

Skandinavische Literaturgeschichte

unter Mitarbeit von

Annegret Heitmann, Vuokko Hirvonen, Karin Hoff,
Malan Marnersdóttir, Stefan Moster, Klaus Müller-Wille,
Thomas Seiler, Frithjof Strauß, Kirsten Thisted
und Antje Wischmann

herausgegeben von Jürg Glauser

Mit 280 Abbildungen

Verlag J.B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Gegenwart (1980–2000)

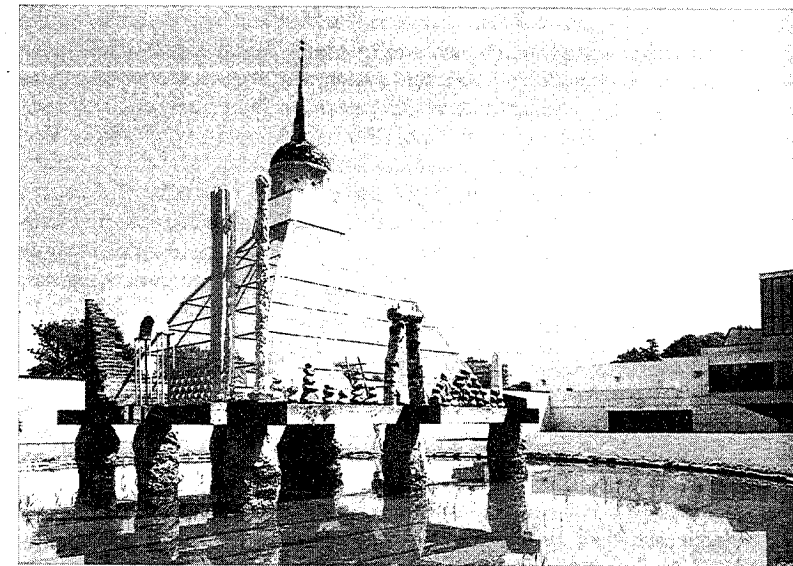
Einleitung

Ein literaturgeschichtlicher Überblick über die jüngste skandinavische Gegenwartsliteratur kann lediglich zu Kontexten und Konstellationen, die im Entstehen begriffen sind, Stellung beziehen. Das gilt auch für die einsetzende Literaturgeschichtsschreibung in den 80er und 90er Jahren: Während schwedische und norwegische Literaturhistoriker ihr Denken in Dezennien fortsetzen und Indizien für Umbrüche um 1970, 1980 und 1990 suchen, wird in einem dänischen literaturgeschichtlichen Entwurf die ästhetische Kontinuität des Zeitraums von 1970 bis 2000 hervorgehoben. Die dänische Literaturwissenschaftlerin Anne-Marie Mai spricht von einem »formalen Durchbruch«, den sie mit den inhaltlichen Präferenzen der Literatur des modernen Durchbruchs des vorigen Jahrhunderts kontrastiert. Nun lässt sich der moderne Durchbruch über andere Schlüsselmerkmale bestimmen als sein thematisches Problembewusstsein (vgl. den Beitrag in diesem Band), doch ist die bei Mai vorgeführte Orientierung der Literaturgeschichte an formalästhetischen Mitteln besonders fruchtbar, wenn man Tendenzen in einer schwer überschaubaren Textlandschaft ausmachen will. Eine implizite Annahme ist dabei, dass jeder neu entworfene Epochen- und Gattungsbegriff bereits auf vorherige Konstruktionen aufbaut und dass Verschiebungen eintreten, sobald literaturgeschichtliche Neubewertungen infolge von Re-Lektüren oder Entdeckungen älterer Texte stattgefunden haben. Ein solches Revisionsphänomen zeichnet sich bereits heute für den Begriff Postmodernismus ab, der eigentlich eine Epochenkonstruktion des Modernismus und des Modernen voraussetzt, über die jedoch bekanntermaßen kein Konsens besteht. Da die Relation der Begriffe Modernismus – Postmodernismus meist zum Ausgangspunkt einer Begriffsbestimmung postmodernistischer Literatur genommen wird, ist davon auszugehen, dass stets zwei Argumentationslinien miteinander konkurrieren werden: zum einen die Auffassung des Postmodernismus als eines gegenläufigen und zeitlich nachfolgenden Phänomens oder zum anderen als Weiterführung und Radikalisierung des Modernismus. Die im vorliegenden Abriss behandelten literarischen Tendenzen belegen die zweite Argumentationslinie: Im Modernismus vernachlässigte Themen werden in den skandinavischen Literaturen seit Ende der 70er Jahre nachgeholt, das in modernistischen Texten erarbeitete formalästhetische Repertoire wird in seiner ganzen Bandbreite zur Anwendung gebracht und erneuert. Die Genres werden durch Kombinationsformen erweitert, aber auch durch die Erschließung populär-kommerzieller oder theoretisch und philosophisch avancierter Themen und Textformen.

Bereits modernistische Texte haben das sprachliche Vermögen problematisiert, die Erfahrungswelt wiederzugeben. Die mediale Verunsicherung der Wahrnehmung und die Angriffe auf das Deutungsrecht der Literatur sind aber zu keinem früheren Zeitpunkt so explizit in Literatur und Kunst thema-

(Post-)Modernismus

Problematierung der
Wahrnehmung



Ein postmodernistischer Tempel vor dem modernistischen Gebäude des Nordjyllands Kunstmuseum in Ålborg; Bjørn Nørregaards *Drømmeslottet* (Das Traumschloss, 1979–82)

tisiert worden wie seit 1980. Die modernistische Sprach- und Systemkritik wurde in eine post-modernistische Analyse von Wahrnehmungsprozessen überführt, die Texte anderen Medien gleichstellt. Diese Skepsis gegenüber medienvermittelten Wahrnehmungen korrespondiert mit einem krisenbehafteten lebensweltlichen Wandel, der bereits Anfang der 70er einsetzte und die Transformation der Industriegesellschaft zur Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft betrifft. Da dieser Wandel bis heute nicht abgeschlossen ist, lässt sich der Begriff Spätmoderne als adäquate, wenn auch behelfsmäßige Epochenbezeichnung verwenden.

Seit den 80er Jahren ist die in der Literatur vorgebrachte politische Kritik vornehmlich zu einer Kritik an der manipulativen Machtentfaltung der Medien geworden. Als ein weiteres postmodernistisches Schlüsselmerkmal gilt die bereits im Modernismus eingeleitete Infragestellung zuverlässiger Ordnungsideen, wie sie einst Wissenschaft oder Religion bieten konnten. Dies wurde vom französischen Philosophen François Lyotard als das Ende der »großen Erzählungen« bezeichnet. An die Stelle einer übergeordneten, möglicherweise kollektiv verbindlichen Sinnstiftung treten fragmentarische Ordnungen und ein pluralistisches Nebeneinander von Klärungsansätzen.

Unter postmodernistischen Vorzeichen sind in den letzten beiden Jahrzehnten nicht nur die Literaturwissenschaft, sondern auch andere kulturwissenschaftliche, philosophische und ästhetische Disziplinen vom *linguistic turn* geprägt worden: Jede Bedeutungserzeugung ist an den Vorgang sprachlicher Produktion gebunden, sie findet diskursiv und prozessual statt. An den Gedanken der sprachlichen Konstituierung von Wahrnehmungen knüpft sich eine textliche Auffassung von Welt, indem Phänomene und Ereignisse der Lebenswelt mit sprachlichen Bedeutungserzeugungen analog geführt werden. Da Texte und Handlungen grundsätzlich an Sprachprozesse gebunden sind, werden die Vorstellung von einer Welt »hinter der Sprache« und das Konzept der Mimesis verabschiedet. Dieses Konzept, das davon ausgeht, dass die Sprache ein immanentes Abbildungsvermögen besäße, wird von einem zeichenhaften Textverständnis und dem Konzept der Repräsentation abgelöst.

Spätmoderne

Sprachanalogie

Die Welt geht nicht grundsätzlich der Versprachlichung voraus, sondern alle Realitätsentwürfe konstituieren sich – wie Texte – durch sprachliche Handlungen. Der aus sprachlichen Zeichen zusammengesetzte literarische Text erhält den Status eines Superzeichens, das zwar auf die Erfahrungswelt referiert, aber zugleich auch auf seine eigene Materialität, auf die mögliche Zeichenbedeutung, die ihm Leser zuordnen und die nicht zuletzt auf andere Zeichen verweist. Damit umfasst der Begriff der Repräsentation sowohl die Ebene der Referenz als auch die Ebene der Darstellung und kreativen literarischen Leistung. Auch der *linguistic turn* stellt eine logische Verknüpfung zwischen Modernismus und Postmodernismus her, weil sich die konstruktivistische Perspektive oder das Modell zusammenwirkender Diskurse aus dem Strukturalismus der 60er Jahre entwickelt haben.

Obwohl weitgehend Einigkeit darüber herrscht, dass Postmodernismus strenggenommen keine Epoche, sondern eine Konstellation oder Problematik bezeichnet, werden in den Literaturgeschichten Datierungen vorgenommen, die das Bedürfnis nach einer Gliederung in Perioden zeigen. Infolgedessen ist nicht auszuschließen, dass in einigen Jahrzehnten die Einschätzung vorherrschen wird, der Begriff Postmodernismus habe in erster Linie dazu gedient, eine Epochenschwelle zu konstruieren und ein Passepartout für die breite formalästhetische und thematische Auffächerung zu finden. Es erscheint sinnvoll, von einer postmodernistischen Anschauungsform zu sprechen: Diese fokussiert stets die Zeichenhaftigkeit und Selbstbezüglichkeit von Texten, ihre Austauschbeziehungen (Intertextualität) und ihr Vermögen, sich Material auch aus nicht-literarischen Diskursen anzueignen. So erklärt sich, dass erst aus heutiger Perspektive vermeintlich postmodernistische Verfahren wie metafiktionale Darstellungen, die den Schreibvorgang selbst zum Thema erheben, in älteren Texten identifiziert werden können. Auch eine solche Anschauungsform ließe sich eher an den sprachkritischen Modernismus rückbinden, der selbstreflexiv mit schriftthematischen Verfahren experimentierte.

Der Wettstreit um eine spätmodernistische und eine anti-modernistische Position ist auch in der Debatte um die Stellung des Realismus ablesbar: Entweder wird der mimetische Realismus als mit dem Modernismus und Postmodernismus unvereinbar betrachtet, oder aber man betont die realistischen Komponenten auch avancierter Schreibweisen, mit der Begründung, dass Mimesis, Imagination und Konstruktion nicht voneinander zu trennen seien und in der literarischen Darstellung stets ineinandergriffen. Obwohl im Rahmen der Metafiktion der Versuch unternommen wird, reine Textwelten zu entwickeln und Texte wie Zeichen nur noch aufeinander verweisen zu lassen, referieren selbst diese miteinander verschalteten Texte für sich genommen weiterhin auf eine außertextliche Welt. In Texten, die eine postmodernistische Anschauungsform konsequent umsetzen, wird eine Prozessmimesis angestrebt, die den Schreibvorgang oder die planvolle Konstruktion des Textes veranschaulichend nachvollzieht. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Prozessmimesis als modernistisch und postmodernistisch dar, während eine sprachvertrauende Produktmimesis eher einer vormodernistischen Textauffassung verpflichtet ist.

Durch das postmodernistische Theorie- und Zeichenbewusstsein hat sich die Sensibilität für die Funktionsweise von Erzählungen erhöht. Dabei ist nicht in erster Linie das Textgenre Erzählung, sondern die Grundstruktur des Narrativen gemeint: ein Ereignisverlauf, der im Vergleich zur Eingangssituation mit einer Art Erkenntniszuwachs endet. Narrative Vorstrukturierungen auf Handlungs- wie auf Präsentationsebene wurden dabei auch in Diskursen

Bedürfnis nach
Epochengliederung

Revidiertes Verständnis
von Mimesis

Elementare
Erzählungen

aufgedeckt, die bisher als weder literarisch noch fiktional galten. Dies gilt schließlich auch für die Literaturgeschichtsschreibung, die sowohl die narrativen und ästhetischen Wechselbeziehungen mitreflektieren als auch die diskursive Konstituiertheit von Gegenstand und Metatext berücksichtigen sollte. Entsprechend präsentiert sich auch der vorliegende Überblick als eine von vielen möglichen rückblickenden ›Geschichten‹ bzw. als ein Mosaik aus Erzählentwürfen, das sich voraussichtlich zu einem späteren Zeitpunkt andersartig zusammenfügen wird. Da kein sukzessives Sich-Ablösen von literarischen Techniken, sondern eine Simultaneität der Darstellungsformen vorherrscht, bietet es sich an, das nationalliterarisch übergreifend präsentierte Textkorpus mit Hilfe eines zusammengesetzten Feldes zu beschreiben, innerhalb dessen Merkmalskonzentrationen anzutreffen sind, die den vorliegenden komparatistischen Überblick gliedern.

Erweiterter Realismus

Skandinavische Bestseller in Deutschland

Romane, die sich in Skandinavien zu Bestsellern entwickelten, haben überwiegend gute Aussichten, auch im deutschen Sprachraum Verkaufserfolge zu erzielen. Mit den großen Erfolgen von Jostein Gaarders *Sofies verden* (1991; *Sofies Welt*, 1993) und Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992; *Fräulein Smillas Gespür für Schnee*, 1994) wurde ein Übersetzungsbomben ausgelöst, dessen Auswirkungen bis heute bemerkbar sind. Das ›Smilla-Prinzip‹ dient inzwischen zur Bezeichnung der Erfolgswelle skandinavischer Literatur im Ausland. Zugleich ist damit der einsetzende Import auch derjenigen skandinavischen Literatur markiert, die den realistischen gesellschaftskritischen Roman überschreitet und sich der postmodernistischen Anschauungsform bedient. Obwohl sogenannte sozialrealistische Werke weiterhin den Markt beherrschen, gibt es deutliche Anzeichen dafür, dass die Verschmelzung elitärer und trivialer Formen erstens Gattungskombinationen vorangetrieben, zweitens erzählbewusste Verfahren in die Populärliteratur integriert sowie populärliterarische Elemente in ambitionierte Erzählprojekte einbezogen hat.

Fünf Gruppen beherrschen das Angebot: 1) Kriminalromane (z.B. Henning Mankell, Liza Marklund, Åke Edwardson, Karin Fossum, Anne Holt); 2) sozialrealistische und psychologisierende Relations- und Familienromane wie auch Liebesromane (z.B. Hanne-Vibeke Holst, Marianne Fredriksson, Inger Edelfeldt, Linn Ullman, Herbjørg Wassmo) und nostalgische Kindheitschilderungen (z.B. Jonas Gardell, Monika Fagerholm, Niklas Rådström, Lars Saabye Christensen); 3) Romane über Übersinnliches, Erbauliches und New Age (z.B. Majgull Axelsson, Marie Hermanson, Ib Michael); 4) historische Romane (z.B. Jan Guillou, Per Olov Enquist, Erik Fosnes Hansen); 5) Romane für junge Erwachsene, Jugendliche und Kinder (z.B. Bjarne Reuter, Ingvar Ambjørnsen).

Den mit Abstand größten Verkaufserfolg erzielen skandinavische Krimis, die in spektakulärer Weise die Bestsellerlisten anführen. Kriminalromane haben wiedererkennbare und verkaufsfördernde Gattungseigenschaften; skandinavische Romane dieses Genres erfreuen sich großer Beliebtheit wegen ihrer zum Teil ironischen Auseinandersetzung mit Vorbildern der Krimiliteratur und wegen des Lokalkolorits. Es gibt jedoch auch Kriminalromane,



Reklame des Kopenhagener Verlags Rosinante

Sozialkritik im Krimi

deren Schauplätze geographisch unbestimmt oder außerhalb Skandinaviens angesiedelt sind (z. B. Håkan Nesser).

Henning Mankells Romane belegen, dass gemäß der vom Autorenpaar Maj Sjöwall und Per Wahlöö begründeten Krimtradition eine Umwandlung des *hard-boiled*-Genre in eine psychologisierende und gesellschaftskritische Gattung stattgefunden hat. Mankells Roman *Mördare utan ansikte* (1991; Mörder ohne Gesicht, 1999) nimmt zum Thema Rassismus Stellung: Kommissar Wallander weigert sich, fremdenfeindliche Ermittlungsarbeiten zu führen und die letzten Worte einer ermordeten Frau, »Ausländer«, für bare Münze zu nehmen. In Reaktion auf die schleppende Polizeiarbeit drohen rassistische Gruppierungen in Südschweden mit Racheaktionen gegen Asylantenheime, gleichzeitig wirft die Presse der Polizei aufgrund ihrer lange Zeit ergebnislosen Nachforschungen eine Begünstigung rassistischer Lynchjustiz vor. Der stets übermüdete Wallander, neben den Ermittlungen mit seinem dementen Vater, seiner Scheidung und der ihm entfremdeten Tochter beschäftigt, kommt erst durch einen Zufall den Tätern, einem Roma und einem Tschechen, auf die Spur. Dieser Krimi erfüllt mehrere Funktionen, denn neben der elementaren Spannung wird eine gesellschaftskritische Analyse geliefert, die in ihrem Appell naturalistischer Tendenzliteratur nicht unähnlich ist. Die Inhalte der *Wallander*-Serie sind in vielerlei Hinsicht auf den deutschen Kontext übertragbar, in der Schilderung Schonens und in der Figurencharakteristik wird jedoch eine nordische Melancholie beschworen.

Eine Traditionslinie sozialrealistischer Krimi-Autorinnen lässt sich über die Vorbilder Maria Lang, Ulla Trenter und Kerstin Ekman rekonstruieren. Liza Marklund berücksichtigt die Themen weibliche Karriere und Doppelbelastung und variiert die Detektivin als journalistische Ermittlerin. Karin Fossum arbeitet mit ausführlichen Darlegungen der Täter- und Opferpsychologie, die häufig auf einen gesamtgesellschaftlichen Ursachenzusammenhang bezogen sind. Auch in diesen Texten ist das Anliegen erkennbar, eine Botschaft zu vermitteln und über gängige Unterhaltungsliteratur hinauszugehen – in vielen Kriminalromanen wird Kritik an den wachsenden sozialen Gegensätzen und dem wirtschaftlichen Neoliberalismus geübt. Die mit der Aufklärung der Kriminalfälle befassten Figuren übernehmen häufig die Funktion des Sprachrohrs. Wie die Geschichte des Detektivromans seit Edgar Allan Poe verdeutlicht, hat sich dieser Romantypus durch seine Austauschbeziehungen zu sowohl niedrigeren Gattungen (wie dem trivialen Schauerroman) als auch zu anerkannten Romangenres (wie dem Bildungsroman) erneuert. Diese Aufwertung des Kriminalromans wurde mit Umberto Ecos Bestseller *Der Name der Rose* (1980), der ursprünglich *Die Abtei des Verbrechens* heißen sollte, nachdrücklich bestätigt.

Die sozialrealistische Schreibweise wird im dänischen Roman *Frøken Smillas fornemmelse for sne* nur phasenweise angewandt, sie erscheint im Gefüge des gattungskombinatorischen Romans fast als eine zitierte Darstellungsform des Kriminalromans. Die Handlung ist in eine nahe Zukunft verlegt, korrespondierend mit der düsteren Zivilisationskritik und der medizintechnologischen Science fiction-Handlung des Romans: Die Ich-Erzählerin, die philosophisch interessierte Geologin und Glaciologin Smilla Jaspersen, hat sich als Außenseiterin in Kopenhagen behaupten können, nimmt aufgrund ihrer Arbeitslosigkeit aber nicht am alltäglichen Leben teil. Sozial involviert wird sie erst als private Ermittlerin, nachdem sie *erspürt* und ermittelt hat, dass der tödliche Unfall eines grönländischen Jungen herbeigeführt wurde, um lebensgefährliche Arbeiten grönländischer Taucher vertuschen zu können. Mit diesem Leitthema lässt sich sowohl Kritik am Vorgehen der

Hybridroman

dänischen Kolonialmacht auf Grönland vorbringen als auch an den innerdänischen Verhältnissen. Smilla ist Tochter einer Grönländerin und eines Dänen, so dass sie ihren fremden Blick auf beide Kulturen richten kann. Im extrem handlungsforzierten Mittelteil des Romans tritt Smilla als kämpfende Amazone auf, die auf dem Expeditionsschiff Kronos den Siegeszug gegen ein Heer von Schurken antritt. Im letzten Teil entfaltet sich die apokalyptische Kraft des Eises, und damit erreicht der phantastische Spannungsbogen seinen Höhepunkt. Der Schluss bleibt demonstrativ verrätselt und den Spekulationen der Leser überlassen, obwohl Smilla selbst eine Art metaphysische Reise beendet hat: »Nur was man nicht versteht, kann man abschließen.« Der Roman wurde Anfang der 90er Jahre als wegweisende Genrekombination gewürdigt, als philosophischer Thriller und als überzeugende Verschmelzung von anspruchsvoller und populärer Ausrichtung. Der Hybridroman war im deutschsprachigen Raum zu dieser Zeit noch ein schwach entwickeltes Genre und mustergültig nur im Pastiche *Das Parfüm* (1986) von Patrick Süskind vertreten, das übrigens ein norwegisches Pendant in Nikolaj Frobenius' *Lattours katalog* (1996; Der Anatom, 1998) gefunden hat.

Høegs Roman stellt unterschiedliche weltanschauliche Modelle einander gegenüber, doch weder Vernunft, Wissenschaft, New Age, Philosophie noch Technik können endgültige und verbindliche Antworten liefern. Auf diese Weise bilden Ungewissheit und Verunsicherung über die fortschreitende Entzauberung der Welt das eigentliche Hauptthema. Der Plot spricht dem Roman, der mit einem Monolog Smillas in Präsensform identisch ist, bei genauerer Betrachtung jegliche Authentizität ab und verweist die interdisziplinär bewanderte Ermittlerin in ihre Schranken: Da der Monolog mit einem Fiktionsbruch endet, wird den Lesern bewusst gemacht, dass sie sich von einer textimmanenten, sich selbst entwerfenden Figur in die Welt des Eises haben versetzen lassen und dass kein koordinierender, den Ereignisverlauf überblickender Erzähler für die spannenden Intrigen bürgt. Diese Aufdeckung der Illusion fällt in der Verfilmung des Romans 1997 (Regie Bille August) weg. Im Unterschied zu sozialrealistischen Romanen ist die ideologische Aufladung nicht in eine eindeutige Botschaft transformierbar. Das mehrdeutige Genre und die Authentizitätsverunsicherung bedingen sich in *Frøken Smilla* gegenseitig, so dass der Text einen beunruhigenden Charakter beibehält – anders als Krimis, die nach dem Prinzip eines zu vervollständigenden Puzzles angelegt sind.

Kerstin Ekmans internationaler Erfolgsroman *Händelser vid vatten* (1993; Geschehnisse am Wasser, 1995) baut zunächst auf einer vergleichbaren Genre-Kombination wie *Frøken Smilla* auf; die Aufklärung eines zwanzig Jahre zurückliegenden Mordfalles bildet das Grundgerüst. Anhand der involvierten Figuren wird unterschiedlichen Disziplinen (z. B. Lokalgeschichte, Ethnologie, Mnemotechnik) das Wort erteilt. Die Detektivinnen finden Mordverdächtige im nächsten Bekanntenkreis, was zu ausführlichen figurenpsychologischen Resümees Anlass gibt. Im Unterschied zu Høegs Roman erhält eine der »großen Erzählungen« Priorität, nämlich die Psychoanalyse. Bei Ekman ist der Doppelmord im Zeichen der Modernisierungskritik zu sehen: Ein dörfliches Kollektiv in einem entvölkerten Landstrich in Nordschweden degeneriert in Folge übermäßiger sozialer Kontrolle und selbstgewählter Isolation. Die Städter und Touristen, die in Svartvattnet die unverdorbene Natur suchen, schätzen die längst fragil gewordene dörfliche Ordnung entweder falsch ein oder tragen dazu bei, sie durch Einmischung sogar zu gefährden. Der zweite Mord geht auf einen gefühlsgeladenen Figurenkonflikt zurück, den Kampf einer Mutter um ihren unter Mordverdacht stehen-

Verarbeitung des gesellschaftlichen Wandels



Eine junge Kerstin Ekman
auf dem Land

den Sohn. Hier sind mythologische und psychische Urkräfte am Werk, die wieder einmal bestätigen, dass die Modernisierung des Landstrichs nur eine äußerliche ist, während irrationale Bedürfnisse und Bewertungsmaßstäbe unter der Oberfläche fortbestehen. Ekman beschreibt das Vakuum, das sich einstellt, wenn alte Wertordnungen obsolet geworden sind, aber keine neuen ideologischen Orientierungen an deren Stelle treten.

