

Juliane Egerer

Eine Sprachform für die Sprachlosigkeit: Liebesgedichte aus Karin Hauganes *Oktavfeltet*

Abstract: The works of the Norwegian author Karin Haugane (*1950 in Hauge-sund) have not yet been the subject of literary study. The rare and short reviews of *Oktavfeltet* (2001) – a collection of love poems – published in local Norwegian newspapers criticise Haugane for using a very complex language fraught with historico-cultural allusions. This paper consequently offers the first scholarly analysis of the poems from *Oktavfeltet*. In depicting an intimate relationship and its structure Haugane develops an innovative language, which is based on the philosophical ideas of Heidegger and Wittgenstein as well as the writing and reflections of Arthur Rimbaud, Sigbjørn Obstfelder and Ingeborg Bachmann. This language allows her to focus on essential problems occurring in contemporary society such as conservatism, religious determination or binding family traditions.

Dr. Juliane Egerer: Skandinavisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg i. Br., juliane.egerer@skandinavistik.uni-freiburg.de

Obwohl die norwegische Schriftstellerin Karin Haugane bereits 1989 mit der Kurzprosasammlung *Rester av glemsel* debütierte, seither mehrere Gedichtbände herausgab, Werke von Arthur Rimbaud (*Illuminasjoner*, 1994) und Ingeborg Bachmann (*Böhmen ligger ved havet*, 1998) ins Norwegische übertrug und jüngst im Jahr 2011 eine Gedichtsammlung, *Annas familieelegier*, über Gewalt in der Familie und deren lebenslange Auswirkungen auf Kinder herausgab, liegen zu ihrem Werk kaum literaturwissenschaftliche Studien vor.¹

Vorliegender Beitrag beschäftigt sich mit den Gedichten aus Hauganes Sammlung *Oktavfeltet*. Dieser Band mit Liebesgedichten reiht sich thematisch in

¹ So gibt es etwa zu *Oktavfeltet* einige Kurzkritiken (LØVAAS (2002), SELMER (2002), TORVUND (2001)), ferner eine ausführliche Rezension des epischen Gedichts *Ruiner av forbindelse, et episk dikt (ostinato)*, 1995, von Kurt SWEENEY (1995), sowie eine Kurzbesprechung zu *Bryllup under jorda*, 1990, von Walter D. MORRIS (1991). Die Hinweise auf LØVAAS (2002) und SELMER (2002) verdankt d. V. Sissel Furuseth, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU Trondheim.

Hauganes Werk insofern ein, als die stark symbolisch deutbaren Gedichte als „eine Form psychologischer Behandlung, [...] ein Weg, unlösbare Probleme zu lösen“² gelesen werden können: „If understanding is impossible, then creative imagination, poetry, may be the answer“ (MORRIS 1991, 720). Unlösbare soziale und Beziehungskonflikte stehen bei Haugane im Mittelpunkt. Wie andere von Hauganes Gedichtsammlungen auch, ist *Oktavfeltet* ‚romanartig‘ oder ‚episch‘ zu lesen, ein hier namenloses lyrisches Ich ist durchgehend als Protagonistin präsent (in anderen Sammlungen treten Protagonistinnen mit Namen auf, etwa Tala in *Bryllup under jorda*, oder Anna in *Amerikansk vinter*). Zentral für meine Untersuchung wird die Frage nach dem Zusammenhang von Sprachphilosophie und Sprachästhetik, von Liebeskonzeption und Gesellschaftskritik sein.

***Oktavfeltet* – Sonderstellung der lyrischen Sprache und Sprachästhetik**

Für Karin Hauganes literarische Leistung in *Oktavfeltet* besteht in hohem Maße Erklärungs- und Entschlüsselungsbedarf, insbesondere was die mehrfach kritisierte, schwer verständliche Sprache (vgl. LØVAAS (2002), SELMER (2002)) in der Gedichtsammlung betrifft:

Karin Haugane er ein poet som gjev seg i kast med store prosjekt. ‚Ruiner av forbindelse. Et episk dikt (Ostinato)‘ frå 1995 fortalde på ein særmerkt og fragmentarisk måte om ei jente sine opplevingar av søsken som døydde, seksuell utnytting, mobbing og stoffmisbruk.

I ‚Oktavfeltet‘ er det gjennomgåande temaet kjærleiken, og mange av dikta har titlar som byrjar med ‚du‘. [...] Av og til får forholdet mellom ‚du‘ og ‚jeg‘ enkle og lysande uttrykk som rører ved oss, men problemet med mange av desse dikta er ein gjennomgåande omveg til stoffet. [...] det finst ein avstand i metoden som gjer at mange linjer står fram som vakre, men ikkje som inderlege overføringar av energi. Av og til opplever ein at ei heil historie av sivilisert språk står mellom oss og det intime og kjærlege, det erotiske og lengtande. Ei kulturell tyngd ligg då over setningane og stiller seg mellom lesaren og dei rørsleane som Haugane har villa uttrykkje. Men i korte glimt kan alfabetet gli inn i oktavfeltet og bli levande musikk. (TORVUND 2001)

Oktavfeltet enthält trotz des Untertitels *Kjærlighetsdikt*, der das literarische Genre näher spezifiziert, keine berührende Liebeslyrik im klassischen Sinne. Viel-

² „[...] a form of psychological treatment, [...] a way to solve unsolvable problems“ (MORRIS 1991, 720).

mehr wirkt die Genrebezeichnung ‚Liebesgedichte‘ provokativ; die Leserwartungen an die subjektivste Form der Literatur, die zugleich das subjektivste menschliche Erleben schildert und seit der Antike einen Kernbereich der Lyrikproduktion ausmacht, werden hier enttäuscht. Tatsächlich wurde nur eines der Gedichte mit dem Titel „min mann“ (HAUGANE 2001, 51) in eine CD-Produktion des NRK mit norwegischen Liebesgedichten des 20. Jahrhunderts aufgenommen (NRK 2008). Dieses Gedicht zeichnet sich – verglichen mit den übrigen Gedichten in *Oktavfeltet* – durch ‚zahme‘ Konventionalität sowie leichte Verständlichkeit aus. Es benutzt, ohne die *Oktavfeltet* sonst so prägende idiomatische Morphenspielerei mit irritierenden neologistischen Bildungen und Komposita, sämtliche Klischees einer konservativen Liebesbeziehung: „min mann lager mat og vasker / [...] stryker pannen min når jeg ikke klarer mer / [...] sier jeg fins for ham / [...] griper min lengsel etter at noen er der / kaster seg ned for føttene mine og synger arier / når jeg griner over å ha tapt alt / sier jeg kan alltid tape litt mer“ (HAUGANE 2001, 51). Die übrigen Stücke der Sammlung verweigern sich dem Zugang durch eine unmittelbare, subjektiv-individuelle oder psychologische Deutung und zeigen eine für die Gattung untypische Sprachform des Erlebens von Liebe.

Die Art von Sprache bzw. sprachlicher Darstellung muss offensichtlich – vor dem Hintergrund des obigen Zitats von TORVUND 2001 und eines topischen *public agreement* – für Liebesgedichte in ästhetischer Hinsicht den Anforderungen der leicht verständlichen Eingängigkeit genügen und eine den Gefühlsinhalt kohärent schildernde Logik aufweisen, um zu ‚berühren‘. Hauganes Sprache jedoch wurde als pathetisch,³ übertrieben pompös und für Liebesgedichte ungeeignet⁴ kritisiert. Isoliert betrachtet stellen skurrile Metaphern und exzentrische Zusammensetzungen wie beispielsweise „brennevinosens grep i nervekjoler“, „svulmede menneskehagers / tilbakekomst“, „ødeleggelsesnetter ingen vil tro / kan stave fortsettelsen“, „fornyselsens smertesommer“, „myrmager“, „metertjukke sivilisasjonsvener“, „menneskefrakoblingen“ oder „det avsakrali-

3 Den Vorwurf des barocken Pathos muss HAUGANE in einem Artikel des *Morgenbladet* hinnehmen, wo behauptet wird, „die leidenschaftlichen Gedichte“ („de lidenskapelige diktene“ o. S.) seien „ein wenig zu barock und funktionieren am besten, wenn der Leser auf Pathos eingestimmt ist“ („litt for barokke, og fungerer best når leserens sinn er stemt for patos.“ (LØVAAS 2002, o. S.).

