

Die Dezentralisierung der norwegischen Poesie

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **54 (2014)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

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.

Die Dezentralisierung der norwegischen Poesie⁵⁵

Die große metaphysische (?) Frage ist die:
Gibt es ein Leben vor dem Tod? Ich kann
keine wichtigere Aufgabe für die Poesie
sehen, als diese Frage zu stellen.
Und die Antwort zu sein.

(Tom Lotherington 1977)⁵⁶

1

Die norwegische Lyrik ist in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in Bewegung geraten. Vitalität, Phantasie, Reichtum an Formen, Aktualität der Themen und Ideen, hoher Informationsstand, handwerkliche Perfektion, ein neudefinierter Poesiebegriff und eine realistischere Auffassung der sozialen Rolle des Lyrikers zeichnen sie aus. Quantitativ dominierte vorher ein kleinbürgerlicher Humanismus und ein bleicher, epigonaler Spätsymbolismus in der lyrischen Produktion Norwegens – das also, was in der deutschen Lyrikdiskussion „Wegrandlyrik“ und „metaphorische Himmelfahrt“ genannt worden ist.

Ein Blick auf die neueren Anthologien:

In *Lyrikboken* (Das Lyrikbuch), 1971, redigiert von dem Hochschullehrer Ivar Havnevik, sind nur Autoren vertreten, die bis 1960 debütiert haben, allerdings mit Gedichten bis 1970. Einzig Rolf Jacobsen am Anfang der Moderne – d. h. für Norwegen in den dreißiger Jahren – und Georg Johannesen am Ende der Anthologie wollen sich nicht in den glatten Traditionsfluss von Johan Sebastian Cammermeyer Welhaven (1808–1837) bis Stein Mehren (Debüt 1960) fügen. *Norsk lyrikk nå* (Norwegische Lyrik heute), 1968, ist redigiert vom Lyriker Paal Brekke, der in den fünfziger Jahren gegen das lyrische Establishment angekämpft hatte, um sich mit einem aus Dänemark und Schweden inspirierten Modernismus durchzusetzen. Seine Auswahl enthält nur Gedichte, die in den sechziger Jahren entstanden sind, verhält sich aber „abwartend den Ein- und Zweibuchautoren gegenüber“. Eindruck: zahm und epigonal, mit einer Ausnahme: Georg Johannesen. Nur ein Jahr später gab der junge Lyriker Paal-Helge Haugen *Den norske poesikatalogen* (Norwegischer Poesiekatalog) heraus: witzig, frech, aggressiv, politisch; thematisch und formal von größter Variationsbreite, 31 neue Namen, das Bild ist plötzlich radikal verändert. Bereits 1971 ist es dann so weit, dass die neue Poesie nicht mehr polemisch, sondern klassisch redigiert werden kann: *Poesi 14 x 14*, herausgegeben von Jan Erik Vold. Die

⁵⁵ Neu bearbeitet, leicht gekürzt und *à jour* gebrachte Fassung eines Aufsatzes mit gleichem Titel, der in *Scandinavica*, Supplement, London 1972, erschienen ist. Die Übersetzung der Gedichte stammt vom Verfasser.

⁵⁶ Das Motto wurde einem Manifest „En gjerning som er nyttig og forgjeves“ von Tom Lotherington, in: *BASAR* 1 (1977), S. 37–39, entnommen.

junge Poesie ist ihrer selbst so sicher geworden, dass sie sich wieder in die Tradition stellen kann. Oder umgekehrt: Rolf Jacobsen,⁵⁷ Tarjei Vesaas und Olav H. Hauge, und – im Folgeband *poesi pluss* von 1974 – Inger Hagerup und Ernst Orvil werden in der neuen Perspektive in ihrer Modernität sichtbar. 1974 sammelten Arnljot Eggen, Stig Holmås und Arvid Torgeir Lie für den Oktober-Verlag neue progressive Lyrik unter dem undogmatischen Konzept *La hundre blomster blomstre* (Lass hundert Blumen blühen). Die Anthologie mit dem Mao-Zitat im Titel enthält 77 ältere und neuere Namen.

In einem Zeitraum von sechs bis zehn Jahren hat eine Generation von jungen, nach 1940 geborenen Autoren in energischer Abkehr von der heimischen Tradition die „Centrallyrik“⁵⁸ oder Erlebnislyrik überwunden und sich die „Weltsprache der Poesie“⁵⁹ angeeignet. Sie hat sich damit in die Lage gesetzt, ein zeitgemäßes Lebensgefühl zu artikulieren und aktuelle Probleme zu bearbeiten. Sie lehnt es ab, nostalgisch und naiv die Idylle zu beschwören, ein Unternehmen, das ein Traditionalist, Ragnvald Skrede, in einem 1970 erschienenen Gedichtband noch ganz unironisch auf die Formel bringen konnte:

Ich will mir eine seelische Taucherglocke bauen.
Dann kann ich hinter der Blasmusik herlaufen
und nur noch die Laute der Natur hören.

Diese Generation weigert sich auch, aristokratisch-tragisch der Banalität und der Unvollkommenheit dieser Welt eine Pseudoreligion entgegenzusetzen. Das Dilemma, das der klassische Modernist, als Charisma willentlich ungelöst, zur Schau trug: „Will ich Wirklichkeit, oder will ich in diesem Dunkel der Schönheit bleiben?“ (Stein Mehren, 1969), dieses Dilemma verliert für sie ganz einfach an Interesse.

Ein selbstverständliches Akzeptieren des urbanisierten und technifizierten Milieus und des pluralistischen, säkularisierten Lebensgefühls ist ihr Ausgangspunkt. Der Bereich der Poesie wird entgrenzt – nicht in Richtung Metaphysik, sondern in Richtung Wirklichkeit und Politik. Jede hierarchisierende Vorentscheidung für gewisse Gefühle, Motive und Stilmittel als spezifisch poetisch wird abgelehnt.

Hähnchenflügel kaufen an der Vøien-Kurve
das ist Poesie – Beate!

⁵⁷ Rolf Jacobsen ist der einzige Norweger, der in Hans Magnus Enzensbergers *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt a. M. 1960, vertreten ist.

⁵⁸ Der Begriff „Centrallyrikk“ ist aus dem Schwedischen in die anderen skandinavischen Sprachen übernommen worden und wird meist sehr vage und ohne Quellennachweis oder Definition gebraucht. Er meint Natur- und Liebeslyrik und steht in der Nähe des deutschen Begriffs Erlebnislyrik und Emil Staigers Begriff des Lyrischen als Erinnerung (*Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946).

⁵⁹ Hans Magnus Enzensbergers Ausdruck. Vgl. Vorwort zu *Museum der modernen Poesie*, 2. Aufl. 1964, S. 17. Der Essay ist ins Norwegische übersetzt in *Vinduet 2* (1965), S. 121–129, unter dem Titel „Den moderne poesis verdensspråk“ erschienen.

heißt es bei Jan Erik Vold 1969. Bei ihm ist auch die entsprechende sprachliche Reduktion schon vorweggenommen, die Heikki Grøhn 1971 im folgenden Gedicht ausgesprochen hat:

fünf Wörter sind eine Zeile
zwei Zeilen sind ein Gedicht

Was einem statischen Poesiebegriff und einer daran orientierten Literaturkritik als Niveauverlust oder Trivialisierung erscheinen musste, war tatsächlich eine Bereicherung. Die ganze Welt wird jetzt als Herausforderung bejaht, sie will beschrieben, analysiert und strukturiert werden. Überlieferte Lösungen werden neu geprüft, relativiert, ironisiert oder ignoriert. Nicht nur quantitativ erwies sich der alte Poesiebegriff als Beengung, auch qualitativ war er verfehlt. Sowohl innerliterarische als auch historisch-politische Entwicklungen haben dies deutlich werden lassen. Seine verstiegenen Ambitionen, bzw. seine affirmative Genügsamkeit verhinderten eine progressive Bewegung, bedeuteten Stagnation. Der Motor ihrer Bildentfaltung war ein Dualismus, ihre Dynamik deshalb kein eigentliches Fortschreiten, sondern ambivalentes Schwanken, tragisches Scheitern zur Tugend erhoben.⁶⁰ Ihr unbescheidenes Ziel war dennoch „Wahrheit, mehr Wirklichkeit.“⁶¹ Diese Dichtung schuf sich immer wieder den Spiegel, den Kreis, den geschlossenen finsternen Raum als existentielle Symbole. Im Zeitalter des Kalten Krieges war es noch möglich gewesen, in diesen Zeichen eine hoffnungslose, sinnentleerte Welt auszudrücken, deren Widersprüche man allgemeinmenschlich, zeitlos und nicht historisch, gesellschaftlich auffasste.

Aus den Spiegeln wurden in der neuen Poesie Fenster, aus dem Kreis eine Spirale,⁶² der Raum wurde hell und bunt. Das Ziel ist keine substanzialistische Wahrheit mehr, es besteht aus funktionellen Teilwahrheiten, was vorerst Entlarvung der Unwahrheiten bedeuten musste. „Der Autor will nicht die Wahrheit sagen, sondern die Lüge widerlegen“, sagte Einar Økland 1967 in einem Aufsatz über den Generationenwechsel in Norwegen.⁶³ Fiel bisher der größte Teil der norwegischen Lyrik unter den Begriff der „Centrallyrik“, so ist sie jetzt von jener exzentrischen Bewegung erfasst, die das beherrschende Strukturmerkmal moderner Kunst ist.⁶⁴

⁶⁰ Vgl. Alain Robbe-Grillet, „Nature, humanisme, tragédie“, in: *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, S. 55–84.

