

Polaren Pär im Nebel und Cornelis Vreeswijk in der intertextuellen Echokammer

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **29.06.2024**

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.

Polaren Pär im Nebel und Cornelis Vreeswijk in der intertextuellen Echokammer

*There are more things in heaven and earth,
Horatio, than are dreamt of in your
philosophy.*

(William Shakespeare, Hamlet, I, 5)

I

1964, als die erste Schallplatte von Cornelis Vreeswijk erschien, war ich Stipendiat in Uppsala. Zu der neuen Welt, die sich mir dort auftat, und zu der epochemachenden politischen, kulturellen und ideologischen Öffnung mit Folgen für einen ganzen Lebensstil, die die Sechziger mit sich brachten, gehörte auch das Phänomen Cornelis. Ich kaufte alle Platten, die in der Folge erschienen – heute CDs –, und ich habe Vreeswijk in Gröna Lund und später im Chat Noir in Oslo live erlebt. Meine norwegischen Freunde, als ich 1968 bis 1970 in Oslo lebte, waren alle Vreeswijk-Fans – Jan Erik Vold sang gerne zu vorgerückter Stunde „Slusk blues“ oder „Mördar Anders“. Sprüche wie „Jag gör allt för min publik, ta mig fan“, „Och det var ju bra det“, „Koppla av, mindre krav“, „Nakna damer ska man inte titta på. Fy skäms på sig, medborgare, som tittar ändå!“, „Dekadens råder här i vår socken försant. Prästens tös har fått barn med en jazzmusikant“ passten für viele Situationen und gingen in meinen Alltagswortschatz ein. Nicht zu vergessen: „För var dag blir det bättre, men bra lär det aldrig bli.“

1968 hielt ich in der Schweizerischen Gesellschaft für skandinavische Studien einen Vortrag, in dem ich Vreeswijk in eine Tradition von Lasse Lucidor über Bellman und Ferlin einordnete. Oskar Bandle und Hans Kuhn waren einigermaßen schockiert, als ich in voller Lautstärke den „Lasse liten blues“ abspielte. Inzwischen ist Vreeswijk ein legitimer Gegenstand wissenschaftlicher Anstrengungen geworden – 1996 disputierte Ulf Carlsson über den berühmt-berüchtigten schwedisch-holländischen Liedermacher. Ich war Opponent, 300 Leute im Saal, und natürlich legten wir ein paar CDs auf. Im Jahr 2000 erschien die „Nationalupplaga“ von Vreeswijks gesammelten Schriften, herausgegeben von Jan Erik Vold: drei Bände im Schuber von zusammen 1637 Seiten, vornehm weißer Einband, schwarzes Leinen, Vorwörter, Kommentare und Register.

Das Spannungsverhältnis zwischen gegenkultureller und anarchistischer Vreeswijkscher Haltung und seinem Publikum auf der einen Seite, akademischer Umarmung auf der anderen Seite ist immer noch virulent. Rezensenten der Gesamt-

ausgabe protestierten gegen die Klassikeraufmachung.²⁸⁰ Carlssons Abhandlung hat den Untertitel „Artist – vispoet – lyriker“ und unternimmt es, den Estradör als Lyriker mit starken Einflüssen von Gunnar Ekelöf zu nobilitieren. Auch wenn ich meine, dass Vreeswijk trotz hochliterarischer Ambitionen in seinem BLM-Debüt, in drei Gedichtbänden und in vielen erst von Vold veröffentlichten nachgelassenen Gedichten seinen wichtigsten Einsatz als Liedermacher – Texter und Performer – leistete und wenn ich im folgenden die Ekelöfsche Dimension in Vreeswijks Schreiben etwas herunterspiele, bin auch ich der Ansicht, dass der ruppige Barde ein sehr belesener, bewusst arbeitender und ambitionierter Schriftsteller war. Unübersehbar und zahlreicher, als ich 1968 wissen konnte, sind die intertextuellen Verweise auf Lucidor, Bellman, Sjöberg, Taube, Ferlin. Viele seiner Lieder sind dunkel. Und auch wenn andere beim ersten Zuhören „voll ankommen“, entdeckt man meist erst bei wiederholtem Hören und Lesen, wie intrikat und komplex sie sind.

Diese Lieder sind nicht für *eggheads* geschrieben und verlangen nicht per se nach akademischer Exegese – ihre genauere Lektüre steht dennoch nicht prinzipiell im Widerspruch zu ihrer Intention und ihrer genuinen populkulturellen Funktionsweise. Montage- und Parodietechnik, Stilbrüche, harte Schnitte, Lyrismen gefolgt von Vulgarismen („Hon gav mig mitt första sår i min själ, / hon gav mig skavsår på knäna“²⁸¹), hybride Aussagesubjekte, private Chiffren, Metareflexionen und intertextuelles Spiel mögen Kennzeichen modernistischer Lyrik sein. Zusammen mit falschen Reimen und falschen Betonungen im Reimwort unterstreichen sie die rasche Folge der Pointen, mit denen der Entertainer sein Publikum überrascht und gefangen hält.

II

Typische Rezeptions- und Kommunikationssituationen für diese Art Lieder (*visor*, *chansons*, *songs*) sind der Club, die Kneipe, der schwedische „folkpark“. Einen letzten großen Triumph feierte Vreeswijk 1987 beim Rockfestival in Roskilde. Das Publikum ist stark motiviert, es will sein Idol sehen und hören. Aber es ist auch distrahiert durch Biertrinken, Bratwurstessen, Plaudern, Flirten, Freunden-Zuwinken. Und es warten und locken andere Unterhaltungsangebote – z. B. Louis Armstrongs All Stars, damals, 1965, in Gröna Lund, wo auch noch ein Mann auf einem 20 Meter hohen Mast im Scheinwerferlicht saß und einen Weltrekord brechen wollte, und ein Stripteasezelt der Troubadourbühne Konkurrenz machte. Der Liedermacher muss also die Aufmerksamkeit ständig auf sich ziehen und neu wecken.

Lieder auf Tonträgern werden an Feten zu später Abendstunde aufgelegt. Oder sie kommen aus dem Radio, während man am Frühstückstisch die Zeitung liest, sich

²⁸⁰ Vgl. u. a. Pelle Andersson in *Aftonbladet*, 4. 12. 2000: „Att placera folk på den finkulturella piedestalen brukar inte skapa större intresse och fler lyssnare – snarare tvärtom. Jag tycker att Cornelis är en fantastisk vispoet. Bättre finns inte.“

²⁸¹ „Ann-Katarin“, in: *Skrifter I*, S. 29.

im Auto über den Stau und die anderen Verkehrsteilnehmer ärgert, und wo gleich Mozarts „Kleine Nachtmusik“ und „When I’m 64“ von den Beatles die leichte Mischung vervollständigen. Auch mit Rücksicht auf diese Situationen müssen die Pointen dicht aufeinander folgen und leicht erfassbar sein.

Nun gibt es aber auch typische Rezeptionssituationen für diese Gebrauchsliteratur, die das Verstehen auch schwierigerer Sinnangebote begünstigen. Man kann in der Badewanne liegen und entspannt und konzentriert zugleich eine Vreeswijk-Platte anhören. Und vor allem: Platten hört man viele Male. Wenn der Artist populär ist, ja eine Fangemeinde hat, dann werden Text und Musik auch diskutiert, man macht einander auf versteckte Pointen und textliche Raffinements aufmerksam, und man wird den gedruckten Text nachlesen, die einzelnen Lieder in den Kontext des ganzen Albums und früherer Einspielungen stellen, sie mit Platten anderer Liedermacher vergleichen – hier fängt das Expertengespräch an, die „Wissenschaft“.

