

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 54 (2014)

Artikel: Gibt es den Elch? : Aufsätze 1969-2011 zur neueren skandinavischen Lyrik = Fins elgen? : Essays 1969-2011 om nyere skandinavisk lyrikk
Autor: Baumgartner, Walter
Kapitel: Gibt es einen Unterschied zwischen Ja und Nein? : Jan Erik Volds Cirkel : Cirkel, das Buch von Prinz Adrians Reise als transkulturelles Projekt
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858041>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gibt es einen Unterschied zwischen Ja und Nein?

Jan Erik Volds *Cirkel, Cirkel. Das Buch von Prinz Adrians Reise*
als transkulturelles Projekt

*There must be some way out of here
said the joker to the thief.*

(Bob Dylan)¹⁶⁴

Jan Erik Vold ist als ein sehr oslo- und norwegenpatriotischer – und gleichzeitig als einer der am deutlichsten international und kosmopolitisch orientierten norwegischen Autoren, Essayisten und Debattanten der letzten 40 Jahre bekannt. Er ist ein ausgesprochener Lyriker, experimentiert aber an den Rändern der Gattungen, ja überschreitet die Grenzen des Textmediums in Richtung Musik, Film und Bildende Künste. Vold hat eine leicht identifizierbare persönliche Stimme (sowohl in der Schrift wie auch buchstäblich, wenn er seine Gedichte als Jazz & Poetry vorträgt). Gleichzeitig gibt es wohl keinen anderen norwegischen Lyriker, der so viele andere zitiert, so intensiv mit Intertextualität arbeitet, der so viele andere übersetzt, vorliest, in Essays introduziert, Werke anderer (z. B. von Cornelis Vreeswijk) herausgibt, Anthologien redigiert. Ich will dieses Paradox in einem Verstehensrahmen analysieren, der umrissen ist mit dem Gegensatz von Mono- und Interkultur. Die Grenzüberschreitungen, Übersetzungen, die Intertextualität ordne ich einem interkulturellen Projekt zu, wie es besonders deutlich – fast thematisch – in seinem lyrischen Reisebuch von 1979 aufscheint: *Sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise*, in der deutschen Übersetzung von 1988: *Cirkel, Cirkel. Das Buch von Prinz Adrians Reise*, aus dem im Folgenden zitiert wird.¹⁶⁵

Als die Erstausgabe dieses Buches erschien, gab es den Begriff Interkulturalität und die zugehörige Diskussion noch nicht. Meine These lautet, dass ein solches Projekt aber seit der sog. Profil-Revolution in der jungen norwegischen Literatur der 60er vorbereitet war – nur unter anderen Namen und mit teilweise anders akzentuierten Motiven. Norwegen begann sich in „die Weltsprache der modernen Poesie“ einzuschreiben, um den Begriff von Hans Magnus Enzensberger aus dem Vorwort zu seiner Anthologie *Museum der modernen Poesie* von 1960 zu gebrauchen. Die Profilautoren, mit Jan Erik Vold als einem der maßgeblichen Köpfe der Bewegung, fingen in bisher noch nie dagewesenem Umfang und mit großer Intensität und Dialogizität an, bei schwedischer, dänischer, französischer, amerikanischer, deutscher, polnischer, lateinamerikanischer, japanischer und chinesischer Literatur Anregungen zu suchen, sie nachzuahmen, zu präsentieren, zu übersetzen, sie in den eigenen

¹⁶⁴ Aus dem Song „All along the Watchtower“, auf dem Album *John Wesley Harding*, 1967.

¹⁶⁵ Die Übersetzung stammt von Walter Baumgartner und Hannelore Möckel. Der Titel mit dem Wort „Cirkel“, das es im Deutschen in dieser Orthographie und mit der Bedeutung „Kreis“ gar nicht gibt, verdankt sich einer notwendig erschienenen übersetzerischen Entscheidung.

Texten offen und versteckt zu zitieren. Ihre Texte und ihre anderen vielfältigen literarischen Aktivitäten waren ein wichtiger Beitrag zum Übergang von der bis damals noch herrschenden norwegischen nationalistischen Monokultur zu einer global orientierten Multikultur.

Die Horizonterweiterung und die Hybridisierung erfassten auch die Gattungen, die Kunstarten und die sozial konnotierte Wertungshierarchie. Man experimentierte mit Trivialliteratur, mit Text-und-Musik, bezog Film, Tanz und Bildende Künste in die Textarbeit mit ein, stürzte sich in Performances jeglicher Art. Es war jetzt nicht mehr möglich, der literarischen Debatte zu folgen und die norwegische Literatur zu verstehen, wenn man nicht wusste, wer Lester Young, John Coltrane, Alain Resnais, Federico Fellini, Peter Bichsel, William Carlos Williams, Samuel Beckett, John Cage, Schostakowitsch, René Magritte, Tu Fu und Torbjørn Egner, Alf Prøysen, Bob Dylan und Doris Day waren – man schaue nur mal ins Namenregister von Volds Essaybänden! Oder man schlage einen seiner bis heute 19 Gedichtbände auf und sehe nach, wie viele fremde Autoren, Musiker, Maler etc. dort erwähnt, zitiert (oft in der Originalsprache), paraphrasiert oder durch Anspielungen aufgerufen sind. Dieses intertextuelle Universum bildet auch einen interkulturellen Raum, in dem das Eigene und das Fremde verhandelt und vermischt werden, sich relativieren.

Die norwegische Literaturgeschichte beschreibt die Profil-Revolution als einen Ausbruch aus den klaustrophobischen 50ern, als Aufbruch vom „tragischen Modernismus“ zum Postmodernismus,¹⁶⁶ in dessen Folge auch einige „heilige Kühe der Norwegentümelei“ geschlachtet wurden.¹⁶⁷ Die vielen frühen Gedichte von Jan Erik Vold, die davon handeln, den geschlossenen Raum zu verlassen, die Möglichkeiten des Offenen zu nutzen, wurden ausserdem noch zusätzlich biographisch, individualpsychologisch interpretiert.¹⁶⁸ Von heute aus kann man feststellen, dass es – gerade angesichts des von 1814 bis über die Okkupation Norwegens im Zweiten Weltkrieg hinaus anhaltenden *nation building* im Zeichen einer als autochthon verstandenen Leitkultur – um die literarische Antizipation eines einschneidenden literarisch antizipierten Paradigmenwechsels ging. Zehn bis zwanzig Jahre später erst wurde er durch die Migrationsströme politisch erzwungen und begrifflich bewusst gemacht.¹⁶⁹

Mor Godhjerta, kykelipi und das Norwegische

Ein lustiges Gedicht in Jan Erik Volds berühmtem, umfangreichen Gedichtband *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* von 1968 handelt von einer Begegnung des Poeten mit dem greisen Literaturprofessor Francis Bull, die beinahe stattgefunden hätte.

¹⁶⁶ Vgl. Bruns, „Entfremdung und Antizipation“.

¹⁶⁷ Vgl. Rottem, *Norges litteraturhistorie*, Bd. 7, S. 23–39; Zitat S. 26.

¹⁶⁸ Vgl. z. B. Baumgartner, *Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon*, in diesem Band, S. 137–147.

¹⁶⁹ Vgl. Knut Kjeldstadli, *Norsk innvandringshistorie*, Bd. 3: *I globaliseringens Tid*, Oslo 2003; Jørgen Magnus Sejersted, „Norsk migrasjonslitteratur“, in: *NLÅ* 2003, S. 80–100.

Beide wohnten im Stadtteil Briskeby. Vom Hofeingang des kleinen Holzhauses, in dem Vold in der Dachkammer wohnte, konnte er hinübersehen auf das stattliche Gründerzeit-Haus, wo im vierten Stock bei Professor Bull stets bis spät in die Nacht hinein Licht brannte. Laut Volds Gedicht sitzt Bull am Schreibtisch und schreibt „om Norges/ største menneske gjennom tidene Bjørnstjerne B“, seine Hand liegt „på toppen/ av et fire meter høyt/ manuskriptfjell.“ Ein Manuskript-Gebirge! Hier setzt eine leichte, aber deutliche Ironisierung dieses supernationalen, monokulturellen Bull'schen Projekts ein. Vold schlägt vor, dass dieses Gebirge „kanskje [var] delt i to/ hauger à 200 cm.“ Er erzählt, dass „Norges Nasjonallitteratur var nettopp/ lansert, dette kjempeverk der Francis velger stammen/ i Deres boksamling.“ Während also Vold auf der gegenüberliegenden Seite des Briskebyvei gleichzeitig daran arbeitet, aus dem „norsk-norske“, dem Supernorwegischen heraus und hinein in die „Weltsprache der modernen Poesie“ zu kommen!