⁶¹ Erling Christie in *Tendenser og profiler*, Oslo 1955, S. 26. Vgl. auch Christies *Mens vi venter. Av en dagbok fra femtitallet*, Oslo 1958.

⁶² Vgl. Walter Baumgartner, „Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon“, in: *Vinduet 1* (1968), S. 16–25. Im Essay „Sirkelen og spiralen“, in *Vinduet 1* (1968), S. 38–42, bringt Vold selbst den Unterschied zwischen klassischem Modernismus und Postmodernismus auf diese Formel.

⁶³ Vgl. Einar Økland, „Frå generasjonsskifte i Noreg“, in: *profil 3* (1967), S. 42.

⁶⁴ Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1959. Für die bildende Kunst etwa Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Frankfurt a. M. 1959, und *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955. – Der Verf. teilt allerdings die Wertung dieses Strukturbefunds bei Friedrich und Sedlmayr nicht.

Die Klaustrophobie, die Espen Haavardsholm in der norwegischen Prosa vor 1965 diagnostiziert hat,⁶⁵ prägte auch die Lyrik. Sie wird jetzt überwunden. Ein starkes Erlebnis der Befreiung, der unbegrenzten Möglichkeiten, beherrscht die Lyrik von 1966 an. Jan Erik Vold sagt es 1969 so:

Ich sitze im Sand und ziehe
einen Kreis um mich herum.

Das bedeutet, dass ich gefangen bin.
Dann stehe ich auf und gehe

aus dem Ring heraus, unbeschwert
– wie man den Äquator überquert. Hallo!

Der Lyriker versteht sich nicht mehr als Medium eines transzendentalen Poetischen, sondern als Handwerker. Sein kritisches Verhältnis zur Sprache lässt ihn nicht zum Opfer eines leicht pervertierenden „Erkenntnisprozesses“ werden, der auf die Ursprungskraft der Intuition baute und gerade so nichthinterfragten Konventionen verfiel. Der neue Poet verfügt souverän über seine Fiktion, wenn er sich die Mechanismen der Sprache und Mythenbildung⁶⁶ bewusst macht.

„Schweben, schweben“⁶⁷ wurde das Losungswort unter den Freunden um die Literaturzeitschrift *profil*, die diese exzentrische und dezentralisierende Bewegung trugen und von ihr getragen wurden. Die Dialektik dieser Bewegung: durch Dezentralisierung⁶⁸ und Reduktion des Poesiebegriffs, durch soziale Nivellierung der Dichterrolle und antipoetische Haltung rückt die Utopie einer demokratischen „totalen Poesie“ nahe. Paal-Helge Haugen lanciert in seinem Gedichtband *Sangbok* (Liederbuch) von 1969 folgende übermütige „Wichtige Meldung über die Zukunft der Poesie“:

Wir gehen harten Zeiten entgegen:
DIE POESIE KANN UNS JEDEN AUGENBLICK ÜBERFALLEN!
überall liegt sie auf der Lauer, bewaffnet bis an die Zähne
(...)
Die Polizei ist ratlos
„Storebrand“ bietet ihre neue Kombinierte Poesieversicherung an
aber es gibt keine Hoffnung mehr
Die Poesie kommt
die NEUE Poesie

⁶⁵ Vgl. Symposions-Referat in: *skandinavistik* 2 (1971), S. 92f.

⁶⁶ Zum Mythos als Sprache vgl. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957.

⁶⁷ *Sveve, sveve* heißt ein Text in Dag Solstads *Svingstol*, Oslo 1967, S. 74ff. Ein Gedicht von Jan Erik Vold in *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, 1968, heißt *Sveve, sveve – Francis og Jan Erik* (S. 80ff.) Signifikant in unserem Zusammenhang ist auch der Titel *Sving-stol*, dessen Element „sving“ den Fachausdruck für die schwebende rhythmische Qualität des Jazz konnotiert. Jan Erik Vold hat in Privatdruck einen Prosatext herausgegeben mit dem Titel *Svingdør* (Forening for Norsk Bokkunst, Oslo 1967).

⁶⁸ Der Begriff Dezentralisierung wurde von Einar Økland energisch lanciert, er konnte sich aber bei dem fehlenden Informationsaustausch Autoren-Kritiker nicht durchsetzen. Vgl. unten, Anmerkungen 72 und 74.

(...)

ist es hier: DAS GRENZENLOSE MENSCHENGEDICHT

2

Mit der Gedichtsammlung *mellom speil og speil* (Zwischen Spiel und Spiegel) landete Jan Erik Vold 1965 weich im Bild der norwegischen Lyrik. Weich, weil sich seine Thematik noch nicht von derjenigen der damals avanciertesten norwegischen Gedichte abhob. Sie bestand in Identitätsproblemen und erkenntnistheoretischen Anfechtungen eines spätsymbolistischen Narzissmus. Er zweifelte, ob „außerhalb der Wörter noch etwas existierte“. Auch die Begegnung mit der Geliebten pervertiert zur Selbstbespiegelung. Dem immerfort in Spiegel- und Echoeffekten sich vom Gegenständlichen entfernenden metaphorischen Denken – „alles, was ich anfasse, gleicht etwas anderem“, ist ein Gedicht von Stein Mehren von 1960 überschrieben – solcher metaphorischer Gedankenflucht bietet sich bei Jan Erik Vold schließlich ein Baum als Ruhepunkt an.

In verschiedener Hinsicht kündigt sich aber in diesem Debüt der Neubeginn an, der die norwegische Lyrik im Nachholprozess der kommenden Jahre aus ihrer Provinzialität und aus ihrem Epigonentum riss.

Die präziöse, verführerisch schöne Sprache mit vielen Genitiv-Metaphern in *mellom speil og speil* ist durchsetzt von realistischen Beobachtungen. In einem Gedicht schockiert das nahe Gesicht der Geliebten mit großen weißen Zähnen und schwarzen erweiterten Poren unter den Augen; die Nasen stehen dem Bestreben im Weg, die Gesichter ineinander verschmelzen zu lassen.

Im letzten Gedicht der sechs spiegelbildlich sich entsprechenden Abteilungen des Buches ist das Ich mit seinen Problemen aus dem Bild verschwunden.

Im Mai
ist der Baum ein Lied
der Wind singt

Zum Herbst hin
steht der Baum mit Sternen
in den Händen.

Das einfache Gedicht besteht aus zwei kurzen, zum Teil parallel gebauten Strophen. Die erste Strophenzeile gibt jeweils die Zeitbestimmung. Über diese Parallelität legt sich unauffällig die Innovation. Anstatt logisch korrespondierend Frühling und Herbst zu nennen, steht in der ersten Strophe die Synekdoche Mai. Das bringt eine Variation der Präposition und eine rhythmische Variation mit sich. Auch im Vokalismus ergibt sich ein Kontrast.

Der Gegenstand des Gedichts wird mit dem bestimmten Artikel ohne weiteres der Vorstellungskraft des Lesers anvertraut – der Baum. In der ersten Strophe, im Frühling, ist dieser Gegenstand völlig entmaterialisiert: ein Lied, ein Gesang. Sinngemäß ist er nicht einmal Subjekt, der Wind singt ihn. Auch dieses eigentliche Sub-

jekt ist noch so substanzlos wie nur möglich: Wind, bewegte Luft. Das lyrische Ich, obwohl nicht explizit erwähnt, ist doch gegenwärtiger als der Baum, indem es ihn völlig in flüchtige Stimmung auflöst, um sich selbst auszudrücken.

Die zweite Strophe nun stellt den Baum sozusagen wieder auf die Füße und gibt ihm damit Eigenexistenz: „Zum Herbst hin *steht* der Baum (...).“ Die Poetisierung wird nicht mehr durch Auflösung der Substanz, sondern durch ein genau gesehenes Bild erreicht, leicht anthropomorph – mit Händen. Die Sterne werden vom Himmel heruntergeholt. Poetischer Schmuck, gewiss, aber auch ein Zeichen dafür, wie fest der Baum jetzt auf der Erde steht. Und syntaktisch ist hier der Baum das handelnde Subjekt.

Die erste Strophe ist ganz Gefühl, Stimmung. Die zweite ist gesehene Gegenständlichkeit. In der ersten Strophe raubt die Metapher dem Gegenstand die Identität, bringt ihn zum Verschwinden. In der zweiten Strophe steht an formal entsprechender Stelle keine Metapher, sondern ein kontrastierendes Bildelement, das den Gegenstand in seiner Individualität erst definiert.

Die Antithese ist auf allen Ebenen perfekt: Sublimierung kontra Konkretisierung. Als *Zustand*, als Ambivalenz in der Seele des Dichters, ist diese Antithese alt im Repertoire der Erlebnislyrik. Der Mensch ist ein Wesen mit Wurzeln und Flügeln, sagt Stein Mehren verschiedentlich.⁶⁹ Was sich in Jan Erik Volds Debüt als neu abzeichnet, ist der Wille zur *Bewegung* von einem Pol zum anderen, die Abkehr von einem falschen Dilemma, das Aufbrechen des *circulus vitiosus*.

Ein wichtiges Gedicht in *mellom speil og speil* beschreibt, wie das Ich, beinahe erstickt von Echos seiner selbst, einen Stein in den Spiegel wirft – und selbst zerschmettert zu Boden stürzt. Das Märchen vom Prinzen in der schwarzen Schachtel am Schluss von *fra rom til rom SAD & CRAZY* (Von Zimmer zu Zimmer, deutsch 1968), 1967, deutet jedoch die Einsicht an, dass Spiegelzerstörung nicht Selbstzerstörung zu sein braucht, sondern im Gegenteil Selbstfindung eines Ich werden kann, das sich nicht mehr autistisch definiert, sondern sozial. „Ich muss die anderen finden“, sieht der Prinz ein. Und siehe da, von diesem Augenblick an zeigt es sich: „Da war gar keine Wand, da war keine Schachtel, er war draußen auf einer Wiese.“ Die geschlossenen, klaustrophobischen Strukturen des klassischen Modernismus werden durch offene ersetzt.