Das bedeutet, dass in den primo facie lustigen und frechen Texten durchaus ein literarischer Mehrwert angelegt sein und von den Fans realisiert werden kann. Hinzu kommt, dass Vreeswijk mit einer speziellen holländischen Tradition des „Zuhör-Chansons“ vertraut war und an sie anknüpfte.²⁸² Auch wenn ihn nicht alle Fans begrifflich fassen werden, hat ein solcher ästhetischer Zugewinn und Komplexitätsüberschuss an dem berechtigten Eindruck teil, dass Vreeswijks Texte besser sind als die vieler anderer Troubadourkollegen. Viel Text setzt sich im Gedächtnis fest, weil er so gut vertont ist und vom Meister C so unnachahmlich treffsicher vorgetragen wird. In Live-Situationen können außerdem Moderation, Gestik und Mimik dem Publikum auf die Sprünge helfen.

III

In diesem Aufsatz will ich mich im Dialog mit Ulf Carlsson mit der „Visa till Polaren Pär när han gick in i dimman“²⁸³ beschäftigen. Ich stelle den Text, angeregt von Carlsson, in einen größeren intertextuellen Zusammenhang. Aber ich finde andere Intertexte als Carlsson und ziehe andere Schlüsse aus den aktualisierten Bezügen als er.

Intertextualität kennzeichnet alle Literatur. Innerhalb einer weiten, universellen Intertextualitätskonzeption rechnet man damit, dass jeder Leser seine eigenen Prätexte zum aktuellen Text in Bezug setzt, d. h. auch solche, die der Autor gar nicht gekannt hat. Eine operativ eingeschränktere Konzeption rechnet nur mit Prätexten, die im aktuellen Text markiert sind und deren Kenntnis beim Rezipienten autorintentional vorausgesetzt wird.²⁸⁴ Allerdings kann auch hier Vieles Prätext sein: ein Gattungskonzept, ein Stil, eine poetologische, ideologische oder politische Diskus-

²⁸² Vgl. Interview mit Peter Mosskin in *Musikens makt* 8 (1975).

²⁸³ Das Lied findet sich auf der LP *Narrnistor och transkriptioner*, 1976, und in *Skrifter I*, S. 223f.

²⁸⁴ Vgl. Ulrich Broich/Manfred Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 25ff. und S. 31ff.

sion, Zeitungsstoff, Fernsehprogramme, ein Autornamen, Popkultur, Bildende Kunst, philosophische Paradigmen, etc. Die größte intertextuelle Dichte erreicht prinzipiell die Parodie, und gerade die Parodie ist eine literarische Technik, die bei Vreeswijk fast jeden Text durchsäuert, wenn nicht dominiert. Wenn Vreeswijk die demokratische Folkhem-Ideologie aufs Korn nimmt und singt: „Herr Carlsson är svag för kvinnor, / herr Andersson för alkohol, / Var och en får vad han behöver, detta kallas för demokrati“, dann ist vorerst ein bestimmter simplifizierter politischer Diskurs parodiert. Carlsson macht jedoch darauf aufmerksam, dass diese Stelle noch sehr viel präziser auf Karl Marx' Kritik des Gothaer Programms verweist, wo es darum geht, dass jedem Menschen von den Gütern entsprechend Kapazität und Bedürfnis das seine zusteht.²⁸⁵ Vreeswijks notorische Publikumsanrede „Medborgare“, auch gebräuchlich als Bezeichnung von Protagonisten in den visor, verweist auf den stolzen Citoyen der französischen Revolution, aber auch auf die Folkhem-Rhetorik Per Albin Hanssons. In einem Text von 1964, „Perfect Time Killer“, wird „Medborgare(n), som glider på ströget fram“ angesprochen, der leicht manipulierbare gedanken- und verantwortungslose Mann von der Straße, der seinen, wie man es damals nannte, falschen Bedürfnissen nachgeht. Das heißt, auch wir, das Publikum, werden frech in diese Kategorie subsumiert.²⁸⁶ Solche Intertextverweise sind nicht kompliziert zu realisieren. Das gilt auch für viele Bibelallusionen und -zitate, Shakespeare-Prätexte etc. bei Vreeswijk. Auch Marx und Samuel Beckett, Bob Dylan, Sartre, Camus waren damals so aktuell, dass Vreeswijk damit rechnen konnte, dass das Publikum seine Anspielungen auf sie erkannte und zur Erweiterung des vordergründigen Stockholmhorizonts der Texte in die Sinnkonstruktion einbezog.

Man kann aber seine Prätexte *zu* weit weg suchen, sie fügen dann nichts zum Verständnis oder Resonanzboden der Folgetexte hinzu. Beim römischen Klassiker Martial hat der Literaturforscher Carlsson ein Gedicht aufgespürt, in dem von Friseurinnen die Rede ist, die keine Bärte stutzen.²⁸⁷ Dieses Gedicht braucht man nicht zu kennen, um zu verstehen, dass in „Droskblues“ Prostituierte gemeint sind, wenn die „direktörer, sutenörer, arrangörer och entreprenörer“ nach Mitternacht noch einen „raksalong“ aufsuchen. Das Zitat von Martial könnte höchstens zur kulturgeschichtlichen Legitimierung oder Enttabuisierung des ältesten Gewerbes der Welt dienen. Vreeswijks Text apostrophiert aber den Freierverkehr gerade äußerst kritisch-sarkastisch!

Auf was ich hinaus will: Beim Anführen möglicher Intertexte sollte man sich gewisse diskurs-ökonomische Beschränkungen und Relevanzregeln auferlegen. Es gilt auch, die Prätexte zu hierarchisieren, u. a. je nachdem, ob sie sich auf den thematischen Kern, das thematische Feld oder dessen Rand beziehen.²⁸⁸

Thematischer Kern der „Visa“, um die es hier gehen soll, ist die traumatische Begegnung mit dem ganz Anderen, mit dem Numinosen. Dazu habe ich in der Lyrik

²⁸⁵ Vgl. Ulf Carlsson, *Cornelis Vreeswijk. Artist – vispoet – lyriker*, Lund 1996, S. 20.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 19.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 128.

²⁸⁸ Vgl. Broich/Pfister, *Intertextualität*, S. 211ff.

Vreeswijks zwei Intertexte gefunden. Aus der unendlichen Reihe aller anderen möglichen Intertexte zum Thema Transzendenz, Mystik, Halluzination zog ich Prätexte heran, die das Thema mit denselben Motiven verbildlichen wie Vreeswijk. Es sind Texte, die Vreeswijk mit größter Wahrscheinlichkeit gekannt hat, Texte, die jedenfalls signifikant sind für die literarische Situation, aus der heraus auch Vreeswijks „Visa“ entstanden ist. Sie stammen von Nils Ferlin, Lars Gyllensten, Tomas Tranströmer und Bengt Nerman. Was passiert, wenn man Vreeswijks Text in diese Echokammer versetzt?

IV

Vorerst aber ein kleiner Exkurs. Ähnlich wie in Bellmans Episteln gibt es quer durch die Lieder von Vreeswijk eine Gruppe von Personen, die wiederkehren: z. B. Fredrik Åkare, Polaren Pär, Personliga Person, Ann-Katarin, Nanette, Veronika. Diese Charaktere sind nicht so konsistent und ihr Auftreten konstituiert nicht ganz so deutlich wie bei Bellman einen epischen Verlauf, doch ein Stockholmpanorama aus der Perspektive von unten ergeben sie ebenfalls. Immerhin hat Vreeswijk unter dem Arbeitstitel „Polaren Pär's pamfletter“ einmal eine Art Ersatz für einen 60er-Jahre-Roman, der nie geschrieben worden ist, geplant: „Från samhällsskildring eller En ur-stockholmares vision på stan och livet – och polisen“, „ett elastisk projekt“.²⁸⁹