4 „Refleksjonene impliserer en form for metakommenterende diskurs: Hvordan skrive seg inn i kjærlighetens vesen? Er det i det hele tatt mulig, eller kommer språket til kort? [...] Samlingens ‚alfabetiske løsninger‘ og språklige krumspring legger en forstyrrende og ugjennomtrengelig hinne mellom leser og verk. [...] Bildene blir for mange og kompakte, og de slår hverandre i hjel. [...] Ikke bare er dette overdrevent pompøst; på meg virker de storslåtte bildene også retningsløse og tamme.“ (SELMER 2002, o. S.).

serte barnet“⁵ (HAUGANE 2001, 11; 30; 18; 25; 46; 47; 21; 39) tatsächlich starke, zum Teil abstoßende Emphasen dar. Sie wecken bizarre, dem jeweils intendierten Gefühlsinhalt widerstrebende und aufrüttelnde Assoziationen. Somit ist ein hingeebenes, ‚gefühltes‘ Lesen nicht möglich, da häufig punktuell sinnentstellende Bruchstellen erzeugt werden. Es ist nicht korrekt, hier simplifizierend von einer melancholischen Überfrachtung zu sprechen (vgl. SELMER 2002). Auch bleibt das Urteil von LØVAAS 2002, es handle sich um „Liebesgedichte ohne Überraschungen“⁶ bei einer eingehenden Analyse der Gedichte schwer nachvollziehbar, weil die Autorin permanent überrascht, dadurch ernüchtert und an zentrallyrischen Maßstäben orientierten Erwartungen an Liebeslyrik nicht nachkommt.

In Skandinavien definierte man in jüngerer Zeit die ‚Zentralyrik‘ des klassischen Modernismus wie folgt: Ein gespaltenes, disharmonisches Subjekt, das in Opposition zur sozialen Wirklichkeit und gleichzeitig im Zentrum des im Text aufgespannten Universums steht, benutzt Poesie als gesonderte Sprache, um utopische Sehnsucht, Visionen und teilweise heroisch-leidend mit dem Körper verbundene, extreme Erlebnisse und Erfahrungen auszudrücken, wobei gattungsgeschichtlich ein eklektisches Verhältnis zur Tradition und ein Aufbrechen des traditionellen lyrisch-modernistischen Werkbegriffs zu beobachten sind (vgl. LARSEN 1998, 23, 33; LARSEN 2008, 211f; 227). Die bei Haugane in ihrem logischen, dem Kontext gemäßen Fortgang irritierte Gefühlsschilderung belegt im Verlauf der ganzen Sammlung kontinuierlich die erwähnte Zerrissenheit und Disharmonie des lyrischen Ich. Als Gedichte des klassischen Modernismus können Hauganes Schöpfungen dennoch nicht gelten. Obgleich die Dichterin kulturelles Wissen eklektizistisch exzerpiert und ihr (fern-)östliche Mythen und Religionen ebenso wie westliche, christlich geprägte Konventionen mit dem Schwerpunkt Norwegen als Reservoir für intertextuelle Verweise dienen, schafft die 1950 geborene norwegische Schriftstellerin derart befremdliche und verdichtete Neologismen, dass beim ersten Lesen der Eindruck kultureller Bedeutungsschwere entsteht. Die Barriere, die zwischen entwickelter, elaborierter Sprache und dem einfachen, ‚urtümlich‘ erlebten Gefühl empfunden wird, dürfte auf ein Rousseau’sches Erbe innerhalb kollektiver Auffassung zurückgehen. Hauganes Liebesgedichte sperren sich einem konventionellen Gattungsbegriff, obgleich sie explizit mit dem Untertitel „Kjærlighetsdikt“ auf eine Gattung festgeschrieben werden.

5 Eingerückte Verse werden wie Zäsuren behandelt und durch fünf Leerzeichen dargestellt. Versende und Einrückung werden durch Schrägstrich und fünf Leerzeichen / wiedergegeben.
6 „kjærlighetsdikt uten overraskelser“ (LØVAAS 2002, o. S.).

Selbstverständlich lassen die Gedichte Elemente vorausgehender lyrischer Richtungen erkennen, so etwa des „Kroppsmodernisme“ der 1980er Jahre. LINNEBERG 1986 führt eine Reihe von Zitaten auf, die diese (Spiel-)Art des Modernismus beschreiben, der insbesondere als Phänomen der dänischen Literatur gilt und von einem bacchantisch-dionysischen, nahezu rauschhaft-rhythmischen Schreibstil mit orgiastischen Zügen beherrscht wird: „et absolutt nå i språkets kropp men uten språkets distanse til kroppen“ (LINNEBERG 1986, 64). „Kroppsmodernisme“ wird von ANDERSEN 2005 als eine Antwort auf die postmoderne Sinnkrise des Verlusts von Erklärungsmustern und dem ideologischen Wirklichkeitsglauben beschrieben, als eine private und intime Lösung: ”Og i sin ytste konsekvens, i døden og i det seksuelle klimakset, får det kroppslege ein slik karakter at det nøytraliserer simulasjonene. I og med kroppen kjem me i kontakt med oss sjølv, og med dei store samanhengane i tilværet” (ANDERSEN 2005, 7). Haugane präsentiert das Körpererleben im Bereich des Sexuellen sowie in enger Verbindung mit Sprach- und Kommunikationsproblemen in einer Paarbeziehung. Eine persönlich gültige Wirklichkeit oder ein Kontakt zu den großen Zusammenhängen des Daseins jedoch sind weder für das lyrische Ich noch für das angesprochene ‚du‘ dargestellt.

Das sensuell-körperliche, sexuell konnotierte Element in Hauganes Texten ist ebenfalls von Bruchstellen durchsetzt, das kroppsmodernistisch-Rauschhafte und der mitreißende Fluss bacchantischen Schwelgens im körperlichen Erleben brechen in der sprachlichen Darstellung unvermittelt ab. Etliche Verweise im nachfolgenden Zitat werden zudem nur vor dem Hintergrund hinduistischer Mythen (s. u.) verständlich:

ved ganges view, asi ghat
 åpnet jeg morsblomsten for deg
 hvite liljer, gule støvbærere
 hva er det mot lukt av jord?

shiva samlet himmelspermet i håret
 kvinnene bærer ennå væte til lemmet hans
 jeg suger glupsk av urrøttenes sound
 svelger regn når fødselen går i blues

under lyskurvene i gråten etter befielse
 det er rett før båtene legger ut
 hører du
 det er en avstand
 bøflene vasser i gult vann

[...]

sitronblomsten blåser over håndflatene
 språkbålets siste signaler, stillheten i et ansikt
 [...]

lys för gjennom moden faun
 morsfukt bedøvdde blomsterknoppen
 apekatter raste i solnedgang

[...]

du synker ned i min varme brønn
 sildrende mykt i forvandlingsbruset
 kvinnene vekker oss med sang og spektakkel

du kysser nattebrisens
 gråt i meg – blant
 potteskårene (HAUGANE 2001, 52ff.)⁷

Das sprachliche Phänomen korrespondiert in Hauganes Gedichten mit dem zerklüfteten Druckbild: es ist geprägt von Einrückungen und optischen Hiaten innerhalb der Verse sowie von häufigen Absätzen.⁸

Haugane fordert ihre Leser zu Assoziationen auf, die teils konkret aus den absoluten Metaphern entstehen, teils sich nur dem belesenen Rezipienten mit

7 Haugane blendet moderne Bestrebungen des Hinduismus – etwa die Rückwirkung des im Westen wahrgenommenen Hinduismus auf Praktiken und Glaubensaspekte in Indien selbst (sog. „Pizza-Effekt“) oder Frauenbewegungen (KNOTT 2000, 104; 108ff) – in ihren Gedichten aus und greift aus dem vedischen Schatz überwiegend archaische, mythische Allusionen heraus, die mit dem Geschlechtsakt in Verbindung stehen. Sie deutet in dem hier ausschnittweise zitierten Gedicht einen Mythos durch die Verwendung der Metapher „himmelspermet“ sogar zu diesen Gunsten um: „shiva samlet himmelspermet i håret“ (HAUGANE 2001, 52) spielt auf eine Göttin in Gestalt des Flusses Ganges und ihr Schicksal an, in dem Sexualität ursprünglich keine Bedeutung hatte: “The Ganges is called the River of Heaven, flowing across the sky, white as the Milky Way. Long ago, she agreed to flow upon the earth as well. In her great mercy, she came to the aid of a king named Bhagīratha, who appealed to Lord Brahmā to let the Ganges fall from heaven. [...] Bhagīratha’s ancestors, sixty thousand of them, had been burned to ash by the fierce glance of an angry ascetic, and only the funerary waters of the Ganges would rise them up again to dwell in peace in heaven. Having won from Brahmā the boon of her descent, Bhagīratha persuaded Shiva to catch the Ganges in his hair as she fell, so that the earth would not be shattered by her torrential force. And so she plummeted down from heaven to the Himālayas, where she meandered in the tangled ascetic locks of Shiva before flowing out upon the plains of India.” (ECK 1983, 211)

