

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
Kapitel: 5: Das lyrische Werk Paal Brekkes
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: 04.02.2026

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

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 "fyrptotalister" 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 sogenannt 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 råtner 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 jeweilig 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 Grünewald så här: Det står ett vattenglas här framför mig. Nu lägger jag en apelsin bredvid det. Och vattenglaset 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 ent-rückt."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 tømrer 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 blomsterkledd
 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 blodsprenge 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 Schlusstrophe, 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 sprenget 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 sprenget 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 Religiosität, 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 gjennomsiktig 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
 vingebrus 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 / vingebrus..."). 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 / vingebros 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 vingebros..." 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*

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 meining 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 tornehekken 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 pisken. 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 pisken, 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 annetasje
[...]
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 Isterschen 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 sogenannte 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 imaginiere 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. Vekkerklokken kremter
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 Vereinzeltung 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 tispå 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.