Polaren Pär – der Kumpel Pär – hat Züge von Vreeswijk selbst, aber auch unverkennbar von Bellmans Fredman, Movitz und Fader Berg. Er wird auf Vreeswijks erster LP, *Ballader och oförskämdheter*, 1964, eingeführt. Seine Geliebte hat ihn rausgeschmissen, und der Sänger/Erzähler macht sich Sorgen um ihn: „Är det nån som har sett min polare Pär,/ han är skyldig mig femti spänn.“ Er könnte sich dem Suff ergeben, sich vielleicht gar umgebracht haben. „Det är klart det är marigt att bli blåst av en brud/ men man kan väl ta det lugnt ändå?“ 1966, auf der LP *Grimascher och telegram*, ist Polaren Pär liebeskrank – „skjortan är ren och blicken blank“. Pär nimmt seine Gitarre mit zu ihr nach Hause, aber am Ende konstatiert er: „Kostar mer än det smakar det där!'/ Jävlar i det! Sa Polaren Pär.“ 1973 auf *Linneas fina visor*, gibt er als Ich-Erzähler eine skurrile Autobiographie. Hier „schultert er (s)eine Geige“, er scheint ein frustrierter, unangepasster Oberklassejüngling zu sein – „men ska det gå åt skogen till/ så sker det med musik!“ 1974, auf *Getinghonung*, versucht er vergeblich beim Sozialamt Geld abzugreifen. Später trifft er den Sozialarbeiter im Gyllene Freden, und die beiden trinken auf Kosten des Sängers (Cornelis) – „Men skål för kapitalet! sa Polaren Pär.“ Sein nächster Auftritt geschieht in „Visa till Polaren Pär när han gick in i dimman“, 1976. Hier ist er Segler und hat eine „Laute“ dabei. Eine Vision oder Halluzination versetzt ihn „in den Nebel“. „Hej hå!“, 1978, auf der LP *Narrgnistor 2*, scheint eine logische Fortsetzung der traumatischen Vision in Jungfrufjärden zu sein: Pär ist zum obdachlosen, stigmatisierten Alkoholiker geworden:

²⁸⁹ Vgl. *Skrifter*, S. 499f. Zur Figur des Polaren Pär vgl. Carlsson, S. 92–100.

När jag sitter i solen och dricker öl
 hej hå, hej hå!
 Just när jag sitter
 Så kommer det nån och kallar mig knöl.
 Undra sen på att man är bitter!

Ebenfalls auf *Narrgnistor 2* macht sich Pär Gedanken über Umweltverschmutzung und Verhältnismäßigkeit gesetzlicher Vorschriften. Aber er ist kein Gesellschaftskritiker. „Håll Sverige rent, sa Polaren Pär / och stängde av mopeden“ – schließlich geht es um fünfzig Kronen Bußgeld, die er sich gerne erspart. Die letzte Station in dieser Karriere – soweit sie im offiziellen Schallplattenschaffen Vreeswijks dokumentiert ist, wird auf *Hommager & pamfletter*, 1982, beschrieben: Polaren Pär leert sein Bankfach. Auch hier ist er Musiker, diesmal mit einem „Horn“ und einem Stoß Arrangements. „Men tills vidare må sägas: Polaren Pär? Jo, han stack! / Inte ens ett testamente finns i hans bankfack!“ Polaren Pär ist ein Freund des Sängers, manchmal sein zweites Ich: In *Felicias svenska suite*, 1978, schreibt er eine Huldigung an Axel Sandemoses Felicia.

In Texten, die Jan Erik Vold unter dem Titel *Enskilda sånger, Skrifter 2*, ediert hat und die nur zum Teil auf späteren Sammel-CDs und Live-Mitschnitten eingespielt sind, erfahren wir mehr über Polaren Pär. 1965, auf *Cornelis LIVE i Göteborg* ist er bereits entgleist: „Polaren Pär gick ut för att ha kul en kväll / och när han kom till sans låg han i en cell.“ In Manuskripten aus den 60er Jahren im Nachlass gibt es ein Lied, in dem Pär mit Polaren Pål, Sportiga Marie und Bleka Nanette eine Wohnung teilt; die Mädchen gehen anschaffen – „Varför är dom inte så bra som vi? / Äh, sluta nosa i andras affär:/ Nanette älskar Pål och Marie Polaren Pär!“ Einmal tanzt Pär mit Nanette, „dyraste damen på Park Aveny“. In den nur als Musikheft veröffentlichten *Narrgnistor* vom Anfang der 70er Jahre ist Pär im Krankenhaus gelandet. Dieses Lied erinnert formal und inhaltlich sehr an Bellman – z. B. Epistel 23, 30 oder 34. Pär ist auch hier Musiker: „Jag har tappat taget om mitt livs schablon / och kan inte ta en enda ton.“ Nach seiner Genesung erwacht sein Verlangen nach Sex („Kära syster sno dig“) und Alkohol – „Upp ur sängen alltså! Var är närmsta krog?“ Erst in den *Skrifter* veröffentlicht sind die folgenden zwei Texte: „Balladen om heminevrinet“ ist ebenfalls ein Bellman-Pastiche. Pär ist im Krankenhaus und braucht ein Schmerzmittel gegen seine Leberkrämpfe. „Nå – hans lever lever än. / Mera brännvin kräver den.“ In „Polaren Pär har gått genom ekluten“ beschreibt Vreeswijk eine auch für ihn selbst typische Situation: „I fjol var jag pank som en klockarhatt. / I år har jag guld på banken.“ Die „Damen“ fragen sich: „– hur klarar han livhanken?“

An den Anfang von *Polaren Pär's pamfletter* stellt der Herausgeber Vold „Får jag presentera Polaren Pär“. Der Text jongliert mystifizierend mit einem Per, der nicht identisch sei mit Pär. Per „har gått in i dimman, tyvärr“ – das ist aber gerade der Pär von Jungfrufjärden und all den oben besprochenen Texten, der von jetzt an „utan prick på sitt ännu“ leben muss. Der Per, um den es jetzt geht, ist deutlicher als früher ein Pseudonym für Vreeswijk: „Jag talar och kan sjunga / utan dubbel tunga.“ In einer „Visa“ prügelt er sich mit Personliga Person, d. h. mit dem angepassten Spieß-

bürger, der meint, „att jag var ett riktigt jävla svin / som rackat ned på Sverige och på demokratin.“ In einem weiteren Text sind es doch wieder Jag (= Cornelis), Pär (der erste) und Fredrik Åkare, von denen gesagt wird, dass sie früher in einer schäbigen Kneipe „på Söder“ sofften und nachher die feinen Leute vor dem Grand Hotel provozierten. Jetzt aber haben sie Karriere gemacht, Fredrik ist Dozent, Pär Verleger, nur „jag“ ist derselbe geblieben, „den superarrogante“. Nach ihrem Besuch eines besseren Lokals provoziert ihre Angepasstheit die Jugend, man ruft ihnen nach: „Borgarsvin! Stenålders punk!“ „En sång om Polaren Pårs plastaxelväska“ ist wieder eine sarkastische, halbfiktionale Autobiographie: „(...) varje fylla blir en visa, varje misstag ett resultat.“ Von Pär wird noch einmal in den von Vold unter der Rubrik „Sena sånger“ zusammengestellten Texten gesprochen – „Polaren Pär har tömt kärlekens kalk.“

Die Figur des Polaren Pär ist also mehrdeutig. Mal ist er ein Bekannter von „jag“ (Cornelis), mal Cornelis selbst. Mal spielt er Geige, mal Horn (Jazz-Jargon für Saxophon) oder Laute (ironisch anachronistisch für Gitarre). Mal ist er gesellschaftlicher Bodensatz, mal verfügt er immerhin über ein Bankfach, fährt Moped, segelt sogar in den Schären. Schließlich verschwindet er im Nebel, der Pünktchen über dem A in seinem Namen beraubt (oder er wird Verleger, d. h. verschwindet in die uninteressante Welt des Establishments), aber ersteht wieder auf als ein anderer Pär, der immer schon mitgemeint war = Cornelis.²⁹⁰

V

Schauen wir uns jetzt endlich den Text an:

Polaren Pär är ganska trasig.
 Hela hans värld har gått itu.
 Han tror sig ha sett ett flygande tefat
 i lördags morse kvart över sju.
 Han tog en tur på Jungfrufjärden.
 Vinden var fin. Och focken slog.
 Plötsligt blev allting tyst i världen.
 Vågorna sjönk och vinden dog.
 Allting blev laddat, konstigt och farligt.
 Märkliga dofter steg ur sjön.
 Rodret satt fast, helt oförklarligt!