Die deutschen Leser wurden durch diesen Roman zwar mit den begehrten ›dunklen nordischen Seelenlandschaften‹ beliefert, doch werden sie zudem kritisch auf ihre eigene Projektion von Wunschbildern aufmerksam gemacht. Auch das Konzept der einheitlichen Ethnizität und Ursprünglichkeit wird durch die Darlegung des Zusammenwirkens von saamischen, schwedischen, norwegischen und finnischen ›nationalkulturellen‹ Elementen nachdrücklich hinterfragt. In Bezug auf das Ethnizitätsthema sind sowohl Høegs als auch Ekmans Roman durch eine postkoloniale Perspektive geprägt. Hierbei muss jedoch berücksichtigt werden, dass Ekman in der Niedergangsklage über den Kultur- und Geschichtsverlust dünn besiedelter Gebiete (*glesbygd*) teilweise selbst zu einer Mythisierung der vormodernen Epoche beiträgt und den Entwurf einer präkapitalistischen Idylle mitbegründet.

Ekman ist nicht nur im Bereich der Kriminalliteratur, sondern auch auf dem Gebiet des ›frauengeschichtlichen‹ Romans Pionierin: Ihre bereits 1974 begonnene und 1983 abgeschlossene Tetralogie *Häxringarna* (1974; Hexenringe, 1988), *Springkällan* (1976; Springquelle, 1989), *Änglahuset* (1979; Das Engelhaus, 1990) und *En stad av ljus* (1983; Eine Stadt aus Licht, 1992) spannt den Bogen vom Existenzkampf in der verarmten Provinz Ende des 19. Jh. bis zur persönlichen und beruflichen Selbstbestimmung in den 80er Jahren. Folgerichtig übernimmt im letzten Roman der Serie die Protagonistin selbst die Erzählperspektive, während zuvor eine auktoriale Instanz berichtet hat. Die Tradition eines Zeitromans mit weiblichen Handlungsträgern wird schließlich bis zu Marianne Fredrikssons schwedischem Rekordbestseller *Anna, Hanna och Johanna* (1994; Hannas Töchter, 1997) weitergeführt, der die erzählte Zeit von 1870 bis zur Gegenwart abdeckt. Eine spezielle Unterhaltungsliteratur von Autorinnen für Leserinnen ist entstanden, die mitunter an die Bekenntnisliteratur der 70er Jahre anknüpft. Dieses inzwischen vielfach variierte Rezept befolgt auch Suzanne Brøgger, die noch in den 70er

Weiterführung der
›Frauenliteratur‹

Jahren höchst provokante Texte verfasst hatte: In *Jadekatten* (1997; Die Jadekatze, 1999) erstreckt sich der Handlungszeitraum über fünf weiblich dominierte Generationen, die jeweils aus der Perspektive unterschiedlicher Erzählerinnen porträtiert werden. Hierbei findet eine allmähliche Abwendung von einer konventionell realistischen zu einer satirischen Darstellungsform statt, die vorherige Schriften Brøggers, aber auch ihre in Dänemark recht bekannte Biographie miteinbezieht.

Durch die Erweiterung vieler Genres wird nicht zuletzt die Auflösung der Grenzen zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur vorangetrieben. Eine Lektüre auf verschiedenen Ebenen ist möglich, unterschiedliche Lesergruppen werden simultan angesprochen. Der Roman *Sofies verden* von Jostein Gaarder lässt sich daher als ein Familienbuch bezeichnen. Dass dieser Roman in 44 Sprachen übersetzt, in 15 Millionen Exemplaren verkauft wurde und damit die Verkaufszahlen von Henrik Ibsens Werken übertrumpfte, lässt sich durch das gesteigerte populärwissenschaftliche Philosophie-Interesse allein nicht erklären. Möglicherweise spielt auch das gut verankerte Vertrauen in die didaktischen und unterhaltsamen Qualitäten der skandinavischen Kinder- und Jugendliteratur eine Rolle. Viele erfolgreiche Jugendbücher halten sich sehr lange auf dem Markt und werden medial aktualisiert und variiert: *Sofies verden* wurde nicht nur als CD-ROM, sondern auch als Musical, Theaterfassung, Hörspiel und Film gestaltet. Aus heutiger Sicht mag dieser Erfolg verblüffen, zumal die philosophischen Lehrgespräche zwischen der 15jährigen Sofie/Hilde und ihrem Lehrer geradezu hölzerne Dialoge sind. Der Philosophiekurs endet mit einem existentialistischen Gespräch in einem Osloer Café, wobei die Baskenmütze des Lehrers nicht fehlen darf. Der Erzählrahmen (mit Sofie als Leserin des Briefkurses), der zunächst die Wirklichkeitsebene zu repräsentieren scheint, und die dargestellte Welt, der die Figur Hilde angehört, werden miteinander verschaltet. Rahmen und Binnenerzählung können ihren Status als Außen- bzw. Innenwelt vertauschen: Hilde wird schließlich ebenfalls handelnde Figur und begegnet in der Schlusszene ihrem Ebenbild Sofie. Auf diese Weise haben die Leser nach abgeschlossener Lektüre selbst ein Kursmanuskript in den Händen, das die postmodernistische Textualitätsdiskussion veranschaulicht: Das Changieren zwischen den Darstellungsebenen sensibilisiert für die Möglichkeit einer textlichen Auffassung von Welt. Das pluralistische Nebeneinander von unterschiedlichen Wirklichkeiten lässt sich mit Hilfe von Texten ausdrücken, die miteinander interagieren. Dennoch versteht sich der Roman nicht als relativistisches Spiel, sondern als adaptierter Bildungsroman, der bewährte pädagogische Leitbilder stabilisiert.

Noch ausdrücklicher metafictional angelegt ist das norwegische Jugendbuch *Romanen om Merkel Hanssen og Donna Winter og Den store flukten* (1986; Der Roman über Merkel Hanssen, Donna Winter und die große Flucht, 1987) von Tormod Haugen. Ähnlich wie in Jan Kjærstads Roman *Homo falsus eller det perfekte mord* (1984; Homo falsus oder der perfekte Mord, 1996) stellt der personale Erzähler Handlungsalternativen zur Diskussion, in denen die Figuren ein erzählerisches Eigenleben entfalten. Klarer als Gaarder setzt Haugen das reflexive Schreibverfahren didaktisch ein und macht sich zum Fürsprecher eines Anti-Realismus: »Wenn du beide Füße am Boden behältst, dann stehen Kopf und Körper still«, heißt es im Roman über Merkel.

Im Vergleich zur Kriminalliteratur ist ein deutlicher zahlenmäßiger Rückgang sozialrealistischer Jugendbücher festzustellen. Phantastische Genres sowie Texte mit individuellen und existenziellen Thematiken werden bevor-

Philosophie-Trend

Popularisierte
Metafiction

zugt. Das zahlenmäßige Anwachsen populärer dokumentarischer, historischer und biographischer Romane wirkt sich ebenfalls auf den Sektor der Jugendliteratur aus. Neben einer realistischen Tradition lässt sich auch eine surrealistische Richtung ausmachen, die mit Vorliebe das Entlegene und Unbeachtete fokussiert, nicht zuletzt in mitunter bizarren Illustrationen, die sich von vorherigen kindgerechten Darstellungen sehr abheben. Auch die Auseinandersetzung mit dem Medium Computer zeigt Wirkung in der Literatur für junge Erwachsene: John Erik Rileys Roman *Ikoner i et vindu eller Sagatid* (Icons in einem Fenster oder Märchenzeit, 1995) handelt von einer Gruppe von Jugendlichen, die sich per E-Mail über wichtige Lebensfragen austauschen und eine Erzählgemeinschaft wie die Figuren in Douglas Couplands Roman *Generation X* (1991) bilden.

Der ›Zeitroman‹

Der ›Zeitroman‹ ist ein Gesellschaftsroman mit chronikartigen Zügen, da der dargestellte historische Verlauf in der Gegenwart des Erzählers zu enden pflegt. Mit Ausgangspunkt in der Jetztzeit wird die Vergangenheit daraufhin ausgelotet, wie sie die Gegenwart der Erzähler prägt. Die epische Breite in Verbindung mit einer panoramatischen Orientierung ist dem mimetischen Realismus verpflichtet, dennoch lassen sich erstaunlich verschiedene Textbeispiele finden, die indirekt oder absichtsvoll die Kontinuitätserzeugende Gesamtschau problematisieren und damit auch Aussagen darüber treffen, wie sich das kollektive und das individuelle Gedächtnis herausbilden. Dies lässt sich an vier völlig unterschiedlich ausgeformten Zeitromanen aus Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnlandschweden nachvollziehen:

Im dänischen Roman *Byen og Verden* (1992; Die Stadt und die Welt, 1994) von Peer Hultberg scheint die jütländische Kleinstadt Viborg über ihre Bewohner zu erzählen, vielleicht sogar zu tratschen. Das Mentalitätsbild einschließlich der gegenseitigen sozialen Überwachung wird als eine Art Stimmenraum aus 100 figurenbezogenen, biographischen Sequenzen gebildet. Da sich einige der Lebenswege kreuzen, sind die Leser aufgefordert, die überlieferten Episoden selbst miteinander zu verknüpfen, so dass sich eine Lokalgeschichte ab ca. 1940 entfaltet, die für Dänemarks Provinz repräsentativ ist.

Während *Byen og Verden* polyzentrisch angelegt ist und die Erzeugung eines Geschichtsbewusstseins den Lesern überlässt, bevorzugt der norwegische Roman *Seierherrene* (Die Sieger, 1991) von Roy Jacobsen einen leicht zugänglichen Realismus, der sogar auf einen belehrenden auktorialen Erzähler nicht verzichtet. Der Aufstieg der norwegischen Arbeiter, ihr Weg vom verarmten Landproletariat der Fischerbauern zur bürgerlichen Mittelklasse in Oslo begründet den Titel. Der erste Teil des Romans ist an der Küste Helgelands Ende der 20er Jahre angesiedelt und handelt vom Überlebenskampf gegen kapitalistische Ausbeutung und Naturgewalten; er ist mit analytischen Kommentaren versehen, die eine sozialistisch gefärbte Geschichtsvermittlung durchscheinen lassen. Die Übersiedlung der ländlich sozialisierten Marta in die Großstadt Oslo im Jahr 1936 wird als Kulturschock dargestellt. Im zweiten Teil erhält ein Ich-Erzähler, Martas Sohn, das Wort, der in den 80er Jahren seine Familie durch seine Tätigkeit in der IT-Branche versorgt. Entsprechend verwandelt sich in diesem Teil der dialektale Sprachduktus in eine Umgangssprache der Städter.

Der finnlandschwedische Roman *Drakarna över Helsingfors* (Die Drachen über Helsingfors, 1996) von Kjell Westö thematisiert die soziale und

Garanten der
Kontinuität

kulturelle Stellung der finnlandschwedischen Minorität und spielt sich im selben Zeitrahmen wie *Seierherrene* ab. Die Handlung führt die Zuwanderung in die Städte mit dem sozialen Aufstieg der Figuren parallel und endet während des Wirtschaftsbooms der 80er Jahre, dem im Roman mit einer Rückbesinnung auf die kulturelle Tradition der eigenen Familie begegnet wird. Sowohl die Sinnsuche der Hippiegeneration als auch die enthusiastische Geschäftsmäßigkeit der Yuppies werden in einem nostalgischen Licht dargestellt.

Auch Ekmans Roman *Gör mig levande igen* (1996; Zum Leben erweckt, 2000) ist ein Kollektiv- und Zeitroman, der allerdings inhaltlich und erzähltechnisch den Brüchen und Diskontinuitäten Priorität einräumt. Die gesellschaftlich repräsentativen, sehr unterschiedlichen Lebensgeschichten sind thematisch an einen literarischen Gesprächskreis von Frauen gebunden, die aktuelle lebensanschauliche Fragen diskutieren. Dennoch laufen die an die verschiedenen Figurenperspektiven gebundenen Erzählstränge oft weit auseinander. Diese Auffächerung korrespondiert mit der zeitweiligen Auflösung und Neubildung der Frauengruppe. Es ist einer der beiden zentralen Figuren, der beharrlichen, greisen Finnlandschwedin Oda zu verdanken, dass der unterbrochene Dialog fortgesetzt wird, der immer wieder auf das pazifistische Engagement der Zwischenkriegszeit und die Anfänge des *folkhem* zurückführt und dieses Gedankengut u. a. auf die Kriegssituation auf dem Balkan in den 90er Jahren überträgt. Der sich vollziehende Umbau des schwedischen Wohlfahrtsstaates wird mit dem Bild einer leerstehenden funktionalistischen Villa belegt, die zum Entsetzen der Nachbarn in ein Asylantenheim umgewandelt werden soll.

Die mäandernde Komposition dieses Romans führt vor, wie sich der literarische Realismus über ein mehrstimmiges Verfahren erneuern kann. Ekmans und Hultbergs Texte widersetzen sich bezeichnenderweise einer linearen Darstellung der Zeitläufte, während Jacobsen und Westö mit einer vertrauten Chronologie arbeiten, die einen stark affirmativen Effekt hat. Allein Ekman als älteste Autorin geht kritisch auf die Erzählbedingungen in der bildüberflutenden Mediengesellschaft ein. Jacobsen, Hultberg und Westö dagegen behandeln die Aspekte ›Heimat in einer vergangenen Zeit‹ und ›heimatliche Orte‹. Auch wenn die realistischen Verfahren in diesen Beispieltexen sehr facettenreich und bei Hultberg und Ekman formbewusst angewandt werden, lässt sich das gemeinsame Anliegen formulieren, in einer Art Bilanz Aussagen zur Gegenwart zu treffen: Der Zeitroman stellt infolgedessen ein Modell dar, dessen Deutungsangebote und Sinngebungspotentiale sich leichter ablesen lassen als in der Wirklichkeit selbst. Allen Behauptungen zum Trotz, nach denen der literarische Realismus seit den 80er Jahren geradezu geächtet worden sei, lässt sich konstatieren, dass sich die realistische Darstellungsform bewährt und in neue Formen sozialrealistischen, phantastischen oder minimalistischen Erzählens aufgefächert worden ist.

Fragmentierung der
Gesamtschau

Neue literarische Tendenzen

Neuentdeckung des Urbanen

Wie in der deutschsprachigen, englischen und französischen Literatur gilt die Stadt in den skandinavischen Literaturen als ein paradigmatischer Ort der Moderne. In der noch andauernden Spätmoderne wird die Stadt oft als text-

liches Konstrukt oder Medium metaphorisiert, das einen Strom von Zeichen freisetzt. Die ästhetischen, kulturellen, technologischen, medialen und gesellschaftspolitischen Veränderungen manifestieren sich in den konzentrierenden und auf das Umland ausstrahlenden Metropolen besonders deutlich. Hier bündeln sich verschiedene Modernisierungstendenzen und kreuzen sich unterschiedlichste Diskurse. Auf den europäischen Kontext bezogen gestand man Kopenhagen bereits in der Zwischenkriegszeit den Status einer Metropole zu, Stockholm jedoch erst Anfang der 80er Jahre und Oslo wenig später – wenn auch unter Vorbehalt. Eine Ursache für das schwächer ausgeprägte norwegische Interesse an der Stadtkultur könnte sein, dass Oslo aus historischen Gründen für eine nationalbewusste norwegische Identifikation wenig geeignet erscheint.

In vielen modernistischen Texten wurde sowohl das innovative Vermögen der Großstädte gefeiert als auch Kritik an Entfremdung und Vereinzelung der Städter geübt. Markante Topoi der Stadtdarstellung der 70er Jahre sind soziale Brennpunkte in der Innenstadt oder die vorstädtischen Hochhaus-siedlungen. An der städtischen Kulisse sind ökonomische Rezession und Umweltzerstörung ablesbar, die Stadt erscheint als eine bauliche Manifestation der Klassengesellschaft. Mit zurückgehender Suburbanisierung erhalten die verödeten Innenstädte erneut Aufmerksamkeit und werden restauriert, saniert oder verdichtet. In der postindustriellen Ära errichtet man ganze Stadtteile neu und stimmt sie auf den Dienstleistungs- und Unterhaltungs-bereich ab (z.B. Aker Brygge in Oslo). Die Umfunktionierung industrieller Architektur und die Erschließung von Industriebrachen leiten eine kulturell und kommerziell motivierte Wiederentdeckung einer positiv gedeuteten Stadtkultur ein: Urbanität bezeichnet hierbei einen kulturellen und sozialen Mehrwert, den sich die Städter bei entsprechender Lebensführung aneignen können und der sie an einer städtischen Elite teilhaben lässt.

Aufgrund der wachsenden Kommerzialisierung der Kultur wird Urbanität ein Kennzeichen, das Konkurrenzfähigkeit innerhalb Europas signalisiert. Zur offiziellen Anerkennung der neuen europäischen Metropolen haben die Kulturhauptstadtjahre von Kopenhagen 1996 und Stockholm 1998 entscheidend beigetragen. Da sich Helsinki und Reykjavík (2000) den Titel der Kulturhauptstadt mit anderen Städten teilen mussten, war der Effekt in diesem Fall weniger deutlich. Mit der Lancierung der Öresund-Region wurde zuletzt eine neue Stufe regionalen Städtemarketings erreicht, wobei das dänisch-schwedische Regionszentrum den sprechenden Namen »The Human Capital« (Den mänskliga Huvudstaden) erhalten hat. Insbesondere in Oslo und Helsinki hat von 1980 bis 2000 ein das Stadtbild verändernder Urbanisierungsschub stattgefunden, der im Vergleich zu anderen Städten durch seine zeitliche Raffung dramatisch wirkt. Auf diese Weise kam in den 80er Jahren in Norwegen und Finnland erstmals eine literarische Generation zu Wort, die großstädtisch sozialisiert worden war, während sich zuvor noch die Perspektive der Zuwanderer aus der Provinz behaupten konnte.

Zugleich entkonkretisiert sich in den 80er Jahren das Städtische, der Abgang auf die sinnlich erfahrbare Stadt setzt ein: Die Großstadt fungiert selbst als Medium, d.h. als Bild- und Textgenerator, der das Verweisen der Zeichen aufeinander und deren Ablösung von der außertextuellen Welt vorantreibt. Wie etwa die Stadt-Metaphern der Collage, des Gewebes und Netzes verdeutlichen, wird in der literarischen und wissenschaftlichen Bewältigung von Großstadt unablässig zwischen Abstraktion und Verbildlichung hin- und hergeschaltet, um der Komplexität des Gegenstandes gerecht zu werden.

Attraktion Großstadt

Stadt als Text und Medium

Die medienvermittelte Wahrnehmung referiert nicht zwangsläufig auf die städtische Erfahrungswelt, sondern vornehmlich auf literarisch verarbeitete Wahrnehmungen und bildliche Vorstellungen. Vor diesem Hintergrund entsteht schließlich die Auffassung von einer ortlosen Urbanität als einem mentalen Konzept. Eine solche vage, je nach Kontext und Sprecherinteresse variiierende Definition hält davon ab, pauschalisierend eine literarische Urbanität oder eine fortlaufende literarische Urbanisierung der skandinavischen Literaturen anzunehmen.

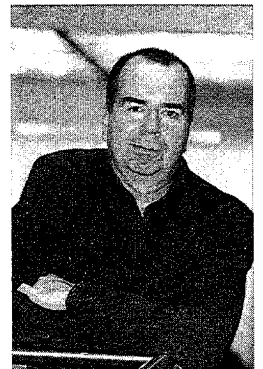
Die spätmodernistische Stadtliteratur fragt theoriebewusst nach den sprachlichen und kognitiven Faktoren, die Stadtwahrnehmung konstituieren. Auffällig oft sind die Figuren in Stadtromanen damit befasst, eine Großstadt zu beschreiben oder zu erforschen. Aus dieser Intratextualität ergibt sich die Möglichkeit einer metafictionalen Deutung, da über den Schreibvorgang stadthematischer Texte reflektiert wird. Außerdem ist eine metaphorische Verselbständigung des Stadtraumes und des vorgestellten Wegenetzes festzustellen, da das topographische Konzept selbst als Strukturanalogie für den Textaufbau beansprucht wird.

In der Reaktion auf die jüngsten datentechnologischen Entwicklungen finden die »Stadt als Text«- und die »Text als Stadt«-Metaphorik eine weitere Steigerung. Um die vorgestellten Räume des Datennetzes veranschaulichen zu können, wird die vormals als unüberschaubar geltende Großstadt inzwischen sogar als orientierungstiftende Metapher eingesetzt: So vergleicht Jan Kjørstad die Lektüre eines Hypertextes mit der Fortbewegung durch eine unbekannte Stadt. Der Norweger Kjørstad ist Begründer des konstruktivistischen skandinavischen Stadtromans, dessen Verfahren u.a. vom schwedischen Autor Aris Fioretos aufgegriffen wurde.

Kjørstads Oslo-Kriminalroman *Rand* (1990; Rand, 1992) überführt den städtischen Schauplatz von einem topographischen Ort zu einem Ort der Texte und beschreibt zugleich eine neuartige Poetik, die eine informationskritische »Ästhetik des Feldes« entwirft: Dabei werden die Leser in ein assoziatives Netz aus metaphorischen Verweisungen eingebunden und müssen im Rahmen ihrer Hypothesenbildung fortlaufend überprüfen, ob die Datenkombinationen wesentliche Sinnbezüge herstellen oder nur eine Enzyklopädie aus Nonsenswissen erzeugen.

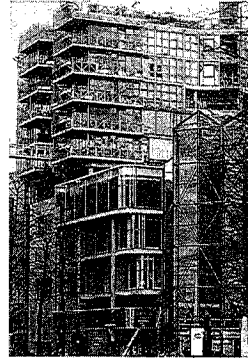
Der Ich-Erzähler in *Rand* begeht sechs Morde – entweder im Geiste, indem er sich als Schriftsteller in einen Mörder hineinversetzt, oder aber in seiner Eigenschaft als teilnahmslos mordender Psychopath, der ein Doppelleben führt: Im ersten Fall ist sein Bericht innerhalb der dargestellten Welt als fingiert einzustufen, im zweiten Fall sucht der mordende Ich-Erzähler als polizeilich ermittelnder IT-Experte nachträglich ein Motiv für seine eigenen Verbrechen, beide Lesarten – wenn nicht noch viele andere – lässt der Text zu.

Der erste Mord wird in der Nähe einer Bibliothek verübt, wodurch sich zwei textbewusste und selbstreflexive Deutungsmöglichkeiten ergeben: Ein Ort der Texte ist der Tatort, und an diesem wiederum wird ein Architekt getötet, der zahlreiche Osloer Gebäude entworfen hat (Analogie Textprodukt – städtebauliches Element). Die Berufe der Ermordeten sind so beschaffen, dass ihre Fachgebiete ein charakteristisches metaphorisches Repertoire aufweisen, es handelt sich u.a. um Typographie, Datentechnologie, Weberei, Musik und Fotografie. Legt man eine metafictionale Perspektive an, kann die Beseitigung der fachlichen Repräsentanten verstanden werden als eine Verabschiedung der genannten Disziplinen als bildliche oder kompositorische Impulsgeber. Zugleich fungieren die mit der Texterstellung analogi-

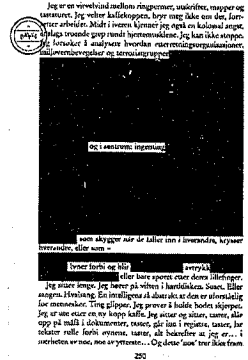


Jan Kjørstad

Vervielfachung der Fiktionsebenen



Aker Brygge, Oslo

Seite aus Jan Kjørstads Roman *Rand*

Stadt als Gehirn

sierbaren Tätigkeiten wie etwa das Vernetzen oder Weben in *Rand* selbst als strukturelle Metaphern.

Auch der Stadtraum wird als fiktionales Gebilde und als »gebauter Text« dargestellt, der Aufschlüsse über den Vorgang des Schreibens liefert. Der Erzähler betont, dass bei der Errichtung eines Gebäudes diejenige Bauphase ästhetisch am interessantesten sei, die das Gerüst sichtbar belasse. Die Baustelle im Bahnhofsviertel weist Merkmale einer Textwerkstatt oder eines metapoetischen Sinnbildes auf:

Ich finde, dass es [...] fast unwirklich [...] ist, hier stehen zu können und Zeuge davon zu werden, dass neue Worte geschaffen werden, *Namen*, Oslo City, Oslo Plaza, Galleri Oslo, Oslo Spektrum. Durch die Luft schwingen zehn riesenhafte Kräne. Mich reizt es, ihre Bahn zu verfolgen, diese langsamen kreisförmigen Bewegungen. Ich nehme an, dass es zu weit hergeholt erscheint, sie mit Stiften zu vergleichen [...].

