



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Tendenzen in der dänischen Frauenliteratur
im 21. Jahrhundert.
Eine Analyse anhand von vier Fallbeispielen.

Verfasserin

Mag. phil. Angelika Schlacher

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, März 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 394

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Skandinavistik

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sven Hakon Rossel

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
1. Einleitung	5
2. Die Frauenliteratur in Dänemark – ein Überblick	8
2.1. Die 1970er Jahre – weibliche Emanzipation	8
2.2. Die 1980er Jahre – die Lyrik am Vormarsch	17
2.3. Die 1990er Jahre – neue weibliche Dominanz	23
2.4. Das neue Jahrtausend	33
3. Fallbeispiele	38
3.1. Anne Lise Marstrand-Jørgensen: <i>Det vi ved</i>	38
3.1.1. Die Autorin und ihr Debüt	38
3.1.2. Textanalyse: <i>Det vi ved</i>	40
3.1.2.1. Die Vatersuche	41
3.1.2.2. Ödipus und Inzest	48
3.1.2.3. Konklusion	51
3.2. Leonora Christina Skov: <i>Rygsvømmeren</i>	53
3.2.1. Die Autorin und ihr Debüt	53
3.2.2. Textanalyse: <i>Rygsvømmeren</i>	54
3.2.2.1. Die Rolle des Opfers	56
3.2.2.2. Die Rolle der Frau	59
3.2.2.3. Die Rolle des Außenseiters	64
3.2.2.4. Konklusion	69
3.3. Helle Højland: <i>Alt forladt</i>	71
3.3.1. Die Autorin und ihr Debüt	71
3.3.2. Textanalyse: <i>Alt forladt</i>	72
3.3.2.1. Die Ehe – mellem soap og slim	73
3.3.2.2. Die Mutter-Tochter-Beziehung	78
3.3.2.3. Der Untergang der Familie	82
3.3.2.4. Konklusion	87
3.4. Pia Tafdrup: <i>Hengivelsen</i>	89
3.4.1. Die Autorin und ihr Debüt	89
3.4.2. Textanalyse: <i>Hengivelsen</i>	90
3.4.2.1. Der weibliche Narziss	92
3.4.2.2. Der Narziss und sein Spiegelbild	97
3.4.2.3. Konklusion	100

4. Tendenzen der zeitgenössischen dänischen Frauenliteratur	102
4.1. Anoreksiforfattere – die literarische Magersucht	103
4.2. Identität und Erinnerung – A fiction of memory	112
4.2.1. Identität	113
4.2.2. Identität und Erinnerung	116
4.2.3. Erinnerung, Identität und Literatur: A fiction of memory	118
4.2.4. Analyse: Die dänische Frauenliteratur im Fokus der <i>fictions of memory</i>	124
4.2.5. Konklusion	134
5. Rückblick und Ausblick	138
6. Bibliographie	142
7. Anhang	150
7.1. Interviews	150
7.1.1. Interview med Anne Lise Marstrand-Jørgensen	150
7.1.2. Interview med Leonora Christina Skov	158
7.1.3. Interview med Helle Højland	168
7.1.4. Interview med Pia Tafdrup	174
7.2. Abstracts	190
7.2.1. Abstract: Deutsch	190
7.2.2. Abstract: Englisch	196
7.2.3. Abstract: Dänisch	198
7.3. Curriculum Vitae	203

Vorwort

Gerne möchte ich mich an dieser Stelle bei all jenen bedanken, die mich bei der Entstehung dieser Arbeit unterstützt haben. Prof. Dr. Sven H. Rossel danke ich herzlich für die hervorragende Betreuung der Dissertation, seine wertvolle Kritik und seine hilfreichen Ratschläge.

Ganz besonderer Dank gebührt vor allem meiner Mutter und meinen engsten Freunden, die mich in jeder Phase meines Studiums unterstützt und mir immer mit Rat und Tat zu Seite gestanden haben.

Ein besonderer Dank gilt auch den Autorinnen der vier Romane, die als Fallbeispiele der vorliegenden Arbeit dienen: Anne Lise Marstrand-Jørgensen, Leonora Christina Skov, Helle Højland und Pia Tafdrup. Sie haben mir bereitwillig für Interviews zur Verfügung gestanden und durch die Beantwortung meiner Fragen entscheidend zu dieser Arbeit beigetragen.

1. Einleitung

Um die Motivation für die vorliegende Dissertation darzulegen, muss ich in das Jahr 1998 zurückgehen, in dem ich das Studium der Skandinavistik an der Universität Wien begann. Damals besuchte die bekannte dänische Autorin Suzanne Brøgger das dänisch-österreichische Kulturzentrum, um im Rahmen einer Lesung ihren 1997 veröffentlichten Roman *Jadekatten* (1997; *Die Jadekatze*, 1998) einem interessierten Publikum vorzustellen. Meine Faszination für Suzanne Brøgger hat dazu geführt, dass ich mich während meines Studiums intensiv mit der dänischen Frauenliteratur beschäftigte. Die Analyse ihres Romans *Jadekatten* wurde letztendlich Thema meiner Diplomarbeit.

Die Intention der vorliegenden Dissertation ist es, einen weiteren Beitrag zur dänischen Frauenliteratur zu leisten, jedoch in einem breiteren Kontext. Der Jahrtausendwechsel hat mich zu der Frage bewogen, welche Tendenzen die debütierenden Autorinnen zu Beginn des 21. Jahrhunderts verfolgen, welche Themen sie beschäftigen und welche Motive in ihren Romanen bearbeitet werden.

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist vor allem dem Umstand verhaftet, dass seitens dänischer Literaturwissenschaftler und -kritiker zu Beginn des 21. Jahrhunderts keine Autoren-Generation mehr auszumachen ist,¹ sondern der literarische Markt vielmehr von Pluralität und einer „masse bøger af vidt forskellig slags og meget svingende kvalitet“ (Masse Bücher von verschiedener Art und unterschiedlicher Qualität)² beherrscht wird. Daraus folgt – so der Literaturkritiker Lars Bukdahl – dass Literaturwissenschaftler „ikke længere orker et overblik over den nye skønlitteratur ... for slet ikke tale om løbende nærgående analyser ...“ (es nicht länger vermögen, einen Überblick über die neue belletristische Literatur zu bewahren ... gar nicht zu sprechen von laufenden

¹ Vgl. Lillelund, Niels: Sådan var det i 90'erne. In: Jyllands-Posten, 16. november, 1999 sowie Kapitel 2.3. der vorliegenden Dissertation.

² Mai, Anne-Marie: Nobody knows me like you know me. Tre noveller og et frasnagn til et nyt årtusind. In: Kritik 168/69, S. 121.

eingehenden Analysen).³ Bukdahl zustimmend, dass „det fortjener den skønne litteratur“ (das die belletristische Literatur verdient),⁴ sei die Motivation der vorliegenden Arbeit hervorgehoben, in deren Rahmen vier zeitgenössische Debütromane analysiert und damit gleichzeitig einige wesentliche Tendenzen der Frauenliteratur im 21. Jahrhundert aufgezeigt werden sollen.

Als Fallbeispiele der vorliegenden Untersuchung dienen folgende Romane: *Det vi ved* (2004; Was wir wissen) von Anne Lise Marstrand-Jørgensen, *Rygsvømmeren* (2003; Der Rückenschwimmer) von Leonora Christina Skov, *Alt forladt* (2003; Alles verlassen) von Helle Højland und *Hengivelsen* (2004; Die Hingabe) von Pia Tafdrup.

Während Marstrand-Jørgensen, Skov und Højland am Beginn ihrer schriftstellerischen Arbeit stehen und deren Debüts im Folgenden analysiert werden sollen, ist Pia Tafdrup bereits seit den 1980er Jahren als Schriftstellerin bekannt und etabliert. Ihren Roman als ein Fallbeispiel heranzuziehen, ist insofern interessant, da Tafdrup vielmehr als Lyrikerin bekannt ist und mit *Hengivelsen* ihr erstes Prosawerk veröffentlicht hat.

Den thematischen Analysen der Romane wird im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit ein Überblick über die Entwicklung der Frauenliteratur vorangestellt, beginnend mit den 1970er Jahren, jener Epoche, in der die Frauen nicht länger als einzelne Schriftstellerinnen auftraten, sondern – als Folge der Frauenbewegung – sich als Gruppe mit zahlreichen Werken durchzusetzen begannen. Besondere Aufmerksamkeit wird in diesem Überblick der Literatur der 1990er Jahre geschenkt, ist sie doch der unmittelbare Vorläufer und Wegbereiter ins 21. Jahrhundert. Da diese Arbeit nicht eine Zusammenfassung einer Frauenliteraturgeschichte sein soll, kann nicht auf alle Autorinnen bzw. auf alle Genres eingegangen werden. Sie skizziert vielmehr die Hauptströmungen, denen die

³ Bukdahl, Lars: I samme nu. Et tvetunget enquetesvar, mindst, om dansk skønlitteratur for tiden. In: Kritik 168/69, S. 31.

⁴ Ebd.

Autorinnen folgen. Deren relevanteste Vertreterinnen und deren Hauptwerke sollen genannt bzw. kurz vorgestellt werden.

In Folge werden zuvor genannte Werke – jedes für sich – einer thematischen Analyse unterzogen. In einer vergleichenden Betrachtung, die vorerst Antwort auf die Frage nach dem sozialpolitischen Engagement der zeitgenössischen Literatur zu geben versucht, sollen letztendlich deren Gemeinsamkeiten erarbeitet und damit die Tendenzen der zeitgenössischen dänischen Frauenliteratur aufgezeigt werden. Untermuert werden die Analysen von den Meinungen und Einstellungen der Autorinnen selbst. In den von mir durchgeführten Interviews mit den Autorinnen werden klare Standpunkte zu den Tendenzen im schriftstellerischen Wirken des 21. Jahrhunderts festgehalten.

2. Die Frauenliteratur in Dänemark – ein Überblick

2.1. Die 1970er Jahre – weibliche Emanzipation

Trotz vieler bemerkenswerter Vorläuferinnen, beginnt man auch in Dänemark erst seit den 1970er Jahren konkret von einer existenten Frauenliteratur zu sprechen, die als kulturelle Folge der neuen Frauenbewegung, die – international inspiriert – um 1970 in den skandinavischen Ländern Ausbreitung fand, entstand. Diese nahm ihren Anfang im Anspruch auf die sexuelle Befreiung der Frau. Hinzu kam schließlich die Forderung nach gleichem Lohn für gleiche Arbeit, die sich schließlich auf andere Bereiche ausweitete. Rufe nach Gleichstellung der Geschlechter wurden im ökonomischen, sozialen und politischen Umfeld laut.

Die Frauenbewegung nahm in Dänemark die Form einer basisorganisierten Bewegung, der sogenannten *Rødstrømpebevægelse* (Rotstrumpfbewegung) an. Diese wurde von hunderten kleinen Frauengruppen aufgebaut und ging aus der umfassenderen Jugend- und Studentenbewegung, die Ende der 1960er Jahre in den USA entstand und sich schnell in Europa verbreitete, hervor. Im Zuge der Frauenbewegung wurden Seminare über Sexualität, Gesundheit, Arbeitsverhältnisse und internationale Solidaritätsarbeit abgehalten und in den meisten größeren Städten Frauenhäuser und Krisenzentren für Vergewaltigungsopfer eingerichtet.

Obwohl die Frauenbewegung nach ihrer Blütezeit in den 1970er Jahren langsam verebbte, sind ihre Resultate bis heute sichtbar. Ebenso lebt die Rotstrumpfbewegung in der – in den 1990er Jahren gegründeten – *Kvindeligt Selskab* (Die Weibliche Gesellschaft) weiter, die sich nach wie vor in geschlechtspolitischen Fragen engagiert.⁵

⁵ Vgl. Fibiger, Johannes; Lütken, Gerd (Hrsg.): *Litteraturens veje*. København: Gads Forlag, 1996, S. 375-377.

Die Frauenbewegung der 1970er Jahre forderte wie schon im 19. Jahrhundert gleiches Recht für beide Geschlechter.⁶ Mit dem Slogan „vi vil ikke længere lade os til revolutionen“ (wir wollen nicht länger den Tee für die Revolution zubereiten) versuchte die Frauenbewegung die Doppelmoral der patriarchalen Gesellschaft aufzudecken. Verstärkt wandte man sich dem Bemühen zu, eine Weiblichkeit zu konzipieren, die ihren Ausgangspunkt in den weiblichen Bedürfnissen bzw. einer weiblichen Identität fand.⁷

Die kulturelle Folge der so genannten *Rotstrumpfbewegung* mündete im Entstehen bzw. Hervorbereiten einer Frauenliteratur, die so definiert wurde:

Litteratur skrevet med bevidst kvindelig synsvinkel af kvinder, om kvinder og nu og da også for kvinder, og at denne udviklede sig til på flere forskellige ledere at gribe ind i de kulturelle systemer.⁸

Ohne weiter auf die verschiedenen Definitionen des Begriffs Frauenliteratur einzugehen, ist es eine Tatsache, dass die Frauenliteratur in Dänemark – inspiriert von der Frauenbewegung – von einer langen Reihe von Autorinnen repräsentiert wird, die sich in unterschiedlichem Grad mit den Anschauungen der *Rotstrumpfbewegung* identifizierten. Für diese Schriftstellerinnen galten die Probleme der Frauen als zentraler Ausgangspunkt mit der Überzeugung, dass nur durch die Veröffentlichung des Privaten das Persönliche politisiert werden könne. „Det private er politisk“ (Das Private ist politisch)⁹ lautete die Hauptparole, die von der Frauenbewegung auf die Literatur übertragen wurde.

⁶ Debatten über Sexualmoral und die Ehe, sowie das Recht der Frauen sich zu ihrer Sexualität zu bekennen, wurden schon in den 1880er Jahren geführt. In der 1871 gegründeten *Dansk Kvindesamfund* (Dänische Frauenliga) engagierten sich Frauen, wie beispielsweise Elisabeth Grundtvig, in frauenpolitischen Fragen.

⁷ Vgl. Bendsen, Jannie: 70'erne- kvinder, litteratur og frigørelse. Om Lola Baidel. Auf: www.litteratursiden.dk

⁸ Vgl. Bruun Andersen, Michael o.a. (Hrsg.): Dansk Litteraturhistorie 8. Velfærdsstat og kulturkritik. 1945-80. København: Gyldendal, 1985, S. 531-532. Deutsche Übersetzung: Literatur, geschrieben aus einem bewusst weiblichen Blickwinkel von Frauen, über Frauen und hier und da für Frauen, so dass diese sich in mehrere verschiedene Richtungen entwickelt, um in die kulturellen Systeme einzugreifen.

⁹ Vgl. Fibiger, Litteraturens veje, S. 377.

Die aus dieser Anschauung hervorgehenden Bücher wurden vielfach mit der Etikette *bekendelseslitteratur* (Bekenntnisliteratur)¹⁰ versehen, in der die Thematisierung der intimen Probleme der Frauen, die in Zusammenhang mit ihrem Körper, ihrer Sexualität, ihren Männern, ihren Kindern und Eltern stehen, fokussiert wurde. Das subjektive Erleben sollte sowohl für den Schreibenden als auch für den Leser als eine Möglichkeit zur Entdeckung einer Identität und eines starken Ich-Bewusstseins dienen. Die Offenlegung des Privaten, die Darstellung subjektiver Erfahrungen und deren Politisierung hatten zur Folge, dass autobiographischer Dokumentarismus, politischer Idealismus und dokumentarischer Realismus das literarische Geschehen beherrschten.¹¹

Zu Beginn der 1970er Jahre entstanden zahlreiche Dokumentarbücher und Rapporte, die das reale Leben der Frauen aufzeigen sollten, wie zum Beispiel bei der Arbeit in den Fabriken, zu Hause oder im öffentlichen Leben oder das Gefühlsleben der Frauen selbst. Den ersten dänischen Beitrag zum so genannten Rapportgenre lieferten Suzanne Giese (geb. 1944) und Tine Schmedes (geb. 1946) mit ihrem Buch *Hun* (1970; Sie), einer Textsammlung, die sich als Mischung von Interviews und fiktionsähnlichen Berichten konstituiert.

Einen hohen Stellenwert nimmt in diesem Kontext ebenso Jytte Rex' (geb. 1942) *Kvindens bog* (1972; Das Buch der Frauen), eine Sammlung von 56 subjektiven Frauengeschichten, ein. Am Beginn der neuen Frauenliteratur stand auch Jette Drewsen mit ihrem Debüt *Hvad tænkte egentlig Arendse* (1972; Was dachte eigentlich Arendse), einem Porträt der frustrierten Hausfrau.

¹⁰ Zur Definition des Begriffs Bekenntnisliteratur vgl. Pedersen, Ole Karup (Hrsg.): Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie. Bind 15. Danmark og verden. 1970-90. København: Gyldendal, S. 63 sowie Richard, Anne Birgitte: Et nyt kvindeligt univers. In: Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind IV. På jorden. 1970-1990. København: Rosinante, 1997, S. 182.

¹¹ Vgl. Skyum-Nielsen: Engle i sneen. Lyrik og prosa i 90erne, København: Gyldendal, 2000, S. 23.

Diesen Autorinnen, welche die dänische Frauenliteratur offiziell introduzierten, folgten zahlreiche Schriftstellerinnen auf den Fuß, von denen sich jedoch nur wenige über die Zeit der Emanzipationsliteratur hinaus ihren Status als Schriftstellerin erhalten konnten.

Eine jener Autorinnen ist Vita Andersen¹² (geb. 1944). Ihr erstes Buch, die Gedichtsammlung *Tryghedsnarkomaner* (1977; Geborgenheitssüchtige), erregte großes Aufsehen. In einer prosalyrischen Form, die später als *knækprosa* (Knackprosa)¹³ bezeichnet wurde, erzählt sie die Lebensgeschichten anonymer Protagonistinnen. Dabei schildert die Autorin nicht nur die Frauen, die sich einen Befreiungsversuch zum Ziel gesetzt haben, sondern auch jene, die sich noch immer in ihrem alten Leben mit den bestehenden Mustern befinden. Die festgesetzten Geschlechterrollen als Hindernis für ein glückliches Zusammenspiel zwischen den Geschlechtern, ist ein zentrales Thema in Andersens Texten.

Vita Andersen hat in späteren Jahren ihr schriftstellerisches Schaffen mit Novellen wie beispielsweise *Hold kæft og vær smuk* (1978; Halt den Mund und sei hübsch), Dramen wie *Elsk mig* (1980; Liebe mich) und *Kannibalerne* (1982; Die Kannibalen) sowie mehreren großen Romanen von wechselnder Qualität erweitert wie beispielsweise der Roman *Sebastians Kærlighed* (1992; Sebastians Liebe).

Zu den Autorinnen, deren Schaffen ebenso von den frauenpolitischen Umwälzungen geprägt ist, zählt die zum damaligen Zeitpunkt schon ältere Jytte Borberg (geb. 1917). In ihren Texten wie beispielsweise den Romanen *Turné* (1974; Tournee) oder *Eline Bessers læretid* (1976; Eline Bessers Lehrzeit) beschäftigt sich Borberg vorwiegend mit den Problemstellungen der

¹² Zu Vita Andersen vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 377-78 sowie Richard, Anne Birgitte: *Lidelsens Oprindelse*. In: Møller Jensen, *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, Bind IV, S. 374-378.

¹³ Einer genaueren Definition zufolge bezeichnet *knækprosa* eine Dichtform, die aus *knækkede* (knickenden) Sätzen in versähnlichen Strukturen besteht. Inhaltlich drehen sich diese Gedichte oft um private Probleme hinsichtlich des Ehelebens, verschiedener Kindheitstraumata usw. Das Genre der *knækprosa* fand besonders unter den Amateurdichtern großen Anklang, deren Ausübung jedoch öfter im Sinne einer persönlichen Therapie, denn als Kunst erfolgte. Vgl. Høeg, Joan: *80'ernes litteratur*. Auf: www.litteratursiden.dk

Frauenbewegungen. Ihre Figuren sind von dem Verlangen nach Sinnlichkeit und einer eigenen Identität getrieben, müssen für ihre Selbstverwirklichung jedoch den Preis bezahlen, nicht in die Gesellschaft integriert zu werden.

Neben Jytte Borberg ist weiters Hanne Marie Svendsen (geb. 1933), deren Texte als zentralen Drehpunkt ebenfalls das Geschlecht haben, zu nennen. Im Bereich der Bekenntnisliteratur sticht ebenso die Autorin Bente Clod (geb. 1946) mit ihrem Roman *Brud* (1977; Bruch) hervor, in welchem sie ihre eigene Entwicklung hin zu einer „starken“ Frau, in sowohl beruflicher als auch privater Hinsicht, schildert. Nicht weniger Aufsehen als Bente Clod erregte Maria Marcus (geb. 1926) mit ihrem Buch *Den frygtelige sandhed – en brugsbog om kvinder og masokisme* (1974; Die fruchtbare Wahrheit – eine Gebrauchsanweisung über Frauen und Masochismus), in dem Marcus sich mit der weiblichen Lust am Leiden und der Unterdrückung in pornografischer aber auch diskutierender Art und Weise beschäftigt.¹⁴

Eine andauernde Präsenz in der literarischen Landschaft konnte sich bis zu ihrem Tode im Jahr 2001 unter anderem Dea Trier Mørch¹⁵ (geb. 1941) erhalten. 1976 veröffentlichte sie ihren ersten Roman *Vinterbørn* (Winterkinder), der zum Bestseller wurde. Der Roman behandelt einige intensive Tage in der Geburtenabteilung eines Krankenhauses, auf der sich mehrere Frauen mit schwierigem Schwangerschaftsverlauf befinden. Das Buch erzählt vom Zusammenhalt zwischen diesen Frauen, ihren Ängsten und Hoffnungen. Zudem wird das in der Erfahrungsliteratur wichtige Thema der Mutterschaft diskutiert. Für dieses Werk wurde ihr 1977 der Preis *De Gyldne Laurbær* (Die Goldenen Lorbeeren) verliehen. Dea Trier Mørchs folgende Bücher wichen von den frauenspezifischen Themen schließlich ab, doch blieb sie ihrem Stil treu: Einer realistischen Alltagsprosa mit einem deutlich sozialen Engagement.

¹⁴ Zu Jytte Borberg, Hanne Marie Svendsen, Bente Clod und Maria Marcus vgl. Richard, *Et nyt kvindeligt univers*, S. 184-192.

¹⁵ Zu Dea Trier Mørch vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 378-79.

Sehr populär wurde der 1978 erschienene Roman *Kastanienalleen* (Kastanienallee). In diesem Roman beschreibt Mørch die Welt ihrer Kindheit, die sie mit ihren Geschwistern auf einem Bauernhof auf Seeland verbrachte. Ihr letztes Buch *Doras Dagbog* (2001; Doras Tagebuch) präsentiert sich schließlich als ein selbstbiographisches Werk, das die Flucht einer Gruppe junger Juden während des Krieges schildert.

Ein stärkeres soziales Engagement verfolgte auch die Autorin Charlotte Strandgaard¹⁶ (geb. 1943), die sich in ihren Texten in dokumentarischem Stil hauptsächlich mit den sozialpolitischen Problemen beschäftigt. Ihre Protagonistinnen sind vielmehr als Randfiguren der Gesellschaft, beispielsweise als Alkoholikerinnen, positioniert.

Doch nicht alle Frauen der Generation der 1970er Jahre beschränkten sich auf die Darstellung des privaten Alltagslebens. Auf die Parolen der Emanzipationsliteratur antwortend, entstand schließlich die moderne Arbeiterliteratur,¹⁷ deren Ziel es war, das harte Arbeitsleben als Thema in die Literatur einzuführen. Bevorzugt wurde hierbei die dokumentarische, rapportartige Darstellung verwendet. Als typisches Beispiel für die dänische Arbeiterliteratur ist Grethe Stenbæk Jensens (geb. 1925) *Konen og æggene* (1974; Die Frau und die Eier) zu nennen, eine zum Teil selbstbiographische Schilderung einer Frau und deren trostloser Arbeit in einer Eierfabrik.

Als Außenseiterin im Bereich der Frauenliteratur – und vor allem als Widersacherin der organisierten Frauenbewegung – gilt Suzanne Brøgger¹⁸ (geb. 1944), die mit ihrem ersten Buch *Fri os fra kærligheden* (1973; Sondern erlöse uns von der Liebe), einer Mischung aus Essayistik und Novellistik, Reflexion und Dokumentation sowie Selbstbiographie und Fiktion, ein provozierendes Debüt

¹⁶ Zu Charlotte Strandgaard vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 378-79.

¹⁷ Zur Arbeiterliteratur der 1970er Jahre vgl. ebd., S. 379-80.

¹⁸ Zu Suzanne Brøgger vgl. Schlacher, Angelika: *Suzanne Brøgger: „Die Jadekatze“*. Eine Gattungsanalyse. Wien: Univ., Dipl., 2003.

veröffentlichte, in dessen Zentrum die kritische Analyse der Ehe, der Monogamie und der Kernfamilie steht. Das Resümee, das Brøgger daraus zieht, ist, dass die westliche Welt sich von diesen institutionalisierenden Formen befreien müsse, mit dem Ziel die wahre Liebe freizusetzen. Brøgger revoltierte weniger gegen die patriarchalische Gesellschaft, vielmehr fordert sie die Frauen auf, ihre Angst vor Veränderung über Bord zu werfen und ihre Sexualität ernst zu nehmen. Mit den Schlüsselworten „Verführung“ und „Veränderung“ war Brøgger radikaler und revolutionärer als die Frauenbewegung, woraus eine scharfe Kritik seitens vieler Feministinnen resultierte, die ihre Schriften als „schädlich“ erachteten. Mit ihrem zweiten Buch *Kærlighedens veje og vildveje* (1975; Wege und Abwege der Liebe) legte sie den Grundstein für ihre Rolle als erotische Entdeckungsreisende, die sich in *Crème Fraîche* (1981; Crème Fraîche) – dem ersten Band einer selbstbiographischen Trilogie, die mit *JA* (1984; JA) und *Transparence* (1993; Transparenz) fortgesetzt wurde – festigte. In ihren weiteren Texten blieb Brøgger der Programmerkklärung ihres Debütromans treu, sich in keinem bestimmten Genre zu bewegen. Daraus folgte ein experimentelles und abwechslungsreiches literarisches Schaffen, das Essaysammlungen, ein lyrisches Epos, Tragödien, Romane oder auch Haikus umfasst. Brøggers Texte sind aufgrund ihres experimentellen Charakters schwer zu kategorisieren. Der Umstand, dass sie vorwiegend ihr eigenes Leben literarisch verarbeitete, führt dazu, dass der Großteil ihrer Texte als kreative Non-Fiktion oder fiktionale Autobiographie eingestuft wird.