²⁹⁰ Wie gesagt ist die Figur Pär nicht konsistent, auch nicht, wenn man mit zwei verschiedenen Pårs (Per = Ex-Pär und Pär = Cornelis) rechnet. Vold hat ein Gedicht mit der Überschrift „Till min Polare Pär då hans hustru dog“ gefunden, vgl. *Skrifter II*, Anmerkung zu S. 452. Dass Pär = Per verheiratet war, geht nicht aus den anderen Texten hervor, und auf Pär = Cornelis passt der Tod einer Ehefrau auch nicht, ebenso wenig, dass ihn seine Mutter gehasst hätte, wie in „En sång om Polaren Pårs plastaxelväska“ behauptet wird. Zu Vreeswijks Biographie vgl. die Erinnerungen von Freunden, Ehefrauen und Verwandten in Oscar Hedlund, *Cornelis. Scener ur en äventyrares liv*, Stockholm 2000. Interessant ist, dass der Abschnitt in Lars Lönnroth/Sverker Göransson, *Den svenska litteraturen*, Bd. V, Stockholm 1989, überschrieben ist mit „Polaren Vreeswijk“, S. 291ff.

Till råga på allt blev solen grön!
 Och det blev tystare än själva döden.
 Något gled in i vår atmosfär.
 Slocknad var vinden, solen och glöden.
 Nu är det klippt, tänkte jag, sa Pär.

Ingen idé att lämna skutan.
 Inte en käft mer på sjön mer än jag.
 Varenda sträng sprang av på lutan.
 Radion dog – och det var jo bra!
 Stel som en pinne, andades bara,
 satt jag på toften, tung som bly
 när något som jag ej kan förklara
 gled in i Jungfrufjärdens sky.

Men jag kan säga dig så mycket
 att det var höljt i silverglans.
 Det var ett himmelens sanna smycke
 som över Jungfrufjärden fanns.
 Och jag blev kall och min själ blev naken
 för detta föremålets skull.
 Varenda gång jag tänker på saken
 måste jag gå och supa mig full.

Medborgare, vem kan förklara?
 Vem kan slå huvudet på en spik?
 Polaren Pär kan inte svara
 annat än i termer av ren mystik.
 Säg, var det efter eller före
 Pär tog sig några jamare?
 Den som öron har, kan höre.
 Den som har ögon, han kan se.

Was sieht also hier, wer Augen hat – und dazu eine literaturwissenschaftliche Brille?
 Was hört, wer Ohren hat für intertextuelle Echos?

Carlsson gibt keine ausführliche Gedichtinterpretation. Sein kurzer Kommentar nimmt „die transzendenten Zeichen“ im Text ernst. Ich zitiere:

Den lyriska visionsbeskrivningen – „ett himmelens sanna smycke“, „min själ blev naken“ – bryts mot de prosaiskt formulerade reaktionerna hos Pär – „stel som en pinne“, „måste gå och supa mig full“, „Jungfrufjärden“ är ett namn vars religiösa övertoner både anknyter till den kvinnliga guddomligheten och till den „vik“ som får en speciell status i Felicia-cykeln. Kontrasteringstekniken är här komiskt tillspetsad men kan ändå uppfattas som en sammanlänkning av två ferlinska attityder, „busen Fabian“ och den existentiella grubblaren.²⁹¹

²⁹¹ Carlsson, S. 100.



Während die Konnotation Heilige Maria für einen Schweden, der in den Stockholmer Schären segelt, wohl nicht direkt auf der Hand liegt, und die Verbindung zu Felicias „vik“ nur via ein anderes Lied über Polaren Pär²⁹² zustandekommt, sind tatsächlich die zitierten lyrischen Visionsbeschreibungen Zitate oder sprachliche Anleihen aus Prätexten von Mystikern. Man könnte auch „höljt i silverglans“ und die plötzliche Stille, die eintritt, dazuzählen. (Als in Oehlschlägers „Guldhornene“ das zweite Horn von Gallehus gefunden wird, heißt es:

Da standser Ploven,
 Og en Gysen farer
 Igiennem Skoven.
 Fugleskarer
 pludselig tier,
 Hellig Taushed
 Alt indvier.²⁹³

Aus den mittelalterlichen Heiligenvitae ist der Wohlgeruch bekannt, der von Heiligen ausgeht, hier allerdings sind es „märkliga dofter“. Wenn dann aber die Sonne grün wird, ist das nicht mehr die Sprache eines Mystikers, sondern eines Verrückten.

²⁹² „Polaren Pär gör sin reverence“, 1978, *Skrifter I*, S. 278; kommentiert bei Carlsson, S. 99.

²⁹³ Vreeswijk braucht diesen Text nicht gekannt zu haben. Eher unwahrscheinlich ist es auch, dass er Bellmans fiktiven Zeitungsbericht in einem Hochzeitsgedicht von 1780, unterzeichnet von Christian Wingmark (ansonsten bekannt aus *Fredmans Epistlar*) kannte. Die „mystische“ Erscheinung, von der hier berichtet wird, ist Amor, der früh morgens, bei vollständiger Stille aus einer durchsichtigen Wolke erscheint. Die „vimmelkantiga ögon“ des Berichterstatters verfallen in einen lieblichen Schlummerzustand – wahrscheinlich hat er mit Fader Mollberg die Nacht durchgezecht. „Hvad jag tänkte och nu vet, det har jag mig förbehållet, och detta alt pätager jag mig med flera Vittnen bevisa, om så påfordras.“ *Standardupplaga IX*, Stockholm 1950, S. 134–136.

Unvermittelt mit der Mystikersprache und ernüchternd ist es, wenn Pär in Slang denkt: „Nu är det klippt.“ Vreeswijk bettet dieses Gedankenreferat umständlich distanzierend ein: „tänkte jag, sa Pär.“ Parodistisch wirken auch die Stilbrüche „ett himmelens sanna smycke/ som över Jungfrufjärden fanns“, mit der Inversion und dem unbeholfenen, ausdruckschwachen „fanns“. Der Effekt wiederholt sich gleich noch zweimal: „min själ blev naken/ för detta föremålets skull“ und – jetzt nicht nur sprachlich inadäquat „saken“, sondern auch inhaltlich: „Varenda gång jag tänker på saken/ måste jag gå och supa mig full.“

Unser Text besteht aus Erzählerreferat in den ersten fünf Zeilen der ersten Strophe und Erzählerkommentar in der ganzen letzten Strophe. Dazwischen findet sich, ohne dass dies deutlich markiert ist, eine Mischung aus Gedankenreferat, innerem Monolog und direkter Rede Pärs.

Der Erzähler berichtet und bewertet ganz nüchtern, Pär sei ein kaputter Typ, der glaube, eine fliegende Untertasse gesehen zu haben. Der Titel der „Visa“ sagt dasselbe. In der letzten Strophe deutet der Erzähler zuerst an, Pär habe nicht erst nachher, sondern bereits vor seiner „Vision“ zu viel getrunken. „Medborgare, vem kan förklara?“ ist eine ironische rhetorische Frage. Die Antwort ergibt sich von selbst: Delirium, Halluzination. Wenn es heißt, dass Pär nicht anders als in Begriffen „reiner Mystik“ antworten könne, bedeutet Mystik im Verständnis des Erzählers schlicht: präventiöser Unsinn, höherer Blödsinn. In den letzten beiden Zeilen greift der Erzähler in ironischer Mimikry selbst die religiöse Sprache auf, mit der sich Gläubige der Verifikation von Wundern und Erscheinungen entziehen und an die Evidenz appellieren, die nur Eingeweihten zugänglich ist. Diese Sprache stammt aus Bibelstellen, die oft und gerne von Fundamentalisten, Sektierern, Neureligiösen und Leuten im Besitz einer „spirituellen“ Einsicht zitiert werden. Bei Markus steht zu lesen:

Euch ist das Geheimnis des Reiches Gottes anvertraut, zu den Außenstehenden kommt es in Gleichnissen, und so werden sie mit Augen sehen und doch nicht sehen, mit Ohren hören und doch nicht verstehen – so daß sie sich nicht bekehren und keine Vergebung finden.²⁹⁴

Innerhalb des Textteils, der aus der Perspektive Pärs geschrieben ist, fungiert der Kontrast zwischen der gestelzten „mystischen“ Ausdrucksweise einerseits und den scharfen Stilbrüchen und den trivialen Folgen der unerklärlichen Erfahrung andererseits (die Gitarrensaiten rissen!) als gnadenlose Selbstentlarvung eines selbstmitleidigen, sentimentalén Säufers auf dem Weg „in i dimman“, in die Benebelung. Die Halluzination verklärt er als Vision, um sich wichtig zu machen. Anstatt ein Bekehrungserlebnis wird sie so für ihn zu einer Entschuldigung dafür, dass er weiter trinken muss.