Oslos Großbaustellen sind für den Ich-Erzähler Orte überraschender Begegnungen und Einsichten: Das simultane Fortschreiten von Verbrennen und städtischer Bautätigkeit suggerieren ihm, an einer bahnbrechenden Phase des neuen ubiquitären Oslo teilzuhaben. Die Klimax scheint erreicht, als der Erzähler vermeldet, er habe aufgrund der Datenstudien eine Entdeckung gemacht, die sich nicht in Worte kleiden lasse – »am Rande dessen, was ich zu sagen beabsichtige«. Diese kabbalistisch anmutende Wendung erinnert an Wittgensteins Diktum: »Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.« In einigen Passagen der impliziten Rahmenhandlung hüllt sich der Text nun selbst in Schweigen, denn auf den letzten Romanseiten sind Schwärzungen, Stempel und RANDbemerkungen eines Redakteurs oder einer ausländischen Zensurbehörde eingefügt, die eine zweite Erzählinstanz etablieren (Herausgeberfiktion). Mit den interplanetarischen Übersichtskarten, einem Vorwort in nicht zu entschlüsselnden Schriftzeichen und dem in ähnlichen Schriftzügen abgefassten Glossar wird auf das Science-fiction-Genre verwiesen. Eben jenes Glossar demonstriert die kombinationspoetische Herausforderung an den Leser einschließlich der Ermahnung, auf die systematischen Lügen nicht hereinzufallen: Während semantisch reiche Begriffe wie »Norwegen« oder »abstrakt« mit Hilfe einer knappen Phrase in die unbekannt Fremdsprache übersetzt werden, umfasst der erläuternde Abschnitt zur Simulations- und Analogievokabel »als ob« (som om) ganze 16 Zeilen.

Die von Kjørstad bereits im Roman *Homo falsus* eingeführte »Stadt als Gehirn«-Metaphorik wird im Roman *Stockholm noir* (2000; Die Seelensucherin, 2000) von Aris Fioretos zu einer Bewusstseins- und Kartographiemetaphorik gesteigert – und dies in einer so zitatsättigten und ironischen Weise, dass es den Lesern schwer gemacht wird, in der mit Schriftzeichen versehenen Stockholmer Schneelandschaft zuverlässige Anhaltspunkte für eine Gewichtung der parallelen Ereignisketten zu finden: Denn die Hauptfigur, eine junge Berliner, die im Stockholm des Jahres 1925 ihren verschollenen Vater sucht, wird diesen nicht finden, wie gleich am Romananfang verraten wird – auch wenn sich die Wege beider Figuren aus Leserperspektive beinahe kreuzen. Der gesamte Bericht über die bildhafte, aber auch buchstäblich umgesetzte biographische Spurensuche der Vera Grund wird schließlich in eine bewusst unglaubwürdige Herausgeberfiktion verschachtelt.

Dieser Pastiche-Roman spielt den Entwurf eines stadtgebundenen kognitiven und emotionalen Persönlichkeitsentwurfes durch und bedient sich dabei aller Mittel einer genussvoll inszenierten Intertextualität. Dass Fioretos

einerseits auf Hjalmar Söderberg, den Dichterphilosophen Walter Benjamin und Paul Auster, andererseits auf die Phrenologie der 20er Jahre und noch viele weitere Prätexte zurückgreift, hat dabei einen irritierenden Effekt, da sich diese Inspirationsquellen gegenseitig relativieren. Es herrscht ein obsessives Interesse an konkretem Text *in* der Stadt und an der »Stadt als Text«-Metaphorik. Die Protagonistin beobachtet, dass ihre Routen durch Stockholm ein Muster bilden: Erst zeichnet sich eine Brille auf ihrem Stadtplan ab, dann ergeben sich phantasieanregende Liniengebilde und Koordinaten der Suchpunkte, die Vera zufolge entweder fallenden Schneeflocken, einer Notenpartitur oder einem Sternbild gleichen. Stockholm ist aus Veras Perspektive wie ein irreführender Erkenntnisparcours beschriftet, der zwar Überraschungen bietet, aber auch viele Geheimnisse der Stadt bewahrt.

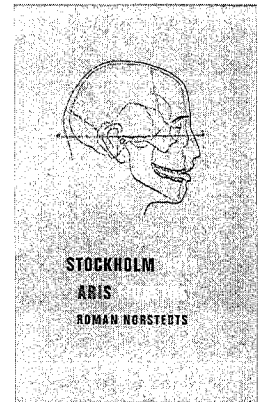
Die wichtigste Karte, die auf das verschneite, entweder papierbogen- oder textähnliche Stockholm projiziert wird, ist jedoch ein graphisches Schaubild des menschlichen Gehirns. Diese anatomische Topographie wird vom Phrenologen Professor Schaumberg auf den Stadtplan übertragen, wobei er die Stockholmer Inseln und Felsen als geographische Entsprechungen zu verschiedenen Gehirnlappen identifiziert.

Der Rhythmus Stockholms bzw. die Metrik und Reime des Stadtextes werden ebenso wie die Synchronizität der städtischen Ereignisse leitmotivisch behandelt. Den Höhepunkt in Veras Stadtwahrnehmung bildet eine Art Epiphanie-Erlebnis: Die Zeit bleibt stehen, und Vera befindet sich in Vergangenheit und Gegenwart, in einem Innen und Außen zugleich. Trotz eines hohen Maßes an Metafiktionalität bleibt in *Stockholm noir* eine Kombination aus existentiell-metaphysischer Dimension und Lokalkolorit erhalten. So sind die Leser dazu gezwungen, sowohl analytische Distanz zu wahren als auch eine Funktion des *suspension of disbelief* zu aktivieren. Diese Ambivalenz macht ein Charakteristikum vieler konstruktivistischer Texte aus.

In der Stadtliteratur ab 1980 findet parallel zur Postmodernerezeption eine Verselbständigung von Text-Text-Relationen in Romanen statt, die den Schauplatz Stadt weniger als topographisches, denn als kartographisches Milieu einsetzen und sich die Eigenschaft des städtischen Kreuzungspunktes von Diskursen zunutze machen. Es ist noch nicht abzusehen, ob die theoriebewusste und intellektuelle Stadtliteratur ihren Höhepunkt überschritten hat und ob damit das Interesse an einer »sinnlichen Erfahrbarkeit« der Stadt wieder wachsen wird. Ende der 90er Jahre deutet sich in der Prosa eine Wiederbelebung realistischer und dokumentarischer Verfahren an, in der traditionelle Darstellungsformen wiederaufgegriffen oder weiterentwickelt werden: Der Stockholmroman *Vandrarna* (Die Wanderer, 2001) des Schweden Jan Henrik Swahn greift beispielsweise auf eine bewährte Textorganisation zurück, mit alternierenden Erzählperspektiven und den städtischen Plätzen und Verkehrsmitteln als Begegnungsorten.

Auch die Lyrik widmet sich ab 1980 verstärkt städtischen Schauplätzen und Wahrnehmungssituationen. Großstadt fungiert nicht länger als Kulisse oder sogenannte seelische Landschaft – die städtischen Elemente, Strukturen und Sinneseindrücke werden zu Grundmaterialien bei der Entwicklung poetischer Bilder. Aufgrund der Vertrautheit der Leser mit einer allgemeinen städtischen Szenographie kann eine bestimmte, literarisch dargestellte Stadt bekannt erscheinen, auch wenn die Leser sie aus eigener Erfahrung nicht kennen.

Ulf Eriksson fokussiert in seinen Lyrik- und Prosatexten häufig den Nachvollzug von Erinnerungen im Schreibvorgang selbst: Die Textzeilen frieren Zeit in erinnerten oder antizipierten Wahrnehmungen ein. Die Stadt kann

Umschlag von Aris Fioretos' *Stockholm noir*

Höhepunkt des Theoriebewusstseins?

Analyse der Stadtwahrnehmung

dabei als materialisierte Erinnerung und biographische Landschaft erscheinen, seien es paradigmatische Aussichtspunkte oder Blickachsen in der City oder der heimatliche Vorort, der sich als inspirierende »Unbekanntheit« darbietet, weil er nicht wie die Innenstadt von Zeichen überladen ist. Über die Wahrnehmungskonstituierung eines Stadtwanderers am Stockholmer Sveavägen heißt es: »Der Blick erbaut sich selbst / aus den Elementen der Stadt« (aus Erikssons Lyrikband *Flamma Livsstund Kalla Eld* [Flamme Lebensdauer Kalla Feuer, 1998]). Imagination und Konstruktion greifen im lyrischen Prozess ineinander, und der Wahrnehmungsraum zwischen Subjekt und städtischer Erfahrungswelt wird sowohl kognitiv als auch über die sinnliche Wahrnehmung und »mit dem Maß des Körpers« ausgelotet. Die Passagen in der Stadt führen nicht nur von Raum zu Raum, sondern auch von Raum zu Text und von Text zu Text. Entsprechend sind Überblick und Teilnahme die beiden Maximen des idealen, aktualisierten Flaneurs in der Tradition Benjamins, für den Eriksson die Bezeichnung »das labyrinthische Ich« erfindet. Das Ineinanderprojizieren von Schrift und Blick findet beispielsweise in der Formulierung »der Tintendamm der Pupille« einen typischen Ausdruck.

Materialität und Zeitlichkeit der Schrift sind auch für die Stadtlyrik von Katarina Frostenson zentral. Wie bei Eriksson verselbständigen sich poetisch ausgedeutete städtische Elemente zu eigenen lyrischen Spezialtermini, wobei Frostensons Texte die Konzentration und Reduktion der sprachlichen Einheiten weiter treiben. Klang und Rhythmus, teilweise auch die Typographie der Schrift, sollen die Materialität des gesprochenen Textes hervorheben.

Über den Vorort Hägersten in Stockholm heißt es in Frostensons Gedicht *Hägerstenern* (aus dem Band *Tänkarna* [Die Gedanken, 1994]), der Name sei »oavtagbart«, d. h. nicht vom bezeichneten Objekt abzulösen, so als hätte die Bezeichnung bereits die Lebenswelt verändert. Statt eines Reihers (*häger*), den man bei einem wörtlichen Verständnis des Ortsnamens (*Reiberfelsen*) assoziieren könnte, wird nur ein kleiner Vogel erwähnt, dafür wandert *häger* in das Verb *hägra* (vorschweben) und in das Partizip *hägrande* (luftspiegelnd) zur Beschreibung der utopischen Ordnungsidee dieses Vorortes: »Sieh, eine Form schwebt, eine luftspiegelnde Form weist auf den Weg«, heißt es in der zweiten Strophe des Gedichts, und in der letzten: »Hinaus segeln wir auf einem Teppich aus Geschrei / der Ruf ein silbergrauer Rhombus über dem Feld«.

Klangliche Homonyme werden bei Frostenson dazu genutzt, in den Gedichten Mehrfachbedeutungen auf unterschiedlichen Bildebenen simultan zu entfalten. Die synästhetischen Verfahren und die musikalische Orientierung lassen die Bezeichnung neoromantische Dichtung treffend erscheinen. Zugleich bereichert Frostenson die postmodernistische Raumästhetik der 80er Jahre (neben Ulf Eriksson vertreten u. a. durch Ola Larsmo und Steve Sem-Sandberg), indem sie sich für die funktionslosen, leeren, mit unklaren Bedeutungen versehenen Orte in der Stadt interessiert und einen an der Peripherie geschulten Blick auch auf zentral gelegene Stadtgebiete richtet.

Katarina Frostensons akustische Ästhetik findet ihren bisherigen Höhepunkt im Opernlibretto *Staden* (Die Stadt, 1998; Musik: Sven-David Sandström). Unterschiedliche Stimmqualitäten sind auf den konkreten und sozialen Stadtraum bezogen: zum einen die Stimmen der Chöre, die z. B. die Jugendbanden aus den Vororten oder die Bewohner des Totenreichs repräsentieren, zum anderen markante Einzelstimmen, die in Duetten oder Soli individuelle Typen wie die *bag lady*, das verliebte Paar oder den Ver-

Schrift- und
Sprachreflexion

Das Stadthema
als Opernstoff

käufer verkörpern. Der Orpheus-Mythos ist die zugrundeliegende Erzählung, wie die Auftritte der androgynen Hauptfigur Sorl (schwed. Stimmengewirr, Raunen) belegen, die alle Figuren bei ihrer Suche begleitet und sich dabei auch als »böser Verführer« erweist. *Staden* führt vor, dass die Großstadt das Unvorhergesehene beherbergen kann, dass sie die Begegnung mit dem Fremden anregt oder einfordert. Sorl verkörpert das überraschende und lockend-faszinierende Fremde, weckt aber auch Enttäuschung und schließlich Abscheu, als sie/er sich nicht vom Kollektiv der Städter bezwingen lässt.

Indem die Figuren in *Staden* mit ihren gesungenen Texten an verschiedenen symbolischen Orten auftreten, am glitzernden Kanal, im städtischen Garten oder auf einer Ebene außerhalb der Stadt, werden diese Räume zu Bedeutungszonen. Dies betrifft ebenso die unansehnlichen, als überflüssig geltenden städtischen Orte. In Frostensons Prosalyrik-Band *Överblivet* (Überiggeblieben, 1989) werden diese mit neuen Bedeutungen aufzuladenden Gebiete ebenfalls akustisch sensibel aufgespürt: »Auf der Suche nach Orten, die zwecklos geworden sind. Den ausgedienten, braunen. Wie der Park, den die Sonnenblumen übernommen haben. Solche, die hoch und schön, nur um ihrer selbst willen blühen. Orte für eine Begegnung, bei der alles nur Stimme ist, alles offenes Ohr.«

Der rezeptionsästhetisch verheißungsvolle Titel des Lyrikbands *Ubestemmelsessteder* (Unbestimmtheitsstellen, 1996) von Morten Søndergaard könnte eine vergleichbare ästhetische Neubewertung von Räumen suggerieren, variiert jedoch die klassische städtische Darstellungsform der Sozialgalerie und des Tableaus, verankert in Straßen und Plätzen Kopenhagens, die oft namentlich genannt werden. Der exemplarische Gehalt der Szenen führt einerseits zu einer Delokalisierung, insbesondere weil sich das lyrische Ich als sprachreflektierender Beobachter präsentiert, andererseits scheint ein Anstrich von Solidarität mit den städtischen Außenseitern durch. Hiermit zeichnet sich eine stärkere Hinwendung zur konkreten städtischen Situation ab, in der sich das lyrische Subjekt der für die Stadt typischen alltäglichen Fremdheit aussetzt. Es zeichnet die Literatur der 80er und 90er Jahre aus, dass die Bedingungen des Fremdseins in seiner räumlichen (Geographie, Topographie), zeitlichen (Historiographie) und individuell-biographischen Dimension ausgelotet werden.

Erkundungen des Fremden

Die für die 70er Jahre charakteristische Utopie einer bereichernden Multikulturalität hat – wie die zum Teil erschreckend breiten fremdenfeindlichen Bewegungen in den skandinavischen Ländern unterstreichen – an seiner ehemals suggestiven Überzeugungskraft eingebüßt, lebt in einigen sozialrealistischen Texten aber noch als Ideal fort. Die entsprechenden Maximen einer erhofften Begegnung oder gelungenen Verschmelzung der Kulturen lauten »Das Beste aus beiden Welten vereinen« oder »Voneinander lernen«.

Diejenigen Autoren, die an der Botschaft einer Solidarisierung festhalten, stellen das Fremde mit einem positiv intendierten und respektvollen Exotismus dar, wie etwa der Roman *Øyets sult* (Der Hunger des Auges, 1993) von Tove Nilsen. Das Fremdheitsthema bildet seit den frühesten Reiseberichten einen sensationsträchtigen Stoff, der seine Attraktionskraft trotz Massentourismus und alltäglicher Kontakte mit Migranten bis heute nicht eingebüßt hat. Dabei kann die erste Annäherung an eine Minorität offensichtlich kaum auf die Stilisierung des edlen Wilden verzichten. Britt Karin Larsens Roman *De som ser etter tegn* (Diejenigen die nach Zeichen Ausschau halten, 1997)



Programmheft zur Oper
Staden von K. Frostenson
und S.-D. Sandström
(1998)

Xenophobie und
Exotismus

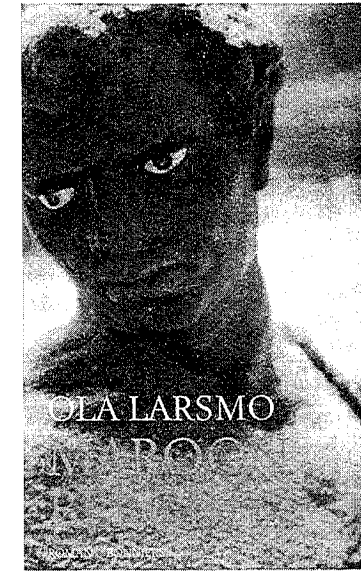
über die Roma (*reisende* oder *tatare*) in Norwegen lässt die pädagogische Absicht einer sozialen Aufwertung erkennen: Die Roma, »ein Volk, das von Angst, Missverständnissen und Mystik umgeben war«, werden mit den Tugenden »Stolz, Gemeinschaftsgefühl, Ausdauer« versehen. Das Glossar für Romani-Begriffe im Anhang dieses Romans verleiht darüber hinaus einem sprachgeschichtlichen und ethnologischen Interesse Ausdruck und unterstreicht die didaktische Ambition.

Der Roman *Det sista ljuset* (Das letzte Licht, 1995) von Theodor Kallifatides behandelt ein griechisch-schwedisches Familiendrama. Aus der Perspektive der ersten Einwanderergeneration herrscht ein Gegensatz zwischen schwedischen und eingewanderten Personen, der für die zweite, biculturell sozialisierte Generation nicht gleichermaßen relevant erscheint. Diese ist mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert, zwei Normensysteme miteinander zu vereinbaren, die den Jugendlichen eine Position des Anderen in beiden kulturellen Kontexten zuweist. Der in Schweden aufgewachsene Sohn griechischer Eltern begeht in diesem Roman Selbstmord, da er aufgrund seiner Homosexualität in einen für ihn unlösbaren Konflikt geraten ist.

Ein weiterer sozialrealistischer Beispieltext schwankt zwischen den beiden didaktischen Absichten, die Begegnung mit dem Fremden harmonisch darzustellen, um in prophylaktischer Weise fremdenfeindlicher Ausgrenzung vorzubeugen und existierende Kulturunterschiede zu nivellieren, zum anderen den aktuellen Wissensstand über den Entstehungshintergrund rassistischer Denkmuster zu reflektieren. *Elskede Poona* (2000; Stumme Schreie, 2001), ein Kriminalroman von Karin Fossum, handelt von einer Inderin, die während der ersten Stunden ihres Aufenthaltes in Norwegen ermordet wird. Wie im Roman ausdrücklich und mit einem Anstrich interkultureller Erziehung formuliert, wird der indischen Besucherin zum Verhängnis, dass sie das Andere nicht nur hinsichtlich der Ethnizität, sondern auch des Geschlechts verkörpert. Bei aller Indignation des Erzählers über das repressive Kollektiv der Dörfler, die den Täter zu decken versuchen, verharmlost der Krimi die anti-rassistische Botschaft. Angesichts der sympathischen, zur Identifikation auffordernden Inderin, die ein besonders rechtschaffener norwegischer Angestellter auf einer Indienreise geheiratet hat, werden die Überfremdungsängste der Provinzbewohner überdeutlich *ad absurdum* geführt. Die didaktische Hauptintention macht Plot und Story vorhersehbar. Der Roman liefert eine pessimistische Einschätzung norwegischer Integrationspolitik. Der an die Einwanderer gestellten Erwartung, sich »im Gastland« zu assimilieren, steht die Bestrebung der Majorität, das Verhältnis der Alterität aufrechtzuerhalten, widersprüchlich gegenüber.

Der Fremdheitsdiskurs hat offensichtlich die Bedenken literarischer Autoren vergrößert, an einer polaren Auffassung von Eigenem und Fremden festzuhalten. Auf den Konstruktcharakter von Ethnizität und auf die Strategie der Selbstexotisierung des Fremden geht der Roman *Maroonberget* (Der Maroonberg, 1996) von Ola Larsmo ausführlich ein. Der historisch verbürgte Protagonist ist der in Schweden freigesprochene afrikanische Sklave Couschi, genannt Badin, der, von der dänischen Kolonie St. Croix stammend, als Geschenk an den Hof Gustav III. geliefert wurde. Das Rollenfach des Hofnarrs und des edlen Wilden beherrscht Couschi bald perfekt. So kann er sich gemäß der Bildungs- und Verfeinerungsideale der Aufklärung entwickeln und dennoch seine beobachtende Außenseiterposition beibehalten. In einem parallelen Handlungsstrang in der Gegenwart stellt der schwarze Schwede Jimmy Recherchen über Couschi an, ausgehend von einem Porträtmalerei und zwei Statuen im Haga Park, die Sklaven darstellen. Seine Nachfor-

Überkommenheit
polarisierter Konzepte



Adolf Badin, Gemälde
von G. Lundberg (1775)

Umschlag von Ola
Larsmos *Maroonberget*
(1996)

sungen helfen ihm bei der Bearbeitung einer persönlichen Krise und bei der Bewältigung seines Außenseiterstatus, der für ihn durch die ausgrenzenden Verhaltensweisen der Stockholmer täglich erfahrbar ist.

Larsmo hat die biographischen Aufzeichnungen Couschis ausgewertet, die sich in der Universitätsbibliothek in Uppsala befinden. Wie das historische Notizbuch belegt, wollte Couschi sich eine Biographie »erschreiben«, nicht zuletzt weil er sich an seine Kindheit in der Karibik nicht mehr erinnern konnte. Erstmals betrachtete er sich in der Position des Eigenen, indem er erkannte, »dass er Couschi ist, und nichts anderes« und damit die Definitionsmacht der Majorität außer Kraft setzt. Über seine wenigen autobiographischen Aufzeichnungen wird ihm ermöglicht, den äußerlichen Rollen, Titeln und Kostümen des Hofnarrs eine selbstgewählte Persönlichkeit entgegenzustellen. In einem literaturwissenschaftlich anmutenden Kommentar seines Romans bezieht Larsmo die genealogische Konstruktion Couschis auf die Gegenwart: »[...] man kann die Linie in die Gegenwart verlängern, zu den Rastafaris oder zur Inventarisierung geschichtlicher Fiktionen, wie sie postimperialistische Forscher vornehmen« (1996).

Die mit dem Poststrukturalismus assoziierte Verweigerung gegenüber polaren Denkschemata wird in diesem Roman anschaulich vorgeführt: Die Dichotomie von Schwarz und Weiß erscheint in vielen sinnreichen Farbspielen und Figurenbeschreibungen aufgelöst. Die wechselseitige Bedingtheit der Farben wird hinterfragt, indem die Farben Weiß und Schwarz (Nicht-Weiß) nicht auf konventionelle Weise eine Achse bilden, sondern beispielsweise der Schnee des Nordens dem Zucker des Südens gegenübergestellt ist. Darüber hinaus findet ein chiasmatisches Vertauschen der Positionen des Anderen und des Eigenen statt: Beispielsweise verwechselt der Fotograf Jimmy die Aufnahmen eines ihn attackierenden Skinheads mit den Bildern der Statuen, die Couschi darstellen. Indem für Jimmy ersichtlich wird, dass ihm gegenüber auch Couschi die Position des Anderen einnehmen kann, akzeptiert er die Notwendigkeit, sein Selbstbild fortlaufend zu reflektieren.

