

"Less is more": Minimalistische Strukturen  
in Hanne Ørstaviks Romanen *Kjærlighet, Like sant som jeg er*  
*virkelig* und *Tiden det tar*

Schriftliche Arbeit zur Erlangung des Akademischen Grades „Magister Artium“ an  
der Neuphilologischen Fakultät der Eberhard Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von:  
Anika Mackenroth  
Jønholtdalen 2  
3922 Porsgrunn / Norwegen

vorgelegt bei:  
Prof. Dr. Stefanie Würth (Erstgutachterin)  
Hans Raab (Zweitgutachter)  
Porsgrunn, d.15.10.2003

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit eigenständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, deren Übernahme an den entsprechenden Stellen einzeln kenntlich gemacht ist.

Porsgrunn, d. 15. Okt. 2003

Titelbild aus: Lars Elling (Bilder) / Gro Dahle (Tekst): *Album*, Oslo: Cappelen 1999

I.	<u>Einleitung</u> .....	3
II.	<u>Minimalismus: Definitionen und Methode</u> .....	5
	2.1 Drei Definitionsansätze.....	5
	2.2 Exkurs: Rezeptionsästhetik.....	11
	2.3 Exkurs: Literaturtheoretisches Spannungsfeld.....	15
	2.3.1 Realismus.....	15
	2.3.2 Surrealismus und Nouveau Roman.....	20
	2.3.3 Postmoderne.....	24
	2.4 Methode.....	30
III.	<u>Der Standort der norwegischen Literatur in den 1990er Jahren</u> .....	34
	3.1 Realistische und postmodernistische Impulse.....	34
	3.2 Der epische Roman versus „minimalistische“ und „enzyklopädische“ Erzählweisen.....	38
IV.	<u>Hanne Ørstavik: Textanalysen</u> .....	40
	4.1 Minimalismen der äußeren Form.....	41
	4.2 „Hakk“.....	43
	4.2.1 Narrative Minimalismen / Wirklichkeit als subjektives Konstrukt.....	43
	4.2.2 Stilistische Minimalismen / Rhythmus und Emotionen.....	47
	4.2.3 Poetische Minimalismen / Minimalisierung von Abständen.....	49
	4.2.4 Die literarische Tradition.....	55
	4.3 „Entropi“.....	57
	4.3.1 Narrative Minimalismen / Modernistische Entfremdung.....	57
	4.3.2 Poetische und stilistische Minimalismen / Bilder der Entwirklichung.....	60
	4.4 „Kjærlighet“.....	64
	4.4.1 Narrative Minimalismen / Soziale Isolation als zeitgenössisches Phänomen	64
	4.4.2 Poetische und stilistische Minimalismen / Risikogesellschaft und Klischeesprache.....	68

4.5	„Like sant som jeg er virkelig“.....	81
4.5.1	Narrative Minimalismen / Identifikation und Protest.....	81
4.5.2	Poetische und stilistische Minimalismen / Modernistische Entfremdung und diskursive Unterdrückung als Phänomene des zeitgenössischen Alltags.....	87
4.6	„Tiden det tar“.....	98
4.6.1	Abnahme des minimalistischen Gehalts / „Humanistischer Realismus“.....	98
V.	<u>Resümee</u> .....	105
	<u>Literaturverzeichnis</u> .....	110

## I. Einleitung

Die 1990er Jahre sind als das „Jahrzehnt des Minimalismus“ in der norwegischen Literatur bezeichnet worden<sup>1</sup>, und die Kritik hat Hanne Ørstavik zur „Meisterin des Minimalismus“ ausgerufen<sup>2</sup>. In Geir Vestads Artikel „Minimalismens tiår“, erschienen in NLÅ 1999, ist sogar von einer minimalistischen Schriftstellergeneration die Rede, die in den 60er Jahren geboren wurde und in der „oppsiktsvekkende nok“ die Frauen in der Mehrzahl seien. Die Kerngruppe dieser Minimalistengeneration machen seiner Ansicht nach die vier SchriftstellerInnen Tormod Haugland, Håvard Syvertsen, Anne Oterholm und Hanne Ørstavik aus.

Obwohl offenbar in Forschung und Kritik weitgehend Einigkeit darüber herrscht, dass die zeitgenössische norwegische Literatur minimalistische Züge aufweist, gibt es kaum Publikationen, die sich eingehender mit dem Phänomen befassen. Neben der deutschen Dissertation Ingolf Kaspars<sup>3</sup> muss man auf einzelne Artikel in Literaturzeitschriften, auf Geir Vestads bereits zitierten Artikel in NLÅ 1999 und auf die neuesten Ausgaben norwegischer Literaturgeschichte zurückgreifen<sup>4</sup>. Da es sich hauptsächlich um Überblicksdarstellungen und vom Umfang her begrenzte Artikel handelt, ist der zugrundeliegende Minimalismusbegriff zum Teil recht vage ausgeführt und wenig differenziert.

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, Hanne Ørstaviks Rolle als „Meisterin des Minimalismus“ näher zu untersuchen. Dabei liegt es nahe, das Hauptaugenmerk auf die drei Romane zu legen, die ihr ein größeres Publikum und die verstärkte Aufmerksamkeit der Kritik eingebracht haben: „Kjærlighet“ (1997), „Like sant som jeg er virkelig“ (1999) und „Tiden det tar“ (2000). Diese drei Romane bilden außerdem laut Eigenaussage der Autorin eine thematische Einheit. „Jeg ser på disse bøkene som en tematisk trilogi, som utfyller og utdyper hverandre“, sagt Ørstavik in einem Gespräch mit Cathrine Sandnes<sup>5</sup>.

Es stellt sich nun zunächst einmal die Frage, was überhaupt unter Minimalismus zu verstehen ist. In Kapitel 2.1 stelle ich drei Definitionsansätze aus der Sekundärliteratur vor, bevor ich in Kapitel 2.4 dann einen Merkmalkatalog vorschlage, den ich bei der Untersuchung der Texte anwenden will. Eine Schwierigkeit des Minimalismusbegriffs liegt darin, dass er sich nicht losgelöst von seinem literaturhistorischen und -theoretischen Hintergrund untersuchen lässt.

---

<sup>1</sup> Geir Vestad: *Minimalismens tiår*, in: Norsk Litterær Årbok 1999, S.150-168

<sup>2</sup> Miriam Kandlbinder in der *Buchwoche*, Kulturreferat München 1997

<sup>3</sup> Ingolf Kaspar: *Minimalismus und Grotteske im Kontext der postmodernen Informationskultur: ästhetische Experimente in der norwegischen und isländischen Gegenwartsliteratur*, 2001

<sup>4</sup> - Øystein Rottem: *Etterkrigs litteraturen*, bd. 3: *Vår egen tid. 1980-98*, (=Norges litteraturhistorie, bd.8), Oslo 1998 (im Folgenden zitiert als: Rottem)

- Per Thomas Andersen: *Norsk Litteraturhistorie*, 2001 (im Folgenden: Andersen 2001)

<sup>5</sup> Cathrine Sandnes in Dagsavisen vom 7.11.2000

Wie Jutta Person zutreffend feststellt, werden Minimalismen in der Literatur mit ganz unterschiedlicher Funktion eingesetzt, und es wäre daher falsch, es bei einer rein formalen Analyse bewenden zu lassen. In einem zweiten Schritt muss also geklärt werden, in welchem Verhältnis minimalistische literarische Techniken zur literarischen Tradition stehen. Ich füge deshalb zwei Kapitel ein, die dabei helfen sollen, die Spezifität der Minimalismen in Ørstaviks Texten zu erfassen (Kapitel 2.2 und 2.3). Das Unterfangen, einen Überblick über Realismus, Surrealismus, Nouveau Roman und Postmoderne zu geben, verlangt natürlich nach einer gründlicheren und umfangreicheren Darstellung und muss im Rahmen dieser Arbeit grob verkürzt ausfallen. Es geht mir nur darum, die Orientierungslinien aufzuzeigen, die für die Bestimmung der Funktionen der Minimalismen bedeutsam sein können.

Aus der Platzierung der untersuchten Romane im Spannungsfeld zwischen Realismus und Postmoderne ergeben sich dann interessante Aufschlüsse nicht nur über die inhaltliche Problematik der Texte, sondern auch über die ästhetischen Positionen der Autorin. Die Rezeptionsästhetik liefert Begrifflichkeiten, mit denen sich die Besonderheiten des minimalistischen Stils präziser beschreiben lassen (Kapitel 2.2). In Kapitel 2.4 fasse ich noch einmal meine Herangehensweise zusammen.

In Kapitel III gehe ich näher auf die besondere norwegische Literaturlandschaft der 1990er Jahre ein, um zum einen die Wahl der Eckpunkte „Realismus“ und „Postmoderne“ zu rechtfertigen und zum anderen einen Einblick in das literarische Umfeld zu vermitteln, aus dem heraus und in das hinein Hanne Ørstaviks Texte geboren werden. Im Nachhinein werden sich dadurch Ørstaviks Romane in einen größeren nationalen Zusammenhang einordnen lassen.

Mit Kapitel IV wende ich mich schließlich der Textanalyse zu. Obwohl im Mittelpunkt dieser Arbeit die drei Romane „Kjærlighet“, „Like sant som jeg er virkelig“ und „Tiden det tar“ stehen sollen, beginne ich mit Analysen des Debutromans „Hakk“ (1994) und des Nachfolgers „Entropi“ (1995), da in ihnen bereits vieles angelegt ist, was in den späteren Romanen wieder aufgenommen wird. Diese ersten beiden Texte stellen einen fruchtbaren Hintergrund bereit, der die Entwicklung in Ørstaviks Werk verdeutlichen kann.

Mit der Feststellung der formalen Reduktionismen muss, wie bereits angedeutet, immer eine Interpretation einhergehen, ohne die eine Funktionsbestimmung und damit eine Verortung der untersuchten Texte in der literarischen Tradition gar nicht möglich wäre. Die Analysekapitel können daher etwas unübersichtlich wirken. Ich versuche diesem Problem zu begegnen, indem ich in den Kapitelüberschriften der Analysekapitel dem formalen Aspekt stichwortartig

seine Funktion oder inhaltliche Aussage beordne. Auf diese Weise gelingt es mir hoffentlich, die großen Entwicklungslinien in Hanne Ørstaviks Werk aufzuzeigen.

Es ist klar, dass bei einem solchen Projekt, das insgesamt fünf Romane behandelt, viele Einzelaspekte unberücksichtigt bleiben müssen. Die Wahl der minimalistischen Perspektive trägt dazu bei, dass etwa Besonderheiten der Motivik nur ansatzweise einbezogen werden können. Meine Interpretationen erheben selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

## II. Minimalismus: Definitionen und Methode

### 2.1 Drei Definitionsansätze

Obwohl der Terminus *Minimalismus* seit seinem Aufkommen vor über 40 Jahren ein fester Bestandteil der Kulturlandschaft in den USA und Europa geworden ist, lässt sich seine Bedeutung kaum einheitlich definieren. Zum einen ist er in den unterschiedlichsten Disziplinen gebraucht worden (vor allem in Malerei, Plastik, Musik, Architektur und Literatur), und innerhalb dieser noch in den verschiedensten Zusammenhängen<sup>6</sup>. Zum anderen hat sich der Begriff als Teil einer *lingua franca*<sup>7</sup> etabliert: „The word ‘minimal‘ is used loosely these days in reference to any stylistic austerity in the arts.“<sup>8</sup>

Zunächst einmal steht fest, dass sich in den 1960er Jahren in den USA etwa zeitgleich die Richtungen „Minimal Art“ (in Malerei und Plastik) und „Minimal Music“ etablieren, die dem Terminus Minimalismus zur Verbreitung verhelfen und die den programmatischen Grundstein für viele spätere Begriffsdefinitionen legen<sup>9</sup>. Einigkeit besteht auch darüber, dass sich in der amerikanischen Kurzgeschichte der 1980er Jahre ein Phänomen abzeichnet, das als erstes Auftreten oder erste Phase eines literarischen Minimalismus bezeichnet werden kann, wenn auch – im Unterschied zu den Minimal Art-Künstlern – die betroffenen Schriftsteller mit diesem Etikett gar nicht einverstanden sind<sup>10</sup>. Das Zentrum dieser literarischen Entwicklung bildet eine Gruppe amerikanischer SchriftstellerInnen, in deren Mitte in unumstrittener Hoheit der ‚Minimalismus-Papst‘ Raymond Carver thronet, der sich spätestens mit seiner Kurzgeschichtensammlung „What We Talk About When We Talk About Love“ (1981) die

---

<sup>6</sup> Vgl. Goller, Mirjam / Witte, Georg: *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, Wien 2002, S.8 f.

<sup>7</sup> Edward Strickland: *Minimalism: Origins*, Bloomington 1993, S.1

<sup>8</sup> Kenneth Baker: *Minimalism: Art of Circumstance*, New York 1988, zitiert nach: Warren Motte, *Small worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln 1999, S.3

<sup>9</sup> Vgl. Goller/Witte, S.8

<sup>10</sup> vgl. z.B. Jutta Person: *„Less is more“: Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robisons*, Trier 1999, S.12

Aufmerksamkeit von Publikum und Kritik sicherte<sup>11</sup>. In der Regel werden neben Carver noch Frederick Barthelme, Ann Beattie, Bobbie Ann Mason, Mary Robison und Tobias Wolff zu dieser Gruppe gezählt<sup>12</sup>, im Gespräch waren außerdem James Robison (Barth, S.6), Elizabeth Tallent, David Leavitt, Amy Hempel, Richard Ford und Jayne Anne Phillips (Herzinger, S.73; Saltzman, S.423). Wer von literarischem Minimalismus spricht, kommt nicht umhin, auf dessen amerikanische Vertreter Bezug zu nehmen.

Über die Genese, die Ausbreitung und die Einschätzung des Minimalismus als Phänomen bestehen allerdings geteilte Auffassungen. In der Forschung lassen sich grob drei verschiedene Ansätze der Begriffsbestimmung ausmachen, die ich hier kurz darstellen will. Der erste Ansatz besteht darin, den Minimalismus als Kunstperiode zu betrachten, innerhalb derer sich ein minimalistischer Stil medienübergreifend geltend macht. Diese Haltung zeichnet sich vor allem bei Edward Strickland ab (*Minimalism: Origins*, 1993). Strickland kritisiert zwar zunächst, dass der Term Minimalismus in der Forschung zum Teil ausschließlich auf die New Yorker Minimalkunst der 1960er Jahre bezogen und dass damit „the Minimalist era“ (Strickland, S.7) konstituiert werde, steckt dann aber seinerseits nur den Rahmen dieser „Ära“ etwas weiter. Strickland selbst begrenzt die minimalistische Strömung weder auf die 60er Jahre noch auf die minimalistischen Werke New Yorker Bildkünstler. Er sieht hier vielmehr eine frühe Phase einer übergreifenden minimalistischen Tendenz (einer „radically reductive tendency“, gekennzeichnet von „severity of means, clarity of form, and simplicity of structure and texture“, Strickland, S.8 + S.4), deren Impulse sich dann durch verschiedene künstlerische Medien fortgepflanzt hätten. Seinen Ursprung habe der Minimalismus in der amerikanischen Malerei der späten 1950er Jahre. Aus ihr sei dann Mitte der 60er Jahre vor allem in Manhattan die minimalistische Plastik hervorgegangen, die der Bewegung erst eigentlich die Aufmerksamkeit der Kritik eingebracht habe. Simultan zur minimalistischen Skulptur hätten die Entwicklungen in Film und Tanz stattgefunden, gleichermaßen unter Einfluss der Malerei. Minimalistische Musik habe sich etwa parallel zur Malerei seit Ende der 50er Jahre entwickelt. Den literarischen Minimalismus betrachtet Strickland als eine spätere Entwicklung („very much a child of the late sixties and seventies“, Strickland, S.12), in ihren Ursprüngen (er spricht hier konkret von Sam Shepard) von der bildnerischen minimalistischen Ästhetik und der Konzeptkunst beeinflusst. Der

---

<sup>11</sup> vgl. z.B. Person, S.10

<sup>12</sup> siehe Strickland, S.12; Dan Pope: *The Post-Minimalist American Story or What Comes After Carver?*, in: *The Gettysburg Review* 1 (2), Gettysburg 1988, S.331; Motte, S.1; Kim Herzinger: *Minimalism as a Postmodernism*, in: *The New Orleans Review* 16 (3), New Orleans 1989, S.73; John Barth: *A Few Words about Minimalism*, in: *Weber Studies* 4 (2), Ogden, Utah 1987, S.6; Arthur Saltzman: *To See a World in a Grain of Sand. Expanding Literary Minimalism*, in: *Contemporary Literature* 31 (4), Wisconsin 1990, S.423; Person, S.11

minimalistische Stil sei dann schließlich von der „popular culture“ aufgegriffen worden und habe sich unter anderem in Filmmusik, Fernsehwerbung und Design niedergeschlagen. Strickland geht also von einem monogenetischen Ursprung des minimalistischen Trends aus und verfolgt die Wanderung der minimalistischen Impulse zwischen verschiedenen künstlerischen Medien in den USA zwischen etwa 1960 und Anfang der 80er Jahre. Damit suggeriert er, dass es *den Minimalismus* als relativ homogen bestimmbar Stil gegeben habe und dass dieser epochenbildend wirksam geworden sei.

Stricklands Minimalismus-Merkmalkatalog fokussiert auf rein formale Gemeinsamkeiten des Stils in allen oben genannten Disziplinen, da er ja von ihrer gegenseitigen Beeinflussung ausgeht. Generell versteht er Minimalismus als Tendenz zur radikalen Reduktion verschiedener Parameter eines Werks auf ein Minimales. Allerdings vernachlässigt er die spezifische Funktion der reduktionistischen Merkmale und kann daher höchstens eine erste Grundlage für literarische Einzelanalysen darstellen. Der Autor stellt in Bezug auf seine eigene Untersuchung fest: „This study, fundamentally stylistic and formal in orientation, also tends to ignore the deeper philosophical distinctions and concentrates on the physical facticity of the artworks (...).“ (Strickland, S.8) Es geht ihm in erster Linie um ein Abstecken der Grenzen minimalistischer Kunst und um den Versuch ihrer Katalogisierung.

Einen etwas anderen Ausgangspunkt hat Warren Motte in seiner Studie „Minimalism in Contemporary French Literature“ (1999). Zunächst einmal betrachtet er genau wie Strickland den Minimalismus als formales Phänomen, das sich durch eine Reihe reduktionistischer stilistischer Merkmale klassifizieren lasse. Allerdings legt er keine gegenseitige Beeinflussung der künstlerischen Disziplinen innerhalb einer minimalistischen Kunstperiode zu Grunde, sondern nimmt stattdessen an, dass aus jeweils vergleichbaren kulturgeschichtlichen Situationen und in enger Anbindung an die aktuellen Positionen der (beispielsweise) literatur- oder musiktheoretischen Tradition natürlicherweise ein minimalistischer Stil erwachse. Seiner Position zufolge ist also der Ursprung des minimalistischen Stils polygenetisch. Dazu tritt ein zyklischer Aspekt: In der Literatur etwa sei der Trend zur „economy of expression“ ein wiederkehrendes Phänomen von Demokrit bis Beckett, das jeweils als Reaktion auf eine Phase künstlerischer ‚Überfülle‘ folge und somit als historisches Korrektiv wirksam werde. Motte gesteht zwar zu, dass das Phänomen erst kürzlich anhand der amerikanischen Prosa einen Namen erhalten habe, begrenzt aber deshalb dessen Auftreten keinesfalls auf die amerikanische Literatur (geschweige denn überhaupt auf Literatur). Seiner Meinung nach hat das Phänomen Minimalismus in jeder künstlerischen Disziplin seine spezifische Genese, tritt aber jeweils als Antwort auf vergleichbare

soziokulturelle Situationen auf und äußert sich in vergleichbaren Merkmalen. Die Beschreibungskriterien seien deshalb zu einem gewissen Grad übertragbar. Motte geht folglich bei seiner Untersuchung französischer literarischer Minimalisten der 1980er Jahre von den formalen Kriterien aus, die sich anhand der amerikanischen Plastik, Musik und Literatur herauskristallisiert haben, stellt die von ihm untersuchten Texte aber zusätzlich in den Kontext einer spezifisch französischen literarischen Tradition. Er skizziert die Entwicklungslinien von den neo-klassizistischen Autoren über Camus, Blanchot, Robbe-Grillet und Nathalie Sarraute bis in die minimalistische Literatur der 80er Jahre und versucht den Nachweis zu führen, „that minimalism is solidly rooted in our postmodern cultural economy“ und dass sich in den französischen minimalistischen Texten Spuren eines neuen Humanismus offenbaren<sup>13</sup>. Mottes Begriffsbestimmung ist recht offen und erfordert einen hohen Grad an zusätzlicher individueller Spezifizierung auf der Grundlage einiger allgemein formulierter Minimalismen. Auf diese Weise versucht er der Gefahr einer unangemessenen Vereinheitlichung ähnlicher, aber nicht austauschbarer literarischer Phänomene zu entgehen. Einen entsprechenden Ausgangspunkt hat auch John Barth (*A Few Words About Minimalism*, 1986), den ich zur Erweiterung des Mottischen Standpunktes – unter amerikanischer Perspektive – kurz referieren will. Barth stellt ebenfalls fest, dass das minimalistische Prinzip des „Less is more“ schon immer und in unterschiedlichen kulturellen Bereichen populär gewesen sei. Auch er entdeckt vergleichbare minimalistische Tendenzen in der Architektur, Malerei und Literatur des 20. Jahrhunderts, konzentriert sich aber hauptsächlich auf die Entwicklung innerhalb der Literatur und legt keine gegenseitige Beeinflussung der Medien zugrunde. Die Entwicklung des literarischen Minimalismus ist für Barth (im Gegensatz zu Motte, aber mit u.a. Cynthia Hallett) gleichbedeutend mit der Entwicklung der Kurzgeschichte. Eine frühe Manifestation des modernen narrativen Minimalismus findet er deshalb in E. A. Poes Definition der Short Story von 1842, die Entwicklung führe dann weiter über Guy de Maupassant, Tschechow, Henry James und Hemingways Eisbergtheorie in den 1920er Jahren, über Borges, Samuel Beckett (den er als „arch-priest“ des Minimalismus bezeichnet), Donald Barthelme, bis schließlich zu den Autoren der New American Short Story. In dieser Ahnenreihe klingt unter anderem die Bedeutsamkeit der realistischen Tradition für die Entwicklung des Minimalismus an, was Barth auch mehrfach an anderer Stelle betont (er spricht beispielsweise von „minimalism’s kissing cousin realism“, Barth, S.13). Sowohl Realismus als auch Minimalismus seien als Reaktion gegen Formen von exzessivem sprachlichem Maximalismus zu verstehen und somit Werkzeuge einer zyklischen

---

<sup>13</sup> Motte, S.28

Korrektur in der Literaturgeschichte (vgl. Barth, S.13 f.). Um den Boom der amerikanischen Kurzgeschichte in den 70er und 80er Jahren zu erklären, zeichnet Barth außerdem das Bild einer soziokulturellen Situation zwischen Vietnamkrieg, Energiekrise und zunehmend mangelhaften Lese- und Schreibfähigkeiten der amerikanischen Bevölkerung.

Der dritte hier vorgestellte Ansatz ist eine konsequente Fortführung oder Radikalisierung der eben referierten Positionen Mottes, Herzingers und Barths und findet sich ausdrücklich bei Jutta Person („*Less is more*“: *Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robisons*, 1999). Person schreibt:

Die Bezeichnung „Minimalismus“ ist (...) irreführend und reduktiv. Besonders problematisch ist in diesem Fall, daß der Begriff irreführenderweise ästhetische Parallelen zu zeitgenössischen Strömungen in Musik und Malerei suggeriert. (Person, S.13)

Sie koppelt den Begriff vollständig von der Minimal Art in anderen Disziplinen ab, ordnet ihn ausschließlich der amerikanischen Kurzprosa der 80er Jahre zu und konzentriert sich auf die literarische Genese der Strömung bis zu diesem Zeitpunkt, wobei sie – im Sinne Mottes – die soziokulturelle Lage, die aktuelle literaturtheoretische Debatte sowie die individuelle künstlerische Entwicklung der untersuchten Autoren berücksichtigt.

Person charakterisiert den literarischen Minimalismus grundsätzlich als eine Synthese aus (neo-) realistischen und postmodernen Elementen. Damit schließt sie sich John Barth, Cynthia Hallett und vor allem Kim Herzinger an, die den Minimalismus ebenfalls in diesem Spannungsfeld verortet hatten. Während Barth die realistischen Elemente betont, ruft Herzinger (*Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes*, 1989) dazu auf, die postmodernen Aspekte nicht unterzubewerten, und Hallett (*Minimalism and the Short Story*, 1996) bezeichnet die Minimalisten als Neo-Realisten mit postmodernem Weltbild (Hallett, S.491).<sup>14</sup> Das Verhältnis der minimalistischen Autoren zu ihren postmodernistischen Vorgängern sei geprägt von „qualifizierter Bewunderung“, meint Herzinger. Person spricht ihrerseits von einer erneuten Hinwendung zu realistischen Schreibweisen in den 70er Jahren, die Elemente der Postmoderne in sich aufnahmen:

Im Zuge der sozialen Umwälzungen der 60er Jahre betraten zunehmend Autorinnen und Autoren die literarische Bühne, die (...) dem in den ‚experimentellen‘ Texten vernachlässigten sozialen und psychologischen Aspekt in der Literatur neue Impulse verliehen. (...) Der neue Realismus wußte

---

<sup>14</sup> Goller/Witte und Kaspar verweisen darüber hinaus auf groteske Elemente, die mir aber für die Untersuchung Ørstaviks von geringer Bedeutung erscheinen und die ich deshalb in dieser Arbeit ausklammere.

jedoch schon bald die durch die postmoderne Diskussion erkämpften und in formalen und inhaltlichen Experimenten erprobten erzählerischen Freiräume zu nutzen (...). (Person, S.9 f.)

Auf diese Weise seien literarische Mischformen entstanden, die von der Kritik mit Begriffen wie „experimenteller Realismus“, „Hyperrealismus“, „kritischer Realismus“, „phantastischer Realismus“ oder „magischer Realismus“ beschrieben wurden. In den 80er Jahren habe sich eine Strömung abgezeichnet, die zunächst unter der Bezeichnung „dirty realism“ gefasst und dann schließlich als Minimalismus diskutiert wurde<sup>15</sup>. Die Autorin geht also davon aus, dass sich der minimalistische Stil, vor dem Hintergrund einer bestimmten gesellschaftlich-sozialen Situation, aus oder anhand von realistischen und postmodernen Positionen generiert habe. Trotz der gemeinsamen Elemente der als minimalistisch klassifizierten Texte entscheidet sich Jutta Person in ihrer Untersuchung ausdrücklich dagegen, den Minimalismus als „einheitliches literarisches Phänomen“ (Person, S.16) zu behandeln, wie es stark bei Strickland und noch ansatzweise bei Motte, Barth und Herzinger anklang. Bei der literaturwissenschaftlichen Analyse minimalistischer Texte von einer gemeinsamen Ästhetik auszugehen, meint sie, führe oft zur Vernachlässigung der spezifischen Eigenarten des Einzeltextes:

Schriftsteller wie Carver, Beattie, Barthelme oder Robison fanden mit der Hinwendung zu literarischen Reduktionsformen Antworten auf Problemstellungen, die ihnen ebenso sehr aus ihrer je eigenen biographischen und künstlerischen Entwicklung wie aus der gemeinsamen kulturgeschichtlichen Situation erwachsen. Tatsächlich lassen sich anhand der jeweiligen Biographien und in genauer Kenntnis der aufeinander folgenden Phasen im Schaffen der Autoren sehr unterschiedliche Entwicklungslinien auf den jeweiligen minimalistischen Stil hin nachweisen. Die unterschiedliche Genese wiederum lässt auf divergierende ästhetische Ausgangspunkte schließen, die sich in der Prosa der jeweiligen Autoren in individuell verschiedenen Textstrategien niederschlagen. (Person, S.17)

Person geht daher zwar bei ihren Textanalysen von gemeinsamen formalen Merkmalen der untersuchten Texte aus, richtet ihr Augenmerk dann aber intensiv auf die divergierenden Funktionsweisen der minimalistischen Stilmittel im Kontext der Ästhetik des jeweiligen Schriftstellers. Die unterschiedlichen Funktionen des minimalistischen Stils ergeben sich ihrer

---

<sup>15</sup> Person zitiert auch andere sprechenden Bezeichnungen, die laut Barth und Herzinger für dasselbe Phänomen im Umlauf waren, unter anderem „K-Mart realism“, „Diet-Pepsie minimalism“, „post-Vietnam, post-literary, postmodernist blue collar neo-early Hemingwayism“, „New Realism“, „Around-the-house-and-in-the-yard-Fiction“ und „Post-Post-Modernism“ (S.11 f.).

Untersuchung zufolge aus der jeweiligen Positionierung der Texte im Verhältnis zur Realismus- bzw. Postmodernetradition.

Aus den eben ausgeführten Positionen ergeben sich drei Schwerpunkte, die für den minimalistischen Stil konstitutiv zu sein scheinen. Zum ersten tritt er als *Reaktion* gegen sprachlichen Maximalismus in Erscheinung. Zum zweiten verweist seine Positionierung zwischen Realismus und Postmoderne auf eine bewusste und grundsätzlich kritische Haltung gegenüber dem Problem literarischer *Repräsentation*. Und zum dritten haben minimalistische Texte einen eindeutigen *Appell*charakter, dessen spezifische Ausprägung eng mit dem Realismus-Postmoderne-Spannungsfeld verknüpft ist. Je nachdem, wie sich ein Text zum Problem der Repräsentation verhält, verkörpert er unterschiedliche Standpunkte zu Rolle und Möglichkeiten der Literatur in Bezug auf die Lebenswirklichkeit ihrer Rezipienten und nimmt Stellung zu literarischen Konventionen. An dieser Stelle möchte ich daher zwei Exkurse einfügen, die den rezeptionsästhetischen und den literaturhistorischen Hintergrund etwas ausleuchten.

## 2.2 Exkurs: Rezeptionsästhetik

„Less is more“ lautet die immer wieder zitierte Kernformel minimalistischer Ästhetik. John Barth erklärt, ihr „Kardinalprinzip“ bestehe in der Annahme, „that artistic effect may be enhanced by a radical economy of artistic means“ (Barth, S.5). Warren Motte nennt die Vorgehensweise auch „lessening“ und meint: „Through a reduction of means, minimalists hope to achieve an amplification of effect.“ (Motte, S.4), und Cynthia Hallett bezeichnet das Prinzip als „the aesthetic of exclusion“ (Hallett, S.487). Das „Less“ bezieht sich also auf formale Reduktionismen, während das „More“ auf den Affekt des Lesers abzielt. Durch die Reduzierung verschiedener Maximalismen oder Normalismen, die den Erwartungshorizont des Lesers prägen, auf ein Minimales, soll der Rezipient aktiviert und der emotionale Effekt des Textes auf ihn verstärkt werden. Goller/Witte führen aus:

Die Reduktion auf der Oberfläche des Kunstwerks unterschreitet Rezeptionserwartungen und lässt so einen produktiven Mangel entstehen, der eine Kompensationsbewegung durch Imagination auslöst. (Goller/Witte, S.10)

Mit Hilfe einiger Begriffe aus der Rezeptionsästhetik lässt sich dieser Vorgang näher bestimmen. Die Wichtigkeit der Beteiligung des Lesers am Text deutet auf ein spezifisches funktionalistisches Kunstverständnis hin, das ich im Folgenden kurz skizzieren will.

Von Vertretern der Rezeptionsästhetik wie Wolfgang Iser, an dessen Theorie ich mich hier halten möchte, wird der literarische Text grundsätzlich als Kommunikationsangebot an den Leser verstanden. Der Text ist Iser zufolge von der Belebung durch den Rezipienten abhängig, da sich erst im Lesevorgang eine Bedeutung entfalten kann:

Bedeutungen literarischer Texte werden überhaupt erst im Lesevorgang generiert; sie sind das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine im Text versteckten Größen, die aufzuspüren allein der Interpretation vorbehalten bleibt.<sup>16</sup>

Dem Text wird also keine endgültige und vollständig rekonstruierbare Aussage zugeschrieben. Er enthält vielmehr einen „Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten“ (Iser), die vom Leser jeweils gemäß seiner persönlichen Dispositionen realisiert werden.<sup>17</sup> Dieser Spielraum entsteht dadurch, dass der literarische Text nicht direkt ausspricht, was er aussagen soll<sup>18</sup> - darauf komme ich später zurück.

Grundsätzlich, meint Iser, ist der fiktionale Text dadurch motiviert, dass der Autor in seiner Umwelt Defizite bei der Behandlung von Problemstellungen feststellt, auf die er zunächst einmal hinweisen muss, bevor er eventuelle Lösungsvorschläge anbieten kann. Der Text bedient sich daher einer Folie des Bekannten, dessen Mangelhaftigkeit er aufdeckt und vor dessen Hintergrund das Neue Gestalt annehmen kann. Zu diesem Zweck nimmt der Text ein von Iser so genanntes „Repertoire“ an Elementen außertextualer Realität und literarischer Tradition in sich auf, die er in neue Zusammenhänge bringt und die er insofern funktionalisiert, als er auf ihre Untauglichkeit angesichts bestimmter Problematiken der Lebenswirklichkeit verweist.<sup>19</sup>

Die in den Text eingekapselten außertextualen Normen und Werte erfahren (...) eine Umcodierung ihrer Geltung. (...) in der gelöschten Geltung des Bekannten bringt sich die Reaktion des Textes auf seine Umwelt zum Ausdruck. (...) Indem der Text eine defizitäre Funktion des Systems verdeutlicht, stellt er mögliche Einsichten in das Funktionieren des Systems bereit. Das heißt, er deckt auf, worin wir befangen sind.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, in: Rainer Warning (Hg): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1994<sup>4</sup>, S.229

<sup>17</sup> vgl. z.B. Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, S.230 f.

<sup>18</sup> „Es charakterisiert [den literarischen Text], daß er in der Regel seine Intention nicht ausformuliert. Das wichtigste seiner Elemente bleibt also ungesagt.“ W. Iser: *Die Appellstruktur der Texte*, in: Warning 1994, S.248

<sup>19</sup> vgl. Rainer Warning: *Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik*, in: Warning 1994, S.33 f.

<sup>20</sup> Wolfgang Iser: *Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur*, in: Warning 1994, S.306

Den literarischen Elementen kommt dabei eine besondere Bedeutung zu: „Sie nämlich leisten eine bestimmte Vorstrukturierung mittels zitierter Problemlösungen (...).“<sup>21</sup>

Die Bedingung dafür, dass der Text die gewünschten Einsichten beim Leser provozieren kann, dass der Leser also die zugrundeliegende Kritik an bestehenden Normensystemen mitvollzieht und das Innovative des Textes erfasst, sieht Iser in einem gewissen Grad an Unbestimmtheit. Einerseits muss sich der Text auf einen mit dem Leser gemeinsamen kulturellen Hintergrund beziehen, um verstanden zu werden, andererseits darf er aber seinen Gegenstand nicht vollständig bestimmen. Er darf seine Aussageabsicht nicht unvermittelt äußern. Nur dann hat der Leser die Chance, sich am Prozess der Bedeutungsbildung zu beteiligen, die Innovationen selbst zu produzieren und dabei eine persönliche Erfahrung zu machen:

Als Umschaltelement funktioniert Unbestimmtheit insofern, als sie die Vorstellungen des Lesers zum Mitvollzug der im Text angelegten Intention aktiviert. (...) Die Leerstellen machen den Text adaptierfähig und ermöglichen es dem Leser, die Fremderfahrung der Texte im Lesen zu einer privaten zu machen.<sup>22</sup>

Je weniger determiniert ein Text ist, desto stärker fordert er die Beteiligung des Lesers heraus und desto intensiver wirkt er. Er hält also zum einen ein Repertoire außertextueller Elemente bereit, das er nach einer bestimmten Intention oder Strategie organisiert, überlässt den letzten Schritt der Aktualisierung seiner Sinnpotentiale aber seinem Leser. Auf diese Weise ist gewährleistet, dass der Text auf die Erfahrungswirklichkeit des Lesers ein- und auf die kritisierten Umweltsysteme zurückwirkt und in diesem Sinne eine Funktion erfüllt. Außerdem wird die Einsicht vermittelt, dass Bedeutungen immer nur vorläufig sind und sich schon beim nächsten Lesen selbst überholen werden.

Wenn daher minimalistische Texte so ausgiebig Gebrauch von Unbestimmtheitsstellen machen, bedeutet das, dass sie ihren Appellcharakter steigern und ihren Lesern eine entscheidende Rolle im Rahmen des Gesamtkunstwerks einräumen. Ihr Eigenwert als Kunstwerk tritt bescheiden hinter die Aktualisierung durch den Leser zurück. Minimalistische Autoren schreiben für Leser und distanzieren sich damit weit von jeder Dogmatik und von jedem *l'art pour l'art*-Gedanken. Dies spielt natürlich auch für die Selbsteinschätzung des Literaten eine Rolle: Der dekadente Bohème zeigte keinerlei Interesse an öffentlichen

---

<sup>21</sup> Rainer Warning: *Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik*, in: Warning 1994, S.34 f.

<sup>22</sup> Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, in: Warning 1994, S.248 f.

Angelegenheiten und wandte sich ohnehin nur an eine Kulturelite<sup>23</sup>. Der minimalistische Autor dagegen hebt sich nicht durch sein Künstlertum aus der Masse heraus, sondern tritt als Mitmensch mit sozialem Engagement in Erscheinung und bewegt sich auf derselben Ebene wie seine Leser.

Dass die minimalistische Ästhetik der Auslassung oder, um einen Begriff von Stanley Fish zu leihen, ihre „affektive Stilistik“ durchaus nicht immer positiv bewertet wird, zeigt sich deutlich in Äußerungen der Kritik, die vor allem in Zusammenhang mit der amerikanischen Literatur gefallen sind. Polemisierungen wie „less is less“ oder auch „less is a bore“ belegen, dass reduktionistische Strukturen in der Literatur von einigen als Kunstlosigkeit und Banalität interpretiert worden sind.<sup>24</sup> Ulrike Goldschweer formuliert diese Problematik, wenn sie fragt:

Liegt das Komplexe im Minimalistischen verborgen oder eingefaltet und wird es durch das Wahrnehmen / Betrachten lediglich zutage gefördert? Ist also das Minimale im Grunde nur eine Maske des Komplexen? Oder ist es nicht vielmehr umgekehrt: Ist der komplexe Sinn des minimalistischen Ausdrucks nur das Produkt einer Unterstellung durch den Betrachtenden?<sup>25</sup>

Es fragt sich, ob der „komplexe Sinn“, der natürlich in hohem Maß vom Leser konstruiert werden muss, nicht als Ergebnis einer gelungenen Textstrategie betrachtet und als Leistung minimalistischer Literatur anerkannt werden sollte. Diese Frage wird sich wohl kaum abschließend beantworten lassen.

Im Hinblick auf Ørstaviks Texte ist bei der Analyse nach Art und Umfang der Leerstellen zu fragen. Außerdem soll untersucht werden, inwieweit sich das in die Texte hineingezogene Repertoire an Schreib- oder ganz allgemein Ausdrucksweisen als mangelhaft und unzureichend erweist. Darüber hinaus interessiert die spezielle norwegische Literaturlandschaft der 90er Jahre, die ja die Lesererwartung prägt und die zum Teil von den Texten selbst als Bezugsrahmen aktualisiert wird.

---

<sup>23</sup> vgl. Schweikle, Günther u. Irmgard (Hgg.): *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 1990<sup>2</sup>, S.260

<sup>24</sup> Kim Herzinger bringt die negative Kritik auf den Punkt: „It seems to me crucial to decline the easy critical temptation which they so often favor – the quick transition from registering minimalist „spareness“ to evaluating it as „anorexic“; or from detachment to „despair“; from terseness to „impoverishment“; from coolness to „condescension“; from depthlessness to „nihilism“; from representationality to „formal naiveté“; from domestic to „limited“: or from choosing the first person or present tense to an incapacity to doing anything else.“ S.73

<sup>25</sup> Ulrike Goldschweer: *Komplexität durch Minimalismus*, in: Goller/Witte, S.187-198

## 2.3 Exkurs: Literaturtheoretisches Spannungsfeld

Jutta Person spricht, wie oben ausgeführt, vom Spannungsfeld zwischen Realismus und Postmoderne, innerhalb dessen sich minimalistische Texte bewegten. Ein solches Feld findet man auch in der norwegischen Literatur der 80er und 90er Jahre vor, wie ich in Kapitel III referieren werde. Warren Motte hatte außerdem auf die Fruchtbarkeit einiger Aspekte des Nouveau Roman für die Untersuchung minimalistischer Texte hingewiesen. In Zusammenhang mit Ørstaviks Werk wurde von der Kritik (mit dem Verweis auf Nathalie Sarraute, Leslie Kaplan und Marguerite Duras) ausdrücklich auf Parallelen zur französischen Literatur und zum Nouveau Roman angespielt.<sup>26</sup> Øystein Rotten beobachtet darüber hinaus innerhalb der norwegischen minimalistischen Literatur Elemente von „traumartigen Erfahrungen“ in einer „surrealistischen Bildsprache“, die sich vor allem bei weiblichen Autoren fänden. Ich möchte die genannten Strömungen hier kurz darstellen, insoweit sie für den Minimalismus relevant sind, um sie später in Hanne Ørstaviks Romanen identifizieren zu können.

### 2.3.1 Realismus

Der Begriff Realismus wird, wie so viele klassifizierenden Begriffe, in sehr verschiedener Weise eingesetzt und inhaltlich unterschiedlich gefüllt. Grundsätzlich sind mindestens die drei Verwendungsweisen *Realismus als Epochenbezeichnung*, *Realismus als kunsttypologischer Begriff* und *Realismus als Stilmerkmal*<sup>27</sup> zu unterscheiden, von denen in erster Linie der letztere für diese Arbeit interessant ist. Die Begriffe überschneiden sich aber, wie auch im Folgenden deutlich wird.