Was könnte der wirkliche, äußere Auslöser der Vision gewesen sein? Wenn der Wind gut ist, aber die Fock flattert, dann ist das schon mal ein Manövrierfehler des Seglers. Der silberne Gegenstand am Himmel? Vielleicht ein Flugzeug, vielleicht

²⁹⁴ Vgl. auch Jesaja 6, 9–10; Matthäus 13, 9–17; Markus 4, 9–12; Lukas 8, 4–8.

irgendein meteorologisches Phänomen. An der Stelle, wo Pär berichtet, das Radio sei verstummt, unterbricht ihn der Erzähler kurz mit einem sarkastischen Kommentar, auf der Schallplatteneinspielung ganz deutlich durch Stimmveränderung markiert: „och det var ju bra!“ Damit zitiert der Erzähler Personliga Person aus einem anderen Lied, den resignierten realistischen Beobachter, der aus guten Gründen nicht alles sagt, was er denkt (z. B. über seine „vidriga dotter“). Warum ist es gut, dass das Radio gerade im Augenblick der Erscheinung verstummte? Vordergründig: Vreeswijk war schlecht auf Sveriges Radio zu sprechen. Wichtiger: Weil das Radio ausfällt, kann das merkwürdige Ereignis weder verifiziert noch falsifiziert werden. Ein außergewöhnliches Wetterphänomen oder ein Ufo wäre im Radio gemeldet worden. So aber kann niemand Pär sein exklusives Erlebnis nehmen, er darf sich als Auserwählter verstehen und kann mit guten Gründen und unter mildernden Umständen weitersaufen.

Eine Nuancierung ist noch anzubringen. Wenn Pär sich gnadenlos selbst ausliefert, ist es nicht ebenso sicher, dass Vreeswijk ihn ohne Mitleid und Verständnis bloßstellt. Das Jesus-Zitat am Schluss könnte ein gutmütig schmunzelndes Angebot an sowohl Pär als auch das Publikum sein, der Erscheinung und Pärs Reaktion eine gewisse Würde zu lassen. Bezogen auf Pär selbst hieße dies, dass ihm seine Lebenslüge generös zugestanden wird. Das wäre der Vreeswijk, den man kennt: loyal gegenüber den Verlierern der Gesellschaft, gnadenlos aber gegenüber dem Establishment, wenn es z. B. hier mit Mystik liebäugeln möchte.

Darin wäre Vreeswijk wiederum verwandt mit Bellman, der seinen lungenkranken Alkoholikern, allen voran Fredman, die kulturell nobilitierenden antik-mythischen Überhöhungen ihrer Schicksale großmütig gönnt. Zum Beispiel die lyrische Ekstase in der 6. Strophe der Epistel 23, wenn Fredman vom Rinnstein aus den Tagesanbruch erlebt, um sich dann prompt den ersten Schnaps geben zu lassen, oder wenn Fredman in der Epistel 79 angetrunken in der Kneipe sitzt und zu seinen Todesgedanken eine Rokoko-Oper mit Theaterdonner und Sturm imaginiert, wo „Charon i luren tutar“. Aussagelogisch, figurenperspektivisch sind dies (genau wie Polaren Pärs spiritueller Höhenflug) „märkligaste inbillningsblomster“, Realität gefiltert durch Fredmans Bewusstsein, wie Lars Lönnroth betont.²⁹⁵

Es gibt noch einen späteren Intertext, der zum „visionären“ Lied von Polaren Pär in einen Sinnbezug gesetzt werden kann. Er stammt von Lars Demian, der wie fast alle schwedischen Liedermacher deutlich in die Tradition gehört, die über Vreeswijk zurück auf Bellman geht. Auf dem Album *Man får vara glad att man inte är död* von 1994 singt Demian das Lied von „Fyllot och Miss World“, das als Replik auf Epistel 23 und 79 gelesen werden kann.²⁹⁶ Der Obdachlose, der in einer Silvesternacht betrunken und frierend im Rinnstein liegt, erlebt im Delirium, dass eine Limousine anhält, aus der ihm eine Frau zuwinkt, „vacker och blond som en sagans gudinna“,

²⁹⁵ Lars Lönnroth, *Den dubbla scenen: Muntlig diktning från Eddan till Abba*, Stockholm 1978, S. 162.

²⁹⁶ Diese Parallele verdanke ich einer Greifswalder Seminararbeit von Beate Klingenberg, *Trinken bis zum Tod. Wiederkehrende Motive in der schwedischen Liedtradition bei Carl Michael Bellman und Lars Demian*, Sommersemester 2003.

und ihn mit Zigarre, Cognac und heißen Küssen tröstet – wenn es denn in der brutaleren Wirklichkeit nicht schon der Todesengel ist, von dem der Erzähler in den letzten beiden Zeilen konstatiert: „För i morse när klockan slog fem / Kom en ängel och tog honom hem ...“ Moderne Mythen wie Ufos und Schönheitsköniginnen aus dem Angebot der *Bildzeitung*, bzw. in Schweden von *Expressen* bieten sich solchen Randexistenzen eher als Figurationen der Transzendenz an als die Mutter Gottes.

Die gesangliche Darbietung und die instrumentale Begleitung bestätigen meine säkulare Interpretation. Die Musik ist nicht wie üblich bei Vreeswijk eleganter Jazz von Jan Johansson, Björn J:son Lindh oder Vreeswijks eigene Bluesgitarre. Ein steifbeiniger Elektrobass spielt hier das Intro, ein stereotyper Triolen-Auftakt des Schlagzeugs bereitet den Textesatz vor. Der Rhythmus ist ein derb überbetontes Off-beat. Und nach jeder Strophe kommt ein quietschiges, banales Altsax-Zwischenspiel. Tatsächlich ist diese Spur als einzige auf dem Album in Hilversum aufgenommen, Henny Kluvers spielt Saxophon. Ich denke, dass es sich hier um bewusste Entauratisierung und Ironisierung der im Raum stehenden Mystik-Thematik mit musikalischen Mitteln handelt. Vreeswijks Gesang, die Intonation, das Timbre sind grobschlächtig, er identifiziert sich mit der für einen Entertainer dankbaren Rolle des Besoffenen. (Die anderen Lieder auf der Platte sind z. T. sehr lyrisch, zärtlich, bloß mit akustischer Gitarre, manchmal zusätzlich mit Jazz-Flöte instrumentiert, Vreeswijks Timbre ist weich, der Vortrag leise.)

VI

In der Lyrik Vreeswijks gibt es mindestens zwei Gedichte, die „transzendente Zeichen“ (Carlsson) enthalten und auch motivische Verwandtschaft mit unserer „Visa“ zeigen. Das Mottogedicht des Gedichtbandes *En handfull gräs*, 1970, ist eine Art moderner Mythos, vielleicht geht es von einem Traumnotat aus.

Tidigt en morgon korsar han asfalten
kastar en handfull gräs framför ekporten
och släntrar vidare så stenstoderna skälver.

Det finns en slags dimma. Den lever vi i.
I den synes vi stundom som lax i forsen
men gräset han kastar är medlidandets gräs.