Eines Tages steht der Erzähler des Gedichts an der Straßenbahnhaltestelle – zusammen mit Francis Bull. Der berühmte Mann ist „groß und breit, schwarz gekleidet, der Hut/ etwas schräg aufgesetzt, mit breiter ausladender/ Krempe.“ Vold zeigt ein mildes Verständnis und eine gewisse Bewunderung trotz allem angesichts der Größe und Absurdität des Mannes und seines Projekts.¹⁷⁰ Das wird witzig zum Ausdruck gebracht mit einem interkulturellen Vergleich: Francis Bulls Hut, heißt es, sei eine Mischung aus Lester-Young-Hut und Cowboyhut. Das Ich des Gedichts traut sich nicht, den großen Mann anzusprechen und entfernt sich, zugleich verlegen und provozierend chaplinesk rotierend, er bildet sich ein, dass die Augen des mystischen „schrägbehuteten“ (skråhattede) Mannes aufwachten und die rotierende Gestalt fixierten. Das Gedicht hat den Titel „Sveve, sveve – Francis og Jan Erik“. Die Wörter „schweben, schweben“¹⁷¹ machen eigentlich nur Sinn, wenn man das Gedicht als Erzählung über die Befreiung des jungen Poeten von der monomanen Beschäftigung des alten Literaturhistorikers mit dem großen, gewichtigen nationalen Erbe versteht.¹⁷²

¹⁷⁰ Francis Bull (1887–1974) ist tatsächlich ein verdienstvoller, sehr produktiver Wissenschaftler gewesen. Eine breitere Öffentlichkeit wusste von ihm, dass er während der deutschen Besetzung Norwegens im Konzentrationslager Grini interniert war, wo er die Moral seiner Mitinsassen durch lebhaft erzählte Geschichten aus der Geschichte der norwegischen Literatur stärkte. Noch in den letzten Jahren vor seinem Tod räumte ihm das Fernsehprogramm des staatlichen Rundfunks jeweils am Heiligen Abend eine Stunde ein, in der er ohne Manuskript von der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts sprach, als wäre er dabei gewesen. In der 4-bändigen Norwegischen Literaturgeschichte von Bull/Paasche/Winsnes handelt Bulls Band ausschließlich von Bjørnson.

¹⁷¹ Ein viel zitierter Text aus einem anderen „Profil-Buch“, aus Dag Solstads *Svingstol*, 1967, heißt „Sveve, sveve“!

¹⁷² Vgl. das Interview mit Anneken Øverland von 1980: „Vi har alle Francis Bull som litterær far“, in: Jan Erik Vold, *Uten manus. Dokumentarisk 1980–2000*, Oslo 2001: „Så joda, jeg har reflektert over det norske (S. 34). Han [Francis Bull] bruker litteraturen til å styrke nasjonalfølelsen. Om vi tidfester Francis Bull og hans holdning til 1914 så skjønner man bedre hvorfor den hevdvunne lese-måten i Norge er blitt så avstikkende, sett i en internasjonal sammenheng: Det var nettopp tidpunktet da den litterære modernismen slo gjennom i andre vestlige land. Vel, enhver blir voksen når visse prosesser er gjennomløpt og den tiden kommer kanskje også i Norge en gang...“ (S. 35). Vgl. auch u. a. die Interviews mit Mats Rying (S. 49) und mit Torleiv Grue/Jón Svein-

Meine Pointe: Was an der Profil-Revolve als Generationenablösung, literarischer Vaternord und innerästhetischer Innovationsschub aufgefasst wurde, war zugleich ein Übergang von Mono- zu Multikultur.¹⁷³

Schriftsteller, Wissenschaftler und Norweger ganz allgemein haben selbstverständlich auch vor der Profil-Revolve über den Gartenzaun hinaus geschaut. Doch das monokulturelle Wunschdenken ist immer noch stark und zeigt sich, neben Francis Bull, etwa auch bei Hartvig Kiran. In seiner Anthologie „Das Wunschgedicht“, erschienen in einer Auflage von 28.000 Exemplaren von 1965 bis 1971 bei „Den norske bokklubben“, gehen die meisten der Gedichte – sie waren vorher in Kirans gleichnamiger populären Radiosendung zu hören gewesen – in der gleichen Tonart wie Tor Jonssons famoses Gedicht „Norsk kjærleikssong“: „Eg er grana, mørk og stur./ Du er bjørka. Du er brur/ under fager himmel./ Båe er vi norsk natur.“

Jan Erik Volds nächster Gedichtband nach der norwegen- und oslopatriotischen, aber eben doch nicht rein monokulturellen „Mutter Gutherz“ hat den Titel *kykelipi*. Das Buch erschien 1969, und hier werden ordentlich heilige Kühe geschlachtet. Eine mexikanische Jokerfigur auf dem Umschlag und als Vignette lächelt vieldeutig zur Demontage des Norwegischen. Aus Norge wird Gnore, und „GNORE-KVADET“ geht so:

og fluene surra
og myggen den beit
men like forbanna
satt'n Johan og dreit

Man könnte sagen, hier gebe Vold eine böse Formel für die norwegische Monokultur. Hartvig Kirans enger formaler und inhaltlicher Horizont wird von Vold parodiert in einem supernorwegisch klingenden Nonsens-Gedicht unter der Überschrift „ØNSKEDIKTET“:

Det kvanser seg i Skottfjeldal
og kosten står og kvorer
og alle kvoiser ligger moys
og vakten kroper nilsut
og santefrosken lifser seg
i taktens glode sendrekt
og moys og kals og roys og bro

bjørn Jónsson (S. 64) in *Uten manus*, in denen Vold das Kreisen um das Nationale und das Norwegische für altmodisch erklärt.

¹⁷³ Am nächsten kommt Vold meiner Begrifflichkeit im Zusammenhang mit seinem 60/70er Jahre-Projekt in einer Rezension von Olav H. Hauges *Spør vinden*: „Verden og virkeligheten har jo i norsk poesi tradisjonelt vært begrenset til hva man har kunnet iaktta innenfor kongeriketets grenser: naturen og livets evige kår som det utfoldes foran det norske folks øyne – av stoffområde til en mer politisk/internasjonalt/verdensbevisst diktning [...] er det bare den annen verdenskrig som har fått poetene til å gripe pennene, og da igjen i vrede over krigen i Norge. Verden slik jeg er ute etter her, har dukket opp i norsk poesi med tyngde først i de siste seks-syv årene.“ So geschrieben 1972 (*Entusiastiske essays*, Oslo 1976, S. 463).

har funnet den de kroster.

In einem anderen Gedicht in der gleichen Abteilung lesen wir:

GOD DAG!
 (...)

Hvordan står det til?
 Svømmer vildanden fremdeles stille?
 Og dei gamle fjell i syningom
 er de alltid eins å sjå?
 Ingen master på toppen?
 Ingen hull i siden?
 Og i vatnet leikar fisken
 med annan fisk
 Og elsket er landet
 Som mor av sønn? Det var bra.
 Da kan vi gå videre.

Hier werden ein paar norwegische Klassiker zitiert und hinterfragt: Ibsen, Ivar Aasen und Bjørnson. Wenn alles beim Alten ist – was es eben gerade nicht ist –, heißt es ironisch, sei ja alles gut, „dann können wir weiter gehen“. Und das ist es, was Vold dann tut!

Das Buch

Der Gedichtband, der hier im Mittelpunkt steht, stammt von 1979, als Vold nicht mehr um einen Platz in der norwegischen Literatur kämpfen musste, als er die parodistischen Abstandnahmen von der patriotisch-pathetischen (Natur-)Lyrik (im Gedichtband *kykelipi* [Titel unübersetzbar], 1969) längst hinter sich hatte und nachhaltig vom Zenbuddhismus geprägt war, angefangen mit der Haikudichtung in *spor snø* (*Spuren, Schnee*), 1970. Strukturprinzip und Motive des umfangreichen Gedichtbandes *Cirkel, Cirkel* folgen einer Weltreise, die Vold 1978 gemacht hatte; die Reiseroute ist am Ende des Buches dokumentiert: Oslo – Stockholm – Leningrad – Moskau – Irkutsk – Khabarowsk – Nahodka – Yokohama – Tokyo – Kyoto – Osaka – Guam – Yap – Guam – Truk – Ponape – Majuro – Honolulu – San Francisco – Arizona – Chicago – Buffalo – New York – Oslo. Darunter, oft nur fragmentarisch und indirekt artikuliert, liegt eine Thematik, die um die Konfrontation und manchmal Kollision mit fremden Kulturen kreist, um Versuche, sie zu verstehen, ja sogar, sie sich anzueignen, sich mit ihnen zu identifizieren. Es sind Versuche, die – vorerst überraschend beim ersten Lesen – auffallend oft scheitern. Hineingewoben in den Reisebericht ist auch eine Liebesgeschichte, so dass die Gedichtsuite auch als „Punktroman“¹⁷⁴ gelesen werden kann. Mehr oder weniger offen wird von Spannungen, von Kolusionen¹⁷⁵ zwischen den fiktiven Reisegefährten Prinz Adrian und

¹⁷⁴ Zu dieser Hybridgattung vgl. Skjeldal, „Det voksne barn“; Lemhagen, „Å ena sidan“.

¹⁷⁵ Vgl. Baumgartner/Möckel, Jan Erik Vold.

Herzdame erzählt, und Herzdame kehrt nicht mit Adrian zurück nach Oslo, sie bleibt bei den Indianern in Walpi, Arizona.¹⁷⁶

Ich werde diesen Gedichtband, der wie immer bei Vold trotz des scheinbaren Plaudertons streng durchkomponiert ist, ausgehend von einem Frageinteresse lesen, das in ihm ein komplexes, durch und durch interkulturelles Projekt sucht.¹⁷⁷ Dabei ist die methodische Überlegung hilfreich, dass diese Gedichte als Elemente eines Punktromans ein narratives Ganzes bilden, von dem aus erst der Sinn eines einzelnen Gedichts bestimmt werden kann. Dazu gehört auch, dass das lyrische Er (Prinz Adrian) wie die Figur eines fiktionalen Erzähltextes behandelt wird. Seine Rede, identisch mit den Gedichten, ist kategorial geschieden von der Autorintention. Adrian braucht nicht Jan Erik Volds Sprachrohr zu sein, ja seine Gedichte können figurenperspektivisch und je nach der Stelle ihres Auftretens im narrativen Verlauf einem situationsinadäquaten Bewusstsein entsprungen sein: Der fiktive Lyriker-Protagonist kann eine Entwicklung durchmachen.