Was die Öffnung der Strukturen des ideologischen Weltbildes für den Menschen bedeutet, kann an einem Durchgangsmotiv bei Vold abgelesen werden, das mit der Öffnung des Raums korrespondiert: die geballte Faust öffnet sich. Der Prinz im genannten Märchen legt seine Rüstung ab, und „anstatt mit einem Schwert in der Hand ging er mit offenen Händen.“ In *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (Die heitere Version der Mutter Gutherz. Ja), 1968, dem offensten Buch Jan Erik Volds, taucht das Motiv wieder auf: „ich habe selbst jahrelang die Fäuste geballt, ich kenne deinen Kampf und weiß / es nützt nicht, nicht gegen die Sonne / und das Meer, meine

⁶⁹ Vgl. etwa in *Samtidsmuseet og andre tekster*, Oslo 1966, S. 11. – Zu Jan Erik Vold vgl. auch Alken Bruns, „Entfremdung und Antizipation in Jan Erik Volds Lyrik“, in: *skandinavistik* 3 (1973), S. 125–139.

Faust löste sich auf zu einem Wirbel aus Wasser.“ Der rigorose Moralismus mit seiner Kehrseite Selbsthass, Menschenverachtung und Einsamkeit, der in der norwegischen Lyrik oft herrschte, verschwindet auf diese Weise bei den Neuerern der jungen Generation.

3

Die wichtigsten Voraussetzungen für dieses Tauwetter sind zwei Relativierungen. Erstens musste die Vorstellung einer einheitlichen, in sich geschlossenen, autonomen Identität aufgegeben werden. Psychologie und Soziologie hatten dies schon längst getan.⁷⁰ Zweitens musste die Vorstellung fallengelassen werden, die Poesie sei ein privilegierter Erkenntnisprozess. Das Publikum hatte dies längst getan, indem es den Poeten Narrenfreiheit gewährte. Paal Brekkes Analyse von 1967 ist korrekt: „Sie machen uns zu Narren.“⁷¹

Einar Økland, Psychologe und experimentierender Lyriker, formuliert in einem polemischen Artikel gegen Stein Mehren, den Philosophen und epigonalen Modernisten, seine Auffassung der „dezentralisierten Person“.⁷² Die Konstellation ist perspektivenreich, weil hier Økland aus praktischer Erfahrung heraus dem spekulativen Mehren dasselbe entgegenhält, was Wittgenstein der idealistischen Philosophie geraten hat: „(...) denk nicht, sondern schau.“⁷³

Die Menschen unserer Zeit haben nicht, wie es Mehren voraussetzen scheint, ein zwingendes Bedürfnis nach Integration und Übereinstimmung aller ihrer Handlungen und Erlebnisse. Man kann sich ihr Ich nicht als zentrale „Kernpersönlichkeit“ vorstellen, die von einer Subjekt-Objekt-Dichotomie bedroht wäre. Um auf ein erwähntes Bild bei Mehren zurückzukommen: auch wenn der Mensch Wurzeln und Flügel hat, braucht ihn das weder in seinen Handlungen zu lähmen noch tragisch zu spalten. Økland: „Er besitzt ein lose integriertes Ich, mit relativ großer Toleranz für Variationen und Inkonsequenz in seinem Verhalten zu Umwelt und Mitmenschen.“ In der darauffolgenden Nummer von *Vinduet* hakt Økland noch einmal nach mit einem Essay, den er *Desentralisering* nennt.⁷⁴ Er widmet darin viel Platz dem Referat von Hans-Jørgen Niensens Begriff „Attitüdenrelativismus“.⁷⁵ Der Mensch wird nicht mehr vertikal als Individuum definiert, sondern horizontal als soziales, historisches Wesen. Økland: „Das Ich ist nicht eins. Ich ist ein Rollenspektrum.“

⁷⁰ Ronald D. Laings Theorien haben – offenbar schon früh vermittelt durch den amerikanischen Psychologen und Poeten Noel Cobb, der während seines mehrjährigen Aufenthalts in Norwegen der *profil*-Gruppe angehört – einen gewissen Einfluss ausgeübt.

⁷¹ „Å skrive dikt i dag“, in: *Vinduet* 2 (1967), S. 134–143. Zitat von S. 141.

⁷² „Kommentar till Stein Mehren“, in: *Vinduet* 1 (1968), S. 70f.

⁷³ *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 1971 (Erstauflage 1953), S. 66.

⁷⁴ In: *Vinduet* 2 (1968), S. 123–127.

⁷⁵ Der Begriff wurde eingeführt in *Nielsen' og den hvide verden*, København 1968.

Der erste, der diesen Gedanken in *profil* ausgesprochen hat, noch bevor der Begriff „Attitüdenrelativismus“ in Dänemark eine Rolle spielte, ist Noel Cobb in einem Artikel über Entfremdung, 1966.⁷⁶ Cobb leitet seine Vorstellung des Rollenspiels von Shakespeare und der altindischen Philosophie ab.

Dag Solstads Aufsätze in dieser Sache heißen „Die Notwendigkeit, inauthentisch zu leben“ und „Der Spieler“.⁷⁷ Aus dem zweitgenannten soll ausführlicher zitiert werden: „Ein großes Fragezeichen ist hinter das gesetzt, was wir Ich nennen. Es hat sich als unmöglich erwiesen herauszufinden, was dieses Ich ist, unmöglich, etwas über seine Natur zu sagen und darüber, aus welchem innersten Kern es bestehe.“ Diese Auflösung des Ichs wird als Selbstverständlichkeit akzeptiert, Solstad tauft sie um in „die Befreiung des Ich“. Entsprechend wird das aufgelöste Weltbild realistisch als Ausgangspunkt akzeptiert. „Jeder Versuch, daran zu flicken, oder gar, es wieder aufzubauen, hat den versöhnlichen Schimmer des Komischen an sich.“ Anstatt sich den Kopf daran einzurennen, kann man sich frei am Schrotthaufen des bürgerlichen Weltbildes bedienen. Solstad: „Leben heißt Rollen spielen.“ Hat man sich das einmal bewusst gemacht, hat man Freiheit gewonnen in Bezug auf seine Rollen, „Freiheit, um alle Rollen durchzuspielen, die sich einem Ich eröffnen, das nicht abgegrenzt, bestimmt, linear ist.“ Solstad findet hier neuen Mut zu leben, denn so braucht ein Fiasko nicht gleich ein verspieltes Leben zu sein. Noel Cobb, zwei Jahre früher: „Deshalb Buddhas Satz, Leiden beruhe auf Unwissenheit.“

4

Für alle Autoren, die die Relativierung oder Dezentralisierung des Ich als Voraussetzung für ihr Schreiben ansehen, folgt daraus eine Neudefinition der Autorenrolle und des Poesiebegriffs. Økland in einer Art Generations-Manifest in *profil* 1967:

Nüchterne Selbsteinschätzung als Autor. Er ist kein auserwählter und erhabener Wahrheitsverkünder. Er ist kein Prophet. Auch kein Dekorateur. Er ist ein freier Arbeiter. Er ist ein Analytiker. Er ist ausgebildet, beeinflusst, funktionierend. Er ist von seiner Umwelt geformt, und er hat sich selbst geformt. Vor allem ist er seinem Ursprung nach nichts.⁷⁸

Und im Essay *Desentralisering*: „Der Gedichteschreiber hat heute eine neue Identität. Nein, keine Identität, sondern eine *Funktion*.“ Die Kunst soll unter die Leute kommen, das Verhältnis von Autor zu Publikum ist offen, demokratisch. Schreiben ist eine Tätigkeit neben anderen. Und Dag Solstad:

⁷⁶ „Et oppgjør med fremmedgjørelse“, in: *profil* 4 (1966), S. 34–36.

⁷⁷ *Vinduet* 3 (1968), S. 190–195, bzw. *Moderne prosa. Arbeidsbok frå eit litteraturseminar*, red. av Paal Helge Haugen, Tor Obrestad og Einar Økland, Oslo 1968, S. 17–34. Beide Aufsätze auch in: *Dag Solstad. Et festskrift til 30-årsdagen 16 Juli 1971*, Oslo 1971.

⁷⁸ „Frå generasjonsskiftet i Noreg“, in: *profil* 3 (1967).

Wenn der Autor mit offenen Karten spielen will, wenn er also keine Pseudorollen spielen will, muss er ein bewusst gewöhnlicher Mensch zwischen anderen gewöhnlichen Menschen sein, in der gleichen banalen Welt, in der wir alle leben.

Auf unspektakuläre Weise hat der 1908 geborene Olav H. Hauge zur selben Zeit die gleiche Einsicht verwirklicht. Er wurde von der *profil*-Gruppe sozusagen adoptiert.⁷⁹ „Kvardag“ (Alltag) heißt ein Gedicht in der Sammlung *Dropar i austavind* (Tropfen im Ostwind), 1966:

Die großen Stürme
hast du hinter dir.
Damals fragtest du nicht,
warum du lebstest,
woher du kamst oder wohin du gingst,
du warst einfach im Sturm,
warst im Feuer.
Aber man kann auch
im Alltag leben,
im grauen, stillen Alltag,
Kartoffeln pflanzen, Laub rechnen
und Reisig tragen,
es gibt so Vieles zu überdenken auf dieser Welt,
ein Menschenleben reicht nicht aus.
Nach den Mühen kannst du Speck braten
und chinesische Verse lesen.
Der alte Laertes beschnitt Hagebuttensträucher,
pflanzte Feigenbäume und
und ließ die Helden bei Troja kämpfen.