Zum Abschluss sei noch auf zwei Autorinnen hingewiesen, die ihre Werke weniger als Diskussionsbeitrag im Geschlechterkampf verfassten, deren psychologischer Realismus sie jedoch bis in die heutige Zeit als bedeutende Schriftstellerinnen Dänemarks etabliert hat: Dorrit Willumsen (geb. 1940) und Kirsten Thorup (geb. 1942), die ihren Ausgangspunkt in der modernistischen

Tradition der 1960er Jahre fanden, sich jedoch einem breiteren Realismus zuwandten.¹⁹

Dorrit Willumsen debütierte 1965 mit der Novellenreihe *Knagen* (Der Haken). Obgleich Willumsen nicht in die Emanzipationsliteratur einzuordnen ist, ist das Image von Frauen und deren Rolle in der Gesellschaft ein wichtiges Thema in ihren Werken. Ein wiederkehrendes Motiv ist der weibliche Charakter als Marionette und als Spielzeug der Umstände bzw. Gesellschaft, in der sie lebt.

Willumsen veröffentlichte zahlreiche Romane, Kurzgeschichten, Gedichte, Theaterstücke und Drehbücher. Ein wichtiger Bestandteil in ihrem Schaffen ist der Historische Roman. 1983 veröffentlichte Willumsen ihren Roman über Madame Tussaud mit dem Titel *Marie. En roman om Madame Tussauds liv* (*Marie. Ein Roman über das Leben der Madame Tussaud*, 1987). Für den Historischen Roman *Bang. En roman om Herman Bang* (1996; *Bang*, 1998) über den dänischen Schriftsteller Herman Bang, erhielt sie 1997 den Literaturpreis des *Nordisk Råd* (Nordischer Rat).

Gleich Dorrit Willumsen hat auch Kirsten Thorup ihren Ausgangspunkt im Modernismus der 1960er und debütierte 1967 als Lyrikerin mit der Sammlung *Indeni – Udenfor* (Innerhalb – Außerhalb). In weiterer Folge wandte sie sich jedoch vom Modernismus und der Lyrik ab und konzentrierte sich auf den Roman. Ihre zumeist weiblichen Hauptgestalten werden tendenziell als sich selbst fremde und rastlose Figuren dargestellt. Identitätsverlust, Identitätssuche und Illusionslosigkeit in zwischenmenschlichen Beziehungen sind wiederkehrende Motive in Thorups Texten. Ihre bekanntesten Bücher sind der Roman *Baby* (1973; *Baby*), sowie die Bücher rund um das Mädchen Jonna *Lille Jonna* (1977; *Kleine Jonna*) und *Den lange sommer* (1979; *Der lange Sommer*). Diese Romane teilen partiell den Personenkreis mit dem Buch *Himmel og helvede* (1982; *Himmel und Hölle*), das Thorups größter Publikumserfolg wurde. 1994 veröffentlichte sie den

¹⁹ Zu Dorrit Willumsen und Kirsten Thorup vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 381-82 sowie Bryld, Carl Johan o.a. (Hrsg.): *Dansk litteratur. fra runer til graffiti*. Århus: Systime, 1999, S. 256-258.

Roman *Elskede ukendte* (Geliebte Unbekannte). Zur Jahrtausendwende erschien der teilweise biographische Roman *Bonsai* (2000; Bonsai).

Wie sich in diesem Überblick zeigt, umfasst die Literatur der 1970er Jahre eine große Bandbreite von Autorinnen, die teilweise aus der modernistischen Tradition der 1960er Jahre stammen, teilweise als Debütantinnen großen Erfolg verbuchen konnten. Nicht alle Autorinnen sind der Emanzipationsliteratur zugetan, nicht alle erheben die Erfahrung zum Topos ihres schriftstellerischen Schaffens. Doch trotz teilweise großer Unterschiede zwischen den Autorinnen kann eine gewisse Beeinflussung der Frauenbewegung in den einzelnen Werken festgestellt werden.

2.2. Die 1980er Jahre – die Lyrik am Vormarsch

Versucht man die Literatur der 1980er Jahre zu skizzieren, stößt man unweigerlich auf den Begriff des Postmodernismus, der zu dieser Zeit immense Ausbreitung fand. Die Postmoderne²⁰ bezeichnet die Periode nach dem Modernismus und repräsentierte dessen Erneuerung, da dieser sich mehr oder minder festgefahren hatte. Die neue Strömung setzte sich zuerst in der Architektur und der Kunst durch und zeichnete sich vor allem durch die Verwendung der Stilelemente früherer Epochen in neuen Variationen und Kombinationen aus. Im Vergleich zur Architekturtheorie, in der die Postmoderne zum Epochenbegriff wurde, bleibt der Terminus in anderen Disziplinen unverbindlicher. In der Literatur kann als allgemeine Tendenz ein neuer Pluralismus der Gestaltungsmittel bezeichnet werden, in dem sich teilweise spielerische, teilweise bewusst naive, teilweise reflexiv-konstruktivistische Texte und Schreibweisen, Zitationstechniken und Subtexte sowie Mischungen aus Reflexion und Erzählung finden.²¹ Den Autoren wurde somit ein freies Spiel mit Traditionen und neuen Ausdrucksformen ermöglicht. Der Postmodernismus erschöpfte sich jedoch bereits Anfang der 1990er Jahre. Da für alles und jedes die Bezeichnung postmodern verwendet wurde, verlor sich dessen Bedeutung schließlich in einer Floskel.

Charakteristisch für die 1980er-Generation war, dass sie den Glauben an die Zukunft verloren hatte, was sie von einer No-Future-Generation²² sprechen ließ mit der aggressiven Punk-Musik als ihrem Sprachrohr. In Dänemark fand die No-Future-Generation ihre Ikone in dem Lyriker Michael Strunge (1958-86), der durch seine Gedichte und nicht zuletzt seinen Freitod Kultstatus erreichte.

²⁰ Zur Definition der Postmoderne bzw. des Postmodernismus vgl. Johannsen, Nis: *Litteraturens redskaber*. København: Nordisk Forlag, 2003, S. 268 sowie Fibiger, Johannes: *Litteraturens linjer*. København: Nordisk Forlag, 2005, S. 122-131.

²¹ Vgl. Bode, Eva Beate (Hrsg.): *Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*. 3. Auflage. Leipzig: Brockhaus, 2007, S. 650.

²² Vgl. Fibiger, *Litteraturens linjer*, S. 125.

Michael Strunge stand zusammen mit Bo Green Jensen, Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup, Merete Torp und Juliane Preisler an der Spitze einer jungen Generation, die sich als Opposition zur Knackprosa und der Erfahrungsliteratur der 1970er Jahre manifestierte. Zum Ausgangspunkt ihrer Lyrik wurde der Körper erhoben: „Kroppen gav dem en slags målestok for deres plads i verden, og de stolede på deres sanser“ (Der Körper gab ihnen einen Art Maßstab für ihren Platz in der Welt, und sie vertrauten auf dessen Sinne).²³

PO-e-(RO)-TIK benennt der Kritiker Poul Borum 1984 in dem gleichnamigen Artikel in der Literaturfachzeitschrift *Kritik* (Kritik) die neue, vorwiegend im Bereich der Lyrik, angesiedelte Tendenz, welche die Autorinnen der 1980er von der Frauenliteratur der vorangehenden Dekade unterscheidet. Er spricht von einer völlig neuen Frauendichtung, welche eine vollkommen befreite Thematisierung des Körperlichen präsentiert, „der fik det erotiske til at fremstå som en ‚gensidighed og samhørighed‘ mellem kønnene“ (die das Erotische als eine Gegenseitigkeit und Zusammengehörigkeit zwischen den Geschlechtern erscheinen lässt).²⁴

Als wichtigste Vertreterin des neuen Lyrik Booms ist Pia Tafdrup²⁵ (geb. 1952) zu nennen. Pia Tafdrup distanzierte sich markant von der Mittel-zum-Zweck-Literatur der 1970er Jahre und vor allem von dem Begriff der Frauenliteratur: „Betegnelsen er ganske simpelt blevet så omfattende, at den er meningsløs“ (Die Bezeichnung ist einfach nur so umfassend geworden, dass sie bedeutungslos ist),²⁶ äußert sich die Autorin kritisch und zeigt somit die Tendenzen der neuen postmodernen Literatur auf, in welcher der Begriff der Frauenliteratur seine literatursoziologische, ästhetische und geschlechtspolitische Bedeutung verloren

²³ Bryld, Dansk litteratur, S. 266.

²⁴ Mai, Anne Marie: ...finder hjem til kroppen. In: Møller Jensen, Nordisk kvindelitteraturhistorie, Bind IV, S. 465.

²⁵ Zu Pia Tafdrup vgl. Møller Jensen Elisabeth (Hrsg.): Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind V. Liv og værk. København: Rosinante, 1998, S. 275 sowie Mai, ...finder hjem til kroppen, S. 465-470.

²⁶ Mai, Anne Marie: ...finder hjem til kroppen, S. 465.

hatte. Nach wie vor wird das Geschlecht thematisiert. Dies geschieht jedoch in lyrischer Sprache, wobei der Körper zum wichtigsten Topos avanciert. Diese Tendenz wird als *kropsmodernisme* (Körpermodernismus)²⁷ bezeichnet, mit Pia Tafdrup als deren wichtigste Vertreterin.

Auf ihr Debüt *Når der går hul på en engel* (1981; Wenn ein Engel aufgeht) folgte 1982 die Generationsanthologie *Konstellationer. Lyrik 1976-1981* (Konstellationen. Lyrik 1976-1981), 1985 erschien die Anthologie *Transformationer. Poesi 1980-85* (Transformationen. Poesie 1980-85). Weitere Hauptwerke sind die Gedichtsammlungen *Springflod* (1985; Springflut), *Hvid feber* (1986; Weißes Fieber), *Sekundernes bro* (1988; Brücke der Sekunden), *Territorialsang* (1994; Territorialer Gesang) sowie die Poetik *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik* (1991; Ich gehe über das Wasser. Skizze zu einer Poetik), die unter anderem Reflexionen ihres Arbeitsprozesses und ihre Auffassung der ästhetischen und existentiellen Wichtigkeit und Möglichkeit von Dichtung darlegt. Neben ihren zahlreichen Gedichtsammlungen, verfasste Pia Tafdrup zwei Schauspiele: *Døden i bjergene* (1998; Der Tod in den Bergen) und *Jorden er blå* (1991; Die Erde ist blau). Im Jahr 1989 wurde die Autorin schließlich in die Dänische Akademie gewählt. Für ihre zuletzt erschienene Gedichtsammlung *Dronningeporten* (1998; Die Pforte der Königin) wurde sie 1999 mit dem *Nordisk Råds Litteraturpris* (Literaturpreis des Nordischen Rates) ausgezeichnet.

Pia Tafdrups Texte bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen Symbolismus, Romantik und Modernismus. Vor allem in ihren frühen Gedichtsammlungen stehen die Begierde und das Geschlecht im Mittelpunkt, der lyrische Ton ist ein sinnlich erotischer. Der Körper dient ihr als thematischer und rhetorischer Ausgangspunkt, wie er die Welt rund um sich erfährt und wahrnimmt, steht im Zentrum ihrer Gedichte.

²⁷ Vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 127.

Eine weitere wichtige Vertreterin der 1980er-Generation ist Juliane Preisler (geb. 1959),²⁸ die sich zu Beginn ihres schriftstellerischen Schaffens ebenso der Lyrik, in Folge aber auch der Prosa zuwandte. Ihre ersten Werke sind die Gedichtsammlungen *Uden* (1983; Außer) und *Ind* (1984; Herein), deren Stil sich durch eine Balance zwischen Distanz und Intimität auszeichnet. Während andere Dichter der 1980er-Generation der Lyrik verhaftet blieben, experimentierte Preisler schon sehr früh mit anderen Genres. Mit der Novellensammlung *Standset aften* (1985; Gestockter Abend) wagte Preisler schließlich den Schritt in die Prosa, auch wenn der Ton – mit zahlreichen Metaphern und Wiederholungen durchsetzt – ein lyrischer und die Handlung von einem nicht zusammenhängenden Verlauf bestimmt ist. Die metaphorische Phantasie und der barsche Humor blieben charakteristisch für ihre Romane, die Preisler in den folgenden Jahren veröffentlichte und sowohl psychologische Spannungs-Romane wie beispielsweise *Dyr* (1994; Tier), Historische Romane wie *Kyssemarie. En historie om Marie Grubbe* (1994; Kussmarie. Eine Geschichte über Marie Grubbe) bis hin zu Jugendromanen wie *Zip* (1991; Zip) oder *Kys* (1992; Kuss) umfassten.

Die dritte bedeutende Lyrikerin der 1980er-Generation ist Merete Torp (geb. 1956). Sie debütierte 1972 als 15-jährige in der Zeitschrift *Hvedekorn* (Weizenkorn). Erst zehn Jahre später veröffentlichte Torp ihre erste Sammlung *Digte* (1982; Gedichte), die auch ihre Debütgedichte umfasste und große Bewunderung unter den Lyrikern der 1980er-Generation hervorrief. Nach einer Pause von 14 Jahren folgte 1996 deren Fortsetzung mit *Digte II* (Gedichte II). Torps Gedichte sind durch gleichzeitige Suggestivität und Expressivität gekennzeichnet. Als charakteristisch gilt den „rytmiske sikkerhed og de prunkløse metaforer“ (die rhythmische Sicherheit und die prunklosen Metaphern).²⁹ Im Zentrum ihrer Gedichte steht ein weibliches Ich und dessen „oplevelse af

²⁸ Zu Juliane Preisler, Merete Torp sowie die in Folge genannten Autorinnen vgl. Mai, ...finder hjem til kroppen, S. 463-477.

²⁹ Møller Jensen, Nordisk kvindelitteraturhistorie, Bind V, S. 282.

eksistentialerne: liv, død og kærlighed“ (Erleben der existentiellen Größen: Leben, Tod und Liebe).³⁰

Der Lyrik-Boom, der von Pia Tafdrup, Juliane Preisler und Merete Torp eingeleitet wurde, fand in vielen Debütantinnen seine Anhänger. Als bedeutende Lyrikerinnen sind Maj-Britt Willumsen (geb. 1949), Camilla Christensen (geb. 1957), Connie Bork (geb. 1958), Helle Nyberg (geb. 1942) und vor allem Pia Juul (geb. 1962) zu erwähnen, die eine Außenseiterposition in der Reihe der weiblichen Lyrikerinnen einnimmt. Bereits in ihrem Debüt, der Gedichtsammlung *Levende og lukket* (1985; Lebendig und verschlossen), der die Sammlungen *I brand måske* (1987; Vielleicht in Brand) und *Forgjort* (1989; Verhext) folgen, wird ersichtlich, dass sich die Autorin merkbar von der dominierenden Lyrik abhebt. Das Hervorstechende bei ihren Gedichten ist, dass sie sowohl direkt als auch rätselhaft konstruiert sind und sich von Pia Tafdrups visionärer und kosmischer Lyrik durch eine gleichzeitig parodistische, entlarvende und träumende Verarbeitung abhebt. Mit dem allegorischen Roman *Skaden* (1990; Der Schaden) wagte auch Pia Juul den Sprung in die Prosa, doch wandte sie sich nach diesem Intermezzo mit der Sammlung *En død mands nys* (1994; Das Niesen eines toten Mannes) wieder der Poesie zu.

Neben dem dominanten Lyrik-Boom wurden nichtsdestotrotz zahlreiche Romane veröffentlicht.³¹ Getragen wurde die Prosa der 1980er Jahre jedoch weniger von Debütantinnen, sondern von Autorinnen, deren schriftstellerisches Schaffen ihren Anfang bereits in den 1960er bzw. 1970er Jahren genommen hatte. Als Beispiel ist Vibeke Grønfeldts (geb. 1947) Roman *Den blanke sol* (1985; Die blanke Sonne) zu nennen, oder auch Kirsten Thorups vorab erwähnte Romanreihe über das Mädchen Jonna.³²

³⁰ Ebd.

³¹ Zum Roman in der dänischen Literatur der 1980er Jahre vgl. Roediger, Claudia: Der Roman in Dänemark - in den 80ern. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 1999.

³² Vgl. Fibiger, Litteraturens linjer, S. 129-130.

Mit dem Beginn der 1990er ändern sich die Tendenzen schlagartig. Die Zukunftsangst und Untergangsstimmung der No-Future-Generation weicht einer hoffnungsvolleren Stimmung, die Globalisierung ist unaufhaltsam. Hand in Hand mit diesen Veränderungen geht der Untergang des Postmodernismus.

Für die Gesellschaft und ihre Strukturveränderungen suchte man nach neuen Begriffen. Der englische Soziologe Anthony Giddens spricht von der Spätmoderne,³³ der deutsche Soziologe Ulrich Beck prägt den vielverwendeten Begriff der Risikogesellschaft:

Wir sind Zeugen eines Bruches innerhalb der Moderne, die sich aus den Konturen der klassischen Industriegesellschaft herauslöst und eine neue Gestalt, die so genannte (industriegesellschaftliche) Risikogesellschaft ausprägt. Ähnlich wie im 19. Jahrhundert die Modernisierung die ständisch verknöcherte Agrargesellschaft aufgelöst und das Strukturbild einer Industriegesellschaft herausgeschält hat, löst die Modernisierung heute die Konturen der Industriegesellschaft auf und in der Kontinuität der Moderne entsteht eine andere gesellschaftliche Gestalt.³⁴

Geprägt von diesen neuen globalen Strukturen, entwickelt sich eine neue Generation von Autor(inn)en, die ihre Texte dem Geist ihrer Zeit anpassten und die Literatur zu neuen Formen führten.

³³ Zur Spätmoderne vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 457-460 sowie Fibiger, *Litteraturens linjer*, S. 133-139.

³⁴ Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 13-14.

2.3. Die 1990er Jahre – neue weibliche Dominanz

Halvfemsernes forfattere er måske de sidste, der udgør en generation i klassisk forstand. Hvor meget de end vil benægte det, for i modsætningen til firserdigterne har de jo ikke opkastet sig selv som gruppe. Men jeg mener i høj grad, at den gruppe af unge stærke forfattere (Christina Hesselholdt, Merete Pryds Helle, Helle Helle, Katrine Marie Guldager m.fl), der debuterede i begyndelsen af halvfemserne har nogle fælles træk. De er alle kvinder (og denne generation bæres hovedsaglig af kvinder) men de har – i modsætning til de midaldrende mænd, der i tiåret blev publikums kæledægger – ingen typiske kvindelige litterære træk. De er ikke ... bekendende, de er fāmælte, præcise og koncentrerede og skriver en art eksklusiv realisme.³⁵

Einleitendes Zitat des dänischen Kritikers Lars Bukdahl geht zurück auf einen im Jahre 1999 erschienenen Artikel mit dem Titel *Sådan var det i 90'erne* (So war es in den 90ern),³⁶ der sich mit der Frage beschäftigt, ob eine literarische Generation im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu finden sei, welchen Tendenzen die Literatur folge und in welcher Richtung sie auf das neue Jahrtausend zusteure. In einem Artikel in der Literaturfachzeitschrift *Kritik* bezeichnet Bukdahl diese Generation als ‚Ritter Sport Generation‘ „på grund af dens hang til kvadratiske tekstrammer, hvor man propper enten et digt eller et stykke kortprosa ind“ (aufgrund deren Hangs zu quadratischen Textrahmen, wo man entweder ein Gedicht oder ein Stück Prosa hineinpresst).³⁷

³⁵ Lillelund, *Sådan var det i 90'erne*. Deutsche Übersetzung: Die Autoren der 90er sind vielleicht die letzten, die eine Generation im klassischen Sinne ausmachen. Wie sehr sie das auch leugnen möchten, im Gegensatz zu den Dichtern der 80er, die sich ja selbst als Gruppe definiert haben. Aber ich bin doch sehr davon überzeugt, dass die Gruppe der jungen starken Autoren (Christina Hesselholdt, Merete Pryds Helle, Helle Helle, Katrine Marie Guldager u.a.), die Anfang der 90er Jahre debütierten, gemeinsame Züge haben. Sie sind Frauen (und diese Generation wird hauptsächlich von Frauen getragen), aber sie haben – im Gegensatz zu den Männern mittleren Alters, die in diesem Jahrzehnt die Kuscheltiere des Publikums waren – keine typisch weiblichen literarischen Züge. Sie sind nicht ... bekennd, sie sind wortkarg, präzise und konzentriert und schreiben eine Art exklusiven Realismus.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

Die Auffassung, dass in der neuen Generation gemeinsame Charakteristika vorhanden sind, teilt auch der Kritiker Erik Skyum-Nielsen:

Deres form er jo typisk kortprosaen ... Man skriver i en rensset form, kort, knap og fænomenologisk. Grænserne mellem poesi og prosa flyder ud, og vi ser ikke mange store brede bøger fra de unge forfattere.³⁸

Anne-Marie Mai stimmt ihren Kollegen nur teilweise zu. Obwohl ihr der Mangel eines Zusammenhangs in den Texten der jungen Autoren und die Tendenz zum Fragment und zu kurzen Werken ins Auge fällt, teilt sie den Gedanken an eine 1990er-Generation nicht, dafür sei die Literatur zu vielfältig. Doch sieht Mai das Arbeiten mit neuen Formen als einen formellen Durchbruch in der Literatur, der jedoch schon seit den 1970ern stattfände. In Hinblick auf die Literatur der 1990er Jahre ist es für Anne-Marie Mai jedoch,

... urimeligt at syntetisere 1990'er-litteraturen under et generationsbegreb, en genre eller en -isme. Det dur ikke; 1990'ere må ses i sin mangefold og som en broget verden, hvor værker af de yngste, de unge, de alder og de ældste er i samtale med hinanden.³⁹

Wie sich zeigt, geht die Diskussion darüber, ob eine 1990er Generation in der Literatur existiert, in verschiedene Richtungen und führt zu unterschiedlichen Ergebnissen. Dem Generationsbegriff soll an dieser Stelle auch nicht weiter Beachtung geschenkt werden. Beschäftigt man sich jedoch eingehender mit Abhandlungen, die sich mit der dänischen Literatur der 1990er Jahre auseinandersetzen, stößt man unweigerlich auf Begriffe wie Formbewusstsein, Sprachexperiment, Hybridformen und Minimalismus. Es sind dies Termini, die

³⁸ Lillelund, Sådan var det i 90'erne. Deutsche Übersetzung: Ihre Form ist ja typisch die Kurzprosa ... Man schreibt in einer geklärten Form, kurz, knapp und phänomenologisch. Die Grenzen zwischen Poesie und Prosa zerfließen, und wir sehen nicht viele große, breite Bücher von den jungen Autoren.

³⁹ Mai, Anne-Marie: Head over feet – sider af 1990'ernes danske litteratur. In: Kritik, Nr. 141, S. 17. Deutsche Übersetzung: ... unangemessen, die 1990er Literatur unter einen Generationsbegriff, einem Genre oder einen -ismus zu synthetisieren. Das funktioniert nicht, die 1990er müssen in ihrer Vielfalt und ähnlich einer kunterbunten Welt gesehen werden, wo die Werke der Jüngsten, der Jungen sowie der Älteren und der Ältesten in Kommunikation miteinander stehen.

vor allem für die weiblichen Autorinnen zum Markenzeichen werden und die Frauen somit, wie Bukdahl in einleitendem Zitat festhält, zu den Trägerinnen einer Generation erheben.

Zu Beginn der neuen Dekade entstanden eine Reihe von Büchern bzw. kurzen Prosastücken, die nicht eindeutig als Prosagedichte, lyrische Romane oder eine Form des Monologs zu klassifizieren sind. Als Antwort auf die Frage, warum die Autorinnen sich in solch großem Ausmaß den Hybridformen zuwenden, werden in der Forschungsliteratur mehrere Gründe angeführt.

Als ein wesentlicher Grund wird der Unterricht in der von Paul Borum ins Leben gerufenen *Forfatterskole* (Autorenschule) angesehen.⁴⁰ Die Autorenschule wurde 1987 als eine Weiterführung von Poul Borums Workshops für junge Nachwuchsdichter gegründet. Die Schule, welche Literatur als Sprache und Performance proklamiert und Genreexperimenten wie Punkromanen, der Lyrik und der Kurzprosa sehr zugetan ist, wurde ein großer Erfolg und formte eine Generation vielversprechender Autorinnen, unter ihnen Christina Hesselholdt, Solvej Balle, Katrine Marie Guldager – die Generation der 1990er Jahre.⁴¹

Den Einfluss der *Forfatterskole* weist auch Skyum-Nielsen nicht zurück, doch ist diese Erklärung für ihn nicht vollkommen ausreichend:

Vant som de til at stå over for et kæmpe tilbud af konsum og underholdning, medieprodukter og kulturvarer, føler de sig pr. instinkt skidt tilpas ved at vælge en form ... Derfor ser vi på den ene side en eksplosion af former og på den anden side en formel implosion inden for den enkelte genre.⁴²

⁴⁰ Hejlskov Larsen, Steffen: Hybrider i 90'er-litteraturen – eller den alvidende fortæller, der forsvandt. In: Kritik, Nr. 121, 1996, S. 1.

⁴¹ Fibiger, Litteraturens linjer, S. 463.

⁴² Skyum-Nielsen, Engle i sneen, S. 49. Deutsche Übersetzung: Gewöhnt an die Tatsache, dass sie vor einem massiven Angebot an Konsum und Unterhaltung, Medienprodukten und Kulturwaren stehen, fühlen sie sich instinktiv nicht wohl dabei, eine Form zu wählen ... Deshalb sehen wir auf der einen Seite eine Explosion von einzelnen Formen und auf der anderen Seite eine formelle Implosion innerhalb des einzelnen Genres.

