

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: Zur Entstehung eines Gedichts von Tarjei Vesaas
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>

Zur Entstehung eines Gedichts von Tarjei Vesaas

*Die Entmystifizierung dessen anzustreben, was
die Bourgeoise hochtrabend „Schöpfung“ nennt,
ist also eine dringende Aufgabe.*

(Tel Quel)²²⁰

Aus verschiedenen Gründen scheint mir dem Text²²¹ *Båten om kvelden* (abgekürzt BOK) von 1968 größte Bedeutung für die Erforschung der Vesaas'schen Produktion zuzukommen. BOK ist ganz offensichtlich als Schlussstein konzipiert,²²² schon sein Titel deutet darauf hin. Es beginnt mit zwei Vorreden, die erste bestehend aus zwei Gedichten, wovon das zweite unter dem Titel „Ormen i Ormekrå“ schon 1965 in einer Osloer Tageszeitung gedruckt stand.²²³ Es soll Gegenstand dieses Aufsatzes sein.

Die Entstehung des Gedichts „Ormen i Ormekrå“ kann bis 1962 – in seinem Keim gar bis 1955 – zurück verfolgt werden. Es steht aber noch in einer weiteren Hinsicht am Anfang²²⁴ von BOK. Auf einem Zettel²²⁵ im Arbeitsmaterial zu BOK, datiert 21.5. (1967), findet sich folgender Vermerk:

Ein serie, tilknyting til Ormen i Ormekrå.
Små stykke. Glimt frå skrekk og okkup. / krig²²⁶

Darunter notierte Vesaas einige Ideen, die zum Teil zu Kapiteln von BOK ausgearbeitet, zum Teil fallen gelassen worden sind. Man darf also in unserem Gedicht eine Art organisatorischen Ausgangspunkt für die Arbeit an BOK sehen.

*

²²⁰ Motto: „Réponse à la Nouvelle Critique“, i: *Théorie d'ensemble*, Paris 1968, S. 386. Die Begründung lautet: „On verrait, si ce travail était mené à bien, comment la lutte pour l'appropriation et la codification du langage est liée de près aux luttes sociales (à la lutte de classes).“ Im engeren – rein literaturwissenschaftlichen – Sinn dazu etwa Pierre Macheray, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris 1966, S. 85: „Toutes les spéculations sur l'homme créateur sont destinées à éliminer une connaissance réelle: le „travail créateur“ n'est justement pas un travail, un processus réel, mais la formule religieuse qui permet d'en célébrer les funérailles, en lui élevant un monument.“

²²¹ Der Ausdruck Text erlaubt es uns, die traditionelle Genrebestimmung zu suspendieren.

²²² In einer letzten ertragreichen Arbeitsperiode entstand im Sommer 1969 noch die Gedichtsammlung *Liv ved straumen*, die 1970 postum erschien.

²²³ *Dagbladet* 23. 1. 1965.

²²⁴ Vesaas begann im Januar 1967 intensiv an BOK zu arbeiten. Am 7. 1. notierte er auf einem Zettel: „Endeleg ein samlande grunnplan.“ *Huset og fuglen*, red. Walter Baumgartner, Oslo 1971, S. 246.

²²⁵ Zu Vesaas' Gewohnheit, Ideen auf Zetteln festzuhalten und später auszuarbeiten, siehe *Tarjei Vesaas*, red. Jan Erik Vold, Oslo 1964, S. 127ff. und *Huset og fuglen*, S. 245ff.

²²⁶ Faksimile in *Huset og fuglen*, S. 246.

Als Zeugnisse des Entstehungsprozesses von „Ormen i Ormekrå“, der sich über 13 Jahre erstreckte, waren mir 14 Textvarianten zugänglich.²²⁷ Datiert 23.5.1962, findet sich folgende bleistiftgeschriebene Textskizze, unsere *erste Version*:

Den blome-dal! Den lauve-li. Blad bøyer seg, fargar
 spelar. Ingen har (enno) vori der. (Det ventar)
 Det er som det ikkje fanst (andre enn) Den flygande
 fuglen (som sett seg ikkje ned) sett seg aldri aldri
 ned (her nede), (men som) (uten) fangar (alting) (alt) synet opp
 i farten. (det han ser) og flyg vidare, stadig vidare – til det
 mørke auga hans vil/har (sett) møtt alt eingong.
 Den kvile-dal. (det paradis) Så bryt det fram:

Diese Skizze als Ganze ist durchgestrichen und wird gefolgt von einer neuen, undatierten, d. h. vom selben Tag oder jedenfalls vor dem 5.1.1965, der *zweiten Version*:

Den blome-dal! Den lauve-li. Blad bøyer seg, fargar
 spelar. Ingen har enno vori der. Den flygande fuglen
 sett seg ikkje ned, men fangar synet opp i farten og
 flyg vidare – stadig vidare til det mørke auga hans
 har møtt alt eingong.
 Den kvile-dal (Så like ved) for ingen. Berget ris i veret
 som berre fuglen kjem over, og berre fuglen ser (ser
 kva som) under sitt hastige flog:
 Dei har alle kvite kinn. Har stansa, ligg på bakken,
 greier ikkje lenger på ei stund. Dei har våte hårtjafsar
 ned i panna.

Dieser Text soll struktural beschrieben werden,²²⁸ um die Logik der Entwicklung, die er in den weiteren Varianten durchmacht, aufzeigen zu können.

Ort und Zeit: ein einsames Tal im Herbst. In dieser Landschaft Figuren:²²⁹ Ein Vogel fliegt darüber. Menschen mit weißen Wangen liegen auf der Erde.

²²⁷ Haldis Moren Vesaas hat es mir ermöglicht, Tarjei Vesaas' literarischen Nachlass einzusehen. Mit ihrer freundlichen Erlaubnis zitiere ich daraus und benutze Auskünfte, die ich dort gefunden habe. Ein handschriftliches Blatt aus dem Arbeitsmaterial ist hier in Faksimile wiedergegeben. Das Material soll später der Universitätsbibliothek Oslo übergeben werden. Ich gebe Durchstreichungen mit runden Klammern an, offene Alternativen mit Schrägstrich.

