a.a.O., S. 242-247.

⁵³ Ebd., S. 245: "Ved fraværet av enhver virkelighet hinsides den subjektive bevisshets blir all 'erkjennelse', all 'opplevelse' aldri annet enn nye variasjoner av selv-betraktning..."

⁵⁴ Das ist ein verstecktes Günter Eich Zitat. In seiner Rede "Literatur und Wirklichkeit" heisst es: "Ich bin nicht fähig, die Wirklichkeit so, wie sie sich uns präsentiert, als Wirklichkeit hinzunehmen." In: Akzente, Nr. 4, 1956, S. 313-315, S. 314.

⁵⁵ Erkjennende diktning, a.a.O., S. 245.

⁵⁶ Ebd., S. 245.

vår egen dualisme, for det gode og det ondes samtidige nærvær. En moden pessimisme er langt å foretrekke for en lettvinnt forkynnelse av menneskets godhet - når den overser menneskets ondskap."⁵⁷

Aufgabe der Kultur ist es, der Zeit etwas entgegenzusetzen. Christies Polemik gegen die Auffassung von Kunst als Ausschmückung hat hier ihren Grund. Kunst soll nicht einfach nachahmen, sondern einen Gegenentwurf bieten. Das ist das kritische Potential seiner Poetik. Einen Gegenentwurf kann sie aber nur darstellen, wenn sie von einer Idee ausgeht. Tut sie das nicht, verkommt sie zur Dekoration, hat bloss noch Unterhaltungswert und kann keine Erkenntnisform mehr sein. "Hvor ofte møter man ikke det triste fenomen at kultur er blitt staffasje, fordi den har opphørt å utforme en estetisk idé som rommer en bevissthet om tiden"⁵⁸, schreibt Christie in seinem Aufsatz "tanker om 'kunstens krise'". Hier vertritt er die Ansicht, dass von "kunstens krise" nur insofern gesprochen werden könne, als das spezifisch Künstlerische der Kunst nicht mehr ernst genommen werde. Dergestalt entpuppt sich die sogenannte "Krise der Kunst" nicht als Problem des zeitgenössischen Kunstschaffens, sondern es ist in erster Linie ein Problem der RezipientInnen, die ein tiefes Misstrauen der Kunst gegenüber hegen: "Krast formulert er situasjonen den at vi har å gjøre med en sivilisasjon som med den faderligste mine erklærer seg for kunstens beskytter og i stadig hele sitt vesen er kunsten fiendtlig, fordi dens idealer ikke lenger er sannhet og skjønnhet, men trygghet og velvære. Som kirken er kunsten kommet til å lide under en lunken og klissen velvilje - det uinspirerende stadium mellom likegyldighet og fiendskap. Under den lidenskapsløse atmosfære av forkrøblet humanisme som tar sikte på å redusere den til et betryggende ornament.

Mer konkret kan man nærme seg situasjonen gjennom tre av dens mest slående uttrykk: overfladiskhet, falsk tradisjon og fornektelse av kunsten i kunsten."⁵⁹

⁵⁷ Ebd., S. 247.

⁵⁸ Tanker om "kunstens krise", in: Tendenser og profiler, Oslo 1955, S. 107-119, S. 115.

⁵⁹ Ebd., S. 110. - Gegen Ende dieses Artikels schreibt Christie: "Som det sentrale ved 'kunstens krise i vår tid' står til syvende og sist en rotfestet mistro til kunsten som erkjennelsesform - til kunsten i kunsten." (S. 117.)

BIBLIOGRAPHIE

A Primärtexte:

Brekke, Paal: Skyggefektning, Oslo 1949.

- Løft min krone, vind fra intet, Oslo 1957.
- Roerne fra Itaka. En ring av dikt, Oslo 1960.
- Det skjeve smil i rosa, Oslo 1965.
- Det er alltid nå. Dikt i utvalg, Oslo 1967.
- Granatmannen kommer. Dikt og andre tekster, Oslo 1968.
- Aftenen er stille. (Aldersheim blues), Oslo 1972.
- Og hekken vokste..., Oslo 1973, [Og hekken vokste kjempehøy, Oslo 1953].
- Syng ugle. Enkeltvise dikt, Oslo 1978.
- Dikt 1949-1972, Oslo 1978.
- Flimmer. Og strek, Oslo 1980.
- Men barnet i meg spør, Oslo 1992.