Die *Epochenbezeichnung* bezieht sich (in der europäischen Literaturgeschichte mit Russland und den USA) auf die Zeit von etwa 1830 bis 1880 zwischen Romantik und Naturalismus.

Die Eingrenzung auf diesen Zeitraum sei legitim, meint H. Weidhase, weil

die auch heute noch vorherrschenden Bedeutungsmerkmale von Realismus auf die Wirklichkeitssicht des 19. Jahrhunderts zurückweisen: Realismus wird gemessen anhand der wiedergegebenen, zeitbezogenen Aktualität, der mitgeteilten Reflexion über soziale, ökonomische, politische und

---

<sup>26</sup> Geir Vestad in NLÅ 1999; Atle Kittang in seiner Preisrede anlässlich der Vergabe des *Sult-prisen* an Ørstavik 1999; M. Kandelbinder spricht in der Buchwoche in Bezug auf „Hakk“ und „Entropi“ von einer *écriture automatique*.

ideologische Zeiterscheinungen, an den dargestellten Kausalzusammenhängen von gesellschaftlicher und individueller Daseinsform, der Exaktheit des zeitlichen und räumlichen Details, der psychologischen Differenzierung der dargestellten Personen und jenem Anspruch, Wirklichkeit nicht als statistisch festgelegte Situation, sondern als „Dialektik der Kulturbewegung“ (G. Keller) zu begreifen.<sup>28</sup>

Trotz der hier genannten gemeinsamen Charakteristika unterscheiden sich die Ausprägungen des realistischen Stils in den verschiedenen Kulturkreisen zum Teil deutlich voneinander, wie man etwa am Beispiel der deutschen und der französischen Literatur sehen kann (ich werde später darauf zurückkommen). Die oben genannten grundlegenden Kriterien des Realismus im 19. Jahrhundert können aber durchaus als Maßstab für spätere realistische Strömungen herangezogen werden.

Die Debatte, die hinter dem *kunsttypologischen Begriff*<sup>29</sup> steht, geht auf Aristoteles zurück, der unter dem Begriffspaars Mimesis / Poiesis bereits das Verhältnis von historischer Wirklichkeit und ihrer Abbildbarkeit in der Dichtung problematisiert hatte. Seit 1826 (das heißt seit der ersten Verwendung des Ausdrucks in einer Rezension des „*Mercure français*“) wird diese Beziehung unter dem Stichwort *Realismus* diskutiert. Realistisch heißt hier: dem angenommenen Wesen und der Struktur der Realität so weit als möglich entsprechend. Weidhase weist darauf hin, dass es sich um eine polemische Begriffsverwendung handelt, die eng mit der jeweiligen Wirklichkeitsauffassung des Sprechers verbunden ist. Je nachdem, welche Strukturen in der Realität ausgemacht werden, variieren natürlich die literarischen Darstellungsmittel. In diesem Sinn sind auch beispielsweise romantische oder poststrukturalistische Texte intentional realistisch zu nennen. Robbe-Grillet bringt es folgendermaßen auf den Punkt: „Der Realismus ist die Ideologie, die jeder gegen seinen Nachbarn ins Feld führt.“<sup>30</sup> Als Beispiele der neueren Diskussion des kunsttypologischen Begriffs führt Weidhase die Positionen von G. Lukács, B. Brecht, R. Wellek und Th. Adorno an, auf die ich aber in diesem Rahmen nicht näher eingehen will. Für diese Arbeit ist zunächst vielmehr der Realismus als literarischer Stil relevant.

Der *realistische Stil*, den Weidhase als überzeitliche Konstante bezeichnet, lasse sich als „zumindest (...) quantitativer Zuwachs an Elementen der äußeren Wirklichkeit [in den]

---

<sup>27</sup> Ich lehne mich vor allem an den Artikel „Realismus“ von Dr. Helmut Weidhase in Metzlers Literaturlexikon an, der die meisten der für diese Arbeit relevanten Aspekte des Realismus umfasst und komplex formuliert. Metzler Literaturlexikon, S.375-377

<sup>28</sup> Metzler Literaturlexikon, S.376

<sup>29</sup> für die folgenden Ausführungen vgl. Metzler Literaturlexikon, S.375 f.

<sup>30</sup> zitiert nach Metzler Literaturlexikon, S.376

Kunstwerke[n]“<sup>31</sup> vor allem in Spät- und Übergangszeiten feststellen<sup>32</sup>. Mit Elementen der äußeren Wirklichkeit sind hier die Aspekte gemeint, die oben die Wirklichkeitssicht des 19. Jahrhunderts charakterisieren sollten, also „zeitbezogene Aktualität“ im Sinne von wiedergegebener „Reflexion über soziale, ökonomische, politische und ideologische Zeiterscheinungen“, „dargestellte Kausalzusammenhänge von gesellschaftlicher und individueller Daseinsform“, „Exaktheit des zeitlichen und räumlichen Details“ und „psychologische Differenzierung der dargestellten Personen“. Gemeinsam ist den verschiedenen Erscheinungsformen des Realismus das grundsätzliche Bemühen um

die wirklichkeitsgetreue Darstellung der gegebenen Tatsachen und natürlichen Verhältnisse und sinnlich erfahrbaren Vorgänge mit den ihnen angemessenen einfachen sprachlichen Mitteln im Gegensatz zu idealisierender Verklärung und traumhaft-dämmernder romantischer Phantasie.<sup>33</sup>

Den realistischen Strömungen liegt, wie Weidhase zusammenfasst, ein Realismusverständnis zugrunde, „das sich durch konkrete, historische Mitteilung des Faktischen bestimmt“<sup>34</sup>. Die Vorgabe „Realismus“ bezieht sich damit sowohl auf den Inhalt („gegebene Tatsachen“, „natürliche Verhältnisse“, „sinnlich erfahrbare Vorgänge“ oder das „Faktische“) als auch auf Sprache und Form („wirklichkeitsgetreue Darstellung“, „einfache sprachliche Mittel“ oder „konkrete, historische Mitteilung“) der Literatur. Zusammen mit dem Stichwort der zeitbezogenen Aktualität ergibt sich nun ein recht deutlicher Begriff von Realismus als überzeitlichem Stil, wie er im Lauf der Literaturgeschichte immer wieder in Erscheinung getreten ist.<sup>35</sup> Ihm liegt ein Wirklichkeitsverständnis zu Grunde, dass von einer objektiven Faktizität der äußeren Wirklichkeit ausgeht und ihre Erkennbarkeit und Darstellbarkeit nicht in Frage stellt. Es ist Aufgabe des realistischen Autors, in seinen Texten die wahre Beschaffenheit der Realität aufzudecken.

Die grundlegenden Merkmale des realistischen Stils lassen sich gut am Beispiel der Literatur des 19. Jahrhunderts konkretisieren. Inhaltlich verschiebt sich der Akzent von der idealisierenden ‚Oberklasse-Literatur‘ der Klassik und Romantik zu einem kritisch-sozialen Blick auf die Unter- und Mittelschicht der Gesellschaft. Der realistische Autor zeigt den gewöhnlichen „Menschen im Alltag, in der Arbeit und in seinen natürlichen

---

<sup>31</sup> Metzler Literaturlexikon, S.376

<sup>32</sup> Als Beispiele nennt er die spätantike Tragödie und Komödie, den spätromischen Realismus und den Realismus des Spätmittelalters.

<sup>33</sup> Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989<sup>7</sup>, S.743

<sup>34</sup> Metzler Literaturlexikon, S.376

gesellschaftlichen Bindungen und Verhältnissen“<sup>36</sup>. Im Vordergrund stehen neben den sozialen Missständen auch damit verbundene existenzielle Fragen des Daseins:

Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die seelischen Funktionen und ihre Beziehungen zur Körperwelt, jedoch ohne Beziehung zum Transzendenten (...).<sup>37</sup>

Das Transzendente hat im Zeitalter der Industrialisierung, des Positivismus und Materialismus und der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnismethoden seine Hoheit verloren.

Stattdessen wenden sich die Schriftsteller ihrer unmittelbaren Umwelt zu, deren Nuancen sie sich durch detailreiche Schilderungen annähern.

Pessimismus, Resignation, Glaubens- und Illusionslosigkeit im metaphysischen Bereich – bei aller Verehrung des Unerforschlichen – bringen als Gegengewicht das Streben nach irdischer Verwirklichung der Menschlichkeit, Sinnenzugewandtheit und Diesseitsfreude, die in dieser Epoche ihren dichterisch gültigsten Ausdruck fand (...).<sup>38</sup>

Die realistische Literatur macht es sich zur Aufgabe, die Beschaffenheit des menschlichen Daseins für den Leser zu formulieren und ihm Hilfe und Stütze in seiner konkreten Lebenssituation zu sein.

In Bezug auf die Wirkungsabsicht zeichnen sich im Lauf der Geschichte zwei Standpunkte ab, die sich beispielsweise in den Positionen des deutschen versus den französischen Realismus des 19. Jahrhunderts manifestieren. Die Bezeichnung *poetischer Realismus*, die für die deutschsprachige realistische Literatur ab 1848 geprägt wurde, indiziert bereits die weniger gesellschaftskritische Haltung dieser Literatur. Im Gegensatz zu den Franzosen neigen die deutschen Autoren dieser Epoche zu einer Verklärung der Realität, zu Subjektivierung des Erzählens und zu „idyllischer Resignation“<sup>39</sup>. Statt die gesellschaftlichen Verhältnisse zu problematisieren, halten sie sie mit Hilfe einer humoristischen Erzählweise auf Distanz und lassen sie ungefährlich erscheinen. Dem steht auf französischer Seite eine ausgeprägt sozialkritische Literatur gegenüber, die von einer „desillusionistischen, antibürgerlichen Haltung“<sup>40</sup> geprägt ist. Dieser Haltung entspricht ein Erzählverfahren, das

---

<sup>35</sup> Die These vom Aufkommen realistischer Tendenzen in Spät- und Übergangszeiten wird auch von der Tatsache gestützt, dass sich gegen Ende der sogenannten *zweiten Phase der Literaturrevolution* oder *zweiten Moderne* die Richtungen *kritischer Realismus* und *sozialistischer Realismus* als Oppositionsbegriffe etablierten.

<sup>36</sup> von Wilpert, S. 744

<sup>37</sup> von Wilpert, S.743

<sup>38</sup> von Wilpert, S.743

<sup>39</sup> Metzler Literaturlexikon, S.377

<sup>40</sup> Metzler Literaturlexikon, S.377

„auf den individuell vermittelnden Erzähler verzichtet“<sup>41</sup> (beispielsweise bei Flaubert) und sich bewusst um eine möglichst objektive Darstellung der Wirklichkeit bemüht. Der realistische Autor in diesem Sinn schildert die Welt vorgeblich „unparteiisch“ und „ohne moralische Wertung“<sup>42</sup>, steuert aber natürlich trotzdem seinen Leser im Rezeptionsprozess – wenn auch, seinem Selbstverständnis zufolge, nur durch die gezielte Auswahl der beschriebenen Passagen beziehungsweise durch das Weglassen anderer. Das Auffüllen dieser genau bemessenen Leerstellen wird dem Leser überlassen, der damit aktiv in den Prozess der vom Autor vorgezeichneten Sinnstiftung einbezogen wird und idealerweise die ‚Moral‘ des Textes zu seiner eigenen macht. - Einen kritischen Realismus, der sich in der aktuellen gesellschaftlichen Debatte engagiert, finden wir in Norwegen etwa ab den 1880er Jahren, vertreten vor allem durch Ibsen, Bjørnson, Lie, Garborg, Kielland und Amalie Skram<sup>43</sup>. Ein poetischer Realismus zeigt sich etwa in Bjørnsons Idealisierungen des Bauerntums, obgleich auch hier eine gesellschaftliche Vision hinter den Schilderungen steht.<sup>44</sup> -

Hemingway hat eine solche Steuerungstechnik unter der Bezeichnung New Theory (auch Omission Theory oder Eisbergtheorie genannt) formuliert. Es handelt sich dabei um eine Technik der Auslassung beziehungsweise der Reduzierung des Textumfangs, die darauf abzielt, den Leser zu aktivieren und den emotionalen Effekt des Textes zu verstärken.

Hemingway schreibt:

You could omit anything if you knew what you omitted, and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood.<sup>45</sup>

Im Hintergrund scheint auch hier die Annahme zu stehen, dass der Autor ein einheitliches Sinngefüge im Kopf hat, von dem er dem Leser gezielt Teile vorenthalten kann. Dem Leser bleibt es dann überlassen, den Text intellektuell und emotional im Sinne des Autors zu komplettieren. Das künstlerische Eingreifen des Schriftstellers im herkömmlichen Sinn (etwa durch ausgeprägte Dramatisierung des Geschehens, psychologisierende Schilderungen von Innerlichkeit, Eloquenz der Figuren, Erzählerreflexion usw.), der Aspekt der Poiesis also, soll auf ein Minimum reduziert werden.

Ich fasse noch einmal zusammen: Der realistische Schriftsteller nimmt für sich in Anspruch, die Wirklichkeit erkennen und weitgehend neutral und ungebrochen schildern zu können. Das

---

<sup>41</sup> Metzler Literaturlexikon, S.377

<sup>42</sup> vgl. von Wilpert, S.743

<sup>43</sup> vgl. Andersen 2001, S.206

<sup>44</sup> vgl. Andersen 2001, S.205

<sup>45</sup> zitiert nach Person, S.62

unproblematische Verhältnis von signifiant und signifié führt natürlicherweise zu einer konkreten Wirkungsabsicht: Der realistische Autor will in die Lebenswirklichkeit seines Lesers eingreifen und ihm mit Hilfe subtiler stilistischer Mittel (etwa der Hemingwayschen Auslassung) seine Erkenntnisse über aktuelle Verhältnisse der Gesellschaft und daraus resultierende existenzielle Fragen des Daseins vermitteln. Die Schriftsteller des 19. Jahrhunderts wenden sich deshalb dem Alltag der breiten Mittelschicht zu (die Arbeiterklasse wird erst von den Naturalisten ins Zentrum des Interesses gerückt) und widmen sich zeitaktuellen Problemstellungen.

Literarischer Realismus in diesem Sinn (gewissermaßen als Schule für die Wirklichkeit) ist zuletzt im 20. Jahrhundert in den Erscheinungsformen *kritischer Realismus* (A. Döblin, L. Feuchtwanger, E. Hemingway, R. Rolland, A. Zweig, H. Mann) und *sozialistischer Realismus* (von Stalin 1932 in den Statuten des sowjetischen Schriftstellerverbandes festgeschrieben) zu Tage getreten. In Norwegen prägt in den 70er Jahren der Sozialrealismus der Profilschriftsteller die Literatur. Wenn ich später von realistischen Zügen minimalistischer Literatur spreche, beziehe ich mich auf die bisher genannten Kriterien eines geschichtsübergreifenden realistischen Stils.

### 2.3.2 Surrealismus und Nouveau Roman

In Frankreich entwickeln sich zwei literarische Strömungen, die ihre Wurzeln in der französischen realistischen Tradition haben und die in den 1980er Jahren teilweise von den französischen Minimalisten aufgegriffen werden: der Surrealismus und der Nouveau Roman.<sup>46</sup> In den Texten der minimalistischen Autoren in Norwegen finden sich Merkmale dieser beiden Stilrichtungen in unterschiedlicher Konzentration.

Sowohl Surrealismus als auch Nouveau Roman entstehen vor dem Hintergrund einer Krise des Erzählens (der Surrealismus wird auch der „Zweiten Phase der Literaturrevolution“ unter dem Oberbegriff Moderne zugerechnet; der Nouveau Roman muss sich als eine „Literatur nach Auschwitz“ speziell legitimieren). Roland Barthes spricht von der „Fatalität des Zeichens“ und der „Tragik der Schreibweise“ und skizziert die Krise der modernen Literaten folgendermaßen:

---

<sup>46</sup> Sowohl der realistische Stil als auch der kunsttypologische Begriff spielen eine Rolle. Schweikle verweist auf Aspekte des Nouveau Roman, die auf Flaubert und Stendhal zurückgehen (vgl. Metzler Literaturlexikon, S.329). Robbe-Grillet schreibt über die Form des Neuen Romans: „Jenseits vom Naturalismus des einen und vom Metaphysisch-Traumhaften des anderen zeichnen sich die ersten Elemente einer realistischen Schreibweise von noch unbekannter Art ab (...)“ (vgl. Alain Robbe-Grillet: *Argumente für einen neuen Roman. Essays*, München 1965, S.14)

Man erkennt, daß ein modernes Meisterwerk unmöglich ist, da der Schriftsteller durch seine Schreibweise in einen Widerspruch gebracht wird, aus dem es keinen Ausweg gibt: entweder wird das Thema des Werkes naiv den Konventionen der Form ausgeliefert, die Literatur bleibt unempfänglich für unsere gegenwärtige Geschichte, und der Mythos der Literatur wird nicht überwunden, oder aber der Schriftsteller erkennt die weite Neuartigkeit der gegenwärtigen Welt an, verfügt aber, um von ihr zu berichten, nur über eine glänzende, jedoch tote Sprache.<sup>47</sup>

Während die literarischen Mittel dieselben geblieben sind, hat sich die Wirklichkeit radikal verändert:

Während das Bürgertum seine Berechtigung und seine Vorrechte allmählich verlor, verzichtete das Denken auf seine ontologische Fundierung, die Phänomenologie nahm nacheinander alle Gebiete der philosophischen Untersuchung ein, die Naturwissenschaften entdeckten die Herrschaft der Diskontinuität, die Psychologie selbst erfuhr in gleichlaufender Weise eine ebenso vollständige Umwandlung. Die Aussagen der uns umgebenden Welt sind nur noch teilweise gültig, vorläufig, ja widersprüchlich und immer umstritten.<sup>48</sup>

Surrealisten und Nouveau Romanciers suchen beide auf unterschiedliche Weise nach Antworten auf dieses Dilemma und versuchen, die Literatur neu zu positionieren. Die Bezeichnung ‚surrealistisch‘ verweist (als typologischer Begriff) auf eine veränderte Wirklichkeitssicht und auf das Bemühen, dieser neuartigen ‚Über‘-Realität sprachlich zu entsprechen. Die Vorsilbe ‚sur‘- illustriert, dass die Wirklichkeit nicht mehr in analytisch erkennbaren Tatsachen, sondern in unbewussten, irrationalen Bereichen gesucht wird, die *über den beziehungsweise jenseits der* herkömmlichen Erkenntnismethoden liegen. Dieser Ausgangspunkt führt zu traumhaft-visionären, experimentellen Texten im Stil einer *écriture automatique*:

Surrealistische Literatur will unter totalem oder partiellem Verzicht auf Logik, Syntax und ästhetische Gestaltung nur „passiv“ die von psychischen Mechanismen gesteuerten Bildsequenzen aus vorrationalen Tiefenschichten festhalten. (...) In magisch-alchemistischer verrätselter Kombinatorik von Disparatem propagiert sie die ‚Befreiung der Wörter‘ und eine Ästhetik der ‚kühnen‘ Metapher.<sup>49</sup>

Von der „Befreiung der Wörter“ aus ihren konventionellen Zusammenhängen erhoffen sich die Surrealisten einen erweiterten Zugang zu unterbewussten Wirklichkeitsschichten. Ein ähnliches Bemühen zeigt sich auch in der modernen hermetischen Lyrik (besonders zwischen

---

<sup>47</sup> Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt 1982, S.99

<sup>48</sup> Robbe-Grillet, S.89 f.

<sup>49</sup> Metzler Literaturlexikon, S.450

1920 und 1950 in Italien), die sich an einer Erneuerung und Übersteigerung der Literatursprache versucht, um „neue“ Wirklichkeiten zu entdecken und darzustellen“<sup>50</sup>. Ganz im Gegensatz dazu konzentrieren sich die Vertreter des Nouveau Roman in den 50er Jahren nicht auf eine abstrakte Wirklichkeit jenseits der Dingwelt, sondern auf das konkrete Materielle, um Sprache und Literatur wieder Substanz zu verleihen. Sie engen ihre Perspektive ein und fokussieren auf Details, statt einen kosmischen Gesamtblick anzustreben. Die Nouveau Romanciers bemühen sich, dem einzelnen Gegenstand ‚an sich‘ oder ‚als solchem‘ gerecht zu werden und ihn ideellerweise aus den Bedingtheiten der Sprache und von den Konventionen der Bedeutungsbildung zu befreien.<sup>51</sup> Die Welt habe sich verändert, meint Robbe-Grillet (siehe Zitat oben), und die überkommene Literatursprache des 19. Jahrhunderts entspreche der neuen Wirklichkeit nicht mehr.

Man sieht sofort, warum die Gegenstände Balzacs solche Sicherheit gaben; sie gehörten einer Welt an, in welcher der Mensch Herr war.<sup>52</sup>

Seit diese Weltsicht ins Wanken geraten ist, steht ein automatisierter, unpräziser Sprachgebrauch der Annäherung an die „neue“ Welt der Erscheinungen (G. Schweikle) im Wege. Die im Bereich der *langue* und *parole* hergestellten Sinnbezüge haben keine Verbindung zu den Gegenständen mehr:

Um uns herum, den Schwarm unserer seelenspendenden oder häuslichen Beiwörter herausfordernd, *sind* die Dinge *da*. Ihre Oberfläche ist säuberlich und glatt, *unberührt*, aber ohne zweideutigen Glanz und ohne Durchsichtigkeit. Unserer ganzen Dichtung gelang es noch nicht, sie auch nur eine Spur anzuritzen oder die kleinste ihrer Krümmungen abzuändern.<sup>53</sup>

An die Stelle der verfälschten „Welt der Bedeutungen“ will Robbe-Grillet die unmittelbare Gegenwart der Dinge setzen, ohne sie „in irgendein Bezugssystem (...) einzusperren“: „In dieser künftigen Welt des Romans werden Gebärden und Gegenstände erst „da“ sein, bevor sie „etwas“ sind.“<sup>54</sup> Durch detaillierte Beobachtung der Dingwelt und ihre möglichst neutrale Darstellung ohne emotionale Beteiligung des Erzählers versuchen die Nouveau Romanciers,

---

<sup>50</sup> Metzler Literaturlexikon, S.198

<sup>51</sup> Ich stütze mich vor allem auf Alain Robbe-Grillet's Schrift *Pour un nouveau roman*, erschienen 1963, bzw. auf die deutsche Ausgabe: *Argumente für einen neuen Roman. Essays*, München 1965. Der Band enthält Aufsätze aus den Jahren 1956-63.

<sup>52</sup> Robbe-Grillet, S.89

<sup>53</sup> Robbe-Grillet, S.19

<sup>54</sup> Robbe-Grillet, S.21

sich dem außersprachlichen Referenten zu nähern und ihm in seiner Dinghaftigkeit gerecht zu werden (als „chosisme“ bzw. bei Motte auch als „thingness“ oder „quiddity“ bezeichnet). Der *Chosisme* darf nicht mit dem Phänomen verwechselt werden, das Roland Barthes den *Realitätseffekt* (1968) nennt. Gemeint ist die literarische Verwendung kleinster, scheinbar unwichtiger Details, um die Illusion von Wirklichkeit zu verstärken. P.T. Andersen zitiert in diesem Zusammenhang Georg Brandes:

Hvortil denne Udførlighed og Anførelse af saa en ubetydelig og latterlig Enkelhed? Fordi dette enkelte er Virkeligheden, fordi det enkelte er Livet og fremkaller Illusjonen. Netop fordi man ikke strax indseer en Grund, hvorfor der nævnes saa ringe, saa ligegyldig og tillige saa nøiagtigt bestemt en Enkelhed, synes den En umuligt at kunde være opdigtet. Men i dette usle Ord hænge alle de andre Forestillinger, den hele illusjon, som i en Kjæde. Er dette virkelig, saa er ogsaa alt det Andet virkelig (...).<sup>55</sup>

Das scheinbar unwichtige Detail kann also ein rhetorisches Mittel sein, um einen Realitätseffekt hervorzurufen. Andererseits kann es sich auch um Metonymien handeln, die bewusst eingesetzt werden, um beispielsweise eine Person zu charakterisieren (Andersens Beispiel ist der Spiegel, der immer wieder im Zusammenhang mit narzisstischen Persönlichkeiten genannt wird). In beiden Fällen handelt es sich, wie Andersen feststellt, um charakteristische Stilmittel einer realistischen Ästhetik.<sup>56</sup>

Warren Motte weist, wie bereits angedeutet, darauf hin, dass einige Aspekte des Nouveau Roman, die später auch für die Minimalisten von Bedeutung sind, vom literarischen Vorläufer Albert Camus stammen. Wichtige innovative Effekte liefert seiner Ansicht nach Camus' Roman „L'etranger“ (1953). Hier fänden sich bereits der typische telegrafische Stil, die Missachtung von traditionellen Hierarchien in Struktur und Thematik, die isotopische Anordnung der Elemente, ein Ich-Erzähler ohne emotionale Subjektivität und das Bemühen um das konkrete Materielle.<sup>57</sup> Roland Barthes meint ebenfalls, dass mit „L'etranger“ die neutrale Schreibweise und ein „Stil der Abwesenheit“ (was unter anderem bezeichnen soll, dass auch die vermeintliche Abwesenheit von Stil als Stil zu betrachten ist) aufgekommen seien.<sup>58</sup> Unumstritten ist auch der Einfluss der Texte von Nathalie Sarraute auf die

---

<sup>55</sup> Georg Brandes: ‚Det uendeligt smaa‘ og ‚det uendeligt store‘ i Poesien, (1870), zitiert nach Andersen 2001, S.212

<sup>56</sup> vgl. Andersen 2001, S.212

<sup>57</sup> Motte, S.25

<sup>58</sup> vgl. Barthes, S.88-91

Konzeption des Nouveau Roman. Als Paradebeispiel und gleichzeitig Vorläufer für den Chosisme gilt ihr Text „Tropismes“ (1938).<sup>59</sup>

### 2.3.3 Postmoderne

Das andere Ende des hier skizzierten Spannungsfeldes habe ich oben (in Übereinstimmung mit u.a. Person, Barth und Herzinger) ‚Postmoderne‘ genannt. Ich verwende den Ausdruck als Oberbegriff für die Positionen des Poststrukturalismus einerseits (anhand von Texten Jaques Derridas) und für das Konzept der Postmoderne andererseits, wie es sich bei Jean-François Lyotard darstellt.<sup>60</sup> Ich will und kann natürlich nicht die vollständige Diskussion um Postmoderne und Dekonstruktion wiedergeben (geschweige denn die begrifflichen Unklarheiten diskutieren) und werde mich deshalb auch in diesem Absatz nur mit einigen Aspekten befassen, die sich bei Derrida und Lyotard finden und die für den Minimalismus relevant sind.

Lyotard diskutiert die Postmoderne als Fortführung des „Projekts der Moderne“ unter veränderten Vorzeichen, nachdem dieses Projekt aus geschichtlichen Gründen gescheitert und unvollendet geblieben sei (er nennt hier Auschwitz als paradigmatischen Oberbegriff). Das Projekt habe in dem Versuch der Legitimierung der Geschichte durch die von Lyotard so genannten „Großen Erzählungen“ oder „Metaerzählungen“ bestanden, um eine gesellschaftliche Ordnung zu schaffen, in der die Freiheit des Einzelnen gewährleistet sei. Lyotard führt aus:

Die ‚Metaerzählungen‘ (...) sind das, was die Moderne ausgezeichnet hat: progressive Emanzipation von Vernunft und Freiheit, progressive oder katastrophische Emanzipation der Arbeit (...), Bereicherung der gesamten Menschheit durch den Fortschritt der kapitalistischen Techno-Wissenschaften und sogar, wenn man das Christentum selbst zur Moderne zählt (...), Heil der Kreaturen durch die Bekehrung der Seelen zur christlichen (*cristique*) Erzählung von der Märtyrerliebe. (...)

Diese Erzählungen sind keine Mythen im Sinne von Fabeln (...). Zwar haben sie wie die Mythen das Ziel, Institutionen, soziale und politische Praktiken, Gesetzgebungen, Ethiken, Denkweisen zu legitimieren. Aber im Unterschied zu den Mythen suchen sie die Legitimität nicht in einem

---

<sup>59</sup> vgl. z.B. Metzler Literaturlexikon, S.329

<sup>60</sup> Søren Kjørup weist darauf hin, dass selten deutlich zwischen Derridas Dekonstruktion und anderen poststrukturalistischen Richtungen unterschieden werde. Die zentrale Figur dieser anderen Richtungen, die Kjørup unter der Bezeichnung „den postmoderne tænkning“ fasst, sei Jean-François Lyotard (vgl. Søren Kjørup: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Frederiksberg 1996, S.369 + 371).

ursprünglichen, begründenden Akt, sondern in einer einzulösenden Zukunft, das heißt in einer noch zu verwirklichenden Idee.<sup>61</sup>

Nun haben aber in einer veränderten Wirklichkeit nach dem zweiten Weltkrieg eben diese Großen Erzählungen ihre Glaubwürdigkeit verloren. Zum einen hat sich erwiesen, dass es sich bei den Metaerzählungen nicht um unfehlbare Werte handelt. Zum anderen hat die Welt schmerzlich erfahren müssen, was geschehen kann, wenn sich solche Konzepte als bedingungslose Ideologien verselbständigen und das Leben der Individuen gewaltsam determinieren. Die Postmoderne übernimmt daher zwar den Kerngedanken der Moderne, nämlich die Verwirklichung der Freiheit des Individuums in einer neuen Gesellschaftsordnung, muss aber auf legitimierenden Ideologien grundsätzlich verzichten.<sup>62</sup> An die Stelle der Großen Erzählungen treten nun „kleine und weniger kleine Geschichten“ (Lyotard), die Individualität und Heterogenität repräsentieren und die die Basis für eine neue gesellschaftliche Ordnung bilden sollen, die frei von determinierenden Modellen (wie zum Beispiel dem Marxismus) ist. Mit der Verallgemeinerung entwertete die Moderne nämlich zugleich die Heterogenität, und gerade darin sieht Lyotard „den Keim für eine Fehlentwicklung der Moderne, die gegen ihren ‚guten Willen‘ zu unakzeptablen Zuständen führt“<sup>63</sup>. Das Gegenmodell ist nun die Befreiung des Individuums von den traditionellen Mustern der Sinnstiftung.

Die postmoderne Skepsis gegenüber den Großen Erzählungen rührt schließlich auch von einem grundsätzlichen Zweifel an der objektiven Erkennbarkeit der Welt her, den Lyotard für einen charakteristischen Zug der Moderne hält:

Mit der Moderne geht stets, wie immer man sie auch datieren mag, eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie *wenig wirklich* die Wirklichkeit ist.<sup>64</sup>

Die *eine* Wirklichkeit wird ersetzt von vielen Wirklichkeiten oder – wie Lyotard sagt - *Sprachspielen*, die keine gemeinsamen Wurzeln mehr in einer einheitlichen „transzendentalen Illusion“<sup>65</sup> haben. Die Moderne versucht erfolglos, diesen Identitätsmangel durch die Großen Erzählungen zu kompensieren, während die Postmoderne von einer Zersplitterung der

---

<sup>61</sup> Jean-François Lyotard: *Randbemerkungen zu den Erzählungen*, in: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1999, S.49

<sup>62</sup> vgl. Engelmann: *Einführung*, S.12 f.

<sup>63</sup> ebd., S.16

<sup>64</sup> Jean-François Lyotard: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, in: Engelmann, S.41 f.

<sup>65</sup> ebd., S.48

Sprachspiele geprägt ist, die nicht mehr denselben Anspruch auf Universalität stellen können und wollen.<sup>66</sup>

Vor diesem Hintergrund entfaltet sich infolge Lyotard eine moderne Ästhetik des Erhabenen im Kantischen Sinn, die sich im Spannungsfeld von Darstellbarem und Denkbarem bewegt. Die moderne Kunst mache es sich zur Aufgabe, in ihrer Darstellung auf Ideen hinzudeuten, die denkbar, aber nicht darstellbar seien („Wir verfügen zwar über die Idee der Welt (der Totalität dessen, was ist), aber wir haben nicht die Fähigkeit, von ihr ein Beispiel aufzuzeigen.“<sup>67</sup>). An anderer Stelle schreibt er, die Moderne entfalte sich „im Zurückweichen des Realen und als das erhabene Verhältnis von Darstellbarem und Denkbarem“<sup>68</sup>. Dabei ließen sich zwei Modi, ein moderner und ein postmoderner, unterscheiden:

Der Akzent kann auf die Ohnmacht des Darstellungsvermögens gelegt werden, auf die Sehnsucht nach einer Anwesenheit, die das menschliche Subjekt empfindet, auf den dunklen und vergeblichen Willen, der es trotz allem beseelt. Der Akzent kann aber auch auf das Denkvermögen gelegt werden (...) und auf die Steigerung des Seins und den Jubel, die von der Erfindung neuer Spielregeln, bildnerischer oder künstlerischer, oder ganz anderer, ausgelöst werden.<sup>69</sup>

Diesen Unterschied zwischen dem modernen und dem postmodernen Modus bezeichnet Lyotard auch als die „Differenz zwischen Trauer und Wagnis“. Er präzisiert:

Die Differenz ist also folgende: Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. (...)

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Form verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt.<sup>70</sup>

Während die Moderne das Fehlen einer transzendentalen Illusion betrauert, die der Wirklichkeit Authentizität verleihen könnte, erprobt die Postmoderne die unendlichen

---

<sup>66</sup> Der Begriff der Moderne ist bei Lyotard sehr weit gefasst und etwas unklar definiert. In Rahmen dieser Arbeit verzichte ich auf eine nähere Bestimmung, da ohnehin die Entwicklungen der sogenannten Postmoderne im Vordergrund stehen.

<sup>67</sup> Lyotard, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, in: Engelmann, S.43

<sup>68</sup> ebd., S.45

<sup>69</sup> ebd. S.45 f.

<sup>70</sup> ebd. S.47

Möglichkeiten des Geistes und genießt die intellektuelle Freiheit, nicht an ein Darstellbares gebunden zu sein. Das Postmoderne, wie Lyotard es charakterisiert, hat nicht den Anspruch, sich einem Bereich der Referenten zu nähern. Es will keine bereits existierende Welt abbilden und keine bereits erprobten Regeln reproduzieren. „[Die postmodernen] Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regeln dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*.“<sup>71</sup> Sie bemühen sich nicht um eine Vision von Einheit und Realität, sondern „aktivieren die Differenzen“ (Lyotard), indem sie die verschiedensten Sprachspiele erproben und die Grenzen des Geistes ständig um neue Möglichkeiten erweitern. Es fällt folglich ganz natürlich, dass in der postmodernen Literatur die dargestellte Welt ihre zentrale Stellung einbüßt. Statt Handlung, Setting und Figuren zu priorisieren, dokumentiert postmoderne Literatur ihre eigene Entstehung. Die ‚mimesis of product‘ werde durch eine ‚mimesis of process‘ ersetzt, schreibt Rottem in Bezug auf die norwegische 80er Jahre-Literatur.<sup>72</sup> In spielerisch-experimentellen Texten wird die Sprache der Großen Erzählungen untergraben und die Vision eines sinnhaften Weltganzen unterminiert.<sup>73</sup> Vor diesem Hintergrund wird auch die traditionelle Trennung von Fiktion und Faktizität obsolet, da beide denselben Mechanismen unterliegen:

Nicht daß die Theorie objektiver als die Erzählung wäre. Die Erzählung des Historikers ist ungefähr den gleichen Regeln der Etablierung von Wirklichkeit unterworfen wie die des Physikers.<sup>74</sup>

Der postmodernen Literatur sind keine Grenzen gesetzt. Wenn oben von der „Erfindung neuer Spielregeln“ und der „Suche nach neuen Darstellungen“ die Rede ist, so bezieht dies auch Diskurse ein, die traditionell dem faktischen Bereich (etwa den Naturwissenschaften) vorbehalten waren.

Was sich bei Lyotard in Bezug auf das Problem der Repräsentation andeutet, wird bei Derrida explizit. In seiner Kritik des Logozentrismus und im Konzept der *différance* analysiert er das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem sowie die Beziehung der Zeichen untereinander. Zunächst einmal richtet Derrida sein Augenmerk auf eine traditionelle Struktur der westlichen Metaphysik. Das westliche Denken, meint er, stütze sich in hohem Maße auf Dichotomien, zum Beispiel wahr – falsch, Geist – Materie, Kultur – Natur, Leben – Tod. Dabei habe der

---

<sup>71</sup> ebd., S.48

<sup>72</sup> vgl. Rottem, S.338 f.

<sup>73</sup> vgl. Rottem, S.339 f.

<sup>74</sup> Lyotard, *Randbemerkungen zu den Erzählungen*, in: Engelmann, S.51

jeweils erstgenannte Begriffspriorität, während der zweite den minderwertigen Status einer Ableitung oder Abweichung vom ersten erhielt.<sup>75</sup>

Ein entscheidendes Begriffspaar in dieser Tradition sei Anwesenheit – Abwesenheit. In der westlichen Metaphysik gelte infolge Derrida Anwesenheit als der höchste aller Werte und sei ein Garant für Wahrheit, Sinn, Authentizität und Identität – er spricht deshalb auch von Anwesenheitsmetaphysik.<sup>76</sup> Aus diesem Grund sei auch das geschriebene Wort immer nur als weniger authentische Ableitung des gesprochenen betrachtet worden, das durch seinen Ereignischarakter eher gegenwärtig erscheine als ein geschriebener Text. Derrida, der dieses Phänomen als *Logozentrismus* bezeichnet, weist nun darauf hin, dass das gesprochene Wort genau denselben Verschiebungen unterliege wie das geschriebene, und zwar zunächst einmal dem von de Saussure konstatierten Unterschied zwischen signifiant und signifié. Kein Begriff, stellt er fest, kann seinem Wesen nach „anwesend“ oder authentisch sein, sondern allen Begriffen liegen grundsätzlich Verschiedenheiten und Verschiebungen zugrunde.<sup>77</sup> Eine Hierarchisierung der Begriffe in Dichotomien sei deshalb unsinnig.<sup>78</sup>

Diese Haltung bringt außerdem eine radikale Veränderung des Wirklichkeitsbildes mit sich. Da ein transzendentes Signifikat der Sprache nicht zugänglich ist, gelangt Derrida zu der Auffassung, dass es kein „Außerhalb des Textes“ gibt, sondern dass unsere Wirklichkeit semiotischen Charakter hat und dass Bedeutung durch intertextuelle Verweise geschaffen wird:

Das, was ich also Text nenne, ist alles, praktisch alles. Es ist alles, das heißt, es gibt einen Text, sobald es eine Spur gibt, eine differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere. Und diese Verweise bleiben nie stehen. Es gibt keine Grenzen der differentiellen Verweisung einer Spur auf die andere. Eine Spur ist weder eine Anwesenheit noch eine Abwesenheit. Folglich setzt dieser neue Begriff des Textes, der ohne Grenzen ist – ich habe deshalb gesagt, auch als scherzhafte Bemerkung, es gäbe kein Außerhalb des Textes –, folglich setzt dieser neue Begriff des Textes voraus, daß man in keinem Moment etwas außerhalb des Bereiches der differentiellen Verweisung fixieren kann, das ein Wirkliches, eine Anwesenheit oder eine Abwesenheit wäre, etwas, das nicht es selbst wäre, markiert durch die textuelle *différance* (...). Ich habe geglaubt, daß es notwendig wäre, diese Erweiterung, diese strategische Verallgemeinerung des Begriffs des Textes durchzuführen, um der Dekonstruktion ihre Möglichkeit zu geben, der Text beschränkt sich folglich nicht auf das Geschriebene, auf das, was man Schrift nennt im Gegensatz zur Rede. Die Rede ist ein Text, die Geste ist ein Text, die Realität ist ein

---

<sup>75</sup> Kjølrup, S.360

<sup>76</sup> Kjølrup, S.360

<sup>77</sup> Derrida schließt sich der Auffassung de Saussures an, den er ausführlich zitiert; Jacques Derrida: *Die différance*, in: Engelmann, S.88

<sup>78</sup> referiert nach Kjølrup, S.360

Text in diesem neuen Sinne. (...) Der Text ist kein Zentrum. Der Text ist diese Offenheit ohne Grenzen der differentiellen Verweisung.<sup>79</sup>

Derridas Methode der Textanalyse, die Dekonstruktion, hat folglich nicht das hermeneutische Aufdecken einer letzten Sinnebene zum Ziel, sondern widmet sich der Verfolgung von textuellen Spuren und richtet somit die Aufmerksamkeit auf die kontextuellen Verbindungen eines Textes.<sup>80</sup> Statt eine zentrale Aussage aus dem untersuchten Text herauszufiltern, rückt er arbiträre Details in den Vordergrund der Betrachtung<sup>81</sup>: „Derrida plädiert für eine „Lektüre“ der Welt, die das Ausgegrenzte wieder ans Licht bringt.“<sup>82</sup>

Um die „differentiellen Verweisungen von einer Spur auf die andere“ zu beschreiben, verwendet Derrida den Ausdruck *différance*, der zugleich ein zeitliches „Aussetzen“ oder „Aufschieben“ und ein räumliches „sich unterscheiden“ bedeutet<sup>83</sup>: „Das Zeichen stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar. (...) Das Zeichen wäre also die aufgeschobene (*différée*) Gegenwart.“<sup>84</sup> Statt seine Bedeutung aus der direkten Verbindung zu einem gegenwärtigen Signifikat zu schöpfen, generiert sich das Zeichen ausschließlich aus einem historischen Gewebe von Verweisungen innerhalb unseres sprachlichen Systems<sup>85</sup>:

Jeder Begriff ist seinem Gesetz nach in eine Kette oder in ein System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen auf den anderen, auf die anderen Begriffe verweist. Ein solches Spiel, die *différance*, ist nicht einfach ein Begriff, sondern die Möglichkeit der Begrifflichkeit, des Begriffsprozesses und –systems überhaupt.<sup>86</sup>

Das bewusste Spiel mit Intertexten jeder Art (mit literarischen Stilmitteln und poetischen Motiven ebenso wie mit Sachtexten aus verschiedensten Forschungsbereichen) und die metapoetische Reflexion über die Tragfähigkeit der Sprache (nicht nur der literarischen) sind Merkmale, die in der norwegischen 80er Jahre-Literatur auftreten und die offenbar vor einem postmodernen Horizont erwachsen sind.<sup>87</sup> Gerade die Skepsis gegenüber einer „Sprache der Macht“ mit totalitärem Anspruch auf Übereinstimmung von Zeichen und Bezeichnetem

---

<sup>79</sup> aus einem Radiointerview mit Jacques Derrida, in: Peter Engelmann: *Jacques Derridas Randgänge der Philosophie*, in: Jeff Bernard (Hg.): *Semiotica Austriaca*, Wien 1987, S.107 f., zitiert nach Engelmann, S.21

<sup>80</sup> Engelmann, S.31

<sup>81</sup> vgl. Kjølrup, S.361

<sup>82</sup> Engelmann, S.31

<sup>83</sup> Derrida: *Die différance*, in: Engelmann, S.76-114, S.83 ff.; Derrida spricht von „Temporisation“ und „Verräumlichung“

<sup>84</sup> Derrida: *Die différance*, in: Engelmann, S.85

<sup>85</sup> vgl. ebd., S.90

<sup>86</sup> ebd. S.88

<sup>87</sup> vgl. Andersen 2001, S.552-556

indiziert eine grundlegende Haltungsänderung, von der die minimalistischen SchriftstellerInnen in den 90er Jahren nicht abweichen.