8 Hierbei könnte Haugane durchaus von der Dichterin Anne-Marie Albiach inspiriert sein, aus deren *État* von 1971 sie Ausschnitte ins Norwegische übersetzte (HAUGANE 1996) und 1999 herausgab (HAUGANE 1999-2). In einer beigegebenen biographischen Notiz zu Albiach wird Keith WALDROP zitiert. WALDROPS Worte über Albiach könnten leicht modifiziert auch auf Hauganes Dichtung Anwendung finden, was eine stilistische und inspirative Verwandtschaft der beiden Dichterinnen belegt: „1) everyday language is dependent on logic, but 2) in fiction, there is no necessity that any particular word should follow any other, so 3) it is possible at least to imagine a free choice, a syntax generated by desire [...] and if Anne-Marie Albiach rejects rationality, she quite obviously writes with full intelligence.“ (WALDROP zitiert nach HAUGANE 1996).

fundiertem kulturellem Hintergrundwissen erschließen. Der Titelbegriff *Oktavfeltet* etwa bildet im Verbund mit dem Untertitel „Kjærlighetsdikt“ eine synästhetische Aussage: ein Kriegsschauplatz am Rande des temperierten Intervallsystems, am Umschlagpunkt der dodekachordalen Klänge. Die Oktave als größtmögliches reines Intervall und größtmöglicher Abstand zweier ihrer Schwingung nach verwandter Töne (im Verhältnis 1:2) ist zugleich eine Wiederaufnahme der Prim und ein Zusammenfallen mit dem Grundton – symbolisch als klingende Interpenetration (zum Begriff vgl. LUHMANN ¹¹2010, 219) zu verstehen und damit als Anspielung auf die problematische Paarbeziehung. ‚Feltet‘ bezeichnet im Norwegischen nicht nur ‚das Schlachtfeld‘, sondern auch ‚das Forschungsfeld‘, d. h. ein Areal, auf dem Nachfragen, Recherchen, Vertiefungen und genaue Analysen zu geschehen haben, und ein Bereich, dem hohe Aufmerksamkeit zu widmen ist. Hauganes Abstraktionsniveau und Vorgehensweise erinnern insgesamt an den lyrischen Symbolismus (s. u.). Das Titelgedicht thematisiert gegenseitiges Verstehen als Resultat einer geglückten Kommunikation und überrascht mit dem Kompositum „ordføttene“:

å heve linjene opp til deg
for å tilføye meg parallelt

i mangel på svar
fortapt i oktavfeltet (oktavene)

for å miste ordføttene er for alltid
og glir inn i øynene dine uimotsagt
(HAUGANE, 2001, 34)

Das „Oktavfeld“ als erforschungswürdiger und paradoxer Kampfplatz um Verstehen und Homophonie lässt keine herkömmliche Liebeslyrik erwarten.

Literarische, kultur-historische und philosophische Kontextualisierung – Interpretationsvorschläge

1. Einige werkimmanente Betrachtungen

Thematisch kreisen die Liebesgedichte in *Oktavfeltet* um den Hauptaspekt der Sprache und der Kommunikation in einer Paarbeziehung. Auffallend häufig werden sie mit den Motiven der Erinnerung bzw. des Vergessens und des Wassers bzw. allgemein der Flüssigkeit in Zusammenhang gebracht, die symbolisch

miteinander und mit der Liebesbeziehung zwischen lyrischem Ich und angesprochenem ‚du‘ korrespondieren: „du står inne ved furustammene / vannet skulper i ryggtavla di / jeg leser hver bevegelse som tegn“ (HAUGANE 2001, 5). Wasser ist hier dynamischer, beobachtbarer und lesbarer Schreibstoff, dessen Zeichen möglicherweise unbewusst vom Beobachteten durch Bewegung im Wasser ausgelöst werden. Einen lebendigen Schreibgrund bietet „ryggtavla“, vom mutmaßlichen Sender der ‚Wasserzeichen‘ nicht einsehbar. Die später auftretende Verbindung „den semskede ryggen din“ (HAUGANE 2001, 23) weckt Assoziationen zu Pergament. Der Rücken als Lese- oder Schreibuntergrund kann jedoch nie von der betreffenden, beschriebenen Person selbst betrachtet werden, so dass die Rücken-Symbolik zugleich Ausdruck für das Kommunikationsproblem ist: Eine Nachricht des lyrischen Ich kommt nicht beim ‚du‘ an. Als „høstregn“ wird Flüssigkeit wieder aufgenommen: In einer ruralen norwegischen Herbstlandschaft mit ihren landestypischen Accessoires und dem ‚du‘ ist dem Leser durch Zäsuren und Hiats – angezeigt mittels Interpunktionen wie Kommata und Gedankenstrich, aber auch durch kurze oder eingerückte Verse – viel imaginativer Raum gelassen. Exponiert stehen hier Vers eins, „lysvandringen“, und Vers sieben, „du“ (HAUGANE 2001, 7), die jeweils nur aus diesem einen Wort bestehen und zur optischen eine inhaltliche Verbindung erhalten, die als vom lyrischen Ich ersehnter Ausweg aus der Sprachlosigkeit mit dem ‚du‘ interpretiert werden kann.

In dem Gedicht „du i regnet på karl johan“ unternimmt das ‚du‘ einen Versuch, sich in ein abstraktes und nicht-soziales System von Sprache und Zeichen einzuschreiben. Oslos belebteste Straße dient dabei als symbolischer Verweis auf Anonymität und Geschäftigkeit. Die vom ‚du‘ unternommenen Anstrengungen gegen die Anonymität und das Vergessen-Werden sind am Ende, in den letzten vier Versen, zusammengefasst: „du [...] mellom / historiens arveløse kjøttdynger / roper de tomme navnene høyt / de avsynger deg stumt“ (HAUGANE 2001, 18). Diese abschließende Diagnose in starker und paradoxer Ausdrucksweise hat ein anonymisiertes ‚du‘ „alphabetisch laufend“⁹ mit Verweis auf sein egoistisches Geltungsstreben hinzunehmen. Dieses bleibt ohne Nachhaltigkeit und sorgfältige Erwägung und letztlich ohne persönliche intime Bindung an das lyrische Ich. Das ‚du‘, obgleich es sich in der Euphorie eines momentanen Raptus befindet, ist ohne personalen Intimbezug nichts anderes als „eine Renaissancewasserader“.¹⁰ Hier sind Flüssigkeit – „oppkomme“ bezeichnet eine unterirdische Wasserader, die eine Quelle oder einen später überirdisch fließenden

⁹ „løpende alfabetisk“ (HAUGANE 2001, 18).

¹⁰ „et renessanseoppkomme“ (HAUGANE 2001, 18).

Bach speist – und Wiedergeburtsgedanke, „renessanse“, verknüpft. Dies kann als Anspielung auf die Trostlosigkeit des variationslos Wiederholten (vgl. die indische Symbolik des Flusses als Gleichzeitigkeit von Anfang, Mitte und Ende), des anonymen Allgemeinen und einer geschichtlichen Bedeutungslosigkeit verstanden werden, das der erwünschten klaren Individualisierung, dem Sich-in-Bezug-Setzen und der persönlichen Entscheidung gegenübersteht. Der Wiedergeburtsgedanke ist ferner in weiteren Gedichten in Beziehung zu Vorstellungen des Hinduismus zu lesen.

Chronologisch wird im Verlauf des Gedichtzyklus die mystifizierte, nicht aber im Sinne des „Kroppsmodernisme“ von der allgemeinen Sinnlosigkeit erlösende Sexualität, die bei Haugane in den Gedichten mit Indien-Bezug vorherrscht, dadurch vorbereitet, dass der Körper nicht mehr nur im Wetter und innerhalb einer Landschaft eine Rolle spielt, sondern Naturphänomene umgekehrt drastisch inkorporiert werden.¹¹ In diesem Sinne ist etwa durch „styrrende regnet“ – eine Umschreibung für die Samenflüssigkeit bzw. die Ejakulation – eine geschlechtliche Unterscheidung zwischen einem männlichen ‚du‘ und einem weiblichen lyrischen Ich ersichtlich: „når øyet ditt fremkaller ansiktet mitt / åpnes lårene mot det styrrende regnet“ (HAUGANE 2001, 42). Die Einbettung des Körpers in Naturgeschehnisse bzw. seine Kosmologisierung können im Sinne der Upanischad der Hindu-Veden, einer ‚Upanischade‘ oder eines ‚verborgenen Zusammenhangs‘ zwischen makro- und mikrokosmischen Mächten und (männlichen) Lebenskonstitutionen verstanden werden (vgl. *Upanischaden* 2009, 400). Damit greift die Dichterin auf weitere Stücke der Sammlung vor, errichtet jedoch kein ‚Glaubenssystem‘ und liefert erst recht kein Bekenntnis über die weltanschauliche Perspektive, unter der *Oktavfeltet* gelesen werden sollte.