B Sekundärliteratur zum lyrischen Werk Paal Brekkes:

Beyer, Edvard: "Et dikt mot verden" - Tema og faser i Paal Brekkes lyrikk, in: NLÅ 1968, S. 78-96.

Borum, Poul: Æstetiske meditationer over fire digtsamlinger af Paal Brekke, in: Profil, Nr. 2, 1968, S. 24-30.

Brostrøm, Torben: Modernismens forvandling og Paal Brekkes lyrik, in: Information, 5. Jan. 1979, S. 6.

Christie, Erling: Paal Brekkes poetiske opposisjon, in: Samtiden 1952, S. 572-579.

Engelstad, Irene: Dikterisk metode og virkelighetsfortolkning i Paal Brekkes diktsamling 'Roerne fra Itaka', in: Vinduet, Nr. 1, 1987, S. 50-59.

- Hageberg, Otto: Einskilddikt og heilskapskomposisjon. 2 Paal Brekke: Granatmannen kommer. Dikt og andre tekster, 1968, in: ders.: Frå Camilla Collett til Dag Solstad. Spenningsmønster i litterære tekstar, Oslo 1980, S. 251-258.
- Kittang, Atle: En refleksjon omkring intet, in: Ordene og verden. Ti analyser av moderne norske dikt, red. av Willy Dahl, Oslo 1967, S. 130-145.
- Linneberg, Arild: Det faderløse samfunnet. Om motsigelsens estetikk i Paal Brekkes poesi, in: Vinduet, Nr. 2, 1984, S. 14-25.
- Tvetydighetens intriger. Paal Brekke: Syng ugle, in: Vinduet, Nr. 2, 1979, S. 71 f.
- Micaelsen, Frank Stubb: Det modernistiske rituale. Paal Brekke "Roerne fra Itaka", in: Mot-skrift 1/2, 1988, S. 120-139.
- Nag, Martin: Arm i arm med angsten. En analyse av diktsyklusen 'Skyggefektning' av Paal Brekke, in: Nordisk Tidskrift för vetenskap, konst och industri 1956, S. 292-306.
- Vold, Jan Erik: Et essay om Paal Brekke, in: Samtiden, Nr. 3, 1979, S. 27-38. Auch in: JEV: Her. Her i denne verden. Essays og samtaler, Oslo 1984, S. 215-240.

C übrige Sekundärliteratur:

- Adorno, Th.W.: Engagement, in: Zur Dialektik des Engagements, Frankfurt am Main 1973, S. 95-129.
- Ästhetische Theorie, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973, (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 2).
- Minima Moralia, Frankfurt am Main 1976, (= Bibliothek Suhrkamp, 236).
- Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: Gesammelte Schriften, Bd. 11, Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1984, S. 48-69.
- Algulin, Ingemar: Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund, Stockholm 1977.
- Anderegg, Johannes: Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa, Göttingen 1973.
- Askelund, Jan: Krybbebiting, norsk poesi og Jan Erik Vold, in: NLÅ 1981, S. 191-205.
- Austermühl, Elke: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen. Studien zum Begriff der Lyrik, Heidelberg 1981.

- Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, München 1975, [La poétique de l'espace, Paris 1957].
- Bachmann, Ingeborg: Das schreibende Ich, in: Frankfurter Poetikvorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung, München/Zürich ²1984, S. 41-62.
- Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969, [die darin enthaltenen Aufsätze sind auf russisch in der Zeit zw. 1929 und 1965 erschienen].
- Barthes, Roland: Kritik und Wahrheit, Frankfurt am Main 1967, [Critique et vérité, Paris 1966].
- Mythen des Alltags, Frankfurt am Main ⁶1981, [Mythologies, Paris 1957].
 - Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt am Main 1988, S. 102-144, [L'aventure sémiologique, Paris 1985].
- Bastian, Hans Dieter: Theologie der Frage, München 1969.
- Baumgartner, Walter: Die Dezentralisierung der norwegischen Poesie, in: Aspekte der skandinavischen Gegenwartsliteratur, hrsg. von Detlef Brennecke, Heidelberg 1978, S. 173-197.
- Bender, Hans (Hrsg.): Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten, München 1969.
- Benjamin, Walter: Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, in: Gesammelte Schriften, II/I, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 105-126.
- Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik, in: Gesammelte Werke in acht Bänden, hrsg. von Dieter Wellershoff, München 1975, Bd. 4, S. 1058-1096.
- Berg, Arngeir; Haavardsholm, Espen: Skrive og kjempe. Samtaler med seks skandinaviske samtidspoeter, Oslo 1977.
- Beyer, Harald og Edvard: Norsk litteratur historie, Oslo ⁴1978.
- Bjerke, André: Den modernistiske lyriker, in: Verdens Gang vom 9. Oktober 1954.
- Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum, Stuttgart ³1976.
- Borum, Poul: Poetisk modernism, København 1966.
- Sola, mor, gi meg sola! 150 norske digtsamlinger, in: Basar, Nr. 4, 1979, S. 3-28.
 - Supplement til uforgribelige meninger om norske digtsamlinger 1977-1978, in: Basar, Nr. 1, 1980, S. 51-54.

- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Kaufmann. (Ungekürzte Lizenzausgabe für den Buchclub Ex Libris), Zürich 1975, Bd. 19 "Schriften zur Literatur und Kunst 2".
- Über Lyrik, Frankfurt am Main 1964.
- Brekke, Paal: 40-talisme, in: Samtiden 1947, S. 630-645.
- Ny lyrikk 1948, in: Samtiden 1949, S. 38-50.
 - Tanker om 'diktets vesen', in: Samtiden 1949, S. 629-640.
 - Ny lyrikk 1950, in: Samtiden 1951, S. 88-99.
 - Om den nye lyrikken, in: Samtiden, Nr. 2, 1956, S. 85-103.
 - Om kriterier for vurdering av lyrikk, in: Vinduet, Nr. 4, 1961, S. 277-283.
 - Regnskapet revidert, in: Vinduet, Nr. 4, 1963, S. 308-310.
 - Paal Brekke og diktets verden, in: Vinduet, Nr. 1, 1964, S. 29-33.
 - Å skrive dikt i dag, in: Vinduet, Nr. 2, 1967, S. 134-143.
 - Til sin tid. Journalistikk 1945-70, Oslo 1970.
 - Farvel'ets rester. Journalistikk 1970-1981, Oslo 1981.
 - Før var jeg en fisk. Om dikt av barn og gamle, Oslo 1982.
 - Modernismen er like gammel som dette hundreåret, in: Samtiden, Nr. 4, 1983, S. 47-55.
 - Får jeg også be om ordet? Forsøk på en oppklaring, in: Vinduet, Nr. 2, 1985, S. 57 f.
- Brooks, Cleanth: Paradoxie im Gedicht. Zur Struktur der Lyrik, Frankfurt am Main 1965, [The Well Wrought Urn 1947].
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.
- Burke, Kenneth: Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur, Frankfurt am Main 1966, [The Philosophy of Literary Form 1941].
- Bækkelund, Kjell (red.): Kunst eller kaos?, Oslo 1969.
- Celan, Paul: Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, in: Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, Bd. 3, S. 187-202.
- Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris, in: Ges. Werke, Bd. 3, S. 167 f.
- Christie, Erling: Poesien og det virkelige, in: Vinduet, Nr. 2, 1955, S. 114-126. Auch in: Tendenser og profiler, Oslo 1955.
- Modernisme og tradisjon. Essays og artikler 1949-1959, red. av Marit Hammersmark, Andreas Lombnæs og Egil Christie Mathisen, Oslo 1983.