Und schließlich gehört *Cirkel, Cirkel* in seiner Eigenschaft als Reiseschilderung einer hybriden Gattung an. Manfred Pfister sagt von ihr:

Situating between fiction and factual prose, it can unsettle our belief in this conventional opposition, and as a transcultural genre mediating between cultures it can problematize culturally encoded projections of Self and the Other.¹⁷⁸

Kurzer Theorie-Exkurs

Vorerst aber muss mein theoretischer Rahmen verdeutlicht werden.

Unter „Multikultur“ verstehe ich das kontingente Faktum, dass wir sowohl konkret als auch durch das Internet im Zeitalter der Globalisierung und durch eine wohl nie zuvor in diesen Ausmaßen erlebte Migration in einer Situation leben, die in allen Bereichen, angefangen beim Essen,¹⁷⁹ im Nebeneinander von Kulturelementen verschiedenster Provenienz besteht. Moderne Technologie, Reise- und Informationsmöglichkeiten wie Flugzeug, Massentourismus, Fernsehen, Internet, und die Nachbarschaft von Angehörigen der unterschiedlichsten Migrationsgruppen haben anarchisch diese Realität geschaffen.

¹⁷⁶ Eine gute Charakteristik vor allem auch der formalen Besonderheiten von *Sirkel, sirkel* gibt Weibel, „Jan Erik Vold: Cirkel, Cirkel“.

¹⁷⁷ In einem Interview mit Janneken Øverland wird Vold gefragt, ob das Buch neben einem philosophischen und einem erotischen auch ein ökopolitisches Thema habe. Vold bestätigt dies. Vielleicht ist Ökopolitik der Begriff, der damals dem, was man heute Interkulturalität nennt, am nächsten kam. Vgl. Vold, *Uten manus*, S. 38f.

¹⁷⁸ Manfred Pfister, „Bruce Chatwin and the Postmodernization of the Travelogue“, S. 83.

¹⁷⁹ Vgl. die kritische Analyse von Manuela Bojadzijeve, „Fremde Töpfe. Kulinarische Vorstellungen von Multikulturalismus“, in: Mayer/Terkessidis, *Globalkolorit*, S. 303–312.



Han rir hjem på oksen

Ob wir es wollen oder nicht, ob wir es begrüßen oder uns davor ängstigen: die Realität der europäischen urbanen Gesellschaften kann anders als in Kategorien der Multikulturalität gar nicht wahrgenommen und beschrieben werden.¹⁸⁰

Mit „Inter-“ oder „Transkulturalität“ meine ich ein reflektiertes, akzeptierendes und gestaltendes/gestaltetes Verhältnis zur multikulturellen Realität. Hier geht es um ein ethisches, künstlerisches, wissenschaftliches und/oder politisches Programm, um eine Utopie vielleicht. Man sieht einen Gewinn darin, sich einen doppelten oder multiplen Blick anzueignen, der das Fremde und das Eigene als interagierende Größen wahrnimmt und einen Raum öffnet für eine Kommunikation, in der das Eigene, die alte hegemoniale Monokultur, sich mit dem Fremden überlappen und vermischen darf, so dass etwas Drittes entsteht, etwas mitten zwischen („inter-“) meinem bekannten Alten; oder etwas, das in einem Transformationsprozess durch („trans-“) diese beiden Positionen hindurchgegangen ist. Es geht um eine Relativierung der Positionen, ohne dass ich mein Eigenes aufgebe oder mich naiv anmaßend mit dem Fremden identifiziere, es mir einverleibe. Die kulturellen Differenzen sollen respektiert werden, aber sie sollen nicht mehr als gegenseitig exkludierend, als höher- oder minderwertig aufgefasst werden, was alles wiederum voraussetzt, dass Kultur und Identität nicht als statische und naturgegebene Größen zu denken sind.

In diesem Projekt oder Raum entwickelte sich eine interkulturelle Theorie, die „Kulturen“ (Plural!) etwa wie folgt definiert: Kulturen sind dynamische Systeme, die relativ offen zueinander sind, sie konstituieren sich gegenseitig und sind in ständiger Veränderung. Sie sind auf Austausch und Wandlung angelegt und konstituieren sich in diesen Wandlungen wechselseitig.¹⁸¹ „Kultur impliziert Differenz, doch die Differenzen sind nicht mehr, wenn man so will, taxonomisch; sie sind interaktiv und brechen sich gegenseitig.“¹⁸²

Die Kulturen lassen sich nicht eine zur anderen addieren, das wäre bloße, repressiv tolerante oder konsumistische Multikultur, ein Gemischtwarenladen.

Sie begegnen, vermischen, alterieren und rekonfigurieren sich. [...] Jede Kultur ist in sich ‚multikulturell‘, nicht nur, weil es immer vorgängige Akkulturation gegeben hat und es keine einfache und reine Herkunft gibt, sondern grundlegend deshalb, weil der Gestus der Kultur selbst einer des Vermischens ist: es gibt Wettbewerb und Vergleich, es wird umgewandelt und uminterpretiert, zerlegt und neu zusammengesetzt, kombiniert und gebastelt.¹⁸³

„Monokultur“ im eigentlichen Wortsinn gibt es also überhaupt nicht. Es handelt sich hier um einen politisch und wissenschaftlich höchst obsoleten Begriff, um den Wunsch nach einer Leitkultur, die da, wo sie politisch durchgesetzt wurde, noch immer in Kulturlosigkeit und Katastrophen geführt hat.

¹⁸⁰ Christoph Wingender, „Berlin als Paradigma einer multikulturellen Werkstatt“, in: Kessler/Wertheimer, *Multikulturalität*, S. 165.

¹⁸¹ Vgl. Wierlacher/Bogner, *Handbuch interkulturelle Germanistik*, S. 259.

¹⁸² Arjun Appadurai, zit. in Bachmann-Medick, *Kultur als Text*, S. 287.

¹⁸³ Jean Luc Nancy, „Lob der Vermischung“, in: *Lettre International* 21, 1993, S. 5f.

In dem hier skizzierten Rahmen¹⁸⁴ möchte ich nun Enzensbergers eingangs zitierten metaphorischen Begriff von der Weltsprache der Poesie verstehen, als Analogie zu World Music Fusion etwa. Und auch die Funktion von Intertextualität kann so schärfer gefasst werden. Intertextualität ist ein zentrales Verfahren, um in der Werkstatt der Kunst Transkulturalität zu schaffen und zu reflektieren.

Prinz Adrians Reise – Intro und das fremde Russland

Die erste Station auf der Reise von Prinz Adrian und seiner Begleiterin Herzdame ist Stockholm. Im Norden von Stockholm besuchen sie den Maler Jan Håfström. Es heißt von ihm, er sei lange auf Reisen gewesen, jetzt male er Schicht um Schicht Schwarz, als ob er nach Licht grabe, das Licht im eigenen Acker suche. Es geht also um einen Kollegen, der seine Reise – seinen Kreis – abgeschlossen hat, indem er zu sich selbst zurückgefunden hat, bzw. in der Introspektion und nicht in der Begegnung mit der Fremde seine Persönlichkeit zu konstituieren sucht. Und sie besuchen die Witwe Gunnar Ekelöfs, die ihnen erzählt, wie sie die Asche ihres Mannes in Sarden beim Artemistempel in den Fluss gestreut habe. Ein schwedischer Dichter also, der das andere Extrem repräsentiert, der nicht an seine nationalen Wurzeln und Ich-Identität gebunden sein wollte, sondern vielmehr posthum emigrierte, ja förmlich diffundierte. Was wird Adrian wählen? Oder gibt es etwas zwischen Nabelschau (alias Monokultur) und Selbstaufgabe (alias Globalisierung)?

Die erste richtige Erfahrung von Fremdem machen die beiden Reisenden in Leningrad. Sie unternehmen eine Fahrt mit der Straßenbahn, um sich wie zu Hause in Oslo vorzukommen. Aber bald kommen sie zu schäbigen Stadtteilen, „über die wir/ nichts/ wissen – mit Kopfsteinpflaster, Läden, Stukkatur// und Fahrgästen mit Stahlzähnen/ die wir nie/ mehr/ sehen werden [...]“. Man hat gerade den Tag der Oktoberrevolution gefeiert. Und sogar die Ablaufrinnen der Häuser sind anders. Aber sie lassen sich immerhin mit etwas Bekanntem vergleichen, ja mit der Natur, sie sind „[v]om Durchmesser/ eines Birkenstammes“.

In Moskau beobachtet Adrian die Menschenmassen, die vorbeiströmen und sich zu Warteschlangen formieren. Er starrt in alle Augen – „Wie ein Fels im Wasserfall. Ja, wir sind/ im/ Namenlosen.“ Hier ist die kulturelle Differenz zu groß. Adrian sieht, aber er lässt sich nicht vom Strom mitreißen, bleibt außen vor, ein Fremdkörper außerhalb der Dynamik des Anderen, er verhärtet sich zu einem Stein. Und er resigniert vor dem Problem, dem Geschehen Sprache zu verleihen, ihm einen „Namen“ zu geben.