²²⁸ Ich berufe mich im Folgenden hauptsächlich auf A. J. Greimas und R. Barthes. „Durch die Beschreibung kommt es (...) zu einer Übersetzung der impliziten Gegebenheiten der figurativen (mythischen oder praktischen) Manifestationen in ein explizites (metasprachliches) Modell.“ Greimas, *Strukturelle Semantik*, Braunschweig 1971, S. 124. Die „strukturalistische Tätigkeit“ (Barthes) besteht darin, die Elemente des Textes zu isolieren, Einheiten zu setzen. Dann wird untersucht, in welcher Weise deren positionsbedingte Differenzen Bedeutung hervorbringen. So „kommt das Werk als konstruiertes (strukturiertes) zum Vorschein.“ Barthes in: *Die strukturalistische Tätigkeit*, Kursbuch 5 (1966), S. 194. Vgl. dazu weiter Greimas, *Strukturelle Semantik*, S. 128ff. Die Analyse wird hier nur so weit getrieben, als es notwendig erscheint, um den Arbeitsprozess unseres Gedichts als nicht zufälligen evident zu machen. Methode und Terminologie konnten deshalb vereinfacht werden.

²²⁹ „Landskap med figurar“ heißt Atle Kittangs Formel für BOK; „Genre, landskap og meining“, in: *Norsk litterær årbok* 1970, S. 40.

Auf welche Weise konstituiert dieses Motiv-Inventar das Thema? Um die Frage beantworten zu können, soll der Text etwas systematischer in Einheiten zerlegt werden.²³⁰

Wir setzen an²³¹ bei dem auffälligen Kontrast zwischen den spielenden Farben einerseits und den weißen Wangen andererseits. Wir sehen darin die Artikulation einer Opposition, deren Terme wir A und B nennen können. Diesen beiden Termen eines elementaren Bedeutungssystems weisen wir die im Text manifestierten Motive je als semantische Felder zu. So knüpfen sich an den Term A „blome-dal“, „fargar spelar“, („paradis“), „Blad bøyer seg“. An den Term B knüpfen sich „Kvile-dal for ingen“, „kvite kinn“, „greier ikkje lenger“, „våte hårtjafsar i panna“. Die Opposition dieser zwei Motivgruppen als für den Text konstitutiv bestätigt sich durch ihre stilistische Präsentation. Der Übergang von Term A, der „blome-dal“-Idylle, zum Term B, dem Anblick der weißen Wangen, wird signalisiert als dramatischer Umschlag im Textgeschehen, vor allem in der ersten Version: „Så bryt det fram:“

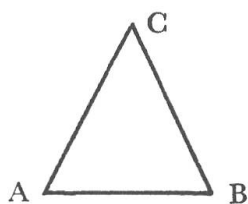
Übrig bleibt noch ein Motiv, das wir als dritte Einheit setzen wollen: der Vogel, der als unberührter und einziger Zeuge über die Landschaft hinwegfliegt. Aus seiner Sicht scheint der Kontrast, der uns zur Annahme einer Opposition A vs. B geführt hat, nicht zu bestehen. Es geht eine starke ironische Wirkung davon aus, dass der Leser unter „synet“ zuerst den Anblick des idyllischen, farbenprächtigen Tals verstehen, dann aber den makaberen Inhalt einsetzen muss. So wird die Setzung einer zweiten Opposition nahegelegt, manifestiert in „fugl“ – Term C – einerseits und „synet“, bestehend aus „fargar“ (Term A) und „kvite kinn“ (Term B) andererseits.

Die Landschaftsmotive, die einer ersten, vorläufigen Beschreibung sehr gut als eine Einheit dienen, weisen wir jetzt als qualitativen Kontext den schon gesetzten drei Einheiten zu. So charakterisiert z. B. „berget“ den Vogel: „Berre fuglen kjem over“. „Kvile-dal“ ist eine Aussage über die Männer mit den weißen Wangen. Die Opposition oben („fugl“) vs. unten („dal“) ist eine Artikulation der Opposition „fugl“ vs. „synet“.

Wir können nun erwarten, mit Hilfe von nur drei Einheiten zu einer relevanten Strukturbeschreibung zu gelangen. Die Buchstabensymbole für die Terme entsprechen den Abkürzungen für die lexikalisierten Kerne der Einheiten: A → „blome-dal“; B → „kvite kinn“; C → „fugl“.

²³⁰ „(...) die Zerlegung der Rede – insofern man sie einer semantischen Analyse unterwerfen will – in „Wörter“ (ist) nicht relevanter, vielleicht sogar weniger relevant (...) als ihre Zerlegung in Syntagmen oder Äußerungen. (...) so sind die Lexeme, die Paralexeme und die Syntagmen unbestreitbar Kommunikationseinheiten verschiedener Dimensionen und verschiedener Struktur, auch wenn sie unter dem Gesichtspunkt der Bedeutung oft vergleichbar und gelegentlich sogar äquivalent sein können.“ Greimas, *Strukturelle Semantik*, S. 34ff.

²³¹ Siehe Greimas, *Strukturelle Semantik*, S. 13ff.



(2.1) A vs B; A vs C; B vs C

Bei diesen drei Oppositionen handelt es sich um elementare Strukturen.²³² Wie sich später rechtfertigen wird, brauchen wir nur die erste zu beschreiben. Sie ist mehrfach manifest artikuliert.²³³

Einmal auf einer Achse, die wir Farbigkeit nennen können:

$$\frac{A}{B} \cong \frac{\text{„fargar spelar“}}{\text{„kvite kinn“}}$$

Weiter auf einer Achse Bewegung:

$$\frac{A}{B} \cong \frac{\text{„spelar“, „bøyer seg“}}{\text{„har stansa“}}$$

Und auf einer Achse Lebewesen:

$$\frac{A}{B} \cong \frac{\text{vegetativ}}{\text{menschlich}}$$

Die Art dieser manifesten Artikulationen gestattet die Annahme einer impliziten Artikulation auf der Achse Leben:

$$\frac{A}{B} \cong \frac{\text{lebend}}{\text{tot}}$$

Auch wenn man nicht vom Kapitel „Vaska kinn“ in BOK rückschließen will, wo es sich um tote Soldaten handelt, sondern die weißen Wangen, deren Anblick erschre-

²³² Dazu Greimas *Strukturelle Semantik*, S. 16ff. Es handelt sich um Sem-Artikulationen. Vollständigkeit der Sem-Analyse und richtige hierarchische Reihenfolge im Sem-System (S. 25ff.) ist für unseren Zweck nicht erforderlich.

²³³ Derselbe Sachverhalt ist bei Thomas E. Poulsen, „Om assimilationsmotivet i Tarjei Vesaas' digtning“, in: *Edda 2* (1971), S. 118 angesprochen, wenn es in einer relevanten Präzisierung von Kittangs Formel „Landschaft mit Figuren“ heißt: „individet indsættes og agerer i sit eget sjælelandskab.“

cken macht, als Zeichen für Müdigkeit oder Krankheit nimmt, strebt diese Reihe ja nach dem Schlussterm Tod.