Während Larsmos Roman historische Dokumente integriert, scheint Ylva

Eggehorns Roman *En av dessa timmar* (Eine dieser Stunden, 1996) eher der exotistischen Tradition verpflichtet, wie sie bereits im ersten literarischen Text über Couschi, nämlich *Morianen* (Der Mohr, 1844) von M.J. Crusenstolpe begründet wurde, seinerzeit ein sensationeller Verkaufserfolg. Entsprechend dominiert eine sentimentale Lektüre: Die Leerstellen in Couschis Leben werden aufgefüllt, und der Held mit einer Kindheit versehen, die seine sinnlichen Talente begründet. Dieser erotisch eingefärbte Exotismus wird dadurch legitimiert, dass eine Solidarität des Schwarzen mit den unterdrückten Frauen in seiner Umgebung angenommen wird: So vergleicht sich die historische Figur Charlotte de Geer mit einem unentdeckten Land, wodurch ethnische und gender-spezifische Fremdheit parallelisiert werden. Hierbei wird angedeutet, dass der nicht-definierte Status über die Objektrolle hinausweisen und unter bestimmten sozialen Voraussetzungen Selbstbestimmung ermöglichen kann: »Niemand hat mich eingezäunt oder vermessen, niemand hat eine Karte über mein Territorium angelegt.«

Diese ambivalente Freiheit des Noch-nicht-Bestimmten spielt Solvej Balles Robinsonade *Lyrefugl* (Der Lautenvogel, 1987) anhand eines Nullpunkterlebnisses durch. Als die Protagonistin Freia als Schiffbrüchige auf einer einsamen Insel von vorne anfangen muss, gelingt ihr ein Identitätswurf nur unter größten Schwierigkeiten. Sie muss die Erkenntnisstufen der europäischen Kulturgeschichte exemplarisch durchlaufen, die in der Romanhandlung auf den Maßstab der Insel reduziert ist. Wie Robinsons Kompagnon Freitag stammt die eines Tages eintreffende Vendri (vgl. franz. *vendredi*) aus einer nicht-europäischen Zivilisation. Vendri erweist sich jedoch als Teil von Freias Persönlichkeit, da die physische Anwesenheit Vendris auf der Insel von den später eintreffenden Rettern gelehnt wird. So wird die Begegnung mit dem Fremden variiert als eine Auslotung des Eigenen. Das große Interesse am Fremden und an der biographischen Erzählung bedingen sich gegenseitig.

Gerade Reisedarstellungen haben das Vermögen, die verallgemeinerten, meist bedrohlichen Konnotationen des Fremden am Beispiel zu konkretisieren, mitunter zu entschärfen und den Lesern die Funktionen des Fremdbildes für das Selbstbild vor Augen zu führen. Hierin besteht eine grundlegende ethische Funktion, die zunehmend reflektiert wird, nicht zuletzt, um die persönlichen Erlebnisse im Verhältnis zur unzuverlässigen Berichterstattung der Medien zu positionieren. Reiseschilderungen können prozesshaft nachvollziehbar machen, in welcher Weise unklar abgegrenzte und noch nicht definierte Bedeutungsbereiche des Anderen Verunsicherung hervorrufen können und welche Strategien entwickelt werden, um eine imaginierte Gemeinschaft als Bezugsgröße für das eigene Selbst aufrechtzuerhalten.

Das bewusste Aufsuchen des Unbekannten liegt den rastlosen Fahrten vieler Reiseschriftsteller zugrunde. Die Situation des Anderen lässt sich vorübergehend und meist ohne Verpflichtungen oder Konsequenzen in Augenschein nehmen. Das Reisen dient somit einer Erprobung von Persönlichkeitsentwürfen, so dass viele Reiseschilderungen in Reportage- oder Tagebuchform auch Aussagen über die Entstehungsbedingungen und Projektionen des Eigenen und Fremden treffen. In auffälliger Weise beziehen zahlreiche literarische Reiseschilderungen beispielsweise theoretische und anthropologische Schriften über interkulturelle Prozesse in die Darstellung mit ein. Ein weiteres Phänomen der Intertextualität und Interdiskursivität besteht in der Überprüfung, Analyse und Kommentierung früherer Reiseberichte.

Viele Reiseschilderungen sind über die individuellen Erfahrungsberichte hinausgehend von unterschiedlichen Medien wie Texten, Bildern oder Filmen

Konstituierung eines
Subjekts

Eine neue
Reiseliteratur

geleitet, die auffällig oft einen direkten Niederschlag in den Texten finden. Grob vereinfacht lassen sich zwei Textgruppen unterscheiden: erstens eine eher am Selbstbild orientierte Reiseschilderung und zweitens eine stärker objektfokussierte Darstellung. Beide Ausrichtungen sind mitunter in einem Text verschmolzen oder kommentieren einander, so dass Selbstwahrnehmung und Objektwahrnehmung in einer Wechselbeziehung dargeboten werden.

Zur ersten Gruppe der hauptsächlich mit dem Selbstbild befassten Reiseschriftsteller gehören u. a. Carsten Jensen, Barbara Voors und Robin Valtiala; sie erwähnen den angestrebten Bildungs- und den sogenannten therapeutischen Effekt des Reisens in ihren Texten ausdrücklich. Jensen entwickelt dementsprechend das Kombinationsgenre der Reisebiographie: *Jeg har set verden begynde* (Ich habe gesehen, wie die Welt anfängt, 1996) und *Jeg har hørt et stjernesked* (Ich habe eine Sternschnuppe gehört, 1997). Das Fremde erhält, wie das Personalpronomen im Titel vorwegnimmt, hauptsächlich eine »ego-zentrierende« Funktion für das wahrnehmende Subjekt.

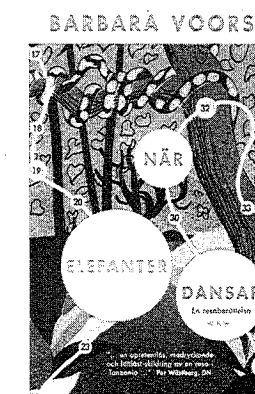
Auch die Ich-Erzählerin in *När elefanter dansar* (Wenn Elefanten tanzen, 1994) von Barbara Voors tritt einen autobiographisch motivierten *rite de passage* an und beendet mit ihrer Tansaniareise die haltlose Sinnsuche der Yuppie-Ära, was durch die Familiengründung nach ihrer Rückkehr unterstrichen wird. Die gleichmütige und humorvolle afrikanische Mentalität wird als der latent unzufriedenen, wertearmen und geschäftigen Lebensweise der Schweden und Westeuropäer schlichtweg überlegen dargestellt. Eine Anekdote verdeutlicht den Charakter der Selbstbegegnung und Ich-Suche in beiläufiger Weise: Als die Ich-Erzählerin Straßenschilder mit der Aufschrift »Barabara« liest, meint sie ihren Vornamen zu erkennen, bis sie erfährt, dass das Wort in Suaheli »Weg« bedeutet.

Robin Valtiala, der zwischen 1996 und 1999 durch Lateinamerika reiste, verfasst seinen Reisebericht in Helsingfors. Zwischen textimmanem Ich-Erzähler und Autor wird auch in diesem Beispieltext nicht unterschieden. Die Schreibmaschinen-Typographie des schlichten Bandes unterstreicht das persönliche Projekt in *Kontinent utan väggar* (Kontinent ohne Wände, 2000), das dem Erzähler nach eigener Einschätzung zu neuem Selbstbewusstsein verholfen hat. Die intendierte Einzigartigkeit der Reise korrespondiert mit dem Wunsch nach einem unverwechselbaren Charakter, womit eine Komponente der klassischen Bildungsreise aufgegriffen wird.

Zur Illustration der zweiten, stärker an der Objektwahrnehmung interessierten Textgruppe, sind die Reiseschilderungen von Kristian Petri besonders geeignet. Obwohl nachdrücklich subjektiv und beinahe im Sinne einer ethnologischen Beobachtung konzipiert, legen *Djungeln* (Der Dschungel, 1990), *Resan till Sachalin* (Die Reise nach Sachalin, 1992) und *Den sista ön* (1994; Die Insel am Ende des Meeres, 1999) eine kritische, auf den internationalen Horizont ausgerichtete Perspektive an. Der Ich-Erzähler hat nicht nur die passenden historischen Reiseberichte oder die jeweilige Lokalliteratur im Gepäck, sondern auch ein theoretisches und ästhetisches Bewusstsein, das eine Objektivierung der privaten Beobachtungen erlaubt. So richtet sich die Aufmerksamkeit auf Folgen der Umweltzerstörung und des Massentourismus als Ausdruck einer destruktiven Globalisierung, aber auch auf Paradoxa der Modernisierung, welche an unterschiedlichen Orten in zeitlich versetzten, beschleunigten oder verlangsamten Prozessen hervortreten: eine irritierende Simultaneität von Internet einerseits und Kannibalismus andererseits.

Die existentielle Bedeutung des Reisens kann Petri überzeugend herausarbeiten. Eine ego-zentrische Befangenheit wird u. a. dadurch überschritten, dass der Blick der anderen auf den Ich-Erzähler berücksichtigt wird. Die

Das reisende Ich



Umschlag von Barbara Voors' *Wenn Elefanten tanzen* (1994)

Theorie unterwegs

handlungsbetonten Abschnitte werden außerdem von Reflexionen unterbrochen, die beispielsweise problematisieren, wie sich Wahrnehmung und Erlebnis versprachlichen und dokumentieren lassen. An welche Episoden wird man sich später noch genau erinnern können? Wie wird man anderen von einem komplexen und ambivalenten Erlebnis erzählen? Die Reise wird bereits als zukünftiger Text antizipiert, womit sich Reisen, Lesen und Schreiben gegenseitig durchdringen. Schließlich verweisen auch die Eindrücke früherer und heutiger Reisen aufeinander: Werden Orte aufgesucht, die Erinnerungen und Bilder aus dem Unterbewusstsein wachrufen, gewinnen die biographischen Episoden des Reisens eine Eigendynamik, die auch Gegenstand einer speziellen Reiseliteratur geworden ist (z.B. Eldrid Lunden, Tua Forsström, Henrik Nordbrandt). Welche Bilder behaupten sich, und welche werden unter dem Eindruck des Neuen verblassen? In welcher Weise werden sich Personen und Orte in der Erinnerung schrittweise verändern? Petri führt vor, wie durch textbewusste Reiseprojekte eine Intensivierung früherer und gegenwärtiger Erfahrungen stattfinden kann. Indem der Erzähler seinen textgesteuerten Blick auf die Orte richtet und z.B. eine bereits vorhandene literarische Darstellung hinterfragt, scheint eine polare Anschauungsform des Eigenen versus Fremden ausgeschlossen, denn beide Dimensionen greifen in der Textcollage schon ineinander. Der eigene Blick ist immer bereits von einem vorausgehenden fremden Blick gespeist.

Eine weitere Gruppe von Texten weist den Ich-Erzählern in noch stärkerem Maße als bei Petri die Rolle des Reporters oder recherchierenden Journalisten zu, der die Ergebnisse persönlich gefärbter Nachforschungen präsentiert. Drei Textbeispiele, die sich mit dem Thema Europa nach dem Fall der Mauer befassen, verdeutlichen das Anliegen der Reportage, lebendige Gegenwartsgeschichte zu vermitteln. Mediale Verunsicherung und widersprüchliche Informationsverbreitung lösen möglicherweise den fast anachronistisch wirkenden Wunsch aus, fremde Orte persönlich und konkret aufzusuchen. Da niemand noch einer ›objektiven Berichterstattung‹ vertrauen kann, wie die mediale Aufbereitung des Golfkriegs und des Balkankriegs nachdrücklich bewiesen hat, findet eine Aufwertung des subjektiven Berichts und der persönlichen Reportage statt. Mit dieser durch Diskursüberschneidungen ermöglichten Genreform ist eine Hoffnung auf Authentizität verknüpft.

Klaus Ribbjerg, der sich einst sehr polemisch über die ehemaligen deutschen Besetzer Dänemarks geäußert hatte, unternimmt in *Berliner Tage* (Berliner Tage, 1995) den Versuch, deutsche Vergangenheit nicht länger aus einer überlegenen Außersichtsperspektive zu beurteilen. Während seines Aufenthaltes in Berlin befasst er sich intensiv mit der abermals historisch angeereicherten Stadt, aber auch mit dem fremden autobiographischen Text einer historischen Berlinerin (Ursula von Kardorff). Der tief berührte Autor versetzt sich in den komplexen historischen Zusammenhang deutscher Schuld hinein und kritisiert eine vorschnelle Abqualifizierung der Deutschen, wie sie ihm zufolge von dänischer Seite häufig vorgekommen sei.

Aus der Perspektive des recherchierenden Flaneurs beschreibt Ulf Peter Hallberg in *Flanörens blick. En europeisk färglära* (1993; Der Blick des Flaneurs. Eine europäische Farbenlehre, 1995) neben New York wichtige europäische Städte: Berlin, Wien, Budapest, St. Petersburg, Moskau und Paris. Hallberg ist durch seine schwedische Übersetzung ausgewählter Schriften Benjamins für die literarische Spurensuche besonders sensibilisiert. So sind die jeweiligen Stadtpläne immer auch literarische Landkarten, auf denen der als Flaneur auftretende Ich-Erzähler seine Gänge durch die Stadt und seine

Reisende als Reporter

Neue Flaneure

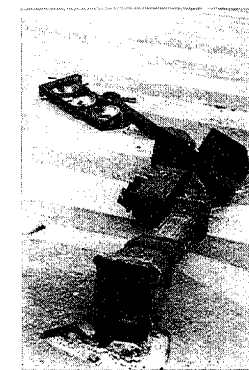
Gespräche mit dort ansässigen Autoren verzeichnet. Dabei schenkt er den Passagen besondere Beachtung, die sich zwischen der Erfahrungswelt und den vorherigen Lektüren eröffnen und sich auch als paradigmatische Orte für die Erschließung unbekannter Kulturen erweisen. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Untertitel der Textsammlung *En europeisk färglära* (Eine europäische Farbenlehre) als Entwurf einer gemeinsamen europäischen Kulturgeschichte deuten; das Ziel Hallbergs ist, dass zukünftige Leser ›Stimmen, Sinneseindrücke und Schritte aus meiner und der Zeit der Erzählung wahrnehmen mögen‹, also eine Art literarisches Geschichtsmonument.

Ähnlich wie Hallberg motiviert Richard Swartz seine Textsammlung *Room service* (1996; Room service, 1997) mit der Dokumentation bereits verblassender Erinnerungen. Der Auslandskorrespondent, der u.a. für die beiden größten schwedischen Tageszeitungen arbeitet, hat das erklärte Ziel, mit seinen Reportagen die im Verschwinden begriffenen osteuropäischen Kulturen literarisch zu verewigen. Allerdings bettet er seine subjektiven Schilderungen biographisch ein, mit viel Sinn für die Atmosphäre und groteske Details. Durch den mitunter humoristisch-resignierten Tonfall des Ich-Erzählers lässt sich die kollektive Dynamik der in Auflösung begriffenen politischen Systeme der ehemaligen Ostblockstaaten auf die Ebene des Individuums hinunterprojizieren und in alltäglichen Szenen festhalten. Bei der Einsicht seiner Stasi-Akten stellt der seit Anfang der 70er Jahre der Spionage verdächtige Swartz beispielsweise fest, dass die über ›Black‹ berichtenden Stasi-Mitarbeiter unterschiedliche schriftstellerische Präferenzen aufweisen. Der Autor Swartz befand sich damit in der seltenen Lage, zum Teil widersprüchliche biographische Dokumente fremder Verfasser mit seinen eigenen Lebenserinnerungen vergleichen zu können.

Neuer Dokumentarismus zwischen Historiographie und Biographie

Eine vergleichbare Auffächerung des Genres wie bei der Reiseschilderung und der Reportage findet sich auch im Dokumentarismus der 80er und 90er Jahre, der das Adjektiv neu insofern verdient, als er sich vom dokumentarischen Verständnis früherer Jahrzehnte unterscheidet. Vormalig galt Dokumentarismus als themenschließendes Genre mit geringem Bearbeitungsgrad, das jenseits des etablierten Kulturbetriebs publiziert werden und damit politische Durchschlagskraft gewinnen sollte (z.B. Interviewbücher). In der jüngsten Gegenwartsliteratur fungieren dokumentarische Elemente als Genrebausteine, die das Verhältnis von Fiktion und Nicht-Fiktion als fruchtbares Spannungsfeld gestalten. So wird häufig ein genrespezifisches Thema verarbeitet: die Verknüpfung interpretierter Daten zu narrativen Einheiten und die kontextabhängige Deutung von Ereignissen. Das Projekt einer authentischen Dokumentation erscheint mithin in höchst zweifelhaftem Licht: Bereits die Materialsichtung wirkt fikionalisierend, da während der Stoffsammlung Vorentscheidungen über die narrative Basisstruktur getroffen werden. Indem der Dokumentarismus unterschiedliche Texte und Textsorten gegeneinander ausspielt, werden die vom jeweiligen Medium und Betrachterstandpunkt abhängigen Aussagebedingungen und die Zuverlässigkeit der Zeitzeugenposition grundsätzlich problematisiert: Mit der kritischen Einbeziehung der Medienberichterstattung und der Integration journalistischer Elemente in den Roman offenbart sich das bildende, auf eine Kritikfähigkeit abzielende Vermögen des Dokumentarismus.

Zwei vorherrschende Verfahrensweisen zeichnen sich ab. Stellt man sich eine Skala mit den Extremen eines ›rohen‹ Dokumentarismus auf der einen



Ampel, Fotografie aus Ulf Peter Hallbergs *Flanörens blick*

Revision der Dokumentarliteratur

und eines episch dichten auf der anderen Seite vor, nimmt der erwähnte Roman *Maroonberget* (Larsmo) eine mittlere Position ein: Die historischen Quellentexte Couschis bilden den Anteil der vorgefundenen und zitierten Texte, während die Romanhandlung um Jimmy eine fiktionale Einheit darstellt. Der Roman *Theres* (1996) von Steve Sem-Sandberg über das Phänomen des Terrorismus am Beispiel von Ulrike Meinhof bedient sich der ersten Verfahrensweise, einer direkten Weiterführung des traditionellen Dokumentarismus: eine offene, stark fragmentarisierte Form, die auch typographisch die mehrdeutige Quellenlage hervorhebt. Die Dokumentensammlung inkorporiert förmlich den unabschließbaren Interpretationsvorgang und die historisch variable Bedeutungskonstituierung. Die unkommentierte Gegenüberstellung von Dokumenten (Protokolle, Presseagentur-Meldungen, Flugblattpassagen oder Zeitungüberschriften) setzt intensive Lesermitarbeit voraus und veranschaulicht zugleich die unterschiedlich ausgeprägte Macht der Textsorten. Welche Dokumente echt oder fingiert sind, lässt sich nicht überprüfen, da fast alle eingewobenen Texte Zitatcharakter annehmen. Erkennbare Dokumenteingriffe sind beispielsweise die Umarbeitungen protokollierter Gerichtsverhandlungen und Verhöre zu knappen Theaterszenen.

Diesem Typus stehen Romane gegenüber, die das recherchierte Material freier verarbeiten und zu neuen Ereignisverläufen arrangieren. Trotz ihres dokumentarischen Anteils werden diese gängigerweise als historische Romane bezeichnet, obwohl die Bezeichnung ›historiographische Erzählung‹ treffender ist, da sie einerseits die planvolle Gestaltung und andererseits den Entwurfcharakter der jeweiligen Geschichtsversion unterstreicht. Eine Teilgruppe dieser Texte machen wiederum die überaus beliebten Biographien über ›historische Persönlichkeiten‹ aus. Das lebhaftere Interesse an personenorientierter Geschichte korrespondiert mit der Aufwertung des Individuums, dem wachsenden Philosophie-Interesse und mit der Suche nach Kontinuitäten, die die ›großen Erzählungen‹ ersetzen oder sogar reinstallieren könnten.

Der Roman *Livläkarens besök* (1999; Der Besuch des Leibarztes, 2001) von Per Olov Enquist entfaltet sich entlang der biographischen Erzählung über das skandalträchtige Schicksal Johann Friedrich Struensees (1737–72) und fokussiert zugleich die aufklärerische Utopie. Struensee wurde es als Betreuer des erkrankten Königs Christian VII. und als Geliebter der Königin Caroline Mathilde ermöglicht, rasch die Staatsgeschäfte zu übernehmen. Seine nur vier Jahre umfassende Machtpisode nutzte Struensee wider den herrschenden absolutistischen Zeitgeist zur Durchführung fortschrittlicher Reformen wie der Abschaffung der Folter und der Einführung der Pressefreiheit. Nach Struensees Hinrichtung setzten sich einige der auf demokratische Prinzipien vorausweisenden Reformtendenzen fort. Das im Roman behandelte Projekt einer ambivalenten Aufklärungsbewegung lässt sich möglicherweise auf die schwedische Modernisierungsdebatte und das Konfliktpotential kollektivistischer bzw. individualistischer Gesellschaftsformen beziehen.

Im Vergleich zu diesem leicht zugänglichen Roman stellt sich Enquists Text *Kapten Nemos bibliotek* (1991; Kapitän Nemos Bibliothek, 1994) zu Beginn der Lektüre spröde und widerspenstig dar, die fragmentarisierte Darbietungsform erinnert an die Formexperimente des frühen Modernismus. Kernpunkt der Handlung ist ein Kindheitstrauma, die Verwechslung zweier Jungen aus dem nordländischen Dorf Hjøggböle, die im Alter von sechs Jahren zu ihren leiblichen Eltern zurückgetauscht werden. Der namenlose Ich-Erzähler berichtet mit mündlich-dialektalem Einschlag aus der Perspektive eines Zehnjährigen, was eine – mit dem Abrücken von einer realistischen

Historisch-biographische Romane

Darstellungsweise einhergehende – markante Differenz zur schwedischen Standardsprache hervorruft, aber auch Abstand zu den geschilderten Schreckenserfahrungen gewährt. Der mit einer beziehungsreichen Textmetaphorik versehene Titel verweist nicht nur auf den Jules-Verne-Roman *L'île mystérieuse* (1870), dessen Topographie bei Enquist in einen symbolischen Zweitschauplatz transformiert wird. So wie ihn der Erzähler und sein ›Bruder‹ Johannes bei der gemeinsamen Lektüre kennengelernt haben, ist Nemo ein edelmütig rettender Held, er wird sogar dem »Menschensohn« gleichgestellt – eine Stilisierung zum Erlöser, die angesichts der pietistischen Überzeugung der Dorfbewohner sarkastische Züge hat. Die Textansammlung in Kapitän Nemos Bibliothek steht nicht nur für die vom Erzähler gelesenen Bücher, sondern auch für das Archiv aus Erinnerungstexten und aus den irreführenden Aufzeichnungen und Anweisungen von Johannes, der schließlich an Bord der Nautilus untergeht. Die angeblich von Johannes verfassten Texte mit zweifelhaftem Wahrheitsgehalt werden im Laufe der sich allmählich zusammensetzenden Handlung in einer Weise kommentiert, die nahelegt, dass Johannes' tödlicher Unfall bei der Suche nach einer Kinderleiche weniger konkret-realistisch, als allegorisch zu verstehen ist. Johannes ist möglicherweise ein Alter ego des Erzählers, der seine eigenen Erinnerungen anhand von imaginierten Gegendarstellungen anderer beteiligter Personen überprüft. Mithilfe der Lesermitarbeit erschließt sich die Biographie des Ich-Erzählers, und es wird eine verhaltene Erlösungsgeschichte entworfen, die sich in einem Phantasiereich abspielt. Es ist der Erzähler selbst, der die Nautilus samt ihrer Texte zur Bearbeitung des Traumas »in den Fluß der Einsicht« versenkt, möglicherweise um sein Alter ego zu entmachten, das die Narration sabotiert hat. Mithin scheint es so, als wenn nur derjenige der beiden ›Zwillingsbrüder‹ überleben kann, der Macht über die eigene biographische Erzählung gewinnt. Durch Enquists Roman *Lewis resa* (2001; Lewis Reise, 2003), der sich abermals kritisch mit dem historischen pietistischen Milieu auseinandersetzt, erlangt *Kapten Nemos bibliotek* neue Aktualität.