Synästhesien wollen dem Kommunikationsproblem Abhilfe schaffen und der Sprache eine funktionale Universalität verleihen, in die alle Lebenssituationen – einschließlich derjenigen, die die Partnerschaft betreffen – eingekleidet werden können:

hører du mitt
 oktobers kuldesjelv
 svøpt i språket? (HAUGANE 2001, 16)

¹¹ Vgl. hierzu: „In allen Körperflüssigkeiten [die in den Upanischaden des Rigveda genannt werden, d. V.] begegnen wir dem Wasser und in allen harten, unbiegsamen Teilen, den Knochen zumal, der Erde“ (*Upanischaden* 2009, 401). Dies ist übrigens ein Zug, der – allerdings euhemeristisch ausgeformt und nicht im Sinne des hinduistischen *śruti*, (vgl. *Upanischaden* 2009, 383 sowie KNOTT 2000, 29ff), d. h. der Offenbarung, – innerhalb norröner Literatur auch in der Gylfaginning der Snorra-Edda anzutreffen ist (vgl. HOLTSMARK/HELGASON 1968).

Im Zusammenhang mit dieser universellen Sprache ist auch die mystische Konstruktion des ‚dritten Gehörs‘ zu sehen, dessen Bedeutung zunächst kryptisch bleibt:

når øyet ditt fremkaller ansiktet mitt
 åpnes lårene mot det styrtende regnet
 bildene skjelver opp fra skyggemunnen
 jeg rister i biografisk feber – du!

om du er sola – jeg lar deg flomme
 oppløst i hendene dine –
 vinduene slås åpne!

jeg dør,
 hvitner av en tredje hørsel
 her midt i skogens minneskygger
 hvem tonsetter min nød? (HAUGANE 2001, 42)

Im Hinblick auf den gesamten Zyklus kann das ‚dritte Gehör‘ jedoch als Metakommunikationsraum aufgefasst werden. Dieser stellt einen Sprachort jenseits der Sprachlosigkeit dar, in dem das logisch und rational Unsagbare in neuen (intelligenten) Sprachformen sag- und verstehbar wird. Diese Konzeption erschließt sich durch einen Blick auf Hauganes Inspiratoren und damit den Rahmen ihrer Dichtung.

2. Arthur Rimbaud, Sigbjørn Obstfelder, Ingeborg Bachmann, Martin Heidegger und Ludwig Wittgenstein als Hauganes Inspiratoren

Haugane übersetzte *Les illuminations* (1872) des Symbolisten Arthur Rimbaud ins Norwegische (*Illuminasjoner* (1994)) und beschäftigte sich mit Sigbjørn Obstfelder. Letzterer wurde in Skandinavien stark unter dem Aspekt des symbolistischen Lyrikers und weniger unter dem des erzählenden Autors wahrgenommen (vgl. BARZ, 2003, 315f). Haugane grenzt ihr Interesse an Obstfelder klar ein, legt großes Gewicht auf biographische Details und steht dabei ganz in der Tradition der in Skandinavien (auch in der Forschung praktizierten) problematischen, unscharfen Trennung von Werk und Person Obstfelders (vgl. BARZ, 2003, 314f):¹²

¹² Eine Neubewertung Obstfelders erfolgte erst vor einigen Jahren: Christiane BARZ stellt fest, dass der moderne Dichter in seinem Hauptwerk *En præsts dagbog* entgegen früherer Interpretationen gerade das „Panorama der Moderne in ihrem nicht lösbaren Widerstreit zwischen Innovation und Kontinuitätsbedarf“ als Hintergrund benutzt (BARZ 2003, 315).

Det var ikke den religiøse mystikken som gjorde at jeg begynte å interessere meg for Obstfelder. Heller ikke galskapen og asylet. Jeg kan heller ikke si at symbolismen interesserte meg. Derimot at hans uttrykk var så ulikt alt annet jeg hadde lest av norsk litteratur. At han var personlig i sin diktning. Og fotgjengeren; mannen med den blå vesten, paraplyen og vadsekken, hans dype lidenskap for musikken, vårheten hans. (HAUGANE 1993, 39)

Die Schriftstellerin konzentriert sich auf das Menschliche, Einfache, das Persönliche, das ihrer Meinung nach in Obstfelders Werken lesbar sei, zusätzlich auf das Emotionale, das hier auf Musik bezogen wird – Obstfelder spielte mehrere Instrumente und galt als universell begabt. Hierbei greift Haugane subjektiv selektierend den Aspekt seiner „vårhet“ heraus, zu übersetzen mit ‚Fähigkeit, wahrzunehmen‘ oder ‚Achtsamkeit‘, ‚hohe Aufmerksamkeit‘, ‚Vorsicht‘, ‚Gewahr-Sein‘. Im Vergleich zu Arthur Rimbaud, der als 20-Jähriger zu schreiben aufhört und Wissenschaftler wird, habe Sigbjørn Obstfelder umgekehrt zunächst Wissenschaftler werden wollen, bevor er sich von diesem Berufsbild ab- und der Dichtung zuwandte (HAUGANE 1993, 40). Neben den daraus resultierenden scharfsinnigen analytischen Fähigkeiten beeindruckt Haugane Obstfelders „språkmusikk“: Als erster norwegischer Symbolist und Wegbereiter dieser Strömung in Skandinavien war er

mer opptatt av musikk og sanseintrykk enn av innhold. Metaforene løsrives fra sine subjekter og fremkaller en komplisert assosiasjon av ideer. [...] Vers blir språkmusikk, suggestiv makt, mer enn det å få innholdet presist frem. (HAUGANE 1993, 41)

Dabei behauptet die Dichterin, Obstfelder habe nach einer „Grenzen sprengenden Formensprache“¹³ gesucht und an ihr gearbeitet. Sie formuliert am Ende des Artikels provokative Fragen, denen zusammenfassend folgende These zu entnehmen ist: Das künstlerische Suchen und Arbeiten in den Dienst einer umfassenden Wirklichkeitsschilderung – ohne Beschönigungen – zu stellen, ist auch aktuell Aufgabe des Dichters, der sich nicht nur als (Sprach- oder Wort-) Handwerker verstehen darf (HAUGANE 1993, 43). Damit propagiert Haugane eine gattungsspezifisch paradox erscheinende Überpersönlichkeit bzw. Objektivität lyrischen Schreibens in Form eines Assoziations- und Ideenraums. Sie wendet sich damit auch gegen den Sprachmaterialismus – „Språkmaterialism“ –, eines insbesondere in der postmodernen schwedischen Lyrik bekannten, ästhetischen Ideals, welches ein bloßes Sprachkunstwerk qualitativ über dem Inhalt bzw. der Inhaltsvermittlung ansiedelt.¹⁴

¹³ „grensesprengende formspråk“ (HAUGANE 1993, 40).

¹⁴ Organ für u. a. sprachmaterialistische Dichtung ist die schwedische Zeitschrift OEI, vgl. <http://www.oei.nu/>.

Hauganes Sprachreflexionen zeigen Verbindungen zum Werk Ingeborg Bachmanns, in dem die Sprache „nicht nur Ausdrucksmittel, sondern zugleich Schlüsselthema“ ist (OBERLE 1990, 2). Haugane jedoch erklärt mit *Oktavfeltet* die Sprache nicht zum „Haus des Seins“ im Sinne von Heideggers Sprachphilosophie (vgl. VESTNER 1989, 26), auch nicht zur Utopie wie Bachmann (s. u.), sondern zum äußerst griffigen Universalwerkzeug, das richtig gehandhabt emotionale Deskriptionen für scheinbar ‚Unausdrückbares‘ leistet und sie zugleich durch schockierende Wortkompositionen zerreißt. Dadurch werden bei Haugane vor dem Hintergrund einer problematischen Paarbeziehung Sozial- und Kulturkritik möglich. Programmatisch und als Beispiel kann hier das Gedicht „sprk“ gelesen werden. Das lyrische Ich schreibt symbolisch im „halvlyset [...] om villmark“, da ein vollkommenes bewusstes Erkennen der Bindung an heimische kulturelle Gegebenheiten, die hier mit *villmark* (norwegisches *friluftsliv*, *uteliv* und *hytteliv*) heraufzitiert werden, nicht möglich ist. Unterdessen ritzt das Kind des lyrischen Ich „i halvmrket“, d. h. ebenfalls in einem Dämmerzustand, in eine Toilettentr die Worte „I’m not a poem / I’m pain“.¹⁵ Biologisch-genetische Familienbindungen werden als schmerzhaft erkannt, nicht jedoch gelöst. Des Weiteren stellt das lyrische Ich in Bezug auf das ‚du‘, mit dem der Partner angesprochen ist, fest:

du kjrer bort barnler og
 verdighetstegn i tussmrkets regn
 bygger en hyde av restene (HAUGANE 2001, 38)

Sehr konkret drückt „sprk“ in verständlichen Symbolen den Zustand einer missglückten Beziehung bzw. einer zerbrochenen Familie aus, der Leser kann emotional folgen. Dann jedoch wechseln in den letzten drei Versen unvermittelt Sprachduktus und Perspektive, Haugane wendet sozusagen einen bisher in dem Gedicht unbenutzten Teil des Universalwerkzeugs Sprache an:

mellom smerten og skriket
 (ludwig wittgenstein)
 er skyggenes valmuemunner (HAUGANE 2001, 38)

Die Zusammensetzung „valmuemunner“ – zumal im Zusammenhang mit „skygenes“ – stellt eine nicht nur dem übrigen Sinn des Gedichts fremde Wortkom-

¹⁵ *Oktavfeltet* ist durch eingestreute Worte, Verse oder Halbsätze mehrsprachig. Auf den häufig auch in anderen Werken anzutreffenden Aspekt passagenweisen Sprachwechsels bei Haugane (Englisch, Französisch, Spanisch, Deutsch) kann im begrenzten Rahmen des Aufsatzes nicht näher eingegangen werden.

position dar: Sie ist in sich sinnfrei und nicht erschließbar, eine absolute Metapher, die den Leser aus dem vorher geschilderten Gefühlsinhalt herausreißt.