¹⁸⁴ Da die Transkulturalitätstheorie sich mit der Theorie der Postcolonial Studies überschneidet, kann man zur weiterführenden Orientierung mit Gewinn Elisabeth Herrmanns Aufsatz lesen: „Postkolonialer Diskurs und Literatur der Migration im nordischen Kontext: Prolegomena zu einer anderen Art von ‚Reiseliteratur‘“, in: Van der Liet/Surmatz, *Postkoloniale tilgange til nordisk reiselitteratur*. Zur Reiseliteratur in der postkolonialen bzw. transkulturellen und postmodernistischen Perspektive vgl. auch das Themaheft „Reiselitteratur“, *NORskrift* Nr. 109 (2005).

Das nächste Gedicht handelt von den Krähen über Leningrad und Moskau, und vom Spatz, der zwischen dem Gitter um einen Baum aufpickt, was dort zu finden sein mag. Erneut ist es hier die Natur als etwas Wiedererkennbares, Vertrautes, an das man sich in der Fremde halten kann. Mit einer gewissen Erleichterung denken die beiden an die Abreise mit der Transsibirischen Eisenbahn. Aber zuerst besuchen sie noch den Russischen Staatszirkus. Das Gedicht artikuliert die Beobachtung, dass man nur reagiert auf etwas, also nur das versteht, wovon man eine gewisse Vorerwartung schon hat. Alles andere kann sogar Angst auslösen. Ein Clown muss stolpern, hinfallen, sich neben den Stuhl setzen. Wenn er sich als akrobatischer Jongleur erweist, ist es nicht mehr lustig. „Erst/ nach dem Applaus, als der Clown// aus der Manege geht/ und über seine Schnürsenkel stolpert, trauen sich die Kinder/ wieder/ zu lachen.“

Adrian fängt an zu reflektieren, ziemlich fragmentarisch, vorläufig. Der ganze Gedichtzyklus, die ganze Reisereportage ist fragmentarisch. Pointillistisch werden Momente gegeben, Bruchstücke, Puzzleteile, Digressionen, Anekdoten, die der Leser zusammensetzen muss und über die er nachdenken soll. Immerhin:

Ich, Adrian, habe/ ein/ neues/ Leben begonnen. Zu meinem, Adrians, neuen// Leben gehören/ neue/ Orte, neue Wörter. Und, wenn wir am Abend/ auf die Straße// hinaustreten, die alte/ Frage/ vor dem Hotel: Der Neumond über dem Metropol/ – wie neu ist der?

Hier wird sowohl das Differente, Neue, als auch das Bekannte, das Wiedererkennbare, das Universelle oder Archetypische festgehalten. Vold spielt an auf ein Gedicht von Olav H. Hauge, in dem es ambivalent oder pessimistisch zur Differenz heißt, „ich setze große Hoffnungen auf den Neumond, aber es ist wohl der alte.“ Die Natur und die „straßenbahnblauen“ Häuser, die man tage- und nächtelang und vom Transsibirien-Express aus sieht, sind sozusagen unproblematisch, Vold und Adrian kennen sie von zu Hause, und Vold ist bekannt als Sänger der blauen Oslo-Straßenbahn und der Birken und Fichten Norwegens. So lassen sich auch in Russland einige schöne Naturgedichte formulieren.

Auf der gottverlassenen „Station Zima singt Jevtuschenko Blues“. Unter diesem Titel gibt Vold hier seine Übersetzung eines Gedichts des Russen wieder. Die kulturelle Differenz wird reduziert, indem als Verstehensrahmen eine amerikanische Musik- und Textform verwendet wird, der relativ gesehen vertrautere Blues als Vermittlungsinstanz oder Mittel zur Inkorporierung „des Russischen“. Und Adrian findet sogar einen Archetypus, oder, wie es in der Interkulturalitätstheorie heißt, eine Universalie: die Trauer um eine Frau, die einen verlassen hat. Das ist es ja auch, was Adrian am Ende der Reise widerfahren wird.

Nach vier Tagen und Nächten nähern sich die Reisenden dem Meer, und der Zug windet sich zwischen Bergen und Hügeln, „die chinesisch aussehen“, das heißt fremd, aber eben nicht fremder, als man sie sich vorgestellt hat – siehe die Kinder im Russischen Staatszirkus. Die letzte Verszeile lautet: „Die Fenster lassen sich öffnen.“ Das ist ein altes, sinnschweres Leitmotiv in der Lyrik von Jan Erik Vold; es gab sogar schon einmal einen „Prinzen“, der die Schachtel, in die er eingeschlossen war, ver-

ließ, im Schlusstext der surrealistischen Kurzprosasammlung *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*Von Zimmer zu Zimmer. SAD & CRAZY*) von 1967. Das heißt, Adrian will und kann hinausschauen, das Neue näher erforschen, sich im Anderen erfahren.

Die erste, eben besprochene Abteilung Gedichte heißt „Durch die russischen Wälder“. Die nächste ist überschrieben mit „Spuren verfolgen“. Mit dem Wald und den Spuren wird u. a. auf die (allerdings nur schwach akzentuierte) Märchenstruktur des Gedichtzyklus verwiesen, die impliziert, dass der Reiseverlauf auch einen Individuations- und Bewusstseinsprozess mit sich bringt. *Cirkel, Cirkel* hat allerdings nicht das für Volksmärchen obligatorische Happy End mit einem Prinzen, der die Prinzessin und das halbe Königreich bekommt. Es wird sich zeigen, ob ein gelungener Erkenntnisprozess auf einer anderen Bildebene festzumachen ist. Deutlich wird auf jeden Fall durch das ganze Buch hindurch, dass es um ein *quest* des Prinzen geht.¹⁸⁵

Thor Heyerdahl, Harpo Marx, Buster Keaton, Mojo, Uisakavsak ...

Unsere Reisenden sind also am Stillen Ozean angekommen. Aber bevor die Abteilung „Japan“ beginnt, finden sich unter der Rubrik „Spuren verfolgen“ vier Digressionen. Die erste handelt von Thor Heyerdahl und ist eine der vielen Anekdoten in diesem Buch, die von kleinen Helden, von volkstümlichen Idolen erzählen, von Menschen, die kühne, aber ungefährliche, nicht gerade weltbewegende Ideen haben und Dinge fertig bringen, die ihnen niemand zugetraut hätte.¹⁸⁶ Nur Heyerdahls Mutter glaubte an ihren Sohn: „Lass von/ dir hören/ wenn du drüben bist.‘ Und er kam rüber.“ Wiederum scheinbar unmotiviert ist auch das Gedicht über Harpo Marx, eine Szene aus einem Film, den Adrian 1950 gesehen hatte. Nach der Vorstellung hatten die Jungs über die Atombombe gesprochen, und dies ist natürlich die Assoziationsbrücke. Wie die Story von Thor Heyerdahl geht es um Eigenschaften von Märchenhelden, die nie aufgeben, schlau, willensstark, optimistisch und verwegen sind und ohne die, wie im Film „Eine Nacht in Casablanca“, wir verloren wären: Harpo lehnt an einer Hauswand, und als ein Polizist ihn anschnauzt, er brauche das Haus nicht zu stützen und ihn wegriß, stürzt das Haus ein. Aber wenn Adrian bei der Ankunft in Japan sich daran erinnert, dass sie damals über die Atombombe gesprochen hatten, ist das ein Hinweis darauf, dass die Globalisierung mit Imperialismus und Krieg den Rahmen für die Multikultur darstellt, wodurch das Projekt der Transkulturalität zugleich erzwungen wird und ständig gefährdet ist.

¹⁸⁵ Vgl. Bergan, „Når villmannen våkner“, S. 71. In diesem Aufsatz finden sich viele interessante Parallelen zwischen der Reise Helge Ingstads 1926 zu den Indianern in Nordkanada und Adrians Reise!

¹⁸⁶ Vgl. Thomas Wägenbaur in Kessler/Wertheimer, *Multikulturalität*, S. 139: „Die große Erzählung und ihre Funktoren (Helden) sind passé [...]. Es gibt aber noch die Mikronarrative der lokalen Lesarten“, als eine Gegenkraft, denn „auf der politischen Bühne herrschen durchaus noch die ‚großen Erzählungen‘ und seien es die des ‚weißen Mannes‘, des ‚Pluralismus‘ oder des ‚Mehrerts‘.“

Die lose, oder besser gesagt offene, assoziative Komposition dieses Gedichtbandes, die sich oft bis hinein in die einzelnen Gedichte erstreckt, gibt dem Autor die Möglichkeit, zwischen heterogenen, positiven und negativen, gegenwärtigen und historischen Erfahrungen und – vergleichend – zwischen verschiedenen Orten und Kulturen zu pendeln. Adrian (und die Leser) müssen die Erfahrungsfragmente und die neuen und fremden Impulse mit alten Spuren (eigenen Spuren und Spuren anderer) verknüpfen, ohne rabiāt und vorschnell ein System konstruieren und alles in einen Rahmen pressen zu können. Hier geht nicht alles auf in Ja und Nein bzw. Entweder-Oder.