Die zahllosen Möglichkeiten einer Zeit „hvor litteraturen udsættes for intens konkurrence fra andre medier, der hurtigere og langt mere effektivt kan gøre alt det, bøger førhen gjorde“ (wo die Literatur einer immensen Konkurrenz durch andere Medien ausgesetzt ist, die schneller und effektiver das schaffen können, was Bücher früher getan haben)⁴³ veranlassen die Autoren – so Skyum-Nielsen – die Dichtung neu zu definieren, um sich die Aufmerksamkeit der Leser zu sichern.⁴⁴

Als weitere Erklärung für die Dominanz des Minimalismus ist folgende interessante Theorie zu nennen: „Men fragmenteringen kunne også være udtryk for et bestemt syn på verden hos de unge – en ny tidsånd“ (Aber das Fragmentarische kann auch als ein bestimmter Blick auf die Welt – ein neuer Zeitgeist bei den Jungen gesehen werden).⁴⁵ Diesem Ausgangspunkt zufolge erleben die jungen Autoren die Welt als unzusammenhängend, voll bedeutungsloser Handlungen und Wahnsinn. Ihre Werke entsprechen diesem Zeitgeist und erscheinen in fragmentarischer, punktueller Form: „Monologen, episoden, citatet bliver derfor en vogue. HYBRID er navnet netop nu“ (Der Monolog, die Episode, das Zitat werden deshalb en vogue. Hybrid ist nun angesagt).⁴⁶

Die formale Entwicklung der Prosa sieht auch Skyum-Nielsen als Ausdruck einer neuen Denkweise: „For dem er livet en lang række øjeblikke, punkter uden tilsyneladende indbrydes sammenhæng“ (Für sie ist das Leben eine lange Reihe von Augenblicken, Punkten ohne scheinbar wechselseitigen Zusammenhang).⁴⁷ Als Ursache dieser neuen Denkweise ortet er die Globalisierung durch die Medien, die auf der einen Seite Normauflösung und Sinnverlust, auf der anderen Seite jedoch ein immenses Tempo in der Produktion und Kommunikation

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 48. Eine andere Reaktion als den Minimalismus sieht er im Entstehen breit angelegter Prosawerke.

⁴⁵ Ebd., S. 2.

⁴⁶ Hejlskov Larsen, *Hybrider i dansk Litteratur*, S. 4.

⁴⁷ Lillelund, *Sådan var det in 90erne*.

erzeugen und gleichzeitig Hand in Hand mit einer stetigen Individualisierung gehen.

Wie sich zeigt, existieren durchaus haltbare Erklärungen dafür, warum sich in der Literatur immer kürzere und gemischtere Formen entwickelt haben. Hierbei stellt sich nun die Frage, warum die minimalistisch orientierte Literatur beinahe ausschließlich von (debütierenden) Frauen geschrieben wird. In seinen Ausführungen über den Minimalismus in der dänischen Literatur der 1990er Jahre versucht Mads Jensen Bunch Antwort darauf zu geben.⁴⁸

Der Begriff des Minimalismus knüpft ursprünglich an eine Stilrichtung innerhalb der Malerei an, die Anfang der 1960er Jahre in den USA – zum Teil als Gegenreaktion auf die expressionistische Malerei der 1950er – entstand und mit dem Terminus *Minimal Art* betitelt wurde. Der Begriff des literarischen Minimalismus (*Minimalist Fiction*) nahm in der nordamerikanischen Literaturwissenschaft in den 1980ern Form an und ging Hand in Hand mit dem Erscheinen verschiedener Kurzprosatexte von Raymond Carver, Ann Beattie, Tobias Wolff und Richard Ford. Charakteristisch für diese Erzählungen ist ihre Knappheit, eine einfache Erzählstruktur, ein enger Blickwinkel und eine minimalisierende Syntax bzw. Sprachführung, die auch zu der Bezeichnung *The New American Short-Story* führte.

Grob kann zwischen einem formellen und einem thematischen Minimalismus unterschieden werden. Formell gesehen präsentiert sich ein minimalistischer Text entweder als kurzes Textstück mit einem engem Blickwinkel, das in einer klaren Sprache etwas Unabgeschlossenes oder Ungeklärtes thematisiert (wie dies beispielsweise Raymond Carver ausübt) oder auch als kurzer impressionistischer bzw. surrealistischer Text, der von Wiederholungen geprägt ist. Es ist vor allem letztgenannte Darstellung, die sich in der dänischen Tradition behauptet hat.⁴⁹ Die thematische Komponente des Minimalismus definiert sich durch einen engen

⁴⁸ Vgl. Jensen Bunch, Mads: Minimalismen i dansk 1990'er-litteratur – gennembrud og forudsætninger. In: Jørgensen, Merete o.a (Hrsg.): Danske studier, Bind 98. København: Reitzels Forlag, 2003, S. 236-63.

⁴⁹ Dies ist vor allem bei der Autorin Helle Helle der Fall. Vgl. S. 31.

Blickwinkel bzw. Erzählerposition sowie die Wiederholungen und Variationen eines sehr begrenzten Themas.

In Dänemark begann sich der Minimalismus Anfang der 1990er Jahre durchzusetzen und wurde als Stil vor allem von den Autorinnen bevorzugt. Als eine Ursache führt Jensen Bunch an:

... at skrivemåden er pluralistisk i den forstand, at meget af fortolkningsarbejdet er lagt ud til læseren. Forfatteren og fortælleren afstår fra at komme med sandheder ... om tekstens og verdens ægte sammenhæng.⁵⁰

Der Minimalismus ist in diesem Sinne als antihierarchische Erzählweise zu bezeichnen, wo der traditionelle allwissende Erzähler, der die Autorität besitzt, seinen Stoff und seine Figuren zu bewerten, nicht mehr zugegen ist.

Betrachtet man die Texte der Autorinnen, fällt ins Auge, dass ein starker, steuernder Erzähler vermieden wird. Diese Schreibweise ortet Jensen Bunch als eine Art „opgør med patriarklitteraturen“ (Auseinandersetzung mit der patriarchalischen Literatur),⁵¹ wie sie seit 1968 stattfindet. Die minimalistische Tendenz der Schriftstellerinnen ist somit ein weiteres Glied im weiblichen Befreiungsprojekt mit dem Ziel sich weg von Autorität und Macht hin zu Pluralismus und individueller Freiheit (für das Geschlecht und den Leser) zu bewegen. Jensen Bunch sieht die weibliche Dominanz in der Literatur der 1990er Jahre demzufolge als neuen positiven Abschnitt der Frauenliteratur, die zum ersten Mal:

... primært kan kategoriseres ud fra kunstneriske størrelser frem for kønspolitiske, som det mere udpræget var tilfældet i 1970erne og 80erne. Dette har åbnet for nye og spændende skrivemåder og frigjort

⁵⁰ Jensen Bunch, Minimalismen i dansk 90'er-litteratur, S. 252. Deutsche Übersetzung: ... dass die Schreibweise pluralistisch ist, in dem Sinn, dass die meiste Interpretationsarbeit an den Leser übergeht. Der Autor bzw. der Erzähler distanzieren sich davon, Wahrheiten ... über den Zusammenhang des Textes und die Welt zu präsentieren.

⁵¹ Ebd.

kvinderne hen imod rollen som først og fremmest selvstændige kunstnere og først derefter kvinder.⁵²

Inwieweit Jensen Bunchs Theorie über den Minimalismus als Befreiungswerkzeug der Frau Zustimmung verdient, soll an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden. Faktum ist jedoch, dass es vorwiegend Frauen sind, die sich dem Minimalismus zuwenden und ihn zu einer wichtigen Strömung der dänischen Literatur erheben, welche die ersten Jahre der 1990er Jahre dominiert.

Als Vorläufer des minimalistischen Booms gelten Solvej Balles *Novelle &* (1990) sowie Christina Hesselholdts *Køkkenet, Gravkammeret & Landskabet* (1991; Die Küche, die Grabkammer und die Landschaft).

Letztgenanntes Werk bildet den Auftakt von Christina Hesselholdts⁵³ (geb. 1962) Trilogie rund um die Hauptfigur Marlon, die in *Det skjulte* (1993; Das Verborgene) und *Udsigten* (1997; Die Aussicht) ihre Fortsetzungen findet. Neben ihrer Trilogie sind vor allem zwei weitere Werke von zentraler Bedeutung, zum einen der zwischen Epik und Dramatik angesiedelte Kurzroman *Eks* (1995; Ex). Ein weiteres Genreexperiment wagt Hesselholdt mit ihrem 1998 erschienenen Buch *Hovedstolen* (Die Hauptschuld), das aus 50 kurzen Abschnitten, die sich zwischen Epik und Lyrik bewegen, besteht. Der selbstbiographische Stoff ist zu Erinnerungsbildern geformt, die vom Schmerz und Verlust, infolge der Scheidung der Eltern, erzählen. Hesselholdts Bücher sind von einer „opmærksom ligegyldighed“ (aufmerksamen Gleichgültigkeit)⁵⁴ geprägt. Ihr Stil kann als episodisch, detailreich, einfühlsam und zugleich sehr unsentimental beschrieben werden.

⁵² Ebd. Deutsche Übersetzung: ... primär durch künstlerische statt durch geschlechtspolitische Größen kategorisiert werden kann, wie es in den 70ern und 80ern der Fall war. Das hat für neue und spannende Schreibweisen gesorgt und die Frauen zu einer Rolle geführt, in der sie zuallererst selbstständige Künstler und erst danach Frauen sind.

⁵³ Zu Christina Hesselholdt vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 445-446 sowie Hejlskov Larsen, *Hybrider i dansk Litteratur*, S. 1-4.

⁵⁴ Hejlskov Larsen, *Hybrider i dansk litteratur*, S. 4.

Solvej Balle⁵⁵ (geb. 1962) debütierte als 24-jährige mit dem Roman *Lyrefugl* (1986; Der Lautenvogel), einer Robinsonade mit einer frauenpolitischen und zivilisationskritischen Komponente. 1990 erschien schließlich bereits zuvor genannte Novelle *&*, mit der sie sich dem Prosagedicht annäherte. Ihren Durchbruch schaffte Balle jedoch erst 1993 mit ihrem philosophierenden Prosawerk *Ifølge loven* (1993; Nach dem Gesetz). In *Fire fortællinger om mennesket* (Vier Berichte über den Menschen) – so der Untertitel des Buches – versucht Balle in einem nüchternen Prosastil die Wahrheit bzw. die Gesetze, die Erfahrungen des Orientierungs- und Sinnverlustes des Menschen und deren Beseitigung zu schildern. Wie schon in ihrer Novelle *&* versucht die Autorin zu erkunden, welche Größe der Mensch in einer modernen, chaotischen und mehrdeutigen Welt ist. *Ifølge loven* präsentiert sich sowohl als Sammlung von vier Novellen als auch als ein loser Kurzroman, da die Geschichten der Figuren zum Teil in Zusammenhang stehen. In ihrem 1998 erschienenen Buch *Eller* (Oder), einer Parallele zu *&*, kehrt Balle zu den Prosagedichten zurück.

Die Vorliebe zur Auflösung der einzelnen Genres spiegelt sich auch in Merete Pryds Helles⁵⁶ (geb. 1965) Literatur wieder. Ihr erstes Buch *Imod en anden ro* (1990; Wider einer anderen Ruhe) wird als Novellensammlung bezeichnet, besteht jedoch vielmehr aus einer Mischung von Märchen, bizarren Erinnerungen und Metatexten, die ein groteskes Bild der Einsamkeit ergeben. Ihr nächstes Buch *Bogen* (1990; Das Buch) erscheint als Metahistorie, dennoch wird lange die epische Form aufrecht erhalten. Die Handlung, die Komposition und die psychologischen Effekte sind nicht weniger abschreckend in ihrem nächsten Roman *Vandpest* (1993; Wasserpest) verarbeitet. Das Buch besteht zum einen aus statischen Landschaftsbeschreibungen, in denen Natur und Technik zu einer Art Bildcollage kombiniert werden, die an eine Science Fiction Geschichte erinnern. Daneben findet sich die eigentliche Erzählung, die von Personen berichtet, die der normalen Zivilisation verwiesen oder ihrer flüchtig in dieser Landschaft gelandet

⁵⁵ Zu Solvej Balle vgl. Pedersen, Katja: Et landskab i forvandling. In: Møller Jensen, Nordisk kvindelitteraturhistorie, Bind IV, S. 540-541.

⁵⁶ Zu Merete Pryds Helle vgl. Hejlskov Larsen, Hybrider i dansk Litteratur, S. 1-4.

sind. Die Zusammenstellung dieser verschiedenen Textteile erzeugt beim Leser ein Gefühl der Fremdheit, Unverstandenheit und der Unmenschlichkeit. „Og det er givetvis meningen. Sådan er verden, ifølge vore unge forfattere“ (Und das ergibt zweifellos Sinn. So ist die Welt laut unserer jungen Autoren), erläutert Hejlskov Larsen.⁵⁷

Dem Trend, den Christina Hesselholdt, Solvej Balle und Merete Pryds Helle eingeleitet haben, schließt sich auch Katrine Marie Guldager (geb. 1966)⁵⁸ an, die in ihren Werken sowohl die Prosa als auch die Lyrik formverändernd bearbeitet. Ihre ersten beiden Bücher *Dagene skifter hænder* (1994; Die Tage ändern Hände) und *Styrt* (1995; Sturz) erscheinen als Prosagedichte. Ihr nächstes Buch *Blank* (1996; Blank) ist mit dem Begriff des Romans ausgewiesen, in seiner Ausformung jedoch als eine Reihe von Monologen angelegt. Die einzelnen Kapitel sind aus Assoziationsreihen aufgebaut, aus kurzen Hauptsätzen, die immer auf dieselbe Weise konstruiert sind. Einzelne Wörter tauchen in Wiederholungen auf.

Zwei Jahre später lässt sich Katrine Marie Guldager zu dem Roman *Det grønne øjne* (1998; Das grüne Auge) inspirieren, der Anekdoten und Kurzgeschichten in einem ironischen Ton vermischt, bevor sie mit *Ankomst, Husumgade* (2001, Ankunft, Husumstraße) wieder zu den Prosagedichten zurückkehrt.

Ebenfalls dem Minimalismus verhaftet, ist Helle Helle (geb. 1965).⁵⁹ Ihre Prosa ist durch eine nüchterne Sprache charakterisiert, ihr Stil gilt als markant, kühl und prägnant. Helle Helles Debüt *Eksempler på liv* (1993; Beispiele für das Leben) besteht aus kurzen – mit surrealistischen Elementen durchsetzten – Fragmenten verschiedener Lebensgeschichten. Ihren literarischen Durchbruch erlebte Helle Helle schließlich mit der Novellensammlung *Rester* (1996; Reste), deren Hauptakteure sich von Personen oder anderen Dingen trennen wollen, dazu aber nicht imstande sind, so dass immer ein „Rest“ übrig bleibt. Auf diesem

⁵⁷ Ebd., S. 4

⁵⁸ Zu Katrine Marie Guldager vgl. www.litteratursiden.dk

⁵⁹ Zu Helle Helle vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 474.

Gedankengang basieren ebenso die Novellen von Helle Helles folgender Sammlung *Biler og dyr* (2000; Autos und Tiere).

Mit *Hus og hjem* (1999; Haus und Heim) wandte sich die Autorin schließlich dem Roman zu. Der Titel deutet den gefühlsmäßigen Unterschied zwischen Haus und Heim an, mit dem die Protagonistin Anne konfrontiert wird, als sie in ihre Heimatstadt zurückkehrt, um ihr Haus einzurichten. Die manipulierte Frau und die Entlarvung des Selbstbetrugs sind die zentralen Themen des Romans. Gleich *Hus og hjem* präsentiert sich auch Helle Helles nächster Roman *Forstillingen om et ukompliceret liv med en mand* (2002; Die Vorstellung von einem unkomplizierten Leben mit einem Mann) als eine Beschreibung des Alltagslebens.

Helle Helles literarisches Schaffen steht exemplarisch für die Entwicklung der dänischen Frauenliteratur auf dem Weg ins neue Millennium. Sind ihre ersten Werke dem Minimalismus zuzuweisen, beginnt sie sich Stück für Stück dem realistisch orientierten Roman zuzuwenden.

„Den minimalistiske strømning begyndte for alvor i 1990, kulminerede i 1993 og ebbede langsomt ud i årene derefter“ (Die minimalistische Strömung begann ernsthaft 1990, erreichte ihren Höhepunkt 1993, und verebte langsam in den darauffolgenden Jahren),⁶⁰ fasst Mads Jensen Bunch im Schlusswort seines Artikels zusammen. Der Grund für diese Entwicklung ist, dass sich der Minimalismus zu erschöpfen und an Neuheitswert zu verlieren begann. In Folge versuchte man sich aus der festgefahrenen Strömung herauszuarbeiten und wiederum neue Wege in der Literatur zu finden, die zur Hinwendung zu einer traditionelleren Prosa führten.

⁶⁰ Jensen Bunch, Minimalismen i dansk 1990'er-litteratur, S. 263.

2.4. Das neue Jahrtausend

Ende der 1990er Jahre herrschte die Vorstellung, dass das neue Jahrtausend ein Wendepunkt bzw. ein Neubeginn sei bzw. ein solcher unweigerlich stattfinden müsse. Auch in Hinblick auf die Literatur erwartete man sich eine Änderung, begannen doch schon oftmals neue Tendenzen rund um eine Jahrhundertwende zu florieren.⁶¹ Diesen Erwartungen konnte keine Rechnung getragen werden. Was das 21. Jahrhundert in literarischem Sinne vorläufig hervorgebracht hat, ist eine Masse von Büchern von unterschiedlicher Qualität. Die literarische Pluralität setzt sich nach wie vor fort, der freie Umgang mit Genres und Ausdrucksformen führt immer wieder zu neuen Richtungen. Surrealistische Prosatexte sowie prosaische Poesie sind ebenso präsent, wie der Roman, der als Punkt, Chronik oder in traditioneller Form erscheint.⁶²

Erinnernd an vorangehendes Kapitel über die Literatur der 1990er Jahre, ist nach dem Abklingen des Minimalismus vor allem eine wachsende Zuwendung zum Realismus zu bemerken. Diese Tendenz setzt sich im neuen Jahrtausend⁶³ fort und erlebt eine neue Blütezeit. Dabei ist es vor allem der Alltag des Menschen, der interessiert und den sogenannten „Hverdagsrealisme“ (Alltagsrealismus)⁶⁴ als eine dominierende Richtung ausweist. Das stetige Anwachsen der sogenannten Reality Serien bzw. Shows belegt diese Tendenz.

Einzug in den Realismus findet auch die Schilderung des Widerwärtigen und Abstoßenden ohne Beschönigung seitens der Autoren. Dieses Phänomen, das Steffen Emkjær als *snapshotrealisme* (Schnappschussrealismus)⁶⁵ bezeichnet,

⁶¹ Als Beispiel für solche Wendepunkte ist die Romantik zu nennen, die in Dänemark mit Adam Oehlenschlägers *Digte* (1803; Gedichte) ihren offiziellen Anfang nimmt. Vgl. Mai, *Nobody knows me like you know me*, S. 121.

⁶² Ebd.

⁶³ Zu den literarischen Tendenzen des neuen Jahrtausends vgl. Emkjær, Steffen: *Fem års litteratur. 2000-2004*. Århus: Systime, 2004.

⁶⁴ Ebd., S. 25.

⁶⁵ Ebd., S. 26. Als Beispiel für diesen Schnappschussrealismus nennt Steffen Emkjær Pia Juuls Novelle *Mit forførdelige ansigt* (2001; Mein schreckliches Gesicht).

proklamiert eine wirklichkeitsgetreue Darstellung, als ob der Leser persönlich anwesend wäre. Im Zuge dessen kommt den (elektronischen) Medien eine wichtige Rolle als literarisches Motiv zu. In oftmals kritischer Art und Weise werden die Unterschiede zwischen der tatsächlichen Realität und jener, die durch die Medien geschaffen wird, in Augenschein genommen.⁶⁶

Weiters ist eine Zuwendung zur Schilderung von Erinnerungen bemerkbar, die in realer oder fiktiver Form auf Reflexionen eines bereits gelebten Lebens basieren. In diesem Sinne erfahren auch die Biographien über bedeutende Persönlichkeiten eine neue Blütezeit. Emkjær schreibt dies zum einen der Fixierung auf Personen von Seiten der Medien zu. Zum anderen lässt sich der breite Leserkreis auf das Gefühl des Zusammenhanges zwischen dem individuellen und dem gesellschaftlichen Leben, das durch die Biographien vermittelt wird, zurückführen.⁶⁷

Neben den Biographien ist eine verstärkte Veröffentlichung von Historischen Romanen zu bemerken, die ebenfalls „er udtryk for en klassisk søgning efter store sammenhænge, forklaringer og overblik“ (ein Ausdruck für das klassische Suchen nach großen Zusammenhängen, Erklärungen und Überblick sind).⁶⁸ Diesen Romanen gemeinsam ist unter anderem, dass sie nicht von Debütant(inn)en, sondern von bereits etablierten Autor(inn)en geschrieben werden, wie beispielsweise Mette Winge mit *Fuglebal* (2003; Vogelball), Hanne Marie Svendsen mit *Unn fra stjernestene* (2003; Unn von Sternsteinen) oder auch Dorrit Willumsen mit *Bruden fra Gent* (2003; Die Braut von Gent).

⁶⁶ Als Beispiele gelten die Romane von Vibeke Grønfeldt *Det nye* (2003; Das Neue), sowie, um die männlichen Autoren nicht außer Acht zu lassen, Christian Hauns Roman *Reservatet* (2003; Das Reservat).

⁶⁷ Die Erinnerungen von Henrik Nordbrandt *Døden fra Lübeck* (2002; Der Tod von Lübeck) ist als Beispiel zu nennen. Bei den Schriftstellerinnen werden Jette Drewsens Erinnerungsessays, die unter dem Titel *Lisbeths Søster* (2001; Lisbeths Schwester) erscheinen, exemplarisch angeführt, die sich vor allem durch ihre Vermischung realer und fiktiver Formen auszeichnen.

⁶⁸ Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 463.

Neben dem Historischen Roman erfreut sich der Generationsroman neuer Beliebtheit, ein Indiz dafür, dass der Roman nicht an Aktualität verloren hat, wie in der Ära der Postmoderne angenommen wurde. Dasselbe gilt für die klassische Novelle, die klassische Lyrik oder auch das Drama.⁶⁹

Die Literatur im 21. Jahrhundert umfasst somit eine große Bandbreite verschiedener Genres, wobei der realistischen Prosa der Vorzug gegeben wird. Traditionelle Formen erscheinen in klassischem Sinne, zeigen sich aber auch in neuen Mischformen oder in neuer Bearbeitung. Doch ist keine dominante Tendenz bzw. eine Autoren-Generation mehr auszumachen. Herrschte in den 1970er Jahren die Emanzipations- bzw. Erfahrungsliteratur, in den 1980er Jahren der lyrische *kropsmodernisme* und galt in den 1990ern der Minimalismus als leitende Richtung, fehlt in der Literatur des 21. Jahrhunderts eine eindeutig auszumachende Dominanz einer bestimmten Tendenz. Die Generation der weiblichen Minimalistinnen hat sich zersplittert und produziert Romane, Gedichte, Epen – nach Lust und Laune, so scheint es.

Lars Bukdahl spricht dennoch von einer neuen Generation, der sogenannten 00-Generation: „00-generationen er en rigtig generation og periodens NYE generation og lige akkurat 2000 var debutåret for de centrale stjernehåb“ (Die 00-Generation ist eine richtige Generation und die neue Generation der Periode und gerade 2000 war das Debütjahr der zentralen Hoffnungsschimmer).⁷⁰

Als Hoffnungsschimmer nennt Bukdahl Autoren wie Harald Voetmann, Lars Frost, Rasmus Nikolajsen, Lars Skinnebach und als weibliche Autorin Ursula Andkjær mit ihrer Gedichtsammlung *Lulus sange og taler* (2000; Lulus Lieder und Geschichten).⁷¹

⁶⁹ Als Beispiele für den Generationsroman nennt Emkjær Kirsten Hammans Roman *Fra Smørhullet* (2004; Von der Butterseite), weiters zählt auch Kirsten Thorups *Ingemandsland* (2003; Niemandland) dazu.

⁷⁰ Bukdahl, I samme nu, S. 29.

⁷¹ Ebd.

Als gemeinsamen Charakterzug der jungen Debütanten sieht Bukdahl folgenden Aspekt:

Fælles for de unge mennesker er en om stort og småt polyfon pludren, i lige mål nonchalant og præcis, og næsten altid – på den særeste overbevisende vis – *charmerende!* ... berører de med en vis frygtløshed etiske og politiske problemstillinger uden at miste et beat i den charmante pludren.⁷²

Ob sich aus diesen Stilelementen eine Generation konstituiert, soll an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden. Doch muss hinzugefügt werden, dass Bukdahls Definition des Begriffs Generation bestimmte Jahrgänge oder lediglich nur ein Debütjahr umfasst.⁷³ Diese Auffassung mag für die gegenwärtige Literatur insofern zulässig sein, da es keine leichte Aufgabe ist, die große Anzahl literarischer Produktionen mit den verschiedensten Tendenzen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Damit sei nochmals das, laut Bukdahl, zentrale Problem der heutigen Literaturforschung genannt, nämlich, dass:

... avisernes kritiker (med enkelte undtagelser) og universiteternes forskere (med endnu færre undtagelser) ikke længere orker et overblik over den nye skønlitteratur (gammel eller ung), for slet ikke tale om løbende nærgående analyser af alle dens blinkende facetter og lysende enkeltværker. For det fortjener den skønne litteratur, og det behøver nuet, hvis det fortsat skal illumineres med præcision ...⁷⁴

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd., S. 26. Deutsche Übersetzung: Diesen jungen Menschen gemeinsam ist ein im großen und ganzen polyfones Plaudern, in gleichem Maße nonchalant und präzise und – auf die besonders überzeugendste Art – bezaubernd ... sie berühren mit einer gewissen Furchtlosigkeit ethische und politische Probleme ohne den Beat während des charmanten Plauderns zu verlieren.

⁷⁴ Ebd., S. 29. Deutsche Übersetzung: ... die Zeitungskritiker (mit einzelnen Ausnahmen) und die Forscher an den Universitäten (mit noch weniger Ausnahmen) nicht länger einen Überblick über die neue belletristische Literatur (alt oder jung) bewahren können, gar nicht zu sprechen über laufende eingehende Analysen mit all ihren blinkenden Facetten und glänzenden Einzelwerken. Denn das verdient die belletristische Literatur und für die Gegenwart ist es notwendig, wenn das Fortgeführte mit Präzision beleuchtet werden soll ...