- Cohen, Jean: *Structure du langage poétique*, Paris 1966.
- La Cour, Paul : *Fragmenter af en Dagbog*, København 1948.
- Klarhed og Dunkelhed, in: *Solhøjde*, hrsg. von Bjørn Poulsen og Ole Wivel, København 1959, S. 119-145.
- Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg 1988, [On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism, New York 1982].
- Dahl, Willy: *Fra Vinje til Vold. Ordene og verden gjennom hundre års norsk lyrikk*, in: *Ordene og verden. Ti analyser av moderne norske dikt*, red. av Willy Dahl, Oslo 1967, S. 9-40.
- Poesi til regnskap, in: *Vinduet*, Nr. 4, 1963, S. 307 f.
 - *Nytt norsk forfatterleksikon*, Oslo 1971.
 - *Norges litteratur*, Bd. III, Oslo 1989.
- Dikt og sak*, hrsg. von Det norske studentersamfund, Oslo 1967.
- Domin, Hilde: *Das politische Gedicht und die Öffentlichkeit*, in: *Nachkrieg und Unfrieden. Gedichte als Index 1945-1970*, hrsg. von Hilde Domin, Neuwied/Berlin 1970, S. 125-166.
- *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*, München 1975.
- Easthope, Antony: *Poetry as Discourse*, London/New York 1983.
- Eich, Günter: *Literatur und Wirklichkeit*, in: *Akzente*, Nr. 4, 1956, S. 313-315.
- Ekelöf, Gunnar: *En outsiders väg*, in: *Promenader och utflykter*, Stockholm 1963, S. 165-176.
- *Självsyn*, in: *Blandade kort*, Stockholm 1967, S. 145-160.
- Eliot, T.S.: *Tradition and the Individual Talent*, in: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London 1969, [London 1920], S. 47-60.
- Enckell, Rabbe: *Relation i det personliga*, Stockholm 1950.
- Enzensberger, H.M.: *Poesie und Politik*, in: *Einzelheiten*, Frankfurt am Main 1962, S. 334-353.
- Erlich, Victor: *Russischer Formalismus*, Frankfurt am Main 1987 (= Fischer Taschenbuch 6874), [Russian Formalism 1955].
- Espmark, Kjell: *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm 1975.
- *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977.
 - *Dialoger*, Stockholm 1985.

- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1974, [Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966].
- Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main ³1988, [L'archéologie du savoir, Paris 1969].
 - Schriften zur Literatur, München 1974, [die darin enthaltenen Aufsätze sind auf französisch in der Zeit zwischen 1962 und 1969 erschienen].
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur, in: Abriss der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1977, (= Fischer Taschenbuch Verlag, Bd. 6043), S. 63-131.
- Frey, Hans-Jost: Der unendliche Text, Frankfurt am Main 1990.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1985, (erweiterte Neuauflage).
- Frisch, Max: Zur Lyrik, in: Tagebuch 1946-1949, Zürich 1950, (Lizenzausgabe für den Buchclub Ex Libris), S. 217-224.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen ⁴1975.
- Genette, Gérard: Figures III, Paris 1972.
- Gjesing, Knud Bjarne: Den romantiske bevægelse, Odense 1974.
- Gnüg, Hiltrud: Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit, Stuttgart 1983, (= Germanistische Abhandlungen 54).
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés: Semiotik - Sprogteoretisk ordbog. Dansk redaktion: Per Aage Brandt; Ole Davidsen, Aarhus 1988, [Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris 1979].
- Grimm, Reinhold (Hrsg.): Zur Lyrik-Diskussion, Darmstadt 1966.
- Güntert, Georges: Das Gedicht "Tabakladen". Eine Analyse, in: Fernando Pessoa: "Algebra der Geheimnisse". Ein Lesebuch. Mit Beiträgen von Georg R. Lind, Octavio Paz, Peter Hamm und Georges Güntert, Zürich 1986, S. 159-180.
- Semiotische Literaturbetrachtung. Aus Anlass des Zürcher Proust-Kolloquiums, in: Neue Zürcher Zeitung, 3. Dez. 1987, S. 27.
- Hageberg, Otto: Romantiske drag i moderne norske dikt, in: Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies (IASS), hrsg. von Oskar Bandle, Christine Holliger, Jürg Glauser, Hans-Peter Naumann, Basel/Frankfurt am Main 1991, S. 426-432.
- Hallberg, Peter: Diktens Bildspråk, Stockholm 1982.
- Hambro, Carl: Tungetaledebatten, in: Edda, Nr. 2, 1982, S. 105-112.