Ingeborg Bachmann, deren lyrisches Werk etwa zur Hälfte in *Böhmen ligger ved havet* von Haugane ins Norwegische übersetzt wurde und mit der sich die Norwegerin intensiv auseinandersetzte, beschäftigte sich mit den Werken Heideggers und Wittgensteins. Bachmann lehnte Heideggers Erkenntnismethode ab, da sie der Ansicht war, dass nicht versucht werden dürfe, unaussprechbare, unfixierbare Unmittelbarkeiten des emotional-aktualen Bereichs rational zu erfassen (Bachmann paraphrasiert nach BARTSCH, 1997, 19). Analog dazu ist die leitende Perspektive ihrer Wittgenstein-Rezeption die „Grundspannung des Tractatus logico-philosophicus, sein ‚Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen‘“ (OBERLE 1990, 189; vgl. WITTGENSTEIN, 1921, 2):

Für Ingeborg Bachmanns positive Aufnahme Wittgensteins ist entscheidend, daß sein Denken von zwei Komponenten bestimmt ist: seiner Sprachtheorie, die mit dem Neopositivismus [...] das Sagbare bestimmt und klar auszusprechen fordert, und seiner ‚verzweifelten Bemühung um das Unausprechliche‘. [...] [J]enseits der Grenze des Sagbaren, [...] an der Wittgenstein aufhört zu sprechen, beginnen erst die Lebensprobleme des Menschen, auf die Ingeborg Bachmann mit ihrer Konzeption der ‚Literatur als Utopie‘ antwortet. (OBERLE 1990, 189ff; vgl. BACHMANN 1978, 116)

Dem widersetzt sich Haugane und substituiert das Unausprechliche nicht mit einem Utopie-Anspruch der Literatur, sondern durch extreme Metaphern, die hauptsächlich als Komposita auftreten und die zuvor generierte Semantik sowie den Kontext außer Kraft setzen, den Leser dadurch verwirren und in der überwiegenden Zahl der Fälle zu Assoziationen mit der physischen Natur (Pflanzen, Erde, Steine), dem Körper, Körperteilen bzw. (Geschlechts-)Organen, daneben auch Lokalgeschichte und -kultur aufrufen (vgl. die oben zitierten Beispiele). Dies ist Hauganes „Grenzen sprengende Formensprache“¹⁶ und der merkliche Einfluss ihrer Auseinandersetzung sowohl mit den beiden deutschsprachigen Philosophen als auch mit Obstfelder und Bachmann. Haugane postuliert durch die bereits paraphrasierte These (HAUGANE 1993, 43) diese Sprachform als luzide, objektiv (im Sinne von wirklichkeitsschildernd) und griffig. Als ‚Weckmechanismus‘ für den Rezipienten problematisiert sie in hohem Grade die in *Oktavfeltet* dargestellten Inhalte.

Hauganes Sprachform überschreitet – im Sinne Wittgensteins – die Grenze der sprachlich fassbaren Logik, ohne *in sich* unlogisch zu sein: bizarre Komposi-

16 „grensesprengende formspråk“, s. o.

ta sind der konsequente und konkrete logische Ausdruck von Sprachlosigkeit und Unsagbarkeit.

3. West-Ost-Perspektiven: Christentum und Hinduismus

Lähmende Traditionsgebundenheit, etwa in familiärer Hinsicht, thematisiert die Dichterin in sprachlich kräftigen und sarkastischen Anspielungen, die klar auf ländliche, norwegische Verhältnisse abheben und auf das ‚du‘ der Gedichte gemünzt sind: „din fødsel var en salutt mot døden / den syvende med samme seiersnavn“ (HAUGANE 2001, 11). Eine Befreiung aus dieser konservativ bestimmten Weltsicht gelingt dem ‚du‘, dem Konservatismus vorgeworfen wird, nicht dauerhaft, sondern nur in kurzen Augenblicken. Das lyrische Ich, das die ganze Sammlung hindurch versucht, einen helfenden Ausweg zu bieten, das ‚du‘ aufzuklären und aufzurütteln, endet in dem nachfolgend vollständig zitierten Gedicht „etter farsdøden“ ekelerfüllt mit einem grotesken Bild. Der Ilex, auf Norwegisch „kristtorn“, dient dabei als blutig-pervertiertes Symbol für die Überholungsbedürftigkeit erstarrter konservativer religiöser Systeme und eines ‚Sippendenkens‘:

bare i øyeblikk
går du deg vekk i ansiktet mitt nå
for å døyve en slektsgulnet galle
i øyeblikk snur jeg meg bort
ser ansiktet ditt riste i gråt

bare i øyeblikk
går du deg helt vill
knoppskyter i blinde rykk

på kristtornets blødende kvist
henger røde kjønnsår
og klorer i vinden (HAUGANE 2001, 13)

Die Entwicklung eines selbstständigen und aus sich selbst heraus unabhängigen, mündigen Individuums, die mit dem Wort „knoppskyte“ angedeutet ist, bleibt unvollzogen. Zur hier inskribierten Kritik an christlichem Konservatismus wird ferner in dem Gedicht „alene“ auch die Legende um den Heiligen Antonius für das Kommunikationsproblem instrumentalisiert:

hellige antonius i ørkenen der
hjelp deg ned fra søylens høyde
bare et rop bare én sang til
brøl jeg, det er
virkelighetens randsone (HAUGANE 2001, 15)

Der Kommunikationsversuch bleibt durch die gesamte Sammlung erfolglos, denn das ‚du‘ ist „festgekettet in der ökonomischen Schlinge der Stummheit“.¹⁷

In der zweiten Hälfte von *Oktavfeltet* wagt sich Haugane in die Gefilde hinduistischer Mystik und – in Bezug auf Taj Mahal – islamischen Volksglaubens in Indien vor. In dem Artikel „Ørken og speil“ reflektiert die Dichterin im Themenheft *Arabia* der Literaturzeitschrift *Vinduet* über „Kjærlighet i to arabiske verk“ (HAUGANE 2002). Der Artikel ist zeitnah zur Veröffentlichung von *Oktavfeltet* (2001) erschienen und betrachtet die wegen Standesunterschieden unerfüllte Liebe des Poeten Qays zu Layla in einem arabischen Epos. Haugane deutet die Liebe des allmählich wahnsinnig werdenden Qays (genannt Majnun, „der Wahnsinnige“) dabei folgendermaßen:

Majnun er mer en sjel som leter etter den perfekte, rene kjærligheten, etter guddommelig kjærlighet, enn elskereren som søker en kvinne og som klager over at han ikke får henne. Slik sett blir Majnun prototypen på den mystiske elskereren. [...] Den vanvittige kjærligheten til Layla fører til fremmedgjørelse og galskap, men også til mer poesi. [...] Han kaller henne Layla, natt, og for gasselle. Han hyller mykheten. Håret hennes lukter av vår. Han drømmer om henne [...]. Men når hun kommer for nær fysisk, blir han voldsom og bruker alle midler for å få henne på avstand. Bare i minnet om henne, når hun ikke er der, kan han dikte om henne. Når Qays der ute i ørkenen ble spurt om Layla, skal han ha sagt: 'Jeg er Layla'. (HAUGANE 2002, 109)

Intimverhältnis und Kommunikation stehen sich hier problembeladen gegenüber. Bei Haugane findet man diese Thematik in dem Gedicht „nærhetens smerte“, in dem es heißt: „du balanserer lykken med høye tilrop / mot dette tredje som vil ete nærværet / når ord ikke kan gi seg til kjenne her / ved vår rødmalte frihets grensehus“ (HAUGANE 2001, 24). Hier sind wiederum Enge und Beklemmung norwegisch („rødmalte frihets grensehus“) konnotiert. Dass andere Tradierungssysteme ebensowenig ‚freiheitstauglich‘ sind, verdeutlicht das bereits in Auszügen zitierte Gedicht „du blant blomsterpotter i varanasi“ (HAUGANE 2001, 52ff.). Mark Twain liefert in *Following the Equator* eine die kulturhistorischen Vorstellungen über Varanasi prägende Deskription dieses Ortes:

Benares [d. h. Varanasi, Anm. d. Verf.] is older than history, older than tradition, older even than legend, and looks twice as old as all of them put together. From a Hindu statement quoted in Rev. Mr. Parker's compact and lucid *Guide to Benares*, I find that the site of the town was the beginning-place of the Creation. (TWAINE 1899, 158)

Nur vermeintlich gelingt hierdurch eine mystische ‚Erlösung von Tradition‘ durch ein ‚Ewiges Sein‘. Religiöse Mystik ist, wie in einem der obigen Zitate zu

¹⁷ „lenket fast i stumhetens / økonomiske snare“ (Haugane 2001, 14).