Mythische und Bildungsassoziationen schlechthin bilden ebenfalls Ebenen, in denen sich unsere Opposition implizit artikuliert. Etwa Paradies (in der ersten Version manifest) vs. irdisches Jammertal oder Totenreich. Falls man den Rückschluss von BOK für legitim hält, lässt sich auch eine Opposition Natur vs. Kultur explizieren, insofern wohl vegetatives *und* menschliches Leben sterblich ist, es der herbstlichen Vegetation in unserem Text aber vergönnt sein wird, eines natürlichen Todes zu sterben, während die Menschen an der kulturellen, technologischen Institutionalisierung des Todes teilgenommen haben, die Krieg heißt.

Da nun sowohl A als auch B einzeln zu C in Opposition treten, können beide zusammen als ein Term betrachtet werden: (A+B). Im Text geschieht dies ja auch explizit mit der Lexikalisierung „synet“. Wir können schreiben:

$$(2.2) \quad (A+B) \text{ vs } C$$

Als ganzheitliches System ist (2.2) den Teilsystemen (2.1) hierarchisch übergeordnet, es handelt sich um eine komplexe Struktur. In unserem Fall subsumiert sie nicht nur die untergeordneten Oppositionen, sondern sie neutralisiert die Opposition A vs. B (dagegen nicht A vs. C und B vs. C!). Wir beschreiben die manifesten Artikulationen auf denselben Achsen wie oben:

$$\text{Farbigkeit: } \frac{(A + B)}{C} \cong \frac{\text{„fargar“ und „kvit“}}{\text{„det mørke auge“}}$$

$$\text{Bewegung: } \frac{(A + B)}{C} \cong \frac{\text{„-dal“ und „ligg på bakken“}}{\text{„flygande“}}$$

$$\text{Lebewesen: } \frac{(A + B)}{C} \cong \frac{\text{vegetativ und menschlich}}{\text{tierisch}}$$

Implizit, oder nur zum Teil manifest, artikuliert sich diese Opposition ebenfalls auf der Achse Leben:

$$\frac{(A + B)}{C} \cong \frac{\text{sterbend (Herbst) und tot}}{\text{lebend}}$$

Eine neue Artikulationsachse soll eingeführt werden:

$$\text{Begrenztheit} \frac{(A + B)}{C} \cong \frac{\text{an das Tal gebunden}}{\text{„berre fuglen kjem over (berget)“}}$$

Die Artikulation in der Vertikalen, (A+B) unten vs. C oben, kann auch eine mythisch/religiöse sein: irdisch vs. himmlisch, wobei der Term (A+B) in der ersten Version vielleicht manifest artikuliert ist: „her nede“.

Die Überdetermination durch die vielfachen Artikulationen unserer konstitutiven Oppositionen geben dem Text eine starke Redundanz. Es ist die für Vesaas charakteristische Erscheinung, die angesprochen ist, wenn viele Leser seine Schreibweise „zu symbolisch“ finden.²³⁴ Die Tatsache, dass sich Vesaas' Arbeit am vorliegenden Text u.a. als ein Abbau der Überdetermination darstellt, deutet darauf hin, dass Wertungsfragen hier ansetzen können. Wir sind jedoch dankbar für die leichten Verifizierungsmöglichkeiten, die sich von der Überdetermination her für die Relevanz der hier gewählten strukturalen Beschreibungen ergeben. Im übrigen kann hier bemerkt werden, dass Literatursprache in ihrem Wesen immer überdeterminiert ist.²³⁵

Auf dem gleichen Blatt wie die beiden eben beschriebenen Textskizzen steht – ebenfalls mit Bleistift – eine Umarbeitung in Verszeilen, datiert 5.1.1965, also fast drei Jahre später,²³⁶ die *dritte Version*:

Den blome-dal. Den (lauve-) einsam-lid
(Blad bøyer seg) Lauv logar opp for runnen tid.
(Og fargar spelar der) (Høg feber logar) Så er det ikkje meir.

Ingen har enno komi.
Den flygande fuglen døden –
men *han* sett seg (ikkje) aldri ned.
Synet fangar han i farten
(han sett seg aldri ned)
Stadig vidare.
Fangar synet i farten
– til det mørke auget hans
har møtt alt.

Den stilla ikring Orme-krå (-stein)
der barnet støkt stod stirde på
at ingenting kom fram.

²³⁴ Es gilt für die Literatur das Gleiche, was Barthes über den Mythos sagt: Sie ist eine konnotative Sprache, gebaut über das vorgefundene „objektsprachliche System“. *Mythen des Alltags*, Frankfurt 1970, S. 93.

²³⁵ Atle Kittang, *Genre, landskap og meining*, S. 53.

²³⁶ Das Datum könnte sich bloß auf die Veränderung beziehen. Anhand der Handschrift kann nichts gesagt werden.

Ingen har enno komi.
 Barnet er borte, og ormens
 fine ryggrad skin avskrapa
 og burtløynd
 (einstad) langt i nettene
 Den smale vinden
 i ei grann grann (bein-)grind.

Als erste Beobachtungen sind anzumerken: Erst jetzt tritt unser eigentliches Ormekrå-Thema auf. Eine Einheit des ersten Themas, die Motivgruppe „kvite kinn“ entfällt. Eine inhaltliche Motivation für die Verbindung der Themen einsames Tal, Vogel und Schlangenversteck in ein und demselben Gedicht ist kaum gegeben.

In der weiteren Arbeit mit dem ersten Thema ist aus dem „kvile-dal“ ein „einsam lid“ geworden. Damit ist einer der bevorzugten „magischen Orte“²³⁷ in Vesaas' persönlicher Mythologie angesprochen – „lia“. Der bewaldete Berghang ist bei ihm die Stätte der Begegnung, des Erlebnisses.²³⁸ „Einsam lid“ wäre die Stätte der Begegnung mit dem Tod.²³⁹

Der Vogel wird denn jetzt auch „fuglen døden“ genannt, Vesaas hat interpretierende Namen eingeführt. Ein neues Motiv erscheint, die Zeit: „runnen tid“. Wir wollen sie als eine weitere Achse betrachten, auf der sich das Oppositionen-Ensemble von oben artikuliert: Durch Einführung eines chronologischen Ablaufs kann die Opposition A vs. B, die vorher durch zwei Motivgruppen manifestiert war, als vorher vs. nachher in ein und demselben Bild ausgedrückt werden. Das Laub hat gelebt („fargar spelar“), beugt sich dann aber als Vergängliches der transzendenten Zeit („bøyer seg for runnen tid“). Die Manifestation unseres Terms C macht, dass die Struktur äquivalent bleibt:

(3.2) C vs. (A₁ + A₂)

Diese Opposition artikuliert sich auf der Zeitachse wie folgt:

$$\frac{(A_1 + A_2) \text{ vergänglich}}{C \text{ unvergänglich}} \cong \frac{\text{„runnen tid“/„så er det ikkje meir“}}{\text{„flygande (. . .) stadig vidare“}}$$

Diese Artikulation ist natürlich ein Spezialfall der Artikulation begrenzt vs. unbeschränkt, die wir schon für (2.2) gefunden haben. Die Artikulation auf der Achse Le-

²³⁷ Im Gedicht „Liene“ (*Dikt i samling*, Oslo 1969, S. 80) von 1949 werden aufgezählt: „regn-li“, „kvitveis-lier“, „gjente-lier“, „harde tømmer-lier“, „svelte-lier“, „manns-lier“, „dimme synde-lier“, „klare forsonings-lier“, „døds-lier“, „gløymse-lier“. Unser „Einsam lid“ scheint die letzten zwei, evtl. drei Glieder dieser Reihe zu subsumieren.

²³⁸ Das „-dal (...) ingen har enno komi“ erinnert an den Schauplatz des Gedichts „Trøytt tre“ (*Dikt i samling*, S. 87): „I ein dal der ingen vankar“, den ich als Ort der Regression zu bestimmen versucht habe. Vgl. „Trøytt tre. Et dikt/en myte hos Tarjei Vesaas“, in: *Vinduet 2* (1970), S. 123–129. Und in diesem Band, S. 246–254.

²³⁹ Vgl. Kittang, „Genre, landskap og meining“, S. 47f.

ben ist durch die Lexikalisierung „fuglen døden“ manifest geworden, und der zu C opponierende Term (A + B) erscheint in dieser Artikulation ebenfalls als (A₁ + A₂), innerhalb nur einer Motivgruppe: „som feber logar“ und „blad bøyer seg“, d. h. krank → sterben (→ tot).

Wie sieht das Thema aus, und wie verbindet es sich mit dem ersten?

Vorerst kann man sagen, dass das ganze neue Thema an die Stelle des Motivs „kvite kinn“ getreten ist. Beide Sequenzen sind eingeteilt in zwei Strophen à drei bzw. acht und sieben Zeilen. Als äußerlich formale Klammer wirkt die Zeile „ingen har enno komi“, die wörtlich an paralleler Stelle in der ersten und in der zweiten Sequenz erscheint (je erste Zeile, zweite Strophe). Einmal auf diese Parallele aufmerksam, wird man auch bemerken, dass die Landschaften – einmal „blomedal“, das andere mal „Orme-krå“ – an sich entsprechenden Stellen eingeführt sind (erste Zeile, erste Strophe). Noch einmal parallel sind die Figuren dieser Landschaften eingeführt, „fuglen døden“ resp. „ormen“ und „barnet“ (zweite Zeile, zweite Strophe). Wir stellen weiter fest, dass sich „det mørke auget“ und „vinden“ entsprechen (zweit-letzte Zeile, zweite Strophe).

Anstelle der entfallenen weißen Wangen von Menschen haben wir jetzt die weißen Knochen einer Schlange.

Verstärkt wird der Zusammenhang der beiden Sequenzen durch den Umstand, dass sich Landschaft und Figuren der ersten mit denen der zweiten in oppositionelle Relationen bringen lassen: „Blome-dal“ vs. „Orme-krå“ (etwa in der mythischen Artikulation Paradies vs. (Sünden-)Fall).²⁴⁰ Für die Figuren gilt „fuglen døden“ vs. „barnet“/„ormen“ (etwa in der Artikulation über der Zeit stehend vs. der Zeit unterworfen).

Das neue Thema soll nun auch als geschlossenes System betrachtet werden; wir haben gesehen, dass es seine eigene Landschaft und seine eigenen Figuren aufweist. Eine erste Opposition, zwischen „barnet“, und „ormen“ ist leicht zu erkennen. Wir benennen sie als Terme D und E. Die Relation zwischen den beiden ist inhaltlich als Angst interpolierbar. Es ist die Angst als zweideutiges psychologisches Phänomen,²⁴¹ wie es Kierkegaard beschrieben hat: „Angest er en sympatetisk Antipathie og en antipatetisk Sympathie.“²⁴²

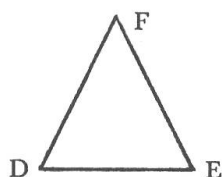
Eine Begegnung, eine Handlung zwischen dem Kind und der Schlange findet nicht statt. Die einzige Handelnde in diesem Text ist die Zeit. Sie manifestiert sich

²⁴⁰ Claude Lévi-Strauss beschreibt einmal, wie eine binäre Opposition unter gewissen Bedingungen einen dritten, mediatisierenden Term erzeugen kann: *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt 1971, S. 247. Es wäre verlockend, diesen Strukturtypus hier einzuführen, würde aber die Darstellung unnötig komplizieren.

²⁴¹ *Begrebet Angest, Samlede værker*, København 1862–64, Bd. VI, S. 136. Eine positive Relation dieser Art besteht nicht zwischen A und B.

²⁴² Der Ausdruck Homologie wurde von Lévi-Strauss in den Strukturalismus übernommen. Vgl. dazu Barthes, *Essais critiques*, Paris 1964, S. 209f. Analogie dagegen würde nicht nur Funktionsgleichheit, sondern auch Substanzgleichheit voraussetzen. Es entsprechen sich z. B. nicht die Terme A und D, sondern die Relationen zwischen z. B. A und B einerseits und D und E andererseits. Vgl. weiter dazu Greimas, *Strukturelle Semantik*, S. 154.

als grammatischer Wechsel von Präsens und Präteritum und realisiert einen dritten Term F. Die Zeit als aktive, unbegrenzte, über Kind und Schlange gesetzte, neutralisiert auf gleiche Weise wie der Vogel in der ersten Sequenz die Opposition zwischen den beiden anderen Termen. Sie führt das Kind vom Schlangenstein weg und bringt den Tod der Schlange. Sie ersetzt den Angstzustand durch einen indifferenten oder gar ästhetischen Anblick („fin ryggrad“, „grann grann grind“). Nach den oben beschriebenen Entsprechungen der Motive in den beiden Sequenzen scheint der Analogieschluss zulässig, in „vinden“ die bildliche Manifestation des Terms F zu sehen, so wie an der parallelen Stelle „det mørke auget“ figurativ zur Manifestation des Terms C gehört.