Auch die bekannte Trilogie von Henrik Stangerup fordert dazu auf, historische Biographien als Erkenntnishilfe zur Bearbeitung gegenwärtiger Existenzfragen heranzuziehen. Als Basisstruktur von *Vejen til Lagoa Santa* (1981; Der Weg nach Lagoa Santa, 1988), *Det er svært at dø i Dieppe* (1985; Es ist schwer, in Dieppe zu sterben, 1998) und *Broder Jacob* (1991; Bruder Jacob, 1995) dient Stangerup das Drei-Stadien-Modell von Søren Kierkegaard, das ein ethisches, ästhetisches und religiöses Stadium apostrophiert. Alle drei Lebensentwürfe verorten dänische Kulturpersönlichkeiten in einem internationalen Bezugsrahmen: Der Naturforscher P.W. Lund (1801–80) betreibt Evolutionsstudien im brasilianischen Lagoa Santa, wobei er an der Idee eines göttlichen Schöpfertums und einem beinahe fanatischen Wissenschaftsethos festhält. Seine Entwicklungsthese wird von Darwins Lehre überholt. Hingegen sucht der für die Biedermeierzeit revolutionäre Philosoph P.L. Møller (1814–65) sein Glück in erotischen Ausschweifungen, die ihn jedoch in den Wahnsinn treiben: Anders als Lund, der sich allmählich von der Welt entfernt, stürzt sich der Libertin Møller selbstzerstörerisch in die Welt. Zur Veranschaulichung des religiösen Stadiums wird im dritten Roman ein Mönch gewählt. Der Missionar Jacob de Dacia (1484–1566), illegitimer Abkömmling des dänischen Königs Hans, reist nach Mexiko, um die Indianer vor der brutalen Missionsarbeit der katholischen Kirche zu schützen. Für seine befreiungspädagogisch anmutende Missionsarbeit, die eine kirchliche Beteiligung der Ureinwohner trotz deren angeblicher ›Blutunreinheit‹ vorsah, wird Jacob mit einem Schweigegebot bestraft. Indem der Roman die Intole-

Phantasierte
Erlösungsgeschichte

Drei-Stadien-Modell

ranz der katholischen Kirche und des (überwiegend als fortschrittlich geltenden) Franziskanerordens aufzeigt, wird ein Bezug auf die eingeschränkte politische Gedankenfreiheit und nicht zuletzt fremdenfeindliche Tendenzen in der Gegenwart hergestellt.

Didaktische historische
Romane

Auch auf dem Gebiet der Literaturgeschichtsschreibung sind wachsende Überschneidungen von literarischen, historiographischen und populärwissenschaftlichen Diskursen zu beobachten. Mette Winge war lange Zeit als Literaturwissenschaftlerin in Kopenhagen tätig, und Carina Burman lehrt und forscht heute in Uppsala. Burmans Roman *Min salig bror Jean Hendrich* (Mein seliger Bruder Jean Hendrich, 1993) über das Leben des Dichters Johan Henric Kellgren ist ein Komplement zu ihrer 1988 erschienenen Doktorarbeit zum gleichen Thema und kokettiert mit dem Status des gefälschten historischen Manuskripts: »Die Zweifel, die über die Echtheit dieses Manuskripts herrschen, lassen eine Populärausgabe ratsamer erscheinen.« Die belehrende und unterhaltsame Künstlerbiographie liegt nicht nur bis heute im Trend, sondern sollte aufgrund seiner wertvollen Vermittlungsleistung auch als didaktisches Genre ernstgenommen werden, wie auch Winges Roman *Skriverjomfruen – en guvernanteroman* (Die Schreibjungfer – ein Gouvernantenroman, 1988) über die dänische Dramendichterin Charlotte Dorothea Biehl unter Beweis stellt. Dieser Roman schließt eine Lücke in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung, da er ein Zeitalter lebendig werden lässt, aus dem nur wenige Quellen überliefert sind.

In ihrer epischen Geschmeidigkeit sind die beiden folgenden Biographien am weitesten entwickelt: Sie bilden geschlossene Romangebäude, obwohl sie doch zugleich die zugrundeliegenden historischen und wissenschaftlichen Quellen genau nachweisen. Der Roman *Sabina* (1994) von Karsten Alnæs engagiert sich im Sinne einer Sichtbarmachung weiblicher Kulturpersönlichkeiten. Dieser detailreiche realistische Roman erbringt den Nachweis, dass die russisch-jüdische Psychiaterin Sabina Spielrein die psychologischen Entwürfe von Freud und Jung entscheidend mitgeprägt hat, ohne dass die beiden Analytiker ihre Mitwirkung – über den Stellenwert der erotischen Beziehung hinaus – gewürdigt hätten. Alnæs verzichtet nicht darauf, im Nachwort eine säuberliche Trennung des Faktenmaterials und der »fiktionalen Ausgestaltung« vorzunehmen. In vergleichbarer Weise gibt Dorit Willumsen im Nachwort zu ihrem Roman *Bang* (1996) die Hauptinspirationsquelle an: Harry Jacobsens vierbändige Biographie (1954–74) über den *fin de siècle*-Dichter Herman Bang, die selbst stark fiktionalisiert ist, indem sie Bangs Werke in dessen Leben hineinliest und damit ein besonders engmaschiges Dichtungs- und Biographie-Gewebe erzeugt. Weitere Materialien Willumsens sind Memoiren von Zeitgenossen, Briefsammlungen und Forschungsarbeiten über den historischen Autor. *Bang*, bezeichnenderweise sowohl Dokumentarbiographie als auch Roman genannt, ist durch eine Art wechselseitiger Lähmung von Pastiche und Dokumentation gekennzeichnet. Im Vergleich zu den »rohen« dokumentaristischen Genres erhält man der Eindruck, dass eine Konfrontation von Textmaterialien ästhetisch reizvoller ist, wenn sie ihre Reibungsflächen und Widersprüchlichkeiten sichtbar belässt und nicht, wie im Falle von *Bang*, um eine ausgewogene Synthese heterogener Quellen bemüht ist.

Das wissenschaftliche Literaturverzeichnis in beiden Romanen ist dabei nicht unbedingt als Indiz für eine konservative Kategorisierung der belletristischen und wissenschaftlichen Komponenten zu interpretieren, sondern als ein Signal, dass auch ältere Romane und Künstlerbiographien stets Quellen herangezogen haben, obgleich diese meist nicht nachgewiesen sind.

Fakten und Fiktionen

In den abqualifizierenden Begriffen »Pseudobiographie« oder »Pseudodokument«, wie sie Lars Lönnroth und Sven Delblanc in ihrer schwedischen Literaturgeschichte von 1989 für das neue Biographiegenre verwenden, kommt eine Verunsicherung über die fiktionalen und faktualen Anteile von Lebensbeschreibungen zum Ausdruck, die sich gemäß der postmodernistischen Anschauungsform jedoch mit einer gewissen Selbstverständlichkeit als intertextuelles Genre darbieten. Dahinter steht die Weigerung, das biographische Genre als ein fiktionales zu akzeptieren. Als hätte es einst »wahre« Biographien gegeben, wird verkannt, dass in den neuen Biographien mit den Erzählbedingungen und der Problematik des »ge- und beschriebenen« Lebens bewusster umgegangen wird, ohne dass sich der ontologische Status des biographischen Genres dadurch verändert hätte. Das überlieferte Einzelschicksal einer historischen Figur kann innerhalb eines intertextuell vorgehenden Erzählvorhabens sogar etwas an Bedeutung einbüßen. Eine besonders anregende Situation kann entstehen, wenn unterschiedliche Biographien gegeneinander arbeiten und die Bedenken an einem verbindlichen Deutungsmodell umso deutlicher hervortreten (siehe z.B. die beiden schwedischen Biographien von Ebba Witt-Brattström *Ediths jag* [Ediths Ich, 1997] und Ernst Brunners *Edith* [1992] über die finnlandschwedische Lyrikerin Edith Södergran).

Ein Alternativmodell der biographischen Darstellung wird von Jan Kjærstad in seiner Trilogie *Forførerer* (1993; Der Verführer, 1999), *Erobreren* (1996; Der Eroberer, 2002) und *Oppdageren* (1999; Der Entdecker, 2004) erprobt. Aus seiner Perspektive setzt sich der Mensch aus einer Ansammlung von Erzählungen zusammen. Die Chronologie der Biographie wird Kjærstad zufolge oft falsch gedacht, nämlich in einer linearen Entwicklung von der Geburt bis zum Tod. Statt dessen sollten besondere Ereignisse oder Krisen als entscheidende Punkte gedeutet werden, die zu einer Neubewertung des vergangenen bzw. zukünftigen Lebenslaufs aufforderten. Dieser Vorschlag ist als Versuch zu werten, Biographien jenseits der etablierten Muster von Chronologie und – meist psychologisch verstandener – Kausalität zu denken. Kjærstad gestaltet in der genannten Trilogie eine aus drei Schleifen bestehende Biographie ohne Zentralperspektive, die rückwärts und von unterschiedlichen Bilanzpunkten aus entwickelt wird. In seinem biographischen Ansatz schlägt sich der Einfluss dekonstruktivistischer Theorien nieder. Weder eine Ableitung des Werkes aus dem Leben noch eine Projektion des Lebens in das Werk können angesichts des heutigen Kenntnisstands legitime Verfahren von Künstlerbiographien sein. Zudem sind die unter Berufung auf »große Erzählungen« hergestellten Ursachenzusammenhänge künstlerischer Produktion zutiefst zweifelhaft, wie die dekonstruktivistisch geprägten anti-biographischen und pro-narrativen Analysen vieler Lebensbeschreibungen belegen.

Ähnlich wie in Kjærstads Konzept wird in Kirsten Thorups (auto)biographischem Text *Bonsai* (2000; *Bonsai*, 2005) auf eine fortlaufende Handlung und Erzählung verzichtet. Statt dessen sind Darstellungen unterschiedlicher Figuren lose miteinander verbunden, wobei die Textsorten (u.a. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen der Figuren) stark variieren. Nach dem dystopischen und umfangreichen Roman *Elskede Ukendte* (Geliebte Unbekannte, 1994) wählt der jüngste Roman ein kleineres Format, welches möglicherweise auf Thorups modernistische Anfänge zurückverweist. Sogar der Titel könnte auf eine Maxime der Konzentration deuten, obwohl mit dem Bild des absichtlich verkrüppelten Miniaturbaumes auch die hemmende Sozialisation der Protagonistin Nina veranschaulicht wird. *Bonsai* stellt sich in seiner

Vorbehalte der Kritik

Verzicht auf den
roten Faden

Lektüre als
Schlüsselroman

Kombination unterschiedlicher Biographiestränge sogar als ein Metatext dar, der Thorups frühere Texte, beispielsweise die *Jonna*-Serie (1977–87), bündelt und so nicht zuletzt eine textübergreifende Kommunikation von Romanfiguren ermöglicht. Eine autobiographische Lesart bietet sich strenggenommen für *Bonsai* erst dann an, wenn den Lesern – ähnlich wie im Falle Enquists – Einzelheiten über den Lebenslauf der realen Autorin/des realen Autors bekannt sind. Es waren Vertreter der dänischen Medien, die zu einer Lektüre als Schlüsselroman animierten: Thorup habe in diesem Roman ihre Beziehung zu einem Kopenhagener Theaterregisseur verarbeitet, der 1990 an Aids gestorben war. Da der Roman das Thema der aktiven Sterbehilfe behandelt, die Angehörige und Freunde des Kranken gemeinschaftlich leisten, ergaben sich Spekulationen über Thorups eigene Ehegeschichte. Dass viele Rezipienten den Streitpunkt einer aktuellen ethischen Debatte in den Text hineinprojizierten, führte dazu, die interessante Konstruktion und die Überschreitung der realistischen Darstellungstechnik zu vernachlässigen.

Die Funktion der Ich-Definition und Selbstvergewisserung erfüllt in besonderem Maße die Autobiographie: Hier findet im Unterschied zu den Biographien bekannter historischer Personen keine Dichotomisierung von Fakten und Fiktionen, sondern überwiegend eine Syntheseleistung des erinnernden Ichs statt, das auf ein erinnertes Ich referiert. Die Notwendigkeit einer planvollen Komposition bei einer textlichen Umsetzung von Erinnerung wird etwa in Lars Gustafssons Autobiographie *Ett minnespalats* (1994; Palast der Erinnerungen, 1996) zum Ausdruck gebracht, die zur narrativen Strukturierung ein mnemotechnisches Gebäude entwirft. Auf diese Weise wird die biographische Erzählung zugleich mit einer selbstreflexiven Dimension versehen.

Metafiktion

Gustafsson hat einen der bekanntesten metafiktionale Romane verfasst: In *Bernard Foy's tredje rockad* (1986; Die dritte Rochade des Bernard Foy, 1986) sind drei Fiktionsebenen ineinander geschachtelt. Die Titelfigur tritt im ersten Romanteil als Rabbi auf, der zwischen die Fronten zweier Spionageringe gerät. Der Mittelteil wird vom greisen und schließlich sterbenden Dichter B. Foy beherrscht, der den Agentenroman des ersten Teils verfasst hat. Von der ersten in die zweite Fiktionsebene werden u. a. ein Koffer und ein brutaler Spion mitgenommen. Im letzten Teil erklärt sich ein jugendlicher Debütant für die Darstellung in den ersten beiden Teilen verantwortlich, der das Textgebilde durch Traumsequenzen immer weiter entgrenzt. Indem u. a. auf Baudelaires *Les fleurs du mal* (1857), die Philosophie Heraklits und die Dichterautobiographie des Baudelairekenners Bertil Malmberg zurückgegriffen wird, ist ein besonders hohes Maß an Intertextualität festzustellen, das in diesem Fall sogar das übergeordnete Gestaltungsprinzip bildet.

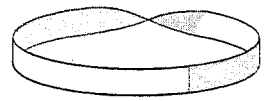
Metafiktionale Literatur thematisiert ihren Entstehungsvorgang sowie generelle Probleme des Schreibens, des Erzählens oder der Versprachlichung ganz allgemein. Das Spektrum kann vom Modellrealismus, der im Text die Konstruktion eines Weltmodells mit literarischen Mitteln sieht, bis zu einer der Literaturtheorie ähnlichen Essayistik reichen, die im Sinne einer produktiven Kritik andere Texte reflektiert und kommentiert. Da die Prozessmimesis vorrangig ist, kann eine Story entweder gar nicht oder nur im Rahmen einer engagierten Leserarbeit identifiziert werden: Möglicherweise besteht die Story im sukzessiven Erzählablauf selbst.

Literatur über
Literatur

Um zu veranschaulichen, wie metafiktionale Texte zwischen dargestellter und als Rahmen fungierender Welt hin- und herschalten, lässt sich als bildliche Analogie das Möbius-Band heranziehen, das in paradoxer und irritierender Weise zwischen Außen und Innen hin- und herwechselt. Auch die berühmte Zeichnung von M.C. Escher, auf der zwei Hände abgebildet sind, die sich gegenseitig zeichnen, drückt die Koexistenz zweier Modelle aus, die sich eigentlich ausschließen müssten. In didaktischer Weise wird hiermit demonstriert, wie verschiedene, gleich gültige Wirklichkeitskonstituenten nebeneinander bestehen und interagieren können: Die Texthaltigkeit der Welt sowie die medialisierte und unzuverlässige Wahrnehmungspraxis erfordern schließlich ein geschärftes Bewusstsein für die Komposition und die Erzählweise von Texten. Eine metafiktionale Tradition hat sich aus dem schriftthematistischen Modernismus entwickelt. Inger Christensens Roman *Azorno* (1967; *Azorno*, 1972) ist einer der prototypischen Texte, auf dessen exemplarischen Charakter Jan Kjærstad hingewiesen hat. Das Verwirrspiel entsteht durch die Verschachtelung von Binnenerzählungen und deren Rahmen, was zu einer Verunsicherung über die jeweilige Position der Erzählinstanz führt. So wird immer wieder in Frage gestellt, wer eigentlich die Wiedergabe der Handlung zu verantworten hat, und somit die Möglichkeit des *suspension of disbelief* systematisch zerstört. Während *Azorno* wie Gustafssons erwähneter Roman von innen heraus zu wachsen scheint, indem jede Figur in jedem neuen Kapitel erklärt, den bisherigen Text bzw. Romanabschnitt verfasst zu haben, schaltet Kjærstads *Homo falsus* zwischen zwei konkurrierenden Instanzen hin und her. Es entsteht ein Wettkampf der beiden erzählenden Figuren, bei dem sie sich gegenseitig zu erzählten Figuren erklären. Erst berichtet die Figur des Schriftstellers über eine Figur namens Greta (Garbo), die bald jedoch selbst behauptet, Verfasserin aller vorausgegangenen Textkapitel zu sein. Die Figur des Schriftstellers erhält sogar einen unheilverkündenden Einladungsbrief von Greta, die zuvor mit Hilfe einer fernöstlichen Liebestechnik drei Männer zum Verschwinden gebracht hat. Die Schriftstellerfigur erklärt ihrerseits, den Roman mit Hilfe eines Computerprogramms kreiert zu haben, was ihre Glaubwürdigkeit ebenso schwächt wie ein Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik. Indem das letzte Kapitel aus der Perspektive eben dieses Schriftstellers verfasst ist, bleibt die Möglichkeit bestehen, dass Greta diesen Abschnitt fingiert hat und damit das letzte Wort behält.

Während das Verschachtelungsprinzip und der Perspektivenwechsel die Erzählmacht begründen oder für ungültig erklären, gibt es auch metafiktionale Werke, die entweder den gedanklichen Knoten bestehen lassen oder die eine Rätselfrage bezüglich der Kompositionsregeln gar nicht erst stellen.

Stellvertretend für einen metafiktionale Knoten sei der Roman *Fjendens land* (Feindesland, 1994) von Astrid Saalbach genannt. Zunächst wird die Geschichte der jungen Mutter Agnete erzählt, die dem biologischen Vater ihres Kindes die Schwangerschaft und Geburt verheimlicht. Im zweiten Teil erfahren die Leser, dass Agnetes Geschichte von einer schriftstellernden Architektin verfasst wurde, die durch das Schicksal einer Bekannten zu ihrem Romanvorhaben angeregt worden war. Von nun an wechseln sich nach dem klassischen Muster die Handlungsstränge auf den beiden Fiktionsebenen ab. Die obere wirkt sich aber schließlich eigendynamisch auf die untere Fiktionsebene aus: Der Vater von Agnetes Sohn versucht diesen nach Tunesien zu entführen, nachdem er zufällig von einem Kopenhagener Taxifahrer, der sich auf die Erzählung einer Kundin berief, den Fortgang der Handlung erfahren hatte: »Sie war Schriftstellerin und dabei, eine Geschichte zu schreiben, die

Das Möbiusband – Modell
für ein metafiktionales
VerfahrenImplosion der
Erzählebenen

auf eine wirkliche Begebenheit zurückgeht, über eine Frau, die ein Kind mit einem tunesischen Einwanderer hat, ohne ihn davon zu unterrichten.« Das Wissen über die Fiktion beeinflusst das Verhalten des unglücklichen Vaters. Die erzählende Architektin müsste also innerhalb der dargestellten Welt Taxi gefahren sein und ihr Wissen an eine dargestellte Figur weitergegeben haben. In diesem Fall scheint die handlungsverändernde Wissensübertragung logisch nicht entschlüsselbar. Hiermit wird natürlich implizit auf die dritte Erzählinstanz von *Fjendens land* aufmerksam gemacht, die die beiden Handlungsstränge gegeneinander ausspielt und den fiktionalen *clash* erzeugt. In der Rahmenhandlung erklärt die Architektin ihren merkwürdigen Roman nämlich zu einem warnenden Beispiel: Dies könne passieren, wenn sich ein Laie mit Kunst befasse.

Das bekannte Element des Fiktionsbruchs, dessen sich auch Dramen bedienen, wenn Figuren kommentierend aus der Handlung heraustreten oder indem auf andere Dramen verwiesen wird, ist bei Saalbach in interessanter Weise variiert: Der Fiktionsbruch führt nicht an die Textoberfläche, in Richtung Leser, sondern implodierend weiter in die dargestellte Welt hinein. Ähnlich wie in *Homo falsus* sind beide Handlungsebenen am gleichen Schauplatz angesiedelt, was die irritierende Simultaneität von Erzählung und erzählter Welt herausstreicht.

Karin Moe wiederum verzichtet sowohl darauf, eine die Textproduktion betreffende Rätselfrage aufzuwerfen als auch sie zu beantworten, und strebt eine leerstellenreiche, offene Ästhetik an, die mit der von lyrischen Texten übereinstimmt. In diesem Fall ist die Metafiktionalität intratextuell und intertextuell beschaffen. Die Autorin verdeutlicht in der Regel ihre Bezugnahme auf fremde und eigene Texte. Die Kurztextesammlung *Kjønnskrift* (Geschlechtsschrift/Schönschrift, 1980) appliziert und kommentiert Ansätze von Luce Irigaray und Helene Cixous. Moes Texte fordern nicht etwa zum identifikatorischen Hineinversetzen auf, sondern ihre Zielvorgabe lautet gerade, dass bei der Lektüre etwas »hinausgelesen« wird. Die choreographieähnliche Komposition arrangiert Fragmente und soll eigendynamisch etwas »hervorschreiben«, was selbst der Autorin vorher noch nicht bekannt war. Moe entwirft mehrstimmige Hybridformen in der Absicht, Formen des geschlechtsspezifischen Schreibens zu praktizieren und zu überprüfen. Die Bevorzugung des Vielfältigen, Heterogenen und Dialektischen begreift sie als weibliches Stilmerkmal. Ein Grenzgänger zwischen literaturtheoretischer Textsammlung, Werkstattband und biographischem Album ist die Anthologie *Sjanger* (Genres, 1986), die Moe aus eigenen und fremden Texten zusammengestellt hat – Dokumentation und literarisches Programm zugleich.

Die Aufsplitterung der Form stellt in Moes experimentellem Roman *Kyka. Ein kriminell roman for ei stemma og kor/kai* (Kyka. Ein krimineller Roman für eine Stimme und Chor, 1984) einen narrativen Ereignisverlauf in Frage, und eine lineare Lektüre ist aufgrund der buchtechnischen und typographischen Darbietung weder im Ganzen noch im Detail möglich. Der Roman besteht aus zwei Buchhälften, die sich von der Vorderseite respektive Rückseite des Bandes aufblättern lassen. Nach Moes eigenen Angaben bildet *Kyka* die A-Seite und der Text *1984. Niklas Eggers aborterte skrifter* (1984. Niklas Eggers abgetriebene Schriften) die B-Seite. Beide Romanhälften sind auf Neunorwegisch verfasst. Der erste Teil ist von der Perspektive der sechsjährigen Kyka bestimmt, die in den 50er Jahren in einer dörflichen Gegend aufwächst. Er ist mehrstimmig aufgebaut; in der linken Spalte wird über den erotisch aufgeladenen Alltag des Mädchens berichtet, und in der rechten Spalte sind parallel dazu in kleineren Buchstaben fragmentarische Kommen-

Verschmelzung
von Literaturtheorie
und Lyrik

Buch-Experimente

tare eines Stimmenchors wiedergegeben. Der Chor-Text enthält u. a. zeitgenössische Zeitungsmeldungen über einen Frauenmord, Gesprächsfetzen, Reklamephrasen, lokalpolitische Meldungen, Ausschnitte einer amerikanischen soziologischen Untersuchung über die norwegische Nationalkultur, eine Passage aus einem Interview mit einer Autorin. Hiermit entwirft der aus dem Drama übernommene Chor einen historischen Kontext. Die Bezüge zwischen den beiden Textspalten sind von den Lesern selbst herzustellen, von ihnen hängt die Bedeutungszuweisung und folglich auch die Interpretation eines Vergewaltigungsfalles ab. Blättert man das Buch vom rückwärtigen Einband her auf, hat man einen anderen, einstimmigen Roman vor sich. Aus einer männlichen Perspektive wird lediglich in fragmentarischen Sequenzen über ein – im Vergleich zu Kykas Beobachtungen – eher abgestumpftes Dasein berichtet. Der Hinweis auf George Orwells gleichnamigen Roman *1984* führt ins Leere. Zwischen den beiden Buchhälften befindet sich eine Doppelseite mit einer schwarzen Graphik, die jeweils ein weißes Frauenbein mit schwarzer Spitzenwäsche zeigt, dessen Oberschenkel in der Buchbindung enden. Wie es Moes Gestaltungsmaxime entspricht, ist die Lesermitarbeit sehr hoch anzusetzen: Sie rechnet mit der eigenen Bibliothek, der Lebenserfahrung und Lektüresituation ihrer Leser »im Gegensatz zu ›Totalschreibern«, die glauben, dass die Leser noch nie ein Buch gelesen hätten«.

Mit der Materialität des Buches zu arbeiten und die Leser schließlich sogar visuell und haptisch zur Mitarbeit zu bewegen erinnert an modernistische schriftthematische Experimente, wie sie in der konkreten Lyrik, in zusammensteckbaren oder permutierenden Texten angewandt wurden. Im Kriminalroman *Bogen* (Das Buch, 1990) von Merete Pryds Helle enthält die Buchmitte eine weiße Doppelseite, die einer Art Schuldzuweisung an die Leser gleichkommt: Da die Protagonistin, selbst Schriftstellerin, spurlos aus dem Text verschwunden ist, werden die Leser des Mordes angeklagt. Das Befangensein in der Sprache soll nachvollziehbar gemacht werden: »Die Strafe besteht darin, unendlich lange in der Fiktion festzusitzen, sowohl in der Fiktion dieses Buches als auch im wirklichen Leben, d. h. außerhalb der Buchdeckel.« Hier sind die Grenzen des Textes identisch mit den Grenzen der Welt.