Obstfelder hervorgeht, nicht Hauganes Anliegen oder Interessenschwerpunkt. Sie benutzt dieses Thema anderweitig, nämlich um die Situation des weiblichen lyrischen Ichs zu verdeutlichen. Durchaus vergleichbar mit konservativ-patriarchalisch-westlichen Zivilisationen ist die Rolle der Frau, die etwa die Göttin Sita, Ramas Frau, im *Ramayana* einnimmt. Sita ist die treue, liebend untergeordnete Ehefrau, die auch während ihrer Entführung auf die Insel Lanka durch den Dämon Ravana ihre Keuschheit bewahrt und das hierzu veranstaltete Feuer-Ordealium unversehrt besteht (vgl. „du peker mot en rødkledd kvinne / en vismann setter fyr i håret hennes / de vasket klær ved ganges“, ebenso „fraværet ditt tar fyr – solrødt i meg!“ (HAUGANE 2001, 52 f.)). Trotzdem wird sie von ihrem Ehemann Rama, nachdem sie ihm Zwillinge geboren hat, verstoßen und versinkt in der Erde.¹⁸

Die Hypothese der Behinderung durch überkommene Traditionen wie auch der Sinnlosigkeit abstrakter Tradierungssysteme (vgl. „du i regnet på karl johan“, HAUGANE 2001, 18) wird durch den Hinweis auf den Hinduismus, der als „sanatana dharma, als ewige Tradition oder Religion“ (KNOTT 200, 18) gilt, untermauert: Ein Blick auf die östliche Religion enthebt westliche Praktiken zwar ihrer dogmatischen Alleingültigkeit, gleichzeitig jedoch bringt auch ‚das indische Lebensgefühl‘ keine Lösung des Kommunikations- bzw. des Beziehungsproblems. Vielmehr verwirft das lyrische Ich bei Haugane diese östliche religiöse Haltung als ebenso untauglich wie die bereits charakterisierte westliche. Temporäre Glücksgefühle ohne konsolidierende Lösung innerhalb des Paarverhältnisses stiftet während des Geschlechtsakts ein körperlich ekstatisch erlebtes Eins-Sein (vgl. „Kroppsmoernisme“), das im westlichen Kontext der *unio mystica* des Mittelalters vergleichbar ist, im östlichen Kontext mit einem Verweis auf den Tempel ewiger Liebe und Treue verbunden wird: „jeg har sett taj mahal /

18 Neben dem Keuschheitsgebot praktiziert der Hinduismus teilweise bis heute unbedingte Treue bis in den Tod in Form von Witwenverbrennung (KNOTT 2000, 107–123). Das *Ramayana* wird auch mit dem – im Zusammenhang des Gedichts völlig deplaziert scheinenden – Vers „apekatter raste i solnedgang“ (HAUGANE 2001, 53) heraufbeschworen, waren es doch Affen und der Affenkönig Sugriva, die Rama bei der Rückgewinnung der entführten Sita halfen (KNOTT 2000, 64). Man vergleiche außerdem Hauganes symbolistische Beschreibung des Geschlechtsakts in diesem Gedicht mit der reziproken mystischen Erschaffung des Menschen in folgender kosmogonischer Passage aus den Upanischaden des Rigveda: „Sein Glied klappte hervor. Heraus kam der Same [...]. Aus diesem, die irdischen Gewässer [...]. Die irdischen Gewässer wurden zum Sperma und gingen in sein Glied ein. [...] Der Same ist die Leibesfrucht, wie sie von Anfang an im Manne existiert. Dieser Same ist Hitze, kondensiert aus all seinen Gliedern. So trägt der Mann seinen Wesenskern [...] in sich selbst. Wenn er das Sperma dann in eine Frau ergießt, so bringt er ihn (dadurch) hervor. Und dieses Hervorbringen ist seine erste Geburt“ (Upanischaden 2009, 12; 15).

flyte i heten / jeg har sett alt“ (HAUGANE 2001, 55). Die Ernüchterung jedoch folgt in dem Gedicht „du i nordindisk landskap I“, da der nächtliche Rausch ‚Diebeswerk‘ war: „banditten med deformerte hender som / sendte oss på toget gjennom natta“ (HAUGANE 2001, 55). Die Reminiszenz an den Reinkarnationsgedanken im Gedicht „du i nordindisk landskap II“ klingt wie ein Nachhall der sexuellen Ekstase: „jeg var i deg i gamle dehlis [sic!] kropp“ (HAUGANE 2001, 55). Danach wird unvermittelt eine Urlaubssituation mit zwei belesenen und auf merkwürdige, ‚falsche‘ Weise erlösten Europäern entfaltet:

i rikshawen rister to beleste europeere
mot de ansiktsløse bak moskeen

de går gjennom menneskevannets kravl
forløst som forvridde i et stinkende gap (HAUGANE 2001, 56)

Aus der umgekehrten, religiös-hinduistischen Blickrichtung erscheint nun die scheinbare Aufgeklärtheit der Europäer wünschenswert.

Beim bereits erwähnten Reinkarnationsgedanken spielt es auffälligerweise keine Rolle, ob es sich um menschliche oder ‚geographische‘ Körper (vgl. oben Delhi bzw. nachfolgend Little India) handelt. Dies geht aus dem ekstatisch-kryptischen und höchst assoziativen Gedicht „du i nordindisk landskap III“ hervor, in dem Auflösung – von einem Magier am eigenen Körper praktiziert –, Neuinkarnation, durch hilfloses Lachen kaschierte Machtlosigkeit angesichts solcher Zauberkraft und Vereinigung sehr nahe beieinander liegen, in Folge eine Assoziation zu Kafka (über sein Werk *Die Verwandlung*) eingebaut und die provokative und mystisch-emotional verdunkelte Frage nach „meinem oder deinem Körper“ gestellt wird:

hvems kropp er det som pines og
forvandles i inngangsportens teater
er det lille indias, kafkas, min eller din?

når bryllupsfestens ekstasesorg kler seg
i flammer og fargesprakende jubelhyl? (HAUGANE 2001, 56f.)

In derartigen Passagen vollführt Haugane deutlich intertextuelle Spielereien und bedient sich Mechanismen dekonstruktivistischer Literaturproduktion – zu dem einleuchtenden Zweck, verschiedene kulturelle Systeme gegeneinander abzuwägen und sämtlich zu verwerfen.

Liebes-Konzeption in *Oktavfeltet*

Die Liebes-Konzeption, die die Gedichtsammlung aufweist, ist eng mit der Wittgenstein’schen Auffassung von Sprache verknüpft, die die Autorin reflektiert:

bare du høres ved leppenes mur
sier jeg det som er sibart (HAUGANE 2001, 71)

Durchgängig ist dabei die Vorstellung des lyrischen Ich zu beobachten, es könne und müsse auf das ‚du‘ einwirken, es zum Verstehen des Unsagbaren bringen und es ändern, so dass es beziehungsfähig werde. Dies wird insbesondere in dem Gedicht „hvordan kan jeg nå deg“ deutlich, dessen zentrale Passage „kan jeg strekke meg over / fra min tapssone og gi deg / alfabetiske løsninger“ lautet (HAUGANE 2001, 22). Die Überschreitung der Wittgenstein’schen Sprachgrenze ist somit einerseits textimmanent Thema des lyrischen Ichs und enttäuscht andererseits durch ihre textstrukturierende Bruchfunktion die Erwartung des Rezipienten der Liebeslyrik.

Beziehungsfähigkeit ist in Hauganes Gedichten gleichzusetzen mit der Fähigkeit, hinderliche kulturelle Prägungen (biologisch-genetische Bindung, Familientradition mit christlicher Färbung) oder sich – aus westlicher Sicht – selbst angeeignete Vorstellungen (Heilssuche im Eins-Sein, in einer östlichen Religion, Hinduismus) zu durchschauen und ihnen die hemmende Eigenschaft in Bezug auf eigene vernunft- und erkenntnisbasierte Entscheidungen zu nehmen. Dass sich dahinter keine solipsistische Anmaßung des lyrischen Ichs verbirgt, sondern klare, soziokulturelle Befunde stehen, macht die im Kontext westlich-christlicher wie östlich-hinduistischer Weltanschauung geäußerte Kritik deutlich. Die Liebe des lyrischen Ichs zum ‚du‘ nimmt dabei nur gelegentlich zärtlich-fürsorgliche Züge an, die der Erwartungshaltung an Liebeslyrik entfernt entsprechen:

føttenes løsevne takt
danser med deg til det demrer

jeg skal trække og gå
med deg, fremmede
til snøstormens innerste lys

bære havet i din sammenlimte krukke
legge deg i myke rosenskygge (HAUGANE 2001, 70f.)