Das Gedicht spricht von zwei Lebenshaltungen, die einander ablösen, und es vollzieht diese Ablösung auch sprachlich nach. Pathetisch rhythmisiert und metaphorisch spricht es zuerst von Stürmen und Feuer, von fraglosem Aufgehen in einem erhaben-tragischen Dasein. Hauge braucht hier die zentralen Metaphern seiner eigenen früheren Gedichte. Ohne eine einzige Metapher, in zwangloser, umgangssprachlicher Diktion erzählt der zweite Teil von einem Leben im stillen, grauen Alltag, mit Kartoffeln und Speck und körperlicher Arbeit. Das braucht doch keineswegs Regression des Bewusstseins zu bedeuten. Man kann auch, daneben, chinesische Verse lesen. (Chinesische Poesie ist übrigens eine gemeinsame Inspirationsquelle von Hauge und den *profil*-Leuten.) Hauge schließt mit einer klaren Absage an Heroismus und tragische Größe. Die Tatsache, dass das Gedicht in erster Linie selbstbiographisch gemeint ist, schließt nicht aus, dass wir es hier auf die Entwicklung des norwegischen lyrischen Modernismus beziehen. Um so weniger, als die Wendung des älteren Hauge zu einfacherer, reimloser Sprache und weniger pathetischem Lebensgefühl ein großer künstlerischer Gewinn war. (Einer ganz ähnlichen

⁷⁹ Vgl. *profil* 4 (1966). Obrestad, Vold, Økland haben Essays über Hauge geschrieben. Knut Johannesen und Einar Bjorvand haben die Festschrift redigiert: *Olav H. Hauge. Ei bok til 60-årsdagen*, Oslo 1968.

Entwicklung beim alten Tarjei Vesaas ist einer der Höhepunkte der norwegischen Lyrik zu verdanken – *Liv ved straumen* (Leben am Strom), postum 1970.)

Olav H. Hauge hat eine ganze Reihe von Gedichten geschrieben, in denen sein nüchtern handwerkliches und wertrelativistisches Verhältnis zum Gedicht thematisiert ist – und die gleichzeitig gelungene Gedichte in diesem Sinn sind. In der lakonischen Präzision und im Witz, in der überraschenden, genauen Wirklichkeitsbeobachtung und in der Schlagkraft der Formulierung liegt das Poetische bei Hauge, nicht in der „Tiefe“ oder im „Adel“ des mitgeteilten Gefühls. Als Kunstgriffe genügen die gekonnte Ausnützung des Enjambements und der Ellipse. So gibt zum Beispiel das frei stehengebliebene „leben“ in der Zeile, die das Umschlagen des Gedichtes *Kvardag* bringt, dem Satz noch den Doppelsinn: es ist möglich zu leben, *gerade wenn* man den Alltag akzeptiert.

5

Konstituierte früher das Gefühl das Gedicht,⁸⁰ so tut dies heute das Sehen.⁸¹ War früher die Mystik das Ideal,⁸² ist es heute das Handwerk. Wo früher auf Intuition und Magie verwiesen wurde, da spielt man heute mit offenen Karten. Das Funktionieren des Gedichts, die Genese des Bildes, das Ansetzen der poetischen Methoden sind kenntlich gemacht, sind oft gar thematisierter Gegenstand des Gedichts. Der Poet scheut sich vor nichts mehr als vor der Verführungskraft der Sprache⁸³ und ihren ideologischen Vorentscheidungen. Insbesondere ist er auf der Hut vor der Verführungskraft der Metapher.⁸⁴

Die Metapher, förmlich zum Lebensprinzip des klassischen Modernismus geworden,⁸⁵ droht immer wieder, anstatt Darstellungsmittel und Technik zu bleiben, Identitäten zu stiften und Substanzen zu postulieren. Sie neigt dazu, kulturelle und gesellschaftliche Verhältnisse in Natur zu verwandeln.⁸⁶ Sie will objektive Wider-

⁸⁰ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946: „So rühmen wir an der lyrischen Sprache den ‚Schmelz‘. Schmelz ist Verflüssigung des Festen“ (S. 70). „(...) wie denn der lyrische Dichter gewiß der unfreiste ist, hingegeben, außer sich, getragen von Wogen des Gefühls“ (S. 71).

⁸¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, besonders „Nature, humanisme, tragédie“, S. 55–84. „Le regard apparait (...) comme le sens privilégié (...) La description optique est en effet celle que opère le plus aisément la fixation des distances: le regard (...) laisse les choses à leur place respective“ (S. 81). Nicht als Romantheorie, sondern als Ideologiekritik an der bürgerlichen Literaturauffassung gehen seine Ausführungen auch die Lyriker an, ja gerade sie!

⁸² Vgl. Hans Ruin, *Poesiens mystik*, Helsingfors 1935.

⁸³ Vgl. Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, Frankfurt a. M. 1950, S. 137.

⁸⁴ Vgl. Max Black, *Models and Metaphors*, New York 1962: „You shalt not commit metaphor“ (S. 25). Vgl. dazu weiter Dag Solstads Eröffnungstext in *Svingstol*, 1967: „Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger“ und vom selben Verfasser „språk og metafor“, in: *Arbeiderbladet*, 22.9.1966. Dazu und zu den folgenden Ausführungen vor allem Robbe-Grillet's Essay *Nature, humanisme, tragédie*, z. B.: „La métaphore, en effet, n'est jamais une figure innocente“ (a. a. O., S. 59).

⁸⁵ Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, z. B. S. 55ff.

⁸⁶ Vgl. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, besonders die Einleitung und den theoretischen zweiten Teil.

sprüche subjektiv-illusorisch harmonisieren. Aber auch umgekehrt: Sie hat eine fatale Neigung, historisch überholte Widersprüche zu reproduzieren und aktuelle, aber historisch bedingte Fehlentwicklungen als ewigmenschliches Schicksal erscheinen zu lassen. Die Verwerfung der Metapher in der neuen Poesie entspricht deshalb der Kritik an der Perpetuierung eines falschen Bewusstseins, einer im Schein des Schönen unterschobenen Metaphysik. Sie entspricht dem illusionslosen (nicht unkritischen) Akzeptieren einer Welt und eines Ich in ihrem heterogenen, sinnfreien Zustand.

Die Vorarbeit hat hier Georg Johannesen geleistet. Schon 1959 heißt es in seinem Lyrikdebüt mit dem asketischen Titel *Dikt 1959* (Gedichte 1959):

Wenn meine Worte sinnlos sind
 glaub mir: vielleicht weil ich ehrlich bin.
 Vielleicht weil es Lüge ist
 in jedem Stern eine Sonne zu sehen.

Sinnlos sind seine Worte nie. Doch sie erfüllen nicht die Erwartungen, die man traditionsgemäß an poetische Worte stellt. Der surrealistische Eindruck entsteht oft gerade, weil hier die Wörter beim Wort genommen werden und nicht in „übertragenem“ Sinn. Der Destruktions- und Reduktionsprozess wird mit Formulierungen begründet, die unmittelbar mit dem Thema des Prinzen in der Schachtel bei Jan Erik Vold und mit Espen Haavardsholms Klaustrophobiebefund in Verbindung gebracht werden können: „Ich reiße dein Haus ein / weil es ein Gefängnis ist.“

Johannesen gibt keine verführerischen Bilder, sondern spärliche, aber solide Fixpunkte, anhand derer sich der Leser durch logisches Denken orientieren muss. Seine Metaphern wurden negative Metaphern genannt,⁸⁷ sie nehmen sich selbst zurück, denunzieren sich selbst. Sie reduzieren den Gegenstand auf seine Realität, anstatt ihn zu überhöhen oder gar als Uneigentliches ein transzendentes Eigentliches ausdrücken zu lassen. Als Johannesens Hauptwerk gilt *Ars moriendi eller de syv dødsmåter* (Ars moriendi oder die sieben Todesarten), 1965. Dort steht folgendes Gedicht:

Die Tannen stehen in alten Uniformen
 auf museumsreifen Bergen
 Ein Moor hält sie auf Abstand

 Verfaulte Schuhe stehen in einem Schrank
 Zerfledderte Bücher
 Ich bin zu lange hier gewesen

 Starkes Gemurmel im Radio
 Ich sortiere halbe Wörter und Schreie
 zu Sätzen in einer Sonnensprache.

⁸⁷ Daniel Haakonsen in: „Det er i Oslo det foregår. Tanker om norsk diktning akkurat nå“ (Interview), in: *Minervas kvartalsskrift* 1 (1970), S. 6–16. Zitat von S. 13.

Dieses typische Johannesen-Staccato steht in größtmöglichem Gegensatz zu einschmeichelndem lyrisierendem Gesang. Die Gegenstände, die das Gedicht aufzählt, sollen denn auch voneinander entfernt und getrennt werden. Hier soll keine Einheit gestiftet, keine Schönheit erzeugt werden. Abschätzig heißt es vom Lieblingsrequisit der norwegischen Lyrik, den Tannen, sie stünden in alten Uniformen (nicht: im neuen Winterkleid, wie der norwegische Lyrikfreund glaubt, erwarten zu dürfen). „Alte“, d. h. von keinerlei Interesse in der historischen Perspektive. „Uniformen“, d. h. von keinerlei Interesse in der Perspektive der Gleichzeitigkeit. Diese Tannen zeichnen sich weder in der Zeit noch in Bezug auf ihre Umgebung irgendwie aus. Ein objektiver geographischer Tatbestand, ein prosaischer Sumpf, stellt sich der Verinnerlichung durch den Betrachter außerdem in den Weg, verhindert die lyrische Identifikation.