- Hamburger, Michael: Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985.
- Havnevik, Ivar: Norsk lyrikk etter 1945. En innføring, in: NLÅ 1974, S. 105-120.
- Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hrsg. von Manfred Windfuhr (Düsseldorfer Ausgabe), Hamburg 1975 ff.
- Heissenbüttel, Helmut: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971, Neuwied/Berlin 1972.
- Hinck, Walter: Von Heine zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozess, Frankfurt am Main 1978.
- Höllerer, Walter: Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I, Hamburg 1965.
- (Hrsg.): Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay, München 1969.
- Holmqvist, Bengt: Svensk 40-talslyrik, in: 40-talsförfattare. Ett urval essäer om svenska författare ur 40-talsgenerationen, sammanställt av Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965, S. 9-49.
- Horkheimer, Max; Adorno, Th.W.: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main 1977, [New York 1944].
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, S. 228-253.
- Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive, S. 253-277.
 - Die Wirklichkeit der Fiktion, S. 277-324. Alle drei Aufsätze Iser in: Rainer Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik, München 1975.
- Janz, Marlies: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, Frankfurt am Main 1976.
- Japp, Uwe: Literatur und Modernität, Frankfurt am Main 1987.
- Jauss, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1974.
- Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main 1982.
 - Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: Adorno-Konferenz, hrsg. von Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas, Frankfurt am Main 1983, S. 95-129. Neuerdings auch in: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 243-269.
- Jordan, Lothar; Marquardt, Axel; Woesler, Winfried (Hrsg.): Lyrik - Blick über die Grenzen. Gedichte und Aufsätze des zweiten Lyrikertreffens in Münster, Frankfurt am Main 1984.

- Keilhau, Carl: Poster i modernismens regnskap, in: Vinduet, Nr. 3, 1955, S. 229-239.
- Norsk debatt - og diktning, in: BLM, Nr. 3, 1955, S. 200-207.
- Keller, Otto; Hafner, Heinz: Arbeitsbuch zur Textanalyse: Semiotische Strukturen, Modelle, Interpretationen, München 1986.
- Kittang, Atle; Aarseth, Asbjørn: Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse, Bergen/Oslo/Tromsø ³1976.
- Kittang, Atle: Møtestader. Utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori, Oslo 1988.
- Köppel, Peter: Zur Sprache der modernen Lyrik, Baden ²1989.
- Kohl, Stefan: Realismus: Theorie und Geschichte, München 1977.
- Koopmann, Helmut: Heinrich Heine in Deutschland. Aspekte seiner Wirkung im 19. Jahrhundert, in: Heinrich Heine, hrsg. von Helmut Koopmann, Darmstadt 1975.
- Kristensen, Sven Møller: Modernismen betraget fra sociologisk og marxistisk synsvinkel, in: Skandinaviske Lyrik der Gegenwart, IX. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies (IASS), Referate und Berichte, hrsg. von Otto Oberholzer, Glückstadt 1972, S. 119-127.
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main 1978, [La révolution du langage poétique, Paris 1974].
- Die Chinesin, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982, [Des Chinoises, Paris 1974].
- Kunert, Günter: Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Poetikvorlesungen, München/Wien 1985.
- Kunz, Hans: Die anthropologische Bedeutung der Phantasie II, Basel 1946.
- Lämmert, Eberhard u.a. (Hrsg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, Königstein/Ts. ²1984.
- Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht, Göttingen 1989.
- Larsen, Steffen Hejlskov: Systemdigtningen. Modernismens tredje fase, København 1971.
- Lefebvre, Maurice-Jean: Structure du discours de la poésie et du récit, Neuchâtel 1971.
- Lewandowski, Theodor: Linguistisches Wörterbuch in drei Bänden, Heidelberg ⁴1984.
- Lie, Hallvard: Norsk verslære, Oslo 1967.
- Linneberg, Arild; Rydne, Jon Harald; Strand, Nina; Yttri, Nils: Fra dikterens kykelipi til kritikerens kykeliky. Bemerkninger til Jan Erik Volds 'Det norske syndromet', in: Basar, Nr. 3, 1980, S. 57-64.