## 2.4 Methode

Angesichts der vielfältigen Verwendung des Begriffs Minimalismus mit zum Teil gegensätzlichen Implikationen in den verschiedenen Disziplinen (etwa in Architektur und Literatur, aber auch innerhalb der Literaturwissenschaft) und auch in dem Person'schen Bewusstsein, dass minimalistische Reduktionismen in sehr unterschiedlichen Funktionen eingesetzt werden können, erscheint es mir sinnvoll, zunächst vom generalisierenden Term Minimalismus abzusehen und stattdessen von Minimalismen zu sprechen (wie Goller/Witte vorschlagen<sup>88</sup>). Wenn man sich an den Konventionen der Begriffsverwendung in der Literaturwissenschaft und –kritik orientiert und einen Katalog von formalen Minimalismen zusammenstellt, lässt sich Minimalismus als literaturwissenschaftlicher terminus technicus etablieren und fruchtbar an Einzeltexten untersuchen, ohne dass darüber die Spezifität des Einzelwerks aus dem Blick geraten muss.<sup>89</sup>

Im Rahmen meiner Arbeit möchte ich, angelehnt an das Vorgehen Jutta Persons, verschiedene Minimalismen in ausgewählten Texten Hanne Ørstaviks herausarbeiten, ihre Funktion innerhalb einer sich abzeichnenden autorspezifischen Poetik hinterfragen und sie vor dem Hintergrund der norwegischen literarischen Landschaft der 90er Jahre betrachten. Gemäß den oben genannten Schwerpunkten Reaktion, Repräsentation und Appell soll es in Kapitel III zunächst um den norwegischen literarischen Hintergrund gehen, vor dem Ørstaviks Texte entstehen. Anhand der Minimalismen, die sich in den untersuchten Romanen ausmachen lassen, wird sich dann auch herauskristallisieren, in welchem Verhältnis die Texte zum Problem der Repräsentation stehen. Zugleich will ich versuchen, eine Wirkungsabsicht zu formulieren, die zweifellos in den Romanen angelegt ist, und damit auf die spezifische Funktion der Minimalismen bei Hanne Ørstavik eingehen. Mir geht es weder um eine erschöpfende Werkanalyse, noch um eine repräsentative Darstellung minimalistischer Literatur in Norwegen, sondern lediglich um den Erkenntnisgewinn, den ein ‚minimalistischer‘ Einfallswinkel auf die untersuchten Texte eventuell bieten kann. Zunächst einmal will ich aber einen Merkmalkanon zusammentragen, der für die konkrete Textanalyse verwendbar ist.

---

<sup>88</sup> Kaspar versucht diesem Phänomen gerecht zu werden, indem er von „minimalistischen Schreibweisen“ spricht.

Für die Merkmale minimalistischer Literatur gilt, wie Kim Herzinger treffend formuliert:

If we are not entirely sure what to call it, and we're not fully agreed on who writes it, we are nevertheless pretty sure of what it looks like when we see it. Most of minimalism's essential characteristics are agreed upon by promoters and detractors alike. (Herzinger, S.73)

Bei Autoren wie Strickland, die von den Kriterien der Minimal Art in den bildenden Künsten ausgehen, werden in etwa die gleichen Charakteristika genannt wie bei denjenigen Autoren, die ausschließlich die literarische Ausprägung des Minimalismus untersuchen. Befürworter und Kritiker des minimalistischen Stils beziehen sich in ihren Kommentaren, wie Herzinger bemerkt, auf dieselben formalen Aspekte. Es ist deshalb nicht schwierig, einen Katalog literarischer Minimalismen zusammenzutragen, der relativ einheitlich die bisher statuierten Erscheinungsformen minimalistischer Prosa widerspiegelt.

Die Minimalismen, die Barth in drei Hauptgruppen einteilt, können sich auf einzelne Bereiche des Textes beschränken oder aber mehrere seiner Elemente betreffen:

Old or new, fiction can be minimalist in any or all of several ways. There are **minimalisms of unit, form and scale**: short words, short sentences and paragraphs, super-short stories (...). There are **minimalisms of style**: a stripped-down vocabulary; a stripped-down syntax that avoids periodic sentences, serial predications and complex subordinating constructions; a stripped-down rhetoric that may eschew figurative language altogether; a stripped-down, non-emotive tone. And there are **minimalisms of material**: minimal characters, minimal exposition (...), minimal *mises en scène*, minimal action, minimal plot. (Barth, S.8 f.) [meine Hervorhebungen]

Goller/Witte unterscheiden *poetische* („tropologische, versifikatorische, graphematische Reduktionismen“) und *narrative Minimalismen* („verschwundene, verborgene, invertierte Ereignisse“) sowie Minimalismen der äußeren Form (Kurzgattungen in Erzählprosa, Drama, Poesie und serielle Texte).<sup>90</sup> Ich möchte hier die Bezeichnungen von Goller/Witte verwenden, soweit sie sich auf Erzähltexte beziehen, und sie durch Barths Kriterien ergänzen. Die Hauptgruppen, denen die verschiedenen Minimalismen zuzuordnen sind, stellen sich dann folgendermaßen dar:

- ◆ Minimalismen der äußeren Form: Kurz- oder verkürzte Gattungen der Erzählprosa (zum Beispiel *super-short stories*); kurze Erzähleinheiten (Absätze, Kapitel)

---

<sup>89</sup> Vgl auch Goller/Witte, S.9

<sup>90</sup> Goller/Witte, S.9

- ◆ Narrative Minimalismen: Reduktionismen im Bereich der Handlung, der Figuren und des *Settings*
- ◆ Stilistische Minimalismen: Reduktionismen im Bereich des Wortschatzes und der Syntax
- ◆ Poetische Minimalismen: tropologische, versifikatorische und graphematische Reduktionismen; generell Reduktionismen des poetischen Ausdrucks (zum Beispiel metaphernarme Sprache oder Entwertung traditioneller Symbole)

Ein minimalistischer Text muss nicht unbedingt eine geringe Seitenzahl aufweisen oder einer Kurzgattung wie der Short Story zugehören, sondern auch ein reduzierter Roman kann minimalistisch angelegt sein. Der äußere Umfang eines Textes ist nur einer von vielen Ansatzpunkten für das Prinzip der formalen Ökonomie.

Die Idee der Kleinheit kann sich zum Beispiel in der Stoff- und Themenwahl niederschlagen. Präsentiert wird häufig ein „kleiner, der Privatsphäre zuzuordnender Wirklichkeitsausschnitt aus dem zeitgenössischen (...) Alltag“<sup>91</sup>, meistens in häuslicher Umgebung angesiedelt. Der Konflikt kann sich zwischen wenigen Personen abspielen, die häufig zwei Generationen innerhalb einer Familie repräsentieren und die als durchschnittlich bezeichnet werden können, manchmal auch als „orientierungslos und wenig eloquent“<sup>92</sup>. Die Handlung – sofern man überhaupt noch von Handlung sprechen kann – vermeidet in der Regel komplexe Verwicklungen und folgt einer einfachen Linearität, die auf traditionelle Strukturelemente und auf dramatische Techniken weitgehend verzichtet. Oft sind weder ein auslösendes Moment noch ein markiertes Ende der Handlung auszumachen. Meistens enthält sich der Erzähler „traditioneller auktorialer Mittel der Sinnstiftung wie der des Kommentars, der Evaluation oder der Ironisierung“<sup>93</sup> und bedient sich einer betont einfachen, an die Alltagssprache angelehnten Erzählsprache mit transparenter Syntax. Der repräsentative Diskurs wird in vielen Texten so weit wie möglich reduziert, um einen direkten Zugriff auf den „Kern der Dinge“ in ihrer „quiddity“ oder „thingness“ zu ermöglichen und sie scheinbar unvermittelt für den Leser erlebbar zu machen. Eloquente Kunstfertigkeit, die wir normalerweise mit persönlichem Stil verbinden, findet sich kaum, was häufig den Eindruck von unpersönlicher Kälte und Anonymität erweckt.<sup>94</sup> Der charakteristische Gestus minimalistischer Literatur wird übereinstimmend als realistisch, zum Teil als hyperrealistisch bezeichnet.

---

<sup>91</sup> Person, S.11

<sup>92</sup> Person, S.11

<sup>93</sup> Person, S.11

<sup>94</sup> vgl. Motte, S.7

Kim Herzinger schlägt eine Zusammenfassung formaler minimalistischer Kriterien vor, die ich hier (in etwas übersichtlicherer Anordnung) wiedergeben möchte. Er schreibt:

Minimalist fiction is

- a) formally spare, terse, trim;
- b) tonally cool, detached, noncommittal; „flat“, affectless, (...) laconic;
- c) oblique and elliptical;
- d) relatively plotless;
- e) concerned with surface detail (...);
- f) depthless;
- g) comparatively oblique about personal, social, political, or cultural history;
- h) often written in the present tense;
- i) often written in the first person;
- (...)

Minimalist fiction's characteristic mode is

- a) representational / hyperrealistic / superrealistic;
- b) not fabulist;

Minimalist fiction's characteristic „subject matter“ is

- a) ordinary, mundane;
- b) domestic, local;
- c) regional;
- d) generational;
- (...).<sup>95</sup>

Damit sind die Kriterien genannt, die einen Text grundsätzlich als minimalistisch klassifizieren können. *Wie minimalistisch* ein Text ist, lässt sich dann schließlich mit dem Begriff des „minimalistischen Gehalts“ bestimmen, den Ulrich Linke einführt und den ich hier nach Dirk Uffelmann zitiere (Ulrich Linke: *„Minimal Music. Dimensionen eines Begriffs“*, Essen 1997):

Mit *minimalistischer Gehalt* wird die Anzahl und der Stellenwert der Reduzierungen bezeichnet. Je mehr Parameter eines Musikstücks reduziert werden und je wichtiger diese Reduzierungen für die Struktur eines Stückes sind, desto höher steigt der *minimalistische Gehalt* eines Werkes bzw. desto mehr nähert es sich der Idealvorstellung einer *minimal music*, also eines ideellen Werkes, dessen *sämtliche* Parameter auf ein Minimum reduziert sind.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Herzinger, S.73

<sup>96</sup> Dirk Uffelmann: *Philosophie als Minimalismus*, in: Goller/Witte, S.101-130, S.103 f.

Bevor ich in Kapitel IV Hanne Ørstaviks Romane auf die eben genannten Minimalismen hin untersuche, möchte ich, wie bereits angekündigt, zuerst die auffälligsten Tendenzen in der norwegischen Literatur der 1980er und 90er Jahre referieren. Die eben zusammengestellten konkreten Kriterien minimalistischer Literatur können dabei einen Anhaltspunkt dafür liefern, was in etwa gemeint sein kann, wenn in der Sekundärliteratur von norwegischem Minimalismus die Rede ist.

### III. Der Standort der norwegischen Literatur in den 1990er Jahren

#### 3.1 Realistische und postmodernistische Impulse

Wer von Minimalismus spricht, verhält sich immer gleichzeitig zum immanenten Gegensatz des Begriffs: zu einem Normalismus oder irgendeiner Form von Maximum, dem gegenüber das Minimale als reduziert erscheint.<sup>97</sup> Goller/Witte beschreiben dies als die „zwangsläufige Relationalität eines in sich „maßbezogenen“ Terms, der die Koordination des „Großen“ impliziert“ (Goller/Witte, S.8). Iser hatte von einem Repertoire gesprochen, das fiktionale Texte als Kontrastfolie in sich hineinziehen müssten, um sich davon abheben zu können. Die oben kurz ausgeführte funktionalistische Auffassung von Literatur implizierte, dass Literatur auf diese Weise kritisch auf die zeitgenössischen „dominanten Systeme“<sup>98</sup> reagiert. Es liegt also nahe, nach der Norm zu fragen, die die norwegische Lesererwartung in den 90er Jahren prägt.

Ein relativ umfassendes Bild der literarischen Situation in Norwegen in den 80er und 90er Jahren zeichnet Per Thomas Andersen in seiner *Norsk Litteraturhistorie* (Oslo 2001). Er schildert zunächst, wie sich in der neuen Informations- und Unterhaltungsgesellschaft, die in den 80er Jahren unter anderem im Zusammenhang mit immer leichter zugänglicher Computertechnologie und einer explodierenden Fernsehlandschaft aufkommt, ein postmodernes Denken der Art des „væren er i fremtreden“ etabliert.<sup>99</sup> Freiheit von Sinnzwang einerseits und Identitätsverlust andererseits sind ihm zufolge die Janusgesichter, denen die Literatur mit spielerischem Stilmix ebenso wie mit metapoetischer Reflexion begegnet. Seit Anfang der 80er Jahre zeichne sich in diesem Sinne ein neomodernistischer Trend in der Literatur ab und entwickle sich zu einem dominierenden Zug der 80er Jahre-Literatur: „en dominerende postmodernistisk, metabevist og ofte fundamental-ironisk retning“ (Andersen,

---

<sup>97</sup> Vgl. Rainer Gröbel: *Der Text als Embryo*, in: Goller/Witte, S.51-78, S.52

<sup>98</sup> Iser spricht in Anlehnung an N. Luhmanns Systemtheorie von "Umweltsystemen" und bezeichnet damit vorherrschende Modi der Wirklichkeitsaneignung und Problemlösung.

<sup>99</sup> vgl. Andersen 2001, S.547

S.551).<sup>100</sup> Als Prototyp des postmodernen Romans bezeichnet Andersen Jan Kjærstads „Homo falsus“ (1984), bedeutsam für die postmoderne Strömung sei unter anderen auch Kjartan Fløgstad's „Det 7. klima. Salim Mahmood i Media Thule“ (1986). Dennoch könne man in Norwegen kaum von programmatischem Postmodernismus sprechen:

Postmoderne holdninger er til stede som en kontekst for forståelse av litteraturen. De utgjør et slags klima som 1980-tallets litteratur er skrevet ut av og inn i, og postmodernismens avideologiserte problemstillinger er viktige premisser for å forstå litteraturens tematikk. Men som *program* har postmodernismen neppe dominert norsk litteratur. (Andersen, S.551)

Gleichzeitig bleibt in den 80ern die realistische Erzähltradition, die zuletzt in den 60er Jahren dem Sozialrealismus der Profil-Schriftsteller gedient hatte, ein konstanter Bestandteil der literarischen Landschaft, wenn auch zum Teil vom politischen Engagement befreit (Andersen nennt hier exemplarisch die Namen Erik Fosnes Hansen, Knut Faldbakken und Herbjørg Wassmo).<sup>101</sup> Kjell Askildsen, Øystein Lønn und Dag Solstad, die in den 70ern als Verfasser von Tendenzliteratur in Erscheinung getreten waren, kommen nun in den 80ern mit (so genannten) minimalistischen Texten, in denen sich ein Realismus zeige, der deutlich am Nouveau Roman (exemplifiziert durch Alain Robbe-Grillet) und an Hemingway orientiert sei.<sup>102</sup> Infolge Andersen sind vor allem Askildsen und Lønn eine entscheidende Inspirationsquelle für mehrere der 90er Jahre-Debutanten.

In den 90ern erkennt Andersen das Aufkommen eines neuen Interesses für „den store fortellekunsten“, das er als Reaktion auf die postmoderne „metabevisste ironi-generasjon“ interpretiert.<sup>103</sup> Mehrfach betont er: „Gjenreisningen av den episke fortelling preget 1990-tallet.“ (Andersen, S.563, 560). Dabei unterscheidet er zwei ästhetische Tendenzen, die zunächst stark voneinander abzuweichen scheinen:

Muligens kan man på 1990-tallet snakke om to ulike estetiske tendenser med utgangspunkt i språkets flom eller knapphet. Det stilistiske ideal som ble etablert særlig på 1980-tallet av forfattere som Kjell Askildsen og Øystein Lønn, kalles gjerne minimalisme. Det er et forbilde i første omgang for forfattere som Morten Harry Olsen, dernest for en ny forfattergenerasjon hvor vi kan inkludere Hanne Ørstavik, Anne Oterholm, Tormod Haugland (f. 1961), Håvard Syvertsen (f. 1962), kanskje også Jonny Halberg. På den andre siden finner vi bredt og omfangsrikt anlagte romaner hos 80-

---

<sup>100</sup> Ingolf Kaspar weist darauf hin, dass es im Anschluss an den Sozialrealismus der 70er Jahre in Skandinavien zu einer „neomodernistischen Welle“ komme und dass Modernismus und Postmodernismus daher, als „z.T. in einander übergreifende Textstrategien“, als ästhetischer Gegenpol des Realismus diskutiert würden (Kaspar, S.44 f.)

<sup>101</sup> vgl. Andersen 2001, S.550, S.560

<sup>102</sup> vgl. ebd., S.477, S.517

tallsforfattere som satset på fortellingens gjenreisning på 90-tallet, for eksempel Roy Jacobsen, Jan Kjørstad og Erik Fosnes Hansen. (Andersen, S.565)

Dennoch konstatiert Andersen:

Felles for nesten alle de nye forfatterne på 90-tallet er en relativt tradisjonell, realistisk fortellemåte. Den avantgardistiske, eksperimenterende holdningen fra postmodernismen er avløst av enklere estetiske konsepter hva enten de er ordknappe eller ekspansive i sin fortellemåte. (Andersen, S.565)

Diese neue ‚Erzählfreude‘ erstreckt sich also in gewissem Maße auch auf die Schriftstellergeneration (Andersen spricht, wie Vestad, von einer Generation, die in den 60ern geboren wurde), die in den 90er Jahren mit einfach strukturierten, eher wortknappen Texten debütiert und die Vestad unter der Überschrift „minimalismens tiår“ subsumiert hatte. Auch Hanne Ørstaviks Prosa zeichne sich durch ihre epische Erzählfertigkeit aus<sup>104</sup>, meint Andersen, und konzentriert sich im Folgenden auf thematische statt auf formale Besonderheiten ihrer Texte. Ein durchgängiges gemeinsames Thema der Minimalisten-Generation sieht er in der Schilderung problematischer Verhältnisse innerhalb der engsten Familie (von Andersen auch als „uro i redet“ bezeichnet<sup>105</sup>), und dies fände sich exemplarisch in Ørstaviks Texten (er behandelt „Kjærlighet“ und „Tiden det tar“). Einzig bei Jonny Halberg verweist Andersen auf die Verbindung zur amerikanischen Tradition des *dirty realism*.

Øystein Rotttem wendet sich in *Etterkrigs litteraturen*, Band 3, noch ausführlicher den diversen literarischen Strömungen der 80er und 90er Jahre zu. Seiner Darstellung zufolge besteht das symptomatische Dilemma der norwegischen Literatur in den 90er Jahren darin, dass man einerseits ein postmodernes Weltbild verinnerlicht habe, dass andererseits aber das Bedürfnis nach einer ‚engagierten‘ Literatur zurückkehre. Am Wechsel zwischen den 80er und den 90er Jahren, konstatiert Rotttem, würden sich die norwegischen SchriftstellerInnen der Probleme bewusst, die die postmoderne Ästhetik der 80er Jahre mit sich gebracht habe. Viele suchten nach Möglichkeiten, eine leserfreundlichere Literatur zu schaffen, die zwar grundsätzlich die Skepsis der Postmoderne gegenüber den Großen Erzählungen beibehält, andererseits aber wieder „medskapende i sin egen samtid“<sup>106</sup> werden kann. Es zeichne sich also kaum ein „generasjonsopprør“ ab, sondern die jungen SchriftstellerInnen stünden vielmehr in einem –

---

<sup>103</sup> ebd., S.560

<sup>104</sup> vgl. ebd., S.563

<sup>105</sup> vgl. ebd., u.a. S.562

<sup>106</sup> Helge Vatsend in *Vinduet* 2/1989, zitiert nach Rotttem, S.705

wie John Barth formuliert hatte – Verhältnis von qualifizierter Bewunderung zu ihren Vorgängern.<sup>107</sup>

Jan Kjærstad, damals Redakteur der Literaturzeitschrift *Vinduet*, ruft 1988 die Mitglieder von *Den Norske Forfatterforening* dazu auf, einen Programmartikel über die Grundzüge der Literatur des folgenden Jahrzehnts zu schreiben. Nur 22 der 450 Mitglieder reagieren auf den Aufruf, und die Antworten fallen keineswegs einheitlich aus. Während einige sich skeptisch zu den postmodernen Formexperimenten der vorausgegangenen Dekade äußern und eine Literatur fordern, die wieder den Status sozialer Realität innehat<sup>108</sup>, sind andere um eine Verteidigung und Fortführung postmoderner Grundzüge bemüht<sup>109</sup>. Im Nachhinein scheint Jon Fosse in seinem Beitrag eine programmatische Formulierung gefunden zu haben:

Skrivaren peikar mot språket som uttrykk. I den modernistiske tradisjonen, innanfor det postmoderne, er det ein tendens til å vektlegge uttrykket einsidig på bekostning av betydninga. Dette har vore nødvendig, men er det ikkje no lenger. Vår historiske plassering (...) kan føre oss mot ein litteratur som gjennom kamp mot – eller med? – betydninga intenst er både uttrykk og betydning, er både 'realisme' og 'modernisme' – innanfor 'skrifta' og 'det postmoderne'. (zitiert nach Rottem, S.705)

Fosse verleiht hier seiner Hoffnung Ausdruck, dass der Sprache eine neue „realistische“ Substanz zukommen kann, auch wenn man einen postmodernen Textbegriff zugrunde legt.<sup>110</sup> Per Thomas Andersen und mit ihm Otto Hageberg<sup>111</sup> betonen die Nähe zeitgenössischer norwegischer Literatur zu Modernismus und *Décadence*. Auf ein vergleichbares Lebensgefühl, das von der Zersplitterung und Auflösung traditioneller Werte, von Anonymisierung und drohender sozialer Isolation geprägt ist, reagieren einige zeitgenössischen Schriftsteller weder mit Passivität oder Flucht wie der *Décadent*, noch mit einer anarchistischen Loslösung aus allen Bindungen wie der postmoderne Autor, sondern mit dem Versuch einer Re-Referentialisierung der Sprache. Dag Solstad beschreibt die Grundhaltung wie folgt:

Vårt tilvante virkelighetsbilde er blitt oppløst, smadret (...). Den trygge, rolige, borgerlige verden som bygget på stabile, uforanderlige, evige verdier er blitt grundig avslørt. Selv mennesket er blitt rammet

---

<sup>107</sup> vgl. auch Rottem, S.705 f.

<sup>108</sup> Atle Næss in *Vinduet* 2/1989, zitiert nach Rottem, S.704

<sup>109</sup> etwa Terje Johansen, vgl. Rottem S.705

<sup>110</sup> Wie den Derridas: Das, was wir als Wirklichkeit auffassen, habe zeichenhaften Charakter. Es gäbe kein „Außerhalb“ des Textes: „Il n'y a pas de hors-texte“ oder „il n'y a rien hors du texte“ (zitiert nach Søren Kjølrup: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Frederiksberg 1996, S.64)

<sup>111</sup> Otto Hageberg: *På spor etter mening. Essay om samtidslitteratur og om litterær tradisjon*, Oslo 1994, z.B. S.256; Hageberg bezieht sich auf P.T Andersens Dissertation "Dekadense i nordisk litteratur 1880-1900", Oslo 1992

av denne oppløsning. Det er blitt satt et stort spørsmålstegn ved det vi kaller „jeg“; det har vist seg at det er umulig å finne ut hva det er, umulig å si noe om dets natur, hva for en stabil innerste kjerne det består av.<sup>112</sup>

Und P.T. Andersen stellt fest:

(...) i det forskjellsløse rom der det ikke fins noen verdier som gir grunnlag for orientering, i dette homogene rom kan mennesket ikke overleve.<sup>113</sup>

Daraus ergibt sich auch in Norwegen ein Spannungsfeld zwischen Realismus und Postmoderne, wie Jutta Person es für die 80er Jahre in den USA konstatiert hatte.

### 3.2 Der epische Roman versus „minimalistische“ und „enzyklopädische“ Erzählweisen

In der norwegischen Literatur der 90er Jahre zeichnen sich laut Rottem im wesentlichen drei Hauptrichtungen ab. Unter der Überschrift „Anorektisk og bulemisk fortellerkunst“ beschreibt er „anorektische“ und „bulimische“ bzw. synonym dafür „minimalistische“ und „enzyklopädische“ Prosa als zwei verwandte literarische Strömungen. Beide Tendenzen stünden im Gegensatz zur breiten epischen Erzählung, die er wie Geir Vestad und P.T. Andersen als eine Hauptströmung der norwegischen Literatur der 80er und 90er Jahre betrachtet. Mit *minimalistisk* und *enzyklopädisch* sind Schreibweisen gemeint, die jeweils auf ihre Weise auf den sprachlichen Überfluss in der Informationsgesellschaft reagieren. Enzyklopädische (d.i. bulimische) Erzählkunst beschreibt Rottem folgendermaßen:

Den 'encyclopediske' fortellerkunsten (...) forsøker (...) å gripe og framstille et bredt utsnitt av virkeligheten som en helhet og inkorporere så stor mengde viten som mulig. (...) Bulemikerne (...) tar alt det de formår av språklig materiale opp i seg og spruter det mer eller mindre ufordøyd utover boksidene. (Rottem, S.715)

Die Minimalisten oder „Anorektiker“ hingegen gingen den entgegengesetzten Weg:

De protesterer mot ordstrømmen i 'det språkstyrte samfunn' ved å nekte å innta mer språklig føde enn det de kan fordøye eller stå inne for. De er informasjonssamfunnets sultestreikere. (Rottem, S.715)

---

<sup>112</sup> Dag Solstad auf einem Seminar 1968, zitiert nach Hageberg, S.46

<sup>113</sup> P.T Andersen: *Dekadense i nordisk litteratur 1880-1900*, Oslo 1992, zitiert nach Hageberg, S.254

Ein Beispiel für die bulimische Erzählweise seien die Romane Jan Kjørstads, zu den minimalistischen zählt Rottem unter anderem die Kurzprosa Kjell Askildsens und Øystein Lønns. Diese beiden Autoren, schreibt er, hätten eine Reihe großenteils männlicher Nachahmer gefunden, die sich ebenfalls an einem knappen, ökonomisierenden, nüchternen und objektivisierenden Stil versuchten, „der det inviteres til å lese mellom linjene, og der tilsynelatende hverdagsaktige bagateller lades med en betydning og skjult mening“ (Rottem, S.716). Leider nennt Rottem die Nachahmer nicht beim Namen. Neben Askildsen und Lønn tauchen dafür etwas später die Namen Øyvind Rimbereid, Tormod Haugland, Bjørn Ingvaldsen, Stein Versto, Håvard Syvertsen und Sigmund Jensen auf, die aber scheinbar nicht mit den Nachahmern identisch sind. Sie werden unter der Überschrift „Flere ‚minimalister‘“ geführt (in relativierenden Anführungszeichen). Der erste Satz dieses Abschnitts lautet etwas unspezifisch: „I en aller annen forstand kan man også kalle de tre 90tallsdebutantene [Rimbereid, Haugland og Ingvaldsen] for minimalister.“ (Rottem, S.766)

Innerhalb dessen, was er als minimalistische Schreibweise betrachtet, differenziert Rottem noch weiter zwischen einer (im weitesten Sinn) realistischen und einer postmodernen Ausprägung. Während Askildsens und der Minimalismus seiner Nacheiferer wesentlich realistisch und auf die Außenwelt gerichtet sei, finde man andererseits eine andere Art Minimalismus, die Rottem als wesentlich postmodern und eher auf innere Zustände gerichtet charakterisiert. Die Struktur sei hier aufgebrochener und skizzenhafter, die Sprache weniger nüchtern:

Det er tale om en tilstandsbeskrivende prosa som gjerne formidler drømmeaktige erfaringer i et tilnærmet surrealistisk billedspråk, ofte også i en stilisert form med utstrakt bruk av symboler.  
(Rottem, S.717)

Es wirke so, meint Rottem vorsichtig, als bedienten sich vor allem weibliche Autoren dieser Darstellungsform.<sup>114</sup> Schließlich konkludiert er:

Om man vil, kan man påstå at 90-tallets prosa beveger seg i tre baner: en tradisjonelt realistisk, en tradisjonelt modernistisk og et bredt midtfelt der metoder og former blandes på 'postmoderne' vis. I tur og orden har såvel realismen som modernismen og (post)modernismen blitt erklært for død. I så fall er det mange spøkelser som huserer i norsk diktning fram mot tusenårsskiftet.“ (Rottem, S.717 f.)

---

<sup>114</sup> Das obige Zitat lässt auch an den (ursprünglich lateinamerikanischen) Magischen Realismus denken, der laut Person den amerikanischen Minimalismus inspiriert hat und der infolge Andersen einen norwegischen Vertreter in Kjartan Fløgstad gefunden hat. Vgl. Andersen, S.505, S.213

Bei aller Vielfalt und auch trotz der deutlichen Tendenzen zu sprachlicher Knappheit innerhalb der zeitgenössischen norwegischen Literatur sind sich Andersen, Vestad und Rottem aber in ihrer Einschätzung einig, dass den Haupttrend der 90er Jahre-Literatur noch immer der traditionelle epische Roman darstellt. Vestad benutzt die Ausdrücke „den voluminøse, bredt skildrende episke romanen“, „fortellingens gjenfødsel“, „den store fortellingen“ sowie Jan Kjørstads Gegensatzpaar vom „reinen“ versus den „unreinen Roman“<sup>115</sup>, um den Gegensatz zu illustrieren. Damit liegen Maximalismen oder Normalismen auf verschiedenen Ebenen vor, die auf ein Kleinstes reduziert werden können: etwa traditionelle Erzählhaltungen, sprachliche Beredtheit, Komplexität der Handlung und der psychologischen Figurenzeichnung. Die Lesererwartung kann auf sehr vielfältige Weise unterschritten werden - und sie wird es auch, wie das folgende Kapitel zeigen soll.

#### IV. Hanne Ørstavik: Textanalysen

Wer über minimalistische Literatur schreibt, befasst sich in hohem Maße mit dem, was *nicht* im Text steht. Es muss deshalb bei der Analyse darum gehen, die Signale im Text auszumachen, die über diesen hinausweisen, indem sie ein Repertoire im rezeptionsästhetischen Sinn konstruieren. Der Rezipient muss also zunächst die Normalismen ermitteln, die der Text als gemeinsame Erfahrungsgrundlage voraussetzt beziehungsweise die er durch die Selektion bestimmter Elemente der außerästhetischen Realität in sich hineinzieht. Ich habe deshalb in Kapitel II und III versucht, das Bewusstsein für den Hintergrund zu schärfen, vor dem Hanne Ørstaviks Texte entstehen. Die Untersuchung der Reduktionismen müsste dann Rückschlüsse auf eine bestimmte Textstrategie zulassen.

Die erste der oben aufgeführten Hauptgruppen minimalistischer Merkmale betraf die äußere Form der Texte. Ein Ansatzpunkt für das Prinzip der formalen Ökonomie war demzufolge die Wahl einer Kurz- oder verkürzten Gattung. Für die Bestimmung der Gattung spielen natürlich narrative Strukturen eine entscheidende Rolle, die aber eigentlich gesondert von der Gattungsfrage betrachtet werden sollen. Um mich nicht unnötig zu wiederholen, aber dennoch einen der wichtigsten Aspekte an den Anfang zu stellen, handele ich unter Punkt 4.1 kurz alle Romane gemeinsam unter dem Aspekt der äußeren Form ab, auch wenn ich damit Ergebnissen vorgreife, die sich erst aus den Einzelanalysen der Texte ergeben. Ab Kapitel 4.2

---

<sup>115</sup> Vgl. Vestad, S.150 f.. Bei genauerer Lektüre Kjørstads stellt sich aber heraus, dass der „unreine Roman“ die Züge trägt, die Rottem bulimisch bzw. enzyklopädisch genannt hatte und damit selbst Teil der Gegenbewegung zur traditionell mimetischen Prosa ist. Indem Vestad den „unreinen Roman“ der traditionellen Epik zuschlägt, nimmt er also eine unzutreffende Verallgemeinerung vor.

gehe ich dann Text für Text vor und liefere die detailliertere Betrachtung der narrativen Charakteristika nach.

#### 4.1 Minimalismen der äußeren Form

Von der Kritik ist bemerkt worden, dass nach den ersten beiden Texten „Hakk“ und „Entropi“ ein Bruch oder eine Wende in Hanne Ørstaviks Schaffen stattfindet. Geir Vestad schreibt, dass sich die Autorin mit „Kjærlighet“ vom „radikalen Minimalismus“ der ersten beiden Bücher entferne, aber eine minimalistische Formsprache beibehalte. P.T. Andersen ignoriert in seiner Literaturgeschichte schlichtweg die ersten beiden Texte und konzentriert sich auf die späteren Veröffentlichungen, die vom Umfang und von der sprachlichen Geschlossenheit her eher an „Kjærlighet“ anzuschließen scheinen. Øystein Rottem ordnet „Hakk“ und „Entropi“ etwas unsicher der „surrealistischen“ Richtung des Minimalismus zu. Auch die Rezensenten, die sich mit Ørstaviks Romanen befassen, reagieren auf diese Wende. Trond Haugen meint beispielsweise in einer Besprechung von „Tiden det tar“, dass Ørstavik sich in ihren drei letzten Romanen zunehmend vom minimalistischen Gestus der ersten beiden Bücher abwende. In seiner Rede anlässlich der Vergabe des Sult-Preises an Ørstavik 1999 findet Atle Kittang ebenfalls, die Romane ab „Kjærlighet“ seien eher traditionell, „men like stram og presis i stilen“. Kristin Lande schreibt:

Disse to første tekstene er vanskelige å sjangerbestemme. Ørstavik forteller i utsnitt, i „hakk“ og brokker. Det fragmenterte i teksten oppveies noe av gjentakende bilder og motiver, men dette er mer diktets enn romanens måte å komponere på. Som romaner vil nok mange oppleve tekstene som lukka og stiliserte.<sup>116</sup>

Sowohl „Hakk“ als auch „Entropi“ werden aber unter der Bezeichnung Roman herausgegeben, auch wenn diese Kategorie in der Tat zunächst zweifelhaft erscheint. Es gibt weder eine Kapiteleinteilung noch Seitenzahlen, die Textverteilung auf den Buchseiten ist sehr sparsam und ungleichmäßig, und in „Hakk“ stößt man auf eine dunkel violette Seite und auf ein gelb gedrucktes Wort. Der Raum zwischen den Abschnitten nimmt fast genauso viel Platz ein wie der gedruckte Text. Die Charaktere sind namenlos und interagieren kaum, Handlungsort und -zeit müssen erst erschlossen werden. Beiden Texten fehlen ein auslösendes Moment und ein markiertes Ende, so dass sie Ausschnittcharakter bekommen. Die intensive Stimmung, die die Texte aufbauen, unterstreicht die Statik der Situationen.

Bei näherer Betrachtung stellt sich allerdings heraus, dass zumindest „Hakk“ mit relativ traditionellen Charakteren operiert und dass beide Texte so angelegt sind, dass der Leser aus den erzählten Versatzstücken eine Art Handlung in einer erkennbaren Umgebung während eines rekonstruierbaren Zeitraums erstellen kann. Dies im Zusammenhang mit der für den Roman typischen personalen Erzählhaltung offenbart die gattungsmäßige Nähe der Texte zum Roman. Von der Kritik sind unter anderem die Bezeichnungen *punkroman* und *kortprosaroman* verwendet worden. Øystein Rottum meint:

Stoffet er (...) filtrert gjennom én enkelt persons sinn. Dette og en samlende tematikk og/eller konturene av et handlingsforløp kan rettferdiggjøre betegnelsen „roman“.<sup>117</sup>

Bei aller Radikalität der formalen, narrativen und stilistischen Minimalisierung wird die Romanform nicht vollständig zugunsten eines Neuen aufgelöst, sondern sie ist nach wie vor als normative Folie kenntlich, was eben auch schon die ausdrückliche Bezeichnung als „Roman“ auf dem Titelblatt indiziert. Sicherlich schwingt in der Wahl der Gattungsbezeichnung auch die traditionelle Rolle des Romans als populäre Publikumsgattung mit. Hier schreibt jemand für „alle“, für eine breite Leserschaft.

Ab „Kjærlighet“ erscheint die Kategorie Roman schon auf den ersten Blick weniger zweifelhaft. Der Seitenumfang der Texte (ab jetzt paginiert) nimmt zu, und die Absätze werden länger, so dass schon optisch ein weniger fragmentarischer Eindruck entsteht. „Tiden det tar“ ist sogar in drei nummerierte Teile eingeteilt, die zwei verschiedene Handlungszeiten anzeigen. Die Romane sind in Bezug auf Charaktere, Handlung, Ort und Zeit expliziter und geschlossener und lehnen sich somit stärker an die epische Romantradition an. Mit „Kjærlighet“ ruft Ørstavik denn auch erstmals inhaltlich den epischen Roman und seine traditionelle Funktion als Bezugsgröße auf.

Schon rein äußerlich deutet sich also an, dass die ersten beiden Romane deutlich weniger ‚bestimmt‘ sind als die nachfolgenden drei. „Entropi“ erscheint in vielerlei Hinsicht als radikale Fortführung der Unbestimmtheitstendenzen von „Hakk“, wobei der Text so wenig bestimmt ist, dass er zum Teil hermetisch wird und den Leser auszuschließen droht. Mit „Kjærlighet“ kehrt Ørstavik zu den traditionelleren Aspekten von „Hakk“ zurück und entwickelt diese in die entgegengesetzte Richtung fort, nämlich hin zu mehr Bestimmtheit und genauer bemessenen Leerstellen. Alle untersuchten Texte können vor dem Hintergrund des

---

<sup>116</sup> Kristin Lande: *Forfatterhefte: Hanne Ørstavik*, Bibliotekssentralen, Oslo 2002

<sup>117</sup> *Dagbladet*, 06.09.1994

traditionellen epischen Romans als verkürzte Romane gelten, wenn auch der Grad der Verkürzungen variiert.

## 4.2 „Hakk“

### 4.2.1 Narrative Minimalismen / Wirklichkeit als subjektives Konstrukt

Figurenkonstellation, Handlungsverlauf, Handlungsort und -zeit erschließen sich nur stückweise, und das hat im Wesentlichen mit der Erzählhaltung zu tun. Der Leser folgt von Anfang an einem personalen Erzähler, dessen Perspektive konsequent an die Hauptfigur, eine namenlose *hun*, gebunden ist. In einer klassischen *stream of consciousness*-Technik wird eine „amorphe Folge von Bewußtseinsinhalten“ (Metzler, S.221) wiedergegeben, die Wahrnehmungen der äußeren Wirklichkeit ebenso wie Erinnerungen und assoziative fantastische Bilder gleichwertig nebeneinander setzt. Die Szenen sind formal durch parallelen Satzbau oder die Wiederaufnahme bestimmter Wörter und Wortgruppen verbunden, außerdem durch ständig wiederkehrende Motive und natürlich dadurch, dass sie alle dem Bewusstsein desselben Subjekts entspringen. Allerdings gibt es keine Exposition, keine länger angelegte dramatische Zuspitzung des Konflikts und keinen eindeutigen Schluss. Es fehlen die üblichen strukturierenden Elemente und dramatischen Techniken. Die Szenen sind eher isotopisch<sup>118</sup> angeordnet, und der Leser muss sich den Plot aus den portionsweise gelieferten Versatzstücken und aus Indizien erschließen.

Bevor ich auf die eigentliche Handlung zu sprechen komme, will ich kurz Ort und Zeit des Geschehens rekonstruieren und einen Blick auf die Konzeption der Charaktere werfen. Die Handlung findet ganz allgemein im ‚Distriktsnorge‘ der 1980er oder 90er Jahre statt. Da weder Ort noch Zeit konkret genannt werden, muss sich der Leser dies aus Indizien erschließen, die im Sinne des Ierschen Repertoires in den Text hineingezogen sind. So ist zum Beispiel an einer Stelle des Textes von der Rockband „U2“ die Rede, die als selbstverständlicher und allseits bekannter Bestandteil der gegenwärtigen Kultur erscheint, was auf Mitte der 1980er bis Mitte der 1990er Jahre hindeutet. Der konkrete Aufenthaltsort der Hauptfigur lässt sich ebenfalls nur recht grob lokalisieren. Man erfährt, dass sie (zunächst allein) in einem einsam gelegenen Haus an einer Flussmündung wohnt, das dicht am Meer vor dem Hintergrund einer Bergkette liegen muss.