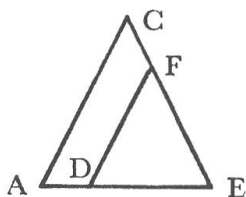


$$(3.1) \quad D \text{ vs } E, D \text{ vs } F, E \text{ vs } F$$

$$(3.2) \quad F \text{ vs } (D+E)$$

In der komplexen Struktur (3.2) wird die Opposition D vs. E nicht nur subsumiert sondern wie in (1.2) neutralisiert. (1.2) und (3.2) sind äquivalent. Da sie sich darüber hinaus auf den gleichen Achsen artikulieren, sind die beiden Themen homolog, d. h. funktionsgleich, ein überraschendes und gewichtiges erstes Resultat der Analyse.

Setzen wir nun diese Struktur an der Stelle von B in unser erstes Modell ein:

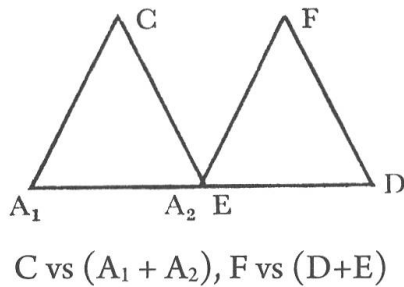


Da die alte Formel C vs. (A+B) hieß und B in der neuen Ganzheit durch die Struktur mit der Formel F vs. (D+E) ersetzt wurde, heißt die Formel für den ganzen Text als hierarchische Struktur:

$$C \text{ vs } \{A \text{ vs } [F \text{ vs } (D+E)]\}$$

Eine andere Möglichkeit,²⁴³ den Text zu beschreiben, ist als parataktische Kombination zweier homologer Strukturen. Dies ist möglich, da wohl B entfallen ist, die Struktur der ersten Sequenz aber durch die Aufspaltung von A in A₁ und A₂ äquivalent geblieben ist:

²⁴³ Da es sich um unfertige Fragmente handelt, würde es erstaunen, wenn ihre Struktur eindeutig wäre.



Die Art, in der Vesaas am Text weiterarbeitet, zeigt, dass die zweite, einfachere Struktur wirksam war.

Die vierte Version unseres Textes, datiert 7.1.1965, bringt einige stilistische Varianten. Wichtig erscheinen mir die Veränderungen in der zweiten und dritten Zeile:

Liv/lauv logar opp (for) ved runnen tid
Ein ljuvleik ingen fann.

Hier ist auch der andere Term der Opposition auf der Achse Leben lexikalisiert: „Liv“ (vs „fuglen døden“). Das Absterben dieses Lebens wird als Aufflammen angesichts der kontinuierlichen Zeit zur Schönheit („ljuvleik“), entsprechend der zweiten, homologen Sequenz, wo der Tod der Schlange als ästhetischer Anblick dargestellt ist.

Erwähnenswert sind weiter drei am Schluss angefügte und dann wieder gestrichene Zeilen:

Det mørke auget ser og ser
det redde (hjartet) livet ter og ter
sin seige ville trass

Diese Ergänzung scheint dem Bedürfnis entsprungen zu sein, die beiden Sequenzen stärker miteinander zu verknüpfen. Das dunkle Auge aus dem ersten Thema wäre jetzt auch ein Motiv des zweiten Themas, und zwar in der strukturellen Position von F, die Manifestation „vinden“ verdoppelnd. Ein neues Moment ethisch-psychologischer Art käme dazu in Opposition: „livet (...) sin seige ville trass“.

Die fünfte Version (siehe Faksimile), undatiert, aber vor dem 12.1., bringt eine folgenschwere Umstellung der Sequenzen. Das Ormekrå-Thema wird an den Anfang gestellt. Das Motiv, das sowohl C als auch F bildlich manifestiert, macht eine metonymische Verwandlung durch, sichtbar in folgender Reihe, deren Glieder vorläufig noch alle im Text (mit oder in den vorausgehenden Versionen) realisiert sind: „fugl“, „fuglen døden“, „det mørke auget hans“, „det mørke auget“, „flygende (trøytt) auget“. In dieser Reihe steht „fuglen døden“ für eine extrem deutliche, sich selbst interpretierende Fassung des Gedichts, während „det mørke auget“ die Möglichkeit einer extrem dunklen Fassung darstellt.

In der letzten Strophe wird – ebenfalls ein folgenschwerer Schritt – dieses Motiv explizit mit dem dominanten Term F (Einheit Zeit) in Verbindung gebracht, was uns nicht mehr überrascht:

fuglen bortom tid (...)

Die *sechste Version* vom 8.1. – von jetzt an maschinengeschrieben mit Bleistiftkorrekturen – bringt die entscheidende, in der fünften Version vorbereitete Zusammenziehung der beiden Textsequenzen, und zwar zugunsten des später hinzugekommenen Ormekrå-Themas. Ich gebe die *achte Version*, vom 12.1. wieder, die sich von der *sechsten* und *siebenten* nur geringfügig unterscheidet:

Den ventinga ved ormekrå –
Kvart barn stumt stod stirde på
at ingen (orm) ting kom fram/ut.

Ingen ting kom fram, og alle barn kvarv.
Men ormens fine beingrind skin i nattmørkret
(under steinen) inni stein-opet.
Avgøymt avplukka. (Saman med små vinddrag) Einsleg
med vinden. Han (kom) ville aldri (fram.) ut og
under hælen

Det lid lenger enn langt.
(Det) Spelar (og teier der) ein song der for ingen.
(Smale) Vind(ar) i ei grann (grann) kvit grind.

Det mørke auget (kom der nok) har vori her (også der.)
(Det mørke flygande) Trøytt søkande auget,
som stilnar kvart spørsmål,
og kvart kryp.
Det svarte allvetande auget i
kvilefuglen bortom tid og namn.

„Det mørke auget“ wird – sehr schön kontrastierend unmittelbar nach „kvit grind“ – deutlich als bildliche Manifestation des Zeitmotivs eingeführt. „Vinden“ erscheint hier prädikativ erweitert durch „spelar ein song“. Es kann jetzt kein Zweifel mehr bestehen, dass dieses Bild verdoppelnd neben „det mørke auget“ zum Term F gehört. So verifiziert sich unser Analogieschluss von oben und damit das ganze Homologiemodell. Die Formel muss jetzt, nachdem nach B auch A entfallen ist, etwa für die Artikulation auf der Zeitachse so lauten:

$$\frac{(C/F) \text{ (transzendente Zeit)}}{(D + E) \text{ (historische Zeit)}} \cong \frac{\text{„mørke auget“/„vinden“}}{\text{„barnet“ und „ormen“}}$$

Die Schlusszeile repetiert in einem Konzentrat unsere Struktur, wenn man „tid“ mit Vergänglichkeit übersetzt und „namn“ mit persönlichem Schicksal, d. h. hier die in Angst erwartete Begegnung eines Kindes mit einer Schlange.