- Linneberg, Arild: Om Paal Brekkes poetiske opposisjon. Replik til Jan Erik Vold, in: Vinduet, Nr. 2, 1985, S. 56 f.
- Lombnæs, Andreas: MODERNISME? Nye tendenser i norsk poesi i lys av modernismen, [= Unpublizierte "hovedoppgave" der Universität Oslo, 1974].
- Svar på Borums tiltale, in: Basar, Nr. 4, 1980, S. 62-69.
 - Om Erling Christie, in Erling Christie: Modernisme og tradisjon, Oslo 1983, S. 7-15.
- Longum, Leif: Kritisk søkelys på kulturradikalismen fra mellomkrigstiden, in: NLÅ 1979, S. 38-55.
- Drømmen om det frie menneske. Norsk kulturradikalisme og mellomkrigstidens radikale trekløver: Hoel - Krog - Øverland, Oslo 1988.
- Lotman, Jurij M.: Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik, München 1972.
- Die Struktur literarischer Texte, München 1981.
- Lukács, Georg: Werke, Bd. 4, Probleme des Realismus I, Neuwied/Berlin 1971.
- Man, Paul de: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, London 1983.
- Matthiesen, Søren: Dag Solstad. Kunst og politik, Aarhus 1981.
- Mehren, Stein: Bilde og avbilde i modernistisk poesi, in: Profil, Nr. 1, 1966, S. 22-25.
- Modernisme - stagnasjon og fornyelse, in: Vinduet, Nr. 1, 1964, S. 19-27.
 - Hvorfor svever de, Jan Erik Vold?, in: Samtiden, Nr. 3, 1980, S. 82-88.
- Micaelsen, Frank Stubb: Fra dualismen til splittelse. Det lyriske jeg fra romantikken til Paal Brekkes modernisme, in: Edda, Nr. 1, 1988, S. 33-41.
- Mon, Franz: Texte über Texte, Neuwied/Berlin 1970.
- Mæland, Odd Martin: Modernisme i Norge?, in: NLÅ 1967, S. 185-205.
- Mukařovský, Jan: Die Kunst als semiologisches Faktum, in: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt am Main 1970.
- Die Persönlichkeit in der Kunst, S. 66-83.
 - Über die gegenwärtige Poetik, S. 84-99. Beide Aufsätze in: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München 1974.
- Nielsen, Erik A.: Modernismen i dansk lyrik 1870-1970, (=Ideologihistorie III), Viborg 1976.
- Nilsen, Bjørn: En annen klode? Raskt tilbakeblikk på tungetaledebatten, in: Profil, Nr. 2, 1968, S. 19-23.

- Obstfelder, Sigbjørn: Jeg-formen i litteraturen, in:
Samlede Skrifter, Oslo 1950, Bd. 3, S. 305-308.
- Picard, Max: Die Welt des Schweigens,
Erlenbach-Zürich/Stuttgart ³1948.
- Poulsen, Bjørn: Elfenbenstaarnt. Af den moderne Poesis Dialektik I/II, in:
Heretica, Nr. 1, 1949, S. 10-23. Der zweite Teil in:
Heretica, Nr. 2, 1949, S. 138-158.
- Preisendanz, Wolfgang: Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg
Trakls, in: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als
Paradigma der Moderne, hrsg. von Wolfgang Iser, München 1966,
S. 227-263.
- Heinrich Heine, München ²1983.
- Printz-Påhlson, Göran: Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism,
Stockholm 1958.
- Rhodes, Belinda J.: Two Norwegian modernists and T.S. Eliot, in:
Edda, Nr. 1, 1990, S. 28-43.
- Rykkja, Helge: Intervju med Paal Brekke, in: Profil, Nr. 4, 1967, S. 7-11.
- Lyrikk og kvalitet, in: NLÅ 1982, S. 142-152.
- Sarvig, Ole: Et essay over modernismen I/II, in: Heretica, Nr. 4, 1949, S. 362-383;
S. 460-472.
- Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa, Frankfurt am Main 1966, [O teorii prozy,
Moskau 1925].
- Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus.
Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa,
München 1969, S. 4-34.
- Spinner, Kaspar H.: Zur Struktur des lyrischen Ich,
Frankfurt am Main 1975.
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, München ⁴1978.
- Stierle, Karlheinz: Die Identität des Gedichts -Hölderlin als Paradigma, in:
Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979,
S. 505-553.
- Striedter, Jurij: Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes
in der russischen Moderne, in: Immanente Ästhetik - Ästhetische
Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hrsg. von Wolfgang Iser,
München 1966, S. 263-296.
- Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis, in: Hölderlin-Studien,
Frankfurt am Main 1970, S. 9-37.