---

<sup>118</sup> Ein Begriff, den Motte in Bezug auf Camus' *L'etranger* verwendet. Motte, S.25

Ingen ville bo så langt fra bygda, hun bodde aleine sjøl om huset hadde flere leiligheter. Det var tidlig sommer, enda fløyt det is i elva.

Dass der Fluss noch am Sommeranfang Eis führt, deutet darauf hin, dass es sich vermutlich um einen nordnorwegischen Ort handelt. Dass die Handlung tatsächlich in Norwegen stattfindet, belegt etwa der Name einer norwegischen Supermarktkette (*Samvirkelaget*). Während am Anfang des Textes noch Frühsommer ist, heißt es etwa zu Beginn des letzten Textdrittels: „Det er sommer. Fremdeles er det sommer, tenker hun plutselig.“. Der allerletzte Absatz des Textes suggeriert dann, dass langsam der Herbst einsetzt. Diese Signale deuten darauf hin, dass sich das Geschehen vermutlich im Laufe eines Sommers irgendwann in den späten 80er oder frühen 90er Jahren abspielt.

Zusätzlich zu diesem minimalisierten Setting, das zur Komplettierung in hohem Maße der Fantasie des Lesers bedarf, erscheinen auch die Charaktere auf ein Minimum reduziert. Sie haben keine Namen, sondern nur funktionelle Bezeichnungen (*far, mor, bror, fotografen*), und die Hauptfigur hat nicht einmal das, sondern ist nur *hun* und ganz selten *jeg*. Keine der Figuren ist explizit mit einer Vergangenheit ausgestattet, und keine wird im klassischen Sinne charakterisiert. Was der Leser über die Figuren erfährt, ergibt sich ausschließlich aus deren Verhalten gegenüber der Protagonistin. Weder diese noch ein denkbarer Erzähler kommentieren oder bewerten das Verhalten der anderen Personen. Stattdessen bleibt es dem Leser überlassen, die Auswirkungen des Verhaltens auf die Hauptperson zu beurteilen und so eventuelle Rückschlüsse auf die Charaktere zu ziehen. Eine wichtige Textstrategie in „Hakk“ besteht offenbar darin, den Leser durch die personale Erzählhaltung so dicht wie möglich an die Hauptperson heranzuführen und ihn deren Welt miterleben zu lassen.

Der eigentliche Plot des Textes lässt sich in zwei Sätzen zusammenfassen. *Hun* verliebt sich in einen Fotografen, der in ihr Haus einzieht, und wagt schließlich, sich auf eine Beziehung mit ihm einzulassen. Ihr Zögern und ihre Bindungsängste wurzeln in einem problematischen Verhältnis zu den Eltern, aus dem sie sich im Laufe des Sommers emotional zu lösen versucht. Da *hun* sich im Wesentlichen mit ihren eigenen Ängsten und mit den Bürden ihrer Vergangenheit auseinandersetzt, ohne dass tatsächliche Konfrontation oder reale Kommunikation mit den Eltern stattfindet, spielt sich ein Großteil der Handlung in ihrem Bewusstsein ab, und das äußere Geschehen wird auf ein Minimum reduziert („minimal action“). Das Fehlen von Seitenzahlen könnte nahe legen, dass es keine Rolle spielt, an welcher Stelle und in welche Richtung man zu lesen beginnt. In der Tat sind auch viele Szenen nicht an eine bestimmte Reihenfolge gebunden. Dennoch bleibt aber durch die

aufscheinende Liebesgeschichte eine einfache chronologische Linearität gewährt. Der Text ist mit Herzingers Worten „relatively plotless“, behält aber das Grundgerüst einer Handlung bei. Aufgrund der Erzähltechnik gibt die Struktur des Textes wichtige Auskünfte über die Weltwahrnehmung der Hauptfigur, da ja die Erzählperspektive genau der Perspektive der Figur entspricht. Wie bereits erwähnt, ordnet der Text Erinnerung, assoziative Bilder und tatsächliches Geschehen in einzelnen Szenen nebeneinander, die alle denselben Charakter von statischen, atmosphärisch aufgeladenen Momentaufnahmen haben. Oft überlagern sich auch tatsächliches Geschehen, Erinnerung und Fantasie:

Hun blei stående og se etter ham. Bildene blanda seg. Kameraet hans blei ei fluestang, hun hørte lyden av snøret i vinden, de hissige kasta. En gang hadde flua festa seg i moras øre. Faren hadde fått den ut igjen. De snakka ikke om hvordan.

Sowohl die Realität (*han* mit seiner Kamera) als auch deren Verwandlung in ihrer Fantasie (die Kamera wird zur Angel) und die Assoziation (Erinnerung an ein Ereignis auf einer früheren Angeltour mit den Eltern) werden als *Bilder* bezeichnet und erhalten damit einen gleichwertigen Status. Der eingebildeten Angel kommt sogar ein höherer Wirklichkeitsgrad zu als der realen Kamera, da *hun* die Geräusche vom Auswerfen der Schnur im Wind physisch vernehmen kann. *Hun* wird zum subjektiven Urheber ihrer eigenen Realität, die sich aus solchen Bildern zusammensetzt. Die Bezeichnung *Bild* indiziert nicht, dass es sich um eigenständige, fertige, dem wahrnehmenden Subjekt gegenüberstehende ‚Weltbilder‘ handelt. *Hun* ist im Gegenteil am Prozess der Bildschöpfung maßgeblich beteiligt und entscheidet selbst, was Realität ist. In folgenden Sätzen wird diese Haltung manifest: „Elva er ikke vann som driver, elva er en tanke, ubevegelig under fuglene. Elva finnes ikke, det er bare jeg som tror.“

In „Hakk“ finden sich somit zwei moderne Tendenzen, die oft mit der Erzähltechnik des *stream of consciousness* einhergehen:

1. Die Aufgabe eines geschlossenen Weltentwurfs zugunsten der Darstellung der Welt als Reflex im Subjekt (>Verinnerung< des Erzählens) und 2. die weitgehende Problematisierung der Identität und Geschlossenheit des Subjekts selbst.<sup>119</sup>

Die Hauptfigur erscheint auf diese Weise als halt- und orientierungslos in der sie umgebenden Welt. Sie ist selbst dafür verantwortlich, sich eine sinnhafte Lebenswirklichkeit zu schaffen.

---

<sup>119</sup> Eberhard Däschler in Metzler Literaturlexikon, S.221

Später wird deutlich, dass sie auch für die Konzeption ihrer eigenen Identität selbst verantwortlich ist.

Die einzige Szene, die sich aus dem Erzählstrom heraushebt, ist ein vergleichsweise langer Absatz mit konsequenter Ich-Erzählperspektive, in der *hun* sich dazu entscheidet, den Fotografen gehen zu lassen („Jeg binder deg ikke, jeg slipper deg (...).“). Hier spitzt sich die Krise zu, löst sich aber kurz darauf wieder, indem *han* plötzlich wieder in den Schilderungen vorkommt und ihre Entscheidung offenbar (aber kommentarlos) aufgehoben ist. An zwei weiteren Stellen kommt ein Ich vor und lässt kurz einen inneren Monolog aufscheinen, allerdings kaum als Kennzeichnung von Schlüsselstellen, sondern vielmehr als rhetorisches Mittel, um sich der Figur noch dichter anzunähern. Hier scheint zu gelten, was Jutta Person in Bezug auf Carvers minimalistische Texte konstatiert:

[Er entwickelte] einen Teil der minimalistischen Strukturen (...) aus dem Bemühen um größere Realitätsnähe heraus. So verwarf er Konventionen der Kurzgeschichtentradition wie die dynamische, plot-orientierte Strukturierung, die Auflösung des dargestellten Konflikts oder den *moment of insight*, um der lähmenden (...) Lebenssituation seiner stark autobiographisch geprägten Charaktere gerecht zu werden.<sup>120</sup>

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Text in Bezug auf Plot, Setting und „subject matter“ in relativ hohem Maße den Kriterien entspricht, die ich als Minimalismus-typisch herausgearbeitet hatte. Er behandelt einen „kleinen, der Privatsphäre zuzuordnenden Wirklichkeitsausschnitt aus dem zeitgenössischen Alltag“. Die tatsächliche Handlung ist einfach und unspektakulär und weist weder einen markierten Anfang noch ein eindeutiges Ende auf. Ort und Zeit sind recht vage, und auch die Personen zeichnen sich durch mangelnde Feinzeichnung im herkömmlichen Sinn aus. Der eigentliche Konflikt findet zwischen zwei Generationen einer Familie statt, und der Stoff lässt sich durchaus als *ordinary, domestic, local, regional* und *generational* bezeichnen. Auf die Hauptfigur trifft die Formulierung „orientierungslos und wenig eloquent“ zu, für die anderen Figuren gilt diese Charakterisierung hingegen kaum. Die Darstellungsweise entspricht allerdings kaum den Herzinger-Kriterien „tonally cool, affectless, laconic“, sondern erinnert an Øystein Rottens „postmodernen Minimalismus“ mit seiner „surrealistischen Bildsprache“ (vgl. S.39). Insgesamt setzt der Text stark auf die Mitarbeit des Lesers, um seine Komponenten zu entfalten. Das wichtigste Mittel zur Schaffung der dazu notwendigen Unbestimmtheitsstellen ist die fast durchgehend personale Erzählhaltung, die auf jeden auktorialen Kommentar

---

<sup>120</sup> Person, S.186

verzichtet. Im Zusammenhang mit dieser Erzählperspektive hatte sich ein Aspekt angedeutet, den man als übergeordnete Minimalismus-Kategorie bezeichnen kann: die Minimalisierung von Abständen, die, wie sich im Folgenden zeigen wird, sowohl die inhaltlich-thematische Ebene als auch die Text-Leser-Beziehung und den Aspekt der Repräsentation betrifft.

#### 4.2.2 Stilistische Minimalismen / Rhythmus und Emotionen

Die Nähe zur Figur, die durch die Erzählperspektive geschaffen wird, wird auf verschiedene Weise durch die Sprache unterstützt. Zunächst einmal fällt auf, dass der Sprachfluss - der *stream of consciousness*-Technik entsprechend - durch die Syntax dem Gedankenfluss angepasst ist. Kurze, einfache Hauptsätze werden parataktisch aneinandergereiht, häufig durch Kommata getrennt statt durch Punkte, so dass ein weiter Bogen geschlagen wird, bevor man beim Lesen stoppt. Oft sind aufeinander folgende Sätze syntaktisch parallel gebaut, was manchmal noch durch die Wiederholung von Wörtern und Wortgruppen betont wird, vor allem durch Figuren wie Anapher und Anadiplose. Diese Figuren tragen gleichzeitig zur Rhythmisierung des Textes bei.

(...) Så hun satte seg ved vinduet med sikt til veien, hvis det var ledig, satt og så ut.

Hun satt og så ut av vinduet. Skulle ikke disse bildene passe meg, hun ser uklare glimt. Skulle ikke disse bildene finnes. (...)

Sehr viele Sätze beginnen mit *hun* + Prädikat, und es kommen wenige hypotaktische Nebensatzkonstruktionen vor. Auffällig ist, dass häufig die Sätze verkürzt werden, indem das Prädikat ausgelassen wird, was den Eindruck von statischen Momentaufnahmen verstärkt („Ei myk tunge av vann, ei mørk tunge, brå.“ oder „Fars rygg med sekk på, gyngende mellom steinene, over steinene, fars store rygg.“). Das Vokabular ist einfach und verzichtet auf schwierige Fremdwörter und größere Variation.<sup>121</sup> Die Sprache wirkt spontan und wenig intellektuell, an einigen Stellen sprunghaft. So heißt es mit großer Selbstverständlichkeit: „Hun hadde sjelden noe ærend over fjellet, det var en tur hun hadde vent seg til.“ Der Leser muss hier den logischen Zusammenhang herstellen: Sie fährt gewohnheitsmäßig auf die andere Seite der Berge, auch wenn sie keinen besonderen Anlass hat.

---

<sup>121</sup> Der schlichte Wortschatz wurde auch von der Kritik bemerkt. *Stavanger Aftenblad* hat folgenden guten Rat an die Autorin: "Og ein kunne kanskje ønska at ho vidare utvider sitt språklege repertoar. "Hakk" kan kanskje bli vel monoton. Kvifor ikkje bryta opp med til dømes dialog?" Anne Karin Torheim: *Skulle hun la seg berøre*, in: *Stavanger Aftenblad*, 16.09.1994

Eine andere sprachliche Besonderheit des Textes ist seine lockere bokmål-Form. Es werden zum Beispiel konsequent a-Endungen verwendet, die zwar Norsk Språkråd zufolge gleichberechtigt sind, die aber eher in der gesprochenen Sprache vorkommen und schriftlich kaum als gehobener Stil durchgehen würden. Feminine Substantive erhalten den Artikel *ei* oder die bestimmte Endung *-a* (*ei tunge; sola*), die konjugierten Verben erscheinen, wo es möglich ist, im Imperfekt auf *-a*, (*bildene blanda seg*), Partizipien enden ebenfalls wo möglich auf *-a* (*forkrøpla*). Statt der konservativeren Formen werden konsequent die lockereren, eher mündlich verwendeten Formen gewählt: *sjøl* statt *selv*, *aleine* statt *alene*, *seinere* statt *senere*, *veit* statt *vet*, *blei* statt *ble*, *fløyt* statt *fløt* und so weiter. Eine solche Sprache ruft verschiedene Paradigmata auf. Sie signalisiert (lokal) den ländlichen *distrikt* oder den städtischen Randbezirk, zum Beispiel *Oslo øst*; sie lässt (sozial / politisch) eher Arbeiter-Hintergrund als Akademikerfamilie anklingen und entspricht viel eher der ideologisierten Sprache von *Klassekampen* als der von *Aftenposten*; und sie passt (emotional) zu familiärer Intimität und nicht zu offiziell-öffentlichen Zusammenhängen. Über die Sprache werden Aspekte des politisch-sozialen zeitgenössischen Hintergrunds in den Text hineingezogen. Die Sprache ist dem Ort der Handlung (dem nördlich-dezentral gelegenen, einsamen Haus) und dem Stoff der Handlung (der familiären Privatsphäre und der Intimität der subjektiven Anstrengungen der Figur) angepasst. Sie schafft eine Übereinstimmung zwischen Umgebung und persönlicher Lage der Hauptperson, was die Schilderung intensiver und authentischer wirken lässt und zur Charakterisierung der Gesamtsituation beiträgt. Die Protagonistin wird schon sprachlich als ‚ganz normale‘, durchschnittliche Person gekennzeichnet. Eine solche unmittelbare Alltagssprache ermöglicht außerdem dem Leser eine intime Annäherung an die Figur und baut damit zusätzlich Distanz ab. Die im Vergleich zu ‚hochsprachlicher‘ Literatur reduzierte Syntax und Wortwahl sind also beide darauf angelegt, die Authentizität der geschilderten Person und ihrer Lebenswirklichkeit zu untermauern, sich möglichst dicht dem Bezeichneten anzunähern und die Distanz zwischen Figur und Leser abzubauen.

Der grundlegende Versuch, eine Identität zwischen Form und Inhalt herzustellen, zeigt sich auch ganz deutlich an der violetten Seite, dem gelben Wort und dem Titel „Hakk“. Das Wort *gult* soll durch die gelbe Druckfarbe mit seinem Referenten identisch werden. Die farbige Seite, die auf die unmittelbare Wirkung der Farbe setzt, soll eine weitere Vermittlungsinstanz (ein sprachliches Zeichen) zwischen Text und Leser umgehen. Und mit „Hakk“ wird die fragmentarische Erzählstruktur bezeichnet, so dass der Titel mit der Textform übereinstimmt. An einer Stelle zieht sich der Text in einer einzelnen Linie über zwei Seiten. Hier fällt das Schriftbild mit der inhaltlichen Aussage zusammen: „Bare en tynn tråd er mulig, tenker bare

en linje. Korte ord på overflata, på hver kant i den, ved hver sprekk. Hopper.“ Diese Beispiele illustrieren das Bemühen der Autorin, dem Wort und dem Text eine Substanz beizuordnen, die in der Wahrnehmung des Subjekts verwurzelt ist. Das Zeichen soll mit einer emotionalen oder sinnlichen Erfahrung gekoppelt werden, um authentisch zu sein. Das Springen von Wort zu Wort an der Oberfläche lässt an Hemingways Eisbergtheorie denken. *Hun* steht aber nicht stabil auf der Spitze eines verborgenen Eisbergs aus Zeichenbedeutungen, sondern sie springt von Scholle zu Scholle über einen dunklen Abgrund. Hier gibt es nichts Definitives vom Leser zu rekonstruieren, sondern es gilt, wenigstens die Schollen beisammen zu halten. Im Hinblick auf die Minimalismus-Kriterien kann man durchaus von einer „einfachen, an die Alltagssprache angelehnten Erzählsprache“ sprechen, die auf eloquente Kunstfertigkeit verzichtet. Die Sprache erscheint reduziert in Bezug auf Wortschatz und Syntax, das heißt konkreter: gegenüber dem hochsprachlichen Stil epischer Romane. Allerdings kann man den Stil von „Hakk“ kaum als *formally spare, tonally cool, affectless* oder *laconic* bezeichnen. Im Gegenteil erscheint die Sprache wegen ihrer großen Nähe zur Figur und zu deren Privatsphäre besonders emotional und weder kühl noch anonym oder distanziert. Eine eindeutige Intention des Textes ist das Bemühen um eine direkte Verknüpfung des repräsentativen Diskurses mit emotionalen Bewusstseinsinhalten.

#### 4.2.3 Poetische Minimalismen / Minimalisierung von Abständen

Bisher hat sich gezeigt, dass der Text sprachlich und formal von der Minimalisierung von Distanzen geprägt ist. Die Perspektive des Textes *ist* die Perspektive der Figur. Die Sprache fällt mit dem Ort und der persönlichen Situation der Figur zusammen und vermindert gleichzeitig den Abstand zwischen Leser und Figur beziehungsweise Text. Die eben genannten kreativen und experimentellen Elemente (zum Beispiel Farben, Schriftbild) sollen zu einer Annäherung zwischen Signifikant und Referent beitragen und den Signifikanten im Empfinden des Subjekts verankern.

Inhaltlich wird dasselbe Ziel verfolgt. Die Hauptfigur im Text bemüht sich konsequent um den Abbau von Distanzen: der Distanz zu sich selbst, der Distanz zwischen Sprache und Objekt, der Distanz zwischen sich selbst und der Welt der Erscheinungen und der Distanz zwischen sich selbst und anderen Menschen.

Im Laufe des Textes begreift der Leser, dass der Vater diese Distanzen verursacht hat. Er ist für die Skepsis der Hauptperson gegenüber sprachlicher Logik und Geschlossenheit verantwortlich. Sein Verhältnis zu Sprache ist radikal, da er die vermeintliche Faktizität des

Wortes über alles setzt und keine andere Wirklichkeit (zum Beispiel die des Erlebens) gelten lässt. Seine Worte stimmen in der Regel nicht mit seiner Mimik und Körpersprache überein. Er verwendet die Worte der Tochter regelrecht zum Angriff, völlig losgelöst von der Situation, in der sie eigentlich gefallen sind:

Det gjaldt å vite om smilet var smil, hvor hardt det harde var. Faren kunne bære setningene hennes med seg fra andre dager å kaste dem tilbake, forvrengte. Smilet kunne være en revesaks, hvis hun trodde på det, kunne han hogge til.

Damit verstellt der Vater seiner Tochter den Zugang zu einer Wirklichkeit außerhalb der Sprache. Sein Wort gilt, selbst wenn alle übrigen Signale der Aussage widersprechen. Zugleich flößt er ihr ein grundlegendes Misstrauen gegenüber anderen Menschen ein. Sie verlässt sich daher nicht auf die Signale, die der Fotograf aussendet, sondern koppelt sie gleich mit der Erinnerung an den Vater und dessen widersprüchliche Botschaften: „Blikket hans er mildt når de snakker. Det uroer henne, han trenger ikke gjemme seg. Tror han ikke hun tåler.“

Die Problematik offenbart sich auch in folgendem charakteristischen Absatz:

De gikk lange turer. Han fortalte om en nedfallen låve og rustne bilvrak. Hun viste ham steinene sine, trær og en utsikt. Snakka om hunden som hadde logra mot henne når hun kom fra skolen, den hoppa ned fra verandaen så døra sto åpen og slang. Først hørte han på henne, så begynte han å spørre om ting han ikke forsto. Han var i ordene hennes så hun måtte tenke dem en gang til, om de stemte. Alt det hun ikke tenkte, han spurte henne sånn at hun kom til å gjøre det likevel. Spørsmålene bora seg inn i henne, under føttene, i handflatene, hun kunne lage ferdige tanker i hodet for å slippe unna.

Hier handelt es sich offenbar um ein Missverständnis. Sie hält das Gesprächsangebot des Vaters für eine Einladung, sich einander zu öffnen, und zeigt ihm Dinge, die ihr etwas bedeuten. ‚Ihre‘ Dinge haben keine Funktion, und sie erzählt von ihnen zu keinem anderen Zweck als um die Empfindungen auszudrücken, die sie in ihr auslösen. Der Vater hingegen verlangt nach Logik, Sinn und einem übergeordneten Zusammenhang, den sie nur liefern kann, wenn sie von ihren Empfindungen unabhängig vorformuliert. Er kommuniziert Fakten, während sie sich um emotionalen Kontakt bemüht. Der Vater ist ein Beispiel dafür, dass Sprache und sprachliche Logik völlig losgelöst vom persönlichen Erleben konstruiert werden können. An anderer Stelle wird ein weiteres eindruckliches Beispiel für denselben Sachverhalt geliefert. Dort geht es um ein Foto, das der Vater auf einer früheren gemeinsamen Wanderung von der Tochter gemacht hat. Das Bild dokumentiert einen geglückten Ausflug

(sie lächelt darauf), obwohl sie in Wirklichkeit nur schlechte Erinnerungen an die Wanderung hat. Für den Vater steht klar die Realität des Zeichens über der des Bezeichneten.

Das große Projekt der Hauptfigur besteht deshalb darin, eine Verbindung zur äußeren Welt herzustellen, die nicht auf Sprache, sondern auf Empfindung beruht. *Hun* versucht, sich der materiellen Existenz der Gegenstände zu nähern, ohne den Umweg über traditionelle Bedeutungen zu nehmen. In den folgenden Zitaten wird deutlich, wie sie sich einen physischen Zugang zu den Dingen wünscht, ohne sich von den üblichen Konnotationen leiten zu lassen (ohne zum Beispiel den Tod mit Schauern zu verbinden) und ohne die Dinge logischen oder kausalen Bedeutungszusammenhänge zu unterwerfen:

„Hun finner avskjærte selhoder på stranda. De ligger spredt. På avstand ser de ut som steiner. Nærmere ser hun kuttet, den stramme huden som krøller seg nær kanten. Hun pirker i ett med en pinne. Den glir rett inn.“

„Høstregnet, det stille høstregnet, det tynne fallet mot de bare bjørketrærne, de tunge fargene i jorda. Om det bare kunne nå inn til henne.“

„Tunge, ville lukter i skogen. Nede ved elva, lukter som hun ikke helt vil innrømme. Hun slikker på en stein.“

Die Sinne stellen für sie eine entscheidende Verbindung zur äußeren Wirklichkeit dar, vor allem das Sehen, Hören und Tasten. Eine naheliegende Metapher für gegenseitige Nähe, Zugang und Verständnis zwischen Menschen ist folglich das sinnliche ‚Sehen‘ und ‚Gesehen werden‘, auf das der Text vielfach anspielt. Weder der Vater noch die Mutter haben *hun* wirklich *gesehen* (deutlich an der Spiegel-Szene mit der Mutter), sondern haben – wie die Mutter – überhaupt nicht mit ihr kommuniziert oder – wie der Vater – über sie hinweg gesprochen. Sie muss deshalb zunächst einmal schaffen, sich selbst zu *sehen* und ist besonders erpicht darauf, von dem Fotografen *gesehen* zu werden. Dies scheint folgende Äußerung Ørstaviks aus einem Interview in *Morgenbladet*<sup>122</sup> zu bestätigen:

- *Å lete i fortiden kan klarne blikket?*
- Det handler om å tørre å se tingene slik de er. Den svenske forfatteren Enquist tar for seg det viktigste av alt: Han skriver om redselen for å bli sett og redselen for ikke å bli sett. Samtidig dreier det seg også om redselen for å se og redselen for ikke å se.

Die wiederkehrenden Bilder von unvermittelter Natürlichkeit und Materialität unterstreichen ebenfalls den sinnlichen Zugang der Hauptfigur zur Welt: Organisches, Natur, Tod und

---

<sup>122</sup> Interview mit Kristine Grønhaug in *Morgenbladet* vom 9.-12. September 1994

Sexualität sind wichtige wiederkehrende Elemente im Text. Dabei werden die üblichen sinnstiftenden Konnotationen reduziert, variiert oder sogar ganz gestrichen. Das, was auf den ersten Blick wie metaphorisch oder symbolisch aufgeladene Motive aussieht, hält nämlich bei näherem Hinsehen häufig nicht stand. Die Steine beispielsweise, die ein durchgängiges Motiv bilden, lassen sich nicht in *einem* Sinn deuten. An vielen Stellen scheinen sie weder metaphorisch noch metonymisch verwendet zu werden, sondern sie sind einfach als Steine existent, ohne etwas Abstraktes bedeuten zu müssen. Sehr häufig werden Farben genannt, aber bei dem Versuch, diese in ein symbolisches System einzuordnen, scheitert man. Ebenso wenig sind die von Øystein Rottem in *Dagbladet*<sup>123</sup> genannten Tiermetaphern endgültig aufschlüsselbar, sondern sie werden immer wieder gebrochen. Der Seehund etwa kommt in den unterschiedlichsten Variationen vor und lässt sich keineswegs *nur* „både som metafor for den mannlike seksualitet (hård og myk på samme tid) og som et mer komplekst symbol for den unge kvinnens egne seksuelle lengsler og hennes forhold til mannen“ aufschlüsseln. Nur mühsam ließen sich dieser Deutung zum Beispiel die abgeschnittenen Seehundköpfe am Strand einverleiben. Die Variationen des Motivs lassen stattdessen unterschiedliche Interpretationen zu oder an einigen Stellen – wie bei den Steinen – gar keine. Hin und wieder erscheint die Sprache besonders dunkel und poetisch, weil hier die Wörter so kombiniert werden, dass sie keinen verständlichen Sinn ergeben („Hun går langs elva og synger i en stein.“). Auch beim zweiten Lesen, auf der Suche nach einem metaphorischen Tiefsinn, bleiben diese Stellen unklar. Es scheint hier in erster Linie darum zu gehen, in surrealistischer Weise die Wörter aus traditionellen Sinnzusammenhängen freizusetzen und sie damit für neue, authentischere Bedeutungen zu öffnen.

In diesem Umgang mit traditionellen poetischen Ausdrucksformen wie Symbol und Metapher offenbart sich, der Kategorisierung Goller/Wittes entsprechend, ein tropologischer Minimalismus, der für die Textaussage von großer Bedeutung ist. Die Erwartung an scheinbar symbolisch gebrauchte Motive wird unterschritten, um den Signifikanten einem eigentlichen Referenten anzunähern. Die Vorgehensweise erinnert sowohl an den Surrealismus als auch an den Nouveau Roman, worauf ich im folgenden Kapitel zurückkommen werde.

Ein weiteres Projekt der Hauptfigur, das unmittelbar mit dem oben genannten zusammenhängt, besteht darin, einen Zugang zu ihrer eigenen Körperlichkeit zu finden und diese in ihr Selbstbild einzubinden. In einigen Szenen betrachtet *hun* sich selbst aus der Vogelperspektive oder sie steht im wahrsten Sinne des Wortes neben sich, hat also eine deutliche Distanz zu sich selbst und ist offenbar auf der Suche nach ihrer Identität. Auch

---

<sup>123</sup> Øystein Rottem: *Debutant med „hakkprosa“*, in: *Dagbladet*, 06.09.1994

dieses Problem geht auf den Vater zurück, der seine Tochter offenbar an einem positiven Verhältnis zu ihrer Körperlichkeit und zu ihrer Sexualität und an einem unmittelbaren Ausdruck ihrer Gefühle gehindert hat. Dies erschließt sich unter anderem aus zwei Details: Erstens erlaubte er ihr als Kind nicht zu weinen. Und zweitens denkt sie in abwertenden Schimpfwörtern, sobald es um Sexualität geht, und verbindet diese mit dem Vater:

De hevede øyebrynene, hånen. Hun hører farens stemme: fittesleiker, hore, tisper, naut, hun sier ordene for å være der før ham.

Weil er *sagt*, dass sie eine Hure ist, steht dies für die junge Tochter zunächst faktisch fest. Zaghafte versucht sie nun, sich aus dieser Determination zu befreien und zu einer eigenen sexuellen Identität zu finden. Sie nähert sich ihrer eigenen Körperlichkeit an, indem sie beispielsweise ihr Geschlecht rasiert und das Schimpfwort – *fitte* – mit einer neuen, erlebten Bedeutung füllt:

Hun hadde barbert kjønnet sitt. Når hun satt i badekaret med beina opp på kantene var alt åpent. Fitte. Hun kunne kjenne sin egen pust helt ned.

Das Experiment besteht darin, das tabuisierte Wort und den tabuisierten Referenten auszutesten und beide jeweils für sich stehen zu lassen, genau wie *hun* es auch mit den Gegenständen (zum Beispiel den Steinen) versucht. Der Zugang zu ihrem Körper ist ihr ebenso durch Sprache verstellt wie der zu allen anderen Objekten, aber der Vorteil gegenüber anderen Objekten ist der, dass sie ihrer körperlichen Existenz nachspüren kann. Durch solche Experimente wie im obigen Zitat will *hun* also nicht nur das leblose Objekt aus seinen sprachlichen Banden befreien, um ihm so näher zu kommen, sondern sie befreit in erster Linie sich selbst aus einem Netz von determinierenden Bezeichnungen. Das kommunikative Problem – dass nämlich Sprache und Welt nicht zusammenfallen – erweist sich spätestens hier als existenzielles Problem. „Runene skal risses inn i kjøttet, det som var og det som er, det som fortsetter og fortsetter.“

Der Hauptfigur gelingt es nach und nach, sich aus dem vom Vater vorgegebenen Rahmen zu lösen und sich eine eigene Welt zu erschließen. Gleichzeitig kommt sie sich selbst näher und schafft es, ein nahes Verhältnis zu einem anderen Menschen zu etablieren. Der Erfolg des sprachlichen Befreiungsakts findet ein inhaltliches Gegenstück in der Szene im Café von *Samvirkelaget*, wo sich *hun* und *han* über gesellschaftlichen Konventionen hinwegsetzen: Er kriecht über den Boden und fotografiert die Füße der anderen Gäste, sie leckt ihre Tasse sauber, und die beiden haben Spaß bei dieser Übertretung von Grenzen. Nur im

Zusammenhang mit dem Fotografen erscheint allerdings der Befreiungsprozess ab und zu als spielerisch. Ansonsten handelt es sich um einen bitterernsten existenziellen Befreiungskampf der Figur.

Die Kernaussage dieses Textes besteht also darin, ein potenziell problematisches Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu konstatieren und auf die Bedrohung aufmerksam zu machen, die dies für die Existenz des Individuums darstellt. Der Text zeigt, wie das Dasein des Einzelnen von Abhängigkeit, Identitätssuche und Haltlosigkeit geprägt sein kann, wenn ihm der Zugang zu sich selbst, zu anderen Individuen und zur Welt der Erscheinungen durch fahrlässigen Sprachgebrauch verstellt wird. Die Lebenswirklichkeit wird dann zu einem „tåkelagt, vagt rom“<sup>124</sup>. Die Sprache als Kommunikationsmittel wird aber nicht komplett verworfen. Zwar ist Sprache mit einer zwangsläufigen Unzulänglichkeit behaftet, da immer ein Abstand zwischen Gegenstand und Bezeichnung besteht und der Gegenstand sich niemals vollständig offenbart<sup>125</sup>. Andererseits besteht aber gerade in engen zwischenmenschlichen Beziehungen wie der Familie oder einer Liebesbeziehung die Notwendigkeit, zu kommunizieren, um einander näher zu kommen („sehen“ und „gesehen werden“). Es muss deshalb diesem Text zufolge darum gehen, an die Abbildungskraft von Sprache zu glauben und diese so weit als möglich herzustellen, indem man sich um sinnliche Authentizität bemüht. Das bedeutet: Wörter, Aussagen und Bedeutungskonventionen sind immer wieder zu hinterfragen. Die referenziellen Größen, an denen die Authentizität gemessen wird, sind dabei das subjektive Wahrnehmen und Empfinden. Der Text fordert seinen Leser in diesem Sinn indirekt zu einem verantwortungsbewussten Umgang mit Sprache auf und weist darauf hin, dass Sprache zur gewaltsamen Unterdrückung von Individuen (im Hinblick auf Ørstaviks folgende Texte vor allem Kindern und jungen Menschen) missbraucht werden kann. Dies lässt sich neben dem inhaltlichen Vater-Tochter-Beispiel auch daran ablesen, dass Ørstavik auf verschiedenen Ebenen Gleichheit und Gleichwertigkeit herstellt: Stofflich werden Fantasie und Realität gleichwertig behandelt; formal verzichtet sie auf eine hierarchische Anordnung der Szenen; und sprachlich vermeidet sie hypotaktische Satzkonstruktionen und erhebt den mündlichen Stil zur Literatursprache.

In diesem Sinne lässt sich auch eine Äußerung Ørstaviks aus *Dagbladet* vom Dezember 2000 lesen, in der sie ihre persönlichen Erfahrungen mit dem Christentum schildert:

---

<sup>124</sup> *Dagbladet*, 09.12.2000

<sup>125</sup> In hoffnungslosen Momenten verschließt sich die Welt der Referenten der Betrachterin vollständig: "Elva er stum og lukka og fjellene bortvendte, hvisker hemmeligheter skulder mot skulder og ler. Jeg kaster stein etter stein mot dem, men fjellet åpner seg ikke, har ingen rute som brister."

Jeg fant ut at jeg aldri hadde vært religiøs. Jeg var ensom og sær, og da var kristne miljøer trygge steder å være, med faste koder og spilleregler. (...) Jeg så også at det kristne språket har dyptgripende strukturer som lammer enhver opposisjon. (...) Hvis ikke det er forbindelse mellom språket og det man kjenner selv, oppstår et tåkelagt, vagt rom.<sup>126</sup>

#### 4.2.4 Die literarische Tradition

Das grundsätzliche Problem, das „Hakk“ aufwirft, entspringt eindeutig einem modernen Bewusstsein. Die Hauptfigur erlebt gewissermaßen das Trauma der Moderne am eigenen Leib, indem sie erfahren muss, „wie wenig wirklich die Wirklichkeit“ ihrer Kindheit ist (Lyotard). Das sprachliche Zeichen, stellt sie fest, hat kein unmittelbares Gegenstück in der Welt der Erscheinungen. Sprache kann deshalb in beliebigem Sinne legitimiert und missbraucht werden, um Hierarchien zu schaffen und Macht auszuüben. Hier zeigt sich deutlich die Skepsis gegenüber den Großen Erzählungen. Die daraus folgende Identitätskrise versucht die Protagonistin allerdings nicht auf postmoderne Weise zu lösen, indem sie sich ganz auf die Ebene der heterogenen Sprachspiele begibt und den Referenten aufgibt, sondern ihre Strategien erinnern viel eher an die des Surrealismus und des Nouveau Roman. Sie versucht, sich auf sich selbst und ihre eigene Empfindungswelt zurückzuziehen und gleichzeitig die Welt der Erscheinungen so weit als möglich von deren sprachlicher ‚Verkleidung‘ zu befreien. Einerseits erkennt man das surrealistische Sich-Hingeben an die „von psychischen Mechanismen gesteuerten Bildsequenzen vorrationaler Tiefenschichten“ und die „verrätselte Kombinatorik von Disparatem [zur] ‚Befreiung der Wörter‘“ (Metzler Literaturlexikon), andererseits verschreibt sich die Hauptfigur einem klassischen Chosisme. Die Dinge sollen „erst ‚da‘ sein, bevor sie ‚etwas‘ sind“ (Robbe-Grillet). Da die Protagonistin aber ihre Begrenztheit erkennt und weiß, dass sie keinen Zugriff auf einen objektiven Referenten hat, sucht sie den jeweils vorläufig ‚besten‘ Referenten des Zeichens in ihrer subjektiven Wahrnehmung. Die Schreibweise erinnert entsprechend über weite Teile eher an eine surrealistische *écriture automatique* als an die neutrale Schreibweise des Nouveau Roman.

Zusätzlich weist „Hakk“ eine Reihe von realistischen Elementen auf. Die „Elemente der äußeren Wirklichkeit“ sind in diesem Text zwar nicht besonders zahlreich, zumindest nicht im Sinne von zeitbezogener Reflexion über soziale, ökonomische, politische und ideologische Verhältnisse oder in Form von zeitlichen und räumlichen Details. Dafür ist aber die

---

<sup>126</sup> Interview mit Simen Ekern in *Dagbladet* vom 9.12.2000

Problematik durchaus zeitspezifisch. Inhaltlich steht der Vater für das Phänomen der foucaultschen „Macht des Diskurses“ und die Tochter für dessen Opfer, das deshalb die Orientierung in der Welt verloren hat. Damit spielt der Text eindeutig auf die postmoderne literarische Praxis an, die die Sprache nicht nur von jeder „transzendentalen Illusion“ trennt, sondern sie de facto auch von der Aufgabe der Repräsentation befreit, sie somit vom Referenten loslöst und als beliebig formbares Material betrachtet. Aber vor allem formal ist das zeittypische Gegenmodell von sprachlichem Überfluss und sprachlich-künstlerischer Unbedarftheit ständig präsent: Durch den reduktionistischen Stil bleibt überall die Folie des traditionellen Romans sichtbar, von der sich der Text so deutlich abheben will. Insofern handelt es sich um einen realistisch geprägten Stil, der die „Kausalzusammenhänge von gesellschaftlicher und individueller Daseinsform“ am Beispiel eines ganz gewöhnlichen Falls demonstriert. Die Allgemeinheit des dargestellten Falls wird im übrigen (wie es für den Nouveau Roman typisch ist) durch die Namenlosigkeit der Personen und die sehr wenig konkrete Bestimmung von Handlungsort und -zeit unterstrichen.

Das realistischste Element des Textes offenbart sich allerdings in seiner Wirkungsabsicht. Es hatte sich oben herausgestellt, dass hinter der vorgeblich unparteiischen und wertfreien Schilderung das Bemühen steht, den Leser emotional anzusprechen und an die Protagonistin zu binden. Die erzählerische Technik, den Text mit Leerstellen zu versehen, erinnert an die Hemingwaysche Eisbergtheorie und scheint ebenfalls der emotionalen Aktivierung des Lesers zu dienen. Sowohl auf der syntaktischen als auch auf der inhaltlichen Ebene muss der Leser den Text supplementieren. Da aber immer noch eine Geschichte erzählt wird, sind die Leerstellen relativ genau bemessen. Die Supplemente des Lesers sind durch die Autorin in gewissem Maße vorherbestimmt, und dahinter steht eine eindeutige moralische Intention ganz im Geiste der realistischen Tradition. Der Leser soll auf einen existenziellen Misstand in der zeitgenössischen Gesellschaft aufmerksam gemacht und indirekt zu dessen Behebung aufgefordert werden. So experimentell „Hakk“ auch auf den ersten Blick erscheinen mag - mit dieser Form der Wirkungsästhetik ordnet sich der Text trotz deutlicher postmoderner Differenzierung in eine realistische Tradition ein. Damit erfüllt sich Jon Fosses Vorhersage:

Vår historiske plassering (...) kan føre oss mot ein litteratur som gjennom kamp mot - eller med? - betydninga intenst er både uttrykk og betydning, er både 'realisme' og 'modernisme' (...). (vgl. S.37)

## 4.3 „Entropi“

### 4.3.1 Narrative Minimalismen / Modernistische Entfremdung

Auch bei diesem zweiten Buch Hanne Ørstaviks, 1995 erschienen, handelt es sich laut Titelblatt um einen Roman. Im Vergleich zu „Hakk“ erscheint der Plot des Textes allerdings noch radikaler reduziert. Es gibt diesmal nur zwei (wieder namenlose) Personen, von denen die eine kaum in Erscheinung tritt. Der geschilderte Zeitraum umfasst vermutlich nur einige Stunden, und es sind weder ein gezielter Verlauf noch ein auslösendes Moment der Handlung erkennbar. Über Ort und Zeit erfährt man lediglich, dass sich die zeitgenössische Protagonistin in einer Stadtwohnung aufhält. Der Handlungsrahmen ist in etwa dieser: Eine junge Frau, die mit einem Schriftsteller oder Journalisten zusammenlebt, geht eines Morgens ohne erkennbaren Grund nicht zu ihrer Arbeit als Pflegerin in einem Altersheim. Stattdessen verbringt sie die frühen Morgenstunden mit einigen ziellosen Handlungen und gibt sich dabei ganz ihren Gedanken hin. Diese werden auch hier wieder in einer *stream of consciousness*-Technik wiedergegeben und vertonen sich, wie in „Hakk“, als surrealistische Bilderfolge aus zum Teil vorrationalen Tiefenschichten. Im Laufe des Textes wird deutlich, wie die Protagonistin den Zugang zu ihrer Umgebung verliert und schließlich ganz in eine eigene Welt voller wahnhafter Halluzinationen abgleitet, in der sie selbst regelrecht in Auflösung geht.