(apropå filmen *8 1/2* av Federico Fellini)

Wer ist das erschreckende „han“, das schlendernd Steinpfosten zum Beben bringen kann? „Dimma“ – Nebel – verbindet als Schlüsselwort²⁹⁷ dieses modernistische Ge-

²⁹⁷ Der Hinweis auf Fellinis Film *8 1/2* gibt vielleicht einen Schlüssel zum Verständnis des Gedichts. Carlsson, S. 200, macht darauf aufmerksam, dass im Film stumme Traumsequenzen vorkommen, in denen der Protagonist Klarheit, ein Zeichen vom Himmel sucht. Eine rasche Suche über Google ergibt, dass eine Szene des Films im Manus wie folgt beschrieben wird: „Über einem schmiedeeisernen Tor ein großes K. Im Hintergrund, im nächtlichen Nebel, ist ein schloßartiges Gebäude aufgetaucht, ein Fenster ist erleuchtet.“

dicht mit der oben analysierten Geschichte von Polaren Pär, wobei hier aber nicht Alkoholnebel, sondern eine existentielle Bedingung des Menschen gemeint ist. Das Gedicht ist emblematisch aufgebaut, wie etwa Goethes „Über allen Gipfeln“. Zuerst ein reines Bild (Pictura), dann die Deutung (Subscriptio). Vreeswijks erste Strophe ist das Bild, vielleicht sogar mit einem realistischen Kern: Zigeuner pflegen einander mit Zeichen aus Grashalm zu signalisieren, was sie in einem Haus erwartet. Die zweite Strophe bringt, wenn auch immer noch in hermetischer Sprache, eine generalisierende Deutung. „Han“ verbleibt mystisch, aber „vi“, die Leser, sind konkret. Unsere Existenz kann uns wie Nebel vorkommen. Wenn wir uns dabei wie ein Lachs im Wasserfall fühlen, dann wegen unseres „happy consciousness“ (Herbert Marcuse), unserer ahnungslosen Zufriedenheit in einem objektiv schlechten Leben. Oder weil wir oft gegen den Strom schwimmen müssen. Wenn das Gras im Zusammenhang mit den bebenden Steinpfosten in der ersten Strophe bedrohlich wirkt, wird es in der letzten Zeile des Gedichts als etwas Tröstliches interpretiert: Gras des Mitleids. Vielleicht auch als ein biblisches und barockes Vergänglichkeitsymbol („Alles Fleisch, es ist wie Gras“, Jesaja 40,6), tröstlich für alle, die sich in diesem Leben abstrampeln.²⁹⁸

Von diesem ganz anderen Textuniversum aus fällt nun für mich ein Hauch von Mitleid auch über Polaren Pär in *seinem* Nebel. Ein anderes Gedicht von Vreeswijk, das zu unserem Themenkomplex gehört, heißt „Paradox om klockor“. Es wurde in den 60er Jahren geschrieben und erst in *Skrifter III* publiziert. Carlsson analysiert es unter der Rubrik „Outsidern, diktandet och döden: Gunnar Ekelöf“.²⁹⁹

Och då jag aftontid vid trädet står
och allt som är högt är fuktigt,
allt som är grönt är platt –
faller stjärnorna i insjön
likt klockor i julgranen.

Som man är intet, som man är intet
där man tåligt står.
Det strängt upptagna trädet då
hör ej sin stam vidröras.
Men jag, vattnande, ser
saker mer spännande
än döda hundar vid kanalbanken.

Kupar sig rymden som svartmålat glas?
Bakom månen är gud.
Döden är hög i natt. Fläktar sval.
Dagen den ofrånkomliga lyser alltjämt
med sin frånvaro.

Och som man är intet, sover man innerligt.

²⁹⁸ Carlsson kommentiert dieses Gedicht ohne den Bezug zu Polaren Pär, den ich herstelle, als erstes in einem Abschnitt mit dem Titel „I dimman och drömmen“, vgl. S. 199ff.

²⁹⁹ Vgl. Carlsson, S. 171ff.

Aus Volds Kommentar geht hervor, dass das Gedicht „Ernst, en gamling“ gewidmet ist. Während Carlsson zu „En handfull gräs“ bemerkt, die Anstrengungen des Dichters, die Zeichen der Transzendenz zu deuten, erhielten einen ironischen Charakter, tendiert er hier dazu, den durch Ekelöf-Prätexthe konfirmierten mystischen Charakter ernst zu nehmen, obwohl er sieht, dass die Ekelöf-Anspielung parodistisch ist und die orphische Position des Dichters dissonant gebrochen dargestellt wird. Das wäre ja noch klassisch modernistisch, Ekelöfsch, wenn man will. Und Ekelöf *war* einer von Vreeswijks Hausgöttern.³⁰⁰ Ich sehe es trotzdem anders. „Paradox om klockor“ demontiert, profaniert die Transzendenz, verhöhnt die Hoffnungen auf eine schon längst als leer erkannte Transzendenz – wenn auch nicht so brutal wie die Story vom Polaren Pär in Jungfrufjärden.

Das lyrische Ich behauptet hier Gottes Existenz und nicht, wie der vulgäre Pär, die eines Ufos. Aber der Weltraum ist schwarz bemaltes Glas, undurchsichtig, und Gott verbirgt sich hinter dem Mond. Vielleicht ist Gott identisch mit dem Tod, der kühl, d. h. wie in „En handfull gräs“ tröstlich fächelt. Der unausweichliche Tag, der wieder kommen wird, könnte ein Analogon zum Wasserfall sein, in dem sich die Lachse, d. h. wir abmühen müssen, wenn wir nicht mehr wie nachts im Schlaf oder im Tod „intet“, nichts sind.

Die Dissonanzen und parodistischen Züge, die Carlsson registriert, stehen in der ersten Hälfte des Gedichts. Die Sterne werden mit Glöcklein am Weihnachtsbaum verglichen, der Baum wird zur Interieurdekoration degradiert. Eine solche Parodietechnik verwendet Vreeswijk häufig in seinen Visor, um falsche Präntationen zu demontieren (z. B. in „Tältet“ und „Jultomten är faktisk död“³⁰¹). Ich belaste sie stärker als Carlsson.

Das Gedicht handelt vorerst und ganz konkret von einem „Ich“, einem Mann, der an einen Baum pinkelt. Alles, was hoch ist, meint hier wohl die Büsche – der Mann muss aufpassen, dass seine Kleider nicht nass werden. Alles, was grün ist, ist platt: eine Wiese, uninteressant für den gelangweilten Blick der herumschweift, während unser Mann es plätschern lässt. Der Baum ist „streng besetzt“ – wie eben eine Toilette besetzt ist. Der Blick des Mannes schweift weiter und trifft auf tote Hunde am Kanalufer. Die Situation ist äußerst trivial, ja trist. Also versucht der Mann seinen Blick von der Horizontalen in die Vertikale zu wenden, um *spannende* Dinge zu sehen – „Dinge“, sprachlich platt wie die „Sache“, die Pär schaut. Hohe Gedanken bieten sich jetzt an, Ekelöfsche Gedanken vielleicht sogar. Lyrische Motive und Formulierungen melden sich und werden pflichtschuldigst katalogmäßig abgearbeitet: Firmament, Gott, Tod. Dadurch werden sie ironisch ausgehöhlt. Dann ist unser Mann fertig mit seinem Geschäft, erleichtert von sowohl körperlichem Druck wie geistig-lyrischem Leistungsdruck. Er ist „nichts“, d. h. sein Kopf ist wie seine Blase entleert. Er kann hingehen und selig schlafen.

Das ist meine Interpretation dieses Gedichts, wenn ich es vor der Intertextfolie der Polare-Pär-Visa lese. Die sinnstiftenden Relationen gehen nicht nur vom Prätext

³⁰⁰ Vgl. Bim Vreeswijk in Hedlund 2000, S. 407.