Viele Autoren bedienen sich metafiktionaler Verfahren oder nehmen Schwerpunktsetzungen dieser Art innerhalb einzelner Werke vor, ohne dass der gesamte Roman dieses Merkmal in Anspruch nimmt. Mitunter können einzelne Gestaltungselemente einen metafiktionalen Effekt haben – wie der olympische Erzähler in Fioretos *Stockholm noir*, der vorgibt, nicht durch die schmutzigen Fensterscheiben einer Straßenbahn blicken zu können, oder Kirsten Thorups Erzählfigur Jonna, die sich innerhalb der von ihr erzählten Welt als Augenzeugin an verschiedenen Orten zugleich aufhält und Einblick in das Bewusstsein mehrerer Figuren hat. Der Roman *Faunen* (1991; Der Faun, 1994) von Anna-Karin Palm lässt die literarische Titelfigur lebendig werden und sich im viktorianischen Interieur einer Schriftstellerin räkel, die sich eigentlich mit einem ganz anderen Thema befassen will.

Der Vorwurf des leserfeindlichen Experiments oder einer allzu theoriebewussten Tour de force lässt sich nicht nur durch diese humoristischen Effekte widerlegen, sondern auch durch den Umstand, dass metafiktionale Texte engagiert und appellativ sein können, wie viele der Romane von Svend Åge Madsen und Kjartan Fløgstad bezeugen. Bei Madsen ist das ethische und moralische Engagement besonders deutlich, indem jedes Werk eine Stellungnahme zu einem gesellschaftlich virulenten Diskussionsthema mit einem eigens hierfür entwickelten erzählerischen Experiment verknüpft. Der Ro-

Materialität des Buches

Metafiktion und
Botschaft

man *Genspejlet* (1999) – der Titel kann sowohl »Widergespiegelt« als auch »Genspiegel« bedeuten – ist auch ein Beitrag zur Debatte über die Gentechnologie. *At fortælle menneskene* (Die Menschen/Den Menschen erzählen, 1989) parodiert u. a. die systemkritische, psychoanalytisch inspirierte Symptomallektüre in der skandinavischen Literaturwissenschaft. Das Gedanken-spiel in *Den gudelige farce* (Die göttliche Farce, 2002) illustriert, wie sich ein Leben ohne Unterbewusstsein gestalten würde, was der freudianischen »großen Erzählung« jegliche Berechtigung nähme: »bewusstlos« wird variiert zu »unterbewusstlos«. Fløgstads Roman *Det 7. klima. Salim Mahmood i Media Thule* (Das 7. Klima. Salim Mahmood in Media Thule, 1986) führt am Beispiel der absurd überzeichneten Biographie eines in der Medienbranche tätigen Linguisten vor, wie das unverpflichtende Nebeneinander sprachlicher und bildlicher Zeichen in Beliebigkeit, nämlich eine neunorwegische *muzak* mündet. Der kompositionelle Rahmen dieses Romanexperiments wird paradoxerweise durch eine aufgelöste, versprengte Subjektivität und die sukzessive Selbstauflösung des Genres gebildet.

Das von selbstbezüglichen Texten vermittelte konstruktivistische Bewusstsein liefert den Lesern zum Teil überraschende Aufschlüsse über das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit, aber auch über die Interaktion mehrerer Fiktionsebenen sowie über Fingierung, Simulation oder Fälschung. Das Ergebnis vieler literarischer Forschungsvorhaben lautet: Die Welt liegt nur in Gestalt der Erzählungen vor, die wir von ihr entworfen haben. Auch wenn frühere Epochen sich bereits metafictionaler Formen bedient haben, ist die konzentrierte Auseinandersetzung mit diesem Thema, bei dem Form und Inhalt zusammenfallen, zeittypisch und lässt auch auf einen literaturphilosophischen Interessenschwerpunkt schließen.

Literatur als Erkenntnisform?

In Prosa und Lyrik, aber auch im Drama lassen sich Tendenzen erkennen, die auf eine Intensivierung der Suche nach metaphysischen Gehalten hindeuten. Kontemplative Vertiefungen können durch metafictionale Verfahren oder minimalistische Schreibweisen in der Prosa oder durch Gedichte angeregt werden, die sich selbstbezüglich als ein textliches Ereignis darbieten. Die Leser haben, sofern zur Mitarbeit bereit, die Möglichkeit, an der Suche der Schreibenden teilzuhaben. Existentielle Bedeutung hat das Verhältnis von Sprache und Welt, das über die Positionierung und Selbstvergewisserung des schreibenden und des lesenden Ichs entscheidet.

Bestimmte Verfahren, die sich auf wenige Mittel beschränken und die Konzentration und Entschleunigung anstreben, werden als minimalistisch bezeichnet. Verknappung und Aussparung, Nahsicht und Detailschilderung, der Zusammenfall von Erzählzeit und erzählter Zeit sind weitere Kennzeichen dieser minimalistischen Ästhetik. Eine ihrer Besonderheiten besteht darin, dass die Begegnung des Betrachters/Lesers mit einem Werk in dieses selbst eingerahmt erscheint. Auf diese Weise bestehen zugleich eine nach innen gerichtete Selbstreferenz des Werkes und eine nach außen gerichtete Referenz auf den Rezipienten. Vor diesem Hintergrund erreichen minimalistische Werke eine individuelle leserabhängige Konkretion. Den Lesern wird das Vorhandensein von potentieller Bedeutung suggeriert, das doch zugleich mit ihnen selbst als eigentlichen »Urhebern« des Textes eng verknüpft bleibt.

Dass die Selbstbegegnung und womöglich auch Selbstbefragung der Rezipienten ein Faszinosum darstellt, belegen sowohl das neu erwachte Interesse an der Lyrik, die positive Aufnahme des verkürzten, in Fragmente lyrischer

Minimalismus



Schönes (Vakkert, 2001) in der Inszenierung von Dieter Giesing am Schauspielhaus Bochum im Jahr 2004. Catrin Striebeck als Hilde und Burghart Klaußner als Geir.

Prosa gegliederten Punktromans als auch der europaweite Enthusiasmus für Jon Fosses Dramen. Die Dramentexte Fosses grenzen das Sprachmaterial durch Wortschatzbeschränkung und syntaktische Reduktionen ein, wobei Wiederholung und Auslassung zu einer weiteren Konzentration beitragen. Dass eines der nicht immer ausgesprochenen Hauptthemen Fosses das Verstreichen der Lebenszeit ist, korrespondiert mit einem interessanten Phänomen der Aufführungspraxis: Da seine Dramen kaum Regieanweisungen enthalten, wurden die Stücke in sehr unterschiedlichen Tempi gespielt, so dass sowohl mehrstündige als auch halbstündige Inszenierungen der selben Stücke stattfanden.

Fosses flexible Leerstellenästhetik lässt sich am Beispiel des Stücks *Ettermiddag* (Nachmittag, 2000) demonstrieren: Die Entwicklungsphasen einer Paarbeziehung werden zum Zeitpunkt eines Wohnungszuges und -auszuges zusammengeblendet, als eine neue Ehefrau anstelle der Ex-Frau einzieht. Ein alter Möbelpacker führt mit seinen geleerten Umzugskartons vor, wie dem Aufbruch und vermeintlichen Neuanfang bereits Vergänglichkeit innewohnt. Die zyklische Wiederholung und wechselseitige Durchdringung von Leben und Tod wird im Epilog zugespitzt und im Schlussbild choreographisch versinnbildlicht, in dem der alte Mann und eine weibliche Verstorbene eine Art verhaltenen Totentanz anführen. Die Rollenfiguren sprechen in ein Schweigen hinein, die Pausen scheinen einen Rahmen um die Sequenzen und Einzeläußerungen zu bilden. Die Annahme einer Dichotomie von »Reden versus Schweigen« wäre irreführend; es wird »beredte Stille« oder »ein sprechendes Schweigen« inszeniert. Fosses Pausen markieren die unermüdlichen, mitunter desperaten Versuche, sich einem Gehalt der Rede anzunähern. Die Bewegung des Einkreisens ist die wesentliche Gesprächsfunktion in diesem Stück: die Konstituierung eines Kerngebiets, dem ein unbestimmt bleibender Sinn zugordnet wird, ohne dass sich die angedeutete »metaphysische Zone« erschließt. Die Pausen als Stellvertreter der verstreichenden Zeit machen den Hauptgegenstand des existentiellen Dramas bei Fosse aus: »Das Leben ist



Jon Fosse – Norwegens größter Dramatiker seit Ibsen?

eine Pause zwischen Geburt und Tod«, wie es Gunnar Ekelöf einmal formulierte.

In den 90er Jahren setzt eine Hinwendung zur Kurzprosa ein, die möglicherweise durch den Minimalismus begünstigt wird. Der Ansatz, die Leser während der Lektüre zu einer Vertiefung und Konzentration zu nötigen, d.h. ihnen Reflexionszeit abzuverlangen, steht im wohl größtmöglichen Gegensatz zu einer im Vorübergehen erzählenden Pop-Literatur.

Kjell Askildsen arbeitet in seinen Kurzprosatexten mit einer nicht zuletzt auf Hemingways Ästhetik aufbauenden Reduktionstechnik. In thematischer Übereinstimmung mit Fosse geht es Askildsen z.B. in *Hundene i Tessaloniki* (Die Hunde in Thessaloniki, 1996) um die Entwicklung und Auflösung menschlicher Relationen, besonders von Paarbeziehungen, in der paradoxen Gleichzeitigkeit von Nähe und Entfremdung. In seiner Prosa ist eine wiederkehrende Abfolge elementarer Szenen auszumachen, in denen psychologische oder metaphysische Grundfragen mit auffallender Stetigkeit durchgespielt und variiert werden, mit teilweise unterschiedlichem Fokus der jeweiligen erzählerischen Untersuchung. Eine Analogie zu Fosses Pausentechnik besteht in dem bei Askildsen beschriebenen Ausweichen des Blicks oder der Vermeidung von Begegnung und Gespräch. Die unterschwelligsten Spannungen und Konflikte werden intensiv umschrieben, so dass das Unausgesprochene, aber Spürbare zum beunruhigenden Zentrum der Texte gerät. Der Erzähler selbst wahrt absolute Neutralität. Askildsen betont eine für den Minimalismus charakteristische Gleichwertigkeit von Schreiben und Nicht-Schreiben, ihm zufolge ist das Streichen von Sätzen ebenso wichtig wie deren Niederschrift. Die Pause und das weiße Papier tragen zur Bedeutungskonstituierung genauso bei wie Wort und Satz bzw. die Beschriftung einer Seite.

Fosse und Askildsen verleihen ihrer existentiellen Sinnsuche durch eine markante Form Ausdruck. Im Unterschied dazu arbeiten beispielweise Hanne Ørstavik sowie Helle Helle und Solvej Balle mit anderen formalen und thematischen Schwerpunktsetzungen, die wegen ihrer Knappheit und Konsequenz aber vom Minimalismus inspiriert erscheinen. Die von Ørstavik beschriebenen elementaren Relationsdramen sind durch hohe atmosphärische Dichte und erzählerische Konzentration gekennzeichnet. Der handlungsarme, aber figurenpsychologisch aufgeladene Roman *Hus og hjem* (1999; Haus und Heim, 2001) von Helle Helle erscheint – im Vergleich zu beispielsweise Askildsens Prosa – weniger sparsam und bedient sich einer revidierten Form des Alltagsrealismus. Balles Roman *Ifølge loven* (1993; Nach dem Gesetz, 1996) bietet eine literarische Versuchsanordnung über vier existentielle Problematiken dar. Der Romantitel verweist auf Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz*; das übergeordnete Thema wird auch mit Paragrafenzeichen und Gesetzeszitate herausgearbeitet. Die vier Fallstudien überprüfen juristische, biblische und naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten auf ihre Gültigkeit, seien es krude Gedankenexperimente der Figuren oder allgemein anerkannte Regularitäten. Die auftretenden Figuren verfolgen jeweils ein Forschungsprojekt: Die physische Grundlage für den aufrechten Gang, die Ursache und Wirkung des Schmerzes, der Entwurf eines mathematisch begründeten Ichs sowie die künstlerische und wissenschaftliche Objektivität des Körpers sind ihre Themen. Für alle Projekte gilt, dass die nach dem Gesetz suchende Figur mit der größtmöglichen Willkür und einer überraschenden Antwort konfrontiert wird. Die hingebungsvolle Anwendung von Rationalitätsprinzipien führt die Forschenden gerade in einen Bereich, der sich für die Ratio als nicht mehr zugänglich erweist. Auch im Zeitalter avancierter Kognitions-



Solvej Balle

forschung und Neurobiologie behält das gesetzmäßig dargebotene Wissen den Status eines nur vorläufigen und zeitabhängigen Kenntnisstandes, aus dem riskante, in die Irre führende Erklärungsmodelle ableitbar sind. In einem Interview von 1993 führt Balle aus, dass die existentiellen Fragen – nicht zuletzt mit Hilfe diskursübergreifender Denkansätze – neu gestellt werden müssen und dass es dazu eines philosophischen Aufbruchs bedarf:

Es gibt nicht länger eine Antwort außerhalb von uns selbst, in der Art des gesellschaftlichen Aufbaus, in den großen Ideologien oder auf irgendeiner Makroebene überhaupt. Es ist ein bekanntes Phänomen in den Naturwissenschaften, dass man mitunter in der Erforschung eines spezifischen Problems nicht weiterkommt, dass man sich plötzlich in einer Sackgasse befindet. Und dann nimmt die Forschung philosophische Züge an, man muss zurückkehren und bestimmte fundamentale Strukturen überdenken.

Aus eben diesem Grund wird bereits in Balles erwähneter Robinsonade *Lyrefugl* der Versuch unternommen, eine Lebensphilosophie zu entwickeln, die der individuellen Suche nach Sinn Rechnung trägt. Ein Band mit Gedichten ist einer der wenigen Gegenstände aus der Zivilisation, die die Schiffbrüchige auf die einsame Insel rettet: Es handelt sich um Inger Christensens Lyrikband *alfabet* (1981; alphabet, 1988). In Bezug auf Balles analytische Prosa- und Lyrik-Texte ist der Systemcharakter von *alfabet* wichtig, mit dem in diesem langen Gedicht neue Sprache und neue Bedeutung generiert werden. Das alphabetische System wird mit dem der Fibonacci-Zahlenreihe (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ...) kombiniert, kompositorisch umgesetzt und schließlich eigendynamisch verfremdet, indem die Reihe plötzlich abbricht und die Ordnung wieder zerstört wird. Der Gedichtzyklus handelt von einer sukzessiven Wiederschaffung der Sprache aus einer Erfahrung der Welt: Eine eindringliche Anrufung der Dinge, Pflanzen und Lebewesen, die es zwar noch in der Gegenwart des lyrischen Ichs gibt, wie etwa die Aprikosenbäume, die aber vom Verschwinden bedroht sind. Christensens zehn Jahre später verfasstes Requiem *Sommerfugledalen* (1991; Das Schmetterlingstal, 1998) verwendet ein klassisches Formprinzip, nämlich den Sonettkranz. Die Flügelform wird typographisch variiert, indem die Schlusszeile des jeweils vorausgehenden Sonetts die Anfangszeile des folgenden bildet, so dass zwei Sonette jeweils einen gemeinsamen Schmetterlingskörper haben. Im abschließenden 15. Sonett werden die Eingangszeilen aller vorausgehenden Sonette zu einem sogenannten Meistersonett komprimiert. Dieses gleicht einer Reihe von Schmetterlingskörpern, von denen alle anderen Sonette wie Flügel abstrahlen. Mit der dänischen Bezeichnung der Schmetterlinge als »Sommervögel« sind diese als ambivalentes Vanitasmotiv begreifbar. Einerseits treten sie durch ihr Aufscheinen und Leuchten, das mit dem Hervorblitzen verloren geglaubter Kindheitserinnerungen assoziiert wird, als Lebenssymbole auf, andererseits mit dem Hinweis auf die allzu beschränkte Zeit des Sommers als Zeichen des Todes, die rasche Veränderlichkeit und eine Instabilität des Daseins ankündigen. Zudem findet Aristoteles' Auffassung der Schmetterlinge als Seelen der Verstorbenen Berücksichtigung.

Das kreative Vermögen der Sprache, neue bildliche Ausdrücke zu entwickeln, wird sogar mit den entomologischen Fachbezeichnungen metapoetisch erschlossen: Der Kaisermantel etwa suggeriert das Illusionäre und den falschen Schein (siehe H.C. Andersens Märchen *Des Kaisers neue Kleider*), der Atlasspinner erinnert möglicherweise eine Weltkarte. Darüber hinaus wird auf ein neuromantisches und ein religiöses Bildinventar u.a. in Form der Psalmendichtung angespielt (»Engel des Lichts«). Während Balles Prosatext

Sinnsuche in der Lyrik

Ifølge loven die fortgesetzte Sinnsuche zum Menschsein gehörig erklärt, führt Christensens Requiem vor, dass die Suchbewegung und die metaphysische Tätigkeit die eigentlichen Ziele der Dichtung sind. Die intensive Erfüllung eines Augenblicks soll bei der Lektüre des Gedichts überpersönlich erfahrbar werden. In der einem ästhetischen Regelwerk unterworfenen sprachlichen Äußerung kann die Erfahrung zu etwas Exemplarischem erhoben und Erkenntnis freigesetzt werden. *Sommerfugledalen* ist somit Elegie und Hymne zugleich: Das Schöne ist dem Schrecklichen und das Ende dem Anfang stets eingeschrieben. Sowohl die überlebenswichtige Notwendigkeit der Illusion als auch die starke lyrische Bildkraft werden in einer intensiven ambivalenten Wahrnehmung konzentriert, wie das Meisteronett ausdrückt:

Sie steigen auf, die Schmetterlinge des Planeten, / in der mittagsheißen Luft des Brajcinotals, / auf aus der unterirdisch bitteren Höhle, / die das Berggebüsch mit seinem Duft verdeckt.

Als Bläuling, Admiral und Trauermantel, / als Pfauenauge flattern sie umher / und gaukeln dem Narren des Universums / ein Leben vor, das nicht wie nichts bloß stirbt.

Wer ist es, der diese Begegnung verzaubert / mit einem Hauch von Seelenfrieden und süßen Lügen / und Sommergesichten von verschwundenen Toten?

Mein Ohr antwortet mit seinem tauben Läuten: / Es ist der Tod, der mit eigenen Augen / dich ansieht vom Schmetterlingsflügel aus.



Pia Tafdrup

In dieser existentiellen Lyrik mündet die Umschreibung des Unsagbaren, die in den minimalistischen Genres mitunter ziellos bleibt, in eine momenthafte Offenbarung des Metaphysischen. Christensen charakterisiert ihre lyrische Strategie als einen Vorgang, der dem des automatischen Schreibens gleicht und bei dem die Sprache eine faszinierende Dynamik entwickelt: »Ich tue so, als ob die Sprache und die Welt ihre eigenen Verbindungen haben. Als ob die einzelnen Wörter außerhalb von mir die Phänomene unmittelbar berühren, auf die sie verweisen. So dass es der Welt möglich wird, einen Sinn in sich selbst zu finden. Einen Sinn, den es im voraus schon gibt« (*Hemmelighedstilstanden* [2000; Der Heimlichkeitszustand, 2000]).

Poetiken können als Metatexte sprachanalytischen und philosophischen Charakter annehmen, wie die beiden Beispiele *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik* (Über das Wasser gehe ich. Skizze einer Poetik, 1991) von Pia Tafdrup und *Mit lys brænder* (Mein Licht brennt, 1985) von Søren Ulrik Thomsen belegen. In ihrer Poetik begründet Tafdrup die ästhetische Eigenbedeutung des sich selbst repräsentierenden Gedichts, das eine vorher nicht dagewesene Bedeutung erschaffe und damit frei von mimetischen Ansprüchen sei. Das Gedicht »lebt davon, sein eigenes Universum darzustellen, aber wohlgehemmt indem es sich bereits vorgegebener Einheiten bedient: Worten, die auf andere Fiktion verweisen oder auf die Welt außerhalb der Sprache«. In Tafdrups an der Schwedischen Akademie gehaltenen Poetik-Vorlesung *Of Thoughts and Words* (1994) vertritt die Autorin u.a. die Ansicht, dass die Utopien der 60er und 70er Jahre im Laufe der 80er Jahre erst schrittweise verabschiedet worden seien und dass eine Hinwendung zu metaphysischen und philosophischen Fragen Anfang der 90er Jahre eingesetzt habe – womit sie die oben zitierte Einschätzung Balles teilt.

Tafdrups Suite *Territorialsang. En Jerusalemkomposition* (Territorialgesang. Eine Jerusalemkomposition, 1994) erweitert das zuvor »körpermodernistisch« beherrschte lyrische Repertoire der Dichterin. »Territorialsang« ist ein Begriff aus der Verhaltensforschung und dient der akustischen Kennzeichnung des Paarungsreviers. Da sich das lyrische Ich mit seiner jüdischen

Abstammung auseinandersetzt, hat der Titel sowohl konkrete als auch autobiographische und symbolische Bedeutung: Ein Gebiet wird erobert und im Laufe der dichterischen Entwicklung mit einem lyrischen Gesang usurpiert. Der kompositionelle Ort Jerusalem ist auch topographischer, symbolischer und mythologischer Ort, wodurch eine bildproduktive Verunsicherung von konventionellen Bedeutungen erreicht wird. Ein feierlicher, privatmythologischer Ton wird angeschlagen; durch die Leitmotive des Vogelflugs und der Spiralbewegung wird eine himmlische Erlösung angedeutet, womit die neosymbolistischen Anklänge zu religiösen gesteigert werden. Die Epiphanie aufzuspüren ist eine zentrale Motivation der dichterischen Tätigkeit, denn der »Schaffensprozess besteht darin, einen Weg dorthin zu finden, wo das Licht begraben ist« (Tafdrup, 1991).

Auch Søren Ulrik Thomsen arbeitet eine neosymbolistische Poetik aus, die darüber hinaus minimalistische Züge aufweist: Für ihn ist das Gedicht eine Text-Skulptur im Jetzt. Der Titel seiner Poetik »Mein Licht brennt« veranschaulicht die Parallelität von Biographie und lyrischer Produktion und bemüht die Rede von einer Vanitas-Lektüre: Das Gedicht beginnt, findet statt und endet, nachdem seine Zeit verstrichen ist. Es ist damit ein textlich dargebotenes Intervall innerhalb der Zeit, das den Lesern eine Position in der zeitlichen Ausdehnung ihrer Biographie zuweist. Diese Leseästhetik eines »Subjekts im Jetzt« erinnert an das Konzept der Werk-Betrachter-Beziehung in der minimalistischen Kunst: Leser oder Betrachter sollen in die Rezeption eines Textes oder Kunstwerks in dessen ästhetischen Zusammenhang integriert werden. Ein in dieser Art verfasstes Gedicht stellt hohe Formansprüche, denn es soll laut Thomsen so elaboriert sein, dass es sich als ein »konkretes, absolutes Anderes« darstellt, das jeden anderen nicht-poetischen Diskurs von sich weist. Die Selbstvergewisserung der Leser bestehe darin, sich als ein Gegenüber des Gedichts ihrer augenblicklichen Präsenz und ihrer Körperlichkeit bewusst und so an die Endlichkeit des Daseins erinnert zu werden. Diese ästhetizistische Note ist eng mit dem inszenierungsverliebten Zeitgeist der 80er Jahre verbunden.

Literatur intermedial

Der städtische Raum als Schmelztiegel der Kunstarten

Nicht nur gattungskombinatorische, intertextuelle und diskursübergreifende Verfahren machen die neuen literarischen Tendenzen aus, sondern auch die Hinwendung zu anderen künstlerischen Diskursen. Der städtische Raum ist in doppelter Hinsicht ein Schmelztiegel unterschiedlicher Künste: Diese begegnen sich innerhalb und außerhalb der kulturellen Institutionen und haben als gemeinsamen Darstellungsgegenstand oft die Stadt selbst. Beide Faktoren tragen in hohem Maße dazu bei, dass sich ein zeittypisches Urbanitätsideal verwirklichen kann.