Diesem Blickwinkel zustimmend, sei die Motivation dieser Dissertation nochmals hervorgehoben, nämlich einen Beitrag zur gegenwärtigen Literatur zu leisten und vier einzelne Werke aus den Jahren 2003/2004 mit all ihren Facetten in Augenschein zu nehmen und einer Analyse zu unterziehen.

3. Fallbeispiele

3.1. Anne Lise Marstrand-Jørgensen: *Det vi ved*

3.1.1. Die Autorin und ihr Debüt

Vor ihrem beeindruckenden Prosadebüt *Det vi ved* (2002; Was wir wissen), machte sich Anne Lise Marstrand-Jørgensen (geb. 1971) vor allem als Lyrikerin einen Namen. Sie veröffentlichte vier Gedichtsammlungen, deren Auftakt *Vandringen inden ophør* (1998; Die Wanderung bis zum Ende) bildete. Es folgten die Sammlungen *Rygge som Djævel* (1999; Rücken wie Teufel), *Vi er vejret* (2001; Wir sind das Wetter) und schließlich *Helikopter igen* (2002; Wieder ein Helikopter).⁷⁵ Ihre Lyrik ist von einer sehr komplexen Ausdrucksweise charakterisiert, ihre Themen umfassen „det nære, om kærlighed, og hvad der sker mellem mennesker“ (das Nahe, über die Liebe, und was zwischen Menschen passiert).⁷⁶ Sich dem Genre der Prosa zuzuwenden, begründet Marstrand-Jørgensen folgendermaßen: „Jeg havde skrevet fire digtsamlinger og jeg kan godt lide at udfordre mig selv. Jeg havde lyst til at finde ud af, hvad romanen kan, som digtene måske ikke kan“ (Ich hatte vier Gedichtsammlungen geschrieben und ich mag es, mich selbst zu fordern. Ich hatte Lust herauszufinden, was der Roman kann, was die Gedichte vielleicht nicht können).⁷⁷

Marstrand-Jørgensens Wechsel von der Lyrik zur Prosa hat seitens der Kritiker durchaus positive Reaktionen hervorgerufen. Ihr Debüt wird als sehr gelungen angesehen, die Kritiker beurteilen ihn als „skidegod roman“ (irre guter Roman)⁷⁸ und beschreiben ihn als „medrivende, besynderlig og mærkeligt nok underholdende“ (mitreißend, sonderbar und merkwürdigerweise unterhaltend).⁷⁹

⁷⁵ Bukdahl, Lars: UFO igen. In: Weekendavisen, 27. februar 2004, 3. sektion, bøger, S. 11.

⁷⁶ Jeppesen, Gaby: Jeg er nødt til at skrive. In: Ekstra Bladet, 22. februar, 2004, 1. sektion, S. 18.

⁷⁷ Vgl. Larsen, Lisbeth: Jed udforsker verden ved at skrive – interview med Anne Lise Marstrand-Jørgensen. Auf: www.litteratursiden.dk

⁷⁸ Bukdahl, Lars: UFO igen.

⁷⁹ Heltberg, Bettina: Roman: Skrive, ordne, huske... In: Politiken, 2. marts 2004, 2. sektion, S. 2.

Im Jahre 2004 erhielt Anne Lise Marstrand-Jørgensen ein dreijähriges Arbeitsstipendium des *Statens Kunstfonds* (des Staatlichen Kunstfonds).

Im Mittelpunkt ihres Debütromans steht die 30-jährige Studentin Laura. Zusammen mit ihrem Mann Klaes, einem 20 Jahre älteren Schriftsteller, lebt sie auf einem Hof auf der Insel Fyn. Nach dem Tod ihrer Mutter Evy fühlt sich Laura dazu veranlasst, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen. Mit Hilfe eines Diktafons versucht sie ihre belastenden Kindheitserfahrungen – mit einer Hure als Mutter, einem längst verstorbenen Vater und einer blinden Schwester – Revue passieren zu lassen. Ihre diktierten und in kursiv gehaltenen Ich-Erinnerungen werden von Passagen eines allwissenden Erzählers ergänzt. Parallel dazu folgt der Leser Lauras Leben in der Gegenwart, das ebenfalls durch den allwissenden Erzähler dargestellt wird. Die Ähnlichkeiten zwischen den Geschehnissen in der Vergangenheit und der Gegenwart werden dabei offensichtlich. Der Leser meint einem therapeutischen Prozess zu folgen, mit dem Ziel, der Wiederholung alter Muster entgegenzuwirken. Die verwobene Erzählweise des Romans sowie die Einbindung ungewöhnlicher Charaktere, heben den Roman von einem traditionellen Realismus ab, wie auch seitens der Kritiker vermerkt wird und den Roman als Beispiel dafür nennen:

... hvor meget man kan få ud af traditionel psykologisk/realistisk prosa, når man gider bruge sin fantasi og ikke viger tilbage for beskidte tricks og insisterer på, at en god historie både er mønster og forspintrig (og en god historie!).⁸⁰

⁸⁰ Bukdahl, UFO igen. Deutsche Übersetzung: ... wie viel man aus einer traditionellen psychologischen/realistischen Prosa machen kann, wenn man seine Phantasie gebraucht, nicht auf beschissene Tricks ausweicht und darauf besteht, dass eine gute Geschichte sowohl Muster als auch auch Zersplitterung ist (und eine gute Geschichte!).

3.1.2. Textanalyse: *Det vi ved*

Wenn es keinen Vater mehr gibt, wozu dann Geschichten erzählen? Geht denn nicht jede Erzählung auf Ödipus zurück? Heißt erzählen denn nicht immer, nach seinem Ursprung zu forschen, seine Händel mit dem Gesetz zu sagen, in die Dialektik von Rührung und Hass einzutreten? Heute wirft man auf einen Schlag Ödipus und die Erzählung weg: es wird nicht mehr geliebt, es wird nicht mehr gefürchtet, es wird nicht mehr erzählt. Als Fiktion war Ödipus wenigstens zu etwas nütze: gute Romane zu schreiben, gut zu erzählen...⁸¹

Mit diesem Zitat von Roland Barthes, der Ödipus als Muse und Muster allen Erzählens begreift,⁸² soll die Analyse von Anne Lise Marstrand-Jørgensens Debütroman *Det vi ved* eingeleitet und vorweg auf das zentrale Motiv des Romans hingewiesen werden.

Die Ödipus-Geschichte beinhaltet eine Reihe archetypischer Motive, die in der Literatur immer wieder aufgegriffen und neu gestaltet wurden. Neben der Thematik des Inzests, sind es insbesondere der Vater-Sohn-Konflikt, der Vaternord und die Vatersuche, welche als wiederkehrende Motive in der Literatur in verschiedenen Ausformungen zu finden sind. Die Erzählungen, die auf dem Ödipus-Motiv basieren, handeln von „Generationskonflikten und Rebellionen, vom Erwachsenwerden und von Männlichkeit – und sie sind augenscheinlich nicht für Töchter gemacht“,⁸³ konstatiert Britta Herrmann in den einleitenden Worten ihrer Untersuchung dieses Themenkomplexes, in der sie Erzählstrategien, welche die Ödipus-Geschichte in ein weibliches Modell überführen, auszumachen versucht.

⁸¹ Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 6. Aufl., 1990, S. 70.

⁸² Ebd.

⁸³ Herrmann, Britta: Töchter des Ödipus. Zur Geschichte eines Erzählmusters in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2001, S. 9.

Vor diesem Hintergrund ist Anne Lise Marstrand-Jørgensens Roman *Det vi ved* anzusehen. Der Versuch, die zentralen Themenkomplexe des Ödipus-Motives in einen weiblichen Kontext überzuführen, soll im Folgenden analysiert werden, wobei vor allem zwei Aspekte hervortreten: Die Vatersuche sowie das mit der Ödipus-Thematik untrennbar verbundene Motiv des Inzests.

3.1.2.1. Die Vatersuche

Der Mythos der Vatersuche⁸⁴ ist eng an die Tatsache einer unbekanntenen Herkunft geknüpft, wobei zwei Varianten in der Literatur dominieren: Zum einen wächst der Held ohne Eltern auf, wird von fremden Leuten aufgezogen, bis er schließlich in die Welt hinaus zieht, um seine Eltern (insbesondere den Vater) zu suchen. Die zweite Variante lässt den Helden von der leiblichen Mutter erziehen, bis sie ihm das Geheimnis, welches die mystische Gestalt des Vaters umgibt, verrät und er sich in Folge auf die Suche nach dem Vater begibt oder Rache an jenen üben will, die den Vater ermordet haben.

Als mythisches und abenteuerliches Motiv war die Vatersuche vor allem dem Epos⁸⁵ und dem Roman⁸⁶ zugetan. Die moderne Dichtung konzentrierte sich schließlich weniger auf die abenteuerliche Gestaltung, sondern begann die archetypische Suche nach dem Vater mit Selbstfindung und Selbstverwirklichung zu koppeln.⁸⁷ Diese Entwicklung zeichnete sich verstärkt in den 1970er Jahren ab, wo die sogenannte Väterliteratur eine neue Blüte erlebte, in denen erstmals die „Töchter in den Konflikt mit dem Vater eintreten oder auf ‚Vatersuche‘ gehen.“⁸⁸ Das vermehrte Interesse am Motiv der Vatersuche ist vor allem in Zusammenhang mit der „Neuen Subjektivität“ zu sehen und eingebettet in die

⁸⁴ Vgl. dazu Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1992, S. 745-756.

⁸⁵ Ein Beispiel dafür ist Homers *Odyssee* (8. Jh. v. Chr.).

⁸⁶ Ein Beispiel dafür ist Fjodor Dostojewskis Roman *Der Jüngling* (1876) oder Sir Walter Scotts Roman *Redgauntlet* (1824).

⁸⁷ Ein Beispiel dafür ist der Roman *Ulysses* (1922) von James Joyce.

⁸⁸ Vgl. Herrmann, *Töchter des Ödipus*, S. 12.

„autobiographischen Lebensdarstellungen, Kindheitsbeschreibungen und die (Selbst-)Erfahrungsliteratur dieser Zeit.“⁸⁹ Der Vater avancierte in vielen dieser Texte zu einer „Leerstelle“,⁹⁰ der es nachzuforschen und die es zu entdecken galt.

Damit sei der Übergang zu Marstrand-Jørgensens Roman hergestellt. Das Rätsel um die Identität des Vaters zu lösen, jene „Leerstelle“ auszufüllen hat auch die Protagonistin Laura im Sinn, wie folgende Textpassage veranschaulicht: „Jeg vil fylde de sorte pletter på landkortet ud, som man siger. Eller er det de hvide“ (Ich möchte die schwarzen Punkte auf der Landkarte ausfüllen, wie man sagt. Oder sind es die weißen).⁹¹ Und so wie Ödipus auszieht, um das Geheimnis seiner Herkunft zu lösen, konzipiert sich Anne Lise Marstrand-Jørgensens Roman als die Geschichte einer jungen Frau, die sich „som en Ødipus i kvindeskikkelse“ (wie ein Ödipus in Frauengestalt)⁹² durch die Rückbesinnung auf die Vergangenheit, auf die Suche nach ihren Wurzeln begibt: „Laura – bogens hovedperson – er på sporet af den tabte tid ... et forsøg på at fylde de sorte huller i erindringen ud“ (Laura – die Hauptperson des Buches – ist auf der Spur der verlorenen Zeit ... ein Versuch, die schwarzen Lücken in der Erinnerung auszufüllen).⁹³

Der Umstand, dass der abwesende oder verstorbene Vater meist „Mitgefühl, Parteinahme, Stolz, Sehnsucht, Idealisierung“⁹⁴ erweckt, wird auch in Marstrand-Jørgensens Roman aufgegriffen. Die positive Vorstellung „af en temmelig paen mand“ (eines ziemlich netten Mannes)⁹⁵ ist Lauras Vaterbild, das ihre Mutter weder bejaht noch verneint, und entgegengesetzt der mythischen Darstellung gibt sie das Geheimnis um Lauras Vater nicht preis. Die einzige Information, die Evy

⁸⁹ Maelshagen, Claudia: Die Schatten des Vaters. Deutschsprachige Väterliteratur der siebziger und achtziger Jahre. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995, S. 85.

⁹⁰ Wolfzettel, Friedrich: ‚Vatersuche‘ und Postmoderne. In: Schulz-Buschhaus, Ulrich; Stierle, Karlheinz (Hrsg.): Projekte des Romans nach der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997, S. 380.

⁹¹ Marstrand-Jørgensen, Anne Lise: Det vi ved. København: Gyldendal, 2004, S. 7.

⁹² Bacher Lind, Henritte: Debutroman: Barndommens uhyggelige hemmelighed. In: Jyllands-Posten, 21. februar, 2004, 1. sektion, S. 10.

⁹³ Larsen, Jed udforsker verden ved at skrive – interview med Anne Lise Marstrand-Jørgensen.

⁹⁴ Frenzel, Motive der Weltliteratur, S. 754.

⁹⁵ Marstrand-Jørgensen, Det vi ved, S. 11.

ihrer Tochter zukommen lässt, ist ihre Ähnlichkeit mit dem Vater: „Men hvor hun dog ligner sin far, hva’?“ (Aber wie sie doch ihrem Vater ähnelt, nicht wahr?).⁹⁶ Ansonsten hüllt sie sich – wie viele Mutterfiguren, die nicht dem Zweck dienen, vom Vater zu erzählen und ihn greifbar zu machen – wie Herrmann konstatiert, in eine „Mauer des Schweigens, die letztlich auch die Töchter verstummen lässt.“⁹⁷ Folglich findet Laura erst nach deren Tod den Mut dazu, nach ihrem Vater „zu suchen“ in der Hoffnung „hun kan få et andet billede end det gamle sort-hvid foto fra køleskabet at se. Hun vil vide, om hun virkelig ligner ham så meget, som Evy altid sagde“ (dass sie ein anderes Bild von ihrem Vater zu sehen bekommen kann als das alte schwarz-weiße Foto vom Kühlschrank. Sie möchte wissen, ob sie ihm wirklich so sehr ähnelt, wie Evy immer sagte).⁹⁸ Die Koppelung des Ödipus-Mythos’ mit dem Motiv der unbekanntenen Herkunft findet sich auch in Marstrand-Jørgensens Roman. Lauras Vatersuche konstituiert sich als Suche nach dem eigenen Ursprung und der eigenen Identität, als deren Garant der Vater⁹⁹ angesehen wird. Dabei muss sie sich zurück in ihre Kindheit begeben und sie wiederauferstehen lassen, denn den Vaternoten ist zugleich immer das Motiv der (verlorenen) Kindheit inhärent:¹⁰⁰ „Der er en mørk plet på båndet, der venter på de løse ender. På hendes far og hendes tidlige barndom. På alt det, der er før. Det kommer nu“ (Es gibt einen dunklen Fleck auf dem Band, das auf die losen Enden wartet. Auf ihren Vater und ihre frühe Kindheit. Auf all das, das vorher war. Das kommt jetzt).¹⁰¹

Doch scheint Lauras Leben vollends aus der Bahn geworfen zu werden, als sie die Wahrheit über ihren Vater erfährt und sie erkennen muss, dass ihr Bild vom liebevollen, guten Vater sich als Säufer, Vergewaltiger und Mörder entpuppt. Für Laura wird das Rätsel der Vatersuche zu einer Identitätskrise, die direkt zum Ausgangspunkt der Analyse zurückführt, denn: „Hätte Ödipus keinen ‚abwesenden‘, ‚fremden‘ Vater gehabt, hätte er später nicht das Rätsel um seine

⁹⁶ Ebd., S. 36.

⁹⁷ Herrmann, Töchter des Ödipus, S. 271.

⁹⁸ Marstrand-Jørgensen, Det vi ved, S. 111.

⁹⁹ Vgl. Herrmann, Töchter des Ödipus, S. 272.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 229.

¹⁰¹ Marstrand-Jørgensen, Det vi ved, S. 141.

eigene Genealogie und seine Identität zu lösen gehabt.“¹⁰² Der Vatermord, die Verheiratung mit der eigenen Mutter sowie die Verzweiflungstat der Blendung wären nie passiert. Die antike Dramatik der Selbstverstümmelung findet sich bei Marstrand-Jørgensen nicht, doch ist Laura mit dem Schmerz über die Wahrheit konfrontiert: „En hidsig vrede ulmer næsten hele tiden. Danser side om side med den aftagende rædsel over afsløringerne“ (Ein hitziger Zorn glimmt fast die ganze Zeit. Tanzt Seite an Seite mit dem aufgedeckten Rätsel über die Geheimnisse).¹⁰³ In diesem Sinn kann Wolfzettel zugestimmt werden, dass die Vatersuche offensichtlich eine Krise induziert, „deren Bewältigung einen Neuanfang erst möglich macht.“¹⁰⁴ Die Handlung, so Wolfzettel weiter, ist dadurch letztendlich keine eigenständige, sondern schafft „mit der Restauration verlorener oder gefährdeter Kontinuität die Voraussetzung für ein späteres ‚livre futur‘.“¹⁰⁵ So steht auch bei Marstrand-Jørgensens Roman „Krisenbewältigung statt Aufbau von etwas Neuem, Spurensicherung statt Fortschritt“¹⁰⁶ im Vordergrund. Diese Krisenbewältigung bzw. Spurensicherung konstituiert sich dabei als Erinnerungswerk – „erindringsprojektet“ (das Erinnerungsprojekt).¹⁰⁷

Mit der Vatersuche und dem Vatermotiv ist auch ein „Urphänomen familiärer Beziehungen“¹⁰⁸ verbunden, der Vater-Sohn-Konflikt. Mit dem Beginn der feministischen Bewegung nach 1968 versuchten die Autorinnen anstelle der Söhne, die Töchter mit dem Vater in Konflikt treten zu lassen, doch konnte das Modell des Vater-Sohn-Konflikts bzw. des Ödipus nicht nachgeahmt werden, denn wie Herrmann festhält:

¹⁰² Herrmann, Töchter des Ödipus, S. 228.

¹⁰³ Marstrand-Jørgensen, Det vi ved, S. 157.

¹⁰⁴ Wolfzettel, ‚Vatersuche‘ und Postmoderne, S. 369.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Marstrand-Jørgensen, Det vi ved, S. 15. Auf das Thema der Erinnerung wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen, da es Gegenstand der vergleichenden Analyse ist (Vgl. Kapitel 4.2. der vorliegenden Dissertation).

¹⁰⁸ Frenzel, Motive der Weltliteratur, S. 745.

Gerade weil die Töchter des Ödipus das falsche Geschlecht für diese literarischen Modelle aufweisen, können die Erzählungen der Söhne nicht einfach fortgesetzt werden. Stattdessen entstehen Erzählstrategien und narrative Identitäten, die erneut von den Schwierigkeiten des Erzählens und der Ich-Bildung künden. Geschichten im Schatten einer ödipalen ‚Meister-Erzählung‘.¹⁰⁹

Zieht man Anne Lise Marstrand-Jørgensens weiblich konzipiertes Ödipus-Modell heran, wird der Vater-Tochter-Konflikt nicht thematisiert, was jedoch darin begründet ist, dass die Protagonistin ihren Vater bereits im Kindesalter verloren hat. Vielmehr steht die Thematisierung der Mutter-Tochter-Beziehung im Vordergrund, die vor allem deshalb eine wesentliche Rolle einnimmt, da die Mutter durch die Abwesenheit des Vaters der einzige Bezugspunkt bleibt und somit als einzige Identifikationsfigur zur Verfügung steht.¹¹⁰

Der Konflikt zwischen Mutter und Tochter ist – wie auch beim Vater-Sohn-Konflikt – in der unterschiedlichen Wesensart von Mutter und Tochter begründet: „Repräsentiert die Mutter die Tradition, das Althergebrachte, so verkörpert die Tochter das Neue.“¹¹¹ Bei der Darstellung des Verhältnisses zwischen Mutter und Tochter herrschen tendenziell zwei Hauptvarianten vor: Zum einen gehen die Töchter denselben Weg wie ihre Mütter, zum anderen lehnen sie diesen vehement ab, mit der Absicht ihre eigenen Weg zu finden. Für die ablehnende Haltung „und die Entscheidung der Töchter ein anderes Leben als das ihrer Mütter zu führen, ist in erster Line das Rollenmodell der Mütter ausschlaggebend,“¹¹² das in der Regel als schwach erscheint und dadurch Missfallen erzeugt, somit auch keine Vorbildfunktion gegeben ist.

Dieser Tendenz folgend kann auch Laura sich nicht mit ihrer Mutter identifizieren, da sich diese als schwacher und hilfloser Mensch präsentiert, wie ein „pandabjørn, forgrædt og med sorte mascararende øjne“ (Pandajunges,

¹⁰⁹ Herrmann, Töchter des Ödipus, S. 12.

¹¹⁰ Schütter, Birgit: Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999, S. 97.

¹¹¹ Ebd., S. 115.

¹¹² Ebd., S. 150-151.

verweint und mit schwarzen Mascara-Augen).¹¹³ Dies veranlasst Laura zu einer kritischen Sichtweise ihrer Mutter gegenüber, die unmöglich eine Vorbildfunktion zulässt. Der Mutter-Tochter-Konflikt ist vor allem in dem Schamgefühl begründet, das Laura für ihre Mutter aufgrund ihres „Berufes“ als Prostituierte empfindet, wie sie erinnernd festhält: „hun [Evy] spurgte mig, om jeg skammede mig over hende, om mit hjem ikke var godt nok ... men hun havde jo også ret“ (sie [Evy] fragte mich, ob ich mich für sie schämte, ob mein Zuhause nicht gut genug sei ... aber sie hatte ja auch recht).¹¹⁴

Der Konflikt zwischen Mutter und Tochter wird dadurch verstärkt, dass sich das Rollenverhalten ändert, Laura die Aufgaben einer Mutter übernimmt und dadurch auch zur Ersatzmutter ihrer jüngeren Schwester Vita wird: „Hun gik i banken med fuldmagt for Evy, hun vaskede deres tøj, hun købte ind og lavede mad, som hun plejede“ (Sie ging mit einer Vollmacht für Evy in die Bank, wusch ihre Sachen, sie kaufte ein und machte Essen, wie sie es gewohnt war).¹¹⁵

Scheiden Mütter als Vorbild aus – wie dies bei Evy der Fall ist – „fehlt den Töchtern die Orientierung oder aber eine Person, die sie in ihrer Entwicklung stützt und bestätigt.“¹¹⁶ In dieser Situation kommt der Figur des psychotischen *UFO-Kongen* (der UFO König), wie Laura ihn aufgrund seiner Leidenschaft für das Universum nennt, sowie in Folge seinem Bruder Gutte, eine bedeutende Rolle zu. Die Besuche bei dem UFO-König, „den skægge Dickens-figur (die ulkige Dickens-Figur),¹¹⁷ werden zu einem Refugium aus dem tristen Alltag der Protagonistin: „Kongen åbnede en ny verden for Laura“ (der König eröffnete Laura eine neue Welt).¹¹⁸

Zur Mutter-Tochter-Beziehung zurückkehrend, entscheidet sich Laura aufgrund der mangelnden Vorbildfunktion einen anderen Weg zu gehen. Der Roman folgt bei der Thematisierung des Mutter-Tochter-Konflikts aber jener häufig gestalteten

¹¹³ Marstrand-Jørgensen, *Det vi ved*, S. 133.

¹¹⁴ Ebd., S. 60.

¹¹⁵ Ebd., S. 172.

¹¹⁶ Schütter, *Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur*, S. 151.

¹¹⁷ Bukdahl, *UFO igen*.

¹¹⁸ Marstrand-Jørgensen, *Det vi ved*, S. 45.

Ausformung, dass die Töchter dennoch „in das gleiche Rollenverhalten wie ihre Mütter fallen und trotz aller Rebellion ein ähnliches oder über Jahre sogar gleiches Leben wie sie führen.“¹¹⁹ Nicht zuletzt ist der Umstand darin begründet, dass im Roman „mellem fortid og nutid opstår en række intrikate paralleler“ (zwischen Vergangenheit und Gegenwart eine Reihe von Parallelen entstehen).¹²⁰ Als ein Beispiel dafür ist der Hochzeitstag von Mutter und Tochter zu nennen. So ist Evys „kølig bryllupsdag i marts med næsten ingen gæster (kühler Hochzeitstag im März mit fast keinen Gästen)¹²¹ kaum von Lauras eigenem zu unterscheiden: „Et stilfærdigt bryllup med to vidner som eneste indbudte“ (Eine bescheidene Hochzeit mit zwei Trauzeugen als die einzig Eingebundenen).¹²² Die Parallele zwischen Mutter und Tochter setzt sich auch in deren Ehen und vor allem in den Charakteren ihrer Ehemänner fort. Entpuppt sich Lauras Vater als Mörder, der „havde haft et godt øje til de helt unge piger (der den ganz jungen Mädchen nachschaut),¹²³ ist auch ihr Ehemann Klaes ein Mann, „der ejer nogenlunde de samme perverse tilbøjeligheder som det fædrene ophav“ (der die selben perversen Neigungen wie der Vater besitzt),¹²⁴ wie Laura am Ende des Romans entdeckt. Damit sei einerseits zum Motiv der Vatersuche zurückgekehrt, denn Laura erkennt in ihrem Ehemann den Charakter ihres eigenen Vaters wieder. Zugleich ist damit die Verbindung zu jenem Motiv hergestellt, das untrennbar mit dem Ödipus-Motiv verbunden ist, die Inzest-Thematik.

¹¹⁹ Schütter, Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur, S. 148.

¹²⁰ Bukdahl, UFO igen.

¹²¹ Marstrand-Jørgensen, Det vi ved, S. 111.

¹²² Ebd., S. 70.

¹²³ Ebd., S. 142.

¹²⁴ Bacher Lind, Barndommens uhyggelige hemmelighed.