Gezeigt wird ein nur zum Schein freier Mensch: das ‚du‘ ist eine Marionette, die vom Zufall, von außen, getanz und gespielt wird, bar jeder Selbstreflexion. Gerade Selbstreflexion jedoch ist nach Luhmann eine Voraussetzung für das Gelingen zwischenmenschlicher Interpenetration (vgl. zu deren evolutorischen Voraussetzungen in der Romantik LUHMANN ¹¹2010, 172 f.).

Das eingangs zitierte konventionelle Liebesgedicht „min mann“ (HAUGANE 2001, 52) mit seinen nur zu bekannten Klischees ist in dieser Kontextualisierung als Höhepunkt des Konservatismus und dadurch gleichzeitig als seine Ironisierung zu lesen. Es ist – im gesamten Kontext der Sammlung – eine Persiflage

eines Liebesgedichts und für das lyrische Ich eine unbeschönigte Erkenntnis der tatsächlich vorhandenen Gegebenheiten in seiner Partnerschaft.

Hymnisch mutet „du“ durch anaphorisches „elsket være du“ (HAUGANE 2001, 72) an. Es ist das Schlussgedicht der Sammlung.

elsket være du som aldri kommer
ikke vet eller hører at jeg fins
i stillheten her nord (HAUGANE 2001, 72)

Hier erfolgt eine Wiederaufnahme der norwegischen Genrebilder und des im Hinduismus beheimateten (Re-)Inkarnations-Gedankens: Das vom lyrischen Ich ersehnte und erwünschte ‚du‘ ist symbolisch zu verstehen als ‚nicht-inkarniert‘, eines, das nicht in der Lage ist, in der konkreten materiellen Welt Fuß zu fassen und deshalb keine Stabilität erreichen kann. Aufgrund seiner Realitätsferne leidet es aus der Sicht des lyrischen Ichs an einem Erkenntnismangel. Zugleich drückt dieses Gedicht wie kein anderes in *Oktavfeltet* Zuversicht aus, indem es mit „elsket være du som brenner stille“ (HAUGANE 2001, 73) schließt.

Haugane thematisiert in *Oktavfeltet* anhand des Kommunikationsproblems in einer Mann-Frau-Beziehung das mangelnde Vermögen, für die individuelle Mündigkeit hinderliche, soziokulturelle Gegebenheiten kritisch zu hinterfragen. Sprachlosigkeit ist die Folge. Individuelle Mündigkeit, die Überschreitung des „Grenzpostens der Freiheit“¹⁹ durch Wahl- und Urteilsfähigkeit hingegen (nicht nur deren *Möglichkeit!*) postuliert sie als Voraussetzung für das Artikulationsvermögen und damit für eine funktionierende Partnerschaft, die beide Seiten zufrieden stellt. Hierbei handelt es sich um ein Problem, das auch in der Paarsoziologie bekannt ist:

Nur gereifte Menschen sind partnerschaftsfähig. Die Fähigkeit zur Liebe wird, wenn überhaupt, erst nach Jahren der Arbeit am Selbst erreicht. [...] Der Mangel an Selbststand, an Ichstärke gehört nicht von ungefähr zu den häufigsten Gründen für den Zusammenbruch einer Liebesbeziehung. (HERRMANN 2001, 212)

Niklas Luhmann kommt in seiner literarischen, historisch-sozialen Analyse der *Liebe als Passion* zu ganz ähnlichen Resultaten:

Als Bedingungen intimer Kommunikation müssen die beteiligten Personen so weit individualisiert sein, dass ihr Verhalten in spezifischer Weise ‚lesbar‘ wird mit Hilfe einer Differenz, nämlich der Differenz von unmittelbarem eigenen Interesse bzw. eigenen Gewohnheiten und dem, was mit Rücksicht auf den anderen oder mit Rücksicht auf die Beziehung zu ihm getan wird (LUHMANN ¹¹2010, 41).

¹⁹ „frihets [...] grensehus“ (HAUGANE 2001, 24).

Es wurde gezeigt, dass das Fehlen einer derartigen Lesbarkeit als Kommunikationsgrundlage in *Oktavfeltet* thematisiert wird. In ihren *Kjærlighetsdikt* fokussiert die Dichterin damit nicht genretypisch glückliche oder unglückliche Liebe und die persönlichen Gefühle, die damit einhergehen, sondern zeigt paar- und individualpsychologische Ursachen für das Phänomen der Sprachlosigkeit und des gegenseitigen Nicht-Verstehens auf.

Fazit

Hauganes Gedichte lassen sich nicht in das traditionelle Genre oder klassische Verständnis von Liebeslyrik einordnen. Die Dichterin instrumentalisiert die Gattung für kultur- und sozialkritische Zwecke. Tatsächlich übt Haugane über die Mikroebene der heterosexuellen Zweierbeziehung Gesellschaftskritik an konservativen und tradierten Systemen, jedoch nicht, indem sie – wie man vielleicht erwarten könnte – das Thema der gemischtkulturellen Partnerschaft aufgreift. Vielmehr setzt sich die Autorin mit der postmodernen ‚Wahlfreiheit‘ einer (persönlichen) Wirklichkeit auseinander und entlarvt sie für denjenigen als trügerischen Schein, der einer vernunftbasierten, bisweilen durchaus Mut erfordernden Erkenntnisstabilität und ‚Ichstärke‘ entbehrt. Ursache der partnerschaftlich nicht funktionierenden Kommunikation in den Gedichten ist die persönliche unmündige Opferrolle gegenüber prägenden konservativ-familiären und faszinierenden, exotischen weltanschaulichen Paradigmen, die insbesondere das ‚du‘ kennzeichnet. Das lyrische Ich fungiert in *Oktavfeltet* nicht nur als ein Part in der Paarbeziehung, sondern auch als ‚Aufklärer‘, scheitert jedoch an seiner selbstaufgelegten Aufgabe. Zwar findet es eine Ausdrucksmöglichkeit für das scheinbar Unsagbare, diese ist jedoch sowohl für das ‚du‘ als auch für den Rezipienten der Gedichte neu und unverständlich.

Hauganes sprachphilosophischer und dichterischer Hintergrund kann als richtungweisend für die Entwicklung ihrer eigenen Poetik der sprachlichen Grenzüberschreitung und ihrer Sprachform für das Unsagbare, letztlich einer ‚Sprache der Sprachlosigkeit‘, betrachtet werden. Ihre Ästhetik steht gleichermaßen im Dienste einer Wirklichkeitsschilderung und Wirklichkeitskritik. Sprache ist für Haugane nicht metaphysisch und gibt auch keinen Ausdruck für metaphysisches Erleben (Kontrast zu Heidegger), sie ist ebensowenig eine Utopie, die lediglich eine Annäherung an unaussprechliche menschliche Probleme erlaubt (Kontrast zu Bachmann). Das Sagbare dagegen ist im Wittgenstein’schen Sinne auch für Haugane klar zu formulieren, doch existieren darüber hinaus für das Unsagbare stilistische und sprachliche Formen, die es für den Dichter zu entdecken und zu semantisieren gilt (Kontrast zu Wittgenstein).