- Sønderriis, Ebbe: Modernismens ideologi - og realismen, in: Opgøret med modernismen, red. af Torben Brostrøm, Viborg 1974, S. 138-151.
- Sørbo, Jan Inge: Det norske alvor. Om den siste modernismedebatten, in: NLÅ 1986, S. 66-77.
- Vennberg, Karl; Aspenström, Werner: Kritisk 40-tal, Stockholm 1948.
- Vietta, Silvio: Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1970.
- Grossstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Nr. 2, 1974, S. 354-373.
 - Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik, München 1981.
- Vold, Jan Erik: Om å møte en bok. Den impresjonistiske kritikks begrensning, in: Entusiastiske essays, Oslo 1976, S. 299-304.
- Det norske syndromet, Oslo 1980.
 - Til debatten om norsk lyrikk, in: Samtiden, Nr. 4, 1980, S. 77.
 - Om å bli voksen, om å eldes med verdighet, in: Vinduet, Nr. 1, 1985, S. 54 f.
- Vosmar, Jørn (red.): Modernismen i dansk litteratur, København 1967.
- Wetzel, Klaus Michael: Autonomie und Authentizität. Untersuchungen zur Konstitution und Konfiguration von Subjektivität, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985, (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 20, Philosophie; Bd. 132).
- von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1979.
- Wivel, Ole: Poesi og virkelighet, in: Heretica, Nr. 5, 1950, S. 436-450.
- Zuck, Virpi (ed.): Dictionary of Scandinavian Literature, London 1990.
- Øverland, Arnulf: Heinrich Heine, S. 89-96.
- Tungetale fra Parnasset, S. 131-150.
 - Innlegg i tungetaledebatten, S. 151-156.
- Alle drei Aufsätze in: Om bøker og forfattere. Taler og artikler i utvalg ved Philip Houm, Oslo 1972.
- Aarnes, Asbjørn: Perspektiver og profiler i norsk poesi, Oslo 1989.
- Aarseth, Asbjørn: The Modes of Norwegian Modernism, in: Facets of European Modernism. Essays in honour of James McFarlane presented to him on his 65th birthday 12 December 1985, ed. by Janet Garton, Norwich 1985, S. 323-349.