Wie an der Kopenhagener Kunstszene in den 80er Jahren in besonders markanter Weise erkennbar wird, sind die ästhetischen Kooperationsprozesse an den konkreten Ort der Großstadt gebunden. Zum einen stimuliert die städtische Infrastruktur Kopenhagens mit ihren Cafés, Bars oder Galerien, leerstehenden Fabriketagen, besetzten Häusern und vernachlässigten Stadträumen künsteübergreifende und den Stadtraum erobernde Projekte. Zum anderen gehen die Impulse von der vielseitig interessierten Kopenha-



Reklame für Lyrikveranstaltung



Michael Strunge

Neo(n)romantik

generer Szene aus, einer heterogenen Boheme aus Intellektuellen, Punks, Hausbesetzern und linken Aktivistinnen. Ihr den institutionellen Rahmen sprengendes künstlerisches Engagement erreicht seinen Höhepunkt in der Zeit von 1980 bis 1985. Die Szeneaktivitäten fächern sich u. a. in einer breiten Zeitschriftenlandschaft aus, dessen bekanntestes Produkt die von Michael Strunge herausgegebene Zeitschrift *Sidegaden* (Die Seitenstraße) wird. Im Editorial der Erstausgabe von 1981 heißt es: »Die Seitenstraßen führen dorthin, wo die Worte mehr sind als ein Geräusch. Sie bilden Kanäle, Leitlinien für die energiereichen Ströme, die zunächst nur als ein Zittern in den Nervenspitzen, in der Medienmaschine und den Vorstädten spürbar sind. Es sind Ströme, die uns an andere Orte führen können.« Auch die Interaktion der Künstler mit den Medien wird auf Dichterlesungen oder in Fernsehveranstaltungen dazu eingesetzt, einen kulturellen Trend zu lancieren, der sich auf unterschiedliche Lebensbereiche auswirkt. Um diesen fassen und atmosphärisch bestimmen zu können, wurde eigens der deutsche Begriff »Zeitgeist« importiert. Der dänische Referenzrahmen für die sogenannten Kinder der 68er-Generation ist mit dem Spektrum »zwischen Bowie und Baudrillard« umschrieben worden, wobei sich für die weiblichen Künstler die Reihe »von Grace Jones bis Helene Cixous« eröffnen ließe.

Søren Ulrik Thomsen bezeichnet mit dem Begriff »der blaue Raum« eine künsteübergreifende ästhetische Anschauungsform, die sowohl auf die Romantik als auch den Schein der städtischen Lichtreklamen referiert: Blau ist für ihn die »Farbe der unbegreiflichen, flimmernden Subjektivität, die schönste Neonfarbe, die Farbe, die totenstille Straßen durchdringt, in denen das Licht der Fernschirme vibriert, die Farbe der alten Blume und der »neuen elektrisch blauen Poesie« (Farvel til det blå rum [Abschied vom blauen Raum, 1990]). Er bezeichnet die 80er Jahre in der Rückschau als »eine einzige lange nervöse Turbulenz«, mit der Großstadt als »setting und Ikone«. Die Sprache der Städte und der Stadt ist einem Gedicht Thomsens zufolge elementarer *city slang*, der die Stadt zur notwendigen Lebenswelt erklärt, von der aus sich der poetische »blaue« Raum erschließen lässt. Das alltägliche Gedicht der Stadt entspricht einem Basiscode und Lebenstext: »Dasselbe Gedicht jeden Tag. / Die Worte weigern sich, die Bilder, die Städte zu verlassen. / City slang. / Blauer Raum / zwischen den Mauern. Nacht.« In der beschriebenen Szenographie wird die Nachtseite der Romantik beschworen, ebenso im Motto des Bandes, das B.S. Ingemann zitiert: »Bleib bei uns, wenn die Dunkelheit hervorbricht / Aus den Schleusen der Nacht!«

Thomsens Lyrikband *City slang* (City Slang) leitete 1981 die Ära der »schwarzen Dichterlesungen« in Dänemark ein, Kunst und Literatur werden in stärkerem Maße als zuvor Mode- und Trendphänomene: Neonwölfe im Asphaltchunzel, Bohemiens in Bars, Tänzer in der Nacht – insbesondere in der neuen dänischen Malerei und in Michael Strunges suggestiver Lyrik wird an die expressionistische Auseinandersetzung mit der Großstadt angeknüpft. In Strunges Gedicht *Natmaskinen* (Die Nachtmaschine, aus: *Vi folder drømmens faner ud* [Wir entfalten die Fahnen des Traums, 1981]) heißt es: »Wir sind verkommene Engelskinder / mit Flügeln aus Zukunftsgesang / mit dem Kind im Blut und der Kippe im Maul.«

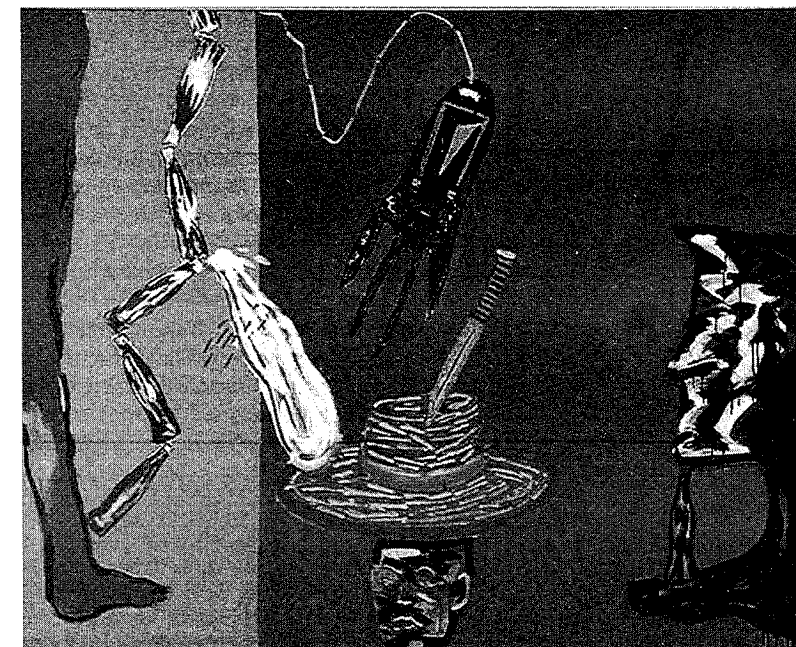
In der »Wilden Malerei« kehren große Metaphern und Symbole zurück, indem umfängliche Formate, satte und grelle Farben (besonders Schwarz, Neongelb und Blau), deutliche Konturen und als Motive Gegenstände und Körper in verfremdeten Proportionen oder schematischen Vereinfachungen bevorzugt werden. Neue, private und verrätselte Bildzeichen und Bildschriften – expressionistischen Hieroglyphen nicht unähnlich – werden erfunden,

Bøddel og offer
(Henker und Opfer)
von D. Dahlin (1982)

Die Neuen Wilden

wobei auf den Gemälden horizontale Anordnungen ohne räumliche Tiefe vorherrschen. Die flächenhafte Bildauffassung und die Einbeziehung der Schrift, die oft zu einem tragenden Motiv wird, weisen Ähnlichkeiten zum Graffiti auf, das zu dieser Zeit Verbreitung findet. Bausteine aus ästhetischen Theorien und der aus Frankreich importierten postmodernistischen Philosophie werden respektlos und direkt in gemalte Zeichen übersetzt, mit einer großen Neugier auf eine Bildsprache jenseits der Wortsprache übertragen. Einen Gedankengang unmittelbar und roh in einem Bild »auszuformulieren«, wie es etwa Claus Carstensen mit dem Gemälde *Le Plaisir du Texte* (1982) versucht (vgl. Roland Barthes' gleichnamiges Werk), faszinierte seinerzeit auch die sprachreflektierenden und mitunter sprachbefangenen Dichter. Das gesamte in der Postmodernediskussion virulente theoretische Repertoire wird in die bunt gemischte Motiv- und Materialsammlung der Maler integriert. Einige Bilder sind sprachthematizierend, indem beispielsweise metaphorische Begriffe oder Redensarten wörtlich gemacht und direkt dargestellt werden. Der Museumsboom und die mediale Vermarktung der neuen Kunstszene setzen zeitgleich mit der Ausstellungstätigkeit der Vertreter der »Wilden Malerei« ein: Die erste skandinavische Ausstellung dieser Kunstrichtung fand 1982 unter dem Titel *Kniven på hovedet* (Das Messer auf dem Kopf) in einer Bibliothek im Kopenhagener Vorort Gentofte statt, wobei Thomsen die Lyriksammlung *Ukendt under den samme måne* (Unbekannt unter demselben Mond, 1982) als Ausstellungsobjekt beisteuerte, die jedoch keine direkte Verbindung zu den Gemälden aufnahm. Kehnet Nielsen setzt den Ausstellungstitel als eine mögliche metaphorische Redensart ins Bild.

Eine Auswahl von Gedichten aus dem Band *City slang* wurde vertont (Lars Hug und Søren Ulrik Thomsen: *City slang*, 1981) und trug dazu bei, dass das schmale Genre Lyrik populärkulturelle Verbreitung fand. Im Um-

Kniven på hovedet
(Das Messer auf dem
Kopf), Gemälde von
K. Nielsen (1982)

Vertonte Großstadtlyrik

gang mit der heruntergekommenen, aber doch verheißungsvollen Stadt sensibilisiert sich das wahrnehmende lyrische Ich. Aufgrund seiner apperzeptorischen Fähigkeiten kann es der Stadt neue subjektive Ansichten abgewinnen, selbst den verfallenen Räumen, die für die Mehrzahl der Städter banal oder hässlich sind. Das lyrische Ich ist überwältigt und voller Hingabe an den ästhetischen Augenblick, den der ›blaue Raum‹ ihm suggeriert. Der sich aus der ambivalenten Haltung ergebende Spannungszustand wird in der musikalischen Umsetzung von Lars Hug und seinen Musikern besonders durch die Stimmführung des Sängers akzentuiert. Von einem monotonen Rezipitativ ausgehend wird eine Melodie entwickelt, die sich vom Sprechton ausgehend nur wenig nach oben oder unten bewegt. Das erste A-capella-Stück von *City slang* besteht aus der Zufallsmusik der Stadt, den Alltagsgeräuschen und Signalen, die die Städter umgeben, aber zugleich auch eine Art städtisches Unterbewusstsein ausmachen. Die zehn Lieder vermitteln heute nostalgische Zeitgeistkultur, insbesondere da sie eine an die Stilvorgaben der damaligen jugendlichen Subkulturen gebundene süßliche Melancholie und passionierte Blasiertheit ausdrücken. Die verletzlichen Bohemiens verharren an den öffentlichen Bühnenorten der Stadt in der Position unbeteiligter Beobachter, wie das Lied *Vent* (Warte) ausdrückt: »In der Kaffeebar mit Zigarette und Cola / im Frost über dem Fußgängerübergang / im dunkelroten Foyer des Kinos / auf der Flucht mit den Händen vor dem Gesicht / wir warten auf jemanden / [...] jahrelang / heute abend.« Für die musikalische Umsetzung sind die Dynamisierung der Sinneswahrnehmung und die Synästhesien interessant: »die Bilder der Nacht sind stürzende Farben«; »die fließenden und wehenden Gerüche des Autos, die fernen Signale des Radios«. Diese lassen sich in der gesanglichen Gestaltung durch eine weitere sinnliche Wahrnehmungsweise anreichern und damit intensivieren. Während das Gedicht *Passager. Rus og fald. Syn* (Passagen. Rausch und Fall. Anblick) besonders textnah, in Form des rhythmisch gelesenen Originaltextes umgesetzt wird, erhält das Reisegedicht *Hamburg-Köln* nur eine Instrumentalversion aus suggestiven Synthesizer-Akkorden, die eine Zugfahrt in der Art von Filmmusik illustriert. Die musikalische Lyrikvermittlung drückt mit ihrem Pathos eine *fin de siècle*-ähnliche Haltung der Lebensintensivierung angesichts einer Untergangsstimmung aus.

Eine späte Weiterentwicklung der 80er-Großstadtlyrik stellt eine Suite des Debütanten Bertrand Besigye aus rhythmischen Gedichten dar, die den Bogen zum musikalischen Genre des Rap spannen. *Og du dør så langsomt at du tror du lever* (Und du stirbst so langsam, dass du zu leben glaubst, 1993) löste Begeisterung aus, vermutlich weil niemand zuvor Oslo mit Hilfe des fremden Blicks einen so urbanen Bewusstseinszustand bescheinigt hatte. Hier wird die sinnliche Reizüberflutung vitalistisch gefeiert, in einem Vortrag, der die Wortzusammensetzungen zu Klangsalven gliedert. Typisch für den Sprechgesang ist die Geste des Zeigens: Sieh diese Stadt! Das lyrische Ich entwirft eine Route durch das Stadtgebiet, die es als berufene dichterische Stimme qualifiziert:

Zeigte auf einen schlafenden Obdachlosen, der die Vorbeigehenden weckte / durch seinen Schlaf, zeigte auf wolfsheulende Straßenprediger / und pinguinwarschelnde Flaschensammler, zeigte auf einen Lippenstiftkuss / auf eine Arme-Männer-Stirn, auf Höflichkeitsphrasen, die sich / von allem Höflichen losgerissen hatten [...] Wie Kinder, die auf einen Affen im Käfig zeigen, zeigte ich auf dich, eine schlafende / Ballerina in einer Rüstung aus Beton versteckt. / Ich zeigte, bis sich der Zeigefinger fremd anfühlte / gegenüber den anderen Fingern der Hand, solange bis *du* anfingst



Bertrand Besigye liest vor dem Osloer Hauptbahnhof

zu zeigen, und du / zeigtest! Auf den krüppeldünnen Dornenkranz meiner Arme um dich herum, [...] du zeigtest auf alles Leben, das in alphabetischer Reihenfolge starb.

Das dialogische Sprechen entfaltet sich besonders im Rahmen von Besigyes Performance, die auch filmisch dokumentiert wurde. Das bekannte Inventar der Großstadtlyrik erscheint hier auf überraschende Weise ›gesampelt‹ (*sampling*: kompositorische Kombinationstechnik von Musikstücken).

Grenzüberschreitendes Theater

Die Popularisierung des Kunst- und Kulturbetriebs, die Diskursüberschreitungen und die Hybridisierung wirken sich auch auf die Institutionsgrenzen aus, wie die Auslagerung des Theaters in den städtischen Raum sowie die direkte Kooperation von Theater und Fernsehen veranschaulichen.

Die Osloer Performance-Aufführung von Cecilie Løveids *Badehuset* (Das Badehaus, 1989) ist auf das engste mit den Kulisseneigenschaften des Stadtraums assoziiert. Das Stück wurde auf dem Gelände einer Industriebrache aufgeführt, auf einem runden Platz in der Nähe stillgelegter Getreidespeicher. Sowohl die Silhouette Oslos als auch die als Kulisse einsetzbare Industriearchitektur bieten die Voraussetzungen für ein einzigartiges Bühnenbild. Die Einteilung in Akte orientiert sich sowohl an der Architektur des Platzes als auch an der Raumaufteilung einer vorgestellten Badeanstalt für Frauen. Die Theatergruppe *Verdensteater*, mit der die Autorin zusammenarbeitete, setzt insbesondere auf visuelle Konzepte, die eine Kooperation von Bild und Text verlangen. Von den 46 auftretenden Schauspielerinnen, Tänzerinnen und Sängerinnen haben nur drei Frauen eine Sprechrolle. Dem knapp bemessenen Text kommt keine dominierende Bedeutung zu; er ist integraler Bestandteil neben Bühnenbild und Choreographie, so dass sich der Text als Lesedrama in der Buchausgabe von *Badehuset* (1990) nur in Verbindung mit den großformatigen Fotografien der Aufführung ansatzweise entfalten kann. Mehr noch als eine Inszenierung institutioneller Theater hat die Aufführung im

Synergetische Inszenierungen

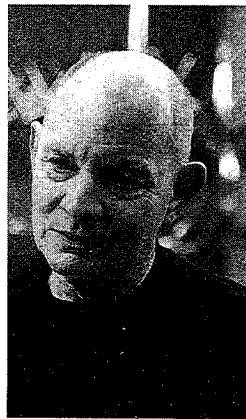
Freien einen temporären Ereignischarakter. Die extrem kurzen Sätze oder Stichwörter nehmen auf die Farbeffekte und Bewegungen der in der Frühlingdämmerung hell aufscheinenden Figurengruppe Bezug. Alle Frauen verschiedensten Alters tragen uniforme Badkleider und Kappen, womit das Thema einer möglichen kollektiven weiblichen Biographie angedeutet wird. Wie so häufig in Løveids Dramen erscheinen die Texte als inszenierte Lyrik, die herkömmliche Zuordnungen wie Dialog oder Monolog nicht zulässt.

Der in Deutschland bereits bekannte schwedische Dramatiker Lars Norén nimmt in seinem berühmtesten Stück *Personkrets 3:1* (Personenkreis 3:1, 1998), dessen Titel eine bürokratische Bezeichnung der Sozialbehörden für eine Problemgruppe enthält, ebenfalls auf einen städtischen Platz Bezug, der als sozialer Brennpunkt schlechthin bekannt ist: Sergels torg in Stockholm, ein Platz, der zum Teil unterirdisch angelegt ist. Obwohl das sechsstündige Drama, 1999 in voller Länge als Fernsehspiel ausgestrahlt, wegen seiner naturalistischen Details als realistisch bezeichnet wurde, ist auch eine religiös anmutende Leidensgeschichte der Außenseiter zu erkennen, die von einer asozialen Gesellschaft geopfert werden. Die Verbreitung von Noréns Dramen ist durch das Fernsehen extrem gefördert worden: Bereits die Erfolgsstücke *Natten är dagens mor* (1982; Nacht, Mutter des Tages, 1987) und *Kaos är granne med gud* (1983; Chaos ist nahe bei Gott, 1987) wurden erst als Fernsehstücke aufgeführt und dann als Textfassungen publiziert. Diese Familiendramen stehen deutlich im Zeichen O'Neills, Albees und nicht zuletzt Strindbergs: Es geht vornehmlich um wechselseitige Abhängigkeiten in familiären und anderen gesellschaftlich gefügten Gruppen, deren Mitglieder sich gegenseitig über einen längeren Zeitraum geprägt und vor allem deformiert haben.

Neben dem Kammerspiel der bürgerlichen Familie gibt es in Noréns Werk das Institutionsdrama, das in Psychiatrie, Krankenhaus und Gefängnis angesiedelt ist. Die bislang größte Fernsehproduktion eines Norén-Dramas (*En sorts Hades*, Eine Art Hades, 1996) hat die Korridore einer psychiatrischen Klinik als Drehort und thematisiert die verdrängte Unterwelt der modernen und aufgeklärten Gesellschaft. Es fällt auf, dass die Dramen inzwischen immer stärker aufeinander Bezug nehmen und sich sogar selbst zitieren, wodurch eine starke Spannung zwischen den naturalistischen und den formreflektierenden Elementen entsteht.

Norén hat für seine Recherchen im Milieu von Obdachlosen, Drogenabhängigen und Psychatriepatienten große Medienaufmerksamkeit erhalten, die mit *Sju tre* (Sieben drei, 1999) einen problematischen Höhepunkt erreichte: Nicht genug, dass sich zwei der als Schauspieler mitwirkenden Häftlinge öffentlich als Nationalsozialisten bezeichnet hatten – während der Aufführung von *Sju tre* flüchteten sie und waren an zwei Morden und einem Bankraub beteiligt. Wegen ihrer rechtsextremen Äußerungen auf der Bühne waren die Schauspieler zuvor bereits angezeigt worden. Wurden die Fiktion eines Theaterstücks und der Rollentext von Figuren mit real verbindlichen juristischen Maßstäben bewertet? Hatte hier eine künstlerische Initiative durch Schaffung von Publizität ein Verbrechen begünstigt? Dies war die Auffassung vieler empörter Schweden, die eine Strafverfolgung des Intendanten forderten. Möglicherweise hatte gerade die Medienpräsenz die Schauspieler zu anmaßenden, nahezu großwahn sinnigen Vorhaben verleitet. Ihre Rolle im Theaterstück hatte sie ihrer Position als Strafgefangene in einer Weise enthoben, die den Einfluss der Fiktion auf die Wirklichkeit unterstreicht.

Eine vergleichbare Unvorhersehbarkeit in der Kollision von Fiktion und Lebenswelt stellte der dänische Künstler Claus Beck-Nielsen in das Zentrum



Lars Norén

seiner Aktion »Journalnr. XX« (Aktenzeichen XX, 2000/01), in der er seine eigene Person buchstäblich aufs Spiel setzte. Die Figur Claus Nielsen nahm im März 2001 ihre Existenz in Kopenhagen auf, ohne Wohnsitz, Personalnummer und Gedächtnis. Von einem angenommenen Nullpunkt setzt sie sich der Alltagsrealität und der gesellschaftlichen Bühne aus. Durch die Reaktionen der Umwelt, durch zufällige Begegnungen und Gespräche, durch die Reaktionen der Sozialbehörden und der Polizei wurde ›Claus‹ allmählich eine Persönlichkeit zugewiesen. Ein Journalist, eine weitere vom Künstler abgespaltene Person, dokumentierte Claus' Erlebnisse. Die übergeordnete koordinierende Instanz, sofern diese überhaupt plausibel bleibt, verfasst schließlich eine Biographie über den verschwundenen Autor. Diese Fingierungsstrategie zielt darauf ab, eine Fiktion aufzubauen, sie in Form einer nach außen hin glaubwürdigen Rolle aufrechtzuhalten und sich als ein ›Anderer‹ der Wirklichkeit auszuliefern. Das Verfahren zur Gewinnung einer Persönlichkeit erinnert entfernt an Kaspar Hausers nachträglich zugewiesene Identität. Das mehrmonatige Projekt wurde in den Medien einerseits voyeuristisch ausgeschlachtet, andererseits war es heftig umstritten, weil es umfassende personelle und finanzielle Ressourcen der Kopenhagener Sozialbehörden beanspruchte.

Ruft man sich die Maxime modernen Theaters in Erinnerung, nach der sich ein Stück erst bei der Aufführung vollendet, wird nachvollziehbar, warum sich die beiden skandalträchtigen Romane Carina Rydbergs erst in der Interaktion mit den Medien, insbesondere Fernseh-Talkshows und Boulevard-Presse, zu einem übergreifenden Spektakel entfalten konnten. Im Roman *Den högsta kasten* (Die höchste Kaste, 1997) rächte sich die Erzählerin Carina an einem namentlich genannten ehemaligen Liebhaber der realen Autorin durch die Auslieferung privater Informationen. In *Djävulsformlen* (Die Teufelsformel, 2000) betreibt sie mit dem in den Medien präsenten Künstler Ernst Billgren ein Katz-und-Maus-Spiel. Die Ankündigung, den Freund und Kollegen zu einem Teil der Fiktion zu machen, verliert ihren schmeichelhaften Charakter, sobald die Solidarität unterhöhlt ist und Raubbau an der quasi-öffentlichen Biographie des anderen betrieben wird. Fiktionalisierung wird hier als Akt der Annexion im Sinne eines Übergriffs praktiziert. Da die Fiktion Auswirkungen auf die Lebensgestaltung hat, inszeniert die Ich-Erzählerin ihren Alltag schließlich so, dass die gelebten und geschriebenen Ereignisse miteinander verschmelzen. Ein Netz aus Intrigen wird gesponnen, das literarisch verwertbares Material erzeugen soll. Weder Niensens noch Rydbergs Inszenierungsprojekte hätten ohne eine aktive Mitwirkung der Medien stattfinden können.

Filme als Analyse von Erzählvorgängen

Nicht nur das Theater erlebt eine Renaissance, sondern auch der Film, wobei die dänischen Regisseure stärkste Impulsgeber sind, insbesondere Lars von Trier und die *Dogma*-Gruppe, aber auch die jüngst wiederentdeckte Regisseurin Jytte Rex. Von Trier und Rex bedienen sich metafiktionaler Verfahren, die implizit oder direkt der Literatur entliehen sind.