³⁰¹ Auch hier mit Mitleid für den kleinen Lasse, der noch an den Weihnachtsmann glaubt!

zum aktuellen Text, sondern auch der aktuelle Text wirkt zurück auf den Prätext! Meine Konstruktion ist nicht die einzig mögliche. Aber ich finde das Gedicht so gut genug. Eine transzendente Isotopie, auf die Carlsson von vornherein abhebt, möchte ich hier zwar nicht unbedingt ausschließen. Vreeswijk hat tatsächlich sehr ernste modernistische Gedichte über den Tod geschrieben. Zu kommentieren wäre dann allerdings im vorliegenden Gedicht der Kontrast von trivialer Ausgangssituation und mystischer Elevation. Es mag durchaus eine Pointe sein, dass das Transzendente sich meldet, gerade dann und dort, wo wir es am wenigsten erwarten. Die je unterschiedliche mögliche Interpretation ist abhängig davon, welchen Prätext man stärker belastet: Polaren Pär oder Ekelöf.

VII

Eine andere Determinante, die interpretationssteuernd ist, ist der poetologische Epochenkontext, den man ansetzt. Die Prätexte, die Carlsson findet und die von Lucidor über Bellman zu Ferlin und Ekelöf zweifelsohne relevant sind, entstammen literaturhistorisch beträchtlich älteren Zeiten. Das macht sie einerseits interessant, zeigt Vreeswijk als belesenen Lyriker. Andererseits verdeckt das die Sicht auf die poetologischen Gemeinsamkeiten Vreeswijks mit seinen Zeitgenossen.³⁰² Bevor ich diese mithilfe von näher liegenden Prätexten aufzeige, noch ein kleiner Exkurs, zurück in die 30er Jahre.

Ein intertextueller Bezug zu unserer Visa von Polaren Pär, den Carlsson nicht hergestellt hat, obwohl sonst Ferlin nach Bellman und Ekelöf zu den frequentesten Prätextlieferanten gehört, die er in seiner Abhandlung nachweist, ist Nils Ferlins „Den stora kometen“ aus *Goggles*, 1938. Ein Komet, dessen Existenz man abstreiten möchte, „bevisade sin plats i skyn / för hela menigheten“ – „Först blev det ganska tyst i byn“! (Man vergleiche Polaren Pär: „Plötsligt blev allting tyst i världen“!) Die guten Leute fassen den Kometen als Mahnung Gottes und Zeichen des nahen Weltuntergangs auf und werden schnell fromm und tun Gutes. Aber weil die Katastrophe nicht eintrifft, fallen sie rasch in ihren alten Trott zurück: „– Vi skålar för den dag som är/ och litar på Vår herre!“ So leicht ist es für Pär nicht, sich seines Schocks zu erwehren, und so oberflächlich wie Ferlins Protagonisten behandelt Vreeswijk das Thema Transzendenz nicht in seiner Lyrik. Ferlins Satire ist verwandt mit u.a. Vreeswijks „Perfect Time Killer“ auf seiner ersten Platte.

Die Prätexte, die ich jetzt noch heranziehen möchte, stammen von Lars Gyllensten, Tomas Tranströmer und Bengt Nerman.

Moderna myter von Lars Gyllensten erschien 1949 und wurde 1964, in Vreeswijks Schallplatten-Debütjahr, in Bonnierbiblioteket neu aufgelegt. Gyllensten und nicht zuletzt dieses Buch spielte in den sechziger Jahren eine große Rolle in der

³⁰² Aus diesem Grund habe ich hier die intertextuellen Bezüge zu Bellman nur flüchtig angedeutet, nicht ausgeführt. Sie würden Stoff für einen eigenen Aufsatz geben, der sicher noch einmal geschrieben wird!

„trolöshetdebatt“. Gyllensten schreibt in einer Anmerkung am Schluss von *Moderna myter*: „Situationen (att vara tappad bakom vagnen, utan något att hålla sig till) är hypotetisk, lösningen (att hålla sig själv i handen och linka vidare) är disjunktiv – och det är bara det kategoriska som kan vara pretentiöst.“ Seine ethische und poetologische Konsequenz daraus lautet: „ironien (försöker) leda fram till en övertygelseslös, medveten livsstil, där man själv i varje ögonblick skapar sin verklighet som en artefakt eller en lek.“³⁰³ Gyllenstens Buch enthält Kurzprosa und Novellen und schließt mit einer Parodie auf das „Vater unser“.

Eine der Kurzgeschichten heißt „Konfrontation“. Sie handelt von einem Mann, der eine Vision oder eine Halluzination hat. Eine Pointe ist dabei wohl, dass es sich um einen Ingenieur handelt, einen Rationalisten, der dafür eigentlich nicht empfänglich sein sollte. In einem desorganisierten, mahlenden inneren Monolog wird beschrieben, wie der Mann vom Kartenspiel in einer Baubaracke in Nordschweden aufsteht und hinausgeht, um Wasser zu lassen. Plötzlich glaubt er, er habe „fått fnatt“ oder „nippran“ (vgl. Pärs Slang: „Nu är det klippt“!) – er sieht in der Ferne einen riesigen Mann, der Menschen aufsammelt und in einen Sack steckt. Auch ihn lässt das Erlebnis nicht mehr los, er geht in den Nebel hinein, in ein nie endendes Selbstgespräch (der Text endet mit drei Pünktchen nach „För det är ju omöjligt. Eftersom ...“), mit dem er sich der Erfahrung erfolglos durch Rationalisierung zu erwehren sucht. Vielleicht war es doch nur irgendein Lichtphänomen? Oder war der Sack eine Klarinette? Eine Oboe? Wo Vreeswijk das Radio als mögliche Verifikation ins Spiel bringt, denkt der Ingenieur, wenn seine Beobachtung real gewesen wäre, hätte doch etwas in der Zeitung gestanden. Er versichert auch – wenig glaubwürdig – sie hätten über eine Woche lang nichts getrunken außer Kaffee.

Tja – „medborgare, vem kan förklara?“

Als Ich-Erzählung hat dieser Text keinen allwissenden Kommentator, der das Phänomen erklären bzw. die Lösung an die Leser delegieren könnte, wie in der Polaren-Pär-Visa, keine Instanz, die bewerten könnte wie es um die Validität und Dignität dieses transzendenten Einbruchs in den Alltag oder dieser parapsychologischen oder schizophrenen Erfahrung steht. Die Erfahrung auch dieses Pinklers hat keine höhere Geltung, das wissen wir aus anderen Texten Gyllenstens. In *Moderna myter* steht z. B. auch ein Text, der davon handelt, wie schwierig es ist zu wissen, ob es das Einhorn gibt, wo es lebt, wie man dorthin gelangt, etc. Hier kommentiert der Erzähler lakonisch: „Men det är inte heller nödvändigt.“ Gyllensten geht es um Abstandnahme von Grübeln über Transzendenz. Worüber man nicht sprechen kann, das gibt es vielleicht gar nicht. Auf jeden Fall soll man darüber schweigen.

Tomas Tranströmers erster Gedichtband *17 dikter*, 1954, fängt an mit einem „Preludium“, das als poetologisches Programm gelesen werden kann.

Uppvaknandet är ett fallskärmshopp från drömmen.

Fri från den kvävande virveln sjunker

³⁰³ Lars Gyllensten, *Moderna myter*, 2. Aufl. Stockholm 1964, S. 174 u. S. 177.

resenären mot morgonens gröna zon.
 Tingen flammar upp (...)
 I dagens första timmar kan medvetandet omfatta världen (...).

Der erstickende Wirbel des Traums ist als Metapher für die hermetische schwedische 40-tals-Lyrik gedeutet worden. Befreit davon, gilt es jetzt die Dinge, die Welt zu entdecken, nicht ein Transzendentes zu suchen.³⁰⁴

Das erste Gedicht nach dem „Preludium“ ist ein berühmter Anthologieklassiker geworden, „Storm“:

Plötsligt möter vandraren här den gamla
 jätteeken, lik en förstenad älg med
 milsvind krona framför septemberhavets
 svartgröna fästning.