Das Japanische

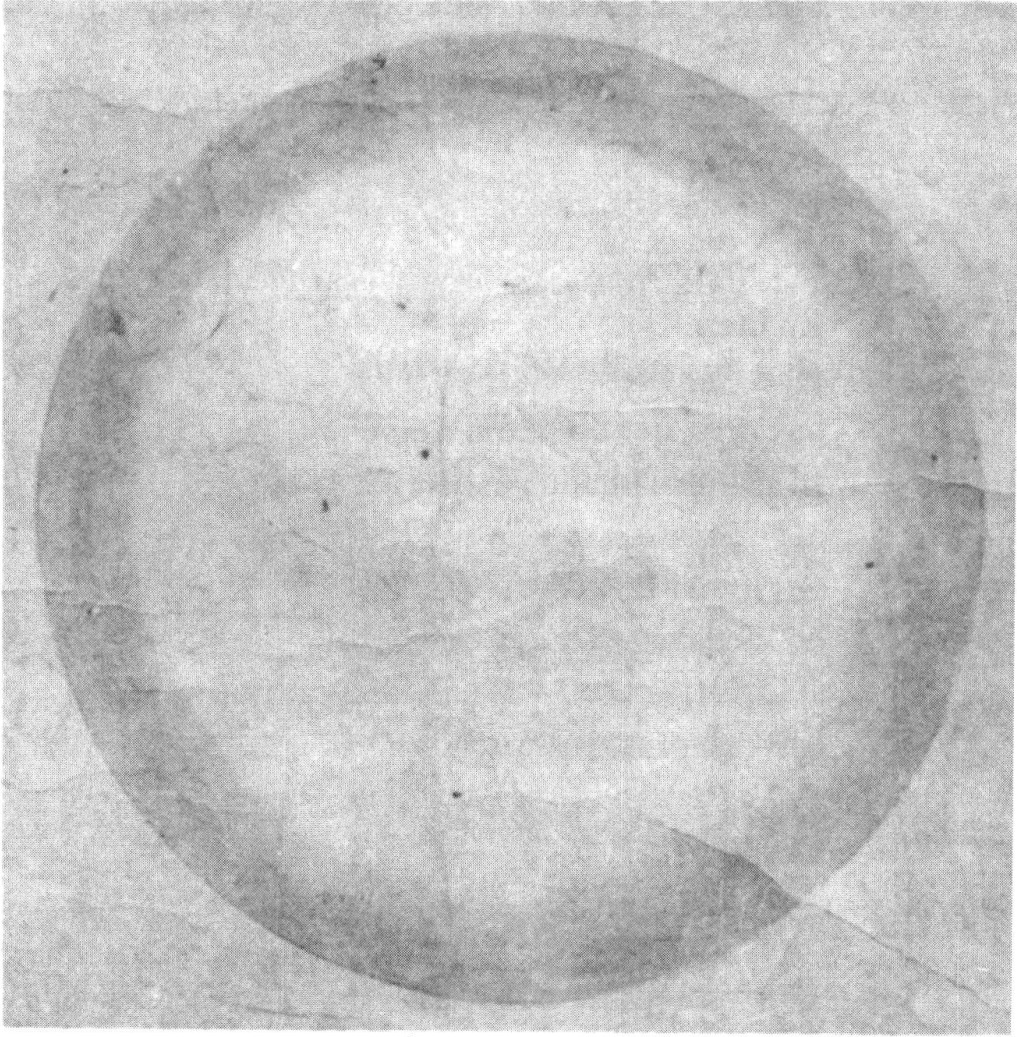
Und erst jetzt kommen wir nach Japan, zu der Abteilung mit dieser Überschrift. Auf die Begegnung mit Japan und mit japanischer Kultur sind der Autor und sein Protagonist besser vorbereitet als auf die Begegnung mit Russland. Vold hat selbst Haikus geschrieben. Und er weiß viel über den Zenbuddhismus.¹⁸⁷ Die Frage wird sein, ob er einem Phantom anhängt, das Allen Watts bei den Beat Poeten „Beat-Zen“ oder „Square-Zen“ genannt hat.¹⁸⁸

Das erste Gedicht in der Abteilung „Japan“, mit dem Titel „Der Springbrunnen“, ist, soweit ich es zu beurteilen vermag, kongenialer Zenbuddhismus, und es ist nicht etwa als Übersetzung ausgewiesen. Vold/Adrian demonstrieren hier, dass sie fast selbst Japaner sind:

– und das Wasser
fallend
und
fallend, fallend
und
fallend, ich
hatte
einen Namen, aber –

¹⁸⁷ Vgl. Ellen Johns, „Bak alle ansikt er intet ansikt“.

¹⁸⁸ Vgl. Hannelore Möckel, „Jan Erik Vold. Schellen des Nichts“, S. 20.



Alt er glemt

Im darauf folgenden Gedicht: „in diesem Land, wo/ kaum ein Zeichen// ist wie zu Hause“, erfährt Adrian dann doch Fremdheit, und er bewältigt sie auf eine handfeste Weise, die *auch* zenbuddhistisch ist. Adrian hebt einen Nagel von der Straße auf und wendet ein Koan an, wenn er sich selbst auffordert: „Schlag ihn/ in die Wand!“ Man vergleiche das Koan, in dem der Zen-Meister auf die Frage des Schülers, was sein Ich sei, antwortet: „Iss deine Grütze auf!“

Einer der interessantesten Texte für meine Perspektive ist das Gedicht mit dem Titel „Kabuki“:

Der Hengst brennt. Der Hof
brennt. Der Held
wütet. Der Held
sinkt
auf die Knie und wütet. Gegen
den Verrat. Gegen das Schicksal.
Gegen die Welt. Es
klingt wie Coltrane im Village Vanguard
mindestens. So rasend
glaube ich, könntest
du auch werden, sagt Herzdame – wenn
du wolltest.

Kabuki ist eine andere Tradition als der Zenbuddhismus mit seinem leisen, lakonischen Quietismus und seiner Verneinung der Gegensätze. Im Kabukitheater gibt es Dramatik und Pathos und eine Brutalität, mit der wir von unserer Kultur her nicht vertraut sind. Japanische Kultur ist also nicht ohne interne Differenzen! Adrian braucht wiederum die amerikanische Musik als Vermittlungsinstanz und Verstehensrahmen, er generalisiert, er holt das Fremde hinein in den eigenen bzw. den ihm vertrauteren Horizont, wenn er die Kabukivorstellung vergleicht mit dem Tenorsaxophonisten John Coltrane in einem berühmten Live-Mitschnitt aus dem New Yorker Jazzclub Village Vanguard von 1961. Die Aufnahme dokumentiert eine für ihre Zeit noch nie gehörte Frenesie in der Soloimprovisation und im Zusammenspiel mit dem Drummer Elvin Jones, dem Pianisten McCoy Tyner und dem Bassisten Reggie Workman. Die Reaktion der Herzdame dagegen ist „typisch weiblich“. Sie projiziert das Theatererlebnis auf ihre Beziehung zu ihrem „zenbuddhistisch“ geduldigen und milden Mann, wenn sie meint, genauso hätte er Grund dazu, wütend auf sie zu sein, wenn er bloß wollte. Herzdame erlebt Adrian als konfliktscheu. Man ahnt einen Kulturkonflikt und einen Konflikt bei unserem Paar, der nicht bearbeitet werden kann, weil Adrian Zenbuddhist spielt. Das Gedicht veranschaulicht das Problem, dass europäisch, westlich sozialisierte Menschen sich nicht ohne weiteres aus dem Zusammenhang gerissene Stücke aus einer fremden Kultur einverleiben, sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang entfernen und sie in eine soziale Kommunikation hereinholen können, die nach einem anderen Regelsystem funkti-

oniert.¹⁸⁹ Es mag auch sein, dass Herzdame als Frau und als weiblicher Künstler andere Probleme hat als zu versuchen, sich ein willenloses zenbuddhistisches Nichts anzueignen. Dass sie Künstlerin ist, aber auch, dass ihr Künstlertum durch die Reise mit Adrian gefährdet ist, weiß der Leser, weil sie im Transsibirien-Express ihr Malkästchen vergessen hat!

In dem Interview, das Janneken Øverland mit Vold führte, sagt Vold denn auch, Herzdame fungiere als formidabler Bremsapparat auf die Art und Weise, auf die der Prinz die Welt erfährt. Ihre Stimme liege die ganze Zeit unter dem Text des Mannes, schon fast als aktiver Widerstand.¹⁹⁰

Adrian fährt nun unverdrossen fort, sich „japanisch“ zur Welt zu verhalten. Er schreibt schöne japanische Gedichte – bis sich plötzlich in einer der typischen Digressionen die Erinnerung an ein Foto mit einem rot uniformierten dänischen Briefträger dazwischen schiebt. Das beinhaltet auch die Erinnerung an seinen Vater, der dieses Bild – „ein Druck/ bereits verblasst“ – liebte. Hier müssen viele Glieder im Erkenntnisprozess, den die Reise in Adrian auslöst, weggefallen oder verdrängt worden sein. Ich gehe davon aus, dass alles, was in diesem Buch aufgegriffen wird, wie der Kontext, in dem dies geschieht, der Stellenwert im Ganzen, relevant ist. Hier geht es vielleicht um idiotische, vollständig arbiträre nationale Symbole und Identitätsmarkeure wie die roten Jacken der Postboten in Dänemark. Vielleicht auch um Tiefenpsychologie, um eine angedeutete Revolte gegen den Vater¹⁹¹ und seinen scheinbar doch noch nicht ganz überwundenen („verblassten“) „Druck“, d. h. das internalisierte westeuropäische und jüdisch-christliche Gesetz des Vaters, die protestantische Ethik und die supernorwegische Monokultur, zu deren Überwindung das „Japanische“ von Adrian instrumentalisiert wird. Wie aus Trotz folgen auf das Postboten-Gedicht drei authentische chinesische bzw. japanische Gedichte in der Übersetzung von Jan Erik Vold – und weitere eigene „japanische“ Dichtungen von Adrian/Vold.