Die zweite Strophe ist ohne Metaphern. Der Leser muss den durchaus konkreten Zusammenhang der Aussage in der sechsten Zeile mit den Chiffren in der vierten und fünften rekonstruieren. Ausgefranzte Bücher und verfaulte Schuhe, weil sich da einer mit seinem Buchwissen eingeschlossen und isoliert hat, anstatt hinauszugehen und zu schauen. Vielleicht ist er gerade deswegen immer noch hier, ist nicht losgekommen von den museumsreifen Hügeln und Tannen? Vielleicht sind deshalb die Nachrichten von draußen für ihn starkes Gemurmel. „Gemurmel“, d. h. nicht verstandene, nicht aktualisierte Information. „Stark“, d. h. immerhin beunruhigend, als Anfechtung wahrgenommen. Das Gedicht gipfelt jetzt in der schönen Metapher für Dichtung – „Sonnensprache“ – die nach alledem nur noch böse ironisch aufgefasst werden kann.

Der starke Wille zur Konfrontation mit der Wirklichkeit (die für Johannesen immer vor allem politische Wirklichkeit ist) verbunden mit der Dynamik, der Willenskraft in den Versen seiner drei Gedichtsammlungen, lassen keine Zweifel daran aufkommen, dass hier ein Widerspruch aufgedeckt ist, um überwunden zu werden, und nicht etwa eine romantische „Künstlerproblematik“ selbstquälerisch ausgekostet werden soll. Wahre Einsicht muss praktische Konsequenzen haben. „An einen Gegensatz zwischen Kunst und Leben glaube ich nicht“, sagt Johannesen in einem Interview. „Sollte dieser Gegensatz auftreten, muß man einsehen, dass er falsch ist, und wenn er es nicht ist, muss man die Kunst opfern.“ Die Dialektik seines schonungslosen Entlarvungs- und Konfrontierungsgeschäfts will er so sehen: „Bitterkeit, erzeugt von Frustration, ist eine gute Form der Hoffnung.“⁸⁸

In einem Aufsatz „Über Warenlyrik und Gebrauchslyrik“ in der ersten Nummer der 1974 neugegründeten Literaturzeitschrift *BASAR* tritt Georg Johannesen für eine „Rehabilitierung der Gebrauchslyrik“ ein.⁸⁹ Er liefert auch gleich ein angewandtes Beispiel dazu, ein Hochzeitsgedicht, das er als „ernstgemeinte Parodie gattungsspezifischer und traditioneller Gebrauchslyrik“ verstanden wissen will.

⁸⁸ Georg Johannesen in einem Interview mit Tor Obrestad, in: *profil* 3 (1966), S. 8–10.

⁸⁹ *BASAR* 1 (1975), S. 3–16.

6

Den eigentlichen *profil*-Poeten, zu denen der 1931 geborene Johannesen nicht gehörte, liegt diese Bitterkeit und Gewalttätigkeit allerdings fern.⁹⁰ Ihr Verhältnis zur Metapher ist kühl, entspannt und oft mild ironisch:

Hier kommen diese
verfluchten Blumen
wieder, die die Tiere
nicht fressen können.

So eröffnet Einar Økland seine Gedichtsammlung *Vandredue* (Wandertauben), 1968.

Paal-Helge Haugen und Einar Økland gewinnen einer halbdokumentarischen nüchternen Landschafts- und Naturbeschreibung neue poetische Reize ab. Indem sie von den großen Geheimnissen schweigen – „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“, lernten sie bei Wittgenstein⁹¹ – machen sie neue, kleine Geheimnisse sichtbar: „das fremde nahe Leben,“ wie es in einem Gedicht in Paal-Helge Haugens *På botnen av ein mørk sommar* (Auf dem Grund eines dunklen Sommers) 1967 heißt.

Der Entschluss, über das Unsagbare zu schweigen, hindert diese Poeten aber nicht, das Noch-Nicht-Sagbare⁹² einzukreisen, es von den Konturen her abzutasten. „Das Nicht-Verbalisierbare ist nicht identisch mit ‚mystisch‘ in odieröser Bedeutung“, sagt Einar Økland.⁹³ Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass z. B. auch Olav H. Hauge, bei aller Bescheidenheit auf das Leben im Alltag, die Utopie, den Traum nicht aufgibt. Er schließt *Dropar i austavind* (Tropfen im Ostwind) 1966, mit einem Gedicht darüber ab: „Da ist dieser Traum, den wir mit uns tragen, / dass etwas Wunderbares geschehen möge, / (...) dass wir eines Morgens hineingleiten / auf einer Welle, von der wir nichts gewusst haben.“ Es lässt sich zeigen, dass es sich bei dieser Sehnsucht nach Exorbitanz oder Transzendenz um eine „historische Transzendenz“ im Sinne Sartres und Herbert Marcuses handelt, um eine Utopie, deren Verwirklichung uns in dieser Welt aufgegeben ist.⁹⁴

⁹⁰ Vgl. Daniel Haakonsens Nachweis einer impliziten Polemik zwischen Jan Erik Vold und Georg Johannesen in Volds *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, in: „Georg Johannesen, Jan Erik Vold og menneskets hjerte“, in: *Minervas kvartalsskrift* 1 (1970), S. 17–21.

⁹¹ *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Untersuchung*, Frankfurt a. M. 1964 (erste Ausgabe 1921), §7.

⁹² Vgl. Helmut Heissenbüttel, *Über Literatur*, Olten 1966: „Es geschieht als Versuch, ein erstes Mal einzudringen und Fuß zu fassen in einer Welt, die sich noch der Sprache zu entziehen scheint. (...) Und die Grenze, die erreicht wird, ist nicht eine zum Nichts, zum Sprachlosen, zum Chaos (...), es ist die Grenze zu dem, was noch nicht sagbar ist“ (S. 223).

⁹³ „Kommentar til Stein Mehren“, in: *Vinduet* 1 (1968), S. 71.

⁹⁴ Vgl. Idar Stegane, *Olav H. Hauges diktning*, Oslo 1974, S. 151. Zum Begriff der historischen Transzendenz vgl. H. Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, Neuwied & Berlin 1967, S. 13, Anm. 1: „Die Ausdrücke ‚transzendieren‘ und ‚Transzendenz‘ werden durchweg im empirischen, kritischen Sinne verwandt: sie bezeichnen Tendenzen in Theorie und Praxis, die in einer gegebenen Gesell-

Was oft die Verzweiflung des klassischen Modernisten und des Romantikers bedeutete: die Unmöglichkeit, Welt und Sprache zur Deckung zu bringen, wird jetzt zum positiven Grundprinzip. Der Poet spielt oder experimentiert an der Stelle, wo sich Objektwelt und Sprache schneiden, er sucht Bruchstellen im sprachlich vermittelten Weltbild auf, wo Alternativen ansetzen könnten.⁹⁵ Komplikationen werden als Leerstellen oder Literaritätssignale kenntlich gemacht und keineswegs magisch-rhetorisch verschleiert. Sie faszinieren den Leser und geben ihm Gelegenheit, selbst an der Bedeutung des Textes mitzuarbeiten.⁹⁶ An diesen Stellen entzündet sich oft der Witz, entsteht Poesie, thematisiert sich Ideologiekritik, blitzt eine Utopie auf.

Die poetischen und Übersetzungsprinzipien, die Paal-Helge Haugen in den Vorworten zu seinen Nachdichtungen japanischer und chinesischer Lyrik formuliert, zeigen, dass er auch an Eugen Gomringer geschult ist.⁹⁷ Die Konstellation reiner Begriffe auf dem Papier, ohne kommentierenden, logisch festlegenden „Füllstoff“, soll Meditationsobjekte ergeben.

Aus einer Ästhetik, die ausspart oder das schwer Fassbare durch Wörter für völlig alltägliche Gegenstände einkreist, sind viele norwegische Haikus, Dinggedichte und sogenannte Punktromane von großer Faszinationskraft entstanden. Beinahe bei allen jungen Poeten finden sich Beispiele.

Kjell Heggelund nennt eine seiner Gedichtsammlungen *Punkt 8* (1968). Die einzelnen Gedichte könnten Fragmente aus der Geschichte einer Ehe sein. Als Motto ist das folgende lakonische Gedicht vorangestellt:

Hier will ich im Winter wohnen
im Sommer werde ich mir einen neuen Ort suchen
So dachte ich

Die Gedichte können aber auch für sich gelesen werden, man kann ihnen ihren kett-kryptischen Charakter lassen und sie als heilsame Verunsicherung auf sich ein-

schaft über das etablierte Universum vom Sprechen und Handeln in Richtung auf seine geschichtlichen Alternativen (realen Möglichkeiten) ‚hinausschießen‘.“

⁹⁵ Vgl. dazu die Ausführungen Paal-Helge Haugens in seiner Besprechung von Arild Stubhaugs Dinggedichten, in: *Syn og Segn* 1970, S. 438f. „Sprekker“, Bruchstellen, ist neuerdings ein zentrales Motiv geworden und taucht bei Arnljot Eggen (*Sprekker i muren*, 1969), Arvid Torgeir Lie und Espen Haarvardsholm auf. Vgl. Walter Baumgartner, „Skandinavische Belletristik; eine Übersicht“, in: *skandinavistik* 1 (1972), S. 77f.