3.1.2.2. Ödipus und Inzest

Erinnernd an die Ödipus-Geschichte sind der Mord am Vater und die inzestuöse Verbindung mit der Mutter im Geheimnis von Ödipus' Herkunft und dessen Unwissenheit darüber begründet. Diesen Aspekt zieht auch Lilian Munk Rösing in ihrer Rezension des Romans heran und verweist damit auf dessen treibende Kraft: „Den fatale ikkeviden, der pludselig bliver til viden, er drivkraften i romanens plot, som det har været drivkraften i litteraturens store plot siden ‚Ødipus‘“ (Das fatale Nichtwissen, welches plötzlich zu Wissen wird, ist die Triebkraft des Romans, wie es seit Ödipus eine Triebkraft in dem großen Plot der Literatur gewesen ist).¹²⁵

Marstrand-Jørgensen zieht in ihrem Roman somit jenen Aspekt heran, der für die Inzest-Thematik kennzeichnend ist, die „Spannung zwischen Wissen und Nicht-Wissen, zwischen der Absicht zu verbergen und der Absicht zu entschleiern.“¹²⁶

In diesem Zusammenhang kommt der doppelten Erzählstruktur des Romans – die Ich-Erzählerin einerseits und der allwissende Erzähler andererseits – eine entscheidende Bedeutung zu. In ihr wird die Spannung zwischen Wissen und Nicht-Wissen zum Ausdruck gebracht: „Selv om tredjepersonsfortællingen næsten konsekvent holder sig til Lauras synsvinkel, lader den til at vide ting, som Laura ikke ved“ (Auch wenn der allwissende Erzähler sich beinahe konsequent an Lauras Blickwinkel orientiert, scheint er Dinge zu wissen, die Laura nicht weiß).¹²⁷ Die wissende Position des übergeordneten Erzählers wird noch verstärkt durch „nogle stærkt synsvinkelskred, fra Laura til hendes alt for unge mor på barselsgangen, fra moren til barselssygeplejersken og et enkelt lille, næsten umærkeligt lynglimt, til fortællerens sorte hul: Lauras far“ (einige starke Bewegungen des Blickwinkels, von Laura zu ihrer viel zu jungen Mutter auf der

¹²⁵ Munk Rösing, Lilian: Roman: Længslen efter noget andet holder mig fast i en forudsigelig dans. In: Politiken, 6. marts, 2004, 4. sektion, S. 12.

¹²⁶ Hoff, Dagmar von: Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart. Köln: Böhlau Verlag, 2003, S. 2.

¹²⁷ Munk Rösing, Længslen efter noget andet holder mig fast i en forudsigelig dans.

Entbindungsstation, von der Mutter zur Hebamme und in einem einzelnen, kleinen unmerklichen Blitzlicht zu dem schwarzen Loch des Erzählers: Lauras Vater).¹²⁸ Dem Leser werden durch diese Verschiebungen der Erzählerperspektive somit jene Szenen vor Augen geführt, von denen die Ich-Erzählerin nicht weiß und die Spannung zwischen den beiden Polen des Wissens und Nicht-Wissens erhöhen.

Die Doppelheit der Erzählstruktur zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman und kommt unter anderem sogar in den Charakteren selbst zum Ausdruck. So ist auch in Laura eine Doppelheit zu finden, indem sie zum einen als eine kontrollierte Erzählerin erscheint, die versucht ihre Geschichte linear und „uden ret mange svinkerærinder“ (ohne recht viele Abschweifungen)¹²⁹ wiederzugeben, sich zugleich aber in jenen Abschweifungen, Details und Assoziationen verliert. In anderer Form ist die Doppelheit bei der psychotischen Gestalt des UFO-Königs dargestellt, der von sich selbst in der dritten Person spricht. So wie sich Laura an diese Sprechweise gewöhnt, gewöhnt sich der Leser an das Wechselbad zwischen dem allwissenden und dem Ich-Erzähler, deren verschiedene Perspektiven zum Ausdruck für die Spannung zwischen Wissen und Nicht-Wissen werden. Dementsprechend verhält es sich so, dass, obwohl der Roman mit *Det vi ved* (Was wir wissen) betitelt ist, „ved vi straks, at det lige så vel må betyde ‚Det vi ikke ved‘“ (wissen wir gleich, dass es genau so gut „Was wir nicht wissen“ bedeuten könnte).¹³⁰

Die Inzest-Thematik wird bei Marstrand-Jørgensen nicht in der direkten verwandtschaftlichen Beziehung dargestellt, sondern durch einen Vaterersatz: „Som en Ødipus i kvindeskikkelse går det op for hende, at hun har ægtet om ikke sin far, så en fadererstatning, den 20 år ældre Klaes, der ejer nogenlunde de samme perverse tilbøjeligheder som det fædrene ophav“ (Wie einem Ödipus in Frauengestalt wird ihr klar, dass sie, wenn auch nicht ihren Vater, so aber doch

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Marstrand-Jørgensen, *Det vi ved*, S. 7

¹³⁰ Munk Røsing, *Længslen efter noget andet holder mig fast i en forudsigelig dans.*

einen Vaterersatz, den 20 Jahre älteren Klaes, geheiratet hat, der dieselben perversen Neigungen wie der Vater besitzt).¹³¹ Diese Erkenntnis gewinnt Laura jedoch erst am Ende des Romans, obwohl der Inzest an früheren Stellen bereits angedeutet wird: „Der er flere gange nogen, der har set dem sammen og troet, de var far og datter, der har sagt, at de ligner hinanden på øjnene“ (Mehrere Male gab es jemanden, der sie zusammen gesehen und geglaubt hatte, sie wären Vater und Tochter. Sie sagten, dass sie sich bei den Augen ähnelten).¹³²

Die Entschlüsselung des Inzests ist in Marstrand-Jørgensens Roman an die Vatersuche gekoppelt und offenbart sich in der stückweisen Entdeckung des schlechten Charakters ihres Mannes. Diese Enthüllung ist auch jene Komponente, den die Kritiker als „en kriminalistisk indgangsvinkel til Anne Lise Marstrand-Jørgensens bog“ (einen kriminalistischen Zugang zu Anne Lise Marstrand-Jørgensens Buch)¹³³ orten.

Die Inzest-Thematik abschließend ist noch ein Aspekt zu nennen, der in Marstrand-Jørgensens Roman zum Tragen kommt, nämlich, dass im Kontext der Inzestthematik „eine Häufung der Motive Blendung und Blindheit“¹³⁴ auftritt. Letztere wird in der Literatur entweder als die Unfähigkeit wahrzunehmen dargestellt oder „als Voraussetzung für einen Prozess des Sehens und Wissens verstanden“.¹³⁵ In *Det vi ved* erlebt der Leser beide Varianten. So wie „moderen er blindt på sit liv“ (die Mutter blind für ihr Leben ist),¹³⁶ erkennt auch Laura nicht „en nutid, som blindt gentager fortidens synder og fejl (eine Gegenwart, die blind die Sünden und Fehler der Vergangenheit wiederholt).¹³⁷

Die Sehende ist tatsächlich „det blinde liv i skikkelse af Lauras øjenløse og porcelænskønne søster med det allegoriske navn Vita“ (das blinde Leben in Gestalt von Lauras augenloser und porzellanartig schöner Schwester mit dem

¹³¹ Bacher Lind, Debutroman: Barndommens uhyggelige hemmelighed.

¹³² Marstrand-Jørgensen, *Det vi ved*, S. 142.

¹³³ Heltberg, *Skrive, ordne, huske...*

¹³⁴ Hoff, S. 298.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Heltberg, *Roman: Skrive, ordne, huske...*

¹³⁷ Ebd.

allegorischen Namen Vita),¹³⁸ die im Gegensatz zu Laura keine alten Muster wiederholt und ihren eigenen – von der Mutter und der Vergangenheit abgenabelten – Weg geht.

3.1.2.3. Konklusion

„Kort fortalt er jeg i gang med at undersøge, hvorvidt nogle bestemte uhensigtsmæssige egenskaber styres af nogle bestemte gener. Først og fremmest finder man ud af, om en egenskab er arvelig eller skyldes miljøet“ (Kurz gesagt bin ich dabei zu untersuchen, inwieweit einige bestimmte unzuweckmäßige Eigenschaften von einigen bestimmten Genen gesteuert werden. Vor allem findet man heraus, ob eine Eigenschaft erblich oder auf das Milieu zurückzuführen ist),¹³⁹ lautet eine Textpassage des Romans, in der Laura ihr Forschungsprojekt – die Genetik der Bienen – erklärt. Dieses steht symbolisch für die Geschichte der Protagonistin. Denn diese Aufgabenstellung ist jene, „der direkte spejler heltindes egen konflikt mellem det at gentage et undertrykkende mønster og det omsider at gøre sig fri“ (die direkt den eigenen Konflikt der Heldin spiegelt, entweder die unterdrückenden Muster zu wiederholen oder es schafft, sich zu befreien).¹⁴⁰

Die Geschichte, die von dem Versuch bestimmt ist, „at få ryddet op i sit skramlede indre“ (in ihrem geschüttelten Inneren aufzuräumen)¹⁴¹ und mit den Mustern zu brechen, ist inspiriert von der Ödipus-Sage. Aus einem weiblichen Blickwinkel erzählt, kommen die dem Mythos inhärenten Motive der Vatersuche, des Inzests sowie des – dem weiblichen Modell entsprechenden – Mutter-Tochter-Konflikts zum Tragen und veranschaulichen dabei eine neue Ausformung des Ödipus-Stoffes. An die vielfältige Motivgestaltung knüpft sich eine ebenso komplexe Erzählstruktur, eine „interessant blanding af fortløbende barndomsskildring of frit springende nutidsstykker“ (interessante Mischung aus

¹³⁸ Munk Rösing, Længslen efter noget andet holder mig fast i en forudsigelig dans.

¹³⁹ Marstrand-Jørgensen, Det vi ved, S. 199.

¹⁴⁰ Skyum-Nielsen, Erik: Oprydning oppe i bolden. In: Information, 9. juli, 2004, S. 14.

¹⁴¹ Ebd.

fortlaufenden Kindheitsbeschreibungen und lose springenden Gegenwartsfragmenten).¹⁴²

Die Intention zu dem Roman ist unter anderem in folgendem Interesse der Autorin begründet: „Jeg interesserede mig f.eks. for, hvad personlige historier gør ved os. Hvordan vores erindringer former os, og hvordan vi bliver præget af det, vi ikke kan huske“ (Ich interessiere mich zum Beispiel dafür, was persönliche Geschichten mit uns machen. Wie unsere Erinnerungen uns formen, und wie wir von dem geprägt werden, an das wir uns nicht erinnern).¹⁴³ Davon ausgehend entwickelt sich „en anderledes tumultartisk, omskiftelig og omstændelig sag om fortælling og frigørelse eller fortælling som frigørelse“ (eine andere tumultartige, unbeständige und umständliche Geschichte über die Erzählung und die Befreiung oder eine Geschichte über das Erzählen als Befreiung).¹⁴⁴

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Larsen, Jed udforsker verden ved at skrive – interview med Anne Lise Marstrand-Jørgensen.

¹⁴⁴ Skyum-Nielsen, Oprydning oppe i bolden.

3.2. Leonora Christina Skov: *Rygsvømmeren*

3.2.1. Die Autorin und ihr Debüt

Rygsvømmeren (2003; Der Rückenschwimmer) ist das Debüt der Autorin Leonora Christina Skov (geb. 1976), deren Name vor ihrem ersten Roman weniger als Schriftstellerin denn als überzeugte Feministin bekannt war. 1995 von der Provinzstadt Helsingør nach Kopenhagen übersiedelt, kam Leonora Christina Skov im Zuge ihres Studiums der Literaturwissenschaft mit vielen Texten weiblicher Autoren in Berührung, die mehr und mehr ihre Ansichten stärkten, die Geschlechterrollen und Frauenideale, mit denen sie aufgewachsen war, als gänzlich unakzeptabel anzusehen. Diese Überzeugung resultierte in einer sehr engagierten Arbeit geschlechtspolitischer Art, wie beispielsweise die aktive Teilnahme im *Feministisk Forum* (Feministisches Forum) sowie im Rahmen der *Kvindeligt Selskab* (Die weibliche Gesellschaft). Für Aufmerksamkeit sorgte Leonora Christina Skovs Mitwirken bei dem Aufklärungsprogramm von DR2, der „OBLS“ (Oplysninger om bøsser og lesbiske i samfundet – Aufklärungen über Schwule und Lesbische in der Gesellschaft), in dessen Ausstrahlung Skov ihre eigene (Homo-)Sexualität offen darlegte.

Leonora Christina Skovs feministische Ambitionen mündeten 2002 in die von ihr redigierte Anthologie *De røde sko – Feminisme nu* (Die roten Schuhe – Feminismus heute). Mit *Rygsvømmeren* schlug sie schließlich den Weg als Schriftstellerin ein und schaffte es bereits mit ihrem Debütroman für Aufsehen zu sorgen und sich den Status einer vielversprechenden jungen Schriftstellerin zu verschaffen, wie die Kritiker bezeugen: „Jeg glæder mig imidlertid tils Skovs næste roman ... Skrive det kan hun“ (Ich freue mich inzwischen auf Skovs nächsten Roman ... Schreiben kann sie).¹⁴⁵

¹⁴⁵ Misfeldt, Mai: Roman: En såret svømmer. In: Berlingske Tidende, 6. juni, 2003, 2. sektion, magasin, S. 5.

Rygsvømmeren schildert die Geschichte der Ich-Erzählerin Cora Kelly, die nach der gescheiterten Beziehung mit ihrer Freundin Kirke eine Stelle als Hauslehrerin für die Zwillinge Adam und Alba auf dem Hof des Priesters Leonard antritt. Der Versuch ein normales Leben zu führen, schlägt jedoch fehl, denn in der Gestalt ihrer kleinen mutterlosen Schülerin Alba wird Cora von ihrer Vergangenheit eingeholt und gezwungen sich ihr zu stellen. Durch flash-backs, Träume und die fortschreitende Handlung wird Coras Geschichte aufgedeckt, die von Gewalt, sexuellem Missbrauch und Verdrängung geprägt ist. Von den Geschehnissen zu einer schizophrenen Pyromanin geformt, hat Cora den Überblick über ihr eigenes Leben und ihre eigene Identität vollkommen verloren. Durch zahlreiche Bruchstücke und Fragmente erhält der Leser einen Einblick in Coras tragische Existenz, bis sich am Ende der Ring schließt und die stark gesplittete und anfänglich verwirrende Handlung sich als zusammenhängende, von Grausamkeiten geprägte Geschichte erweist. Als solches ist Leonora Christina Skovs Debüt wahrlich kein aufmunterndes Werk, doch versprüht es dennoch einen gewissen Grad an Hoffnung und Optimismus durch ein angedeutetes Happyend.

3.2.2. Textanalyse: *Rygsvømmeren*

Bei dem Versuch Leonora Christina Skovs Roman zu analysieren, scheint die Bezeichnung eines Rollenspiels am treffendsten zu sein, da sich der Text vorwiegend als eine Abfolge der verschiedenen Identitäten/Rollen der Protagonistin repräsentiert. Für den Leser gestaltet es sich als schwierig, die vielen Persönlichkeiten, die teilweise ineinander übergehen, auseinander zu halten bzw. die Realität von Coras Träumen, Erinnerungen und psychischen Verwirrungen zu differenzieren. Schon nach wenigen Seiten ändert sich die auf den ersten Blick lineare Handlungsstruktur und wird von unzähligen Fragmenten und bruchstückhaften Sequenzen durchzogen, in denen der Leser mit den multiplen Persönlichkeiten der Protagonistin konfrontiert wird. „Som læser befinder man sig sammen med Cora i et klaustrofobisk spejlkabinet – en psykotisk

bevidsthed“ (Als Leser befindet man sich zusammen mit Cora in einem klaustrophobischen Spiegelkabinett – einem psychotischen Bewusstsein).¹⁴⁶

Um die Handlung aus dem Blickwinkel eines Rollenspiels zu betrachten, soll kurz auf diesen Begriff eingegangen werden.¹⁴⁷ Rollen, definiert man sie als Ausdruck gesellschaftlicher Erwartungen und Anforderungen, sind ein wesentlicher Bestandteil des Lebens eines jeden Individuums, ohne den es nicht existieren kann. Sie implizieren sowohl Verhaltenssicherheit als auch ein großes Konfliktpotential im Sinne einer zu großen Erwartungshaltung seitens der Gesellschaft oder eines Überschusses zu erfüllender Rollen. Vor allem letztgenannter Aspekt führt in der heutigen Zeit zu Problemen, da sich dem einzelnen Individuum immer mehr Möglichkeiten bieten, folglich eine Rollenvielfalt bewirken, welche die Bildung einer selbstständigen Ich-Identität problematisieren. Um sich in den Rollen gleichzeitig Freiheit zu bewahren, muss der Einzelne zu einer sogenannten Rollendistanz fähig sein. Ist dies nicht der Fall, so dass das Individuum nur über seine sozialen Rollen definiert wird, resultiert daraus eine Rollenidentität, die ihn der Möglichkeit eine Ich-Identität aufzubauen, beraubt.

Damit sei der Bezugspunkt des Romans genannt. Die zahlreichen Charaktere der Protagonistin sind im Sinne verschiedener, von ihrem Umfeld zugeteilter oder sogar aufgezwungener Rollenidentitäten zu verstehen, welche ihre eigene vollständig untergraben. Anstelle von Rollenspiel könnte auch die Bezeichnung eines Puppentheaters verwendet werden, in dem Cora ihren jeweiligen Part widerstandslos mit einem starren Puppengesicht spielt, ein Symbol, das den gesamten Roman durchzieht: „Der er dukker og dukkespejle overalt“ (Überall sind Puppen und Puppenspiegel).¹⁴⁸

¹⁴⁶ Vgl. Hejlskov, Ide: Drømme og besættelse. In: B.T., 30. maj, 2003, 1. sektion, S. 32.

¹⁴⁷ Vgl. Schulz, Kerstin: Identitätsfindung und Rollenspiel in Thomas Manns Romanen Joseph und seine Brüder und Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, S. 52-57.

¹⁴⁸ Heltberg, Bettina: Debutroman: At drømme sine drømme. In: Politiken, 31. maj, 2003, 4. sektion, S. 4.

Vergleicht man die verschiedenen Rollenidentitäten der Hauptgestalt, kann festgestellt werden, dass sie dem gleichen Muster folgen und in ihrer jeweiligen Ausformung letztendlich auf drei Rollen hinauslaufen: die Rolle des Opfers, die Rolle als Frau und die der Außenseiterin. Anhand dieser Strukturierung, die im Folgenden ausführlicher diskutiert werden soll, zeigt sich, dass hinter dem, auf den ersten Blick chaotischen, Text ein durchdachtes System und eine Intention seitens der Autorin steht, nämlich jene, die Schwierigkeiten einer Identitätsfindung der modernen Welt aufzuzeigen und gleichzeitig Kritik an jenen zu üben, die ein solch fatales Puppenspiel, das die Protagonistin inszenieren muss, ermöglichen.

3.2.2.1. Die Rolle des Opfers

Die Opferrolle, welche die Protagonistin sowohl als Kind als auch in ihrem Erwachsenenleben spielt, resultiert vorwiegend aus inzestuösen Übergriffen seitens der Vaterfigur. Wurde bei Marstrand-Jørgensens Debüt *Det vi ved* der Inzest als Geheimnis dargestellt, das es aufzudecken galt, wird dieser bei Skovs *Rygsvømmeren* offen zur Schau gestellt und, wie Hoff anführt, mit horristischen Gewaltszenen in Zusammenhang gebracht:

Inzest fasziniert, wenn er verhüllt wird und verschleiert erscheint. Aber Inzest fesselt auch im Blick auf die Inszenierung und offensichtliche Darlegung – dann verbindet er sich mit Gewalt und Horror.¹⁴⁹

Der Schrecken spielt sich dabei zum größten Teil innerhalb der Familie ab, in welcher der Vater der Täter, die Mutter hingegen die stumme bzw. ignorierende Beobachterin ist. Leonora Christina Skov bleibt mit dieser Verarbeitung der Inzest-Thematik jener Tendenz verhaftet, die Hoff dem feministischen Diskurs der 1980er Jahre zuschreibt, nämlich die Verarbeitung des Motivs unter dem

¹⁴⁹ Hoff, *Familiengeheimnisse*, S. 2.

Etikett des sexuellen Missbrauchs. Dabei geht es weniger darum, die gesellschaftliche und soziale Gewalt, als vielmehr die private Sphäre der Familie zu beleuchten:¹⁵⁰ „Der gute Vater, die gute Mutter, die ihre Kinder beschützen und pflegen, erscheinen in der zeitgenössischen Literatur als Verbrecher und Egoisten, die ihren Kindern Gewalt antun.“¹⁵¹

Die Protagonistin Cora erlebt diesen Prozess in mehrfacher Ausführung, zum einen an sich selbst, zum anderen an ihrer Stiefschwester Grace und schließlich an ihrer Schülerin Alba. Ihre eigenen Erlebnisse führen sie zu einer Existenz, die vom Trauma des sexuellen Missbrauchs überschattet ist, dessen Folgen in ihrer Extremität zu Dissoziation und der Entwicklung multipler Persönlichkeiten führen, die als ein Bewältigungsmechanismus bzw. eine Reaktion auf ein schlimmes Ereignis, „das gewöhnlich in der Kindheit und in Verbindung mit einem sexuellen Übergriff von Seiten des Vaters, Stiefvaters, Onkels, Bruders oder Babysitters stattgefunden hat“, fungieren.¹⁵²

Der Missbrauch spielt sich dabei auf zwei Ebenen ab: Zum einen bleibt er dem Sexuellen verhaftet, zum anderen wird Coralie zum Spielball diverser Personen, die ihr eine andere Persönlichkeit bzw. Rolle aufzwingen und das Rollenspiel der Protagonistin in Gang setzen. Dass Cora die Definition durch andere für sich zulässt, steht in Zusammenhang mit ihren eigenen Kindheitserlebnissen, die eine Ausbildung einer Ich- Identität nie erlauben und sie somit bereit dazu ist:

... at lade mig forme af en hvilken som helst hånd, der ville omskabe mig, trykke, klemme og presse mig ned i et liv, der ikke var mit, men en andens. Forskellige kvinders, der ikke ville have det længere og havde efterladt det hele uden et ord.¹⁵³

¹⁵⁰ Hoff, Familiengeheimnisse, S. 274.

¹⁵¹ Ebd., S. 275.

¹⁵² Hacking, Ian: Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne. München: Carl Hanser Verlag, 1996, S. 23.

¹⁵³ Skov, Leonora Christina: Rygsvømmeren. København: Athene Aschehoug Dansk Forlag, 2003, S. 89. Deutsche Übersetzung: ... mich von welcher Hand auch immer formen zu lassen, die mich umbilden wollte, mich in ein Leben drücken, klemmen und pressen, das nicht meines ist, sondern ein anderes, das verschiedener Frauen, die es nicht länger haben wollten und es ohne ein Wort verlassen haben.

Das Rollenspiel der Protagonistin wird vom Prinzip der Wiederholung beherrscht, das sich in doppelter Ausformung präsentiert. Zum einen liegt die Wiederholung in den von der Protagonistin dargestellten Frauentypen: „Hun bliver ved med at vælge de samme typer, så hendes historie gentager sig“ (Sie fährt damit fort, die gleichen Typen zu wählen, so dass sich ihre Geschichte wiederholt),¹⁵⁴ lautet Skovs eigene Reflektierung.

Zum anderen ist Coras Rollenspiel keineswegs willkürlicher Art, wie man zu Beginn annehmen konnte, sondern eine Wiederholung des gescheiterten Lebens ihrer Freundin Kirke – wie sich zu einem späteren Zeitpunkt herausstellt. Ohne es zu wissen, gleitet die Protagonistin Stück für Stück in das Leben ihrer Freundin, wiederholt es, bis das Schicksal die beiden Frauen zusammenführt. Der Roman hat folglich nicht nur eine Hauptgestalt, sondern zwei, deren Lebensgeschichten aus einer Erzählperspektive wiedergegeben werden. *Rygsvømmeren* konstituiert sich somit als Rollenspiel im Rollenspiel.

Das Verbindungsglied zwischen den beiden Hauptgestalten ist das Klavier, welches im gesamten Roman als Sprachinstrument des Opfers fungiert. Im Gegensatz zur Erzählerin und auch zu Alba, vermag Kirke es jedoch nicht, die Musik für sich zu nutzen und eine Sprache für sich zu entwickeln, ein Manko, das sie in ihrer Beziehung zu Cora auszufüllen versucht. Doch was voller Hoffnung beginnt, endet tragisch. Die ersehnte Rettung, die sich beide Frauen voneinander erwarten, tritt nicht ein, im Gegenteil. Zu viele Erwartungen stellen sie an die andere Person, zu viele Rollen geraten miteinander in Konflikt.

An dieser Stelle sei noch auf ein zweites den Roman durchziehendes Symbol verwiesen, das Feuer. Gleich dem Klavier ist das Feuer(legen) ein Sprachinstrument der Protagonistin,¹⁵⁵ das in gesteigerter Form zum Ersatz für die zeitweise entwendete Möglichkeit des Musizierens wird. Für Cora impliziert die zerstörerische Wirkung des Feuers gleichzeitig eine Reinigung in dem Sinn, dass

¹⁵⁴ Holkenfeldt Behrendt, Maria: Forbandede fortelser. In: B.T., 1. juni, 2003, 2. sektion, S. 18.

¹⁵⁵ Vgl. Skov, *Rygsvømmeren*, S. 259.

sie jedes Mal Schutt und Asche hinterlässt, sobald sie eine Persönlichkeit ablegt und eine neue Rolle einzunehmen bereit ist.

Als ein „billede af, hvordan et barn, der er blevet ødelagt, er gået i tusinde stykker, selv som voksen“ (Bild davon, wie ein Kind, das zerstört wird, selbst als Erwachsener in tausend Stücke zerbricht),¹⁵⁶ kann die Konklusion in Bezug auf die Verarbeitung der Inzestthematik in Leonora Christina Skovs Roman somit lauten. Dass der Ort der Zerstörung die Familie ist, wo die Elternteile in einen eindeutigen Schuldzusammenhang gestellt werden, lässt den Roman als Anklage gegen die Kernfamilie als funktionierende Institution erscheinen, eine Kritik, die auf die feministische Tendenz der Autorin zurückzuführen ist und im folgenden Abschnitt behandelt werden soll.

3.2.2.2. Die Rolle der Frau

Eng mit der Opferrolle der Protagonistin ist ihre Rolle als Frau verbunden. „Hele bogen er en drøm, som handler om kvindelig ufrihed og offerrolle – to af feminismens mest almengyldige og traditionelle protester“ (Das ganze Buch ist ein Traum, der von weiblicher Unfreiheit und Opferrolle – zwei der allgemeingültigsten und traditionellsten Proteste des Feminismus),¹⁵⁷ vermerkt beispielsweise Bettina Heltberg in ihrer Rezension des Romans.

