Der lyrische Modernismus im Umkreis zweier Literaturdebatten

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **22 (1993)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

IV. DER LYRISCHE MODERNISMUS IM UMKREIS ZWEIER LITERATURDEBATTEN

1. Einleitung

Wenn wir uns im folgenden über zwei Literaturdebatten Gedanken machen, so geschieht das deshalb, weil diese einen zentralen Platz in der norwegischen Modernismusdiskussion einnehmen. Sie machen deutlich, dass der Modernismus in diesem Land stets einen schweren Stand hatte und wohl noch hat. Wie anders liesse sich sonst die Syndromdebatte[1] der frühen 80er Jahre erklären, die in vielem der Tungetaledebatte der 50er Jahre ähnlich ist und auch als Angriff auf modernistische Literatur gedeutet werden kann? In beiden Debatten ist versucht worden, normativ festzulegen, wie zu schreiben ist. So wurde in der Tungetaledebatte die Forderung nach Bildlogik erhoben, und 30 Jahre später wollte Jan Erik Vold gar mit griffigen Formeln der Literatur zu Leibe rücken.

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

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

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

---

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

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

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

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

2. *Tungetale fra Parnasset* - Tungetaledebatte

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

---

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

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

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

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

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

---

4 Ebd., S. 146.

5 Ebd., S. 150.

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

7 Ebd., S. 20.

8 Ebd., S. 20.

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

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

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

9 Ebd., S. 21.

10 Ebd., S. 21.

11 Ebd., S. 22.

12 Ebd., S. 21.

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

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

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

---

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

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

15 Ebd., S. 28.

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

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

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

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

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

---

17 Ebd., S. 108.

18 Vgl. Kap. II, Anm. 31.

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

20 Ebd., S. 233.

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

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

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

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

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

---

23 Ebd., S. 115.

24 Ebd., S. 115.

25 Ebd., S. 118.

26 Ebd., S. 119.

27 Ebd., S. 120.

28 Ebd., S. 116.

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

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

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

3. *Det norske syndromet* - Syndromdebatte

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

---

29 Ebd., S. 125.

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

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

32 Vgl. Anm. 1.

Darin vertritt er die Meinung, dass zuviel Schlechtes publiziert werde, und er macht für diesen Missstand die staatliche Einkaufsordnung[33] verantwortlich. Unmittelbare Folge davon sei die allzu large Beurteilung der vorgelegten Texte durch die LektorInnen, da die staatliche Einkaufsordnung unbesehen der Qualität einen gewissen Absatz garantiere. Vold demonstriert in "Det norske syndromet" gleich selbst, wie Literaturkritik auszusehen hätte. Seine diesbezüglichen Gedanken finden ihren Niederschlag in zwei Formeln:

1. Poesi = musikalitet + innsikt
2. Besvergelse = musikalitet + magi [34]

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

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

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

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

---

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

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

35 Ebd., S. 12; 85 ff.

36 Vgl. S. 46 dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

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

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

39 Vgl. Anm. 13.

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

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

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

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

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

---

42 Ebd., S. 14.

43 Ebd., S. 14 f.

44 Ebd., S. 17.

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

Vold glaubt, einen für die Beurteilung der Dichtung tragenden Gegensatz zu haben, wenn er "besinnelse" gegen "besvergelse" ausspielt.[49] Diese zwei Momente lassen sich - wie an anderer Stelle überzeugend nachgewiesen wurde[50] - nicht auseinanderdividieren, und schon gar nicht lässt sich mit ihnen eine Wertung verbin-

---

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

46 Ebd., S. 35.

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

48 Ebd., S. 35 f.

49 Ebd., S. 84 ff.

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

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

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

---

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

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

53 Ebd., S. 61.

54 Ebd., S. 62.

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

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

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

---

56 Ebd., S. 302 ff.

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

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

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

4. Exkurs: Øverlands Heineverehrung als literaturtheoretisches Problem

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

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

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

---

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

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

62 Siehe hierzu Wolfgang Preisendanz: Heinrich Heine, München ^{2}1983, darin das Kapitel "Die Gedichte aus der Matratzengruft", S. 99-131, bes. S. 114 ff.

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

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

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

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

---

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

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

65 Ebd., S. 93.

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

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

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

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

---

66 Ebd., S. 94.

67 Ebd., S. 94 f.

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

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

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

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

---

69 Ebd., S. 47.

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

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

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

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

---

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

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

73 H.R. Jauss: Das Ende der Kunstperiode - Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal, in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main[4] 1974, S. 107-144, S. 112.

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

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

---

74 Heinrich Heine: Bd. 12/1, S. 25 f.

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

76 Ebd., S. 51 f.

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

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

> Frau Venus, meine schöne Frau,
> Von süssem Wein und Küssen
> Ist meine Seele geworden krank
> Ich schmachte nach Bitternissen.[77]

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

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

---

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

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

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

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

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

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

> Der Teufel, den man Venus nennt,
> Er ist der Schlimmste von allen;
> Erretten kann ich dich nimmermehr
> Aus seinen schönen Krallen.
>
> Mit deiner Seele musst du jetzt
> Des Fleisches Lust bezahlen,
> Du bist verworfen, du bist verdammt
> Zu ewigen Höllenqualen.[80]

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

---

78 Heinrich Heine: Bd. 2, S. 60.

79 Ebd., S. 57.

80 Ebd., S. 57.

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

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

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

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

Darin verbirgt sich ein historischer Prozess von enormer Tragweite, und er macht deutlich, dass Heines "Brechungen" nicht nur als Rebellion gegen verbrauchte romantische Versatzstücke aufzufassen sind, wie Øverland[82] meint, sondern diese Brechungen haben viel ernsthaftere Gründe, die unsere Ausführungen hoffentlich etwas erhellen konnten. Es ist deshalb zu vermuten, dass Øverlands Heinebegeisterung auf falschen Prämissen beruht. Auf ihn trifft zu, was Preisendanz als Grund für die Beliebtheit des "Buchs der Lieder" im späten 19. Jahrhundert formulierte: "Das Sentimentale, Ironische, Pathetische, Frivole wurden nun nicht mehr im ursprünglichen historisch-sozialen Kontext rezipiert. Was das Urpublikum verunsichert und polarisiert hatte, wurde nun nicht mehr in seinem Spannungszustand, in seinem provozierenden bis skandalisierenden Verhältnis zu den literarischen und gesellschaftlichen Konventionen erfasst. Das anfänglich Irritierende wurde nun durchaus affirmativ genommen: das Sentimentale als Bestätigung des eigenen unstillbaren, aber durchaus verinnerlichten und folgenlosen Bedürfnisses nach dem Höheren, Ideali-

---

81 Ebd., S. 59.

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

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

---

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