Die Japan-Abteilung ist lang. Adrian fühlt sich fast zu Hause in Japan, er möchte sich jedenfalls nicht von diesem Glauben trennen.¹⁹² Wenn der Leser glaubt, das Kapitel sei abgeschlossen, kommt noch eine kleine Abteilung mit der Überschrift „Zero“, ein Nachtrag zu Japan sozusagen. Hier wird endlich eine Distanz etabliert, die kulturelle Differenz wird markiert. Eines der vier Gedichte handelt davon, wie unsere Erwartungen, das, was wir über die fremde Kultur zu wissen glaubten, unversehens enttäuscht werden können. Das wird mit einer Anekdote über einen jesui-

¹⁸⁹ Zur Identifikation von Touristen mit einem selbst erfundenen anderen, vgl. Terkessidis in: Mayer/Terkessidis, *Globalkolorit*, S. 77ff. In diesem Zusammenhang könnte man Spekulationen nachgehen, warum Herzdame bei den Indianern bleibt, was das für sie bedeutet und wohin das führt, während Adrian ja doch wieder nach Hause gelangt!

¹⁹⁰ Vgl. Vold, *Uten manus*, S. 38f.

¹⁹¹ Vgl. zum traumatischen Verhältnis von Herzdame zu *ihrem* Vater das Gedicht „Hotel Howard, neunter Stock“ in der amerikanischen Abteilung von *Cirkel, Cirkel*.

¹⁹² Vgl. Vold im Gespräch mit Noel Cobb, wo es darum geht, ob es möglich sei, ein „Schreibtisch-Buddhist“ oder ein grönländischer Buddhist zu sein („Kan en Eskimo være buddhist?“, in: Vold, *Poetisk praksis 1975–1990*, S. 295–310).

tischen Missionar vermittelt, der 1549 ein Zen-Kloster in Kagasjima besuchte. Er fragte den Abt, was die Mönche tun, die da streng konzentriert in Lotusstellung am Boden sitzen. Zur Überraschung des Europäers antwortete der Abt lächelnd: „Einige rechnen aus, wie viel Almosen// sie in letzter Zeit bekommen haben, andere/ grübeln darüber nach, wie sie sich bessere Kleider/ verschaffen könnten.“

Dieses Gedicht ist von Kjell Heggelund auf eine Weise kommentiert worden, die direkt in mein Raisonnement passt. Heggelund bezeichnet das ganze Buch als „Bildungswerk“, verkleidet als Reisebuch. Der Bildungsprozess nehme Form an im Spannungsfeld zwischen Texten aus unterschiedlichen Kulturkreisen, Texten, die alle auf eine Überwindung falscher Bilder abzielen. Anekdoten über die erste Begegnung von Menschen mit der „Geschichte“, bzw. mit den Weißen, werden den Touristen-Erfahrungen von Adrian und Herzdame gegenübergestellt. Es geht u.a. um unsere Vorstellung von den östlichen Kulturen als etwas den unseren diametral Entgegengesetztes. Adrian sei, als „Leserfigur“, die Vold in seinen Text eingeschrieben habe, geprägt von einem ‚romantischen‘ Verhältnis zu allem Östlichen. Im Endeffekt durchstoße Vold die ideologischen Verschleierungen und konfrontiere uns mit unserem eigenen Spiegelbild, da wo wir uns gerne als ‚andere‘ gesehen hätten. Aber andere seien nun einmal andere, konstatiert Heggelund, der offensichtlich von Edward Saids Orientalismus-Begriff aus argumentiert.¹⁹³

Gutgemeinte oder naive Bewältigungsversuche der Multikulturalität verfallen leicht in den Fehler, die Differenz zu verwischen, entweder in einer imperialistisch manipulativen Harmonisierung oder in einem essentialistischen Universalismus. Auf der anderen Seite finden sich ebenso falsche fasziniert exotistische Dichotomien und Polarisierungen, deren Abwertungen wie Idealisierungen des Anderen sich einem verdeckten Ethno- und Eurozentrismus verdanken. Es ist das Verdienst von Jan Erik Volds Lyrik in *Cirkel, Cirkel*, dass der Protagonist auf einen Bildungsweg geschickt wird – mit dem deutlichen Risiko, enttäuscht zu werden.¹⁹⁴ Im Interview mit Janneken Øverland sagt Vold, Adrian komme mit einem leeren Kopf nach Hause zurück – aber deshalb nicht notwendigerweise dümmert!¹⁹⁵

Noch stärker wird die Differenz markiert in dem Gedicht über den Schriftsteller Mishima, der nach allen Regeln der „Kunst“ ein formvollendetes Harakiri begangen hatte. Die letzten Zeilen lauten: „So rollt Vieles/ in Nichts aus.“ Das Wort Nichts ist ein Schlüsselwort in *Cirkel, Cirkel*. Als Bezeichnung einer als positiv erlebten Indifferenz, Resultat von Meditation, das Satori des Zen, ist es ein Faszinosum, ein Gegenstand der *quest*. Doch hier nun zeigt es sich, dass es keineswegs nur positiv besetzt ist. Jan Erik Vold, der also – man muss sich dessen immer wieder vergewissern – nicht ganz identisch ist mit dem fiktiven Adrian, obwohl er viele biographische Er-

¹⁹³ Vgl. Heggelund, *Øst er vest og vest er øst*, S. 233 und 236.

¹⁹⁴ Von Martin Heidegger ist überliefert, dass er während einer Kreuzfahrt im Mittelmeer lieber an Bord blieb, als sich sein Griechenlandbild nehmen zu lassen. Das andere Extrem bilden die Griechenlandtouristen, die sich dort wie Griechen gebärden. Vgl. Mark Terkessidis, „Das Land der Griechen mit dem Körper besuchen“, in: Mayer/Terkessidis, *Globalcolorit*, S. 65ff.

¹⁹⁵ Vgl. Vold, *Uten manus*, S. 42.

fahrungen mit diesem teilt, hat seinen Text poetisch so angelegt, dass er dem Leser Anlass zur Reflexion über Möglichkeiten, Irrwege und Grenzen der Interkulturalität wird. Der weitere Textverlauf verdeutlicht dies.

Krise auf den Südseeinseln

Es ist nicht möglich, in einem Aufsatz *Cirkel, Cirkel* so ausführlich zu kommentieren, wie ich es bis jetzt getan habe; im Original umfasst der Gedichtband 307 Seiten. Wichtig für meine Lesart, die nach einem Erzählgefälle sucht, ist es jedoch, aufzuzeigen, dass Adrian im Folgenden Gefahr läuft, sich selbst zu verlieren, wenn er nach „einem echten Stück Nichts“ sucht, und der „Vogel von Kapingamarangi“ ihn lehren will, dass es keinen Unterschied gebe zwischen Ja und Nein. Der Vogel lockt Adrian mit dem Versprechen, „that is/ when your heartache/ comes to an end“! Bezeichnenderweise erlebt Adrian dies in der Südsee, der banalsten exotischen Illusion von uns Touristen – Hula hula „Trauminseln“(!) –, ein Raum, in dem schon Gaugin der Subjektverlust drohte, und der als Ort der Regression in vielen kitschigen Schlagern, unterstützt von pseudoethnischen Hawaiiitarrenklängen, besungen wird. Das Wagnis Transkulturalität ist aber ein echtes Risiko, es kann in existentielle Krisen münden,¹⁹⁶ das wissen und fürchten die, die ihm mit dem Ruf nach einer Leitkultur begegnen möchten. In *Cirkel, Cirkel* sieht das so aus, wenn der Vogel Adrian den „Nada-Gesang“ vorsingt: „Die Sonnenmühle mahlte, der Sand// glühte, der Prinz/ wusste nicht/ wo er war. Der Prinz/ brach in Lachen aus.“ Delirium, Schizophrenie preist nur als Utopie, wer davon nicht wahnsinnig wird, hat jemand im Zusammenhang mit der Diskussion über Berührungspunkte und Unterschiede zwischen Postmodernismus und Transkulturalität gesagt – witzig, an die Adresse von Deleuze und Guattari.¹⁹⁷ Der Sinn des Geschehensverlaufs in Volds Gedichtbuch dürfte der sein, dass zwar die rigide binäre Logik, die taxonomische Denkweise, die oft dem Westen zugeschrieben wird, überwunden werden soll, aber Unterschiede gibt es trotz allem. Ein Essay von Chang Tung-Sun, der 1971 in *Vinduet* stand und chinesisches und westliches Denken einander gegenüberstellt, propagiert eine „korrelative Logik“. Vielleicht läge hier die Lösung, und im Projekt der Interkulturalität und mit den Erfahrungen Adrians zeichnete sich eine Art kontrollierter kultureller Hybridität¹⁹⁸ als Utopie ab.

¹⁹⁶ Vgl. Wierlacher/Bogner, *Handbuch interkulturelle Germanistik*, S. 261: „[Mit dem Polylog der Interkulturalität] bricht jedoch nicht die große Harmonie aus; denn alle Interkulturalität bleibt wie jede Fremderfahrung eine Zumutung, eine Irritation und eine Herausforderung, mit der wir uns ähnlich wie der Künstler im Allgemeinen oder der Orchesterspieler aufs Spiel setzen [...].“

¹⁹⁷ Vgl. Thomas Wägenbaur, „Postmoderne und Transkulturalität. Der feine Unterschied“, in: Kessler/Wertheimer, *Multikulturalität*, S. 134.