Die *neunte Version*, vom 13.1., bringt gewisse Erweiterungen des Motivs „vind“: „Spelar ein (vind der) tone som aldri høyrest (for ingen)/einstonig i ei (grann) kvit grind“.

Die Reihe „fugl“ ... „auga“, ebenfalls zum Term (C/F) gehörig, wird um zwei weitere Glieder erweitert: „Allvetande auget“ und in der *zehnten Version* „det myndige auget“. Das Gedicht trägt in dieser Version den Titel „Kvilefuglen“.

Die *Versionen neun bis zwölf* zeugen von Vesaas' unermüdlicher Arbeit an Einzelheiten untergeordneter Ebenen: Wortwahl, Rhythmus, Strophen- und Zeileneinteilung, Satzbau.²⁴⁴ An der Struktur, wie sie in der letzten Formel beschrieben ist, ändert sich jetzt nichts mehr.

Erwähnt werden müssen noch die letzten Veränderungen im Zuge des Abbaus struktureller Wiederholungen, wie sie bei der sechsten Version eingesetzt haben. In der *dreizehnten Version* sind die letzten zwei Zeilen, die wir als Rekapitulation erkannt haben, wieder gestrichen. Diese Version kam im *Dagbladet* am 23.1. zum Abdruck.

Von den Gliedern der Reihe, die den Term C im Verlauf der Varianten und zum Teil simultan innerhalb ein und derselben Version manifestiert haben, ist jetzt nur noch „auget“ mit dem Prädikaten „trøytt“, „myndig“ und „mørk“ manifest. „Fuglen“ ist aus dem Text verschwunden, die dunkle Text-Möglichkeit ist realisiert. Illustrativ (aber strukturell wiederholend) wird „auget“ erweitert:

Det trøytt myndige auget finn alt,
 når fram til alt
 Det mørke auget som stilnar kvart gjeremål
 og kvart kryp.
 Kvar orm.

Zwischen der *Dagblad*-Version und der endgültigen Version in der ersten Vorrede von BOK liegt noch eine undatierte *vierzehnte Version*.

Die *endgültige Version* in BOK unterscheidet sich von ihrer unmittelbaren Vorstufe, abgesehen von der Zeilen- und Stropheneinteilung, erst gegen den Schluss. Der rhythmisch unversöhnt dastehende Schluss wird durch Erweiterung der Illustrationsreihe zu C gemildert:

Auget som stilnar kvart gjeremål,
 og kvar tanke, og kvart kryp,
 og slangen i si bitre forbanning.

Dass die der strukturellen Straffung gegenläufige Illustrationsreihe den Term (C/F) erfasst, scheint die dominante Funktion zu bestätigen, die wir diesem Term in der Struktur des Gedichtes zugewiesen haben. Andererseits erscheint sie als ein Zuge-

²⁴⁴ Diese Veränderungen sind natürlich keineswegs unwichtig, wenn man die Arbeitsweise Vesaas' studieren will. Sie fallen aber außerhalb des Rahmens unserer Untersuchung.

ständnis an den Leser, denn der Text ist im Verlauf des Kontraktions- und Reduktionsprozesses sehr dunkel geworden.

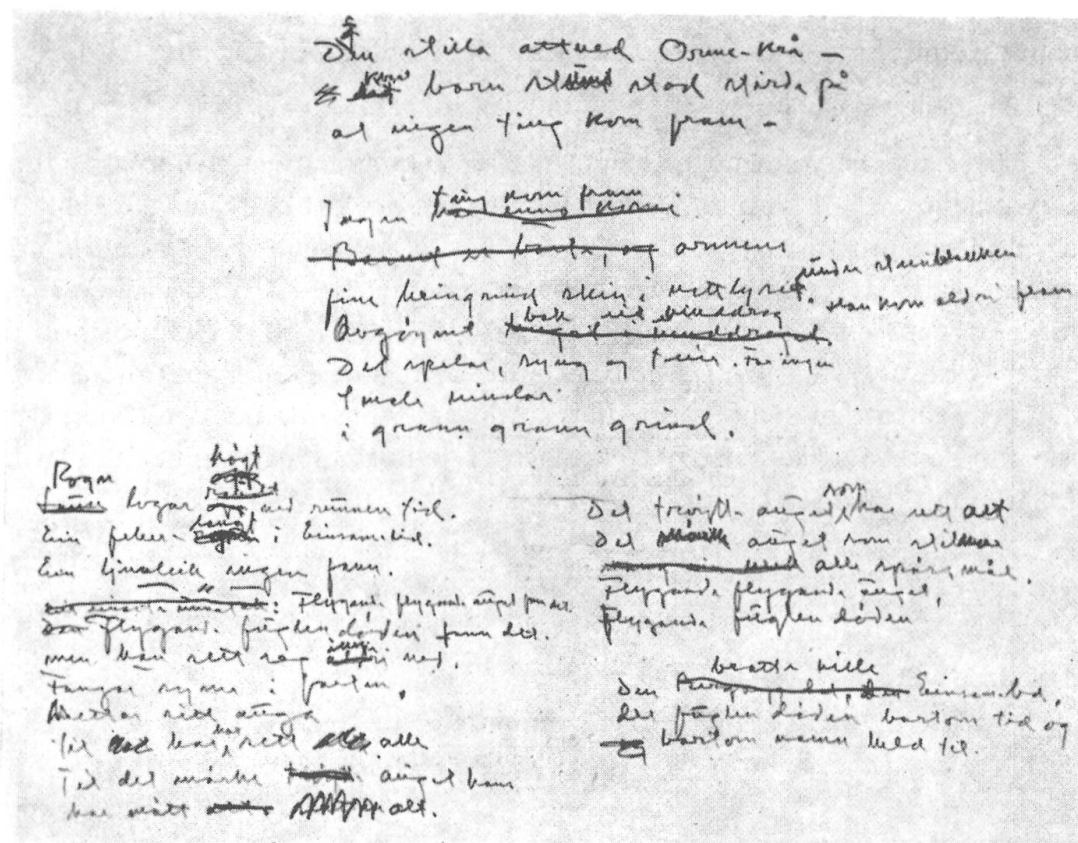
Noch eine kleine strukturelle Veränderung innerhalb des Terms (C/F) muss der Ordnung halber erwähnt werden. „Vinden“ und „auget“ erscheinen nicht mehr als Verdoppelung eines Terms auf der gleichen Ebene:

Spelar ein vind der for ingen,
lydlaust i hågranne grind.
Spelar forbi det mørke auget.