Es ist für den Leser oft nicht möglich, zwischen tatsächlichem Geschehen, Fantasie oder Halluzinationen und Erinnerungen zu unterscheiden. Die einzigen Informationen über das Handeln der Hauptperson, die verlässlich erscheinen, werden dem Leser in kursiv gedruckten Absätzen mitgeteilt, die sich wie ein chronologischer roter Faden durch den Text ziehen und die Regieanweisungen gleichen. Diesen Regieanweisungen zufolge geschieht Folgendes:

*ved vinduet; hun trekker ut en skuff; hun skreller en appelsin, hun blir sittende med den i hendene; ved vinduet; hun spiser den skrelte appelsinen som lå på bordet; hun skreller en appelsin; ved vinduet; hun går til den åpne skuffen; hun tar ut et belte; ved vinduet; ved vinduet; ved vinduet; hun skreller en appelsin; hun spiser appelsinen; ved vinduet; ved døra til soverommet; ved døra til soverommet; ved døra til soverommet; hun har beltet i hendene; hun legger beltet rundt halsen hans og strammer til, han rykker med hendene; han åpner øynene; hun løsner beltet fra halsen hans og ruller det sammen rundt handa. Snart vil det komme en blå stripe, huden vil bli kald. Hun setter seg ved bordet ved vinduet og ser ut. Det er blitt mørkt, det har slutta å regne.*

Diese Handlungen führt die Protagonistin scheinbar unwillkürlich und mechanisch aus, ohne sie zu planen oder zu reflektieren. Durch ihren ‚Text‘ - um in der Schauspielterminologie zu bleiben - werden sie nicht unmittelbar motiviert.

Bei näherem Hinsehen ergibt sich dann allerdings doch ein Kausalzusammenhang zwischen ihrer Tat und dem parallel wiedergegebenen Bewusstseinsstrom. Dabei trägt der Titel des Buches wesentlich zum Verständnis dieses Zusammenhangs bei. Ich will deshalb zunächst den Begriff Entropie erläutern, bevor ich wieder auf den Text zurückkomme.

Entropie ist ursprünglich ein Begriff aus der Physik und bezeichnet den Ordnungsgrad eines Systems. Die Entropie eines Systems ist umso größer, je geringer sein Ordnungsgrad ist. Überlässt man ein geschlossenes System sich selbst, so laufen (laut dem Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik) „freiwillig“, das heißt von selbst, nur solche Prozesse ab, die zu einer größeren Unordnung im System führen<sup>127</sup>. Möchte man den Prozess aufhalten und eine größere Ordnung herstellen, muss dem System Energie zugeführt werden. Dieser Sachverhalt hat existenzielle Bedeutung für die Welt. Allein die Existenz der Sonne, die der Erde große Mengen Energie zuführt, sichert, dass auf der Erde geordnete Prozesse ablaufen (zunächst einmal die Photosynthese) und dass überhaupt Leben existieren kann. Gäbe es die Sonne nicht, würde theoretisch die atomare Unordnung schrittweise zunehmen, und es käme schließlich zu einem völligen Stillstand aller Prozesse.

Die vereinfachte Grunddefinition von Entropie lässt sich metaphorisch auf Strukturen der menschlichen Gesellschaft übertragen. Zunächst einmal muss der Mensch unter Energieaufwand Regeln und Gesetze aufstellen und einhalten, damit das Zusammenleben innerhalb einer Gesellschaft funktionieren kann und nicht in anarchisches Chaos abgleitet (was der Definition gemäß die ‚natürliche‘ Entwicklung wäre). Aber auch in kleineren Strukturen lässt sich das entropische Prinzip ausmachen. Ein sehr eindrückliches Beispiel für Entropie liefert der Text selbst in dem Bild des Altersheims. Dessen Bewohner, die als hilflos und orientierungslos geschildert werden, brauchen Hilfe von außen, um ihre Lebenswirklichkeit zu ordnen. An einer Stelle heißt es zum Beispiel, dass die Pfleger nachts das Licht in den Gängen löschen, damit die Bewohner verstehen, dass es Nacht ist. An anderer Stelle erklärt eine Pflegerin einem Bewohner, wo er sich befindet. An diesen Beispielen wird deutlich, wie wichtig es ist, dass der Mensch sich zu seiner Umwelt verhalten und sich in ihr positionieren kann. Wenn er diese Fähigkeit verliert, ist er auf die Hilfe anderer angewiesen, um überleben zu können. Das erste Netz, das ein verunsichertes

Individuum auffangen können sollte, stellen die nächsten Angehörigen dar. Sie sollten in der Lage sein, den entropisch in Unordnung geratenden Menschen durch Aufwendung von Energie - das heißt durch Kommunikation und menschliche Nähe - zu unterstützen und den Prozess aufzuhalten. Zwischenmenschliche Beziehungen unterliegen also ebenfalls einem entropischen Prinzip.

Ein solcher Fall eines in Unordnung geratenden Menschen bildet das Kernstück des Romans „Entropi“. Der Text schildert den Verfall und die Auflösung eines Menschen, der nicht mehr mit seiner Umwelt in Verbindung steht. Die Protagonistin zeigt Symptome, die sich in jedem Lehrbuch der Psychiatrie wiederfinden<sup>128</sup>: Alles beginnt mit ihrer Antriebsschwäche, die sie daran hindert, zur Arbeit zu gehen. Sie schafft es nicht einmal, ihre Arbeitsstelle anzurufen und sich krank zu melden. Ihre Weltwahrnehmung erscheint zunehmend gestört, sie hat Illusionen und angstvolle Halluzinationen und kann kaum zwischen Realität und Einbildung unterscheiden. Ihre Vorstellungswelt hat etwas Wahnhafes. Wie schon die Hauptfigur in „Hakk“ teilt sich auch die Protagonistin in „Entropi“ in zwei Personen auf und nimmt eine distanzierte Haltung sich selbst gegenüber ein. Ihr Körper erscheint ihr fremd, und sie bildet sich ein, nicht zu existieren (Fachausdruck: Depersonalisierung). Auch ihre Umwelt nimmt sie mehr und mehr als fremd wahr (Derealisation), und die Orientierung in Raum und Zeit fällt ihr zunehmend schwer (Orientierungsstörungen). Es gelingt ihr nicht, einen sozialen Kontakt zu ihren Kollegen oder zu ihrem Partner herzustellen (Kontaktstörung). Sie fühlt sich sogar bedroht durch deren eingebildete und tatsächliche Versuche, mit ihr Kontakt aufzunehmen. Selbst den körperlichen Kontakt mit ihrem Partner assoziiert sie mit Gewalt und fremden Planeten. Einerseits sehnt sie sich nach den klaren Regeln und der Sicherheit eines geordneten Daseins zurück („Hun vil ringe jobben og si at hun kommer tilbake. (...) Da skal det bli helt stille og så skal det flyte videre sånn det pleier å gjøre med tydelige beskjeder.“); das Gefühl, in einem quadratischen Raum zu liegen, gibt ihr Sicherheit. Andererseits gelingt es ihr weder, die Kontaktangebote von außen anzunehmen (das Telefon klingelt, aber sie nimmt nicht ab) noch aus eigener Kraft in die Normalität zurückzukehren (wenn sie anrufen will, ist das Telefon plötzlich aus Plastik). Den Ansprüchen der Arbeit und der Kollegen hat sie sich bereits entzogen, indem sie nicht zur Arbeit gegangen ist. Nun ist ihr Partner derjenige, der die Ansprüche der Normalität repräsentiert. Während sie anfangs noch Angst hat, ihn zu verlieren und sich gleichzeitig wünscht, in ein normales Leben

---

<sup>127</sup> Wahrigs Fremdwörter-Lexikon definiert Entropie als "Maß für die "Unordnung" in einem abgeschlossenen System; die E. nimmt bei allen natürlich ablaufenden Prozessen zu.", Wahrig Fremdwörter-Lexikon, München 1983

zurückzukehren, bringt sie ihn schließlich selbst um und kappt damit die letzte Verbindung zur Außenwelt. Mit dieser Tat stellt sie eine pervertierte innere Ordnung wieder her, da ihre Wahnwelt nun nicht mehr von der Außenwelt bedroht wird. Im Gegensatz zur Protagonistin in „Hakk“, die sich ja um eine Eingliederung in ihre Umwelt bemüht und Beziehungen herzustellen versucht, begibt sich die Hauptfigur in „Entropi“ in die vollständige Isolation.

#### 4.3.2 Poetische und stilistische Minimalismen / Bilder der Entwirklichung

Ebenso wie in „Hakk“ verwendet die Autorin auch in „Entropi“ einen einfachen, eher umgangssprachlichen Stil mit den oben genannten Charakteristika (zum Beispiel den a-Endungen). Kurze, oft parataktisch gereimte Sätze und ein schlichtes Vokabular prägen die Erzählung und verstärken einerseits den Eindruck von gedanklichem Fluss, andererseits (vor allem durch Ellipsen und / oder fehlende Konjunktionen) ein Gefühl von Stillstand.

Entsprechende stilistische Minimalismen führen in „Hakk“, zusammen mit der personalen Erzählperspektive, zu einer Annäherung zwischen Leser und Figur mit dem Ziel, dass der Leser im Text aufgehen möge. Auch bei der Lektüre von „Entropi“ versucht der Leser, die ihm gelieferten Versatzstücke zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzusetzen, also im Sinne Iser durch eine permanente Synthese älterer Informationen mit neuen ein konsistentes Gefüge herzustellen.<sup>129</sup> Dies gelingt ihm aber, wie in 4.3.1 angesprochen, nur relativ unzureichend.

Einen wichtigen Grund dafür sehe ich im poetischen Sprachgebrauch des Textes. Eine ausgiebige, metonymisch auf die Protagonistin verweisende Verwendung von Symbolen und Metaphern trägt dazu bei, die Kluft zwischen der Hauptfigur und ihrer Umwelt zu verdeutlichen und den Leser zuletzt von ihrer Wahnwelt zu distanzieren. Die sprachlichen Bilder zeigen, wie *hun* in ihrer eigenen Welt eingekapselt ist. Es ist auffällig, wie sich im Text die Bilder für isolierte Räume häufen. Zentral steht etwa das wiederkehrende Bild des Fensters, das nur von einer Seite durchsichtig ist und das alles nach innen reflektiert („Ruta er en skjerm i et enveisspeil, tenker hun. Det er fra den andre sida at den er et vindu. Noen sitter der ute og ser inn, tenker hun, de noterer.“). Das Bild wird an einigen Stellen gedoppelt, indem es sowohl die Makrostruktur (die Lage der Welt) bezeichnet als auch die Mikrostrukturen innerhalb der Gesellschaft. Wenn die Protagonistin am Fenster steht und hinausschaut, sieht sie eigentlich hinein in eine auf sich selbst zurückgeworfene Welt, von der

---

<sup>128</sup> Meine Quelle ist vor allem: Horst Dilling / Christian Reimer: *Psychiatrie und Psychotherapie*, Berlin/Heidelberg/New York 1995<sup>2</sup>, Kapitel 3: Psychopathologie, S.24-44

auch sie selbst ein Teil ist („Hun går ikke ut. Hun går bort til vinduet i stua og ser seg sjøl på vei over gata.“). Sie ist Beobachterin und wird gleichzeitig selbst beobachtet.

Weitere Bilder für hermetisch verschlossene Räume sind das Gebäude mit der Glasfassade und der großen Schalttafel, das auf eine technisierte Wirklichkeit hindeutet und zusätzlich Gefängnisassoziationen wachruft („I det ene hjørnet av rommet, like ved vinduet, er noe skrudd inn i veggen, en stige eller er det en ribbevegg i stål.“) und das Altersheim, in dem sowohl die Pfleger als auch die Bewohner in ihrem jeweiligen Glaskäfig eingesperrt sind („I pausene sitter pleierne bak glassrutene og følger med de gamle. Det er som å se på et akvarium.“). Am Beispiel des Altersheims wird besonders deutlich, dass in diesem Text die Lebensräume ineinander verschachtelt sind wie eine russische Puppe. Alle unterliegen demselben Prinzip: Irgendeine Energiequelle von außen ist nötig, um das System am Leben zu erhalten. Selbst draußen auf der Straße fühlt sich die Hauptperson wie unter einem Spiegel („Det kom et lys oppe fra et sted som blei reflektert ned på dem og hun så gjenskinnet av alle folkene i vinduene de passerte.“). Die Wirklichkeit hat für sie den unwirklichen Charakter eines Films ohne Ton, die Menschen erscheinen wie Schatten oder manchmal sogar wie Marionetten. Was außerhalb ihres jeweiligen Universums liegt, bleibt den Menschen verborgen („Utgangspunktet for dette lyset, som hun går ut fra er sola, er ikke å se.“). Einen Ausweg aus der Isolation der Protagonistin könnte, so sollte man meinen, die Beziehung zu ihrem Partner bieten. Aber hier scheinen weder verbale Kommunikation noch körperlicher Kontakt zu einer größeren Nähe zu führen. Oft sieht sie nur seinen Rücken, und die beiden sprechen nicht miteinander. Der Beischlaf weckt in ihr Assoziationen von fremden Planeten ohne Leben.

Die Wirklichkeit der Hauptperson besteht aus einer Reihe von Erlebnissen und Bildern, die sich ständig mit nur geringfügiger Variation wiederholen (sie bringt zum Beispiel ihrem Freund morgens Kaffee ans Bett, sie sieht ihn an seinem Computer sitzen, sie geht durch die Straßen, sie arrangiert Zuckerstücke auf einem Tisch usw.). Die Struktur des Textes, der diese Bilder aufnimmt, verschiebt und ineinander verschachtelt, gleicht daher einer in sich geschlossenen Spirale - ein Bild, das der Text selbst formuliert:

Hun vil flytte veggene i leiligheten for å gjøre rommene større. Hun tegner rommene ned på et papir (...). Så flytter hun veggene med blyanten, skyver dem over i hverandre. Det blir til slutt en spiral rundt gangen; soverommet skyves inn i kjøkkenet, kjøkkenet inn i stua, stua inn i badet, badet inn i soverommet, soverommet inn i kjøkkenet, kjøkkenet inn i stua. Det blir ikke mer luft noe sted. Alt blir som det er, på en annen måte.

---

<sup>129</sup> vgl. zB Wolfgang Iser, *Der Lesevorgang*, in: Warning, S.264

An anderer Stelle heißt es:

Siden tegner hun ledningen som en strek på papiret, den kveiler seg inn i sin egen spiral, når hun snur papiret og bretter det, ender streken opp der den begynte.

In dieser Spirale befindet sich machtlos die Protagonistin. Ihr Zustand gleicht einem „Schlaf mit offenen Augen“. Die Erzählhaltung vermittelt ihr Dasein als ein passives Dahintreiben, wo „ingenting setter merke“, das sie selbst nicht steuern kann und dem sie gerne entkommen würde. Durch die ‚Regieanweisungen‘ und deren Unabhängigkeit von den Reflexionen der Figur erscheint die Hauptperson zunächst wie eine ferngesteuerte Marionette. Um schließlich aus den Zirkeln der Determination und aus ihrer unwirklichen Lebenswirklichkeit auszubrechen, greift sie zu dem einzigen Mittel, das definitiv eine Spur hinterlassen sollte: zum Mord. Der letzte Satz des Buches („Hun skreller en appelsin.“) ist schon vorher als Regieanweisung vorgekommen. Dass er hier, direkt nach der Tat, nicht mehr kursiv gedruckt ist, könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Regieanweisungs-Struktur aufgehoben ist und die Protagonistin nun zum ersten Mal selbstbestimmt handelt. Dann wäre es ihr gelungen, sich die Macht über die Regieanweisungen anzueignen und die Determination zumindest kurzzeitig zu durchbrechen. Der kursiv gedruckte Handlungstext und der Bewusstseinstext wären so schließlich eine Verbindung eingegangen, und die Wirklichkeit der Hauptperson wäre gewissermaßen wirklicher geworden. Im Rahmen dieser Interpretation wäre es dann auch nicht als Zufall zu betrachten, dass sie ausgerechnet einen Schriftsteller oder Journalisten tötet. Seine Worte hinterlassen im Gegensatz zu ihrer Handlung keine Spur in der Wirklichkeit, das heißt die Tat siegt über das Wort.

Gleichzeitig deutet der letzte Satz des Buches aber darauf hin, dass sich zwar ihr Bewusstsein verändert hat, dass aber dennoch das Leben in gewohnten (also spiralförmigen) Bahnen weiterläuft. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, als weiterhin alltägliche Routine zu praktizieren, aber sie ist sich selbst vielleicht einen Schritt näher gekommen. Das Schalen der Apfelsine könnte man dann als zentrales Symbol für das Bemühen der Hauptfigur deuten, sich durch Schichten von Schale einem Kern der Wirklichkeit anzunähern<sup>130</sup>.

Diese Offenheit und Mehrdeutigkeit des Textes trägt dazu bei, dass der Leser kaum noch eine Übereinstimmung zwischen den Wahrnehmungen der Protagonistin und irgendeiner ihm vertrauten Umwelt herstellen kann. Indem er sich so von der Perspektive der Figur löst, gelingt es ihm, bildlich gesprochen, in letzter Minute das sinkende Schiff zu verlassen. Sein

---

<sup>130</sup> Darauf macht auch Bjarne Tveiten in seiner Rezension in *Fædrelandsvennen* vom 24. Oktober 1994 aufmerksam.

Versuch der Konsistenzbildung scheitert. Hier entfernen sich zugleich die Sprache vom Referenten, die Hauptfigur von ihrer Umwelt und der Leser vom Text. Die Tendenz in „Entropi“ ist damit der in „Hakk“ gegenläufig, so dass die dort genannte übergeordnete Kategorie „Minimalisierung der Abstände“ nun geradezu in ihr Gegenteil umschlägt. Der Leser wird schließlich vom Text ausgeschlossen.

Da die bildreiche Sprache aber intensive Stimmungen produziert, die den Leser das Lebensgefühl der Protagonistin mitempfinden lassen, weckt der Text zugleich ein kritisches Bewusstsein gegenüber der Umwelt, die die Bedrohung und das Krankwerden der Hauptfigur verursacht. Die Protagonistin hat angstvolle Visionen und makabre, schauerliche und blutige Halluzinationen, deren Stimmung sich auf den Leser überträgt. So heißt es zum Beispiel mehrfach, dass es regnet und dass das Wasser steigt; immer wieder hämmern verzweifelte Menschen an Türen oder Fenster; Tiere legen Eier unter ihre Haut; sie findet abgetrennte Körperteile im Schrank und in der Wäscheschleuder; sie studiert zerteilte Lämmer im Gefrierraum; sie meint, von den Bewohnern im Altersheim und von ihrem Partner geschlagen zu werden. Die Umwelt ist von Gewalt geprägt. Außerdem wird sie durch Attribute gekennzeichnet, die aus einem modernistischen Text stammen könnten: die Stadt, wirre Lichter, Dunkelheit, Film, Technik - hier drückt sich die Angst vor Anonymisierung und Isolation aus. Das Telefon, um nur ein Beispiel zu nennen, fungiert nicht als Hilfsmittel für die Kommunikation, sondern es erweist sich als tückisch: Man braucht den Hörer nicht abzunehmen, wenn es klingelt, sondern man kann sich dem Kontakt mit anderen einfach entziehen, indem man das Klingeln ignoriert.

Auch „Entropi“ weist also eine Reihe minimalistischer Kriterien auf, aber sie werden hier anders eingesetzt. Der Text fordert zwar den Leser durch seine vielen Leerstellen zur Konsistenzbildung heraus, lässt ihn aber an diesem Projekt scheitern. Die Offenheit des Textes reicht so weit, dass er paradoxerweise nur noch auf sich selbst verweist und sich beinahe hermetisch dem Leser entzieht. Dies wird dadurch erreicht, dass die surrealen Elemente des Romans ein starkes Gewicht erhalten, dass dadurch ein Repertoire der äußeren Welt im Text so gut wie gar nicht zustande kommt, und dass sowohl die Struktur des Textes als auch seine sprachlichen Bilder Abgeschlossenheit herstellen. Die engagierte, optimistische Dimension von „Hakk“ fehlt. Die Erfahrung der Figur kann zwar nachvollzogen werden, wird aber nicht, wie bei „Hakk“, in die persönliche Erfahrungswelt des Rezipienten integriert, sondern bleibt ihm fremd.

#### 4.4 „Kjærlighet“

##### 4.4.1 Narrative Minimalismen / Soziale Isolation als zeitgenössisches Phänomen

„Kjærlighet“ ist, wie bereits erwähnt, in verschiedener Hinsicht traditioneller angelegt als „Hakk“ und „Entropi“. Das Personal des Romans ist gegenüber den früheren Texten auf zwei Protagonisten ausgeweitet, die dem Leser beide namentlich vorgestellt werden (Vibeke und Jon) und die in einer realistisch geschilderten zeitgenössischen Umgebung agieren.

Handlungsort und -zeit sind nach wie vor nicht genau spezifiziert, aber sie haben viel deutlichere Konturen als in den vorangegangenen Texten.

Der Leser erfährt, dass Vibeke und ihr Sohn Jon kürzlich in eine nordnorwegische Kleinstadt umgezogen sind, wo Vibeke als Kulturkonsulentin für die Gemeinde arbeitet. Beide haben offenbar noch keine engeren neue Kontakte geknüpft. Die Handlung setzt an einem kalten Winternachmittag ein (einem Mittwoch), am Tag vor Jons neuntem Geburtstag, und endet irgendwann in den frühen Morgenstunden des nächsten Tages. Die Spannung kommt vor allem dadurch auf, dass dem Leser aus auktorialer Perspektive abwechselnd Jons und Vibekes Gedanken und Beschäftigungen vorgeführt werden. Jons Vorfreude auf den Geburtstag kollidiert mit Vibekes selbstzentriertem Handeln und Denken, in dem weder Jon noch der Geburtstag einen Platz haben. Der Konflikt der Rahmenhandlung, dass Vibeke vergessen könnte, Geschenke zu kaufen und Kuchen zu backen, ist natürlich Vibeke nicht bewusst und kommt auch Jon nicht in den Sinn, sondern er wird nur vom Leser erkannt. Die Lage erscheint um so tragischer, als Jon vollkommen ahnungslos ist. In seiner unschuldigen Welt ist ein solcher Verrat undenkbar. Da sich der Leser außerdem, im Unterschied zu den Charakteren, der Zeitknappheit bewusst ist, wenn das Problem noch gelöst werden soll, entsteht die Dramatik in höchstem Maße im Bewusstsein des Rezipienten. Der Text nötigt ihn zur emotionalen Teilnahme am Geschilderten. Bei Tom Egil Hverven findet sich eine Formulierung, die auf einen wichtigen Unterschied zwischen „Kjærlighet“ und den früheren Romanen verweist: „Thrillerformen, den organiserte, gjennomtenkte og effektive utelatelser av informasjon, er et viktig stilgrep i *Kjærlighet*.“<sup>131</sup> Während in „Hakk“ und vor allem „Entropi“ die Unbestimmtheitsstellen noch verhältnismäßig offen waren und dem Leser viel Freiraum zugestanden wurde, kann man nun von einer organisierten Auslassung von Information sprechen. Die Leerstellen in „Kjærlighet“, zumindest die durch die Schnitttechnik entstandenen, sind recht genau bemessen.

---

<sup>131</sup> Tom Egil Hverven: *Å lese etter familien: essays. Forsøk om norsk litteratur på 1990-tallet*, Oslo 1999, S.61

Die Spannungsentwicklung gipfelt in einem dramatischen Ende, als Jon, der seine Hausschlüssel vergessen hat, sich mitten in der Nacht vor der Haustür im Schnee zusammenrollt, um den nächsten Morgen abzuwarten. Die Schilderung ist gerade explizit genug, um im Leser die Vorstellung des erfrierenden Achtjährigen wachzurufen.

„Kjærlighet“ ist zwar insgesamt ausführlicher als „Hakk“ und „Entropi“, aber es handelt sich nach wie vor eindeutig um einen reduzierten Roman. Im Zentrum stehen nur zwei Personen, eine Minimalfamilie, mit jeweils einem am Rande vorkommenden ‚Vertrauten‘ (Jon trifft ein gleichaltriges Mädchen beim Spielen, Vibeke den Mitarbeiter eines Tivolis). Die Handlung spielt sich vor lokal-häuslichem Hintergrund ab und erstreckt sich nur über wenige Stunden. Zumindest zu Anfang hat der Text den Charakter eines ‚Wirklichkeitsausschnitts aus dem zeitgenössischen Alltag‘ (Person), dem auslösende oder aktiv das Geschehen vorantreibende Elemente fehlen. Es passiert eigentlich nichts, sondern die Entwicklung findet wie von selbst statt: „Hennes [d.i. Vibekes] selvopptatthet er ikke særlig aktiv eller destruktiv. Det er nesten bare et sammentreff av uheldige omstendigheter som fører til katastrofer.“<sup>132</sup> Typisch minimalistische Kennzeichen der Charaktere sind außerdem ihr Mangel an Orientierung und Eloquenz, worauf ich später zurückkommen werde.

In „Kjærlighet“ vollzieht Ørstavik eine entscheidende Wende. Indem sie nun eine auktoriale Erzählhaltung wählt und die Aufmerksamkeit auf zwei Charaktere verteilt, entsteht von Anfang an eine größere Distanz zwischen Leser und Text. Der Leser wird nun nicht mehr in die Weltwahrnehmung der Personen hineingehoben, sondern steht aufgrund der auktorialen Erzählerdistanz als Beobachter außerhalb. Damit verschiebt sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten vom Verhältnis der Protagonisten zu ihrer Umwelt, das noch in „Hakk“ und „Entropi“ im Zentrum stand, stärker auf das Verhältnis der Charaktere zueinander. Diesen Fokus auf Formen des zwischenmenschlichen Kontakts behalten die zwei folgenden Romane bei. Mit Hilfe einer minimalistischen „aesthetic of exclusion“ (Hallett) gelingt es Ørstavik, zunächst die Kontaktschwierigkeiten der Personen darzustellen und dann den Leser auf die Suche nach den Ursachen zu schicken. Ich will diesen beiden Aspekten im Folgenden etwas weiter nachgehen.

„Det er blant annet mangelen på kontakt komposisjonen i romanen fremhever så effektivt“, stellt Per Thomas Andersen fest.<sup>133</sup> „Kjærlighet“ zeigt, wie Jon und Vibeke nebeneinander her leben, ohne wirklich miteinander Kontakt zu haben. Sie leben unter einem Dach, aber jeweils

---

<sup>132</sup> Hverven, *Å lese etter familien*, S.61

<sup>133</sup> P.T. Andersen: *Tankevaser. Om norsk 1990-tallslitteratur*, Oslo 2003, S.109

in einer eigenen Welt, wie Andersen formuliert.<sup>134</sup> Die Erzählstruktur illustriert schon durch das ständige Abwechseln der Perspektiven, die unverbunden aufeinander folgen, die unsichtbare Wand, die Mutter und Sohn voneinander trennt. Diese Schnitttechnik, die Jons und Vibekes Existenz hart und unvermittelt aufeinander stoßen lässt, produziert die für das Verständnis des Textes wichtigsten Leerstellen. Statt einen Erzählerkommentar einzuschalten, der ausführen könnte, wieso zwischen Jon und Vibeke eine solche Distanz besteht, oder statt etwa Jon als interpretierenden Ich-Erzähler fungieren zu lassen, muss der Leser selbst den Abstand zwischen den Personen feststellen und bewerten. Es handelt sich im Sinne Goller/Wittes um „verborgene Ereignisse“. Später wird sich herausstellen, dass das Kontaktproblem bei Vibeke liegt: „Hun har et forvansket forhold til omverdenen og andre mennesker. Hun lever i sitt eget rom.“<sup>135</sup>

Auch auf der inhaltlichen Ebene wird ein Abstand dargestellt, indem Jons und Vibekes vergleichbare ‚Projekte‘ parallel erzählt werden: Beide streifen gleichzeitig auf der Suche nach menschlicher Nähe und Zugehörigkeit durch die Nacht. Sie befinden sich sogar an denselben Orten, ohne dabei - was das Natürlichste gewesen wäre - aufeinander zu stoßen. Auch hier bleibt es dem Leser überlassen, die Parallelität des Geschehens und die Distanz zu registrieren, die darin verborgen liegt. Kein Erzählerkommentar, nicht einmal eine Konjunktion verbindet die beiden Handlungsstränge. Anhand der zufälligen Bekanntschaften, die Jon und Vibeke machen, zeigt sich dann wieder, dass es vor allem Vibeke ist, die ein Kontaktproblem hat. Jons Projekt gelingt in relativ hohem Maße. Die Kommunikation mit dem Mädchen funktioniert, die beiden scheinen sich gut zu verstehen, und Jon fühlt sich in ihrer Gegenwart wohl. Er scheitert erst, als ihm aufgeht, dass er trotzdem kein Teil ihrer Familie sein kann (vgl. S.57). Vibeke klammert sich ebenso hartnäckig an Tom, die Tivoli-Bekanntschaft, wie Jon an die fremde Familie. Obwohl sich dieser Kontakt allerdings keineswegs in eine positive Richtung entwickelt, hält Vibeke bis zum Schluss an der Illusion fest, dass zwischen Tom und ihr eine intime Nähe entstanden sei. Im Gegensatz zu Jon hat Vibeke eine sehr realitätsferne Perspektive auf ihre Umgebung.

Eine weitere bezeichnende Leerstelle entsteht durch den Titel des Romans. Unter der Bezeichnung „Kjærlighet“ folgt ein Text, in dem dieses Gefühl fehlt beziehungsweise nur in pervertierter oder einseitiger Form vorkommt. Jon liebt, einem Achtjährigen gemäß, vorbehaltlos seine Mutter, Vibeke aber ist scheinbar nur in ihr eigenes Spiegelbild verliebt. Dennoch wird deutlich, dass sie sich einen Partner wünscht, der diesen Part übernehmen

---

<sup>134</sup> ebd., S.109

<sup>135</sup> ebd., S.110

könnte. Jon träumt von einer intakten Familie, Vibeke von einer harmonischen Liebesbeziehung. Das „Kjærlighets“-Gefühl, das man in einer Minimalfamilie wie dieser vor allen anderen erwarten würde - die Liebe und Fürsorge der alleinerziehenden Mutter für ihren Sohn - wird fast vollständig ausgespart. Diesen Mangel erlebt der Leser schmerzlich, wenn er die tragischen Konsequenzen von Vibekes Selbstzentriertheit für Jon registriert.

Ørstaviks Roman stellt, wie man eben gesehen hat, auf subtile Weise die Weichen, die den Leser dazu bewegen, Jons Partei zu ergreifen. Schon im ersten Absatz des Textes ist diese Strategie angelegt. Ørstavik beginnt den Roman mit fünf kurzen Sätzen in Ich-Perspektive, als deren Urheber sich Jon erweist und die zusätzlich durch kursiven Druck hervorgehoben sind. Durch diese kurze Passage liefert die Autorin dem Leser gleich zu Beginn des Textes ein Identifikationsangebot. Hier wird die Waagschale ein wenig zugunsten Jons gesenkt, während der Text ansonsten Jons und Vibekes Perspektive jeweils etwa gleich viel Raum beimisst. (Auf die motivische Verknüpfung des Anfangs mit dem Schluss komme ich im nächsten Kapitel zurück.) Nicht zuletzt bedient sich Ørstavik thematisch der Familie als derjenigen Struktur, die Tom Egil Hverven als den „Archetyp von Verantwortlichkeit“ bezeichnet.<sup>136</sup> Nirgendwo sonst, meint er, sei ein Mensch dem anderen mehr ausgeliefert als in der Familie, und dies gilt natürlich besonders für das Verhältnis zwischen Eltern und Kind. Die Familie sollte eigentlich ein Verankerungspunkt im Leben des Kindes sein, der es unter anderem dazu befähigt, sich zu seiner Umwelt zu verhalten. Hverven geht vom Blickkontakt zwischen Mutter und Kind aus und schreibt:

Dette blikket er det første skrittet i retning av å oppfatte verden og språket som meningsfylt, fordi blikket finner noe å holde fast ved, samtidig som det gripes og holdes fast av den andres blikk. Mellommenneskelige relasjoner med denne kraften blir bærende omgivelser som både holder, frigjør og muliggjør nye skritt.<sup>137</sup>

Um in diesem Bild zu bleiben, könnte man sagen, dass Jon Vibekes Blick sucht, während Vibeke nur Augen für ihr eigenes Spiegelbild hat. Jon ist seiner Bezugsperson vollständig ausgeliefert, und statt Fürsorge einzufordern, bemüht er sich rührend um Rücksichtnahme gegenüber Vibeke. Der Leser reagiert mit emotionalem Beschützerinstinkt und verurteilt Vibekes verantwortungsloses Verhalten. Durch die Textstrategie wird somit eine moralische Perspektive in den Text eingeführt: „Litteraturens estetikk fører til litteraturens etikk, ved at

---

<sup>136</sup> vgl. Hverven: *Å lese etter familien*, S.76

<sup>137</sup> ebd., S.78

barnets opplevelse blir retningsvisende for fortellingen eller perspektivet i tekstene”, stellt Hverven fest.<sup>138</sup>

Dennoch begnügt sich „Kjærlighet“ nicht mit der moralisierenden Aufforderung an potenzielle Eltern, ihren Kindern gegenüber Fürsorge zu zeigen, wie Hverven in seinem umstrittenen Artikel „Kjære familie, det finnes ingen familie“ nahe legt. Auch Geir Vestad greift zu kurz, wenn er die von ihm als minimalistisch klassifizierten AutorInnen vor allem als Kinder einer Scheidungsgeneration auffasst, die nun ihre Erfahrungen mit zerbrechenden Familienstrukturen literarisch verarbeiten. Es geht meiner Ansicht nach zumindest in Ørstaviks Texten nicht darum, die intakte Kernfamilie zu propagieren. Vielmehr geht das Zerbrechen traditioneller Familienstrukturen in einen größeren Zusammenhang ein:

”Samfunnet har de siste tiår endret seg hurtig på en måte som har fått store konsekvenser for den enkeltes livspraksis og orientering.”<sup>139</sup> Zum einen gelingt es Ørstavik durch verschiedene Griffe, auch Vibeke als Opfer darzustellen. Zum anderen stellt der Roman ein viel grundsätzlicheres Problem in den Vordergrund. Damit begeben wir uns, wie oben angekündigt, auf die Suche nach den eigentlichen Ursachen des Kontaktproblems, die der Text impliziert. Diese Ursachen scheinen vor allem in zwei Bereichen zu liegen: In einem (post- oder spät-) modernen Lebensgefühl und in einer Skepsis gegenüber der Sprache. Das erste findet sich im Text vor allem in Form von modernistisch anmutenden Motiven, während sich der zweite Punkt in besonderen Eigenheiten des Stils ausdrückt. Ich werde daher beide Aspekte im folgenden Kapitel diskutieren.

#### 4.4.2 Poetische und stilistische Minimalismen / Risikogesellschaft und Klischeesprache

Generell lässt sich feststellen, dass „Kjærlighet“ viel weniger fragmentarisch ist als „Hakk“ und „Entropi“. Ørstavik arbeitet nach wie vor mit kurzen, nicht überschriebenen Abschnitten und einfach aufgebauten Sätzen. Techniken wie die elliptische Satzkonstruktion, syntaktische Parallelität aufeinanderfolgender Sätze und parataktisches Aneinanderreihen von Hauptsätzen durch Kommata finden sich auch in „Kjærlighet“, aber nun in viel geringerem Umfang. Einige stilistische Minimalismen, die zur Poetisierung und Rhythmisierung der vorigen Texte beigetragen hatten, werden in „Kjærlighet“ nicht wieder aufgenommen. So entfallen zum Beispiel weitgehend lautliche Figuren wie Anapher und Anadiplose, ebenso fehlen die auffälligen Wiederholungen einzelner Wörter und Wortgruppen zum Teil innerhalb eines

---

<sup>138</sup> ebd., S.76

<sup>139</sup> Andersen: *Tankevaser*, S.14

Satzes. Die a-Endungen, die noch in „Hakk“ den Stil dem Mündlichen angenähert und einen näheren Kontakt zwischen Leser und Figur etabliert hatten, beschränken sich nun hauptsächlich (wenn auch nicht ausschließlich) auf Passagen, in denen Jons Perspektive wiedergegeben wird. In den Vibeke-Passagen wird meistens die konservativere, distanziertere Form verwendet (z.B. *døren* statt *døra*, *hånden* statt *hånda*). Die Erzählerinstanz tritt in „Kjærlighet“ fast unsichtbar hinter den Text zurück.

Insgesamt ist auch dieser Text geprägt von einem einfachen Vokabular und unkomplizierter Syntax. Im Vergleich mit einem episch-breiten Roman ist der Stil als sparsam zu bezeichnen, in der Gegenüberstellung mit „Entropi“ allerdings erscheint er als weit weniger reduktionistisch. Der Stil ist schlicht und metaphernarm und positioniert sich damit entgegengesetzt zur intellektuell-spielerischen sprachlichen Fülle zum Beispiel Jan Kjørstads oder zum Bilderreichtum und der sprachlichen ‚Geschliffenheit‘ etwa Erik Fosnes Hansens oder Herbjørg Wassmos, um nur einige Beispiele zu nennen. Im Gegensatz zu „Hakk“ macht „Kjærlighet“ allerdings in verhältnismäßig traditioneller Weise Gebrauch von literarischen Motiven und metonymischen Details. Sie sind ein wichtiger Indikator für den Aspekt, den ich mit P.T. Andersen die „Risikogesellschaft“<sup>140</sup> nennen will.

Bereits in „Entropi“ fanden sich häufige modernistische Motive, die Assoziationen zu einer technisierten, anonymisierten Welt aufriefen. Vergleichbare Elemente prägen Jons Weltwahrnehmung in „Kjærlighet“. Besonders auffällig ist das wiederkehrende Motiv des Zuges, das bereits im ersten Absatz des Romans vorkommt:

Når jeg blir gammel skal vi reise av sted med toget. Så langt det bare går an. Se ut av vinduet på fjell og byer og sjøer, snakke med folk fra fremmede land. Være sammen hele tiden. Aldri komme fram. (S.5)

In Jons Fantasie reisen Vibeke und er gemeinsam durch die Landschaft. Hier verbindet sich der Wunsch nach Nähe und Gemeinschaft mit der Mutter mit dem Bedürfnis nach Weltflucht beziehungsweise der Sehnsucht nach einer heilen, harmonischen Welt. Symbolträchtig wünscht sich Jon eine Eisenbahn zum Geburtstag, die er aber nicht bekommt, weil Vibeke den Wunschzettel übersehen hat. Übertragen bedeutet das, dass sie sein Bedürfnis nach einer harmonischen, sicheren Existenz nicht wahrnimmt und seiner Sehnsucht nach mütterlicher Fürsorge nicht entgegenkommt. Das Zug-Motiv hat aber noch eine weitere Dimension, die die

---

<sup>140</sup> Per Thomas Andersen (*Tankevaser*) übernimmt diesen Begriff von Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne* (1986); gemeint ist eine Gesellschaft, die mit neuen, globalen Risiken leben muss, die notwendigerweise mit industrieller Produktion einhergehen (zum Beispiel Umweltverschmutzung oder Risiken im Straßen- oder Flugverkehr). Vgl. Andersen, S.23

positiven Hoffnungsimplicationen tragisch bricht und es zu einem ambivalenten Motiv macht. Manchmal sieht Jon sich zuversichtlich als Zugführer ("Så er han lokomotivfører, han kjører toget gjennom fjelltunneler, over rødbrune vidder og gjennom trange, grønne daler med tynne, blanke bekker." S.32), an anderer Stelle hingegen wird er vom Zug mitgerissen:

Toget kommer veltende inn. Han står midt i skinnegangen, det kommer rett mot ham, det kommer til å meie ham ned, lokomotivet er fem etasjer høyt. Det treffer ham ikke, det løfter ham opp, tar ham med. Han sitter i en lomme foran på toget og blir båret avsted, mykt og forsiktig, vinden slår mot øynene men det gjør ingenting for bak seg har han toget og det er som å lene seg inntil et varmt og levende dyr. (S.30)

Der Zug wird, in der Konsequenz des Weltflucht-Gedankens, zum Symbol für eine Todessehnsucht. Diese Implikation wird am Schluss des Romans bestätigt, wo Jon in Gedanken hoffnungsvoll auf den Zug wartet, der ihn aus dem Leben führen wird. Eine Ergänzung zum Zug-Motiv sehe ich in Jons Weltraum-Fantasien. Er mag Science Fiction (vgl. z.B. S.47) und stellt sich vor, wie er sich in fernen Galaxien bewegt:

Han tenker seg at lyset og prikkene han ser bak øyelokkene er en uopdaget galakse, han prøver å tenke ut hva han skal gjøre, om han skal lande noe sted eller om han er på vei til et slag og må forberede seg på en hard kamp. (...) han prøver å mane fram en kraft. Romskipet hans eksploderer i en stjernestorm, han drysser utover som kosmisk støv. (S.82 f.)