Dieser Ansatz findet sich auch in anderen Kritiken wieder. So heißt es beispielsweise in der *Berlingske Tidende*, dass „ingen positive relationer mellem de to køn at spore. Alle forhold mellem mand og kvinde domineres af mandens magt og får kvinderne til at lyve, tilpasse sig og flygte fra sig selv“ (keine positiven Relationen zwischen den beiden Geschlechtern zu spüren. Alle Verhältnisse zwischen Mann und Frau werden von der Macht des Mannes

¹⁵⁶ N.N.: Ekstrem velskrevet. In: Fyens Stiftstidende, 4. juni, 2003.

¹⁵⁷ Heltberg, At drømme sine drømme.

dominiert und bringt die Frauen dazu, zu lügen, sich anzupassen und vor sich selbst zu flüchten).¹⁵⁸

Der Kampf der Geschlechter geht zugunsten der männlichen Hauptgestalten aus, mit dem Resultat, dass ihnen die Schuld an den tragischen Schicksalen der Protagonistinnen zugeschrieben wird, beginnend bei Coras Vater, Svend, dem Priester Leonard und in extremer Form wird sogar dem kleinen Adam die Rolle des dominierenden Schurken zugeordnet, indem er für seine Schwester Alba spricht, ungeachtet dessen, ob seine Worte deren Wünsche reflektieren oder nicht.¹⁵⁹ Da die männlichen Hauptgestalten als Vergewaltiger auftreten, sei in diesem Zusammenhang nochmals auf die Inzest-Thematik verwiesen, die im feministischen Diskurs vor allem dazu genutzt wurde, „patriarchale Familiengeheimnisse aufzudecken sowie vergewaltigten und missbrauchten weiblichen Opfern zu ihrem Recht zu verhelfen.“¹⁶⁰ Diesen Nutzen zieht ebenso Skov in ihrer Verarbeitung des Inzest-Motivs heran, indem sie innerhalb der Kernfamilie die männliche Gewalt und Dominanz hervorbrechen lässt.

Dass Skov in ihrem Roman eine feministische Botschaft vermittelt, kann nicht in Zweifel gezogen werden, doch ist das frauenpolitische Engagement der Autorin nicht unreflektiert mit ihren schriftstellerischen Intentionen gleichzusetzen. Ferner muss beachtet werden, dass die feministische Komponente, die Skov in ihr Debüt einfließen lässt, sich nicht mehr vom Hintergrund der 1970er Jahre ableitet, wo der Mann als Feindbild imaginiert wurde, auch wenn der Roman auf den ersten Blick genau dieses Klischee zu reflektieren scheint. Der Roman muss vielmehr aus dem Blickwinkel der Gegenwart betrachtet werden, in dem der Feminismus sich in anderer Form gestaltet als es vor dreißig Jahren der Fall war.

In der von Skov redigierten Anthologie *De røde sko* (2002; Die roten Schuhe) versucht die Autorin in ihren einleitenden Worten kurz zu skizzieren, inwieweit der Feminismus für die Gegenwart relevant ist, wurde er doch mit Abklingen der

¹⁵⁸ Misfeldt, *En såret sommer*.

¹⁵⁹ Vgl. Skov, *Rygsvømmeren*, S. 234.

¹⁶⁰ Hoff, *Familiengeheimnisse*, S. 274.

1970er Jahre für nichtig erklärt und die gegenwärtigen feministischen Projekte als Luxus abgetan.¹⁶¹

Ein wesentlicher Punkt in der Diskussion über den Neufeminismus ist der, dass er sich in weitaus geringerem Maße von den 1970er Jahren unterscheidet als dies in den Medien proklamiert wird. Der Feminismus wird weiterhin als politisches Projekt angesehen, dessen Ziel es ist, die Gleichstellung zwischen den Geschlechtern umzusetzen. Der Unterschied zwischen dem frauenpolitischen Projekt der Gegenwart und der Vergangenheit findet sich laut Skov in dessen theoretischen Fundament. Waren die Feministinnen der 1970er Jahre von der marxistischen Ideologie inspiriert, ist die Theoriebildung des Sozialkonstruktivismus jene, auf welche die Gegenwart baut, um durch die Fülle von Konstruktionen wie Geschlecht, Sexualität, aber auch Ethnizität hindurch zu sehen und mit dessen normativen Vorstellungen und Darstellungen aufzuräumen. Wesentlich dabei ist, dass die von der Gesellschaft konzipierten Normen für beide Geschlechter gelten, die Frau somit nicht mehr als alleiniges Opfer erscheint. Von diesem Ansatz ausgehend, konzentriert sich das neufeministische Projekt darauf, inwieweit die Frauen von diesen normativen Konstrukten begrenzt und beeinflusst werden.¹⁶²

Die normschaffende Kraft wird dabei vor allem den Medien zugeschrieben mit ihrer „undertrykkende, stereotype fremstilling af, hvad det vil sige at være kvinde og mand i Danmark“ (gegen die unterdrückende, stereotype Vorstellung davon, was es heißt, eine Frau bzw. ein Mann in Dänemark zu sein),¹⁶³ so Leonora Christina Skov.

¹⁶¹ Vgl. dazu Skov, Leonora Christina: En „luksusfeminist“ taler ud. In: Berlingske Tidende, 27. marts, 2001. In diesem Artikel bezieht die Autorin Stellung zu den Vorwürfen, die dem Neufeminismus angelastet werden, nämlich, für die Gesellschaftsdebatte irrelevante Themen zu diskutieren.

¹⁶² Vgl. Skov, Leonora Christina: De røde sko – feminisme nu. København: Tiderne skifter. 2002, S. 9-33.

¹⁶³ Skov, En „luksusfeminist“ taler ud.

Diesen Ansatz führt sie weiter aus:

Og det bliver værre endnu. For denne tendens til at reducere kvinden til hendes krop florerer tydeligvis også blandt kvinderne selv ... Hvorfra stammer denne forvandlede pigedrøm om at blive gjort til retoucheret begærsobjekt i et mandeblad ... Drømmen om at måtte laves om for at være værd at elske? Næppe fra kvinden selv eller fra de mange andre, der udsætter deres kroppe for tvangsmæssige slankekur, overmotionering, plastickirurgi og alverdens tåbelige modeluner for at kunne udfylde Claudia Schiffers formstøbte Barbie-skabelon. Inklusive de tomme øjne. Nej, drømmen stammer fra massemedierne.¹⁶⁴

Diese Perspektive ins Zentrum rückend, richtet sich die Kritik des Neufeminismus vorwiegend gegen die Erwartungshaltungen, die an Frauen von Seiten der Massenmedien, sprich der modernen Gesellschaft, gestellt werden, nämlich das Stereotyp einer Puppe, die durch ihr schönes Äußeres begeistert, erfüllen zu müssen.

Damit sei der Zusammenhang zu Skovs Roman hergestellt. Rückblickend auf die Einleitung dieser Textanalyse, wurde *Rygsvømmeren* aus dem Blickwinkel eines Puppentheaters betrachtet, in dem die Protagonistin(nen) jeweils der Situation entsprechend einen neuen Part zu spielen hat/haben. Der Zweck dieses Puppenspiels liegt darin zu überleben, und was nunmehr hinzukommt, den Normen der Gesellschaft gerecht zu werden.

Als „påklædningsdukke“ (Ankleidepuppe)¹⁶⁵ beschreibt Cora beispielsweise ihre Freundin Kirke, mit dem Zusatz „jeg vidste godt, hvor skrøbelige påklædningsdukker var under den smukke facade. Alle kunne klæde dem af til skindet og rive dem itu, og de kunne bare smile“ (ich wusste gut, wie zerbrechlich

¹⁶⁴ Ebd. Deutsche Übersetzung: Und es wird immer schlimmer. Denn diese Tendenz, die Frau auf ihren Körper zu reduzieren, floriert deutlich auch unter den Frauen selbst ... Woher stammt dieser verwackelte Mädchentraum, zu einem retuschierten Objekt des Begehrens in einem Männermagazin zu werden ... Der Traum davon, sich umwandeln zu müssen, um geliebt zu werden? Kaum von den Frauen selbst oder von den vielen anderen, die ihren Körper zwangsmäßigen Schlankheitskuren, Übertrimmen, plastischer Chirurgie und den törichtigen Modelaunen aussetzen, um Claudia Schiffers formgegossene Barbie-Schablone ausfüllen zu können. Inklusive der leeren Augen. Nein, der Traum stammt von den Massenmedien.

¹⁶⁵ Skov, *Rygsvømmeren*, S. 41.

Ankleidepuppen unter der schönen Fassade waren. Alle konnten sie bis auf die Haut ausziehen und sie zerreißen, und sie konnten nur lächeln).¹⁶⁶

Coras und Kirkes Geschichte ist ein Versuch hinter die Kulissen zu blicken und die Wahrheit, die hinter dem schönen Lächeln und dem perfekten Aussehen steht, aufzudecken und die Konsequenzen einer unfreiwilligen Rollenzuschreibung, die in Identitätsverlust bzw. -krise endet, aufzuzeigen. Dass den männlichen Gestalten dabei die Rolle des Übeltäters zukommt, mag dazu verleiten, Skovs Roman als ihre Abrechnung mit den patriarchalischen Strukturen zu sehen, was die einleitenden Zitate verschiedener Rezensionen untermauern. Im neufeministischen Kontext wendet sich die Kritik, die in *Rygsvømmeren* laut wird, jedoch weniger gegen die Unterdrückung der Frauen durch die Männer, vielmehr richtet sich die Anklage gegen die Normen und Erwartungen, die seitens der Gesellschaft an Frauen – und an den Menschen generell – gestellt werden und das Individuum zur Anpassung zwingt.

Für Leonora Christina Skov sind ihre in der feministischen Ideologie verankerten Intentionen eindeutig:

For mig var formålet at sige nej. Der lå en kritik af kernefamilien og den fortrængende småborgerlighed i feminismen. En kritik af bare at reproducere sine forældres mønster og tidligere generationers forestillinger om, hvad en kvinde skal være, og hvad hun skal gøre. Jeg synes det var ret smalt, hvad man kunne tillade sig at være. Så jeg skrev flere og flere feministiske tekster. Og blev mindre og mindre vred.¹⁶⁷

Als Versuch, in fiktionaler Form ihrem Zorn über die engstirnigen vorherrschenden Gesellschafts- und Familienstrukturen entgegenzuwirken, kann Skovs Roman *Rygsvømmeren* somit gelten. Eine Zuordnung des Romans zur

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Thorsen, Lotte: Romandebut: På flugt fra fortiden. In: Politiken, 25. maj, 2003, 2. sektion, S. 4. Deutsche Übersetzung: Für mich war das Ziel nein zu sagen. Im Feminismus liegt eine Kritik an der Kernfamilie und der verdrängenden Kleinbürgerlichkeit. Eine Kritik daran, die Muster seiner Eltern zu reproduzieren und die Vorstellungen früherer Generationen darüber, wie eine Frau sein und was sie tun soll. Ich denke es war nicht viel, was man sich zu sein erlauben konnte. Deshalb schrieb ich mehr und mehr feministische Texte. Und wurde immer weniger zornig.

feministischen Literatur ist durchaus zulässig, doch sei einmal mehr davor gewarnt, den Text mit einem Etikett zu versehen, wie es seitens der Rezensionen geschehen ist.

3.2.2.3. Die Rolle des Außenseiters

Eine Rolle, welche die Protagonistin im Spiel ihrer zahlreichen Identität immer begleitet, ist die des Außenseiters. Der literarische Sonderling bzw. Außenseiter kann dadurch definiert werden, dass er bestimmten, nicht allgemein verbreiteten Neigungen nachgeht, nach Ideen lebt, die nicht oder nicht mehr der Allgemeinheit entsprechen, sich über die Gesellschaft und ihre Maßstäbe hinwegsetzt und Selbstverwirklichung in anderen Lebensformen sieht.¹⁶⁸

In Hinblick auf Leonora Christina Skovs Hauptgestalt definiert sich Coras Außenseitertum weniger durch abweichende Ansichten, noch versucht sie mit den Regeln der Gesellschaft zu brechen, oder sich selbst auf eine ungewöhnliche Art zu verwirklichen. Als Pyromanin, Prostituierte, homosexuelle Frau und psychisch Geschädigte nimmt sie jedoch jene Rollen ein, die von den Normen der Gesellschaft abweichen, sie somit als Randfigur positionieren. Der wesentliche Punkt besteht darin, dass der Protagonistin an diesem Zustand keine Eigeninitiative nachgewiesen werden kann. Cora ist somit ein unfreiwilliger Außenseiter, der sich dadurch definiert, dass er durch den Einfluss der Umwelt, seiner Mitmenschen, seiner Familie, seiner Freunde, der Gesellschaftsstruktur, der Politik und durch körperliche Anomalie in die Randstellung gerät. Bevorzugt tritt diese Figur in Erscheinung, „wo die Stimmung des Romans allgemein vom

¹⁶⁸ Vgl. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 643. Es ist hierbei weniger vom literarischen Außenseiter, denn von der Figur des Sonderlings die Rede. Der Sonderling unterscheidet sich vom Außenseiter hauptsächlich dadurch, dass er als hilflos-rührend bis lächerlich erscheinende Figur dargestellt wird.

Zwang der Umstände oder vom Machteinfluss überlegener Gestalten bestimmt wird“,¹⁶⁹ was auf den Roman durchaus zutrifft.

Für den Protagonisten als Außenseiter, der sich trotz seiner Randstellung in Interaktion mit seiner Umwelt befindet, ergeben sich für seine Existenz somit drei Möglichkeiten: Die erste Option sieht das Aufheben der Außenseiterposition durch die Anpassung des Individuums an die Gesellschaft vor. Als zweite Möglichkeit gibt der Protagonist seinen Status nicht freiwillig auf, sondern verharret in der Rolle, die ihm sein Umfeld zugewiesen hat. Er wird dadurch zu einer geduldeten Figur, wobei ein Ausbruchsversuch aus seinem Status nicht obsolet wird. Die dritte Lösung führt schließlich in die vollständige Isolation des Individuums, die ein Eingliedern in die bestehende Ordnung nicht mehr zulässt und für den Protagonisten meist tragisch endet.¹⁷⁰ Doch gleich, in welche Richtung die literarische Figur sich bewegt, behält sie ihre (gesellschafts-)kritische Funktion bei, wodurch der Außenseiter letztendlich immer positive Akzente bezieht.¹⁷¹

Zurückkehrend zu Leonora Christina Skovs Roman, hat auch deren Hauptgestalt Cora in ihrer Rolle als gesellschaftliche Randfigur eine sozialkritische Aufgabe zu erfüllen, wie die Autorin selbst untermauert:

Min bog er historier om bortvendte blikke og om medskyldighed i, at mennesker bliver krænket, misbrugt og odelagt. Om mennesker, som kunne have grebet ind. Og som ikke gør det. Det er også en historie om at trække sig væk fra alt det, man ikke kan holde ud og i stedet gå ind i sin egen verden.¹⁷²

¹⁶⁹ Neubert, Brigitte: Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945. Bonn: Bouvier, 1977, S. 93. Im Gegensatz dazu steht der selbstbestimmte Außenseiter, der diese Rolle aus gesellschaftspolitischen Gründen freiwillig annimmt.

¹⁷⁰ Ebd., S. 90-98.

¹⁷¹ Vgl. Frenzel, Motive der Weltliteratur, S. 643.

¹⁷² Thorsen, På flugt fra fortiden. Deutsche Übersetzung: Mein Buch ist eine Geschichte über abgewandte Blicke und über die Mitschuldigkeit daran, dass Menschen gekränkt, missbraucht und zerstört werden. Über Menschen, die hätten eingreifen können. Und die das nicht taten. Es ist auch eine Geschichte darüber, sich von all dem zurückzuziehen, das man nicht aushalten kann und sich stattdessen in seine eigene Welt begibt.

Verdrängung und Leugnung sind somit die Hauptschlagwörter des Romans, welche die Autorin kritisch in Augenschein nimmt.

In Kapitel 3.2.2.2. wurde Skovs Roman einer Tendenz zugeordnet, die den sexuellen Missbrauch in die Kernfamilie einbettet und dessen Bestand letztendlich in Frage stellt. Ohne Zweifel kann der Roman aus diesem Blickwinkel betrachtet werden, doch dienen Coras, Kirkes oder Albas Familien lediglich als Fallbeispiele. Leonora Christina Skovs Kritik beschränkt sich nicht nur auf Einzelindividuen bzw. ausschließlich auf die Kernfamilie, sie wird auf die gesamte Gesellschaft ausgeweitet: „Hele den fortrængningskultur og småborgerlighedskultur har jeg søgt at skrive ind i Coras liv – tag en frikadelle og luk munden med den. Det hader jeg“ (Die ganze Verdrängungs- und Kleinbürgerlichkeitskultur habe ich in Coras Leben einzuschreiben versucht – nimm eine Frikadelle und mach den Mund zu. Das hasse ich).¹⁷³

Aus dieser Perspektive betrachtet, ist Coras Geschichte ein Porträt dieser Verdrängungskultur. Ihre Identitätskrisen, die durch den inzestuösen Übergriff seitens eines Familienmitglieds ausgelöst werden, steigern sich stetig durch die Verweigerung ihres Umfelds, ihre Not zu sehen trotz mehrmaliger und offensichtlicher Andeutungen. Coras Mutter, „den mørkhårede kvinde“ (die dunkelhaarige Frau),¹⁷⁴ wie sie stets genannt wird, reagiert lediglich mit den Worten: „Coralie, vil du ikke godt lade mig være i fred?“ (Coralie, möchtest du mich nicht in Ruhe lassen?),¹⁷⁵ bis sie schließlich Selbstmord begeht, da sie ihr eigenes Leben nicht mehr ertragen kann. Und auch in Folge Coras Stiefmutter, die als Klavierlehrerin Coras Sprache zu verstehen imstande wäre, ist fest verankert in ihrer Doppelmoral. Die Augen verschließend, verkauft die Lehrerin das Klavier und zieht es vor, Cora als Lügnerin hinzustellen.¹⁷⁶

¹⁷³ Holkenfeldt Behrendt, *Forbandede fortællelser*.

¹⁷⁴ Skov, *Rygsvømmeren*, S. 238.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S. 282.

Von den Worten und (Nicht-)Taten der Stiefmutter gezeichnet, beginnt Cora sich ihrer Umgebung anzupassen und selbst zu verdrängen und zu vergessen. „Der er ingenting sket, ingenting overhovedet“ (Es ist nichts passiert, überhaupt nichts)¹⁷⁷ wird letztendlich zum Leitspruch der Protagonistin, der ihre Lebenslüge begleitet. Cora übernimmt somit die Rolle einer Puppe der Gesellschaft, der die Doppelmoral aufgezwungen wird, bis sie schließlich so sehr davon eingenommen ist, dass sie „ville hellere dø end vide nogen ting“ (lieber sterben würde als etwas zu wissen).¹⁷⁸

In diesem Sinne kann man die Protagonistin jener Gruppe unfreiwilliger Außenseiter zuordnen, die für ihr weiteres Dasein beschließen, sich aus freien Stücken der Gesellschaft anzupassen. Doch ist sie einer vollständigen Anpassung trotz zahlreicher Versuche nicht fähig und es wird klar, dass „jeg aldrig kunne blive som den“ (ich nie wie die werden könnte).¹⁷⁹ Die Rolle der gesellschaftlichen Randfigur bleibt für sie somit bestehen, Cora spielt den ihr zugewiesenen Part weiter. Erinnernd an diese (zweite) Entwicklung des literarischen Außenseiters, besteht trotz des akzeptierten Status die Option, für immer nach diesem Muster weiterzuleben oder nach einer Ausbruchsmöglichkeit zu suchen bzw. eine solche wahrzunehmen.

Coras Leben verläuft vorerst nach einem sich ständig wiederholenden Muster, eine Identität (als Außenseiter) wird abgelegt, eine andere stattdessen angenommen. Rückführend auf die pessimistische Stimmung des Romans ist die Erwartungshaltung, dass die Protagonistin in die völlige Isolation gleitet, Selbstmord begeht, vielleicht auch dem Wahnsinn verfällt, gerechtfertigt. Überraschenderweise nimmt Cora jedoch die sich ihr bietende Möglichkeit – nämlich die Begegnung mit Alba – mit ihrem Muster zu brechen wahr und beendet das Rollenspiel. In der Gestalt ihrer kleinen Schülerin, die sich an Cora ebenso hoffnungsvoll wendet wie jene einst an ihre (Stief-)Mutter, wird Cora in ihre eigene Kindheit zurückversetzt. Obwohl die Protagonistin ihrem Anpassungsversuch an die Kleinbürgerlichkeit vorerst mit Verdrängung und

¹⁷⁷ Ebd., S. 71.

¹⁷⁸ Ebd., S. 130.

¹⁷⁹ Ebd., S. 61.

zugehaltenen Augen reagiert, durchbricht die Wahrheit massiv die Oberfläche. Cora muss sich entscheiden, ob sie Teil der verlogenen Gesellschaft bleiben oder sich davon abgrenzen will. Leonora Christina Skov lässt ihre Heldin sich zur Wahrheit bekennen, was sie selbst und auch Alba letztendlich rettet.

Interessanterweise bleibt der Zustand einer gesellschaftlichen Randfigur für die Protagonistin nach ihrem gelungenen Ausbruchversuch dennoch bestehen. Sie wendet sich durch ihre Selbstfindung wiederum gegen die Gesellschaft, diesmal jedoch in einem positiven Sinn. Die Protagonistin beendet nur ihr fremdbestimmtes Außenseiterdasein und entwickelt sich dadurch zu einem selbstbestimmten Außenseiter, der sein Leben freiwillig entgegen der gesellschaftlichen Normen führen möchte, die er als nicht erstrebenswert erachtet.

Es ist dies jener zentrale Aspekt, worum es sich in *Rygsvømmeren* letztendlich dreht, ob die Protagonistin zu sich selbst steht oder sich der Masse anpasst und sich selbst verliert, eine Entscheidung, welche die Autorin selbst zu treffen hatte: „Det er jo sådan et miljø, jeg selv kommer fra. Hvor man bagatelliserer tingene og ikke fortæller, hvad der i virkeligheden er i vejen. Hele den provinsialisme. En massiv fortrængning, som, jeg synes, er rædselsfuld“ (Es ist ein solches Milieu, aus dem ich selbst komme. Wo man die Dinge bagatellisiert und nicht erzählt, was in Wirklichkeit los ist. Der ganze Provinzialismus. Eine massive Verdrängung, die, wie ich glaube, rätselhaft ist).¹⁸⁰

Wie mit Andersartigkeit in einer Provinzkultur umgegangen wird, hat die Autorin, die sich als „meget inadvendt menneske“ (sehr introvertierten Menschen),¹⁸¹ der „har altid stået lidt i en marginaliseret position“ (der immer ein wenig in einer Außenseiterposition gestanden hat),¹⁸² betrachtet, am eigenen Leib erfahren. So schildert Skov die Reaktion ihrer Eltern auf das Outing ihrer Homosexualität: „De gik amok. Og prøvede at undskylde det med, at det nok bare var en fase. At det var, fordi jeg havde læst for mange bøger“ (Sie liefen Amok. Und versuchten es zu entschuldigen, dass es nur eine Phase wäre. Und dass es deshalb war, weil ich

¹⁸⁰ Thorsen, På flugt fra fortiden.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd.

zu viele Bücher gelesen hätte).¹⁸³ Von der engstirnigen Reaktion enttäuscht und erzürnt, stürzte Skov sich schließlich in die Arbeit einer engagierten Feministin, um mit den Klischees, den an Frauen gestellten Erwartungshaltungen und vor allem der sexuellen Diskriminierung aufzuräumen: „Jeg synes, den form for diskriminering er så utilstødt, at det er vigtigt at tale højt om det. Hvis det kan være så et stort problem, så er der sgu brug for noget oplysning“ (Ich glaube, dass diese Form der Diskriminierung so unzulässig ist, dass es einiger Aufklärung nötig ist. Wenn das so ein großes Problem sein kann, so braucht es eine Aufklärung).¹⁸⁴

In Bezug auf den Roman muss jedoch festgehalten werden, dass, obwohl die Hauptfiguren homosexuell orientiert sind, dieser Aspekt nicht im Vordergrund der Handlung steht. Die Sexualität der Frauen ist nebensächlich, entscheidend ist die Reaktion der Gesellschaft auf Individuen, die nicht die Erwartungen ihres Umfeldes erfüllen können und an deren Ignoranz und Intoleranz scheitern.

3.2.2.4. Konklusion

„Mine historier var altid enormt dramatiske. Især i forhold til mine omgivelser, der var så utrolig udramatiske. Jeg synes, det var enormt interessant at læse og skrive om afgivelse og anderledeshed“ (Meine Geschichten waren immer enorm dramatisch. Besonders im Verhältnis zu meiner Umgebung, die so unglaublich undramatisch war. Ich glaube, es war sehr interessant über Abweichung und Andersartigkeit zu lesen und zu schreiben).¹⁸⁵

Dieser Tendenz, bleibt Leonora Christina Skov auch in ihrem Debüt *Rygsvømmeren* treu. Es ist eine Geschichte des modernen Außenseiters, der von der Gesellschaft ignoriert bzw. ausgebeutet wird. An der Figur Cora Kelly sollte dies in dramatischer Ausformung veranschaulicht werden, mit dem Ziel, die Oberfläche der heilen Scheinwelt zu durchdringen und Anstoß daran zu nehmen.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

Die Kritik, welche Leonora Christina Skov von einem feministischen Standpunkt aus übt, richtet sich sowohl gegen die einzelne Kernfamilie, deren Bestand sie mit Hilfe der Inzest-Thematik in Frage stellt, als auch gegen die Gesellschaft, deren Normen und gegen die vom Standpunkt der Autorin negative Macht der Medien.

Rygsvømmeren präsentiert sich jedoch als eine eindeutige Abrechnung mit jener doppelmoralischen Gesellschaft, von der sich die Autorin selbst losgesagt und damit die Rolle eines selbstbestimmten Außenseiters angenommen hat, deren schmerzliche Erfahrungen sie in ihr Debüt einfließen lässt. Auch wenn die Geschichte der Cora Kelly nicht ihre eigene ist, „følelserne i bogen er selvbiografiske“ (die Gefühle im Buch sind selbstbiographisch)¹⁸⁶ hält Leonora Christina Skov fest.