¹⁹⁸ Zum Begriff der kulturellen Hybridität, der von Homi Bhabha lanciert wurde, vgl. u. a. Wierlacher/Bogner, *Handbuch interkulturelle Germanistik*, S. 261; weiter Mayer/Terkessidis, S. 10f.: „Aus vielen Gründen verbietet sich der affirmative Gebrauch des Begriffs ‚Hybridität‘. [...] Ob Hybridität befreiend oder aufs neue einengend wirkt, ist von Fall zu Fall zu prüfen.“

In diesem Reiseabschnitt wird Adrian nun auch zunehmend bewusst, dass globaler Tourismus und Multikultur in einem Kontext von Imperialismus und schiefen Machtverhältnissen und ungerechter Wohlstandsverteilung vor sich gehen. Er liest auf einer Mauer auf Hawaii:

JOIN THE ARMY, SEE NEW
PLACES, EAT

NEW FOOD, MEET
NEW
PEOPLE
AND KILL THEM!

USA – Jazz – der Ring schließt sich?

Bis jetzt ging es hauptsächlich um Adrians Begegnung mit dem „Japanischen“, dem Zenbuddhismus, mit einer Kultur, über die der Autor Vold viel weiß, die er sich zu einem gewissen Grad einverleibt hat und die sein Schreiben und Denken bis heute prägt. Wenn Vold jetzt Adrian und Herzdame auf ihrer Weltreise endlich in den USA ankommen lässt, suchen sie den Kontakt zu einer ganz anderen Kultur, mit der Vold als Jazzkritiker und Jazz & Poetry-Artist ebenso gut vertraut sein dürfte – die Musik der Schwarzen in Amerika, der Jazz. Hier bestätigt sich meine dialektische und problematisierende Narrationslektüre.

In Chicago wollen unsere beiden Touristen mit einem Bus eine Kultstätte in The South, dem Slum Chicagos, „Geburtsstätte des City Blues“, aufsuchen. Es heißt: „wir [...] dachten, wir hätten// da was/ zu suchen“! Sie werden jedoch aus dem Bus hinausgeekelt, in dem sie die einzigen Weißen sind: „sofort/ fing eine verbrauchte Frau mittleren Alters/ an// los/ zuschreien: ‚Charlie get/ off. Charlie/ get off!‘“ Der naive Versuch, die Frau zu beruhigen mit der Erklärung, man käme aus Norwegen, scheitert kläglich. Das Gedicht, das sich anschließt, ist wieder eine Anekdote. Sie handelt komplementär davon, wie der junge Lester Young, ergriffen vom Gottesdienst, nach vorne zum Altar gehen will und gestoppt wird vom Schild „NUR FÜR WEISSE“. In Buffalo wollen Adrian und Herzdame den Vibraphonisten Milt Jackson hören. Aber er spielt im vornehmsten Hotel der Stadt, viel zu teuer für unsere Reisenden. D. h. hier ist, was Adrian als Gegenkultur auffasst, zur Elitekultur geworden,¹⁹⁹ und einmal mehr vertun sich die beiden und missverstehen die sozialen Kontextualisierungen und Kodierungen der fremden Kulturäußerungen, wo sie geglaubt hatten, es sei ein Heimspiel für sie ...

¹⁹⁹ Milt Jackson war Mitglied des Modern Jazz Quartet, das im Frack auftrat und bei den Tagen für neue Musik in Donaueschingen gastierte!



Tilbake til kildene

In dem langen Gedicht „Ohne Worte, Fire Island“ fängt Adrian an, seine Erfahrungen zu bilanzieren. Wieder, wie damals, als der Vogel von Kapingamarangi ihn aufsuchte, hält er sich an einem Strand auf. Aber diesmal geht es um etwas Entgegengesetztes: um nüchterne Besinnung und um eine Relativierung des groß angelegten „Cirkel“-Projekts. Es scheint ein anderes Projekt auf: „AN DEN START GEHEN! mit dem/ was wir haben, um das Leben auf der Erde/ zu leben, unmöglich// und notwendig.“²⁰⁰ Die Suche nach „der echten Ware“ war nur ein Vorwand, um sich einmalig zu fühlen, findet Adrian jetzt heraus. In der Ambivalenz zwischen dem milden Lester Young – ansonsten Volds Favorit unter den Jazzern – und dem wütenden John Coltrane, zwischen der Schwäche für das Leben des Wasserverkäufers („Stell dir vor! Ein/ Leben// ganz/ ohne Fortschritt.“) und der Bewunderung für Leute wie Thor Heyerdahl und andere Helden schlägt das Pendel aus zugunsten der Helden, der lokal aktiven Lebenskünstler, der Akrobaten, Komiker und Stuntmen, von denen so viele Anekdoten in diesem Buch erzählen. Und wieder kommt ein Vogel, aber es ist nicht der Verführer ins Unterschiedslose, wie der von Kapingamarangi. Der Vogel auf Fire Island spricht überhaupt nicht mit ihm, und Adrian sagt sich: „Es gab// also Vögel hier draußen? – das hatte er vergessen. Er/ sah sich um.“ Wieder das Aha-Erlebnis des anderen Prinzen am Schluss von *Von Zimmer zu Zimmer. SAD & CRAZY!* Wenn es Vögel *draußen* gibt, dann war der sprechende Vogel von Kapingamarangi vielleicht *in* ihm, eine *Einbildung*, eine *Halluzination*?

Das „Japanische“, das Kontemplative wird jedoch nicht gänzlich verworfen, es ist jetzt nur besser reflektiert. Die letzten Worte dieses wichtigen Gedichts lauten: „Adrian ging hinunter ans Wasser. Hob/ vier/ *rundgeschliffene* Steine auf.“ Hier schließt sich ein Kreis von damals, als er in Tokyo einen Nagel „mit einer von vier Seiten *geschliffenen Spitze*“ aufhob (Kursivierungen von mir). Die beiden letzten Gedichte – Adrian ist jetzt wieder zu Hause in Oslo – sind dann ganz zenbuddhistisch. Oder gibt es da ein neues politisch-historisches Bewusstsein, das den Unterschied zwischen Ja und Nein, zwischen Gut und Schlecht, Vorher und Nachher voraussetzt, in dem Satz: „die letzte/ Kiefer// von dem, was/ einmal/ der/ Uranienborgwald war“?

Der rätselhafte Epilog – Fiasko oder Erkenntnisgewinn?

Nachdem der Reisebericht sein Ende gefunden hat, folgt ein äußerst merkwürdiger Nachtrag, eine Abteilung mit der Überschrift „Cirkel 2“. Die Überschrift muss bedeuten, dass alles, was vorausgegangen ist, der Cirkel 1 gewesen war. Vielleicht steht der Kreis 2 als *pars pro toto* für den ganzen ersten Kreis? Das Gedicht beschreibt die berühmte Bilderfolge von Shubun, mit einem Ochsenhirten, der seinen Ochsen verliert, ihn sucht und findet und dann Flöte spielend auf seinem Rücken nach

²⁰⁰ Im Gedicht „Funny“ aus *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* entschuldigt sich ein „Jan Erik Vold“ bei seinen Brüdern, dass er auf Kosten der anderen Millionen Samenzellen eine Eizelle befruchtet hat und zur Welt kam – „ICH MUSS VERSUCHEN, ES SO GUT ZU MACHEN, WIE ICH KANN.“

Hause reitet. Dann ist „[d]er Ochse/ vergessen. Die Jagd auf den Ochsen/ vergessen.“ Das zweitletzte Bild der Serie, die hier beschrieben wird, zeigt *nichts* (oder vielleicht den Vollmond in *close up*). Im letzten bricht der Ochsenhirte, nachdem er „die Quellen“ aufgesucht hatte, erneut in die Welt auf. Jan Erik Vold hat diese Bilderserie zur Illustration seines Gedichtbandes *Bok 8: LIV* (1973) verwendet. Das Epilog- oder Nachtragsgedicht erzählt nun weiter, dass Adrian in Kyoto sich auf die Suche machte nach dem Shokokuji-Tempel, wo sich die Originale befinden sollten – wiederum eine Kultstätte und die Suche nach der „echten Ware“ – und wiederum eine – letzte – Enttäuschung! Interessant ist, dass man in Volds Text an der entscheidenden Stelle grammatisch den Ochsenhirten und Adrian nicht auseinander halten kann: Vielleicht ist der Hirte = Adrian anders als Wu Tao Tse, der in sein eigenes Bild hineingegangen und verschwunden ist, aus den Bildern *hinausgetreten* und sucht sein verlorenes Original?

[...] Der Ochse
vergessen. Die Jagd auf den Ochsen
vergessen, „Na und, Adrian? Na
und?“ Dann suchte er
die Quellen
auf. Und zog
in die Welt hinaus. Als er nach Kyoto kam
machte er sich auf die Suche nach Shubuns
Ochsenhüter-Bildern. Aber sie
waren aus dem Shokokuji-Tempel
verschwunden. Dort
herrschte Verfall. Nur eine Tür, die sich
im Wind bewegte. Der Abt sagte
dass er von diesen Bildern
nichts wisse.

So provokant antiklimatisch, offen schließt *Cirkel, Cirkel. Das Buch von Prinz Adrians Reise*.