Auch hier verbinden sich wieder Jons Wunsch, seiner unsicheren Realität zu entkommen, und die Hoffnung, selbstsicher und stark sein Schicksal in die Hand zu nehmen. Otto Hageberg konstatiert in einem ähnlichen Zusammenhang:

Det var barnets omnipotensfantasi, som sikkert har fått næring frå sin eigen motsetnad, opplevinga av mangel og avmakt, det å ha blitt degradert frå dyaden og blitt eit einsamt, maktlaust eg i tilværet.<sup>141</sup>

Jons Lebensgefühl scheint von Angst, Einsamkeit und Haltlosigkeit geprägt zu sein. Der Achtjährige ist seinem Dasein, das heißt vor allem den Entscheidungen seiner Mutter, hilflos ausgeliefert, ohne selbst steuernd und verbessernd eingreifen zu können. Das Motiv des Zuges verweist intertextuell auf modernistische Literatur, in der sich ein vergleichbares Lebensgefühl der Machtlosigkeit und Vereinsamung ausdrückt (in Norwegen wäre zum Beispiel Rolf Jacobsen ein typischer Vertreter). Es schließt damit letztendlich an die Tradition

---

<sup>141</sup> Hageberg, S.51. Hageberg bezieht sich auf die Fantasie des Kindes, Herr über eine Maschine zu sein, und nimmt auch auf das Lokführer-Motiv Bezug.

des Modernen Durchbruch an, wo die Eisenbahn als Symbol für den „konflikt mellom moderne industriell vokster og sentrale menneskelige verdier“<sup>142</sup> verwendet wurde. Nur schildert „Kjærlighet“ keine bedrohlich technisierte Welt, die zu einem „avhumanisert, framandgjort og sterilt liv“<sup>143</sup> führt, sondern die Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Mutter und Sohn vor dem Hintergrund einer modernen Informationsgesellschaft, die dasselbe Ergebnis mit sich bringen. Das Gewicht des Motivs verlagert sich bei Ørstavik auf den zwischenmenschlichen Kontakt, ohne den Aspekt der Bedrohung von außen ganz aufzugeben. Der Text bedient sich eines literarischen Repertoires, indem er zum einen ein wiedererkennbares Motiv mitsamt seinen traditionellen Konnotationen in sich aufnimmt, dies zum anderen aber einem neuen Kontext anpasst.

Die Vorstellung einer „Risikogesellschaft“, die das Zug-Motiv impliziert, wird durch andere Elemente des Textes verstärkt. Einen Indikator liefert folgender Absatz:

Verden vokser. Det er tittelen på en bok hun har stående i bokhyllen, noe om naturvitenskap. Hun har ikke fått lest den ennå, det er alltid en roman som lokker i stedet. Hun må snakke med Tom om den en gang. Når det gjelder moderne fysikk føler hun seg helt blank, men det virker veldig spennende.  
(S.98)

Die Welt wächst im übertragenen Sinn: Durch neue und immer schnellere Transportmittel werden selbst die geografisch abgelegensten Gegenden zugänglich; Tagespresse, Radio- und Fernsehnachrichten übermitteln Bilder und Neuigkeiten aus der ganzen Welt fast ohne Zeitverzögerung; Internet und Telefon ermöglichen problemlose Kommunikation rund um die Uhr; die Forschung erschließt immer neue Wissensbereiche; Kunst und Literatur entwickeln sich in vielfältige Richtungen. Es gibt auf keinem Gebiet mehr uneingeschränkte Autoritäten, die eine einfache Orientierung gewährleisten könnten. Die Großen Erzählungen sind zusammengebrochen. Zugleich wachsen auch die Risiken, denen sich der Einzelne im täglichen Leben gegenüber sieht. P. T. Andersen nennt unter anderem Umweltverschmutzung und Radioaktivität als Beispiele.

Det er ikke noe nytt at verden endrer seg. Det gjør den permanent. Men sannsynligvis er forandringens hastighet og omfang stadig økende, og det er grunn til å tro at informasjonsstrømmen i mediasamfunnet gjør at det er større sammenheng enn tidligere mellom global påvirkning og personlig livsfølelse. Fjerne begivenheter trenger med hjelp av mediene inn i det personlige liv på

---

<sup>142</sup> ebd., S.57

<sup>143</sup> ebd., S.52

måter som setter nye betingelser for forståelsen av selvet i verden, samtidig som de utøver et stort press på den enkeltes liv.<sup>144</sup>

In einer solchen modernen Medien- oder Risikogesellschaft, meint Andersen, nehme das Bedürfnis nach Halt und Verankerung in privaten zwischenmenschlichen Beziehungen zu. Dieser Verankerung stehe allerdings oft unser spezifisches Instrumentarium, die Sprache, eher im Wege als sie zu unterstützen. Andersen spricht von einer „Nest-Thematik“, die mehr als nur Familienfragen beinhalte:

Jeg tror (...) [familieromanene] handler om redefunksjoner, og med redefunksjoner mener jeg eksistensielle behov for tilknytning og identitet, tilhørighet og orientering. (...) Uroen i redet handler om den eksistensielle utfordringen ved å leve under betingelser der identitet, tilknytning og orientering er blitt problematiske på en ny og prekær måte.<sup>145</sup>

Dass Vibeke das Buch „Verden vokser“ nicht gelesen hat, sondern stattdessen Romane vorzieht, deutet darauf hin, dass sie sich der Bedrohung durch die Risikogesellschaft nicht stellt. Sie zieht sich lieber in Fantasiewelten zurück und flüchtet vor der bedrohlichen Umwelt nicht etwa in die Familienbeziehung zu Jon oder in eine Liebesbeziehung zu Tom, sondern in einen bestimmten Kitschroman- oder Frauenzeitschriften-Diskurs, der sie noch weiter von ihren Mitmenschen entfernt. Sie entzieht sich dem Druck der medial vermittelten Risikogesellschaft, indem sie sich den Normen eines anderen Mediums unterwirft: Den Anforderungen an Mode, Kosmetik und Populärpsychologie kann sie genügen. Das Symbol des Spiegels, das Vibeke beigeordnet ist, hat in dieser Hinsicht verschiedene Implikationen. Es illustriert ihre Unfähigkeit, hinter die Oberfläche der Dinge zu sehen, und zeigt, wie sie sich auf ihr Äußeres fixiert. ” (...) forsøket på å skape identitet og tilhørighet etter ”de store fortellingenes sammenbrudd” er problematisk og har gjort kroppen til en ny sisteinstans i livsorienteringen”, schreibt P.T. Andersen zutreffend.<sup>146</sup> Vibekes Wohlbefinden ist ausschließlich von Körperpflege und Kosmetik abhängig, und auch andere Menschen werden anhand ihres Äußeren beurteilt. Über Tom sagt sie zum Beispiel, sein Gesicht drücke Reflexion aus (S.37), obwohl die beiden kaum miteinander gesprochen haben. Zugleich macht der Spiegel Vibekes unerfülltes Bedürfnis deutlich, *gesehen* zu werden. In der Bekanntschaft mit Tom legt sie vor allem Wert auf seinen Blick: „Hun tenker at han har intense øyne, et sterkt blikk.“ (S.35) Sie stellt sich vor, wie Tom sie ansieht, ”og (...) han ser

---

<sup>144</sup> Andersen: *Tankevaser*, S.15

<sup>145</sup> ebd. S.105

<sup>146</sup> ebd. S.17

alt i henne og er klok og varm" (S.37). Paradoxaler Weise hat sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal nach seinem Namen gefragt. Weder Tom noch der flirtende Arbeitskollege noch Vibeke selbst *sehen* ihr individuelles Wesen, sondern alle prallen an der physischen Oberfläche ab. Vibeke hat ganz offenbar nicht nur Probleme mit dem Einschätzen anderer, sondern auch Schwierigkeiten mit dem Selbstbild und dem Kontakt zu sich selbst: „Vibeke går ut på badet og ser seg i speilet. Hun ser på helheten i uttrykket sitt at hun har hatt en fin dag. Fornøyd, aktiv. Avbalansert.“ (S.17) Der Spiegel wirft nur ein leeres Bild zurück, aus dem sie abzulesen versucht, wie sie sich fühlt. Damit wird das Blick-Motiv wieder aufgenommen, das schon in „Hakk“ eine Rolle spielte. Ich erinnere an Ørstaviks Zitat aus einem Interview: „Det handler om å tørre å se tingene slik de er. (...) redselen for å bli sett og redselen for ikke å bli sett. Samtidig dreier det seg også om redselen for å se og redselen for ikke å se" (vgl. S.51). Vibeke weigert sich, „die Dinge zu sehen, wie sie sind“, und wird deshalb selbst nicht gesehen. Ihre Verbindung zur Realität ist gekappt.

An dieser Stelle scheint mir außerdem eine religiöse Implikation erwähnenswert, die in der Blick-Thematik verborgen liegt. Wenn es keinen Gott mehr gibt, der den Menschen in seiner Einzigartigkeit und Verletzlichkeit wahrnimmt und legitimiert, wird ein menschliches Gegenüber um so wichtiger als Instanz für persönliche Bestätigung und Anerkennung. Gott oder das Christentum (geschweige denn andere metaphysische Instanzen) werden an keiner Stelle des Romans als Zufluchtmöglichkeit in Erwägung gezogen, was ich als ein weiteres Indiz für die Orientierungslosigkeit und die Infragestellung traditioneller Werte in einer modernen Gesellschaft werte.

Einige weitere Motive verdeutlichen, dass Vibeke von einem Gefühl der Fremdheit und Entwurzelung beherrscht wird. So begegnet in „Kjærlighet“ wieder das aus „Entropi“ bekannte Motiv der Straßenlaternen und Autoscheinwerfer, die das Dunkel der Stadt nur sporadisch erhellen.

Gatelysene er slått av, de slås av i timene midt på natten her. (...) Hun tenker på hvor annerledes steder ser ut når det er mørkt. Hun har lest om det i en bok, hun kan ikke huske hvilken. Hun tenker at hvis hun bare hadde vært her om natten og så kom på dagen, så er det ikke sikkert hun ville kjent seg igjen. (S.93)

På endegavlene som er synlige fra veien er det satt opp reklameboards med lyskastere, Vibeke tenker at de opplyste bildene med mennesker på får det til å se folksomt ut midt på natten. (S.69)

Vibeke hat mit dem Umzug scheinbar ein letztes Gefühl von Zugehörigkeit verloren:

Hun tenker på bakgården der de bodde før, (...) stemmene fra noen som ble stående der nede og snakke. Hun husker at hun følte at de hørte sammen på et vis. (S.70)

Nun hat sie eine Art distanzierte Vogelperspektive auf ihren neuen Wohnort, kennt sich dort kaum aus und treibt ziellos durch die Straßen. In ihren Fenstern hängen keine Gardinen, und auf dem Klingelschild steht kein Name. Ihr Lebensgefühl ist geprägt von räumlicher und sozialer Entwurzelung, was sich Vibeke allerdings nicht eingesteht. Für die soziale Kontaktproblematik steht auch das ebenfalls bereits aus „Entropi“ bekannte Motiv des Telefons. Vibeke scheint unsicher zu sein und sich nicht von einem Anrufer überraschen lassen zu wollen, weshalb sie sich von Jon verleugnen lässt:

Hun vil helst ikke snakke i telefon. *Jeg liker å se ansiktet til den jeg snakker med.* Når telefonen ringer om ettermiddagen vil hun at han skal ta den. Etterpå spør hun hvem det var, hvordan stemmen hørtes ut. Hva de sa når han fortalte at hun ikke var hjemme. Noen ganger ringer hun tilbake til folk etter en stund. *Man skal ikke la andre dirigere tiden sin.* (S.94)

Hier findet zwar Kommunikation statt, aber sie verläuft in unnatürlich berechneten Bahnen. Für eine solche Perspektive auf die zeitgenössische Mediengesellschaft, wie sie im obigen Andersen-Zitat erscheint, spricht auch Jons Situation. Jon ist sich im Gegensatz zu Vibeke der Risikogesellschaft bewusst. Die Angst, die offenbar von Tortur- und Gruselbildern herrührt, die er in Zeitschriften oder in einem Musikvideo findet, ist ein Teil seines Lebensgefühls.

Jon (...) sier til seg selv at for hvert gatelys han holder pusten slipper tusen mennesker å bli torturert. Han har lest om noen metoder på biblioteket. Man holder hodet i en bøtte med iskaldt vann og så tar man strøm på tunga. Eller som på bildet i bladet, armene festes i en stang og man må tisse rett nedover seg. Han prøver å kjenne hvordan det er å henge sånn. (S.79)

In Jons Welt sind, wie seine häufigen Visionen und Fantasien zeigen, Gewalt und Tod allgegenwärtig. Allerdings hat er keinen alternativen Raum, in den er sich flüchten könnte. Seine Familienstruktur taugt nicht als Zufluchtsort. Außerdem hat er nicht, wie Vibeke, die Möglichkeit, sich in einen eigenen sprachlichen Kosmos zurückzuziehen. Da Vibeke ihm keine Gelegenheit gibt, über seine Angst zu sprechen und sie zu bearbeiten, muss er selbst damit fertig werden, was, wie sich gezeigt hatte, zu einer latenten Todessehnsucht beiträgt. Das Kommunikationsproblem zwischen Mutter und Sohn zeigt sich vor allem an der zentralen Stelle des Romans, in der alle Möglichkeiten für ein vertrauliches Gespräch gegeben sind. Beim gemeinsamen Mittagessen erzählt Jon einen selbstausedachten Witz von einem Mann, der aus dem Fenster springt, und beschreibt dann ein Torturbild von einem Gehängten

und Misshandelten, das er in einer Zeitschrift gesehen hat. Die angemessene Reaktion einer Mutter wäre, mit dem Achtjährigen über diese angstbesetzten Vorstellungen zu sprechen, die ja offenbar einen Eindruck bei Jon hinterlassen haben. Vibeke aber reagiert mit Ablehnung und Desinteresse, das sie durch eine vollkommen unangemessene floskelhafte Antwort zu kaschieren versucht:

Kan du ikke bare gå, tenker hun. Finn på noe å gjøre, lek littegrann.

- Det er fint at du tenker på de som har det vondt, sier hun.
- Hvis alle gjorde det så kanskje verden ble litt bedre. (S.13)

Im nächsten Moment streicht sie ihm über den Kopf, betrachtet dabei aber schon wieder ihre eigenen frisch lackierten Fingernägel. Auf Jons basale Angst und Unsicherheit reagiert sie mit einem Klischee aus ihrer Zeitschriftenwelt und zieht sich sofort in ihren Körperpflege-, ‚Kokon‘ zurück (um einen Ausdruck aus „Like sant som jeg er virkelig“ zu leihen; vgl. dort S.5). Hier zeigt sich einmal mehr, dass Vibeke in einer anderen Welt lebt als Jon und dass sie jede Verbindung zu Jons Realität vermeidet. Die Grundlage ihrer Welt ist eine Sprache, die Andersen als „et liksom-ømt plei-deg-selv-språk“ bezeichnet.

Der Leser erlebt Vibeke als Persönlichkeit mit narzisstischen Zügen, deren egozentrisches und verantwortungsloses Verhalten fatale Konsequenzen für ihren Sohn hat. Andererseits entsteht aber der Eindruck, dass es sich um eine eigentlich unfreiwillige Isolation und um einen aufgezwungenen Narzissmus handelt, die ursächlich an eine unzureichende Sprache gekoppelt sind. Vibeke leidet nämlich selbst unter ihrer Einsamkeit und empfindet im Kontakt mit ihrer neuen Bekanntschaft Tom mehrfach, dass ihre Sprache nicht zu intimer Nähe führt:

Hun skulle ønske hun kunne finne noe å si som ville føre dem mer sammen, åpne enda mer opp.  
(S.42)

Hun kjenner at hun er like ved å fortelle det. Si det som det er. Stillheten. Hva det betyr for henne å ha ham der, at han gjør henne så glad. -Hva sa du? Han bøyer seg ned mot henne. -Snakk litt høyere. Jeg må vente, tenker Vibeke, hun vil holde fast på det de har uten å stikke hull på det. Denne gangen. Jeg skal klare å holde meg, jeg skal kapsle oss inn i taust nærvær til vi tåler ordenes flate versjon. (S.83 f.)

Per Thomas Andersen meint, Hanne Ørstavik beschreibe Personen, deren Beziehungsfähigkeit von gewissen narzisstischen Zügen behindert sei. Etwas später stellt er dann ebenfalls den Zusammenhang zur Sprache her:

Gang på gang har Ørstavik skildret personer som mangler adekvat språk, og som derfor stenges ute fra kommunikasjon eller stenges inne i seg selv. Hun skildrer personer som er underlagt falske språk,

klisjéspråk og rene maktspråk. Uten et sant, ekte eller adekvat språk er det vanskelig å se „den annens ansikt“.<sup>147</sup>

Vibeke unterliegt einer Klischeesprache, in die sie sich auf ihrer Flucht vor der Wirklichkeit zurückgezogen hat und die sie nun gefangen hält. Sie denkt und äußert sich überwiegend in inadäquaten, schematisierten Floskeln, die in der Regel die Situation verfehlen. Dabei ist die mangelnde Kongruenz von tatsächlich verwendeter Sprache und eigentlicher Aussageabsicht auffällig, die Vibekes Kommunikation prägt. Es gelingt ihr nicht, ihre Emotionen und Intentionen in eine authentische Sprache zu übersetzen. Dieser Mangel führt dazu, dass ihr eine individuelle Interaktion mit anderen Menschen unmöglich ist und dass Vibeke folglich keine nahen zwischenmenschlichen Relationen etablieren kann. Signifié und signifiant fallen nicht zusammen, und das Resultat ist ein weitreichender Weltverlust und eine beinahe tragische Handlungsunfähigkeit. Zum einen ist Vibeke in ihrem Privatleben trotz des starken Bedürfnisses nach Nähe zum Alleinsein verdammt. Zum anderen verliert sie durch den oberflächlichen Sprachgebrauch das Gespür für ihre eigentlichen Bedürfnisse und Befindlichkeiten und damit jede reelle Möglichkeit, ihr Leben in eine gezielte Richtung zu lenken. Sie kann weder sich selbst noch ihre Mitmenschen in ihrer Individualität erfassen. Am Blick-Motiv war es schon zur Sprache gekommen, und auch das obige Andersen-Zitat deutet es an: Es sollte darum gehen, den anderen zu sehen, wie er ist, und selbst auf diese Weise gesehen zu werden. Hilfsmittel dazu ist eine möglichst authentische Sprache. Vibekes Sprache aber funktioniert nicht, und ihre Weltwahrnehmung ist gravierend gestört. Die eben zusammengefasste Problematik offenbart sich vor allem in Vibekes Kontakt zu Tom. Bereits während und kurz nach der ersten Begegnung denkt Vibeke abfällig über ihre neue Bekanntschaft, sucht aber zugleich den Kontakt:

Sikkert en enfoldig kar. Men hvorfor ikke. Hun smiler tilbake og sier ja, gjerne det. (S.32)

Hun har lyst til å si noe mer, men hun vet ikke hva. Ikke at hun tror de har noe særlig å snakke om, men hun synes litt synd på ham. Det er livet hans, dette, å reise rundt med et tivoli. (S.33)

For en frihet det må være å bare reise, dra fra sted til sted, oppleve nye mennesker (...), sier hun. (S.41)

Vibeke blickt offenbar zunächst auf Tom herab, folgt ihm aber trotzdem in seinen Wohnwagen. Im Gespräch mit ihm sagt sie dann das Gegenteil dessen, was sie denkt. Daraus

---

<sup>147</sup> ebd., S.108, 110 f.

ergibt sich natürlich kein Gespräch, da Vibekes Floskeln versagen, sobald sich die Kommunikation auf ein individuelles Niveau begibt. Charakteristisch ist auch folgende Stelle:

- Jeg er kulturkonsulent i kommunen, sier hun. - Jeg har akkurat begynt, har fine kolleger og det er faktisk mange spennende utfordringer å gripe fatt i i en sånn utkantkommune som denne. Det er viktig å arbeide med identitet og tilhørighet for å motarbeide fraflytting, og da er jo kultur et velegnet instrument. (S.43)

Der Abschnitt könnte aus einem Interview in einer Zeitschrift stammen. Hverven bemerkt:

Enhver som har bladd i et ukeblad eller en helgeutgave av en tabloidavis de siste årene, kjenner igjen Vibekes språk. Det virker som hun har lært utenat hele den fullkomment populariserte teori om ”parforholdet”, ”lykke” eller ”pleie av kroppen”.<sup>148</sup>

Ihr Vokabular umfasst auch psychologisierende Floskeln aus dem Kulturbereich, die hohl erscheinen, da Vibeke offenbar überhaupt keinen Zusammenhang zwischen den mechanisch geäußerten Prinzipien und ihren persönlichen Schwierigkeiten herstellt. Dabei sind gerade die Punkte Identität und Zugehörigkeit Vibekes große persönliche Probleme. Ihre Sprache bleibt Oberfläche, die nicht mit Erfahrung und Einsicht gefüllt wird und die daher auch nicht wegweisend für Vibekes Handeln sein kann. Ihr fehlt das Gespür für die eigenen Befindlichkeiten und somit auch jegliches Einfühlungsvermögen, da sie die Empfindungen anderer nicht anhand ihrer eigenen Emotionen identifizieren kann. ”Hun intimiserer alt, men er aldri intim”, sagt Ørstavik in einem Interview.<sup>149</sup> Intimität wird von Vibeke als rein theoretisches, ‚akademisches‘ Thema behandelt, das keine Verbindung zur eigenen Erfahrungswelt hat. In dem oben zitierten Abschnitt tut sich außerdem eine Differenz zwischen Vibekes Intention und den gewählten Mitteln zu deren Durchsetzung auf. Sie will Intimität herstellen, äußert sich aber in förmlichen, distanzierenden Klischees, weil ihr eine angemessene Sprache fehlt.

Wieder und wieder wird dem Leser vorgeführt, wie Vibeke Toms Signale missdeutet beziehungsweise gar nicht registriert, sondern ihre eigene schematisierte Vorstellung von einer erfolgreichen Liebesbeziehung auf die Situation presst. Das beginnt bereits in den ersten gemeinsamen Szenen in seinem Campingwagen. Die Unterhaltung kommt nicht in Gang, und die beiden schweigen einander an. Tom beginnt schließlich, die Einnahmen des Tages zu zählen.

---

<sup>148</sup> Hverven: *Å lese etter familien*, S.62

<sup>149</sup> ebd., S.63

- Ferdig, sier han og klapper hendene mot hverandre i et skarpt smell. - Nå skal jeg kjøre en tur og finne et sted med glade folk.

Hun hadde ikke tenkt på at det gikk an å dra noe sted. Hun ser dem for seg på et dansegulv i dempet belysning, han holder henne fast mot seg og hvisker til henne, lyder, små ting. At hun ikke kom på det selv. Men det viser jo bare at vi utløser muligheter i hverandre og får den andre på gli, tenker hun.

- Ja, sier hun og smiler, det høres nydelig ut.

Han virker litt overrasket. Trodde han ikke hun skulle tenne på ideen? Da kjenner han ikke meg, tenker Vibeke og ler. (S.60)

Tom hat offenbar beschlossen, dem Schweigen ein Ende zu setzen, und spricht deshalb in Ich-Form von seinen weiteren Plänen. Dass er zusätzlich den im Verhältnis zur gegenwärtigen Situation kontrastiven Ausdruck „glade folk“ verwendet, würde vermutlich jeder andere Gesprächspartner als Affront auffassen und sich zurückziehen. Vibeke aber bemerkt die schroffe Abweisung gar nicht, genauso wenig wie sie das unnatürliche Schweigen zuvor registriert hat. In Gedanken hat sie längst eine Liebesbeziehung zu Tom eingeleitet und drängt sich ihm nun auf, ohne es zu merken. Der Kontrast zwischen der realen Situation und deren radikaler Fehleinschätzung durch Vibeke wird am deutlichsten, als der katastrophale Abend zuende geht und Tom Vibeke nach Hause fährt. All seine Signale deuten darauf hin, dass sie ihn grenzenlos irritiert. Er fährt sehr schnell, starrt vor sich hin und beißt die Zähne zusammen. Dennoch bezieht Vibeke sein Verhalten nicht auf sich, sondern erzwingt ein intimes Gespräch:

- Hvordan ser fremtiden ut for deg?

- Nei, hadde jeg visst det, sier Tom.

- Jeg mener, i de fleste bøker kommer det et kapittel to, en fortsettelse på den historien som er satt i gang.

- Ja, det får man jo håpe.

- Og denne historien, denne kvelden, hva skjer i neste kapittel her?

Han sukker. Han åpner munnen, han lukker den igjen. Så sier han:

- Du veit like godt som meg at det ikke finnes noen fortsettelse på noe som ikke engang har begynt. Det blir stille. Vibeke angrer på at hun spurte. Nå har hun vært for direkte igjen og han føler seg presset og invadert. (...)

- Det hender faktisk at noe skjer i deg uten at du vet det. Et møte kan sette ting i bevegelse og først siden forstår du at noe har hendt, at du er forandret. Du skal alltid være ydmyk og ta høyde for at du ikke har helt oversikt.

Hun ser at han biter tennene sammen. Det er noe voldsomt over ham, tenker Vibeke. Han mangler impulskontroll. (...) Kanskje han er gal. (S.99 f.)

Mit Hilfe ihrer psychologisierenden Klischeesprache gelingt es ihr, die Situation komplett umzudeuten. Plötzlich ist nicht mehr Vibeke diejenige, die sich unpassend geäußert hat, sondern sie schiebt die Schuld für die missglückte Kommunikation auf Tom und sein vermeintliches mentales Problem. "Hun kjenner seg alene og sterk," (S.100) heißt es direkt im Anschluss. Wie die Protagonistin in „Entropi“ schafft es auch Vibeke, eine perverse Weltordnung aufrecht zu erhalten. Sie fühlt sich stark, wenn sie sich in ihrer realitätsfernen Märchenwelt einkapseln kann, bleibt aber einsam.

Dabei bleibt es dem Leser überlassen, die Widersprüche in Vibekes Kommunikationsverhalten aufzudecken und ihre Äußerungen mit Toms Reaktionen in ein Verhältnis zu setzen. Beim Lesen deutet der Rezipient, dem ja ein Erzählerkommentar und eine zuverlässige Charakterisierung Toms durch Vibeke vorenthalten werden, zwangsläufig Toms Signale und ruft damit selbst die Folie des normalen Verhaltens auf, vor der sich Vibekes Äußerungen auffällig abheben. Überhaupt liegt es beim Leser, Vibekes formelhafte Klischeesprache als Teil eines außertextuellen Repertoires zu identifizieren:

Ingen av referansene til ukebladene eller tabloidene er uttalt i *Kjærlighet*. De ligger der som en form for stum innsikt, som nettopp gjennom sin tause innforståthet virker desto sterkere (...),

konstatiert Hverven.<sup>150</sup> Die Einsicht in Vibekes Scheinwelt ergibt sich also aus der Beteiligung des Lesers am Text und somit aus einer „Privatisierung von Fremderfahrung“ (Iser).

Der Vergleich der ‚Beziehung‘ zu Tom mit einer Erzählung, den Vibeke verwendet, deutet exemplarisch auf den Charakter ihrer Weltsicht hin. Schon früh ruft der Text mit dem konventionellen epischen Roman (dem Typ des ‚Wälzers‘; und zwar nicht von männlichen amerikanischen Autoren verfasst, vgl. S.71) ein Paradigma der literarischen Tradition auf, das er, zusammen mit anderen Kultur-Paradigmata, kritisch verwendet wenn nicht gar entwertet. Vibeke konsumiert Romane als Wirklichkeitsersatz:

Hun kjenner suget etter en god bok, en ordentlig tykk en, av den typen som virker sterkere og mer virkelig enn livet selv. (S.10)

Hun slipper bøkene inn gjennom leveringssprekken, det gjør nesten vondt å se dem falle og bli liggende på gulvet i en haug. Det er som å forlate personer hun er blitt glad i. (S.29)

- Ellers er jeg veldig glad i å lese, det er min måte å reise på, sier Vibeke. (S.43)

---

<sup>150</sup> ebd., S.63

Mehrfach wird deutlich, dass sie zwischen Kultur und Unterhaltung unterscheidet. Das Tivoli etwa ist Unterhaltung für das gemeine Volk, Literatur hingegen zählt sie zur Kultur:

Folk kommer til å snakke om tivoliet i morgen, tenker Vibeke. Det er dette de kaller kultur. Dette vil de ha, men når var det sist en jazzkonsert i kirken eller et forfatterbesøk på biblioteket? (S.64)

Tivoli, tenker Vibeke, det er sånt som trekker folk, mens det nesten alltid er tomt på biblioteket. Folk her burde bruke det mer. (S.29)

In Vibekes Augen ist Kultur offenbar ein Mittel, um sich vom Leben zu entfernen und gleichzeitig ihre Überlegenheit gegenüber der großen Masse zu demonstrieren. Das Tivoli dagegen, das von Vibeke abgewertet wird, bereichert den Alltag seiner nicht-elitären Besucher mit Spaß und sozialer Gemeinsamkeit und kann nicht zuletzt dazu beitragen, die Bindung zwischen Eltern und Kindern zu stärken. Es ist typisch für Vibeke, dass sie ohne Jon zum Tivoli geht und dass sie die lebenszugewandte Funktion des Jahrmarkts verkennt. In Vibekes Verhältnis zur Kultur drückt sich eine verborgene Poetik des Textes aus. Die wichtigsten Elemente des diesbezüglichen Repertoires, also Vibekes Ausdrucksweise, die umfangreichen Wälzer und ihre Arbeit als Kulturkonsulentin, sind leicht als präzente (wenn nicht sogar dominante) und gesellschaftlich ‚salonfähige‘ Bestandteile der außertextuellen Realität zu erkennen. Der fabulierende Romanduktus, die Sprache der Tabloidpresse und die politisch korrekte Kulturterminologie werden im Text insofern entwertet, als sich zeigt, dass sie sich missbrauchen lassen. Vibeke eignet sich einen formelhaft-elitären Kulturbegriff an, der ihre Weltflucht befördert und sie von einem normalen, erfüllten Leben entfernt. Ihre modernistischen, für die Gesellschaft der 90er Jahre vielleicht charakteristischen Gefühle von Vereinsamung und Fremdheit werden nicht von sozialen Relationen aufgefangen, sondern mithilfe einer weltfremden Literatur und einer ausgehöhlten Sprache verstärkt. Das positive Gegenbild, das hier aufscheint, ist eine Sprache und Literatur für alle, die nicht vom Leben entfernt, sondern es erhellt und auf diese Weise besser bewältigbar macht. „Kjærlighet“ entpuppt sich als ein realistischer Text mit realistischen Wirkungsansprüchen. Indem die zeitlichen und räumlichen Details konkreter geschildert werden und die Übereinstimmung zur zeitgenössischen außertextuellen Wirklichkeit unübersehbar wird, gerät auch der „Kausalzusammenhang zwischen gesellschaftlicher und individueller Daseinsform“ stärker in den Fokus. Nur geht es im Gegensatz zum Sozialrealismus der 70er Jahre nicht mehr um den Zusammenhang zwischen politischen Verhältnissen und den Lebensbedingungen des Einzelnen, sondern die Gesellschaftskritik bezieht sich auf den verantwortungslosen Umgang mit Sprache in der modernen Mediengesellschaft, der sich ebenfalls gravierend auf die

Lebensqualität des Individuums auswirkt. Grundlage dieser Kritik ist ein postmodernes Bewusstsein in Bezug auf die Problematik der Referentialität von Sprache. Wenn sprachliche Äußerungen ihre Verankerung in sinnlichen und emotionalen Bereichen verlieren, wie es bei Vibeke der Fall ist, kommt es zu existenziellen Krisen. Das besonders starke Grundbedürfnis des modernen Menschen nach menschlicher Nähe kann bei inadäquater Kommunikation nicht befriedigt werden. Ein Sprach- und Kommunikationsproblem ist für die modernistische Erfahrung von Vereinzelung und Anonymität verantwortlich.

#### 4.5 „Like sant som jeg er virkelig“

##### 4.5.1 Narrative Minimalismen / Identifikation und Protest

Analog zu Ørstaviks bisherigen Texten ist auch in „Like sant som jeg er virkelig“ das eigentliche Geschehen auf eine kurze Zeitspanne und einen begrenzten Raum reduziert. Die Psychologie-Studentin Johanne wird von ihrer Mutter in ihrem Zimmer eingeschlossen, so dass sie nicht wie geplant mit ihrem neuen (und ersten) Freund Ivar in die USA fliegen kann. In der Zeit zwischen dem Aufwachen um viertel nach sechs morgens, als die Mutter die Wohnung verlässt, und deren Heimkehr am frühen Nachmittag lässt Johanne die jüngsten Entwicklungen Revue passieren, seit sie Ivar begegnet ist. Im Vergleich zu „Kjærlighet“, wo die Erzählung zwischen zwei gleichzeitigen, chronologischen Handlungssträngen hin und her wechselt, ist die Struktur von „Like sant som jeg er virkelig“ etwas komplizierter, da die Rückblicke von Johannes Fantasien und generellen Reflexionen durchsetzt sind und nicht immer der Chronologie der Ereignisse folgen. Auch in „Like sant som jeg er virkelig“ ist aber das eigentliche Geschehen im Sinne von „action“ auf ein Minimum reduziert. Trotz der Abwechslung, die die von Johanne im inneren Monolog referierten Ereignisse der Vergangenheit bieten, ist der Eindruck der statischen, atmosphärisch dichten Momentaufnahme in Johannes Zimmer sehr intensiv. Das Personal des Textes ist ebenfalls wieder auf eine kleine Anzahl beschränkt. Die Erzählung konzentriert sich, genau wie der vorige Roman, auf eine Hauptperson und ihr Verhältnis zu einem ‚Gegenspieler‘, in beiden Fällen die Mutter. Darüber hinaus kommen in „Like sant som jeg er virkelig“ zwei weitere Charaktere vor, die jeweils einen alternativen Sprach- und Lebensbereich symbolisieren. Ich werde später darauf zurückkommen.

In ihrem vierten Roman geht Hanne Ørstavik noch einen Schritt weiter bei der realistischen Beschreibung des Settings. War der zeitgenössische Hintergrund der Handlung schon in „Kjærlighet“ relativ deutlich konturiert, so wird dieser Text noch expliziter, indem er eine

Reihe sehr konkreter Referenzen an die außertextuelle Wirklichkeit nennt. Die Angaben zum Zeitpunkt und zu den Handlungsorten des erzählten Geschehens sind zahlreich und detailliert. Tom Egil Hverven versucht mit vielleicht etwas übertriebener Genauigkeit, die Zeit der Handlung zu bestimmen, die ganz offensichtlich in Oslo stattfindet. Den Zubringer-Zug zum Flughafen Gardermoen gäbe es seit dem 8.10.1998, schreibt er, die ebenfalls im Text genannten Baracken von NRK2 auf Marienlyst hießen aber schon seit dem 8.6.1998 „NRK fjernsynet, Kulturavdelingen“. Seine Schlussfolgerung ist, dass es sich um „en slags ikke-tid“ handle, „om man skal ta referansene bokstavelig“.<sup>151</sup> Es genügt wohl, die Handlung Ende der 90er Jahre anzusiedeln, also etwa gleichzeitig mit der Entstehungszeit des Romans, der 1999 erschien. Die Signale an den Leser zur Platzierung des Erzählten in ebendiesem zeitlichen Rahmen sind deutlich, wenn auch, wie Hvervens Beispiel zeigt, nicht immer penibel. Das Universitätsmilieu auf Blindern, das Netz öffentlicher Verkehrsmittel (zum Beispiel anhand der T-Bahn-Stationen) und die Referenzen zu aktueller psychologischer Fachliteratur sind nur einige der vielen Aspekte, die dem zeitgenössischen Leser ‚Gegenwart‘ als Handlungszeit signalisieren.

Noch expliziter verhält sich der Text allerdings in Bezug auf den Handlungsraum des Geschehens. Auffällig sind vor allem die unzähligen Straßen-, Haltestellen- und Stadtteilnamen, die sogar noch um Beobachtungen wie etwa Steigungen, Beschilderung oder eine bestimmte Aussicht ergänzt werden. Sie platzieren das Geschehen eindeutig und präzise in Oslo und lassen sich auch anhand des Stadtplans überprüfen. Die Bewegungen der Protagonistin sind somit genau nachvollziehbar. Dieser Hyperrealismus bei der Schilderung der Außenräume scheint mir dreifach motiviert zu sein. Zum einen erleichtert die leicht wiedererkennbare Stadtlandschaft es dem Leser, sich in das Geschehen einzufühlen und sich eventuell mit der Protagonistin zu identifizieren. Die erzählte Geschichte bekommt den Charakter eines potenziell möglichen, sogar wahrscheinlichen Geschehens in der zeitgenössischen Gegenwart. Zum zweiten wirkt die Fiktion auf Oslos tatsächlichen Stadtplan zurück. Die Autorin schreibt ihre fiktive, aber potenziell wahre Geschichte in real existierende Koordinaten ein, so dass sich im Bewusstsein des Lesers idealerweise die Örtlichkeiten mit Johannes Geschichte verbinden und diese ihm auf diese Weise als Teil seiner Erfahrungswelt präsent bleibt. Zum dritten sagt die präzise Benennung des Handlungsraums etwas über die Hauptfigur aus. Johanne ist ständig darum bemüht, ihr Leben mit Hilfe von genauer Planung und täglichen Routinen im Griff zu behalten. Mit Hilfe der zahlreichen Straßen- und Haltestellennamen schafft sie sich ein festes Raster erprobter Wege, an dem sie sich

---

<sup>151</sup> ebd., S.93 f.

orientieren kann. Es ist bezeichnend für ihre Unsicherheit, dass sie immer einen Stadtplan dabei hat, um nicht verloren zu gehen.

Auch die Innenräume, in denen sich Johanne aufhält, werden zum Teil bis ins Kleinste geschildert. Dadurch entsteht eine Atmosphäre von Vertrautheit und Gewohnheit, die Per Thomas Andersen Johannes Drang zum „Nestbauen“ zuschreibt. Johannes Sicherheitsbedürfnis drückt sich unter anderem in ihrer Detailfixiertheit aus. Der Leser erfährt daher nicht nur genau, wo Johanne wohnt, sondern zusätzlich Details über die Aufteilung der Wohnung und die Einrichtung bis hin zur Farbe des Putzeimers.

Im Vergleich zu „Kjærlighet“, wo Jons Schultag und Vibekes Arbeitszeit fast vollständig von der Erzählung ausgespart wurden, widmet sich die Autorin nun verstärkt den täglichen Routinen und Ritualen der Protagonistin, die deren Alltag in höchstem Maße strukturieren. Johannes üblicher Tagesablauf lässt sich genau rekonstruieren. Er beginnt im dritten Stock eines Mietshauses im Osloer Stadtteil Frogner, wo sie zusammen mit ihrer Mutter wohnt. Sie duscht, frühstückt, kocht Kaffee für die Thermoskanne und macht sich ein Lunchpaket zurecht. Dann fährt sie mit dem Rad zur Universität auf Blindern, an den Gebäuden von NRK2 und an Marienlyst skole vorbei, Blindernveien entlang, und stellt das Rad in den Fahrradständern hinter dem SV-Gebäude ab, so dass sie rechtzeitig zur Öffnungszeit der Bibliothek ankommt und sich auf ihren angestammten Platz setzen kann. Bei Vorlesungen im Auditorium sitzt sie immer in der dritten Reihe von unten und macht sich fleißig Notizen. Nachmittags fährt sie nach Hause, kauft manchmal unterwegs ein und kocht für sich und die Mutter, bevor sie sich früh schlafen legt. Hin und wieder wird dieser Ablauf variiert, wenn Johanne zum Beispiel zuhause putzt, die Großmutter besucht oder einen Spaziergang macht. Ein fester Bestandteil ihres täglichen Lebens sind auch Gebete und Zwiegespräche mit Gott, die ihr helfen sollen, ihre Erfahrungen und Erlebnisse moralisch einzuordnen.

Die Autorin schließt mit diesem Roman noch direkter an eine realistische Erzähltradition an als mit „Kjærlighet“. Hverven stellt fest:

Disse bøkene [d.i. Kjærlighet und Like sant som jeg er virkelig] foregir å si noe sant om norsk virkelighet i 1998-1999 ved å referere direkte (...) til tider og steder. De ber ikke om å bli lest bare som eventyr eller oppdiktede historier. De insisterer på å bli lest som realisme (...).<sup>152</sup>

Der Detailreichtum in Bezug auf die Handlungsorte und Johannes Tagesablauf trägt dazu bei, dass große Teile von „Like sant som jeg er virkelig“ einen ausgeprägt alltäglichen Charakter erhalten. Nicht nur ist das zeitgenössische Setting leicht zu identifizieren, sondern auch

Johannes tägliche Rituale haben einen hohen Wiedererkennungseffekt. Viele ihrer Routinen (etwa das morgendliche Duschen, die regelmäßige Mittagspause usw.) teilt sie mit einem Großteil der Leserschaft. Auch die Figurenkonstellation, in deren Zentrum das Mutter-Tochter-Verhältnis steht (Øystein Rottem spricht in *Dagbladet* von einer „amputierten Familie“), appelliert an das Einfühlungsvermögen des Lesers: „Det er lett å gripe til familien. Alle har hatt foreldre eller opplevd fraværet av dem“, sagt Ørstavik in einem Interview mit Stavanger Aftenblad vom 12.2.99. Dahinter steht, ganz im Einklang mit der realistischen Tradition, eine Poetik, die Literatur als Bestandteil der sozialen und vielleicht sogar politischen Diskussion betrachtet. Noch stärker als in den vorausgegangenen Romanen offenbart sich in „Like sant som jeg er virkelig“ anhand der hyperrealistischen Erzählweise die Absicht, direkten Einfluss auf den Leser und seine Lebensgestaltung zu nehmen. In einem Interview mit Cathrine Sandnes in Aftenposten anlässlich des Erscheinens von „Like sant som jeg er virkelig“ äußert sich Ørstavik eindeutig in diesem Sinne:

- Som forteller vil jeg være med å se på samtiden. Jeg vil skrive et samtidsdokument, sier forfatteren og påpeker samtidig at hun ikke bare vil skildre, men også påvirke:

- For meg er dette en aksjonsbok, en ”grip fatt i livet ditt”-bok. Jeg har skrevet for at man skal føle, tenke og forhåpentlig handle.<sup>153</sup>

In Stavanger Aftenblad vom 12.2.99 nennt Ørstavik ihren vierten Roman „en fortelling som jeg håper leserne kan kjenne seg igjen i, for da blir det mer farlig, vanskeligere å avfeie som oppdiktet”. Und sie hoffe, „at lesere som kjenner seg igjen [i Johanne] pakker kofferten”. Diese Aufforderung zum Kofferpacken ergibt sich allerdings, wie unter anderem Mari Lending in einer weiteren Zeitungskritik feststellt, nicht allein aus dem Wiedererkennungseffekt:

Samtidig som alt i denne boken forholder seg til en mulig virkelighet, bryter teksten med et vanlig trekk i realistisk litteratur - leserens vilje til å forholde seg til en hovedperson med sympati og innlevelse. Fremfor empati, blir man sittende med en følelse av protest - romanens tvangsmessige fremstilling av strukturer, ting, dårlige egenskaper og avslørende detaljer, gjør at noe som ligner på avsky og uforståenhet erstatter fiksjonens programmerte innlevelseskraft.