„Vinden“ und „auget“ stehen hier nicht mehr einfach nebeneinander, sondern sie sind in eine hierarchische Relation zueinander getreten. F („vinden“) erscheint als C („auget“) untergeordnet. Der Effekt ist eine Perspektivierung dessen, was wir transzendente Zeit genannt haben. Sie gewinnt eine Art räumlicher Anschaulichkeit. Wir schreiben die Schlussformel:

(C → F) vs (D+E)

*



Fünfter Entwurf zum Gedicht „Ormen i Ormekrå“

Zusammenfassend wollen wir noch einmal den Verlauf des Arbeitsprozesses verdeutlichen, in dem das Gedicht „Ormen i Ormekrå“ entstanden ist. Er erscheint als offensichtlich logische Abfolge von Kontraktionen und Transformationen der Motive und Bilder.

Am Anfang stand ein Thema in Form einer Textskizze mit den konstitutiven Einheiten „blome-dal“ – „kvite kinn“ – „fugl“. Die Ausarbeitung der Skizze stellt sich dar als verschiedene, respektive verdoppelte oder kontraktierte Manifestationen der Terme eines Systems, das äquivalent blieb. Die verschiedenen Artikulationsmöglichkeiten des Oppositionenensembles wirken dabei als Relaisstationen²⁴⁵ für metonymische und metaphorische Substitutionen. Die Bilder, die so realisiert wurden, konnten in Reihen bis zum Selbstkommentar einerseits und bis zu völliger inhaltlicher Verdunkelung andererseits gehen.

Jetzt wurde eine Einheit („kvite kinn“) des ersten Textes durch eine Sequenz ersetzt, die selber wiederum drei Einheiten aufwies: „barnet“ – „ormen“ – Zeit/„vinden“. Inhaltlich erschien die Kombination in keiner Weise motiviert, unsere Analyse ließ uns jedoch – unerwartet, aber die Relevanz der gewählten Methode bestätigend – erkennen, dass die beiden Sequenzen homolog sind, ihre Kombination somit *strukturell* motiviert war.

Zu dieser zweiten Sequenz, dem Ormekrå-Thema, findet sich in Form einer Tagebuchnotiz die allererste Idee, und zwar fast sieben Jahre zurück, am 12.9.1955:

Bein i månenetter skin kvitt

Eine Analyse dieses Mikrotextes zeigt, dass er als generativer Komplex²⁴⁶ für das ganze Gedicht wirken konnte, weil er bereits dessen Struktur aufweist, allerdings nicht in allen Termen manifest und nicht in alle Artikulationen entfaltet. „Bein“ (Knochen) setzt als Term einer elementaren semantischen Struktur früheres Leben voraus und zieht die Dimension Zeit als Artikulationssache der Opposition nach sich. Der Ausdruck „skin kvitt“ versöhnt mit Nacht und Tod. Damit diese Neutralisation aber eintritt, braucht es ein übergeordnetes Element, hier den Mond (später realisiert in den Äquivalenten „vind“, „auge“). Die Formel für zwei herausgegriffene Artikulationen²⁴⁷ würden lauten:

$$(4.1) \quad \frac{D'(x)}{E'(\text{„bein“})} \cong \frac{\text{Leben}}{\text{Tod}}$$

$$(4.2) \quad \frac{F'(\text{„månen“})}{(D'(x) + E')(\text{„bein“})} \cong \frac{\text{transzendente Zeit}}{\text{historische Zeit}}$$

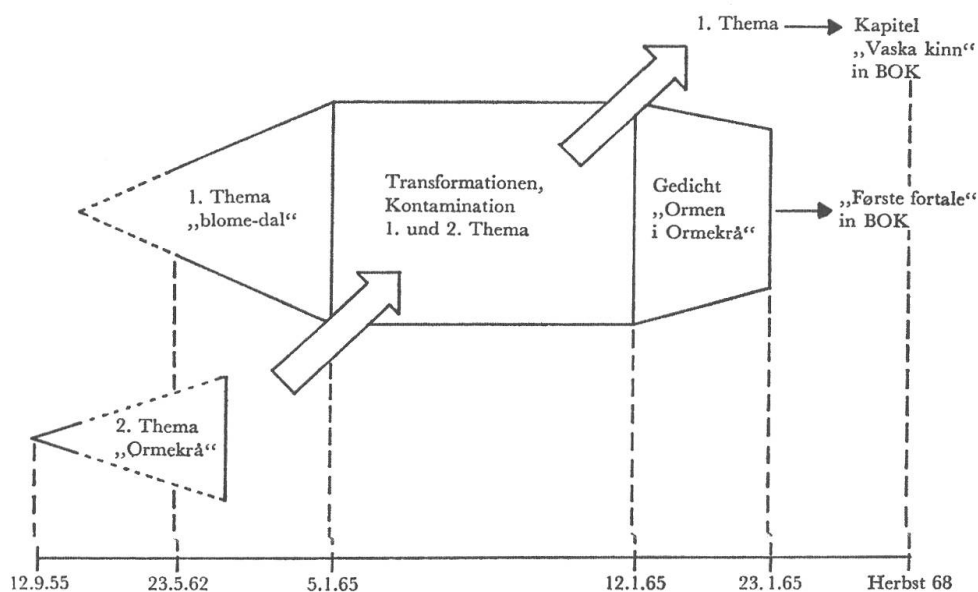
²⁴⁵ Vgl. dazu Greimas, *Strukturelle Semantik*, S. 123: „(...) Orte, an denen die wechselseitigen Substitutionen der Seme vorsichgehen.“

²⁴⁶ Mein Ausdruck, in Anlehnung an de Saussures Begriff „terme générateur“, der von Barthes, *Essais critiques*, S. 240ff., in die strukturelle Literaturwissenschaft eingeführt wurde.

²⁴⁷ Gewählt wurden Artikulationsweisen von hohem Rang in der Hierarchie des Sem-Systems. Vgl. Greimas, *Strukturelle Semantik*, S. 27.