Ist die berühmte Bilderserie nur eine westliche Konstruktion des Östlichen, hat es sie überhaupt je als Original gegeben? Ein japanischer Student, der zu einem Vortrag von mir über das Thema „Japanisches in der norwegischen Lyrik – Jan Erik Vold“ gekommen war, hatte noch nie etwas von Shubun gehört, und die Zeichnungen kamen ihm typisch chinesisches, nicht japanisch vor! War es eine Illusion oder eine Dummheit von Adrian, in Japan, auf den Südseeinseln und in den USA nach der „echten Ware“ zu suchen? Janneken Øverland, im Interview von 1980, setzt Vold mit dieser Frage unter starken Druck: „Für jemand, der nicht mit der buddhistischen Philosophie vertraut ist, kann es leicht so aussehen, dass dieses Nichts auf das ganze großartige Projekt, auf die ganze Reise zurückschlägt.“²⁰¹ Vold räumt ein, dass Adrian ein Antiheld ist, aber er fragt auch, ob es denn so negativ sei, dass es also keine Garantie gebe für die ‚roadmap of the soul‘, dass jeder selbst der Garant für

²⁰¹ Vold, *Uten manus*, S. 42.

seine Ideen sein müsse. Vold sagt auch, dass *Cirkel, Cirkel* eine neue Perspektivierung eines Stoffes sei, mit dem er sich schon früher beschäftigt habe, ohne dass er sich so tief darauf eingelassen hätte. Es gehe um „en mere ‚tvisynt‘ mäte å utforske tingene på“ – eine doppelte Optik also (wie es in der Interdiskurstheorie heißt²⁰²), um die Dinge zu erforschen.²⁰³ Und es geht tatsächlich, wie ich glaube gezeigt zu haben, um die Entdeckung des transkulturellen Raums und einer hybriden Transkulturalität mithilfe eines postmodernen Textes.²⁰⁴

Zusammenfassend kann man sagen, dass Jan Erik Volds Autorintention 1979 und die Rezeption von *Sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise* in der Literaturkritik und in der Literaturgeschichte nichts mit der Diskussion um Multikultur und Transkulturalität zu tun hatten – diese Diskussion setzte erst später ein. Bei dem hohen Unbestimmtheitsgrad dieses „Punktromans“, bei der Reisedstruktur (engl. „travelogue“!) und der stark markierten Intertextualität ergibt es jedoch Sinn, wenn man darin ein transkulturelles Projekt sieht. Es zeigt sich dann, dass Vold, bewusst oder nicht, mit Bildern und Anekdoten, mittels Geschichte und Geschichten, und vielleicht sogar via ‚fruchtbare Missverständnisse‘²⁰⁵ dem Leser Anlass gibt, zentrale Einsichten und Postulate des Interkulturalitätsdiskurses zu reflektieren und bei Vold vorweggenommen zu sehen.

²⁰² Vgl. etwa Wierlacher/Bogner, *Handbuch interkulturelle Germanistik*, S. 259f.: „Der Ausdruck Interkulturalität bezeichnet [...] den Zustand und Prozess der Überwindung des Ethnozentrismus durch wechselseitige ‚Abhebung‘ (Scheiffele 1985), die eine kulturelle Brückenstellung oder eine ‚doppelte Optik‘ schafft, Andere und Fremde ebenso wie Alternativen nicht nur stärker als bislang mitzudenken, sondern bis zu einem gewissen Grad auch mit anderen Augen wahrnehmen lässt, so dass ein Miteinander-Begreifen überhaupt erst denkbar und die Voraussetzung für einen Dialog geschaffen wird, bei dem niemand von vornherein das letzte Wort hat.“

²⁰³ Vold, *Uten manus*, S. 42.

²⁰⁴ Vgl. jedoch den kritischen Vergleich der beiden Positionen Postmodernismus und Transkulturalität bei Wägenbaur in: Kessler/Wertheimer, *Multikulturalität*, S. 129–146.

²⁰⁵ Vgl. Bachmann-Medick, *Kultur als Text*, S. 273: „Gefordert ist [...] ein Bereich des Oszillierens zwischen den Kulturen. Hier ist jenseits der Vorstellungen von multikulturellen Synthesen, ja ‚Symphonien‘ von Kulturen, eher die Produktivität von atonalen Ensembles, von Grenzerfahrungen, Widersprüchen, Hindernissen und Konflikten zwischen den Kulturen aufzuspüren. Ein derartig gebrochener Internationalismus stellt freilich jeglichen vorschnellen Vermittlungsversuchen Fallen. Jede Übersetzung, jede weltliterarische Horizonterweiterung hat mit kulturellem Mißverstehen zu rechnen, dessen Fruchtbarkeit im folgenden in den Vordergrund gerückt werden soll: Kulturelles Mißverstehen kann die Standortgebundenheit und damit die Kritisierbarkeit und Kritikfähigkeit kultureller ‚Positionen‘ ans Licht bringen, und zwar auf der Ebene der interkulturellen Hermeneutik [...]. Grundlage solcher Texte ist [...] die Verarbeitung von wirklich erfahrener Alterität und selbst durchlebten Kulturkonflikten [...].“



Uti verden

Jan Erik Vold realisiert eine äußerst notwendige „Weltsprache der Poesie“. Es ist eine künstlerisch-kulturelle Gegenartikulation gegen die nur allzu gut funktionierende globalisierte Sprache des Militärs, der Technologie und der Ökonomie.²⁰⁶ Volds Buch etabliert einen kontrastiven narrativen Spannungsbogen zwischen einer kosmopolitischen Haltung, multikulturellen Erfahrungen und Problemen des Konstruktions- und Reflexionsprozesses von Interkulturalität.²⁰⁷

Literatur

- Bachmann-Medick, Doris (Hg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1996.
- Baumgartner, Walter, „Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon“, in: *Vinduet* 2 (1969), S. 16–24.
- Baumgartner, Walter und Hannelore Möckel, „Jan Erik Vold“, in: *Akzente* 1986, S. 452–463.
- Bergan, Alexander, „Når villmannen våkner“ [Helge Ingstad], in: *NORskrift* Nr. 109 (2005), S. 57–76.
- Bruns, Alken, „Entfremdung und Antizipation in Jan Erik Volds Lyrik“, in: *skandinavistik* 2 (1973), S. 125–139.
- Heggelund, Kjell, „Øst er vest og vest er øst“, in: Sigurd Helseth (red.), *Dikt og kritikk. En undersøkelse av 17 norske dikt fra 1975–1979*, Oslo 1981, S. 230–236.
- Johns, Ellen, „Bak alle ansikt er intet ansikt. Jan Erik Vold og zenbuddhismen“, in: *NLÅ* 1976, S. 128–141.
- Kessler, Michael und Jürgen Wertheimer (Hg.), *Multikulturalität*, Tübingen 1995.
- Kjeldstadli, Knut (red.), *Norsk innvandringshistorie*, Bd. 3: „I globaliseringens tid 1940–2000“, Oslo 2003.
- Lemhagen, Ingmar, „Å ena sidan, å andra sidan. Punktromanen och kortprosans förvandlingar“, in: *Vinduet* 3 (1999), S. 14–21.
- van der Liet, Henk und Astrid Surmatz (red.), *Postkoloniale tilgange til nordisk rejselitteratur*, Amsterdam 2004 (= *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 2/2004).
- Mayer, Ruth und Mark Terkessidis (Hg.), *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*, St. Andrä/Wördern 1998.
- Möckel, Hannelore, „Jan Erik Vold. Schellen des Nichts. Zen-Buddhismus versus politisches Engagement in der Lyrik“, in: *Nordis* 4 (1981), S. 15–20.
- Pfister, Manfred, „Bruce Chatwin and the Postmodernization of the Travelogue“, in: *LIT Literature Interpretation Theory* 1996, s. 253–267.
- Rottem, Øystein, *Norges litteraturhistorie*, red. Edvard Beyer, Bd. 7, Oslo 1997.
- Sejersted, Jørgen Magnus, „Norsk migrasjonslitteratur“, in: *NLÅ* 2003, S. 80–100.
- Skjeldal, Kjærsti, „Det voksne barn må have et navn. Punktroman er godt og misvisende“, in: *Den Blå port* 36 (1996), S. 7–23.

²⁰⁶ Vgl. Bachmann-Medick, *Kultur als Text*, S. 290: „Quer zu den Sprachen der globalen Internationalisierung, die eine immer stärkere Angleichung der Lebenswelten zum Ausdruck bringen und zugleich befördern, sind die Differenzierungs- und Differenzleistungen der Literaturen der Welt eine unbequeme Herausforderung. Mit ihrem Vorhaben einer ‚internationalistischen Gegenartikulation‘ [Edward Said] sprengen sie festgefügte Vorstellungen von einer vorgängigen, d. h. (westlich) vordefinierten gemeinsamen Sprache einer universalen Kultur und Literatur.“

²⁰⁷ Vgl. Bachmann-Medick, *Kultur als Text*, S. 287, wo etwas Analoges über Amitav Ghoshes Roman *In an Antique Land* gesagt wird.

- Vold, Jan Erik, *Von Zimmer zu Zimmer. SAD & CRAZY*, übersetzt von Walter Baumgartner, Olten 1968.
- Vold, Jan Erik, *Sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise*, Oslo 1979.
- Vold, Jan Erik, *Cirkel, Cirkel. Das Buch von Prinz Adrians Reise*, übersetzt von Walter Baumgartner und Hannelore Möckel, Frauenfeld 1988.
- Vold, Jan Erik, *Entusiastiske essays*, Oslo 1976.
- Vold, Jan Erik, *Poetisk praksis 1975–1990*, Oslo 1990.
- Vold, Jan Erik, *Uten manus. Dokumentarisk 1980–2000*, Oslo 2001.
- Weibel, Siegfried, „Jan Erik Vold: Cirkel, Cirkel. Das Buch von Prinz Adrians Reise“, in: *skandinavistik 2* (1990), S. 153–155.
- Wierlacher, Alois und Andrea Bogner (Hg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, Stuttgart & Weimar 2003.