---

<sup>152</sup> ebd., S.94

<sup>153</sup> Einige der Zitate stammen aus gesammelten Zeitungsrezensionen, die mir der Verlag Oktober zur Verfügung gestellt hat. Leider sind nicht alle Kopien mit genauen Quellenangaben versehen. Ich bitte zu entschuldigen, dass daher im Folgenden einige meiner Quellenangaben unvollständig sind.

Der Protest, von dem Lending spricht und der in erster Linie für die appellierende Wirkung des Textes verantwortlich ist, ergibt sich aus für Ørstavik typischen Unbestimmtheitsstellen. Die für den Text vielleicht wichtigste Unbestimmtheitsstelle besteht zwischen dem egoistischen und manipulierenden Verhalten der Mutter und der Beurteilung dieses Verhaltens durch Johanne. Ebenso wie der Leser in „Kjærlighet“ Toms Verhaltenssignale deutet und demgegenüber Vibekes Reaktionen als unangemessen beurteilen kann, erfasst er in diesem Text schnell, dass Johannes Interpretation des mütterlichen Verhaltens viel zu positiv ausfällt. Einerseits schildert die Ich-Erzählerin situationsadäquat, was tatsächlich geschieht, und gibt auch Gespräche objektiv-berichtend wieder. Andererseits sind ihre eigenen Kommentare dazu situationsdefizitär, um ein Begriffspaar aus der Erzähltextanalyse zu entleihen.<sup>154</sup> Die Position der Protagonistin gegenüber der Mutter ist unkritisch, ihre Wahrnehmung des Familienlebens erweist sich als gestört, und dem Leser werden die destruktiven Konsequenzen dieser Störung vor Augen geführt. Die Problematik des Textes drückt sich damit bereits in einem Paradoxon der Erzählweise aus. Obwohl wir es mit einer Ich-Erzählerin zu tun haben, was traditionell mit einer in hohem Maße subjektiven Schilderung und Bewertung des Erzählten einhergeht, ist die Erzählweise über große Teile des Textes hinweg viel eher *showing* als *telling*. Dazu tragen unter anderem auch die Dialoge bei, die als ein Mittel der szenischen Darstellung ohne einen narrativen Erzählerkommentar auskommen. Dies unterstreicht, dass die Ich-Erzählerin keinen subjektiven Zugriff auf das Geschehen um sie herum hat. Genau wie Vibeke gelingt es Johanne nicht, Worte für ihr Erleben der Wirklichkeit zu finden, die ihren Empfindungen entsprechen. Die Sprache, die sie benutzt, funktioniert nicht. Johannes Kommentare zum Verhalten der Mutter sind theoretisch und wirklichkeitsfern und erscheinen häufig wie auswendig gelernt:

Så falt tallerkenen hennes i gulvet. All issalaten utover, tomatbiter, mais. Jeg så på mamma, hun så så liten ut, hun fortsatte å se ut av vinduet, jeg tror ikke hun merket tallerkenen, at hun hørte den gå i gulvet. Alt hun har måttet gjennomgå. Jeg satte meg på huk å begynte å plukke. Jeg tenkte at de skulle være snillere med henne på jobben så hun hadde litt krefter når hun kom hjem. (S.19)

Manchmal antwortet Johanne auf die Übergriffe der Mutter auf ihr Privatleben mit fantastischen Gewaltassoziationen oder körperlichen Reaktionen wie zum Beispiel Muskelverspannungen, ohne aber das eigentliche Problem formulieren zu können. In folgender Szene taucht die Mutter ohne Vorwarnung in Johannes Zimmer auf, als diese gerade mit Aquarellmalen beschäftigt ist (für sie „en slags meditasjon“, S.23):

---

<sup>154</sup> Kahrmann/Reiss/Schluchter: *Erzähltextanalyse*, Bodenheim 31993, S.146

Å, så fint, sa mamma, hun sto plutselig bak meg på dørterskelen i et nytt antrekk, (...) det nesten blålilla skjerfet mitt stramt rundt halsen. I hånden hadde hun en bok hun holdt på å lese, (...) det var boken om gestaltpsykologiens pionerer som jeg hadde lånt på SV-biblioteket, hun måtte ha funnet den i vesken min (...). Blücher, tenkte jeg, jeg så for meg en voldsom eksplosjon, det brant i mammas hår, som den brennende busken, kanskje mamma er min busk, tenkte jeg, at hun er den som bringer meg det budskapet jeg skal høre. (...) Plutselig kom det over meg igjen og jeg begynte å gråte, ikke rykninger, bare tårer. Vann, tenkte jeg, det er jo bare salt vann (...). (S.23)

Die traditionelle Lesererwartung an eine Ich-Erzählerin - dass ein Stoff subjektiv gefiltert präsentiert wird und dass die Erzählerin mehr oder weniger ausdrücklich um Verständnis für ihre Position wirbt - wird in „Like sant som jeg er virkelig“ unterschritten. Durch die inadäquaten Äußerungen der Ich-Erzählerin verhindert die Autorin eine zu weit reichende Identifikation des Lesers mit Johanne. Der Leser stützt seine Beurteilung der Situation auf die *showing*-Passagen und reagiert statt mit Sympathie mit der von Mari Lending beschriebenen Abwehrreaktion gegenüber der Protagonistin - dem Drang zum Kofferpacken. Die Voraussetzung dafür, dass der Leser diese Einsicht selbst beisteuert, ist also auch hier wieder, dass es keinen sinnstiftenden auktorialen Erzählerkommentar gibt. Nur durch das Auslassen von Information, meinte Iser, sei die Privatisierung von Fremderfahrung gewährleistet, und nur so werde daher die gewonnene Einsicht zu einem aktiven Bestandteil der Lebenswirklichkeit des Rezipienten.

Allerdings ist es klar, dass die Autorin eine bestimmte Intention verfolgt, die in den scheinbar objektiven Passagen des Textes zum Ausdruck kommt. Wenn die Mutter ihren Teller fallen lässt und ohne ein Wort darauf wartet, dass Johanne den Salat vom Boden klaubt, ist das, an den sozialen Normen unserer Gesellschaft gemessen, inakzeptables Verhalten, um obiges Beispiel noch einmal aufzugreifen. Ørstavik setzt auf die Aktivierung solcher außertextuellen Normen als Folie des Verstehens, wie es bereits in ihrem vorigen Roman deutlich wurde. Die stilistisch nüchterne Erzählweise des *showing* in Verbindung mit einem Ich-Erzähler, durch welche die Distanz zwischen der Hauptperson und ihrer Umgebung aufgedeckt wird, erinnert an Albert Camus' Roman „L'étranger“ von 1953. Dessen namenloser Protagonist schildert seine Umwelt so neutral, dass bald deutlich wird, dass er keinerlei Beziehung zu dieser hat und kaum am Leben teilnimmt. Er lässt sich von zufälligen Impulsen treiben und ermordet so beispielsweise unter Einfluss der Mittagshitze einen ihm völlig Unbekannten am Strand. Der Roman wird, wie bereits früher erwähnt, als ein Vorläufer des Chosisme des Nouveau Roman gewertet, da er sich darum bemüht, der Eigengesetzlichkeit der Dingwelt Rechnung zu tragen. Während Camus' Protagonist vollkommen emotionslos ist, hat Ørstaviks Johanne noch deutliche Symptome von originären physischen und psychischen Bedürfnissen.

Wenn es ihr gelänge, diese in erster Linie sinnlich-physischen Empfindungen zu artikulieren, so die Botschaft des Textes, könnte sie entsprechend ihren individuellen Voraussetzungen am Leben teilnehmen. Anders gesagt: Um in ihrem Leben anwesend sein zu können, muss Johanne den „Stil der Abwesenheit“ (R. Barthes) in einen Stil der Anwesenheit verwandeln und als authentisches Ich in ihrer Sprache präsent werden. Die Autorin lässt ihre Leser die wahre Beschaffenheit der Realität weder, wie die Nouveau Romanciers, in einer äußeren Welt des Materiellen suchen, noch in surrealen geistigen Sphären. Ihr Ansatzpunkt ist das Bewusstsein des Subjekts mit all seinen spürbaren Befindlichkeiten. Man kann in Bezug auf Ørstaviks vierten Roman von einer Art Chosisme sprechen, allerdings stehen nun sinnliche Empfindungen an Stelle der gegenständlichen *choses*. Das Bemühen um eine Re-Referentialisierung der Sprache zielt nicht mehr auf eine objektive Dingwelt ‚an sich‘ ab, sondern auf eine vielfältige, subjektiv wahre Wirklichkeit. Der positive Appell des Textes besteht in der aufkeimenden Hoffnung, dass Sprache, sofern sie im subjektiven Erleben des Einzelnen verankert ist, ein Mittel sein kann, um dem Individuum einen adäquaten Lebensbereich in Gemeinschaft mit anderen zu sichern. Dabei bleibt der negative Appell deutlich: die Warnung vor den Gefahren der Sprache als Machtmittel. In „Like sant som jeg er virkelig“ ist mit anderen Worten pädagogisch das Aufdecken der mütterlichen Doppelmoral, aber auch die Distanzierung von der Tatenlosigkeit der Protagonistin beabsichtigt.

#### 4.5.2 Poetische und stilistische Minimalismen / Modernistische Entfremdung und diskursive Unterdrückung als Phänomene des zeitgenössischen Alltags

„Hanne Ørstavik har skrevet en ny, kort bok med nye, korte setninger“, heißt es in einer Rezension von Bjørn Gabrielsen in Dagens Næringsliv. „Hennes stil er knapp, til tider opphaket, til tider flytende“, findet Kritikerin Marit Olsson, und „stram komposisjon og intens fortellermåte“, konstatiert ein anderer Rezensent. Diese Äußerungen belegen, dass auch Ørstaviks vierter Roman im Hinblick auf Stil und Struktur vom Publikum als sparsam empfunden wird. Die Sprache ist streckenweise rhythmisch und vorwärtsdrängend, wozu vor allem die oft konjunktionslose Aneinanderreihung von eigenständigen Sätzen und Satzteilen innerhalb eines Satzgefüges beiträgt:

Han ville at vi skulle danse, han hadde på seg tynne bukser, skjorten, alle klærne hans var så tynne, og vi gikk et sted i en krok, han strøk meg over ryggen og jeg holdt hendene på forskjellige steder på kroppen hans, han var som vann, som lys på vann med steiner under, blinker, skarpt og bratt. (S.104)

Dieses Satzgebilde erstreckt sich zwar im Originaltext über sieben Zeilen, wirkt aber trotzdem knapp und vielleicht sogar „opphakket“, da die einzelnen Elemente auffällig kurz und einfach strukturiert sind. Die transparente Syntax in Verbindung mit einem schlichten Vokabular und die fließende Reihung von Sätzen ohne Punkt rücken den Stil in die Nähe eines *stream of consciousness*-Ausdrucks wie in „Hakk“. In anderen Passagen werden hingegen kurze Hauptsätze und grammatisch verkürzte Sätze durch Punkte aneinander angeschlossen:

Jeg kom rundt svingen og så bort mot kirken. Den var opplyst. Et hellig møtested. (...) Jeg gikk inn porten og bort til døren. Den var låst. (...) Hva var det mamma sa. Brutte forhåpninger. (S.72)

Die Interpunktion wird, wie im übrigen schon in Ørstaviks Debutroman, bewusst als rhythmisierendes Temporegulativ eingesetzt. Über das Komma liest der Leser ohne abzusetzen hinweg, während der Punkt ihn zum Einhalten zwingt. Die auf diese Weise entstehenden Lesepausen lassen Raum für die bildliche Vorstellungskraft und eigene, den Text ergänzende Konnotationen des Lesers. Die kurze und sehr wenig bestimmte Information zum Beispiel, dass die Kirche erleuchtet ist, öffnet den Text für individuelle Vorstellungen des Lesers und schließt auf diese Weise seine Erfahrungswelt enger mit dem Textuniversum zusammen. Ebenso fordern die grammatikalischen Lücken den Leser zur kreativen Aktivität - zur Konsistenzbildung - heraus. Die Leerstellen müssen ausgefüllt werden, damit der Text einen Sinn ergibt. „Brutte forhåpninger“, heißt es im oben zitierten Absatz, und der Leser muss selbst die weiteren Bezüge herstellen. Dabei kann es, wie in diesem Fall, zu Mehrdeutigkeiten kommen, die das nächstliegende Denotat der Aussage um eine Dimension erweitern. Direkt bezieht sich die Aussage „brutte forhåpninger“ auf Ivar und Johannes sexuelle Beziehung zu ihm. Indirekt trifft sie aber viel eher auf Johannes Verhältnis zum Christentum zu, symbolisiert durch die verschlossene Kirchentür. Beides ist im Text angelegt, aber durch die geschickt eingefügten Leerstellen liegt die konkrete Feststellung des Zusammenhangs beim Leser. Dass den verkürzten Sätzen häufig ausgerechnet das Verb fehlt, verstärkt außerdem der Charakter von szenischen Momentaufnahmen. All dies trägt zu einem intensivierten Leseerlebnis bei.

Ich war bereits im vorigen Kapitel auf die realistische Erzählweise eingegangen, die dem Leser eine Fülle von Einzelheiten liefert. Im Hinblick auf den realistischen Stil möchte ich einen weiteren Aspekt nachtragen. Neben den vielen metonymischen und für die Atmosphäre wichtigen Details enthält der Text auch solche Angaben, die allein dem Hervorrufen eines Realitätseffekts dienen.

Mamma satt ved kjøkkenbordet, jeg hadde kjøpt reker til oss, et siste pust av sommer i denne kalde blåsten, rekene var på tilbud på ICA nederst i Theresesgate, jeg så det da jeg syklet forbi. Jeg hadde laget en salat til, av fersk spinat og sopp med en dressing av majones og sitron, jeg hadde villet glede mamma med å gjøre istand noe uvanlig. (...) Hun hadde saft fra rekene rundt munnen, utover det ene kinnet. (S.97)

Die genaue Beschreibung der Zusammensetzung des Abendessens unterstreicht, dass Johanne sich besondere Mühe gegeben hat und ist insofern für die Situationsbeschreibung relevant. Dass sie die Krabben gekauft hat, weil sie im Angebot waren, illustriert ihre Sparsamkeit und ist damit ein metonymisch verwendetes Detail. Aber die Information, dass der Supermarkt ein ICA war, der am unteren Ende der Theresesgate liegt, dient einzig und allein dem Hervorrufen eines Realitätseffekts. Ebenso verhält es sich mit der fotografischen Registrierung, dass die Mutter Flüssigkeit von den Krabben am Mund und auf der einen Wange hat. Durch solche Details werden der bildliche Eindruck und die Atmosphäre von Stillstand für den Leser intensiviert.

Ebenso wie in „Kjærlighet“ stellt Hanne Ørstavik auch in „Like sant som jeg er virkelig“ die Bedeutung von Sprache für die individuelle Existenz in den Vordergrund. Ich greife diesen Punkt aus Kapitel 4.5.1 hier noch einmal auf, um ihn in eine andere Richtung weiterzuführen. Johannes Problem - wie schon Vibekes - besteht darin, dass sie keine Sprache für ihre eigentlichen Empfindungen, Wünsche und Bedürfnisse hat. Ihr fehlt der Zugriff auf eine sprachliche Wirklichkeit, die sich wahr anfühlt, da sie in persönlichen Erfahrungen verankert ist. ”Det virker som det er lag på lag med tanker under hverandre i hodet, og at det nederste ikke henger fast i noen ting”, geht es Johanne durch den Kopf, ohne dass sie diese Einsicht nutzen kann (S.53). Bereits der Titel des Romans umreißt diese Problematik, indem er die Begriffe *sant* und *virkelig* in eine direkte Abhängigkeit voneinander und vom Subjekt, dem *jeg*, setzt. Marianne Lystrup schreibt in *Vårt Land* (2/99):

[Ørstavik] har satt seg fore å fortelle en fortetted historie som skal få oss til å reflektere over hvor vanskelig det er å bestemme hva som er virkelig, så lenge man har et språk som ikke er basert i egne følelsesmessige erfaringer.

Solange es Johanne nicht gelingt, ihre eigentlichen Bedürfnisse zu artikulieren, wird sie nicht in der Lage sein, ihr Leben aktiv und nach eigenem Willen zu gestalten. Sie bleibt dann als Opfer fremder Diskurse einem modernistischen Lebensgefühl von Haltlosigkeit und Sinnverlust verhaftet, das ich in den bisher untersuchten Romanen unter dem Stichwort Risikogesellschaft identifiziert hatte. Auch in „Like sant som jeg er virkelig“ finden sich

Elemente, die auf eine solche Risikogesellschaft beziehungsweise das Lebensgefühl, das mit ihr verbunden ist, verweisen. Johannes übersteigertes Sicherheitsbedürfnis ist ein deutliches Indiz dafür, dass sie sich vom täglichen Leben bedroht fühlt. Sie hat Orientierungsschwierigkeiten in der Großstadt, trägt deshalb immer einen Stadtplan bei sich und verlässt sich auf erprobte Wege. An der Uni spürt sie den Leistungs- und Karrieredruck im Nacken und hat Angst, das Pensum nicht zu schaffen, weshalb sie diszipliniert von morgens bis abends arbeitet. Ihr Lebensgefühl erinnert an die modernistische Verlorenheit der Protagonistin in „Entropi“:

Denne tåken i hodet, mattheten, kraftløsheten, alle bildene som kommer uten stans. Jeg ser på føttene mine, jeg lurar på om dette er meg, hva er det som er meg, hvor begynner jeg, hvor slutter jeg, hendene, er de mine? Ordene? Tankene? (S.135)

Johanne befindet sich in einem Zustand von totaler Entfremdung, der sich auf ihren Körper, ihre Worte und Gedanken und auf ihre Beziehung zur Umwelt bezieht. Ihre Zukunftsängste drücken sich auch in der Vision von „tunet“ aus, die sie immer wieder heraufbeschwört, um sich zu beruhigen und zu motivieren:

(...) jeg hadde planen min å ta meg av. Embetsstudiet, bo hos mamma mens jeg studerte så jeg slapp å ta opp studielån, og så etterhvert tunet, det tunet mamma snakket om å bygge rundt huset til mormor, hvor hun og broren min og jeg skulle bo. Da ville jeg klare meg. (S.26)

De store villaene fikk meg til å tenke på tunet. Jeg kjente at det var godt å tenke på, det var et fredelig sted i hodet, en mental hageplett. (S.92)

Per Thomas Andersen bezeichnet diesen Traum von „tunet“ als eine Form von Nestbau:

Drømmen om ”tunet” er en form for *nesting*, mor og datter skal bygge et rede sammen. Men dette er ikke et rede eller et hjem for en tradisjonell kjernefamilie. Det er et rede for en sammensmeltning, en symbiose. (...) Moren gjør bokstavelig talt redet til et fengsel. Johanne blir innestengt i basen.<sup>155</sup>

Die Familie als kleinste Einheit von Identität und Zusammengehörigkeit funktioniert nicht mehr als sicherheitsstiftend, sondern führt physisch und psychisch zu klaustrophobischer Einengung. Johanne erlebt das Gegenteil von Entfaltung und Selbstfindung, wie sich schon an der konkreten Eingesperrtheits-Situation der Rahmenhandlung ablesen lässt. Von der Kritik sind an diesem Punkt die Parallelen des Romans zu modernistischer Literatur bemerkt

---

<sup>155</sup> Hverven: *Å lese etter familien*, S.106 f.

worden. Mari Lending weist auf die Stimmung von „ubehag“ hin, die mit Johannes „Gregor Samsa-erfaring“ einherginge, und auch Tom Egil Hverven findet:

Samtidig viser Ørstaviks siste bok at hun har mottatt sterke impulser fra modernistisk litteratur. Johannes innestengte, monologiske posisjon i pikerommet hos moren er en klassisk klaustrofobisk-moderne scene.<sup>156</sup>

Johannes vor dem Hintergrund der modernen Risikogesellschaft natürliches Sicherheitsbedürfnis hat dazu geführt, dass sie sich von der Mutter als nächster Bezugsperson hat manipulieren lassen. Steinar Sivertsen nennt dies Johannes „invalidisierende trygghetsbehov“<sup>157</sup>, und es erweist sich in zweifacher Hinsicht als invalidisierend. Zum einen ist es der Mutter allein mit Hilfe der Sprache gelungen, Johannes Verhältnis zu Körperlichkeit und Sexualität zu pathologisieren und sie sich selbst zu entfremden. Ständig wird Johanne zum Beispiel eingeschärft, wie gefährlich es sei, sich mit Männern einzulassen. Schon ihr harmloses Gespräch mit dem Autor nach einer öffentlichen Lesung ist für die Mutter Anlass genug, um eins ihrer Schreckensszenarien zu entwerfen:

Å ta med seg menn hjem, det er som å inngå en kontrakt og love dem noe. Tenk hva han kunne gjort med deg. Flere menn enn du skulle tro er farlige, Johanne. (...) Tenk om han hadde bundet deg fast. Hatt en kniv i jakken. Han kunne gjort hva han ville, skjønner du? Absolutt alt, Johanne. (...) Jeg ble så redd av det hun sa, det rant kaldt ned under armene. (S.50)

Dabei stehen Männer und Erotik im Sprachgebrauch der Mutter auch stellvertretend für Vergnügen und Ausgelassenheit, wie sich etwa an der Stelle zeigt, wo Johanne zu einem Auftritt von Ivars Band auf eine Party eingeladen ist: „Når mamma sa fest sånn så hørtes det ut som hun sa sex. Sex på en mandag, Johanne.“ (S.98) Das Ergebnis dieser ‚Kampagne‘ ist, dass Johanne sich ihrer Bedürfnisse schämt und sich „horete“ fühlt, sobald sie an Männer, an ihre eigene Sexualität oder an Vergnügungen ganz allgemein denkt (vgl. z.B. S.100). Auch die surrealen Vergewaltigungsphantasien, die in verschiedenen Variationen wiederkehren, machen deutlich, dass Sexualität für sie mit Angst und Schuldgefühlen belegt ist. Zugleich symbolisieren diese Szenen, in denen sich Johanne mit misshandelten und sexuell missbrauchten Kindern identifiziert, die verbalen Gewaltübergriffe der Mutter und unterstreichen, dass sprachlicher Missbrauch eine physisch spürbare Invalidisierung zur Folge haben kann. Man könnte nun mit Recht einwenden, dass es gerade Johannes Körper ist, der

---

<sup>156</sup> ebd., S.94

<sup>157</sup> in Stavanger Aftenblad vom 17.3.99

auf problematische Situationen angemessen reagiert. Aber diese physischen Reaktionen laufen eigenmächtig ab, ohne dass Johanne einen intellektuellen Zugriff auf sie hat. Rückenschmerzen stellen sich ein, wenn Spannungen mit der Mutter in der Luft liegen, und Johanne bricht häufig in Tränen aus, ohne diese Reaktionen richtig zu interpretieren:

Plutselig kom det over meg igjen og jeg begynte å gråte, ikke rykninger, bare tårer. Vann, tenkte jeg, det er jo bare salt vann (...). Jeg forsto ikke hva det var som skjedde i meg. Så gikk det over, som en regnbyge, noe som drar forbi. (S.23)

Sie registriert die salzigen Tränen, ohne einen Bezug zu ihrer psychischen Situation herzustellen. Immer wieder reflektiert Johanne über das Verhältnis von Körper und Geist:

Jeg skjønner ikke de som sverger til kroppsterapi, som er fornøyde med å strekke og gnukke og gni og mener det er veien til innsikt. Til syvende og sist er det tanken som avgjør, det er tanken som erkjenner. Det fysiske kan indikere, men det er tanken som må gjøre jobben og si. (S.11)

Das Problem besteht natürlich darin, dass zwischen dem Körper als Indikator und dem interpretierenden Gedanken bei Johanne keine Verbindung besteht. Johanne irrt sich, wenn sie meint, dass sie sich einfach für irgend einen Gedanken entscheiden und damit physisches Wohlbefinden erwirken könne. Der Text zeigt, dass ein uneigentlicher Gedanke die natürlichen körperlichen Reaktionen nicht beeinflussen kann. Oder anders gesagt: Sie kann sich nicht einfach einen der sie umgebenden fremden Diskurse aneignen, solange diese keine Verankerung in ihrem persönlichen Erfahrungs- und Gefühlsbereich haben. Der Körper indiziert zwar, aber Johanne hat das Gespür dafür verloren, was er indiziert.

Ich hatte oben von einer doppelten Invalidisierung gesprochen, und der zweite Geltungsbereich deutete sich eben bereits an. Neben dem Aspekt der Selbstentfremdung bewirkt die Mutter durch ihre manipulierende sprachliche Machtausübung, dass Johanne auch ihrer Umwelt gegenüber zu einem Opfer wird. Sie ist fremden Diskursen hilflos ausgeliefert, da sie keine eigene Sprache entwickeln konnte, die ihr die Wirklichkeit erschließen könnte. Genauso, wie sie sich zur Orientierung in Oslo ausschließlich auf den Stadtplan verlässt, versucht sich Johanne bei ihrer Lebensgestaltung an fremden Konzepten zu orientieren. Es bieten sich ihr neben der Sprache der Mutter die Psychologie und die Theologie als Sinnsysteme an. Die Mutter repräsentiert ein pädagogisches Kultur-Vokabular, das in ähnlicher Form schon aus „Kjærlighet“ bekannt ist (sie arbeitet in „Kulturdepartementet“). Johannes Freundin Karin studiert Theologie und verwendet eine christliche Sprache, während Johanne selbst für den fachpsychologischen Diskurs steht. Die drei Diskurse bilden neben den

Faktoren der Risikogesellschaft ein besonders wichtiges Repertoire des Textes im Isterschen Sinn. Wie schon in „Kjærlighet“ werden Diskurse aus der außertextuellen Wirklichkeit in den Text übernommen und dort auf subtile Weise entwertet. Auffällig ist nämlich, wie keine dieser Sprachen zu größerer Nähe führt, und zwar weder auf zwischenmenschlicher Ebene noch in Bezug auf Johanne und ihren Kontakt zu sich selbst. Insofern stehen sie Johannes ‚Befreiung‘ im Wege. Der Grund für das Versagen der Diskurse im sozialen Zusammenhang scheint darin zu liegen, dass sie kein unmittelbares Gegenstück im Handeln ihrer jeweiligen Vertreter haben. Die Diskurse sind inauthentisch, da die Verbindung zwischen Zeichen und Referenten gestört ist.

So fällt bei Johannes Mutter denn auch zunächst die Differenz zwischen ihren Prinzipien und Ermahnungen gegenüber der Tochter und ihrem eigenen Handeln auf. Während sie Johanne zu einem moralischen Lebenswandel anhält und sie vor den Gefahren der Sexualität warnt, hat sie selbst ein Verhältnis zu einem verheirateten Mann mit vier Kindern und kleidet sich aufreizend körperbetont. Wenn sie mit ihrem Liebhaber allein sein möchte, schickt sie Johanne mit hundert Kronen ins Café. Ein für die Mutter typisches Sprachmuster besteht darin, dass sie mit verbaler Bestrafung reagiert, wenn ihr etwas nicht Recht ist. Allerdings beziehen sich diese Hiebe nicht auf den Gegenstand ihres Ärgers, sondern liegen oft auf einer viel existenzielleren Ebene und wollen verletzen. So reagiert sie zum Beispiel mit einer verdeckten Beleidigung, nachdem Ivar das erste Mal angerufen hat:

Det var en mann som ringte, sa hun, for ikke lenge siden. (...) Hun snakket sakte, som om hun fortalte noe farlig og ville at jeg skulle få med meg alt. Jeg kjente at jeg ble redd. (...) Har du lagt på deg, sa hun. Jeg snudde meg mot springen, vasket hendene nøye. Du har min kropp, sa hun. De brede hoftene, de store knærne. (S.36 f.)

Dasselbe geschieht, als Mutter und Tochter zusammen ins Kino gehen. Der Film, den Johanne ausgewählt hat, handelt offenbar von Liebe, Erotik und Eigenständigkeit, also von Themen, von denen die Mutter Johanne fernhalten will. Statt über die Ängste zu sprechen, die der Film auslöst, oder dessen Relevanz für das gemeinsame Leben zu diskutieren, droht die Mutter mit Liebesentzug und stellt die Zukunftspläne von „tunet“ in Frage, womit Johannes Existenzgrundlage ins Wanken gerät.

Hva mener du egentlig, sa jeg. Hun svarte ikke. Jeg tenkte på planen min, økonomien, framtiden. Hadde jeg ødelagt alt ved å ta henne med på den filmen? (...) Mener du at tunet ikke blir noe av, spurte jeg. Mamma sa ikke noe, hun bare så på meg. Jeg vet ikke, sa hun, stemmen hennes var matt og lav. Kanskje, kanskje ikke. (S.69)

Und dann folgt eine erstaunliche Äußerung der Mutter, die die Verhältnisse auf den Kopf stellt:

Jeg bare orker ikke mer manipulering, sa hun. Jeg vil at det skal være sant. Hva da skal være sant, spurte jeg. Det vi sier til hverandre skal være sant, sier hun. (...) Ingen skal få lure meg mer, sa hun. Ikke engang du. (S.69)

In dieser Szene entlarvt sich die Mutter selbst, beziehungsweise lässt die Autorin den Leser sie über die Differenz zwischen Wort und Tat entlarven. Die Mutter selbst ist es ja, die eine sachliche Diskussion verhindert und mit machtvollen Schlägen unter die Gürtellinie reagiert, um Johanne in ihrem ‚Nest‘ zu halten. Zugleich wirft sie Johanne vor, sich manipulierend und unwahr zu äußern und dreht damit die Verantwortlichkeiten um. Sie fordert eine authentische Sprache ein, obwohl sie selbst sich effektiv einer inauthentischen Machtsprache bedient, um ihre Ziele zu erreichen. Johanne nimmt selbstverständlich die Schuld auf sich, und ihre Position in der ‚Nestbasis‘ wird gefestigt.

Eine ähnliche Problematik ist auch mit dem christlichen Diskurs verbunden. Johanne wendet sich häufig an Gott, um zu danken oder um Vergebung zu bitten, manchmal auch um moralische Richtlinien für ihr Leben zu erhalten. Wenn sie eine Antwort findet, sei es in einem Kirchenlied oder einem Bibelzitat, verweist diese sie allerdings in der Regel ebenfalls zurück in die ‚Basis‘. „Det er min skyld. Eller kanskje det er straffen for å bedrive hor, det er Gud som vil holde meg hjemme.” (S.28) Natürlich ist die Mutter auch für diese Problematik mitverantwortlich, da sie sich des christlichen Diskurses bedient, um Johanne zu beeinflussen. Ein wiederkehrendes Motiv ist bezeichnenderweise die verborgene oder verschlossene Kirchentür, die den Zugang zum Christentum verhindert. Nicht einmal der soziale Gedanke der Nächstenliebe im weitesten Sinne wird eingelöst. Johannes Wunsch, von ihrer Freundin Karin verstanden oder wenigstens ernst genommen zu werden, wird enttäuscht. Obwohl sie Johannes beste Freundin ist, ahnt sie nichts von den Schwierigkeiten mit der Mutter und von Johannes Haltlosigkeit und Selbstzweifeln. Und sie gibt sich auch keine Mühe, hinter die Fassade zu blicken.

Du er så vakker og sterk, sa Karin på kafeen. Du er så klok og kunnskapsrik. Jeg så på henne over bordet, det var fine ting å si. Jeg smilte til henne, jeg husker at jeg smilte, men det gikk ikke inn, det hadde ingen betydning, det virket nesten som en hån å si såne ting. (S.65)

Gerade in Bezug auf Religion sollte man erwarten, dass der sprachliche Ausdruck zweitrangig hinter dem Glaubensinhalt zurücksteht. Allerdings zeigt sich an Karin, dass auch eine

christliche Sprache inauthentisch sein kann. Sie spricht über Johannes vermeintliche Eigenschaften, ohne Johanne wirklich zu kennen. Auf dieselbe Weise konstruiert sie einen dem Anschein nach wahrhaftigen christlichen Diskurs, ohne sich der Inhalte sicher zu sein:

Karin prøvde å si noe om at vi aldri snakket sammen om Gud, om at det var for stort og for personlig. Men at det for henne, som prest, var viktig å formulere seg også om det som virket uklart. Jeg må kunne snakke på en overbevist måte om Gud, sa hun. (S.65)

Hier demonstriert der Text, wie ein Diskurs entsteht, der sich als Machtmittel zur Unterdrückung anderer missbrauchen lässt. Zweifel und Suche haben in dieser Sprache keinen Raum. Johanne hat dann auch ein schlechtes Gewissen, weil sie diesem Diskurs nicht folgen kann:

Jeg vet aldri hva jeg skal si når det blir snakk om Gud sånn. Jeg får dårlig samvittighet fordi jeg ikke tenker mer på ham. Men når jeg prøver å tenke på ham, eller henne, så glir det unna. (S.65)

Dazu kommt, dass hier unter dem Deckmantel der Religion eine lebensfeindliche Ideologie propagiert wird. Dieser Punkt trifft im übrigen sowohl auf das Christentum als auch auf Kunst und Kultur zu, wie sie im Text dargestellt werden, und wird besonders deutlich im Gespräch zwischen Karin, Johanne und der Mutter:

Unni forteller at hun holder på med et nytt prosjekt på jobben, sa Karin. Om kunst og tro. Javel, sa jeg, det har du ikke sagt noe om, mamma. (...) Hvordan er det dere tenker om det med kunst og tro, spurte jeg mamma en gang til. Hun snudde seg og så på meg. Det handler om hengivelse, både kunst og tro fordrer hengivelse. Det handler om å gi seg hen til livssmerten. (...) Hvorfor det, sa jeg. Det er smerten som skaper vekst, sa hun. Karin nikket. Men hva menes egentlig med livssmerte, spurte jeg. Vokser man ikke når man er glad? Mamma så på meg, hun virket sint, hun sa ikke noe. (S.61)

Johannes grundlegende Lebenshaltung basiert auf einem Gefühl von Schuld. Der Gedanke der Erbsünde, den sie vollständig angenommen hat, erstickt jede Hoffnung auf Entfaltung eines eigenständigen, glücklichen Lebens im Keim. ”Den av dere, som mener seg å være ren, uten synd og uten skyld, kast den første sten. Jeg så meg selv under en haug av steiner (...).” (S.42) Sie fühlt sich schuldig an allem und nimmt die volle Verantwortung für ihr unerfülltes Leben auf sich, ohne die Rolle der Mutter zu erkennen und daher auch ohne sich von deren Bevormundung befreien zu können.

Det er sammenhengen som er arvesynden. Men hva gjør den med skylden? Vi kan alltid si at vi er uskyldige, for vi vet ikke når det begynte, vi kan alltid peke på en annen hendelse som starten,

bakenfor: Det var ikke meg. Jeg liker å tenke omvendt, jeg liker å tenke at jeg er skyldig i alt. Det gir meg ansvar, og det gir meg i oppgave å forandre. Alt skal bli nytt. (S.11 f.)

Der Roman zeigt, dass Johanne sich irrt. Sie „våger (...) brått å la kristen puritanisme og et invalidiserende trygghetsbehov vike for sterke drifter og drømmen om frihet“<sup>158</sup>, aber nichts wird neu, solange sie sich deswegen schuldig fühlt. Die Kritik an den genannten Diskursen ist eindeutig: Sie lassen sich missbrauchen, um das Individuum in seiner Freiheit zu beschränken und zu manipulieren und verhindern die Möglichkeit eines erfüllten Lebens. Per Thomas Andersen formuliert:

Den kristne teologi, særlig i den protestantiske formen som fikk herredømmet hos oss, kom simpelthen med en lære om utslettelse av vår jordiske identitet til fordel for en ny og ”herliggjort” identitet. ”Jeg lever ikke lenger selv, men Kristus lever i meg”, sa Paulus.<sup>159</sup>

Diese Art von Missachtung von Subjektivität und Persönlichkeit trägt zu Johannes Verlorenheit bei. Man könnte diesen Aspekt die soziale Entfremdung nennen: Aufgrund ihrer Identitätslosigkeit kann Johanne keinen vollwertigen Platz im sozialen Gefüge einnehmen. Sie teilt das Schicksal Vibekes, die die Anknüpfungsmöglichkeit an ihre Umwelt verloren hat. Johanne selbst wendet sich der Psychologie zu, um dem Individuum in seiner Subjektivität wieder näher zu kommen. Und in der Tat hält die Psychologie für Johanne die Möglichkeit bereit, sich ihrer Probleme bewusst zu werden und sich letztlich aus der pathologischen Mutterbeziehung zu lösen. Aber auch hier zeigt sich, dass die Theorie in keine vernünftige Verbindung mit Johannes Lebenspraxis gebracht wird. Die fachpsychologischen Ansätze beschreiben zum Teil präzise die Lage der Protagonistin:

Kognitiv psykologi. Visuell agnosi. Du ser, men du klarer ikke gi det du ser en mening, eller du tolker feil det du ser. Eller du klarer til slutt å koble den visuelle informasjonen til motsvarende kategori og begrep i hjernen, men du bruker altfor lang tid på det til at du klarer å fungere normalt. (...) Jeg var søvnig, kognitiv psykologi kjeder meg, det finnes ingen magi, likevel vet jeg at det er viktig å kunne til siden, når jeg åpner praksisen min. (S.89)

An anderer Stelle heißt es:

Bare i nære relasjoner finner utvikling sted, står det i en av psykologibøkene. Bare i nære relasjoner utsetter vi oss for noe som kan forandre, sette ting i bevegelse. (S.49)

---

<sup>158</sup> Steinar Siversten in Stavanger Aftenblad vom 17.3.99

<sup>159</sup> Andersen: *Tankevaser*, S.18

Johanne nimmt diese Einsicht offenbar an, denn sie verwendet sie im Gespräch mit dem Schriftsteller nach der Lesung: „Jeg fortalte om det jeg ofte tenker på, det med å utsette seg for nærhet med andre mennesker for at forandring skal kunne skje.” (S.50) Dass gerade die Beziehung zu dem Menschen, der ihr am nächsten steht, Johannes persönliche Entwicklung bremst, kommt ihr gar nicht in den Sinn. Das Potenzial der Psychologie bleibt in vielen Fällen rein theoretisch und ohne Auswirkung auf die Lebenspraxis der Hauptperson. Andere psychologische Ansätze hingegen lassen sich in für Johanne schädlicher Weise funktionalisieren:

Det er det psykologien dreier seg om, den moderne psykologien handler om å indoktrinere seg selv, via tanken skal jeg overbevise meg om at verden er bedre enn jeg erfarer den, smerten vil bli borte fordi jeg tenker annerledes, den vil ikke finnes mer. Som med denne kalde vinden, tenkte jeg (...). Jeg måtte tenke annerledes, tenkte jeg, jeg måtte tenke at vinden var varm, da ville jeg ikke merke noen kulde. (S.96)

Ein theoretisch-abstrakter psychologischer Diskurs bringt sie auch nicht weiter, solange er nicht von sinnlich-emotionalen Empfindungen legitimiert wird. „[Johanne] tror på en psykologi som ikke gir retning og en gud som ikke gir redning”, stellt Tom Egil Hverven fest<sup>160</sup>.

Ich möchte an dieser Stelle an Lyotards oben zitierte Formulierung erinnern, dass die Moderne mit der Entdeckung einherginge, „wie *wenig wirklich* die Wirklichkeit ist“ (vgl. S.25). Der Versuch, den Mangel an Orientierung in der Wirklichkeit durch Etablierung von Großen Erzählungen wie Christentum und Psychologie zu kompensieren, scheitert. Zugleich erschöpft sich der Roman nicht darin, das Fehlen einer „transzendentalen Illusion“ (Lyotard) festzustellen. P. T. Andersen schreibt:

(...) Problemstillingen fører også over i det estetiske. I hvert fall syns jeg det blir tydeligere og tydeligere at Ørstavik hele tiden tematiserer spørsmålet om hvorvidt det fins, eller hvorvidt det er mulig å finne et språk som kan gi sant uttrykk for følelse og livsopplevelse.<sup>161</sup>

Welche Rolle die Kunst bei der Beantwortung dieser Frage spielen kann, deutet sich ansatzweise in vereinzelt metapoetischen Äußerungen an, die sich in diesem Text finden. So stößt man beispielsweise auf folgende Betrachtung:

---

<sup>160</sup> Hverven: *Å lese etter familien*, S.94

<sup>161</sup> Andersen: *Tankevaser*, S.111

(...) hver gang jeg blar gjennom utviklingspsykologiboken og kommer til Harlows bilder av apeungen, så tenker jeg at dette er ikke vitenskap, det er kunst. Det er sant, og det er falskt, det lyver, men det sier allikevel noe alle vet og kan kjenne igjen, på en ny måte. At der viktigste med de forsøkene ikke var rapporten eller ordene, begrepene, men bildene, at det er bildene man husker; det lille apeansiktet med de store øynene og dette frottétøystykket av en mor. (S.46)

Zum einen lässt sich das Bild des Affenkindes mit dem Stofffetzen als Mutterersatz auf Johanne und ihre Mutter übertragen. Zum anderen habe ich ja bereits dargestellt, wie Hanne Ørstavik sich darum bemüht, den Leser zum Erschaffen eigener Bilder anzuregen und das Textgeschehen an seine persönliche Erfahrungswelt anzuschließen. Kunst ist zwar Fiktion, kann aber trotzdem ein neues Licht auf die Realität werfen und ist insofern relevant für die Lebenswirklichkeit des Publikums. Die ästhetische Position, die sich hier andeutet, vereint Realismus und rezeptionsästhetische Prinzipien und distanziert sich von einer spielerisch-verantwortungsfreien Kunst wie der der Postmoderne. P. T. Andersen zitiert Lash / Friedman: „(...) både modernismen og postmodernismen har basert sine teorier på en forestilling om identitetens og subjektivitetens irrelevans.<sup>162</sup>“ Hanne Ørstaviks realistischer Minimalismus versucht, unter postmodernen Prämissen das Subjekt in Form von sinnlichen Bildern wieder in die Literatur hinein zu nehmen.