Im Werk der norwegischen Dichterin stellt *Oktavfeltet* einen deutlichen Entwicklungsschritt dar. Wiederholte Thematik ihrer früheren literarischen Veröffentlichungen, so etwa *Rester av glemsel*, *Bryllup under jorda* und *Ruiner av forbindelse*, sind Frauen, die psychische Extremsituationen, sexuelle Bedrohungen und psychisch massiv belastende Erinnerungen durch einen inneren Erkenntnis- oder einen Artikulationsprozess meistern (HAUGANE, 1989; 1990; 1995). Während in dem *Oktavfeltet* unmittelbar vorausgehenden Gedichtband *Forsvinningsens trykk* Sprache, Sprachproblematik und Erinnerung neben kritischer Behandlung von objektiv-historischen Ereignissen im Mittelpunkt stehen, sind die durch ausgefallene Komposita entstehenden Brüche ebenso wie die Verschränkung von Paarbeziehung und Gesellschaftskritik in *Oktavfeltet* eine Neuerung. Stilistisch wie thematisch bleibt Haugane dieser Erweiterung in ihren nachfolgend publizierten Werken treu: *Amerikansk vinter* ist als Motto ein bekanntes mittelhochdeutsches Liebeslied aus dem 13. Jahrhundert, nämlich „Dû bist mîn, ich bin dîn“ (HAUGANE 2007, [7]) vorangestellt. Eine persönlich-tragische Liebesgeschichte ist in dieser ebenfalls episch zu lesenden Gedichtsammlung mit einem jüdischen Auswandererschicksal verknüpft, die ‚Liebesgeschichte‘ entspinnt sich zwischen der Protagonistin/dem lyrischen Ich Anna Wunderlich und dem ‚du‘, Samuel Hooper. Sprachlosigkeit und Kommunikationsprobleme werden durch Mehrsprachigkeit und das nur unzureichende Beherrschen von Deutsch respektive Englisch drastisch potenziert: „hun gjenfinner ham i hoteltets hage / han rører seg i lampeskjæret der inne / sie fragt: kannst du mir nie lieben? / he said: I am hurt by your blue eyes“ (HAUGANE 2007, 37). Ebenso werden gesellschaftlich tradierte Geschlechterrollen in Paarbeziehungen reflektiert (vgl. z. B. das Gedicht „hva mødrene sa“, HAUGANE 2007, 42).

Wie *Oktavfeltet* vor etwa zehn Jahren stellt offensichtlich die 2011 herausgegebene Sammlung *Annas familieelegier* ebenfalls einen erweiternden Schritt im Werk der Dichterin dar (HAUGANE 2011). Haugane konzentriert sich hier auf eine einfache Familie auf dem Land und die durch den Vater auf Frau und Kinder ausgeübte körperliche und sexuelle Gewalt. Das teilweise durch überkommene und konservative Vorstellungen bedingte Schweigen, die Wort-, Kommunikations- und Machtlosigkeit der näheren und weiteren Verwandten, die um die Tragödie wissen, ist auch hier das zentrale Thema. Die sozialen Konstellationen sind jedoch ungleich komplexer. Zugleich wählt die Dichterin ein auffällig gleichmäßiges Druckbild ohne Hiats: Bei durchgängiger Kleinschreibung sind je zwei Verse zu einer Strophe gebündelt. Das lyrische Ich, Anna, versucht das Kindheitstrauma und Familiendrama zu bewältigen. Hauganes Sprache wandelt sich hier zu roher Direktheit: „min morderfar, du skremte meg til beinet ved å være der / nå ser jeg den blodsulka frakken din henge på en knagg“ (HAUGANE 2011, 32), „å bære morsmordet når morderen er min far / som også er

selvmorderen ble å være meg“ (HAUGANE 2011, 34). Haugane zeichnet die verzweifelte Identitätssuche des lyrischen Ichs nach. Dabei verleiht sie einem gesellschaftlichen Tabuthema sprachlichen Ausdruck.

Im vorliegenden Beitrag konnten nur einige wesentliche Züge von Hauganes *Oktavfeltet* vorgestellt werden. Das Gesamtwerk der Dichterin, seine sprachlichen, stilistischen und thematischen Entwicklungen wären weiterer eingehender Betrachtungen unter den Aspekten der Liebe und Paarbeziehung, der Sozial- und Gesellschaftskritik, der Kommunikation und Kommunikationsproblematik sowie der Sprachphilosophie würdig.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- HAUGANE, Karin 1989: *Rester av glemsel*. Oslo.
- HAUGANE, Karin 1990: *Bryllup under jorda*. Oslo.
- HAUGANE, Karin 1993: „Her er så underligt... En refleksjon over det virkelige med utgangspunkt i Sigbjørn Obstfelders forfatterskap.“ In: *Vinduet* (47), 3/1993, 39–43.
- HAUGANE, Karin 1994: *Arthur Rimbaud: Illuminasjoner*. Gjendiktning. Oslo.
- HAUGANE, Karin 1995: *Ruiner av forbindelse (Ostinato)*. Oslo.
- HAUGANE, Karin 1996: „Anne-Marie Albiach.“ In: *Vagant* 2/1996, 31–38.
- HAUGANE, Karin 1998: *Ingeborg Bachmann: Böhmen ligger ved havet*. Gjendiktning. Oslo.
- HAUGANE, Karin 1999: *Forsvinnings trykk*. Dikt. Oslo.
- HAUGANE, Karin 1999-2: *Anne-Marie Albiach: Tilstand*. Gjendiktning. Oslo.
- HAUGANE, Karin 2001: *Oktavfeltet*. Kjærlighetsdikt. Oslo.
- HAUGANE, Karin 2002: „Ørken og speil. Kjærlighet i to arabiske verk.“ In: *Vinduet* (56), 1/2 2002, 108–111.
- HAUGANE, Karin 2007: *Amerikansk vinter*. Oslo.
- HAUGANE, Karin 2011: *Annas familielegier*. Oslo.

Sekundärliteratur

- ANDERSEN, Hadle Oftedal 2005: *Kroppsmodernisme*. Forsøk på å lesa postmoderne litteratur i Skandinavia, først og fremst i Noreg, med utgangspunkt i forestellingar knytte til kroppen som basis for meningsskapning. Helsinki.
- BACHMANN, Ingeborg 1978: *Werke*. Hg. von Ch. Koschel. Bd. 4. Essays. Reden. Vermischte Schriften. München.
- BARTSCH, Kurt 1997: *Ingeborg Bachmann*. Zweite Auflage. (= Sammlung Metzler 242) Stuttgart.
- BARZ, Christiane 2003: *Weltflucht und Lebensglaube*. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. (= Edition Kirchhof und Franke Wissenschaft, Literaturwissenschaft Bd. 2). Leipzig und Berlin.

- ECK, Diana L. 1983: *Banaras*. City of Light. London.
- HERRMANN, Horst 2001: *Liebesbeziehungen – Lebensentwürfe*. Eine Soziologie der Partnerschaft. Münster.
- HOLTSMARK, Anne/Jón HELGASON (Hg.) 1968: *Snorri Sturluson*. Edda. Gylfaginning og Prosafortellingene av Skáldskaparmál. Nordisk Filologi. Tekster og lærebøger til universitetsbrug. København.
- KNOTT, Kim 2000: *Der Hinduismus*. Eine kurze Einführung. Stuttgart.
- LARSEN, Peter Stein 1998: *Modernistiske outsiders*. (= Odense University Studies in Scandinavian Languages and Literatures Bd. 39) Odense.
- LARSEN, Peter Stein 2008: „Poesiens nye former. Om dansk lyrik omkring 2000.“ In: Karlsen, Ole (Hg.) 2008: *Krysninger*. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk. Tromsø, 211–235.
- LINNEBERG, Arild 1986: „Kroppsmodernisme.“ In: *Vinduet* (40), 1/1986, 64–65.
- LUHMANN, Niklas 2010: *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M..
- LØVAAS, Kari 2002: „Kjærlighetsdikt uten overraskelser.“ In: *Morgenbladet* vom 14. Dezember 2001. [<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20011214/ARKIV/112140303>] 28.03.2011.
- MORRIS, Walter D. 1991: „World literature in review: Norwegian. Karen Haugane. Bryllup under jorda. Oslo. Gyldendal Norsk. 1990. 66 pages.“ In: *World Literature Today* 65, 4/1991, 720.
- NRK 2008: *Forfattere leser egne Kjærlighetsdikt*. Kjærlighetsdikt fra NRKs arkiver. Innlest i NRK 1946–2007 (Audio-CD).
- ÖBERLE, Mechthild 1990: *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe*. Die sprachtopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. (= Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1243) Frankfurt a. M. et al.
- OEI. [<http://www.oei.nu/>] 15.06.2012.
- SELMER, Sarah 2002: „Karin Haugane: „Oktavfeltet“.“ In: *Stavanger Aftenblad* vom 25.02.2002. [www.retriever.no] 28.03.2011.
- SWEENEY, Kurt 1995: En form som kjenner sitt. Karin Haugane har valgt en nådeløs genre, det episke diktet. [<http://www.oslo.net/historie/MB/utg/9536/boker/3.html>] 18.08.2011.
- TORVUND, Helge 2001: „Tar omvegar. Språket legg ein ornamental avstand mellom stoffet og lesaren.“ In: *Dagbladet* vom 31.12.2001. [<http://www.dagbladet.no/kultur/2001/12/31/303709.html>] 05.02.2011.
- TWAIN, Mark 1899: *Following The Equator*. A Journey Around The World. Bd. 2. New York.
- Upanischaden*. Arkanum des Veda. Aus dem Sanskrit übersetzt und herausgegeben von Walter Slaje. Frankfurt a. M./Leipzig 2009.
- VESTNER, Heinz 1989: „Ingeborg Bachmann.“ In: *Kindlers neues Literaturlexikon*. Bd. 2. München.
- WITTGENSTEIN, Ludwig [1921]: *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus*. Kritische Edition. Hg. von Brian McGuinness und Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 1998.