Doch ist der Außenseiter ein Part, den sie keineswegs als nachteilig empfindet, „fordi der ligger et stort kritisk potentiale i at stille sig lidt uden for det hele og kigge ind“ (denn es liegt ein großes kritisches Potential darin, sich ein wenig außerhalb des Ganzen zu stellen und hineinzuschauen).¹⁸⁷

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd.

3.3. Helle Højland: *Alt forladt*

3.3.1. Die Autorin und ihr Debüt

Alt forladt (2003; Alles verlassen) nennt sich das Romandebüt von Helle Højland (geb. 1966), das sie als ihren Beginn eines „voksen forfatter“ (erwachsenen Schriftstellers)¹⁸⁸ bezeichnet. Bereits im Alter von 21 Jahren veröffentlichte Højland ihr erstes Buch mit dem Titel *Måneøens børn* (1987; Die Kinder der Insel Måne), das im Bereich der Jugendliteratur angesiedelt ist. Zu diesem Zeitpunkt bewegte sich die junge Autorin noch nicht in Schriftstellerkreisen, sondern verfasste ihre Texte, wie sie es selbst bezeichnet „på et meget intuitivt grundlag“ (auf einer sehr intuitiven Grundlage).¹⁸⁹ Seit ihrem Debüt als Kinderbuchautorin begann sie mit anderen Autoren Erfahrungen auszutauschen und ihre Kenntnisse des fiktiven Schreibens im Rahmen von Kursen zu vertiefen.

Im Laufe der Jahre unterwies die Autorin selbst fiktionales Schreiben an der Volkshochschule, in Seminaren oder auch an Abendschulen. Daneben arbeitete Helle Højland als freischaffende Texterin für Reklamebüros und verschiedene Zeitschriften, oder auch als Supervisor. Durch diese „textarbejde“ (Textarbeit)¹⁹⁰ geschult, fühlte sich Højland schließlich reif genug, von der Kinderliteratur zur Erwachsenenliteratur überzugehen. Das Ergebnis ihres Reifungsprozesses erschien 2003 mit ihrem Romandebüt *Alt forladt*, dem Gegenstand der folgenden Analyse.

Im Zentrum des Romans steht Iben, Ehefrau des großen dänischen Charakterschauspielers Svend-Erik Nørregaard und Mutter zweier Töchter, Katrine und Mia. Die Geschichte beginnt in der Gegenwart, am Sterbebett Svend-Eriks, wo aus Ibens Perspektive zwanzig Jahre ihrer gescheiterten Ehe und ihres Familienlebens in wechselnden Zeitsprüngen Revue passieren. Was romantisch

¹⁸⁸ Hedemand, Karin: *Alt forladt* – interview med Helle Højland. Auf: www.litteratursiden.dk

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

begann, nämlich als der Schauspieler sich von seiner Frau scheiden ließ und seine jüngere Geliebte Iben, heiratete, endet tragisch. Sowohl Svend-Erik als auch Iben führen ein Doppelleben, in dem sie an anderen Orten und in erotischen Verhältnissen mit anderen Menschen das suchen, was ihnen in ihrer Ehe mangelt. Den dramatischen Höhepunkt erreicht diese Entwicklung, als Iben in ihrem Beruf als Verlagsredakteurin den jungen Autoren Martin Munk, in Folge Munken genannt, kennenlernt und mit ihm eine vorerst vertrauensvolle Beziehung aufbaut, ohne zu ahnen, dass auch ihre Tochter Katrine von ihm eingenommen ist. Die Situation gerät außer Kontrolle, als Iben die beiden beim Liebesspiel überrascht. Der daraufhin entbrennende Streit bleibt nicht folgenlos, Katrine entgleitet mehr und mehr Ibens Einfluss, bis sie schließlich an einer Überdosis Drogen stirbt. Dem Zerbrechen der Familie ist nach Katrines Tod nicht mehr entgegenzuwirken. Erst als Svend-Erik aufgrund einer Krebserkrankung im Sterben liegt, kehrt Iben in das gemeinsame Haus zurück, um ihren Mann bis zu seinem Tod zu pflegen und mit der Vergangenheit abzuschließen.

3.3.2. Textanalyse: *Alt forladt*

Als „en ellers meget traditionel, scener-fra et-ægteskab-historie“ (eine mehr oder weniger traditionelle Szenen-einer-Ehe-Geschichte)¹⁹¹ bezeichnet Marie Tetzlaff Helle Højlands Debütroman. Dem ist zwar nicht zu widersprechen, doch ist die Ehe der Protagonistin Iben nur ein Teil ihres gesamten Familienlebens. Ibens Verhältnis zu ihrem Mann steht ihre Beziehung zu ihren Kindern gegenüber, die einen nicht minder gewichtigen Teil des Romans ausmacht. Es sei daher vorzugsweise von einer „scener-fra-et-familieliv-historie“ (Szenen-eines-Familienlebens-Geschichte) die Rede und im Sinne eines Familienromans soll die Textanalyse durchgeführt werden.

¹⁹¹ Tetzlaff, Marie: Roman: Hvad ugebladene ikke har med. In: Politiken, 12. marts, 2003, kultur, S. 2.

Der Mythos Familie hat die Literatur schon immer inspiriert, ist die Bindung zur Familie doch die grundlegendste und existenzferndste des Menschen.¹⁹² Nach allgemeinem Verständnis gilt die Familie nach wie vor als ein Ort, der Harmonie, Geborgenheit, Vertrauen und Liebe verspricht. Diese (Wunsch)Vorstellung entspricht jedoch selten der Realität und auch in der Literatur verführen eher die Schattenseiten der Familie zu einer Thematisierung. Als bevorzugte Motive sind Inzest, fehlende Väter, alleinerziehende Mütter, Leichen im Keller, die problematische Adoleszenz, der verlorene Vater, die väterliche Gewalt bzw. das Gesetz des Vaters, Autorität und Pietät sowie zerfallende Familien zu nennen.¹⁹³ Helle Højlands Familiengeschichte ist ebenfalls nicht dazu ausersehen, ein eindeutiges Happyend zu nehmen. Die Motivbereiche, denen sie sich verstärkt zuwendet und die in Folge behandelt werden sollen, sind der Ehebruch, der Mutter-Tochter-Konflikt und der daraus resultierende Untergang der Familie.

3.3.2.1. Die Ehe – mellem soap og slim

„Mellem soap og slim“ (Zwischen Seife und Schleim)¹⁹⁴ ist eine durchaus zutreffende Beschreibung des Ehelebens, dessen bedeutendste Szenen die Protagonistin vor ihrem geistigen Auge ablaufen lässt. Helle Højland siedelt ihren Roman im gehobenen Künstlermilieu an, wo unter der schillernden Oberfläche nichts so ist, wie es den Anschein hat: „ydre totalglamour på den ene side, totalt

¹⁹² Vgl. Wolpers, Theodor (Hrsg.): Familienbindung als Schicksal. Wandlungen eines Motivbereichs in der neueren Literatur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1991-1994. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, S. 7. Wolpers spricht in Folge von der Familienbindung als literarischem Primärmotiv, das sich immer auch in Verbindung mit den kulturspezifischen Gegebenheiten, den sekundären Motiven, ausdrückt. In der Neuzeit gehören dazu vor allem die Entdeckung des Individuums, die Ausformung des privaten Umfelds, sowie die moralische Gefühlsgemeinschaft der Kleinfamilie. Vgl. S. 9.

¹⁹³ Vgl. Brinker-von der Heyde, Claudia; Scheuer, Helmut (Hrsg.): Familienmuster-Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, S. 7.

¹⁹⁴ Vgl. Wiemer, Liselotte: Soap og slim. In: Weekendavisen, 14. marts, 2003, 3. sektion, bøger, S. 11.

afpillet virkelighed på den anden“ (äußerer Totalglamour auf der einen Seite, total abgemagerte Wirklichkeit auf der anderen).¹⁹⁵

Für die Außenwelt ist die Familie Nørregaard eine Musterfamilie, mit dem Schauspieler Svend-Erik als strahlender Vaterfigur, Iben als liebender Frau und Mutter, sowie zwei hübschen und nicht minder begabten Töchtern. Doch hinter der Fassade herrschen Betrug und schweigende Hinnahme, die jeder auf seine eigene Weise rechtfertigt. Svend-Eriks systematische Untreue steht unter dem Motto Lebenslust,¹⁹⁶ während Iben ihre Zeit zu Hause verbringt und stillschweigend leidet. Als „et kævvredet parforhold, hvor manden holder kvinden stangen i et narkotisk afhængighedsforhold“ (ein verzerrtes Paarverhältnis, wo der Mann die Frau in einem narkotischen Abhängigkeitsverhältnis festhält)¹⁹⁷ präsentiert sich Ibens Ehe in ihrem Anfangsstadium, bis sie schließlich selbst damit beginnt mit anderen Männern auszugehen. Von der „søde unge hustru, uskyldigheden selv“ (süßen jungen Hausfrau, die Unschuld selbst),¹⁹⁸ die ihrem Mann nie widerspricht, verwandelt sie sich zu einer „fatal kvinde“ (fatalen Frau).¹⁹⁹ Helle Højland führt die Entwicklung ihrer Hauptgestalt auf deren Sehnsucht nach der Erfüllung ihrer Bedürfnisse zurück:

Iben har også et hul af længsel. Hun tror, det kan fyldes op uden for hende selv, og derfor er hun på evigt jagt efter at få opfyldt sine behov. Hun søger i sit ægteskab, hun søger i forholdet til sine børn, i sine forelskelser og fascinationer, men hun finder det ikke.²⁰⁰

Das Verlangen des modernen Menschen nach Verbundenheit und Selbstbestätigung stehen somit im Mittelpunkt des Geschehens. Svend-Erik

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Vgl. Helt Haarder, Jon: Roman: Det sjette bud afløst. In: Jyllands-Posten, 15. april, 2003, kunst og kultur, S. 5

¹⁹⁷ Lindskov Hansen, Signe: Roman: Familiært harmonikasammenstød. In: Information, 27. marts, 2003, 1. sektion, S. 8.

¹⁹⁸ Højland, Helle: Alt forladt. København: Gyldendal, 2003, S. 133.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Lade, Marie: Historien kom dumpende. In: Ekstra Bladet, 15. marts, 2003, weekend, S. 15. Deutsche Übersetzung: Iben hat viele Sehnsüchte. Sie glaubt, dass sie diese außerhalb ihrer selbst füllen kann, und deshalb ist sie auf der ewigen Jagd, ihre Bedürfnisse zu befriedigen. Sie sucht diese Befriedigung in ihrer Ehe, im Verhältnis zu ihren Kindern, in ihren Liebschaften und Faszinationen, aber sie findet sie nicht.

kommt dabei auf den ersten Blick die Rolle des egoistischen Schurken, Iben die Rolle des Opfers zu. In diesem Sinne wäre Helle Højlands Roman in der Literatur der 1970er Jahre nicht deplatziert. Eine Frau ist in einer Ehe gefangen, in der sie als unterlegener Part die Kinder hütet, während ihr Mann, ein gefeierter Bühnenstar, seine erotischen Bedürfnisse ohne Rücksicht auslebt. Ein Ausbruchversuch der frustrierten Ehefrau ist vorprogrammiert, in erotischer wie auch in emotionaler Hinsicht. Grob betrachtet liegt der Stoff des Romans somit auf der Linie der Emanzipationsliteratur, in der die Frau in ihrem Familienleben kein Glück findet und nach Wegen sucht, um sich selbst zu verwirklichen.

Analysiert man jedoch die feineren Nuancen der Charaktere, zeigt sich, dass – ähnlich Skovs *Rygsvømmeren* – der Roman nicht einfach etikettiert werden kann. Wie beispielsweise Liselotte Wiemer in ihrer Rezension bemerkt: „Det er en styrke og lidt af et kunststykke, at han [Svend-Erik] ikke er udstillet som psykopat og Iben ikke som det umælede offer“ (Es ist eine Stärke und ein kleines Kunststück, dass er [Svend-Erik] nicht als ein Psychopath und Iben nicht als das stumme Opfer dargestellt ist).²⁰¹

Beide lassen sich gleichermaßen, in dem Drang sich selbst zu bestätigen, durch ihre Handlungen Schuld zukommen, für die letztendlich die gesamte Familie bezahlt. Als moralischen Fingerzeig versteht beispielsweise Jon Helt Haarder Højlands Roman: „Den moralske tendens er ikke udtalt, men det står dog klart, at det er børnene og kærligheden, der betaler for den angiveligt livslystne udfoldelse af erotikken“ (Die moralische Tendenz wird nicht ausgesprochen, aber es ist klar, dass es die Kinder und die Liebe sind, die für die angeblich lebenslüsterne Entfaltung der Erotik bezahlen).²⁰² In diesem Sinne werden Iben und Svend-Erik als verwerfliche Individuen dargestellt, die ihren Pflichten als moralisch vorbildliche Eltern nicht nachkommen können. Auf die Diskussion in Bezug auf Schuld und Moral sei nicht weiter eingegangen, geht es in Helle Højlands Roman vielmehr darum, die Menschen als solche zu zeigen: „nøgne, fejlbarlige og

²⁰¹ Wiemer, Soap og slim.

²⁰² Helt Haarder, Det sjette bud afløst.

genkendelige. Menneskelige, slet og ret“ (nackt, fehlerhaft und wiedererkennend. Schlicht und weg, menschlich).²⁰³ Dass es bekanntlich im Wesen des Menschen liegt, sich von Erotik und Begehren leiten zu lassen, untermauert die Autorin selbst: „Seksualdriften er en vigtig del af min roman. Det er i kraft af den, de søger bekræftelsen“ (Der Sexualtrieb ist ein wichtiger Teil meines Romans ist. Es ist diese Kraft, in der sie Bestätigung suchen).²⁰⁴

Als eine „Suche nach dem Dionysischen“ könnte das (ehebercherische) Handeln der Eheleute beschrieben werden, das darauf abzielt, das zu finden, was die von Ordnung und Form geprägte (apollinische) Ehe nicht bieten kann. Das gegensätzliche Begriffspaar²⁰⁵ findet sich sprichwörtlich in einer Textpassage wieder, wo der Autor Munkens von seinem Buch erzählt. Als zentrale Thematik seines Werkes nennt er „mandens evige konflikt mellem det apollinske og det dionysiske“ (der ewige Konflikt des Mannes zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen),²⁰⁶ woraufhin Iben leichthin antwortet „men det er vel også kvindens konflikt, altså menneskets“ (aber es doch wohl auch der Konflikt der Frau, also des Menschen),²⁰⁷ ohne zu wissen, dass sie sich selbst inmitten dieses Konflikts befindet.

Das Aufeinanderprallen des Ekstatischen, Irrationalen auf der einen Seite und des Ausgeglichenen, Rationalen auf der anderen Seite im menschlichen Individuum steht in Helle Højlands Roman zur Debatte und wird zur Triebfeder des Ehepaares. Initiiert wird die Suche nach dem Dionysischen, um bei dieser Formulierung zu bleiben, von Svend-Erik, was Munkens These in der vorhin

²⁰³ Lindskov Hansen, Familiært harmonikasammenstød.

²⁰⁴ Lade, Historien kom dumpende.

²⁰⁵ Von Schelling formuliert, von Friedrich Nietzsche popularisiert, stellt das Begriffspaar apollinisch-dionysisch das von Form und Ordnung bestimmte Wesen des griechischen Gottes Apollon der rauschenden Ekstase des griechischen Gottes Dionysos gegenüber. Das Apollinische wird als das Maßvolle, Erhabene, Harmonische, Ausgeglichenene, Rationale dargestellt. Das Dionysische erscheint als die Wut der Schrankenlosigkeit, des Rausches, der Sinnlichkeit und der emotionalen Irrationalität. Nietzsche sah die beiden Begriffe als grundsätzliche Extremmöglichkeiten jeglichen künstlerischen Schaffens an. Vgl. Habicht, Werner u.a. (Hrsg.): Der Literaturbrockhaus. In 8 Bänden. Mannheim: B.I. Taschenbuchverlag, 1996, S. 148.

²⁰⁶ Højland, Alt forladt, S. 37.

²⁰⁷ Ebd.

auszugsweise zitierten Diskussion, nämlich „at manden har et historisk forspring“ (das der Mann einen historischen Vorsprung hat)²⁰⁸ bekräftigt. Schon sehr früh erkennt der Bühnenstar für sich selbst, dass es wichtig ist „at skelne imellem kærlighed og begær“ (zwischen Liebe und Begehren zu unterscheiden),²⁰⁹ und nur die Treue zu sich selbst als erstrebenswert gilt. Der Mensch muss frei sein, um zu funktionieren, alles ist erlaubt, solange keiner leidet. Diese Ansichten zu Glaubensgrundsätzen erhoben, lässt in Svend-Erik keinerlei Schuldgefühle aufkommen und rechtfertigen seinen Ehebruch.

An die Überzeugungen ihres Mannes nicht ankommend, versucht Iben das Dionysische auch für sich zu finden und es „var det første møde med Munken, der indstillede jagten. Den jagt hun indledte, da det endelig gik op for hende, hvilken mand hun var gift med“ (war das erste Treffen mit Munken, der die Jagd zum Stillstand brachte. Die Jagd, die sie begann, als ihr endlich klar wurde, mit welchem Mann sie verheiratet war).²¹⁰ Mit dem Auftauchen Munkens scheint Ibens Suche beendet, seine Person vermag es, sie in den dionysischen Zustand zu versetzen, bis dieser sogar Überhand nimmt und sie einem ekstatischen Rausch entsprechend die Kontrolle verlieren lässt.²¹¹ All dies geschieht jedoch im Geheimen, an der Oberfläche bzw. für die Öffentlichkeit wird der Schein des apollinischen Zustands des Ehelebens gewahrt.

Alt forladt präsentiert sich somit als ein eheliches Alltagsdrama mit der modernen Frau Ende dreißig als Ausgangspunkt. Ihre Sehnsüchte, ihre Träume, ihre Funktionen als Mutter und Gattin, aber vor allem ihre Rolle als Frau werden veranschaulicht. Dass Iben als Identifikationsmodell fungieren soll, wird von Helle Højland selbst bestätigt: „Jeg holder meget af hende, og jeg håber, de fleste kvinder vil kunne finde noget af sig selv i hende“ (Ich halte sehr viel von ihr und ich hoffe, dass die meisten Frauen etwas von sich selbst in ihr finden werden).²¹²

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd., S. 112.

²¹⁰ Ebd., S. 33.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 92 ff.

²¹² Lade, *Historien kom dumpende*.

3.3.2.2. Die Mutter-Tochter-Beziehung

Ein weiteres Einzelmotiv im Themenkomplex Familie ist die Beziehung der Eltern zu ihren Kindern. Gilt vor allem der Vater-Sohn-Konflikt als archetypisches Motiv, man denke an die Ödipus-Geschichte, wurde seit dem Entstehen der Frauenliteratur in den 1970er Jahren vermehrt der Mutter-Tochter-Beziehung Aufmerksamkeit geschenkt. In Helle Højlands Roman ist dieses Verhältnis von zentraler Bedeutung, ist sie doch neben dem Ehebruch ebenso ein Faktum, welches das Unglück der Familie heraufbeschwört.

Erinnernd an die Textanalyse von Anne Lise Marstrand-Jørgensens Roman ist es auch bei Højland das Rollenverhalten der Mutter, das den – im Generationsunterschied begründeten – Konflikt zwischen Mutter und Tochter verstärkt. In ihrer Untersuchung über die Rolle der Mutter in ausgewählten Romanen, konzipiert Birgit Schütter drei zentrale Mutterfiguren: Zum einen die Mutter als Opfer männlicher Macht, für die der Wille des Ehemanns lebensbestimmend ist. Als gegenteiliges Muster tritt die Mutter als Inhaberin von Macht auf, wobei die Erscheinung einer Domina bzw. ein tyrannischer Charakter zu beobachten ist. Als drittes Konzept erscheint die Mutter ohne Machtanspruch, die vor allem in jenen Romanen zu finden ist, welche die Mutter als alleinerziehend auftreten lassen.²¹³ Anne Lise Marstrand-Jørgensens Mutterfigur konnte diesem Schema folgend eindeutig der dritten Kategorie zugeteilt werden. Helle Højlands Protagonistin Iben hingegen tritt weder eindeutig als machtinnehabende denn als machtlose Mutter auf, sondern als eine Kombination zweier Schemata auf.

Beginnend mit der ersten Rolle, der Mutter als Opfer männlicher Macht, scheint sie durchaus auf die Gestalt der Iben zuzutreffen, jedoch nicht im feministischen Sinne, der diesem Konzept anhaftet und zur Vorstellung einer an Haus und Herd geketteten Ehefrau, der jedes Recht auf Selbstbestimmung genommen ist, verleitet. Was Iben in die unterlegene Position bringt, ist vielmehr ihre Hingabe zu

²¹³ Vgl. Schütter, Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur, S. 52-57.

ihrem Ehemann: „Havde man først elsket Svend-Erik, var man ham dybt hengiven, sådan var det bare. De kom sig aldrig over det“ (Hatte man einmal Svend-Erik geliebt, war man ihm verfallen, so war es einfach. Darüber kam man nicht hinweg).²¹⁴ Ihre Verehrung für ihren Mann resultiert vor allem daraus, dass er „repræsenterer den maskulinitet, den styrke, og det kunstneriske, hun længes efter at kunne møde livet med“ (die Maskulinität, jene Stärke und das Künstlerische repräsentiert, nach dem sie sich selbst sehnt, um dem Leben begegnen zu können),²¹⁵ so Helle Højland selbst über ihre Hauptgestalt. Dies veranlasst Iben sich ständig seinem Willen zu fügen: „han måtte gøre med hende, hvad han ville, og det gjorde han de næste tyve år“ (er sollte mit ihr machen, was er wollte, und das tat er die nächsten zwanzig Jahre lang).²¹⁶

Als Inhaberin von Macht wird Iben demnach nicht gestaltet, weder dominiert sie ihre Kinder noch unterdrückt sie deren Auflehnung. Vielmehr ist das Konzept der Mutter ohne Machtanspruch zutreffender. Zwar ist Iben keine alleinerziehende Mutter, die ständige Abwesenheit Svend-Eriks lässt sie jedoch mehr oder minder in diese Rolle schlüpfen, in der sie die Erziehung ihrer Kinder überfordert. Die Charakteristika, die Iben in ihrer Rolle als Mutter einnimmt, wirken sich entsprechend auf das Verhältnis zu ihren Töchtern aus. Als unterlegener Part in ihrer Ehe – eine Tatsache, die ihren Kindern sehr wohl bewusst ist – vermag es Iben nicht, als Respektsperson aufzutreten und sich durchzusetzen. Gleich ihrer Mutter, gilt auch für Katrine und Mia das Wort des Vaters: „Slap af, mor, jeg har fået lov af far“ (Reg dich ab, Mutter, ich habe die Erlaubnis von Vater).²¹⁷ Die Machtverteilung in der Familie ist eindeutig zugunsten Svend-Eriks festgelegt, die in weiterer Folge die Solidarität der Kinder bestimmt: „for det var hendes mors, og aldrig hendes fars skyld“ (denn es war die Schuld ihrer Mutter und nie die Schuld ihres Vaters).²¹⁸ Der Grund für die verstärkte Zuwendung zum Vater liegt in seiner Ausgeglichenheit und seiner positiven Lebenseinstellung, die ihn eher

²¹⁴ Højland, *Alt forladt*, S. 131.

²¹⁵ Lade, *Historien kom dumpende*.

²¹⁶ Højland, *Alt forladt*, S. 23.

²¹⁷ Ebd., S. 177.

²¹⁸ Ebd.

eine Vorbildfunktion erfüllen lässt als Iben, der überforderten und beinahe willenlosen Mutter. Eine Orientierung am mütterlichen Lebensweg erscheint somit nicht attraktiv, vielmehr wird er abgelehnt. Das Bestreben, einen gegensätzlichen Lebensentwurf zu finden, wird verstärkt, wodurch sich letztendlich der Konflikt zwischen Mutter und Tochter ergibt.

Der Rebellion ist Iben vor allem seitens ihrer ältesten Tochter Katrine ausgesetzt, die sich in offener Auseinandersetzung, aggressivem Verhalten und Abschottung äußert. Die Ablehnung ihrer Tochter spürt Iben bereits in deren Kleinkindalter: „Fra Katrine var omkring to år, følte Iben sig underlegen i forhold til hende. Katrine havde ikke brug for hende ... Iben blev bange at nærme sig Katrine“ (Von dem Zeitpunkt, wo Katrine ungefähr zwei Jahre alt war, fühlte Iben sich im Verhältnis zu ihr unterlegen. Katrine brauchte sie nicht ... Iben bekam Angst sich Katrine zu nähern).²¹⁹ Von jeher auf Distanz gehalten, kommt es nie zu einer Annäherung zwischen Mutter und Tochter, so dass Iben ihre Tochter und ihre Bedürfnisse nie wirklich kennen lernt, „hun forstød ikke sin egen datter“ (Sie verstand ihre eigene Tochter nicht).²²⁰

Erschwert wird der Konflikt zwischen Mutter und Tochter noch durch den Neidfaktor, ein Motiv, das nicht ungewöhnlich bei der Thematisierung von Generationskonflikten ist, da Kinder das zu erreichen imstande sind, was die Eltern verabsäumt haben. Iben möchte wie fast jede Mutter das Beste für ihre Tochter. Ihrer eifersüchtigen Gefühle ist sie sich vorerst nicht bewusst: „Kunne man vænne sig til at leve med så talentfuld en datter?“ (Kann man sich daran gewöhnen mit so einer talentierten Tochter zu leben?),²²¹ fragt sich Iben, als Katrine bei Munkens Besuch auf dem Flügel spielt. Diese Frage impliziert eine Unzufriedenheit der Protagonistin, ihre eigenen Begabungen nicht entfaltet zu haben, da ihren schauspielerischen Ambitionen mit der Liaison und der anschließenden Heirat mit Svend-Erik ein jähes Ende gesetzt wurden. Im Sinne einer guten Mutter „var Iben også glad for Katrines interesse for musikken. Men

²¹⁹ Ebd., S. 106-107.

²²⁰ Ebd., S. 108.