Rex' Super-8-Film *Den erindrende* (Der Erinnernde, 1985; 40 Min., Sprecher Povl Dissing), in dem Ausschnitte aus Jorge Luis Borges' Erzählungen *Gottes Schrift* und *Ireneo Funes, der Erinnernde* verlesen werden, ist dem Thema gewidmet, wie durch Erinnerungen Eigenwelten entworfen werden. Es handelt sich nicht um eine konventionelle Literaturverfilmung, sondern um die ›Insbildsetzung‹ zweier Texte. Eine einsame Gestalt im Rollstuhl

Selbstveräußerungen

Erinnerungsmosaik

vor einer Hochhauslandschaft, ein bleicher Gefangener in einem archaischen Verließ, in das nur einmal am Tag Licht fällt – diese beiden Figuren aus der filmischen Rahmenerzählung sind mit der Geschichte über den Jungen Ireneo verknüpft. Dieser ist nach einem Unfall gelähmt, aber mit einer übermenschlichen Erinnerungsfähigkeit begabt, die ihm erlaubt, sein bisheriges Leben und die gesamte Weltgeschichte in konkreten Details träumerisch nachzuvollziehen. So gelingt ihm eine Erweiterung der Zeit, die er wegen Überanstrengung jedoch mit dem Tod bezahlen muss. Der in seine Erinnerungen geflohene Gefangene erkennt, dass er die Freiheit wiedererlangen kann, wenn es ihm gelingt, das übergeordnete Muster seiner Erinnerungswelt zu finden. Nach seiner Auffassung übermitteln ein ebenfalls im Verließ eingesperrter Jaguar, dessen markant gemustertes Fell täglich für einen Moment sichtbar wird, die göttliche Botschaft: Für diese muss der Gefangene nun Worte finden, um dem Gefängnis seines Selbst zu entkommen. Auch für die Figur des gelähmten Hochhausbewohners, die der äußeren Rahmenerzählung angehört, deutet sich eine Krisenüberwindung auf dem Weg der Erinnerung an. Alle drei Rollen werden von der als androgyn dargebotenen Schauspielerin Rose Marie Tillisch gespielt. Das Thema der Motiv- oder Struktur analogie beherrscht die Verknüpfung der Erzählebenen; es wird häufig mit Überblendungen gearbeitet, die eine Struktur doppelt nutzen (z.B. die Arkadengänge in Ireneos Zuhause und der aufwärts führende Gang des Runden Turms in Kopenhagen in rhythmischem Lichtwechsel).

Bei Rex wird Mehrstimmigkeit in einer Intensität und Komplexität visualisiert, die das Wahrnehmungsvermögen der Zuschauer fast übersteigt und es notwendig macht, die Filme mehrfach anzusehen. Kernelemente vieler Filme von Rex sind Szenen, die analog zu narrativen Einheiten gestaltet sind: Beispielsweise entspricht die wiederkehrende Eingangsszene mit einer Treppe einer Hinführung auf das Thema; eine Folge hintereinanderliegender Türöffnungen verweist auf Erzählebenen oder intertextuelle Eröffnungen. Der selbst zum Regisseur ausgebildete dänische Autor Jens Christian Grøndahl nennt Rex' Filme »lyrische, verrätselte Friese«, eine Umschreibung, die den Reihungsstil sowie ein festes Bildinventar zu erfassen vermag. Im Spielfilm *Planetens spejle* (Spiegel des Planeten, 1992), der u.a. auf Island gedreht wurde, tritt in einer Nebenrolle Inger Christensen mit einem charakteristischen Statement auf: »Hier muss man die Welt erdichten, sonst gibt es sie nicht.« Rex' Filme ordnen sich damit einer im weitesten Sinne dichterischen Tätigkeit zu.

Lars von Trier bescheinigt seinen Filmen einen »metafilmischen Charakter«, da sie – wie er betont – hauptsächlich davon handeln, »wie man Filme macht«. Intertextuelle oder interfilmische Bezugnahmen z.B. auf Carl Dreyers Stummfilme sind die Regel. Der umstrittene Film *Breaking the Waves* (1996) verbindet in einer grellen Motivik eine realistische mit einer allegorischen Ebene, die am Schluss des Films durch ein religiöses Wunder entweder zur Kollision gebracht oder aber aufgelöst werden: Nach dem Tod der übermenschlich liebenden Märtyrerin läuten riesige freischwebende Glocken im Himmel. Diese Szene irritiert auf geradezu schmerzhaft Weise, weil sie das Pathos, das der Film aufgebaut hat und mit dem es von Trier gelingt, jegliche Hollywood-Sentimentalität in den Schatten zu stellen, mittels eines Fiktionsbruchs entlarvt. Nicht zuletzt beruft sich der Regisseur auf einen Kerntext der Kinderliteratur: das Märchen von *Guldhjertet* (Goldherz, eine Variante des Sterntaler-Mädchens), das sich aus Liebe zu seinen Mitmenschen selbst opfert.



Lars von Trier

Ein didaktisches erzählerisches Experiment stellt der live übertragene Film *D-Day* dar, der im Jahre 2000 von fast einem Viertel der dänischen Bevölkerung gesehen wurde. Der Film der Gruppe um von Trier entstand aus vier Erzählsträngen, die auf vier verschiedenen Sendern gezeigt wurden und die von den Zuschauern durch Hin- und Herschalten (»Zappen«) verbunden werden sollten. Ein weiterer Sender zeigte alle vier Filme simultan in einem *split screen*-Bild. Dieser Versuch des interaktiven Fernsehens setzt einen Wechsel der Erzähler- oder Figurenperspektive um, der in Buchform beispielsweise in Jan Kjærstads erwähneter Trilogie mit drei komplementären Romanbiographien verwirklicht wurde. Es konnten bei der Betrachtung von *D-Day* potentiell unendlich viele zuschauerabhängige Erzählungen entstehen, ähnlich wie bei der Lektüre von digitalen Hypertexten. Doch das Zapping-Verfahren forderte nicht nur zum Zusammensetzen auf, sondern auch zum Zerlegen, indem ein Erzählstrang zugunsten eines anderen verlassen wird. Es stellte sich heraus, dass diese Wahl oft eine Reduktion möglicher Sinnverknüpfungen bedeutete: Wer einen Film verfolgt, entscheidet sich notwendigerweise gegen drei andere. In der Kombination konnte ohne genaue Koordination der Filmstränge der Eindruck des Zufälligen und Beliebigen entstehen. Ebensowenig lässt das Medium Fernsehen während der Ausstrahlung der Sendung zu, eine einmal getroffene Lektüreentscheidung rückgängig zu machen, wie es Buchlesern durch Zurückblättern möglich ist. In dieser Hinsicht entspricht das Videoband der Druckfassung eines Textes und die Fernsehausstrahlung einer literarischen Lesung oder einer mündlichen Erzählung. Möglicherweise sind doch gerade die mündlichen Kommunikationsformen zukunftsweisend für die medialen Darbietungsformen von Texten bzw. »textlichen Ereignissen«.

Das filmische Konzept der dänischen *Dogma*-Regisseure geht aus einer intensiven Verschmelzung von Theater und Film hervor, da Improvisationen, die künstlerische Eigenverantwortung des Schauspielerteams (für Szenographie, Maske, Kostüm) und die Bild- und Tonaufnahmen vor Ort im Manifest der *Dogma*-Gruppe um von Trier (1995) zentral sind. Die dramatische Handlung lenkt die nachvollziehende Bewegung der mobilen Handkamera und ruft den Zuschauern den temporären Vorgang der filmischen Schauspiel-Aufzeichnung ins Bewusstsein. Der Regisseur Thomas Vinterberg, dessen Familiendrama *Festen* (Das Fest, 1998) auch im deutschen Raum bekannt ist, weist seiner filmisch-dramatischen Arbeit einen politischen Stellenwert zu, indem er das Anliegen einer menschlichen und medialen Wahrheitssuche pointiert.

Literatur im Netz: Hypertextromane und spielerische Text-Animationen

Das seit 1995 kommerziell genutzte World Wide Web hat hohe Erwartungen hinsichtlich einer in Aussicht stehenden zweiten Medienrevolution geweckt, da das Internet im Gegensatz zu Radio und Fernsehen in seiner Kommunikation interaktiv angelegt ist. Der Text im Netz, Hypertext genannt, verfügt über Eigenschaften, die eine leserzentrierte Ästhetik zu begünstigen scheinen, indem eine Vielzahl möglicher Schaltstellen offeriert und die Verknüpfung von Textelementen per Mausclick vorgenommen wird, so dass einmalige Lektüreabläufe entstehen. Die Leser erhalten auf diese Weise den Status von Mitautoren und werden *wreader* genannt. Von dieser Legitimation subjektiver Lektüren und der Prozesshaftigkeit des zusammenzufügenden Textes ging die Verheißung einer datentechnologischen Innovation der Literatur aus, die sich jedoch nur in geringem Maße erfüllt hat.

Interaktives Fernsehen

Konstruktion einer Avantgarde

Es lassen sich drei Arten von Netz-Literatur unterscheiden: erstens nachträglich digitalisierte Literatur (z.B. Volltextangebote wie www.lysator.liu.se/runeberg), zweitens Texte, die in gedruckter Form vorliegen und für das Netz adaptiert wurden (z.B. Klaus Høecks visuelle Poesie *Cassiopeia 10*, 2000), drittens Texte oder Spiele (*adventure games*), die eigens für den Computergebrauch konzipiert sind.

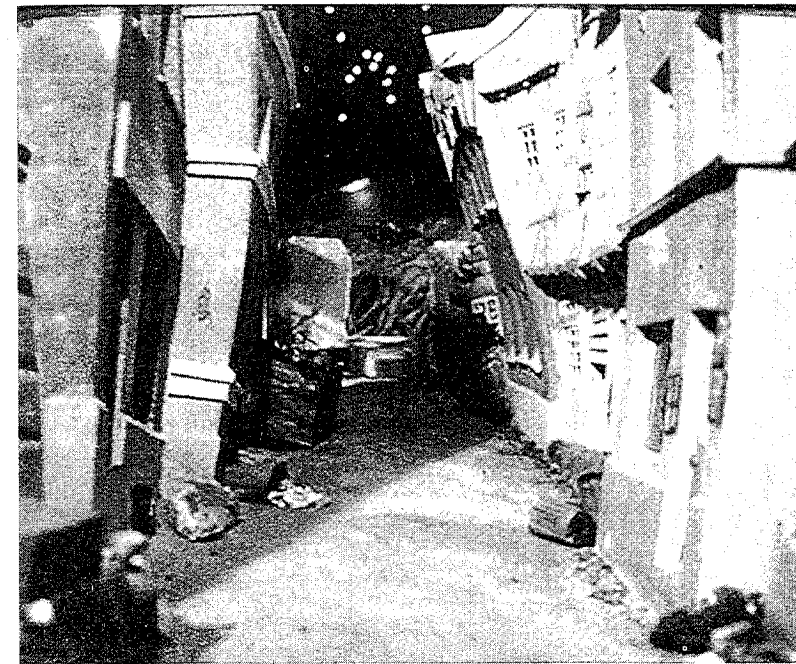
Zur hier ausgewählten dritten Textgruppe zählt der Diskettenroman *Iakttagarens förmåga att ingripa* (Das Vermögen des Beobachters einzugreifen, 1992) Karl-Erik Tallmos, der bereits im Titel das Interaktivitäts-Thema nennt. Er setzt sich aus den komplementären Teilen »New York« und »Stockholm« zusammen. Der Plot basiert auf dem Ereignisverlauf einer Reise, der Begegnung eines Schriftstellers mit einer Fotografin und dem Scheitern ihrer Liebesbeziehung. Die lineare Struktur ist durch die Nummerierung der Kapitel im Inhaltsverzeichnis weitgehend intakt. Auch wenn der Roman für die Digitalisierung konzipiert ist, kann man keine Überschreitung einer konventionellen realistischen Erzählweise feststellen, und es gibt keine dezidiert auf das Computermedium abgestimmten Darstellungsformen.

Im Vergleich hierzu ist der nur im World Wide Web gespeicherte und heute nicht mehr zugängliche dänische Text *Orphus i oververdenen* (Orphus in der Überwelt, begonnen 1996) in seiner Eigenschaft als »Mitschreibroman« feuilletonistisch angelegt. Der Text wurde von Svend Åge Madsen lanciert, und sein Eröffnungskapitel legt erwartungsgemäß einige Spuren, welche die Leser/Mitautoren aufgreifen können: »Als er sie fand, war sie noch am Leben, aber jegliche Gehirnaktivität war aus ihr herausgesogen. Sie lag zusammengesunken vor dem Computer, auf dem ein ihm unbekannter Bildschirmschoner lief.« Da die Mitschreiber überall in den über Links verknüpften Verzweigungen ihre Ergänzungen, Fortsetzungen oder Kommentare anfügen können, ähnelt das virtuelle Gesamtgebilde dem Ausschnitt eines Rhizoms, d.h. eines unbegrenzten, mehrdimensionalen und unüberschaubar verzweigten Labyrinths. Der Roman bestand im Januar 2000 aus 131 Textelementen und endet vermutlich mit einer erwähnten Nachricht der verschwunden geglaubten Eurydike-Figur. Die im Inhaltsverzeichnis mit Hilfe einer Baumstruktur wiedergegebene Auffächerung der Einzelabschnitte bestätigt, dass der kollektive Schreibprozess nicht linear angelegt ist und eine lineare Lektüre sogar ausschließt. Die Konzeption des Kollektivromans signalisiert ein ausgeprägtes Maß an Ironie, wie die Pseudonyme »H.Se Andersen« oder »Svend Åge II« belegen. Im Unterschied zu Tallmos geschlossener Präsentation überschreitet *Orphus i oververdenen* sich selbst, indem Links in das umgebende World Wide Web abzweigen, nicht zuletzt zur Homepage Gottes.

Das *Orphus*-Projekt erscheint im Unterschied zu vielen Text-Animationen spielerisch und offen, da jene eine Mitbestimmung der Anwender auf die Auswahl der Lektürevarianten beschränken, insbesondere wenn es nur eine begrenzte Anzahl von Fortsetzungsmöglichkeiten gibt. Merete Pryds Helle war an der Konzeption des Spiels *Giften* (Das Gift, 1998) beteiligt, in dem sich die Leser mit einer Journalistin identifizieren sollen, die einen Umweltskandal aufdeckt. Die detektivischen Ermittlungen der Figur hängen ganz von den Fähigkeiten der Anwender ab, z.B. davon, wie sie Quellen im virtuellen Archiv auszuwerten verstehen oder Interviews mit Informanten durchführen können. Die Handlung hört auf, falls die Leser bei ihren Recherchen keine Fortschritte erzielen. Die dänische Text-Animation *Blackout* (Michael Valeur und Simon Jon Andreasen, 1997) umfasst CD-ROM und Buch als Paket; die künstlerischen Ambitionen beider Komplemente werden von den

Vernetzt und
unabgeschlossen

Entscheidende
Lesermitarbeit



Szenenfoto aus der
Computer-Textanimation
Blackout

Verfassern betont, um sich von der Bild- und Textqualität herkömmlicher Computerspiele abzusetzen. Der gedruckte Text besteht aus isoliert dargebotenen Erzählsequenzen, die keine identifikatorische Lektürehaltung ermöglichen. Um die Route durch eine gefilmte, eigens für das Spiel hergestellte, plastische Stadtkulisse zurücklegen zu können, müssen sich die Spieler mit einer Figur identifizieren, die das Gedächtnis verloren hat und mit der Rekonstruktion ihrer Erinnerungen befasst ist. Dieses Thema scheint für Hypertexte und Animationen besonders ergiebig, wie bereits der weltweit erste Hypertext-Roman von Michael Joyce *Afternoon, a story* (1987) unter Beweis stellt. Die Vorgehensweise und die Wegwahl der Anwender entscheidet in *Blackout* über die weitere Spielentwicklung, außerdem speichert der Computer ein Eigenschaftsprofil der Spieler, das den Handlungsverlauf ebenfalls beeinflusst. In der Übertragung auf gedruckte Text entspricht dies einer Aktivierung der individuellen »Bibliothek« der Leser. Auf diese Weise wird der kreative Anteil der Lesermitarbeit und ihre elementare Bedeutung für jede Entfaltung literarischer Texte erneut hervorgehoben.

Der den gängigen Lesegewohnheiten entgegenkommende produktmimetische Realismus bestimmt zwar die Übersetzungen auf dem deutschsprachigen Buchmarkt, doch ist darüber hinausgehend eine Vielzahl von Tendenzen auszumachen, die das hartnäckige Klischee eines »skandinavischen Sozialrealismus« unterlaufen. Die im vorliegenden Mosaik herausgearbeiteten formalästhetischen und thematischen Übereinstimmungen der skandinavischen Literaturen sind selbstreflektierende Merkmale und gattungsüberschreitende Verfahren – in der Erzählprosa, in lyrischen Texten und im Drama. Der Begriff der Hybridliteratur wertet Kombinationen oder Genreverstöße auf, indem die zum Thema erhobene Selbstbezüglichkeit eine Schärfung des Erzähl-

Fazit: Hybridliteratur
und Selbstreflexivität

bewusstseins bewirkt. Möglicherweise ist die gattungsmäßige ›Haltlosigkeit‹ des Romans, d.h. sein Vermögen, sich unterschiedlichste Textsorten und Genremerkmale anzueignen, das Hauptcharakteristikum der aktuellen Romanliteratur. Zunehmend wird Textmaterial aus nicht-literarischen Diskursen in die Erzählprosa mit einbezogen.

Die Zunahme an Selbstreflexivität, sowohl innerhalb der Literatur als auch in anderen Kunstarten, ist eine Tendenz der Konzentration, die mit einem verstärkten Interesse an formaler Gestaltung einhergeht und einer – dem Postmodernismus häufig nachgesagten – spielerisch-unverpflichtenden Attitüde widerspricht. Aus konstruktivistischer Sicht setzt sich ein von der Literatur vermitteltes Theorie- und Erzählbewusstsein in unterschiedliche Bereiche ›gestaltender Medien‹ fort, womit die These eines in Frage gestellten Deutungsrechts der Literatur entkräftet wird.

Isländische Gegenwartsliteratur und die neuen Medien

Phantastisches Erzählen

Selbstverständlich markiert das Jahr 1980 in der Geschichte der neueren isländischen Literatur ebenso wenig wie in den anderen skandinavischen Ländern eine strikte Zäsur. Denn einerseits wird in den 80er Jahren an das modernistische Erzählen angeknüpft, wie es Halldór Laxness, Svava Jakobsdóttir, Thor Vilhjálmsson, Guðbergur Bergsson u.a. in den 60er Jahren als Methode entwickelt hatten, andererseits werden die in den 70er Jahren wieder in Mode gekommenen realistischen Darstellungsformen bruchlos weitergeführt und erfreuen sich großer Beliebtheit. Allerdings sind in den frühen 80er Jahren allmählich Schreibweisen zu beobachten, die sich als Anzeichen einer neuen Ästhetik eines phantastischen Erzählens deuten lassen und die sich gerade durch die bewusste Verschmelzung modernistischer und realistischer Traditionslinien auszeichnen. Diese narrative Richtung – in Anlehnung an südamerikanische Modelle oft pauschalisierend magischer Realismus genannt, was die Kombination der beiden Erzählmodi benennt – ist in den 80er Jahren in der schwedischen, norwegischen und dänischen Prosa mit Namen wie Lars Andersson, Göran Tunström, Kerstin Ekman, Kjartan Fløgstad, Tor Åge Bringsværd, Hans-Jørgen Nielsen, Ib Michael und zahlreichen anderen gut vertreten. Die isländische Erzählliteratur weist auch in dieser Phase viele Übereinstimmungen mit internationalen Bewegungen auf.

Der bemerkenswerte Erfolg der Gegenwartsliteratur aus Island auf dem skandinavischen und kontinentalen Buchmarkt der letzten 10–15 Jahre macht jedoch noch auf einen weiteren Aspekt aufmerksam: Isländische Bücher werden nicht zuletzt von einem deutschsprachigen Publikum als Teil der als attraktiv empfundenen ›skandinavischen‹ Literatur rezipiert, wozu auch die inzwischen mehr und mehr professionalisierte Vermittlung beiträgt. Eine quantitativ wie qualitativ repräsentative Auswahl an isländischen Texten – Romane, Krimis, Kinder- und Jugendliteratur, Sachbücher – ist in zuverlässigen deutschen Übersetzungen greifbar. Einige davon, z.B. Steinunn Sigurðardóttirs *Tímaþjófurinn* (1986; Der Zeitdieb, 1997), Einar Már Guðmundssons *Englar alheimsins* (1993; Die Engel des Universums, 1999) oder Hallgrímur Helgasons *101 Reykjavík* (1996; 101 Reykjavík, 2002), haben

Neues Erzählen

die Grundlage von international beachteten Filmen abgegeben: *Voleur de Vie* (1998), *Angels of the Universe* (2000), *101 Reykjavík* (2000). Und es sind gerade solche Neuerungen im Mediensektor, die es rückblickend berechtigt erscheinen lassen, um und nach 1980 wenn nicht von einem radikalen literarischen Umbruch so doch von einer medialen Neuausrichtung zu sprechen, die nicht ohne Konsequenzen für die literarische Praxis und Ästhetik blieb. Beispielsweise verfolgte die 1983 an die Macht gekommene Mitte-Rechts-Regierung von Selbständigkeits- und Fortschrittspartei eine liberale Medienpolitik, die es einem Konsortium ermöglichte, 1984 eine zweite, private Fernsehstation (*Stöð 2*) zusätzlich zu dem seit 1966 bestehenden, staatlichen Monopolsender (*Sjónvarpið*) zu errichten. *Stöð 2* orientierte sich in Programmgestaltung und Formen an englischsprachigen Sendern wie Sky Channel und brachte eine weitreichende Öffnung der isländischen Medienlandschaft mit sich. 1998 wurde mit *Skjár 1* eine weitere private Station in Betrieb genommen. Ein Text wie der eben erwähnte Roman *101 Reykjavík* von Hallgrímur Helgason wäre ohne den Hintergrund der globalen MTV-Ästhetik nicht denkbar und zeigt, wie sensibel Literatur auf aktuelle mediale Herausforderungen reagierte. Prosaautoren und Lyriker betätigten sich in den 90er Jahren in großer Zahl als Texter für die Pop-Kultur, beispielsweise Sjórn für die Sängerin Björk. Mit der Liberalisierung des Fernsehens fiel anfangs der 80er Jahre der Beginn des neuen isländischen Films zusammen, der sich vorwiegend über Verfilmungen literarischer Stoffe – etwa Pétur Gunnarssons *punktur punktur komma strík* (Punkt, Punkt, Komma, Strich, 1976; 1981 verfilmt in der Regie von Þorsteinn Jónsson) – ebenfalls als intermediale Kunst etablierte und seinerseits auf die Romanliteratur zurückwirkte.

Dass die isländische Romanliteratur der 80er und 90er Jahre sozialhistorisch, zeit- und gesellschaftsbezogen, kritisch bleibt und neu nun auch experimentierend, ironisch, witzig wird, zeigt sich am deutlichsten an den Texten, mit denen Pétur Gunnarsson, Einar Kárason oder Einar Már Guðmundsson vor und nach 1980 den Durchbruch schaffen. Als eigentliche Übergangs- und Vermittlungsfigur zwischen den eindeutigen 70er und den uneindeutigeren 80er Jahren fungiert dabei Pétur Gunnarsson. Seine Tetralogie *punktur punktur komma strík*, *Ég um mig frá mér til mín* (Ich, meiner, mir, mich, 1978), *Persónur og leikendur* (Personen und Spieler, 1982), *Sagan öll* (Die ganze Geschichte/Geschichte zu Ende, 1985) stellt ein frühes und modellbildendes Beispiel eines in den folgenden Jahren ungemein verbreiteten Prosa-genres dar, das die Darstellung der rasanten sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung Islands nach dem Zweiten Weltkrieg und die Entstehung einer urbanen Zivilisation zum Generalthema hat. Noch mit den durchaus traditionellen narrativen Mitteln des psychologisch-realistischen Romans erzählt Pétur Gunnarsson die Geschichte einer Person vor dem Hintergrund einer ganzen Gesellschaft und deren Geschichte. Andri steht als Hauptfigur im Zentrum dieser individuell-sozialen Entwicklungsgeschichte, eines Generationenromans, der mit humoristischer Beschreibung des tragikomischen Alltags die problematische Identitätsfindung eines Jungen und gleichzeitig einer Gesellschaft über drei Jahrzehnte hinweg schildert.

In noch ausgeprägterem Maß ist Einar Kárasons sogenannte »Insel«-Trilogie *Þar sem djöflaeyjan rís* (1983; Die Teufelsinsel, 1997), *Gulleyjan* (1985; Die Goldinsel, 1997), *Fyrirheitna landið* (1989; Das gelobte Land, 1999) ein Text, der Zeitgeschichte abhandelt. Hier ist eine isländische Familie, die im Reykjavík der Wohnungsnot nach Kriegsende von amerikanischen Soldaten zurückgelassene Baracken übernimmt, das handlungstragende Kollektiv. Einar Kárason erzählt in einfacher und humorgeprägter Sprache von der

Neue Medien



Umschlag von Pétur Gunnarssons *punktur punktur komma strík* (1976)