Für das erste Thema kennen wir den generativen Komplex nicht. Es ließe sich denken, dass es die Vorstellung „kvite kinn“ gewesen war.²⁴⁸ Aber auch der Vogel, die Faszination eines Anblicks, einer Perspektive, die der Mensch nicht teilen kann, könnte als Term einer Struktur die Bilder „blome-dal“ vs „kvite kinn“ nach sich gezogen haben.

Kehren wir nach diesem Exkurs zum Entwicklungsprozess unserer Variante zurück. Die Reihenfolge der beiden Sequenzen wurde jetzt umgestellt, und das erste Thema wurde vom später hinzugekommenen ausgestoßen²⁴⁹, hat aber von ihm das Motiv „det mørke auget“ in strukturell entsprechender Position behalten. Dies war möglich, weil die Sequenzen homolog sind. Auf diese Weise wurden strukturelle Wiederholungen rückgängig gemacht. Weiter wurde Überdetermination teilweise abgebaut. Zu deutliche Termrealisationen wurden in die reine Bildsprache zurückgenommen. Der Text pendelte schließlich in einen Zustand struktureller Komplexität ein, der dem Autor offensichtlich als Gleichgewicht erschien. Die letzten gegenläufigen Änderungen am Schluss halte ich für Zugeständnisse an den Leser. Der chronologische Entstehungsverlauf (nicht die Struktur!) kann räumlich verdeutlicht werden:



Nach dem, was eingangs über die Bedeutung des Gedichts „Ormen i Ormekrå“ für BOK gesagt wurde, lässt sich denken, dass auf analoge Weise, wie aus der Idee „Bein i månenetter“ das Gedicht entstanden ist, aus diesem wiederum der Makrotext BOK hervorgegangen wäre: als Serie homologer Strukturvarianten, deren Terme jeweils verdoppelt, angereichert oder ersetzt wurden durch äquivalente Bilder mit den verschiedenen Artikulationsebenen als Relais. Das zu erwartende Resultat wäre eine

²⁴⁸ In *Bruene* spielt die weiße Farbe der Unterseite eines umgewälzten Steines eine große Rolle.

²⁴⁹ Das ausgestoßene Thema ist zum Kapitel 7, „Vaska kinn“, in BOK geworden.

Beschreibung der Form, im strengen Sinn eines hierarchisch gegliederten Ensembles von Kombinationsregeln, das die strukturelle Einheit von BOK begründet.²⁵⁰ Eine traditionelle genreorientierte Beschreibung leistet das nicht. Vielleicht ließe sich so erklären, was sich der idealistischen Ästhetik als unerklärlicher Rest des Symbols²⁵¹ oder gar als Numinosität des Archetypus²⁵² entzieht.

Von welcher Bedeutung es wäre, wenn eine solche Formbeschreibung gelingen würde, dürfte an der Tatsache klar werden, dass bereits die Romane *Sandeltreet*, 1936, *Brannen*, 1961, und *Bruene*, 1967 sich ohne weiteres als formal verwandt mit BOK erkennen lassen.

Obwohl die hier aufgezählten Romane allen Kritikern großen Eindruck machten – nicht zuletzt wegen ihres numinosen Charakters – konnten sie mit den traditionellen Beschreibungsmitteln doch immer nur als episodisch oder gar chaotisch charakterisiert werden.²⁵³ Aber: „Das Kunstwerk ist, was der Mensch dem Zufall entreißt.“²⁵⁴ Es gilt für den Interpreten, auf einer theoretischen Ebene das zu reproduzieren, was Vesaas im bildlichen Schreibprozess geleistet hat.²⁵⁵ Oder anders: Es gilt das, was Vesaas dem Zufall entrissen hat, in der Aneignung des Textes ein zweites Mal dem Zufall zu entreißen, indem man seine poetische Logik expliziert.

²⁵⁰ Diese strenge, von Barthes in *Die strukturalistische Tätigkeit* vorgeschlagene Verwendung des Begriffs Form scheint sich mit der von „sprogbygning“ bei Hjelmslev zu decken. Vgl. *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, § 21.

²⁵¹ U. a. Hans Ruin, *Poesiens mystik*, 2. Aufl., Lund 1961, S. 11: „Poesien är någonting utsägeligt, utom och utöver innehåller.“ Weiter etwa J. J. Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Leipzig 1927, S. 60f.: „Das Symbol erweckt Ahnung. Das Wort kann nur erklären.“

²⁵² C. G. Jung, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Zürich 1941, S. 142: „Man darf sich keinen Augenblick der Illusion hingeben, ein Archetypus könne schließlich erklärt und damit erledigt werden.“

²⁵³ Siehe für BOK Ingeborg Kongsliden, „Omkring kritikken av Tarjei Vesaas: *Båten om kvelden*“, in: *Norsk litterær årbok* 1969. Torben Broström, *Fremmede digtere i det 20. århundrede*, København 1968, S. 265f. versucht die Schwierigkeit mit einem genretranszendierenden Begriff „poetisk roman“ zu lösen. Atle Kittang, „Genre, landskap og mening“ treibt die Formanalyse von BOK ein schönes Stück voran, indem er die Vesaas'sche Form angesichts einer Opposition syntaktische vs. semantische Dimension der letzteren zuweist. (Ich hätte das Begriffspaar Syntagma vs Paradigma vorgezogen.) Mit seiner Bemühung um den Aufweis des architektonischen Willens in BOK bewegt sich Kittang allerdings in der Ebene der syntagmatischen Oberflächenstruktur.

²⁵⁴ Barthes, *Die strukturalistische Tätigkeit*, S. 194.

²⁵⁵ Barthes sagt in *Die strukturalistische Tätigkeit*: „Das Wesen der Kunst ist Technik.“ Die Frage, ob diese Technik dem Künstler bewusst ist oder nicht, ist natürlich sekundär. Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie*, S. 45f. spricht von einer wissenschaftsgeschichtlichen Revolution im Zusammenhang damit, dass sich die Phonologie bei Trubetzkoi konstituierte, indem sich das Augenmerk von den bewussten Spracherscheinungen auf die unbewusste Infrastruktur lenkte. Diese „phonologische Umwälzung“ steht aber am Anfang jeder strukturalistischen Wissenschaft. Sie scheint mir in ihrer Bedeutung mit derjenigen in der Psychologie Freuds vergleichbar, wo manifeste Ausdrücke als vom Unbewussten strukturiert aufgedeckt werden (besonders schön in Freuds Beschreibung der „Traumarbeit“ fassbar). Marx hat ein Entsprechendes in der *Kritik der politischen Ökonomie* geleistet (Vgl. dazu die Diskussion und Kritik in Lucien Sebag, *Marxismus und Strukturalismus*, Frankfurt 1967).