⁹⁶ Angesichts der Hypothesen Wolfgang Isters über die Bedeutung textueller Unbestimmtheit für die aneignende, kreative Lektüre (vgl. *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz 1970), kann darauf aufmerksam gemacht werden, dass skandinavische Lyriker diese Einsicht bereits in den sechziger Jahren in poetologischen Manifesten und in ihrer Praxis deutlich äußerten und anwendeten. Vgl. dazu Sandro Key-Åbergs Lehrgänge zum Verständnis moderner Lyrik, in: *Poetisk lek*, Uppsala 1961, sowie in: *Ordlek bildlek*, Stockholm 1966, und Vagn Stehen, „Vekselspillet mellem ordkunsten og andre kunstarter efter tekstrevolutionen 1954“, in: *Växelverkan mellan skönlitteraturen och andra konstarter*, International Association for Scandinavian Studies, Uppsala 1967, S. 131–142.

⁹⁷ Zum Interesse für östliche Philosophie, Poesie und für das chinesische Schriftsystem vgl. Jan Erik Vold, „Poesi vestlig-østlig“, in: *Samtiden* 1966, S. 502–506, weiter z. B. auch Philippe Sollers, „Écriture et révolution“, in: *Théorie d'ensemble*, Paris 1968, und Dan Turéll, *Bogvennen* 4 (1971).

wirken lassen. – Aus der gleichen Sammlung stammt auch ein Gedicht, das immer wieder zur Charakterisierung der neuen Poesie herangezogen werden muss:

Die großen Worte habe ich hinter
 mir. Die großen Worte habe ich
 hinter mir. Die großen Worte werden
 kleinere und kleinere Worte vor mir
 Die großen Worte waren gut genug in meiner Zeit
 Die großen Worte geben einen geraden Kurs
 während sie verschwinden

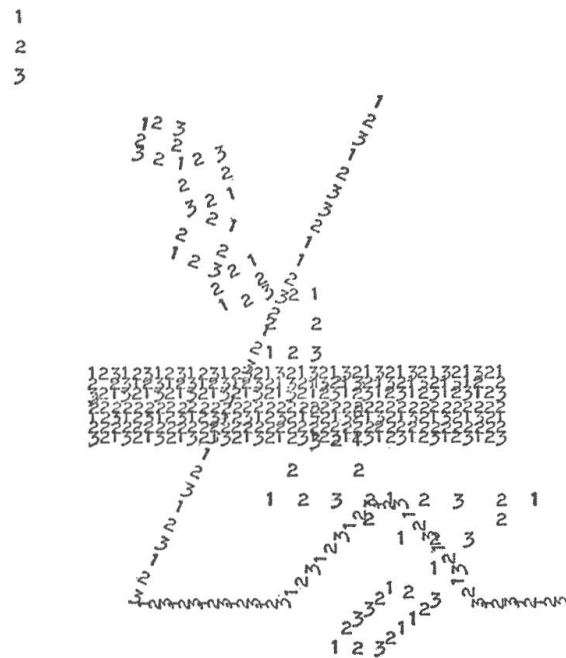
Dabei sind die letzten Zeilen dieses Gedichts recht intrikat, nicht zuletzt, wenn man weiß, dass Hegelund sich als Literaturwissenschaftler auf Barockdichtung spezialisiert hat.

Neben der Reduktion ist die Ironie die wichtigste sprachliche Selbstkontrolle der neuen Poesie. Die Antinomie der Lüge ist vor allem bei Jan Erik Vold ständig bewusst gemacht. Auf der Umschlagsklappe von *kykelipi* steht als konkretes Gedicht ein großes „Ja“, ausgespart aus einer Textmasse von lauter „neineineinein (...)“. Interferenzen zwischen literarischer, rein sprachlicher und Objekt-Wirklichkeit werden aufgesucht. Sie relativieren und korrigieren die Aussage. In *Vinduet* 4/1973 verrät Vold eine seiner Inspirationsquellen: den surrealistischen Maler René Magritte.

Vold gibt auch immer den Rahmen seiner Bilder und seinen eigenen Standort an. Damit ist das Erzählte als relativ willkürlicher Ausschnitt deklariert. Als ein Beispiel, ein Modell, eine Fiktion, ein Sprachspiel, das wahr wird in dem Maß, wie es den Anspruch falscher Allgemeingültigkeit ausdrücklich zurückweist. In *Mor Godhjertas glade versjon*. Ja etwa: „Andere Dinge mögen / größeres Interesse haben, aber hier ist jetzt eine Übersicht über die Wanderung / der Poeten, also hinauf! auf die Kirchtürme der Stadt, / wer mitkommen will (...)“.

Wie Einar Økland und Paal-Helge Haugen es sich auch *nach* Georg Johannesen erlauben können, Naturlyrik zu schreiben, kann Jan Erik Vold nach solchen eingebauten Sicherheitsvorkehrungen Gedichte über Liebe, Meer und Frühling schreiben. Seine 256 Seiten starke *glade versjon* wird wohl als das gewichtigste Einzelereignis in der Poesie der norwegischen sechziger Jahre stehen bleiben.

In der (wiederum von *profil*-Leuten redigierten) Jahrgangs-Anthologie *Gruppe 68* taucht die konkrete Poesie erstmals in reiner Form in Norwegen auf. Baste Grøhn benützt diese Sprache zu politischer Aussage, etwa in seinem Gedicht „USA RAUS AUS VIETNAM“. – Vollständig asemantische konkrete Poesie dagegen schafft Geirr E. Molde Jensen mit seinen auch in internationalem Zusammenhang bemerkenswerten Zahlengedichten – reinen Schreibmaschinentypen-Mustern auf weißem Papier, Graphik:



Zur Dezentralisierung der Poesie gehören auch die Öffnung der Literatur zu anderen Kunstarten und die Grenzüberschreitung. Bei Jan Erik Vold ist jeweils das ganze Buch mit seiner Typographie, mit der Umschlagsgraphik, mit Illustrationen und mit der Komposition, inklusive Inhaltsverzeichnis und Impressum ein Gesamtkunstwerk. Der Umschlag ist ein Aluminiumspiegel; die Texte sind blau, rot, gelb und grün gedruckt; Umschlagsklappen müssen aufgeschlagen werden und enthalten Karten; das undefinierbare Lächeln einer mexikanischen Steinfigur ist mehr als eine Vignette; das viele Weiß in dem Gedichtband *spor, snø* (Spuren, Schnee), 1970, ist künstlerisch integriertes Element dieser sich verflüchtigen Textwelt. Jan Erik Vold ist auch die Verbindung der Wortkunst mit der Tonkunst in hervorragender Weise gelungen. Er hat zusammen mit der Gruppe des Tenorsaxophonisten Jan Garbarek und des Gitarristen Terje Rypdal zwei LP's eingespielt, die zum besten gehören dürften, was es an Jazz & Poetry überhaupt gibt.

Die Inspiration, die von der *profil*-Gruppe ausging, hält noch an. Eine neue Zeitschrift – *BASAR* – redigiert von Leuten der mittlerweile als „die alte“ zu bezeichnenden *profil*-Gruppe, versucht seit 1974, den Formen- und Ideenreichtum der norwegischen Lyrik durch die Aufarbeitung der surrealistischen Tradition weiter zu stimulieren.⁹⁸ Ihre Bemühungen verstehen sich als loyale Kritik und als Korrektiv der sozialistisch-politischen Poetik, die das „neue“ *profil* seit 1970 dominiert.

⁹⁸ Vgl. bes. die Lyrik-Nummer 1 (1977), und darin wiederum Tom Lotheringtons Manifest „En gjerning som er nyttig og forgyves“. Gemeint ist keineswegs eine unkritische Surrealismus-Renaissance: „Der Surrealismus ist die Jugendquelle der Poesie. Eine notwendige Revolte gegen die Diktatur der gesunden Vernunft. / Aber sich dem Surrealismus hinzugeben ist ein Wagnis. Man entfesselt Dämonen. Eine Art kernphysische Sprengung. Politisch gesehen ein bedenklicher

Im Raum, den das alte *profil* für phantastische Figurationen geschaffen hat, ist 1972 ein genialer Nonsens-Poet aufgetaucht: Arild Nyquist. 1974 kamen seine verstreut gedruckten Gedichte zusammen mit neuen Texten unter dem Titel *Fra ‚Feriehuset September‘* (Aus dem ‚Ferienhaus September‘) heraus. Nyquist debütierte als Prosaist bereits 1963 mit einem Roman, der auf Kindheitserinnerungen baut. Er ließ damals seinen kleinen verspielten und verträumten Helden schon die Ästhetik formulieren, die für ihn heute noch gilt, ja, die das Wesen jeder Ästhetik auf eine denkbar einfache Form gebracht hat:

Ich male Bilder von Dingen, die ich sehe. Ich male das Hühnerhaus und die Eiche und den Wald auf der anderen Seite, und den Himmel mit vielen Vögeln. Und dann male ich viele Bilder von Dingen, die ich nicht sehe, die ich mir bloß denke. (...) Kühe male ich blau, Hühner violett, eine Katze male ich gelb mit grünen Streifen, und ich male Barsche, Hechte und Menschen, die fahrradfahren und gehen.

Arild Nyquist ist Idylliker, Naivist. Seine Gedichte handeln vom Gemüsegarten, vom Mittagsschläfchen auf dem Sofa, von gutem Essen und hellem Bier, vom Weihnachtsmann, von Mädchen und vom Pfarrer. Und sie handeln vom „Dichter Arild Sofasitzer“ mit seinen „prima Gedichten“.