## 4.6 Tiden det tar

### 4.6.1 Abnahme des minimalistischen Gehalts / „Humanistischer Realismus“

Hanne Ørstaviks fünfter Roman „Tiden det tar“ liest sich wie eine neue Fassung ihres Debutromans „Hakk“. Die Grundkonstellation besteht auch hier aus Vater, Mutter, Tochter und Sohn. Dabei wird die Protagonistin Signe mit ihrem Namen vorgestellt, während die übrigen Familienmitglieder *fares*, *moren* und *broren* oder *pappa* und *mamma* heißen. Ein Gegengewicht zur Familie stellt hier wie in „Hakk“ der Partner der Protagonistin dar. Signes Mann oder Freund Einar ähnelt dem Fotografen aus dem Debutroman und Johannes Freund Ivar aus „Like sant som jeg er virkelig“: Auch er liebt Rockmusik (er ist Musiker und Produzent) und geht das Leben unverkrampft an. Signes Mutter empfindet ihn als unpassend und sogar gefährlich für ihre Tochter und macht ihn für Signes psychische Schwierigkeiten verantwortlich (vgl. S.29 f.). Dabei macht der Text deutlich, dass er für Signe und ihre Unabhängigkeitsbestrebungen eine wichtige Stütze ist.

---

<sup>162</sup> ebd., S.19; Andersen zitiert Scott Lash / Jonathan Friedman: *Modernity & Identity*, 1992

Die Botschaft des Romans ist eindeutig. Signe ist als Kind einer verbalen Form von Gewalt ausgesetzt, von deren Folgen sie sich auch als Erwachsene nur schwer befreien kann. Der Vater formuliert immer wieder eine Art Grundsatzklärungen, an die Signe sich bei der Lebensgestaltung und der Bewertung des eigenen Familienlebens halten soll. Ein Kernsatz ist das „wir sind, was wir sagen“:

Vi blir det vi sier, sa han. Du skal ikke si at du er dum, for da blir du det. (...) Du og broren din, dere er best. Ikke gode, ikke nest best. Dere er best. Dere kommer til å utrette viktige saker, Signe. Husk det. (S.79 f.)

Ein anderes Credo ganz im eben genannten Sinne besteht in der Beschwörung des Gruppenzusammenhalts innerhalb der Familie. Der Vater ruft regelmäßig den „Familienrat“ zusammen und lässt die Familie seine Grundsatzklärungen wie einen Vertrag unterzeichnen: „Vi er en gruppe. Vi står sammen og får ting til. Vi har tillit til hverandre. Faren tok boka og sendte den rundt sånn at alle kunne underskrive.“ (S.69) Diese Statements sind allerdings kaum mit der Realität in Einklang zu bringen. Zwischen den Eltern herrschen Spannung und Aggression, der Vater misshandelt seine Frau, und die Kinder müssen sich regelmäßig dazu äußern, bei wem sie nach der möglichen Scheidung wohnen wollen. Aufgrund der gewalttätigen Ausbrüche des Vaters lebt die ganze Familie in Angst. Gegenwehr kommt nicht in Frage:

(...) hun prøvde å tenke på ordene til faren som sånn hagl, hun prøvde å tenke på samme måte som på fjellet, at det kom til å gå over, at det ikke var noe å gjøre med, at hun bare gjorde det verre ved å stritte imot, hun måtte bare vente, vente til det var over (...). (S.119)

Die erwachsene Signe hat, genau wie ihre namenlose Vorgängerin in „Hakk“ und Johanne, große Schwierigkeiten damit, sich aus der von den Eltern aufgezwungenen Lebensdeutung zu befreien und ihre eigene Sprache zu finden, die ein Leben nach eigenen Maßstäben ermöglichen könnte. Sobald sie an den Sinnmaßstäben des Vaters zu zweifeln beginnt, gerät ihre Welt ins Schwanken: „Hun tenkte på disippelen som gikk på vannet, han holdt seg flytende fordi troen var så sterk, det var da han tvilte at han begynte å synke.“ (S.174) Dies äußert sich bei der erwachsenen Signe in Depressionen, wegen denen sie krankgeschrieben ist und ihr Psychologiestudium unterbrochen hat. Sobald Eltern und Bruder kurz vor Weihnachten telefonisch ihren Besuch ankündigen, brechen die aus der Kindheit bekannten Erwartungen über Signe herein. Sie beginnt, die oktroyierten Maßstäbe der Eltern auf ihr eigenes Familienleben mit Einar und der gemeinsamen Tochter Ellen anzuwenden und sich so

selbst zu verleugnen. Schließlich gelingt es ihr aber, den weihnachtlichen Pflichtbesuch bei der Mutter abzusagen und sich den Fangarmen des Elternhauses zu entziehen. Ihr Projekt - privat und als Thema der Examensarbeit - besteht darin, herauszufinden, "hva som former vår forståelse av verden" (S.228).

Vater und Mutter in „Tiden det tar“ haben erstaunliche Ähnlichkeit mit den Eltern der Protagonistin in „Hakk“. Signes Vater erweist sich gegenüber seiner Familie als ein Diktator im lateinischen Sinn des Wortes, der verbal eine verbindliche Lebenserzählung vorgibt, während die Mutter sich einkapselt, raucht, schweigt und ihren Kindern nicht beisteht. Bei den gemeinsamen Mahlzeiten kommt es oft zu Wutausbrüchen des Vaters, die sich meist am Schweigen der Mutter entzünden und sich auch über den weinenden Kindern entladen. Das folgende Zitat stammt aus „Hakk“, trifft aber bis ins Detail auf die Schilderung in „Tiden det tar“ zu:

Faren kunne snakke i flere timer. Midt i middagen kunne det komme, et skift i øynene, et kast. Tyngden i stolen hun satt på, det tunge i kroppen. Han snakka om hvordan mora ikke ville prate med ham, at han hadde satt en ny frist. At hvis ikke noe skjedd til da, så. At mora lo av ham, at mora lekte. Den kraftige stemmen kunne skyte seg inn i den andre stemmen hans og slå i bordet. Plutselig brøl bak dyretenner.

Broren ved det runde bordet, det våte ansiktet rant og rant nedover ham.

Mora ved det runde bordet, mora ved det runde bordet hadde røyken foran øynene.

Zum Vergleich stelle ich hier einige Zitate aus „Tiden det tar“ daneben, die vergleichbaren, sich oft und fast identisch wiederholenden Szenen entnommen sind:

- Moren deres erter meg og jeg orker det ikke mer. Jeg har gitt moren deres en frist, sa faren, - det vet dere. Hun har ikke snakket med meg, og hvis hun ikke snakker med meg før lørdag, så går det ikke mer. (S.179 f.)

Han brølte og slo knyttneven i bordet, Signe skvatt, hun så at det rykket i armen til moren, det falt aske ned på tallerknen, et glass veltet. Det var ikke noe ord han sa, bare en lyd, et rop. (S.118)

Signe satt helt stille. Broren satt helt stille. Dette var kjøkkenet, dette var bordet og stolene, der var benken og oppvasken og brødboksen og brødkniven.

- Slipp meg, hylte moren.

Signe kjente at det kom nedover kinnene. Hun så bort på broren. Det rant på ham også. (S.219)

Hun så på moren. Hun hadde tent røyken. Signe tenkte at når hun satt sånn med den ene armen tett over magen og røyken i den andre hånda og trakk dypt inn, da virket hun redd. (S.116)

Wie man gesehen hat, bleibt sich die Autorin in der Wahl der Kernproblematik treu. Neben den offensichtlichen Parallelen zu „Hakk“ in Personenkonstellation und Setting (ich komme später darauf zurück) finden sich in „Tiden det tar“ außerdem deutliche Querverbindungen zu Ørstaviks anderen Romanen. Sowohl Mutter als auch Vater beschäftigen sich beruflich mit psychologischen und sozialen Problemfällen, sind aber nicht in der Lage, ihr Fachwissen auf den privaten Bereich und die eigene Familie zu übertragen. Eine solche Differenz zwischen professionellem Diskurs und privater Einsicht hatte sich bereits bei Vibeke in „Kjærlighet“ gezeigt und war dann in dreifacher Hinsicht in „Like sant som jeg er virkelig“ wieder aufgenommen worden. Signe reagiert, wie Jon und Johanne, mit körperlichen Reaktionen auf psychologische Spannungen, die bei ihr oft mit den überdimensionierten Erwartungen der Eltern zusammenhängen (siehe ebenfalls Johanne). Außerdem begegnen in diesem fünften Roman eine ganze Reihe von Motiven, die sich durch Ørstaviks gesamtes Werk ziehen: der Hund als Symbol für unbedingte Freude; die kalte weiße Schneelandschaft ohne deutliche Orientierungspunkte; der Blick in den Spiegel, der den Betrachter auf sich selbst und seine Welt zurückwirft; Musik als Ausdruck reiner Emotion und als ‚Gegenmittel‘ gegen Angst und Spannungen; und schließlich der Gedanke der Erbsünde, der ein grundlegendes Gefühl von Schuld bei Johanne und Signe auslöst. Man könnte auch sagen, dass Signes Vater radikal Johannes Gedanken umsetzt, dass der Gedanke das Gefühl steuert, und auf diese Weise versucht, seine Familie ungeachtet aller Ängste und Aggressionen zu ihrem Glück zu zwingen.

In „Tiden det tar“ wird also dieselbe Problematik behandelt wie in Ørstaviks Debutroman und, wenn vielleicht auch auf den ersten Blick etwas weniger offensichtlich, in „Kjærlighet“ und „Like sant som jeg er virkelig“. Die direkten Parallelen und intertextuellen Verweise untereinander sind zahlreich und erstrecken sich bis in die kleinsten Details. Allerdings gibt es zwischen „Hakk“ und „Tiden det tar“ auch gravierende Unterschiede in der Umsetzung der Thematik, die interessanten Aufschluss über die Entwicklung von Ørstaviks Ästhetik geben können. Dazu liefern die oben gegenübergestellten Zitate aus diesen beiden Romanen verschiedene Anhaltspunkte, auf die ich auch gleich zurück kommen will. Der aller wichtigste Unterschied besteht aber zunächst in einer Besonderheit der Erzähltechnik und der äußeren Textstruktur. In „Hakk“ hatten wir es mit einer extrem subjektiven Ich-Erzählerin zu tun, in deren Gedanken der Leser durch die personale *stream of consciousness*-Erzählweise mit stark surrealistischen Elementen tief hineingeführt wurde. Die Leerstellen dieses Textes waren, wie schon an der Textverteilung abzulesen war, groß und verlangten nach der aktiven Beteiligung des Lesers. In „Like sant som jeg er virkelig“ trat eine Ich-Erzählerin auf, deren Bewertung

des Geschehens um sie herum und ihrer eigenen Befindlichkeiten deutlich situationsdefizitär war und deshalb den Widerspruch des Lesers herausforderte. Auch hier lag es beim Leser, die Einsicht in die Problematik selbst zu formulieren. Dieser fünfte Roman von Hanne Ørstavik ist nun in zwei Handlungsebenen aufgeteilt. Die Rahmenhandlung spielt sich in der Weihnachtszeit im Haus der erwachsenen Protagonistin ab und wird aus ihrer Perspektive in Ich-Form erzählt. Der Rahmen umschließt mit Teil eins und drei einen Mittelteil, in dem einige Tage vor Heiligabend in Signes Elternhaus geschildert werden, als die Protagonistin dreizehn Jahre alt war. Dieser Teil ist personal in der dritten Person erzählt. Das Besondere dieser Struktur besteht darin, dass der gesamte Konflikt zwischen Signe und den Eltern bereits in Teil eins ausgebreitet wird. Dort wird er dem Leser durch eine situationsadäquat kommentierende und interpretierende, zuverlässige Ich-Erzählerin im konventionellen Sinn präsentiert. Damit wird ein unzweideutiges Verstehensraster vorbereitet, das der Leser auf den Mittelteil anwenden soll. Der Text behandelt zwar dieselbe Problematik wie die vorausgegangenen Romane, aber er lässt viel weniger Raum für den Leser. Es gilt nun nicht mehr, größere Unbestimmtheitsstellen des Textes durch individuelle Erfahrungen und Einsichten zu supplementieren und so an der Bedeutungsbildung mitzuwirken. Die intendierte Deutung des Geschehens wird, stärker noch als in den beiden vorausgegangenen Romanen, textimmanent mitgeliefert. „Je mehr die Texte an Determiniertheit verlieren, desto stärker ist der Leser in den Mitvollzug ihrer möglichen Intention eingeschaltet“, stellte Iser fest<sup>163</sup>. Die Stärke von „Tiden det tar“ liegt nicht in der Offenheit, die für die bisherigen Romane in unterschiedlichem Grad kennzeichnend war. Ich verzichte deshalb auch darauf, die Fülle von Motiven, Schauplätzen und sozialen Konstellationen ausführlich interpretierend darzustellen, da die Bedeutungszusammenhänge eindeutig sind und ihre Interpretation zu einer reinen Nacherzählung geraten würde.

Einige der bisher als typisch minimalistisch klassifizierten Kriterien finden sich allerdings auch in „Tiden det tar“. So spielt sich zum Beispiel der Konflikt zwischen zwei Generationen innerhalb der engsten Familienstrukturen ab, und die Handlung ist „relatively plotless“. Der größte Teil der Handlung ist in diesem Roman wieder in die nordnorwegische Provinz verlegt („domestic, local, regional“) und rückt weit vom Großstadtsetting von „Entropi“ und „Like sant som jeg er virkelig“ ab. Der Ortsname wird zwar nicht genannt, aber die präzisen Hinweise auf die Lage deuten auf Tana Bru in Finnmark hin. Die Schilderung der Umgebung enthält, was man umgangssprachlich als „Lokalkolorit“ bezeichnet:

---

<sup>163</sup> Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte*, in: Warning, S.230 f.

Bussen kjørte på den humpete veien forbi trelasthandelen og meieriet og Felleskjøpet og NorMaskin hvor de grønne traktorene sto utenfor om sommeren, så var det riksveien ned mot brua. Der var det skog på begge sider. De kom til kiosken og Shellstasjonen og cafeen og campingen nede ved elva, bussen svingte ut på brua. (S.105)

Die Einwohner des Ortes sind fast alle irgendwie miteinander verwandt und besuchen sich häufig gegenseitig, und ein Großteil der Bevölkerung ist samischen Ursprungs.

Dem Setting entsprechend wird auch der Stil wieder unformeller, indem zum Beispiel fast durchgängig a-Endungen verwendet werden. Wortwahl und Syntax sind auch in diesem Roman schlicht und einfach. Das Stilmittel der Parataxe ist hier zu einem dominanten Prinzip erhoben: Es kommen kaum Sätze vor, die nicht aus mehreren eigenständigen Gliedern bestehen. Einige der Satzglieder sind elliptisch verkürzt, wobei wieder gerne das Verb fehlt, was den Eindruck von statischer Situationsbeschreibung verstärkt.

Hun tok snarveien opp skråningen, opp en bakke til, det blåste da hun kom ut på sletta ved behandlingshjemmet, hun kjente at hun ble kald og dro opp glidelåsen igjen. (S.126)

An den oben gegenübergestellten Zitaten aus „Hakk“ und „Tiden det tar“ lässt sich jedoch beispielhaft ablesen, dass der spätere Text insgesamt epischer ist. Zunächst einmal fällt auf, dass die Sprache weniger poetisch ist. Dem Bild vom „brøl bak dyretenner“ steht in „Tiden det tar“ eine realistischere und konkretere Beschreibung gegenüber: Der Vater brüllt, und zwar ohne Worte, und schlägt dabei mit der Faust auf den Tisch. Statt der Innensicht in „Hakk“ verwendet die Autorin im späteren Roman Dialoge, um die Schilderung objektiv und lebendig zu machen. Typisch ist auch, dass mit der Beschreibung der rauchenden Mutter in „Tiden det tar“ gleich eine Erklärung kommt: „hun virket redd“, das heißt: sie zündet sich aus Angst und Nervosität eine Zigarette an. Dieselbe Aussage ist natürlich auch in „Hakk“ angelegt, wo die Augen der Mutter hinter dem Rauch verschwindet, aber in „Tiden det tar“ wird sie eindeutiger ausgeführt.

Die oben genannten Charakteristika dienen auch in diesem Text dazu, ein realistisches Setting zu entwerfen, das der zeitgenössische Leser wiedererkennen kann. Durch die epischere sprachliche Umsetzung erscheint es aber kaum noch minimalisiert: Hier wird keine Folie von einer epischen Norm mehr in den Text hineingezogen, von der er sich abheben könnte. Es werden zwar fachpsychologische und -pädagogische Diskurse kritisiert, aber ein Verweis auf literarische Konventionen wie in „Kjærlighet“ und „Like sant som jeg er virkelig“ fehlt vollkommen. Dieser Text reflektiert sein Verhältnis zur „Hauptströmung“ der norwegischen Literatur nicht und setzt seine Energie nicht darein, sich von ihr abzuheben.

Seine Stärke liegt in der fein nuancierten Situationsbeschreibung und nicht in der Öffnung des Textes für persönliche Erkenntnisse des Lesers. Literatur biete die Chance, „durch Formulierung von Unformuliertem uns selbst zu formulieren“, meint Iser<sup>164</sup>. Dies trifft nur noch in eingeschränktem Maße auf „Tiden det tar“ zu. Ingunn Økland schreibt in einer Rezension in *Aftenposten*: „Når nesten all vekt legges på barndomsskildringen, får tolkningen av Signes problemer en ekstrem klarhet.” Im Vergleich zu „Kærlighet” und „Like sant som jeg er virkelig” sei „Tiden det tar” weniger subtil: „Nå nærmest *presiserer* Ørstavik diskrepansen mellom språk og opplevelse („Ikke gjør deg til, pappa, tenkte jeg, men jeg sa det ikke.”).“<sup>165</sup> Der Roman erhält durch seine konkrete und epischere Schilderung stärker Beispielcharakter und sagt in erster Linie etwas über gegenwärtige soziale Verhältnisse aus (natürlich nach wie vor mit dem Hauptaugenmerk auf Kommunikationsstrukturen). Eine andere Rezensentin stellt fest:

I dag er den naturalistiske naiviteten Ørstavik har utvikla til eit estetisk uttrykk, bra litteratur fordi det er ei fortrinn som talande held fast ei aktuell kulturkrise. Det såre uttrykket for barnet som forgjeves søker hjelp hos vaksne til å utvikle eit bærekraftig sjølv, har relevans langt over smertegrensa.<sup>166</sup>

Der Realismus der vorigen Romane wird beibehalten und hier in konventionellerer Weise durchgeführt, indem eine Art Lehrbeispiel konstruiert wird.

Schließlich muss auch noch kurz auf den autobiografischen Aspekt einiger Texte hingewiesen werden. Hanne Ørstavik ist selbst in Tana aufgewachsen und hat dann später in Oslo Psychologie studiert. Aus Interviews ist bekannt, dass sie eine Zeit lang Vorsitzende des Christlichen Studentenverbands in Oslo war, später aber aus der Kirche ausgetreten ist. Die Parallelen zu den Romanfiguren Johanne und Signe sind deutlich. Diese Signale tragen zur Etablierung eines autobiografischen Pakts bei und verstärken den Anspruch der letzten beiden Texte, dokumentarisch Realität abzubilden.

Auch wenn die Schlussfolgerung, dass es sich bei „Tiden det tar“ um ein konventionell realistisches Lehrbeispiel handelt, vernichtend klingt, stimme ich mit Ingunn Øklands Einschätzung überein:

„Tiden det tar” er en sterk bok fordi den går rett til kjernen av smertefulle barndomsopplevelser. Slik får boken også et stort potensial for å tangere leserens egne erfaringer.<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Wolfgang Iser: *Der Lesevorgang*, in: Warning, S.275

<sup>165</sup> Ingunn Økland in *Aftenposten Morgen* vom 9.11.2000

<sup>166</sup> Ingrid Nymoen in *Morgenbladet* vom 10.11.2000

<sup>167</sup> Ingunn Økland in *Aftenposten Morgen* vom 9.11.2000

Signes private Probleme sind wichtig genug, um das Thema eines ganzen Romans darzustellen. Die Autorin setzt sich, dem realistischen Ideal entsprechend, vehement für die „irdische Verwirklichung der Menschlichkeit“ (vgl. S.18) ein, die in der modernen Gesellschaft keineswegs gewährleistet ist. Der minimalistische Gehalt allerdings tendiert gegen Null, da die Unbestimmtheitsstellen, die dieser Roman wie jeder andere literarische Text enthält, einen viel geringeren Stellenwert haben. Sie stellen kein entscheidendes Strukturelement mehr dar und sind für die Bedeutungsbildung nicht mehr im selben Maße wie in den bisherigen Romanen konstitutiv.

## V. Resümee

Bereits beim ersten Durchgang durch die Sekundärliteratur zum Thema Minimalismus hat sich ergeben, dass es sich bei diesem Begriff nicht um eine rein formale Stilbezeichnung handelt. Ich hatte deshalb zunächst auf den Oberbegriff Minimalismus verzichtet und stattdessen von Minimalismen gesprochen, deren Funktion im Einzelnen untersucht werden sollte. Wie sich zum Beispiel deutlich in Jutta Persons Untersuchung amerikanischer Minimalisten gezeigt hat, dienen Minimalismen in der Literatur traditionell dazu, einen Standpunkt zwischen Postmoderne und Realismus zu beziehen. Die Untersuchung von Hanne Ørstaviks Texten hat deshalb über die Feststellung minimalistischer Strukturen hinausgeführt und eine grobe Standortbestimmung ihrer Romane innerhalb der zeitgenössischen norwegischen Literatur und in Bezug auf autorenspezifische ästhetische Positionen ermöglicht. Dabei hat sich herausgestellt, dass die Minimalismen in Hanne Ørstaviks Texten vor allem im Dienste eines Realismus stehen, dem allerdings eine postmoderne Skepsis gegenüber der Referentialität von Sprache zugrunde liegt. Diese Arbeit versteht sich lediglich als ein allererster Überblick und müsste, um der Autorin gerecht zu werden, noch in verschiedene Richtungen weitergeführt werden.

In Hanne Ørstaviks Schreibweise findet von „Hakk“ bis „Tiden det tar“ eine deutliche Entwicklung statt. Thematisch befasst sich die Autorin durchgehend mit dem, was von ihrem Verlag als „sprachkritisches Projekt“ bezeichnet wird. Ästhetisch verändert sich dabei ihr Ausdruck von surrealistisch inspirierten, offenen Texten wie „Hakk“ und „Entropi“ über stärker realistische Texte mit typisch minimalistischen Charakteristika wie „Kjærlighet“ und „Like sant som jeg er virkelig“ bis hin zu der realistischen, episch breiteren Form von „Tiden det tar“.

Seinen Ausgangspunkt nimmt Ørstaviks Schaffen in einer Zeit, die sowohl historisch als auch literarisch als Übergangszeit bezeichnet werden kann. Das Individuum muss sich zu den Risiken der Industriegesellschaft verhalten, die ihm durch die hoch entwickelte Informationstechnologie in seinem Alltag ständig präsent sind. Traditionelle Werte und Strukturen wie zum Beispiel die Kernfamilie geraten in Auflösung. Nach der postmodernen Debatte um den Zusammenbruch der Großen Erzählungen sind ideologische Orientierungspunkte fragwürdig geworden, und selbst die Identitätsbestimmung des Subjekts ist plötzlich problematisch (ich erinnere an das Solstad-Zitat auf Seite 36). Die postmoderne Literatur einer metapoetischen „Ironie-Generation“ (Andersen, vgl. S.34) setzt diesem modernen Lebensgefühl von Haltlosigkeit und Anonymität naturgemäß keine neue Substanz entgegen, sondern zieht sich auf ein reines Textuniversum zurück (Derrida, vgl. S.28). Vor diesem Hintergrund entstehen Hanne Ørstaviks ersten beiden Texte, „Hakk“ und „Entropi“. Der Aspekt des Welt- und Identitätsverlustes drückt sich in diesen beiden Romanen besonders intensiv aus: Die zeitgenössischen Protagonistinnen leiden unter einem modernistischen Gefühl von Haltlosigkeit und Isolation, dessen sie nicht Herr werden können, da ihnen eine Sprache fehlt, die im persönlichen Erleben verankert ist. In diesen beiden Romanen finden sich zahlreiche poetische und stilistische Minimalismen, die den Texten eine poetische Dimension verleihen. Die Sprache ist rhythmisch und bildreich und schafft auf diese Weise eine Atmosphäre von Dunkel, Einsamkeit und Unbehagen. Die stilistischen Minimalismen führen zum Teil zu rätselhaften Formulierungen, die die Einbildungskraft des Lesers herausfordern. Narrative Minimalismen vor allem im Bereich des Settings lassen beim Lesen viel Raum für die eigenen Assoziationen. Sowohl „Hakk“ als auch „Entropi“ sind, obwohl sie ein Handlungsgerüst beibehalten, sprachlich sehr offen und setzen stark auf die emotionale Aktivierung des Lesers. In „Hakk“ soll die Verzweiflung der Hauptfigur mitempfunden werden (daher auch die Erzähltechnik des *stream of consciousness*), in „Entropi“ wird sehr eindrücklich der Weltverlust der Protagonistin dargestellt. Der Leser wird hier emotional in das Problemfeld der zeitgenössischen Moderne eingeführt. Die Minimalismen dieser ersten beiden Texte werden im Dienst einer reinen Wirkungsästhetik eingesetzt. Sie führen vor einem postmodernen Problemhintergrund das Subjekt und seine physischen und psychischen Befindlichkeiten wieder in die Literatur zurück und provozieren das Mitgefühl des Lesers. Auch „Kjærlighet“ liegt eine postmoderne Einsicht zugrunde, die sich sowohl auf die zeitgenössische Lebenswirklichkeit als auch auf den Aspekt der sprachlichen Repräsentation bezieht: Die Wirklichkeit ist vieldeutig, und es gibt keinen objektiv richtigen Diskurs. Wenn Sprache als Machtinstrument verwendet wird, kann dies zu Wirklichkeitsverlust und

Vereinsamung führen. In „Kjærlighet“ nehmen nun die poetischen und stilistischen Minimalismen ab, dafür kommt aber den narrativen Reduktionismen eine größere Bedeutung zu. Zunächst einmal nimmt der Roman durch die realistische Schilderung des Settings typisch minimalistische Kriterien in sich auf und verweist damit stärker als bisher auf eine außerästhetische Realität. Der minimalisierte, aber deutlich als zeitgenössisch und norwegisch erkennbare Handlungsraum öffnet nach wie vor den Text für die Vorstellungswelt des Lesers. Zugleich wird es aber deutlicher, dass der Roman eine Aussage über die Lebenswirklichkeit seines Rezipienten trifft. Mit der Verlagerung des Gewichts von poetischen und stilistischen auf narrative Minimalismen geht eine Konkretisierung der Problemstellungen einher, auf die der Text hinweist. Der Leser wird nicht mehr nur dazu angehalten, eine bestimmte Problematik mitzuempfinden, sondern er soll diese in seiner persönlichen Realität wiedererkennen. Auch „Kjærlighet“ setzt auf Wirkung, in erster Linie aber auf Einsicht. Die Leerstellen sollen nicht nur emotional, sondern auch intellektuell ausgefüllt werden. So obliegt es dann auch dem Rezipienten, die Schnittstellen zwischen den Diskursen (zum Beispiel durch den Wechsel der Erzählperspektive hervorgerufen) und zwischen Sprache und Handlung festzustellen und selbst zu bewerten. Der vollständige Verzicht auf einen auktorialen Erzählerkommentar zwingt den Leser dazu, die Relationen der Figuren zueinander eigenständig zu interpretieren und die Schlussfolgerung selbst zu ziehen: Eine inauthentische Sprache lässt keine menschliche Nähe zu und führt schließlich zur vollständigen Isolation. In „Kjærlighet“ sind die drei Aspekte von Reaktion, Repräsentation und Appell, die ich einleitend als für einen minimalistischen Stil konstitutiv bezeichnet hatte, alle drei deutlich enthalten. Der Text reagiert sowohl indirekt durch seine knappe Form als auch direkt durch thematische Bezüge auf literarischen Maximalismus, den er als dominantes System der Wirklichkeitsaneignung präsentiert. Er stellt sich kritisch zum Problem der sprachlichen Repräsentation und weist darauf hin, dass Sprache im Hinblick auf subjektives Erleben behutsam re-referentialisiert werden muss, wenn sie echte Kommunikation ermöglichen und einen Zugang zur Welt garantieren soll. In diesem Sinne lässt der Text selbst Raum für die Beteiligung des Rezipienten, dessen subjektives Leseerlebnis die Bedeutung des Textes in gewissem Grad mitbestimmt. Dennoch verzichtet „Kjærlighet“ nicht auf den für eine realistische Ästhetik typischen Appell, sondern die Autorin legt vor allem mit Hilfe narrativer Minimalismen sorgfältig eine Textstrategie an, deren individualisierten Vollzug sie dann dem Leser überlässt. Die Minimalismen tragen in diesem Roman eine rezeptionsorientierte, funktionalistische Ästhetik. Die Autorin bemüht sich um eine literarische Form, die wieder

„medskapende i sin egen samtid“ (Rottem, vgl. S.36) werden kann und die „gjennom kamp mot – eller med? – betydninga intenst er både uttryck og betydning“ (Fosse, vgl. S.37). Diese Tendenz setzt sich in „Like sant som jeg er virkelig“ fort. Auch hier sind, wie sich gezeigt hat, narrative und stilistische Minimalismen wichtige Umschaltstellen zwischen Text und Leser. Für das Textverständnis ist es zum Beispiel entscheidend, dass der Rezipient die Ich-Erzählerin in ihrer Bewertung des Erzählten als unzuverlässig entlarvt. Ebenso liegt es beim Leser, die vorgestellten Diskurse als untauglich für die Lebensbewältigung der Protagonistin zu begreifen. Zum einen machen sich Faktoren der Risikogesellschaft bemerkbar und illustrieren die Notwendigkeit gelingender Kommunikation, zum anderen werden dominante Sinndiskurse als Machtmittel entlarvt. Der Lösungsvorschlag besteht auch hier wieder darin, durch eine Art sinnlichen Chosisme die Kontrolle über Sprache und Lebenswirklichkeit zurück zu gewinnen. Der Appellcharakter wird in diesem Text gegenüber „Kjærlighet“ noch gesteigert, da die Leerstellen den Leser zur eigenständigen Stellungnahme zwingen und er sich nicht einfach, wie in „Kjærlighet“, auf die Seite einer Figur schlagen kann. Ørstavik hatte diesen Roman ja sogar als „Aktionsbuch“ (vgl. S.84) bezeichnet. Darüber hinaus tragen die zahlreichen direkten Referenzen an real existierende Örtlichkeiten in Oslo dazu bei, die Relevanz der Problematik für die Lebenswirklichkeit des Lesers zu unterstreichen. „Like sant som jeg er virkelig“ und „Kjærlighet“ stellen die im typischsten Sinn minimalistischen Romane Ørstaviks dar.

Keinen der untersuchten Texte würde ich, entsprechend den Herzingerschen Kriterien, als „tonally cool, detached, noncommittal, flat, affectless“ oder „laconic“ bezeichnen; ebenso wenig trifft das Kriterium „comparatively oblique about personal, social, political, or cultural history“ zu. Im Gegenteil sind dies gerade die Eigenschaften, die Hanne Ørstavik bei aller formalen Ökonomie zu vermeiden sucht. Individuelle Identität und ihr Kausalzusammenhang mit sozialen, politischen und vor allem sprachlich-kulturellen Gegebenheiten rücken zunehmend ins Zentrum ihres Schreibens. Es ist insofern keine Überraschung, dass die realistische Ästhetik immer stärker in den Vordergrund tritt. Mit „Tiden det tar“ begibt sich die Autorin in die Nähe einer sozialrealistischen Schreibweise, wie sie aus den 70er Jahren bekannt ist. Der Roman geht in seiner gesellschaftskritischen Haltung weiter als die bisherigen Texte, indem er anhand eines Beispiels ziemlich explizit eine „aktuelle Kulturkrise“ (vgl. S.104) dokumentiert. Der Leser ist nicht mehr im selben Maß an der Bedeutungskonstitution beteiligt, sondern die Evaluation des Geschehens wird vom Text mitgeliefert. Die Minimalismen, die in diesem Roman vorkommen, dienen nur noch in herkömmlicher Weise der Belebung des Geschehens, indem sie einen

Wiedererkennungseffekt beim Leser ermöglichen, haben aber keine tragende Rolle mehr für die Bedeutungskonstitution. „Tiden det tar“ stellt kein dezidiertes Gegenstück zur episch breiten Romantradition mehr dar. Die „Meisterin des Minimalismus“ hat damit den charakteristischen ‚existenzialistischen Minimalismus‘ der beiden vorigen Romane verlassen und ist vollständig auf die Bahn eines „existential realism“<sup>168</sup> eingeschwenkt.

Ähnliche Tendenzen finden sich auf den ersten Blick auch in Hanne Ørstaviks jüngstem Roman „Uke 43“, dessen Erscheinen in die Entstehungszeit dieser Arbeit fiel und den ich daher nicht berücksichtigt habe. Die Protagonistin Solveig ist Literaturwissenschaftlerin, und ihr Verhältnis zur Literatur bildet eine wichtige thematische Ebene des Textes. In Zeitungsinterviews ist Hanne Ørstavik so weit gegangen, Solveigs Ansichten zu ihren eigenen zu erklären und den Roman als eine persönliche Poetik zu bezeichnen.<sup>169</sup> Für Solveig wie für Hanne Ørstavik gilt demnach:

„Litteraturen er enten viktig, eller så er den ikke litteratur. Litteratur er på ordentlig, den er på alvor. Ellers så kan det være det samme.“ (*Uke 43*, S.219)

---

<sup>168</sup> Ein Begriff, den Linda Chase für die traditionelle realistische Malerei der „studio realists“ verwendet; vgl. Chase, Linda: *Existential Vs. Humanist Realism*, in: Battcock, Gregory (Hg.), *Super Realism: A Critical Anthology*, New York 1975, S. 81-95

<sup>169</sup> Zum Beispiel in einem Interview mit Margunn Vikingstad in *Dag og Tid* vom 10.8.2002

## Literaturverzeichnis

### Primärtexte:

Hanne Ørstavik:

- *Hakk*, Oslo 1994
- *Entropi*, Oslo 1995
- *Kjærlighet*, Oslo 1997
- *Like sant som jeg er virkelig*, Oslo 1999
- *Tiden det tar*, Oslo 2000
- *Uke 43*, Oslo 2002

### Sekundärlitteratur:

- Andersen, Per Thomas: *Norsk litteraturhistorie*, Oslo 2001
- ..ders.: *Tankevaser. Om norsk 1990-talls litteratur*, Oslo 2003
- Asholt, Wolfgang: *Der französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt 1994
- Barth, John: *A Few Words about Minimalism*, in: *Weber Studies* 4 (2), Ogden, Utah 1987, S.5-14
- Barthelme, Frederick: *On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Bean*, *The New York Times Book Review*, 3. April 1988, S.25-27
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt / M. 1982 (Original: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953)
- Björk, Nina: *Minimalism och vetenskaplighet präglar det danska nittioalet*, in: *BLM* 65 (3), Stockholm 1996, S. 53-55
- Breitholz, Lennart (Hg.): *Epoker og diktere. Vestens litteraturhistorie*, Oslo 1979<sup>3</sup>
- Carver, Raymond: *On Writing*, in: *The New Short Story Theories*, S.273-277
- Chase, Linda: *Existential Vs. Humanist Realism*, in: Battcock, Gregory (Hg.), *Super Realism: A Critical Anthology*, New York 1975, S. 81-95
- Derrida, Jaques: *Die différance*, in: Engelmann 1999 (Original entnommen aus: *Marges de la philosophie*, Paris 1972)
- Dilling, Horst / Reimer, Christian: *Psychiatrie und Psychotherapie*, Berlin / Heidelberg / New York 1995<sup>2</sup>
- Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1999
- Fluck, Winfried: *Surface Knowledge and "Deep" Knowledge: The New Realism in American Fiction*, in: Versluys, K. (Hg.), *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*, Amsterdam 1992, S. 65-85
- Fosvold, Astrid: *Minimalisme og minimalt om Lønn. Hyperrealisme – en del af minimalismen som måske slet ikke er*, in: *Standart XII:2*, Århus 1998
- Goldschweer, Ulrike: *Komplexität durch Minimalismus*, in: Goller/Witte: *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, Wien 2001, S.187-198
- Goller, Mirjam / Witte, Georg (Hgg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999*, (= Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 51) Wien 2001
- Grübel, Rainer: *Der Text als Embryo*, in: Goller/Witte: *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, Wien 2001, S.51-78
- Hageberg, Otto, *På spor etter mening : essay om samtidslitteratur og om litterær tradisjon*, Oslo 1994

- Hallett, Cynthia J.: *Minimalism and the Short Story*, in: *Studies in Short Fiction* 33 (1996), S.487-495
- Hertel, Hans / Lund, Hans Peter / Møller, Peter Ulf (Hgg.): *Verdens litteraturhistorie, bind 6: 1914-45*, Oslo 1992
- Herzinger, Kim: *Minimalism as a Postmodernism*, in: *The New Orleans Review* 16 (3), New Orleans 1989  
..ders.: *Introduction: On the New Fiction*, in: *Mississippi Review* 40/41, 1985, S.7-22
- Hverven, Tom Egil: *Å lese etter familien : essays. Forsøk om norsk litteratur på 1990-tallet*, Oslo 1999
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, in: Rainer Warning: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1994<sup>4</sup>, S.228-252  
..ders.: *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive*, in: Warning, S.253-276  
..ders.: *Die Wirklichkeit der Fiktion - Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells*, in: Warning, S.277-324
- Iversen, Margaret: *Spectators of Postmodern Art: From Minimalism to Feminism*, in: Barker, Francis u.a. (Hgg.), *Postmodernism and the Re-Reading of Modernity*, Manchester 1992, S.180-196
- Kahrman, Cordula / Reiß, Gunter / Schluchter, Manfred: *Erzähltextanalyse*, Bodenheim 1993<sup>3</sup>
- Kaspar, Ingolf: *Minimalismus und Grotteske im Kontext der postmodernen Informationskultur: ästhetische Experimente in der norwegischen und isländischen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt / M. 2001
- Kjærstad, Jan: *Menneskets felt. Essays*, Oslo 1997
- Kjørup, Søren: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Frederiksberg 1996
- Knudsen, Britta Timm: *Den konkrete erfaring - minimalisme i kunsten*, in: *Standart XII:2*, Århus 1998
- Lande, Kristin: *Forfatterhefte: Hanne Ørstavik*, hg. von Biblioteksentralen AL, Oslo 2002
- Lorenzen, Signe Wendt: *At læse et objekt. Fra Minimal Art til litterær minimalisme*, in: *Standart XII:2*, Århus 1998
- Lund, Marie: *En lille fjer...*, in: *Standart XII:2*, Århus 1998
- Lyotard, Jean-François: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, in: Engelmann 1999 (Original entnommen aus: *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1986)  
..ders.: *Randbemerkungen zu den Erzählungen*, in: Engelmann 1999 (Original entnommen aus: *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1986)
- Motte, Warren: *Small worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln 1999
- *Norsk Litterær årbok 1999*, hg. von Einar Vannebo, Hans H. Skei, Oslo 1999
- Person, Jutta: *"Less is more" : Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robisons*, Trier 1999
- Pope, Dan: *The Post-Minimalist American Story or What Comes After Carver?*, in: *The Gettysburg Review* 1 (2), Gettysburg 1988
- Robbe-Grillet, Alain: *Argumente für einen neuen Roman. Essays*, München 1965 (Original: entnommen aus dem Band *Pour un nouveau roman*, Paris 1963)
- Rottem, Øystein.: *Etterkrigs litteraturen, bd. 3: Vår egen tid. 1980-98*, (=Norges litteraturhistorie, bd.8), Oslo 1998
- Saltzman, Arthur: *To See a World in a Grain of Sand. Expanding Literary Minimalism*, in: *Contemporary Literature* 31 (4), Wisconsin 1990

- Schweikle, Günther u. Irmgard (Hgg.): *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 1990<sup>2</sup>
- Strickland, Edward: *Minimalism : origins*, Bloomington 1993
- Vestad, Geir: *Minimalismens tiår*, in: Norsk Litterær Årbok 1999, S.150-168
- Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1994<sup>4</sup>
- Zeltner, Gerda: *Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*, = Die Mainzer Reihe 82, Mainz 1995

#### Rezensionen (Auswahl):

- Ekern, Simen, *Dagbladet*, 9.12.2000
- Grønhaug, Kristine, *Morgenbladet*, 9.-12.9.1994
- Lystrup, Marianne, *Vårt Land*, 2/1999
- Nymoene, Ingrid, *Morgenbladet*, 10.11.2000
- Rottem, Øystein, *Dagbladet*, 6.9.1994
- Sandnes, Cathrine, *Dagsavisen*, 7.11.2000
- Torheim, Anne Karin, *Stavanger Aftenblad*, 16.9.1994
- Tveiten, Bjarne, *Fædrelandsvennen*, 24.10.1994
- Vikingstad, Margunn, *Dag og Tid*, 10.8.2002
- Økland, Ingunn, *Aftenposten Morgen*, 9.11.2000

#### Internetquellen:

- [www.sprakrad.no](http://www.sprakrad.no) (Norsk Språkråd)