Nordlig storm. Det är i den tid när rönnbärs-
 klasar mognar. Vaken i mörkret hör man
 stjärnbilderna stampa i sina spiltor
 högt över trädet.

Wieder eine Situation, die thematisch und motivisch an Texte in der von mir hergestellten Intertext-Kette erinnert. Es geht um eine unverhoffte, stark erlebte Begegnung mit einem Naturphänomen, einer alten Rieseneiche vor dem Hintergrund des aufgewühlten Meeres und des Sternenhimmels. Hier gibt es keinen Kommentar zum Bild wie in den drei Vreeswijk-Texten, keine Andeutung eines tieferen Sinnes, einer Transzendenz. Und wahrscheinlich soll man so etwas hier gerade nicht suchen. Aber Metaphern und Vergleiche intensivieren das Miterleben des Lesers, evozieren seine Identifikation mit der Ergriffenheit des Wanderers. Eine andere Isotopie als die konkrete wird nicht angedeutet. Natürlich könnte man anfangen, darüber zu philosophieren, was das für ein Wanderer ist, woher er kommt, wohin er geht. Ich glaube aber nicht, dass das intendiert ist. Es gibt eine horizontale und eine vertikale Bewegung im Text und einen zeitlichen Verlauf wie in Vreeswijks „Paradox om klockor“. Aber im letzten Satz liegt der Wanderer *wach* im Bett, mit einem synästhetisch erweiterten Bewusstsein – gerade nicht in dumpfem Schlaf, in erstickenden Traumwirbeln oder gar im Nebel – er hört die Sternbilder wie Pferde in ihren Boxen stampfen. Das Gedicht spricht von einem Anblick, von einer irdischen, rein ästhetischen Evidenzerfahrung, einer säkularisierten Epiphanie.

In der Verlängerung und zum Teil auch politisch radikalisierten Konsequenz dieser Ästhetik entstand in Schweden die Poetik der „nyenkelhet“ – der Neuen Einfachheit. Man hat den „Neueinfachen“ vorgeworfen, sie seien flach. Bengt Nerman nimmt diesen Vorwurf in seinem zweiten Gedichtband, *Talade dikter*, 1963, auf: „Det finns de som säger/ att den vers jag skriver/ är slapp och trivial/ (...) att såhär kan man inte finna smultronställena.“ Nerman antwortet offensiv: „Men visa mig

³⁰⁴ Vgl. Brita Wigforss, „Tomas Tranströmer. Med händerna i haydnfickor“, in: Karl Erik Lagerlöf (Hg.), *Femtitalet i backspegeln*, Stockholm 1968, S. 151–156.

dina leksaksslott/ ska ja krossa dem åt dig.“ Er hält fest: „Jag vet också att lyckan kan kasta sig över mig/ bakifrån.“ Wie für Tranströmer und sogar für Gyllensten gilt auch für Nerman, dass das Staunen, die Erfahrung des ganz Anderen, auch des Unheimlichen zur Existenz gehört. Tranströmers Sternbilder, die wie Pferde in ihren Boxen stampfen, haben ja auch etwas Unheimliches, Bedrohliches! Nur dass damit keine Metaphysik oder gar pseudoreligiöse Mystik prätendiert ist. Das heißt aber nicht, dass man sich der Grenzerfahrung verschließt und einfach unbeeindruckt, wie die Spießer in Ferlins Satire, wieder zu „fart och ras“ und „kräftkalas“ zurückkehrt.

Bengt Nerman hat ein schönes Gedicht in *Talade dikter*, das in meine Echokammer um Polaren Pär auf Jungfrufjärden gehört – „Fisken“:

Åtta nät
två nya
två från förra året
två ombyggda med ny undertärn
två med uråldrigt bomärke på nackstickan
använde vi för att fånga dig
Nu ligger du
med buken upp i en plastbalja
och vi vet inte ens ditt namn
Först trodde vi att du var en vanlig fisk
fast sjuk
men då öppnade vi dina gälar
och eftersom vi fann dem mörka av blod
förstod vi att du var frisk
fast annorlunda:
en fisk som inte stod i fiskboken
Vi lät dig ligga i plastbaljan
med buken upp
till morgonen därpå
Då sa vi alla att vi inte tyckte om dig
och eftersom du var för stor för katten
gick vi upp på läsidan av ön
där berget stupar brant
och vattnet går djupt och kallt
Där kastade vi i dig
Vi trodde måsarna skulle äta dig
men så länge vi kunde se
flöt du orörd
vit, med buken upp
Sen tog visst blåsten hand om dig

Es geht um einen Fisch, der „anders“ ist - und der „nicht im Fischbuch steht“, da wo bei Vreeswijk das Radio und bei Gyllensten die Zeitungen schwiegen. Hier trifft das Unerklärliche nicht ein isoliertes, existentiell exponiertes lyrisches Ich. Das Phänomen wird von einer Gruppe („vi“) registriert und diskutiert. Der Gegenstand und die Umstände sind realistisch, ja technisch präzise bezeichnet, es ist heller Tag.

Dennoch, oder umso mehr öffnet sich ein Raum für das Staunen, wie Ernst Bloch es als essentiell für gute Literatur postuliert, bleibt ein Anflug von der Angst, die laut Kierkegaard den Menschen erst zum Menschen macht.

Vreeswijk hat die von mir herangezogenen Autoren und die poetologische Diskussion in ihrem Umkreis gut gekannt. Er hat mit größter Wahrscheinlichkeit auch die Texte gelesen, die ich zitiert und als Intertexte zu seinen Gedichten und der *Visa* über Polaren Pär's Ufo-Erlebnis aktualisiert habe. Er hat 1963 nicht als neueinfacher sondern als hermetischer Lyriker in BLM debütiert. Im Spannungsfeld zwischen Ekelöf, den Neueinfachen und dem gesellschaftskritischen und burlesken Blues lese ich seine Lieder und Gedichte.

Literatur

- Broich, Ulrich/Manfred Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.
- Carlsson, Ulf, *Cornelis Vreeswijk. Artist – vispoet – lyriker*, Lund 1996.
- Hedlund, Oscar, *Cornelis. Scener ur en äventyrars liv*, Stockholm 2000.
- Lönnroth, Lars, *Den dubbla scenen: Muntlig diktning från Eddan till Abba*, Stockholm 1978.
- Lönnroth, Lars/Sverker Göransson, *Den svenska litteraturen*, Bd. V, Stockholm 1989.
- Gyllensten, Lars, *Moderna myter*, 2. Aufl. Stockholm 1964.
- Vreeswijk, Cornelis, *Narrnistor och transkriptioner*, 1976. LP Philips 6423 086.
- Vreeswijk, Cornelis, *Från Narrnistor och transkriptioner och Linnéas fina Visor*, 1992. CD Philips 512 566-2.
- Vreeswijk, Cornelis, *Skrifter I–III*, hg. von Jan Erik Vold, Stockholm 2000.
- Wigforss, Brita, „Tomas Tranströmer. Med händerna i haydnfickor“, in: K.E. Lagerlöf (Hg.), *Femtitalet i backspegeln*, Stockholm 1968, S. 151–156.

Let's Do It

Birds do it, bees do it,
Even educated fleas do it,
Let's do it, let's fall in love.

In Spain, the best upper sets do it,
Lithuanians and Letts do it,
Let's do it, let's fall in love.

The Dutch in old Amsterdam do it,
Not to mention the Fins,
Folks in Siam do it – think of Siamese twins.

Some Argentines, without means, do it,
People say in Boston even beans do it,
Let's do it, let's fall in love.

Romantic sponges, they say, do it,
Oysters down in oyster bay do it,
Let's do it, let's fall in love.

Cold Cape Cod clams, 'gainst their wish, do it,
Even lazy jellyfish, do it,
Let's do it, let's fall in love.

Electric eels I might add do it,
Though it shocks em I know,
Why ask if shad do it – Waiter bring me shad roe!

In shallow shoals English soles do it,
Goldfish in the privacy of bowls do it,
Let's do it, let's fall in love.

(Cole Porter, 1928)