Doch Nyquists Naivismus ist nicht naiv. Seine Idylle ist eine Herausforderung, die er einer Welt entgegensetzt, die, wie ihm und uns bewusst ist, alles andere als eine Idylle ist.

Die naivistische Provokation im folgenden Gedicht ist klar:

Oooh, Weihnachtsmann – schick
mir einen Regenmantel
ohne Löcher drin! Schick mir
einen Kugelschreiber zu 1 Mark
voller Tinte
und einen Schraubenzieher
mit dem ich die Welt
ein bisschen reparieren kann!

7

„Die 1960er Jahre waren ein goldenes Zeitalter“, stellte Einar Økland 1972 fest, aber er fuhr fort: „auch wenn es niemand bemerkt hat (...). Wir sind Schriftsteller in einem Land ohne Kritiker und ohne Publikum.“⁹⁹

Tatsächlich fand die neue Poesie außerhalb eines leicht überschaubaren engeren Kreises wenig Verständnis und keine qualifizierte Kritik, die als Förderung oder Herausforderung hätte wirksam werden können. Das war diesen Poeten schon früh bewusst gewesen. Aber sie hatten, auf der Grundlage einer gewissen Resignation, an

Prozess. (...) *Eine vernünftige Anwendung des Surrealismus*. Das ist ein Widerspruch in sich selbst, aber keine Unmöglichkeit. (...) Mit dem Innersten des Herzens schreiben. Aber zuinnerst im Herzen: seinen Verstand haben“, S. 38.

⁹⁹ „A New Golden Age for Norway“, in: *Vinduet* 1 (1972), S. 61 bzw. 62.

die Möglichkeit einer Unterwanderung der Bourgeois-Kultur, an die Gewinnung eines neuen Publikums und an eine langsame progressive politische Wirkung ihrer Arbeit geglaubt. Die Enttäuschungen waren zahlreich und groß.

Jan Erik Vold hat Norge (Norwegen) schon in seiner „frohen Version“ GNORE genannt. *Kykelipi* bedeutete in vieler Beziehung eine lange Nase für das Publikum, das ihn nach *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* als affirmativen Hausdichter vereinnahmen wollte. Dort steht nicht nur das Gedicht über den gelungenen Ausbruch aus dem Zirkel. Dort steht u. a. auch: „SAG MAL – WAS / macht er mit seinem tauben Ohr? / Mit dem tauben Ohr? / Ja, mit dem tauben Ohr. / Ahaa – DAS TAUBE OHR, das / braucht er zum Hören.“

Die Grundstimmung war eigentlich immer die des Gedichts *BLOMST* („Blume“) aus *kykelipi* gewesen:

Grazie
ist eine Blume
die niemand UNGESTRAFT
in der Hand
hält, ich
weiß es
– und dennoch

Dieses Gedicht gehört ebenso zum Motiv der sich entkrampfenden Hand bei Vold wie der Prinz, der sein Schwert ablegt!

Eines der Engel-Gedichte in Einar Øklands 400-seitigem Kraftakt *Gullalder* („Goldenes Zeitalter“), 1972, drückt die Problematik der Bewegung, die das Lösungswort „schweben, schweben“ hervorgebracht hat, präzise aus:

alle möglichen Engel
da fehlt es nicht
an Variation

aber mir
aber es ist nicht genug

zu fliegen
fliegend muss man auch
gesehen werden

Ohne Publikum, ohne konstruktive Kritik, bestenfalls getragen von repressiver Toleranz, war die Öffnung des geschlossenen Raums eine Öffnung in einen Leerraum. Oder anders: Im Grund ist der Prinz nicht aus seiner Schachtel ausgebrochen, obwohl sie weiter geworden ist und Fenster bekommen hat. In gewisser Weise blieben auch die neuen Poeten dem Dilemma des Centrallyrikers verhaftet: Kommunikationsschwierigkeiten, Einsamkeit, Ambivalenz zwischen zwei Wirklichkeiten – einer in sich geschlossenen künstlerischen einerseits und einer objektiven gesellschaftlich-politischen andererseits.

Im Herbst 1968 überließen die *profil*-Leute die Zeitschrift einem jüngeren Redaktionsteam. Nummer 4/1968 gab noch eine Einführung in das Werk des däni-

schen Systemdichters Per Højholt, der seine Poetik mit den Worten abgeschlossen hat: „Die Kunst ist, wie alles andere, zu keinem Nutzen.“¹⁰⁰ Die Nummer 5/1968 brachte einen Essay von Helmut Heissenbüttel. Mit Nummer 3/1969 waren die Weichen dann aber neu gestellt: Das ganze Heft im größeren Format und mit neuem Cover war Majakowski gewidmet. Sich in den Dienst einer politischen Revolution marxistisch-leninistischer Definition zu stellen, das war die Konsequenz, die die neuen Redakteure und mit ihnen eine ganze Reihe jüngerer und älterer Mitarbeiter aus den traurigen Erfahrungen ihrer Vorgänger und aus ihrer Einsicht in die historische Notwendigkeit zog. Anstatt als Hofnarr von der Bourgeoisie ausgehalten zu werden, wenden sie sich einem neuen Publikum, der Arbeiterklasse, das heißt: einer realen Aufgabe, der Arbeit für den Sozialismus, zu. Sie glauben nicht daran, dass Leiden nur von Unwissenheit komme und subjektiv überwunden werden könne. Sie wollen die Gesellschaft verändern, nicht die Poesie, um ein Marx-Wort zu variieren.

Die zwei grundlegenden Sätze, aus denen die neuen *profil*-Leute die Konsequenzen ziehen wollen, sind: 1. Jedes Stück Literatur / Kunst wirkt in dieser oder jener Weise politisch; 2. Es gilt, sich zu entscheiden, welcher Sache / Klasse man dienen will.¹⁰¹ Das hatte Georg Johannesen schon 1966 ausgesprochen. 1. „Wer sagt: schau, diese Rose / lenkt dich von den Blutflecken auf der Straße ab“;¹⁰² 2. „Die arbeitenden Menschen, d. h. in diesem Zusammenhang die Arbeiterklasse, haben zu wenige, die für sie sprechen. Aber sie unterhalten die Geistesarbeiter ökonomisch. Wann werden wir eine tiefgreifende solidarische sozialistische Haltung einnehmen?“¹⁰³

Im Gegensatz zu Højholts oben schon angesprochener esoterischer Ästhetik handelt es sich hier in gewisser Weise um Gebrauchslyrik, wie sie Georg Johannesen 1975 in *BASAR* gefordert hat. Johannesens paradoxe Kriterien deuten an, was die neue linke Poetik von *profil* in ihrer puristisch-dogmatischen Ausformung zwar nicht wahrhaben will, was aber doch in der dialektischen Praxis ihrer erfolgreichsten Poeten erfüllt ist: „so privat wie möglich schreiben, und mit möglichst wenig Metaphern. Eigennamen müssen genannt werden. Die Kunst muß künstlich werden.“ Das heißt: das Bewusstsein um die Literarität ist auch für die politische Lyrik unerlässlich. Sie

¹⁰⁰ *Cézannes metode*, København 1967, S. 89.

¹⁰¹ Zum Problemkomplex engagierte Poesie vgl. *profil* 3 (1966) und Jan Erik Vold, „Dikt og Vietnam“, in: *profil* 4 (1966), S. 24–28 und ders., „Kunst og Vietnam“, in: *Dikt og sak*, red. av Einar Bjorvand, Knut Johansen, Ingeborg Kongslie, Helge Vold, Oslo 1967, S. 11–15. Weiter, im „neuen“ *profil*: Morten Falck, „Kunsten i proletariets tjeneste“, in: *profil* 5 (1969), S. 6–10 und Tor Obrestad, „Problem i tillknytning till ønsket om å skrive litteratur for folket“, in: *profil* 4 (1971), S. 11–13. Beide scheinen als Hauptquelle Mao Tse Tungs *Reden bei der Aussprache in Yanan über Literatur und Kunst* benützt zu haben (deutsch: *Ausgewählte Werke*, Bd. III, Peking 1969, S. 75–110).

¹⁰² Vgl. *Nye dikt*, 1966, S. 10. Hier klingt natürlich Bert Brecht an: „Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ (An die Nachgeborenen, in: *Svendborger Gedichte, Werkausgabe*, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 9, S. 723).

¹⁰³ Interview in *profil* 3 (1966), S. 10.

wird sonst, in Verkennung ihrer eigenen Bedingtheiten, ideologisch, auch und gerade wenn sie sich getreu an die jeweiligen Parteiparolen hält.

Eines der ersten und bis heute überzeugenden Ergebnisse hat Stig Holmås vorgelegt. Er vereinigt das revolutionäre Bewusstsein Tor Obrestads und den Kampfwillen Georg Johannesens mit der freundlichen, volkstümlichen Art Jan Erik Volds. Erst so ergibt sich eine Poesie, die imstande ist, für und mit der Arbeiterklasse zu sprechen.

Holmås' Debütband heißt *Vi er mange* („Wir sind viele“) und hat 1970, ebenso wie Tor Obrestads *Den norske løve* („Der norwegische Löwe“), Rekordverkaufsziffern erreicht. Ein Gedicht bei Holmås heißt *Oppfordring* („Aufforderung“):

Während des Kiruna-Streiks
versuchte ich ein Gedicht über
den Kampf der Arbeiter für
Minimalforderungen zu schreiben.
Es gelang mir *nicht*
aber diese Sache ist so wichtig,
dass ich den Lesern empfehlen will,
den Artikel in ‚Klassenkampf‘ Nr. 1, 1970, zu lesen.