Personenregister

- Adorno, Th. W. 36, 39-40, 42, 74-75, 111-113, 115-116, 166, 176
Algulin, I. 4, 15-17, 19, 32
Anderegg, J. 34
Askelund, J. 54
Austermühl, E. 25, 28, 34
- Bachelard, G. 104
Bachmann, I. 32-33, 35
Bachtin, M. 136
Bækkelund, K. 138
Barthes, R. 3, 33, 99
Bastian, H. D. 83-84
Baumgartner, W. 3
Bender, H. 21
Benn, G. 19-21, 24, 29-30
Berg, A. 22, 69, 84, 169, 172
Beyer, E. 77, 79-80, 86-87, 105, 120
Beyer, H. 86-87
Bjerke, A. 7, 10, 43-44, 46-47, 49, 51-53, 55-56, 138
Bjørneboe, J. 69-70, 163
Børli, H. 52-53
Bollnow, O. F. 107
Borum, P. 50
Brandt, P. A. 12
Brecht, B. 18, 38, 44, 56, 173
Brostrøm, T. 40, 72
Bürger, P. 71
Bull, O. 52
- Carling, F. 45
Celan, P. 17-18, 21, 24
Christie, E. 1-5, 14-15, 21, 25-26, 46, 48-50, 52, 60-61, 69, 76, 90-91, 97, 168, 172-180
Cohen, J. 6
La Cour, P. 6, 15, 20, 22-23, 27, 30, 41, 47, 163, 171
Courtés, J. 12
- Dahl, W. 14, 82, 87, 116, 123-124
Davidsen, O. 12
- Eggen, A. 47, 50
Eich, G. 21, 179
Ekelöf, G. 4, 14, 24, 81
Eliot, T. S. 1, 13-14, 20, 22-23, 67, 87, 94, 172
Enckell, R. 17, 74
Engelstad, I. 80-82, 108, 110, 114, 120, 122
Enzensberger, H. M. 70
Espmark, K. 29
- Fontane, Th. 38
Foucault, M. 12
Friedrich, H. 15, 23-24, 29, 32
Freud, S. 118
Frey, H. J. 11
Frisch, M. 173
- Gadamer, H. G. 84
Gill, C. 47
Gjesdahl, P. 45
Gjesing, K. B. 123
Gnüg, H. 73
Greimas, A. J. 12
Güntert, G. 12, 35
- Haavardsholm, E. 22, 69, 84, 169, 172
Hafner, H. 81
Hageberg, O. 123, 134-135, 137
Hallberg, P. 29
Hambro, C. 47
Hamburger, M. 32
Heine, H. 57-66
Herder, J. G. 32
Hinck, W. 62, 71
Höllerer, W. 13, 20, 23, 31-32
Hofmo, G. 67, 122-123
Horkheimer, M. 111-113, 115-116
Houm, P. 28

- Iser, W. 2-3, 11, 15, 26, 34, 75
- Jacobsen, R. 54
- Janz, M. 18
- Japp, U. 18
- Jauss, H. R. 16, 39, 42, 61, 68, 83, 167
- Keilhau, C. 48, 50
- Keller, O. 81
- Kittang, A. 82-83, 116
- Kjelland, A. 38
- Kohl, St. 38
- Koopmann, H. 58
- Kristeva, J. 133, 165
- Kunert, G. 40-42, 85
- Kunz, H. 107
- Lämmert, E. 38
- Lefebve, M. J. 7
- Lewandowski, Th. 34
- Lindegren, E. 29
- Linneberg, A. 50, 54-55, 78, 97, 111, 116, 118, 149, 151
- Lombnæs, A. G. 2, 177
- Longum, L. 168
- Lotman, J. M. 5-7, 73, 81
- Lukács, G. 37, 44, 56
- de Man, P. 68-69
- Marti, K. 71
- Matthiesen, S. 37
- Mehren, S. 37, 50, 53-54
- Micaelsen, F. S. 34-36, 122
- Mon, F. 129
- Mukařovský, J. 7-8, 12-13, 22
- Nietzsche, Fr. 32
- Nilsen, B. 7, 10, 45, 50
- Obstfelder, S. 34, 126
- Øverland, A. 5, 28, 43-47, 50-51, 53, 55-58, 65, 168
- Picard, M. 104
- Poulsen, B. 22
- Preisendanz, W. 29, 39, 57, 65-66
- Rhodes, B. J. 94
- Rilke, R. M. 67
- Rimbaud, A. 32
- Rydne, J. H. 54-55
- Rykkja, H. 10, 170
- Seghers, A. 37
- Šklovskij, V. 25-26
- Solumsoen, O. 45
- Solstad, D. 37
- Sønderiis, E. 40
- Spinner, K. H. 3, 22, 32, 34
- Staiger, E. 19-20, 32, 166
- Stevens, W. 3, 67, 174-175
- Stierle, K. H. 35, 68
- Strand, N. 541-55
- Striedter, J. 25-27
- Thoursie, R. 67
- Valéry, P. 13, 19, 23, 71
- Vennberg, K. 48
- Vietta, S. 126, 128
- Vold, J. E. 4-5, 31, 43-44, 47, 50-56, 74-79, 81-82, 107-108, 148, 150
- Warning, R. 2, 11, 75
- Wellershof, D. 19
- Wetzel, K. M. 133
- von Wilpert, G. 29
- Windfuhr, M. 57
- Yttri, N. 54-55
- Zuck, V. 124