Erst hier ist das Dichter-Ich, die individuell schöpferische Persönlichkeit, hinter die Sache zurückgetreten. Damit ist auch das Gedicht endgültig an einen Platz verwiesen, wo es, wie jede andere menschliche Handlung oder Äußerung, nur nach seiner Wirkung in konkreten Zusammenhängen beurteilt wird. Taugt es nicht, ist ein Artikel im Parteiorgan mehr wert. Da sich der Dichter in einer solidarischen Gemeinschaft aufgehoben fühlt, ist das Scheitern eines Gedicht-Projekts kein großes Unglück. Er verweist einfach auf die Arbeit eines Kameraden. Es geht in erster Linie um die Sache, nicht um das Gedicht.

Diese neueste, politische Poesie in Norwegen hat sich in den siebziger Jahren quantitativ und qualitativ deutlich manifestiert. Der Vietnamkrieg hatte weltweit als Katalysator einer politischen Bewusstwerdung im marxistischen Sinne gewirkt. In Norwegen kam insbesondere der Kampf der Bevölkerung gegen einen Beitritt zur EWG hinzu. Der Ausgang der Volksabstimmung, ein Entscheid gegen Regierung und Großkapital und zugunsten demokratisch kontrollierbarer lokaler politisch-ökonomischer Einheiten, stimmte zuversichtlich. Die junge Literatur hatte dazu mit Straßentheater und aktuellen Kampfliedern beigetragen.¹⁰⁴

Im Zusammenhang mit einer solchen neuen Volkstümlichkeit sind die Dialektgedichte Oskar Stein Bjørlykkes in *Hans Klure*, 1974 zu sehen.

Hans Klure ist eine gelungene Figur aus dem Volk, der die Gedichte des Bandes in den Mund gelegt sind. Er ist bald siebzig. Aufgewachsen ist er in einem Arbeiter- und Kleinbauernmilieu an der Westküste Norwegens. Er hat in Schiffswerften, in einer mechanischen Werkstatt und als Holzfäller gearbeitet, er ist zur See gefahren

¹⁰⁴ *profil* gab in dieser Kampfzeit zwei Liederbücher im Taschenformat zum Preis von zwei und drei Kronen heraus; sie erreichten hohe Auflagen.

und hat zeitweilig daneben ein bisschen Landwirtschaft betrieben. Er war verheiratet mit Olga, die er im Gesangsverein kennengelernt hatte; und er hat eine Tochter, die ein Auto besitzt ...

Was in den klugen und witzigen Gedanken, die sich der Träger von Bjørlykkes Rollengedichten über das Leben, über Gott und die Welt macht, auffällt, ist die Tatsache, dass hier ein Mann sich mit dem Dasein arrangiert hat und ein adäquates Selbstverständnis gefunden hat – ohne dass seine Zufriedenheit, sein kleines Glück als affirmativer Selbstbetrug funktioniert. Hans Klure hat Spaß an seiner Arbeit und in seiner Freizeit, ohne den Mythen der Kulturindustrie zu erliegen, die das System für seine Unterprivilegierten bereithält. Er ist deswegen nicht ohne Kultur, sondern er nimmt teil an einer keineswegs nur negativ bestimmbaren proletarischen Kultur. Wenn er Elemente der Elitekultur aufnimmt, tut er dies ohne Ehrfurcht, die das hierarchische System bestätigt. Und er lässt sich nicht mit Trost abspeisen, der ihn mit schlechten Verhältnissen zufrieden machen soll.

Hans Klure ist sich z. B. klar darüber, was stimmt und was nicht stimmt am Märchen vom dem armen Askeladden, der die Königstochter heiratete, wenn er von seiner Kindheit erzählt:

Und dann mussten wir hinaus in die Welt
und Geld verdienen. Ja,
das mussten wir.

Das war genau wie in den Märchen, das. Weg
vom Herd und hinaus, wie
Askeladden.

Aber eins kann ich sagen, Königsschlösser
waren recht dünn gesät, recht dünn.

Hans Klure meint, dass es „ohne Honig nicht geht. (...) Das Süße macht, dass wir es gut haben.“ Deshalb pflegt er das poetische Erleben, und er ist tatsächlich ein rechter Poet:

Da ist nicht bloß der Kuhmist an den
Sommerabenden. Still ist es auch.

Und dann liegt da so ein grauer Nebel
über den Feldern.

Und dann die Dunkelheit, die
so langsam kommt.

Das ist wieder „Centrallyrik“, verfremdet durch die drastische erste Zeile. Hans Klure pfeift auf die Tradition und ihre Überwindung, er lässt sich nicht weismachen, dass „Centrallyrik“ heute nicht mehr geschrieben werden kann. Aber sie ist bei ihm auch nicht mit der ideologischen Vernebelung verbunden, die Anlass zu ihrer Überwindung war: „Es gibt vieles, worüber man sich freuen kann“, sagt er, „eine Freude, die mir noch bevorsteht, nenne ich so: Das wird ein prima Tag sein, der Tag, an dem alle Leute Leute sind.“

Hans Klure lässt sich nicht von Metaphern und schönen Bildern verführen: „Die mechanische Werkstatt war wie eine Ziehharmonika. Wir waren viele, solcher von der weißen und solche von der schwarzen Sorte, die dort arbeiteten. Und es waren ziemlich viele Bosse.“ – Das ist gut gesagt („basa“ heißt auf Norwegisch sowohl „Bässe“ als auch „Bosse“!). Aber Klure vergisst nicht, die wichtige Frage zu stellen, die die Harmonisierung dieses guten Bildes zunichte macht: „Doch wer war es, der spielte?“

Ein durchgehendes Thema bei Oskar Stein Bjørlykkes proletarischem Lebenskünstler ist das Verhältnis zwischen dem Harten und dem Weichen. „Im Weichen wächst es, das Neue und Gute“, sagt Hans Klure. Aber er sagt auch ganz deutlich: „Hart gegen hart, und weich gegen weich. So soll es sein.“ Man denkt an Jan Erik Vold, wenn man liest: „Das Freundliche ist besser als das Zornige. Denn das Freundliche hat stets das Lächeln in sich. Und es gibt nichts, das so stark wäre wie ein Lächeln.“ Aber Klure ist nicht einig mit Jan Erik Vold, wenn dieser schreibt: „Lächle/ – und man plaziert dir/ einen Stiefel/ zwischen den Augen, lächle/ trotzdem.“ – Hans Klure sagt:

Du sollst, was falsch ist, scharf fixieren.
 Du sollst, was gut ist, anlächeln.
 Du sollst der ganzen Welt zublinzeln.

Das tönt eher wie der Schluss von Stig Holmås' Gedichtsammlung *Vi er mange* (Wir sind viele), wo es heißt: „ich will die Faust machen/ und euch zulächeln“.

In einem solchen Kontext, der politisches Engagement mit Humor und Poesie verbindet, oder anders gesagt: die Inspiration der alten mit der politischen Absicht der neuen *profil*-Gruppe zu verbinden vermag, erschien auch eine junge Frau, deren Gedichte und Zeichnungen in den letzten beiden Jahren fast in jedem Heft der größeren Literaturzeitschriften Norwegens auftauchten – Sissel Bjugn.

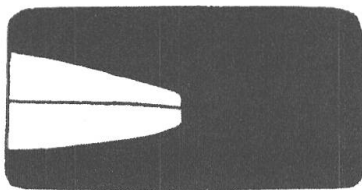
Sissel Bjugn ist 1947 geboren. Ihre liebenswürdigen Gedichte fangen die Brechungen ein, denen ihr literarisch geformtes Bewusstsein in ihrem Arbeitsmilieu in der norwegischen Fisch-Gefrierfabrik Kr. Voie A/S ausgesetzt ist, Brechungen aber auch zwischen ihrer marxistischen Schulung und ihrem Bedürfnis nach Poesie. – Das folgende Gedicht heißt *Oppgåve* (Aufgabe) und ist gezeichnet: karl marx/ sissel bjugn:

nicht das Bewusstsein der Menschen
schau!
 bestimmt ihr Sein
dort steigt ein Seestern
 sondern umgekehrt
zu Gott hinauf
 ihr gesellschaftliches Sein
wünsche dir drei Dinge
 bestimmt ihr Bewusstsein
schnell!

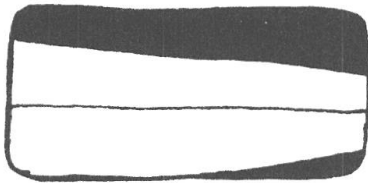
In der gleichen Verschachtelungstechnik sind auch in anderen Gedichten von Sissel Bjugn Texte ineinandermontiert, die einen politischen Bereich – etwa den Raubbau am Fischbestand der Nordsee, die Arbeitslosigkeit – mit einem privaten Bereich – etwa dem Solidaritätserlebnis nach einem Abend in der Diskothek – in Beziehung und Kontrast zueinander setzen.

Das letzte Gedicht, das in diesem Aufsatz zitiert werden soll, ist ein Beispiel für Sissel Bjugns charakteristische Kombination von Bild und Text. Der Text spricht von Solidarität am Arbeitsplatz, und die Bildserie verstärkt und ergänzt die Aussage auf eine kühne und witzige Weise.

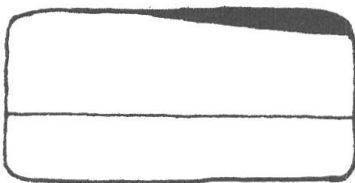
GEDICHT: HILFE!
für Kirsti und Nancy



Oh!



Was für ein großes
Kabeljau-Filet!



Würdest du so nett sein
und mir helfen
den Kabeljau
zu zerlegen?



Danke!