²²¹ Ebd., S. 157.

den understregede også afstanden mellem mor og datter“ (war Iben auch froh über Katrines Interesse für die Musik. Aber gleichzeitig unterstrich dies auch den Abstand zwischen Mutter und Tochter).²²²

Die Eifersucht bricht schließlich offen hervor, als Katrine sich gleichermaßen für Munken zu interessierten beginnt und vice versa: „Munken sad ned i den anden ende af den grønne sofa. Hans øjne var fæstnet på Katrine, Ibens på Munkens“ (Munken setzte sich am anderen Ende des grünen Sofas. Seine Augen waren auf Katrine geheftet, Ibens auf Munkens).²²³ In dieser Dreiecksbeziehung werden Mutter und Tochter zu Rivalinnen, wo schließlich die ältere der jüngeren Gegenspielerin klein begeben muss und der daraus resultierende Streit der kränkelnden Mutter-Tochter-Beziehung einen irreparablen Schaden zufügt.

Die Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Iben und Katrine folgt somit dem klassischen Muster: Die Mutter möchte das Beste für die Tochter, die jedoch ganz andere Vorstellungen für ihr Leben hat, das im Gegensatz zur Mutter stehen soll, da diese kein positives Identifikationsmodell bietet.²²⁴ Der Konflikt wird dadurch unvermeidlich, artet schließlich – geschürt durch gegenseitiges Unverständnis und die Eifersucht der Mutter – in einem regelrechten Kampf aus, in dem keiner klein begeben will, eine Versöhnung nicht zustande kommen lässt und in tragischer Weise mit Katrines Tod endet.

Im Gegensatz zu Katrine, wird Ibens Beziehung zu ihrer zweiten Tochter Mia kaum thematisiert. Mia erscheint als das Gegenteil ihrer Schwester. Sorgt Katrine für ein Streitgespräch nach dem anderen, gilt Mia vielmehr als bodenständig: „Gudskelov for Mia, hun forstod at trække familien sammen med sin jordnære energi“ (Gott sei gedankt für Mia, sie verstand es, die Familie mit ihrer bodenständigen Energie zusammenzuhalten).²²⁵ Ihre Beziehung zu Iben wird ebenso wenig in den Roman miteinbezogen, wie ihr Verhältnis zu ihrer Schwester. Mit deren Tod rückt die zweite Mutter-Tochter-Beziehung ins

²²² Ebd., S. 105.

²²³ Ebd., S. 157.

²²⁴ Vgl. Schütter, Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur, S. 128.

²²⁵ Højland, Alt forladt, S. 157.

Zentrum, als das Einzige, was der Hauptfigur bleibt und als neue Hoffnung. In diesem optimistischen Sinne endet der Roman mit den Worten: „Klar til de nødvendige opringninger, inden hun tager ud og henter Mia og er sammen med hende – frem for nogen anden“ (Klar für die notwendigen Anrufe, bevor sie hinausgeht und Mia holt und mit ihr zusammen ist – vor allen anderen).²²⁶

3.3.2.3. Der Untergang der Familie

Wählt ein Autor die Familie als zentrales Motiv seines Textes, ist deren Untergang die wohl am häufigsten gewählte Form der literarischen Darstellung.²²⁷ Die Schilderung des Familienuntergangs folgt dabei zwei großen dominierenden Mustern, der Familientragödie einerseits, welche sich um Verschwörung, die Rebellion der Kinder gegen die Eltern und die bestehende Ordnung sowie die verbotene Liebe dreht, und dem Verfall der Familie andererseits. Findet sich die Familientragödie, deren Bestand bis in die Antike zurückreicht, in vorwiegend dramatischer Form, ist der Niedergang vielmehr in Roman- bzw. Eposform zu finden. Der Unterschied zwischen diesen beiden Mustern derselben Thematik liegt jedoch nicht nur in ihrer Zuordnung zu einem Genre. Sie unterscheiden sich vor allem durch den Konflikt innerhalb der Familie, der in der Tragödie plötzlich hervorbricht und durch die entstehenden Differenzen zum Auseinanderbrechen der Familie führt. Im Gegensatz dazu artikuliert sich der Konflikt im weiter gefassten Roman als ein „schleichender Prozess über mehrere Stationen“²²⁸ hinweg. Indem die große Tragödie dem stetigen Verfall der Familie vorausgeht, stehen beide Muster in Verbindung miteinander. Als „the rise and the fall“²²⁹ sei es von einer Familie oder einem Königshaus, wurde die Darstellung der untergehenden Sippe zum beliebten Stoff der Literatur, man denke an Thomas

²²⁶ Ebd., S. 128.

²²⁷ Zur literarischen Konstruktion des Motivs des Familienuntergangs vgl. Erhart, Walter: Thomas Manns Buddenbrooks und der Mythos zerfallender Familien. In: Brinker-von der Heyde, Familienmuster – Musterfamilien, S. 161-184.

²²⁸ Ebd., S. 165.

²²⁹ Ebd.

Manns *Buddenbrooks* (1901) oder um ein Beispiel dänischer Frauenliteratur zu nennen Suzanne Brøggers *Jadekatten* (1997; Die Jadekatze).

Helle Højlands Roman *Alt forladt* wurde zu Beginn der Textanalyse ebenfalls dem Familienroman zugeordnet, der den Mythos des Verfalls, wenn auch nicht voll ausgeschöpft, in sich birgt. Der Niedergang verläuft dem Muster folgend ebenfalls schleichend, bis schließlich die große Tragödie, Katrines Tod, die Familie endgültig zerspaltet. Das tragische Ereignis geht somit nicht dem Verfall voraus, sondern tritt erst am Ende der Geschichte ein und besiegelt das Schicksal der Familienmitglieder. Dabei stellt sich nun die Frage, ob das endgültige Zerwürfnis auch dann eingetreten wäre, wenn der tragische Tod der ältesten Tochter vermieden werden könnte, die große Tragödie somit nicht stattgefunden hätte. Die Antwort darauf gibt die Vorgeschichte der Familie Nørregaard, die so angelegt ist, dass es kein Entrinnen für die Beteiligten gibt.

In diesem Zusammenhang wird das Schicksal zu einem bedeutenden Drehpunkt. In dem von Theodor Wolpers herausgegebenen Band „Familienbindung als Schicksal“,²³⁰ wird der Versuch unternommen, in verschiedenen Texten den Zusammenhang zwischen der Familie und dem Schicksal zu beleuchten. Den Familienbindungen wird dabei eine Schicksalsfähigkeit beigemessen, was bedeutet, dass sie sich „mit einer gewissen Zwangsläufigkeit und mit ernstesten Folgen auswirken und nicht nur beiläufig als selbstverständlicher Lebenshintergrund erscheinen.“²³¹

Ibens Familie wird ebenfalls von einem immer wiederkehrenden Schicksal bestimmt, der Geburt zweier Töchter und den aus freien Stücken oder durch ein Unglück verursachten Tod der älteren Schwester: „Iben ser længe på det første billede af sine forældre, her begyndte Ibens historie. Med moren, den unge brud der blev gift dagen efter, at hendes storesøster druknede sig i mosen“ (Iben sah lange auf das erste Bild ihrer Eltern, hier begann Ibens Geschichte. Mit der

²³⁰ Wolpers, Theodor: Familienbindung als Schicksal. S. 7.

²³¹ Ebd.

Mutter, der jungen Braut, die am folgenden Tag, nachdem ihre große Schwester sich im Moor ertränkt hatte, heiratete).²³² In der nächsten Generation ist es Ibens Schwester Berit, die bei einem Autounfall ums Leben kommt, Katrines Tod wird durch eine Überdosis verursacht. Der Tod einer Tochter bzw. Schwester wird von der Familie auch als deren Schicksal erkannt und als ein Fluch, der auf ihnen lastet, aufgefasst. So bemerkt Ibens Mutter: „Jeg beklager meget. Men sådan er det altså i vores familie, en forbandelse med to piger lige efter hinanden“ (Ich bedaure viel. Aber so ist das in unserer Familie, ein Fluch mit zwei Töchtern gleich nacheinander).²³³ Die Konsequenz dieses generationsübergreifenden Musters ist, dass die Familie sich von der Tragödie nicht mehr erholt und sich auflöst. So verlässt Ibens Vater nach Berits Autounfall seine Frau und Iben, um eine neue Familie zu gründen. Ibens eigene Familie zerbricht ebenfalls nach der großen Tragödie, für die Svend-Erik seiner Frau die Schuld zuweist.

„Over nogle familier hviler der en forbandelse. Iben vidste, at det gjorde der over hendes, men gjorde der også over Munkens og Svend-Eriks?“ (Auf einigen Familien lastet ein Fluch. Iben wusste, dass über ihrer einer lag, doch tat es das auch über Munkens oder Svend-Eriks?),²³⁴ lautet eine Textstelle des Romans, welche die Frage aufwirft, inwieweit auch die Familienstrukturen der männlichen Protagonisten von einem Schicksal oder einem Muster bestimmt sind. Im Falle Munkens wird nicht viel Aufschluss über dessen familiäre Bindungen gegeben. Über Svend-Eriks Angehörige hingegen erfährt der Leser soviel, so dass folgendes Muster in dessen Familienstruktur auszumachen ist: Der Ehebruch und die stillschweigende Hinnahme der Ehefrau: „Officielt var Svend-Eriks far i kortklubben, og Iben tænkte, at Svend-Eriks mor efterhånden selv troede på det, når hun sagde det“ (Offiziell war Svend-Eriks Vater im Kartenklub, und Iben dachte, dass Svend-Eriks Mutter es allmählich selbst glaubte, wenn sie es sagte).²³⁵ Dieses Verhalten nimmt zwangsläufig auch Iben an, jedoch mit dem Unterschied, dass sie ihrem Mann auf den Fuß folgt, „måske forsøgte hun bare at

²³² Højland, *Alt forladt*, S. 67.

²³³ Ebd., S. 223.

²³⁴ Ebd., S. 53.

²³⁵ Ebd., S. 102.

forstå Svend-Eriks livsstil“ (vielleicht versuchte sie nur Svend Eriks Lebensstil zu verstehen).²³⁶

Die Familienbindungen beider Ehepartner sind somit von einem Schicksal bestimmt, dem Ehebruch einerseits und der Geburt zweier „uheldige døtre“ (unglücklicher Töchter)²³⁷ andererseits, welche die unumgängliche Spaltung der Familie implizieren. Dem Untergang der Familie gehen jedoch, wie bereits festgestellt wurde, eine Reihe von Ereignissen bzw. Stationen voraus, die ihren Höhepunkt mit dem Erscheinen des jungen Autoren Munken erreichen. Ihm kommt die Rolle des Fremden zu, der durch sein Auftauchen die Familiensituation eskalieren lässt. Munken wird dabei zum Sinnbild für die Sehnsüchte bzw. Passionen sämtlicher Familienmitglieder. Der Part des Verführers wird ihm zugeteilt. Für Iben nimmt er vorerst die Stellung eines (lang vermissten) guten Freundes ein, doch entwickelt sich die harmlose Vertrautheit zu einer Leidenschaft, die vollkommen Besitz von ihr ergreift „selv om det efterhånden var gået op for hende, at det var en meget farlig passion“ (selbst als ihr nachher bewusst wurde, dass es eine sehr gefährliche Leidenschaft war).²³⁸ Gleich ihrer Mutter, lässt sich auch Katrine von Munken verführen, der für sie zum Ausbruch aus dem festgelegten Familienleben und deren Erwartungen wird, in dem ihr die Rolle der begabten Musikerin zugeteilt ist. Und auch Svend-Erik ist nicht minder gefangen von Munkens Person, umgibt er sich doch gerne mit talentvollen Menschen.

Die Tatsache, dass sich sämtliche Familienmitglieder von ihren Sehnsüchten leiten lassen und sich letztendlich ihrer Leidenschaft hingeben, führt zum endgültigen Zusammenbruch der familiären Bindungen. Munken wird somit ebenfalls zu einem Schicksal, das die Familie als Ganzes heimsucht und dem Einzelnen keine Chance des Entkommens bietet.

Als letzte Station des Verfalls bleibt nur noch „Alt forladt“ (Alles verlassen), wie der Titel des Romans lautet, der in seiner Doppeldeutigkeit eine negative und eine positive Komponente beinhaltet. Liegt die Konzentration auf dem Niedergang der

²³⁶ Ebd., S. 143.

²³⁷ Ebd., S. 72.

²³⁸ Ebd., S. 176.

Familie, greift der Titel bereits vor und beschreibt, welches Ende die Geschichte bereit hält, nämlich, dass alles und jeder verlassen zurückbleibt. In seiner positiven Dimension bedeutet es, dass alles verlassen werden muss und ein Neuanfang in Sicht ist. Der unglückliche Verlauf der Familiengeschichte verbindet sich somit mit „partieller Wiedergewinnung des Glücks“,²³⁹ die in Helle Højlands Roman jedoch nur als Möglichkeit offen bleibt. Zur Veranschaulichung seien nochmals die Schlussworte des Buches zitiert: „Klar til at forlade alt. Klar til de nødvendige opringninger, inden hun tager ud og henter Mia og er sammen med hende – frem for nogen anden“ (Klar, um alles zu verlassen. Klar die nötigen Anrufe zu erledigen, bevor sie hinausgeht und Mia holt und mit ihr zusammen ist – vor allen anderen).²⁴⁰

In diesem Sinne ist dem Ende und somit dem Titel des Romans eine durchwegs positive Tendenz abzugewinnen, indem die verbliebenen Familienmitglieder sich wieder zusammenschließen und gemeinsam in eine neue Zukunft gehen. Unterstützt wird diese Auslegung von der Autorin selbst, die den weiteren Lebensweg ihrer Hauptgestalt optimistisch sieht: „Jeg tror, hun bliver i stand til at samle livet op igen. Gøre sig mere fri af fortidens skyld og fortielser, der holder hende ned“ (Ich glaube, sie ist fähig, das Leben wieder aufzunehmen. Sich von der Schuld und den Verheimlichungen, die sie unterdrücken, zu befreien).²⁴¹

²³⁹ Wolpers, Familienbindung als Schicksal, S. 7.

²⁴⁰ Højland, Alt forladt, S. 228.

²⁴¹ Lade, Historien kom dumpende.

3.3.2.4. Konklusion

Als ein „både uforsigtig og overbevisende debut“ (sowohl unvorsichtiges als auch überzeugendes Debüt)²⁴² wird Helle Højlands Roman von Lieselotte Wiemer bezeichnet, eine Gegensätzlichkeit, welche auch im Gesamtbild der Kritiken auszumachen ist. Jon Helt Haarder bezeichnet das Buch schlichtweg als „lumske kedelig“ (äußerst langweilig),²⁴³ Signe Lindskov Hansen spricht indessen von einem „sindrige og velfortalte puslespil af en roman“ (sinnreichen und gut erzählten Puzzlespiel von einem Roman).²⁴⁴

Fasst man die zentralen Thematiken des Romans zusammen, ergibt sich eine Kombination von „store følelser, store temaer, store fald“ (große Gefühle, große Themen, großer Fall),²⁴⁵ woraus sich letztendlich die Unvorsichtigkeit als auch die Stärke des Debüts erklären lassen. Helle Højlands Roman ist in dem Sinne gewagt, als dass er einen großen Motivbereich umfasst, nämlich die Familie und deren Untergang, in den sich die Einzelmotive der komplexen Familienthematik, wie der Ehebruch sowie der Mutter-Tochter- bzw. Generationskonflikt fügen und mit ebensolcher Intensität verarbeitet werden. Das Resultat ist eine Mischung großer Motivkomplexe, die ein enormes Konfliktmaterial in sich bergen, „lidt for mange virkemidler på en gang“ (ein bisschen zu viele Wirkungsmittel auf einmal),²⁴⁶ wie seitens der Kritiker beurteilt wird. In dieser Unvorsichtigkeit liegt jedoch gleichzeitig die Stärke des Debüts, denn trotz des reichen Themenschatzes vermag es Helle Højland, die einzelnen Aspekte miteinander in Einklang zu bringen: „godt holdt sammen og flot trykket igennem“ (gut zusammen gehalten und flott durchgeführt).²⁴⁷

²⁴² Wiemer, Soap og slim.

²⁴³ Helt Haarder, Det sjette bud afløst.

²⁴⁴ Lindskov Hansen, Familært harmonikasammenstød. Eine ebenfalls positive Reaktion ist in Politiken zu finden vgl. Tetzlaff, Hvad ugeblade ikke har med.

²⁴⁵ Wiemer, Soap og slim.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

Helle Højlands Debüt hat in der Mehrzahl positive Rezensionen hervorgerufen, doch wird der Roman eher dem Begriff der Unterhaltungsliteratur zugeordnet, denn als ein Werk mit einem aussagekräftigen *Statement*. Als Beispiel sei ein Auszug der Rezension in *Politiken* angeführt: „Dette er måske ikke bogen, der vil ryste læserens verdensbillede, men den fungerer både som litteratur og som intelligent og opslugende underholdning“ (Das ist vielleicht kein Buch, welches das Weltbild des Lesers erschüttern wird, doch es funktioniert sowohl als Literatur als auch als intelligente und anspruchsvolle Unterhaltung).²⁴⁸

Die in dieser Arbeit durchgeführte Textanalyse wird diesen Standpunkt bekräftigen. In deren Rahmen wurden die zentralen Themen von Helle Højlands Roman herausgearbeitet, deren Verarbeitung den Roman nicht in die banale Frauenliteratur²⁴⁹ ableiten lassen.

Dennoch muss festgehalten werden, dass die großen Motivkomplexe, die Familie und deren Konflikte – Stoffe der Weltliteratur – nur angeschnitten und nicht vollständig ausgeschöpft sind. Das Material, mit dem Helle Højland arbeitet, könnte trotz der sehr guten Verarbeitung „have fortjent en mere tidløs indfatning“ (eine zeitlosere Einfassung verdient haben).²⁵⁰ In diesem Sinne könnte man sich den Roman sehr gut als Generationsroman vorstellen, sind die Geschehnisse, die sich in Ibens Umfeld abspielen, doch nur Teil eines Musters, das sich bereits über mehrere Generationen wiederholt. Die vorwiegend positive Kritik sei jedoch gerechtfertigt.

²⁴⁸ Tetzlaff, *Hvad ugeblade ikke har med*.

²⁴⁹ Die Familiengeschichte rund um die Protagonistin Iben mag auf den ersten Blick zu einer Zuweisung des Romans zur Frauenunterhaltungsliteratur verleiten. Dass der Roman vorzugsweise das weibliche Publikum anspricht, ist nicht von der Hand zu weisen, wird die Geschichte doch aus dem Blickwinkel einer Frau erzählt, die eine Möglichkeit zur Identifikation bietet. Diese Tendenz ist auch unter den Kritikern zu bemerken. Die einzig eindeutig negative Rezension stammt von Jon Helt Haarder, während der Roman bei den übrigen (weiblichen) Kritikern trotz hervorgehobener Mängel geschlossen Anklang findet.

²⁵⁰ Lindskov Hansen, *Familært harmonikasammenstød*.

3.4. Pia Tafdrup: *Hengivelsen*

3.4.1. Die Autorin und ihr Debüt

Die Bedeutung, die Pia Tafdrup und in der dänischen Literatur zukommt, ist bereits in Kapitel 2.2. skizziert.

Nach acht Gedichtsammlungen, zwei Schauspielen, zwei Anthologien und einer Poetik wagte Pia Tafdrup schließlich den Schritt in die Prosaliteratur und debütierte 2004 mit dem Roman *Hengivelsen* (Die Hingabe), in dem sie die Themen ihrer Gedichte in die Prosaliteratur überführt.

Ihr Debüt hat viele verschiedene Reaktionen seitens der Kritiker hervorgerufen. „Nogle finder den nærmest naiv og romantisk, mens andre hæfter sig ved dens narcissistiske kærlighedssyn“ (Einige finden ihn am ehesten naiv und romantisch, während andere sich auf dessen narzisstischen Liebessinn konzentrieren).²⁵¹ Die meisten Kritiker „anerkender imidlertid det mod, som ‚lyrikdronningen‘ Tafdrup udviser ved pludselig at kaste sig ud i et romaneksperiment“ (erkennen mittlerweile den Mut an, den die „Königin der Lyrik“ Tafdrup zeigt, indem sie sich plötzlich in das Romanexperiment wirft).²⁵²

Im Mittelpunkt von Pia Tafdrups Romandebüt steht die 25-jährige Ich-Erzählerin, Pascha, die – sich einen Kindheitstraum erfüllend – über die Hecke ihres Elternhauses in das Nachbarsgrundstück klettert. Gleich der bekannten Figur Goldlückchen in der gleichnamigen Kindererzählung geht sie in das fremde Haus, schläft, badet, isst und wird schließlich vom Eigentümer des Hauses, dem zehn Jahre älteren Patrick überrascht. Es entbrennt eine leidenschaftliche und intensive Liebesbeziehung, die aus Paschas Sicht – in Form eines langen Monologs²⁵³ –

²⁵¹ Bonde, Lisbeth: Begæret og bogstavet. In: Weekendavisen, 23. April, 2004, 3. sektion, bøger, S. S. 8.

²⁵² Ebd.

²⁵³ „Der er jo en lang monolog“ (Es ist ja ein langer Monolog), beschreibt Tafdrup ihren Roman. Vgl. Ebd.

erzählt und reflektiert wird. Paschas Hingabe, so der Titel des Romans, wird jedoch enttäuscht, als sie erfährt, dass Patrick verheiratet, Vater eines Kindes und Liebhaber einer anderen Frau ist. Trotz der unglücklichen Liebesbeziehung bleibt das Happyend nicht aus, denn Pascha findet durch dieses gescheiterte Verhältnis zu sich selbst und findet Trost in der Kunst des Schreibens.

3.4.2. Textanalyse: *Hengivelsen*

Wie einleitend bereits angedeutet, wird seitens der Literaturkritiker der „narcisstiske kærlighedssyn“ (narzisstische Liebessinn)²⁵⁴ als jener Aspekt ausgewiesen, der Tafdrups Roman *Hengivelsen* von einer banal romantischen Liebesgeschichte unterscheidet. Ist das Leitmotiv in Anne Lise Marstrand-Jørgensens Roman *Det vi ved* die Ödipus-Sage, findet Pia Tafdrups Debüt somit seine Inspiration in dem – ebenfalls der griechischen Mythologie stammenden – Narzissus-Stoff: Die Geschichte des Jünglings Narziss, der aus Stolz die Liebe der Nymphe Echo verschmäht und sich zur Strafe in sein eigenes Spiegelbild, dessen er in einer Quelle ansichtig wird, verlieben muss. Dies bedeutet jedoch seinen Untergang, denn als er sich über das Wasser beugt und begreift, dass diese Liebe nie erwidert werden kann, verliert er das Gleichgewicht, stürzt ins Wasser und ertrinkt. Jedoch lebt er ewig als die nach ihm benannte Blume weiter.

Die Geschichte des Narziss wurde im Laufe der Jahrhunderte auf vielfache Weise ausgelegt und je nach Epoche verschiedene Kernthemen für eine literarische Darstellung herangezogen.²⁵⁵ Im Mittelalter und der frühen Neuzeit war vor allem Narziss' Irrtum motivisch bedeutsam. Der Narziss wurde zum Symbol der hoffnungslosen Liebe und zum Opfer der Illusion. In dieser Zeit waren Begriffe wie Identität und Selbsterkenntnis noch nicht von Belang. Im 17. Jahrhundert

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Vgl. dazu Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur, S. 567-571 sowie Renger, Almut-Barbara: Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. Stuttgart: J.B. Metzler, 2002, S. 2-6.

entwickelten sich aus dem Stoff schließlich erheiternde Travestien, mit dem Zweck sich von der Allegorisierung klassischer Mythen zu distanzieren. Die Transformation des Stoffes ins Komische setzte sich im 18. Jahrhundert fort, der Narziss wurde nach wie vor untragisch gestaltet.²⁵⁶

Neue Impulse erhielt der Stoff Ende des 18. Jahrhunderts und mit der Herausbildung des modernen Subjektbegriffs. Die häufig verwendete Spiegelmetapher, die „unter anderem die Seele des Künstlers als Spiegel der Welt symbolisierte, sollte das Problem des künstlerischen Subjektivismus aufzeigen, das auch die Gefahr der Selbstbespiegelung einschließt.“²⁵⁷ Der Künstler als Narziss wurde zum romantischen Motiv.²⁵⁸

Als Fallbeispiel der Problematik neuzeitlicher Subjektivität ging der Narziss um 1900 in die modernen Theorien vom Ich ein, die von der Einsicht bestimmt sind, dass „das Subjekt im Verhältnis zum Objekt keine abschließend einheitliche Wesenheit oder Konstruktion darstellt.“²⁵⁹ Die Doppelnatur des Menschen, Sein-Ich und Schein-Ich, die Verwischung der Subjekt-Objekt Grenzen oder die Gespaltenheit von Charakteren sind Themen, die diskutiert wurden.²⁶⁰ Es ist auch jene Zeit, in welcher der Begriff „Narzissmus“ durch den Psychologen Paul Näcke (1899) und folglich die durch Sigmund Freud begründete psychoanalytische Anwendung des Begriffs entstehen.²⁶¹

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde der Narzissmus zu einem prototypischen Erklärungsmuster zeitgenössischer Kultur. Das Narziss-Motiv findet in Folge vor allem in der zeitgenössischen Literatur besonderen Anklang, da es der in unserer Gesellschaft fest verankerten Ich-Bezogenheit Ausdruck verleiht. Als zentrale Themen, die wiederholt in der Literatur aufgegriffen werden, können folgende ausgewiesen werden: „Spiegelung und (Ich-)Identität, (Selbst-)Erkenntnis und

²⁵⁶ Berühmt ist hier die Sittenkomödie von Jean-Jaques Rousseau *Narcisse ou L'amant de lui-même*, die 1752 uraufgeführt wurde.

²⁵⁷ Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*, S. 570.

²⁵⁸ Als Beispiel ist das Gedicht *An die Rhapsodin* (1788) von August Wilhelm Schlegel zu nennen.

²⁵⁹ Renger, Narcissus, S. 4.

²⁶⁰ Als Beispiel ist Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1931) zu nennen.

²⁶¹ Freud, Sigmund: *Zur Einführung des Narzissmus* (1914).

Tod, Begehren und Ablehnung, Lust an und Angst vor dem alter ego, Liebe zu sich und das Verhältnis zum Anderen.“²⁶²

Es sind dies jene Motive, die auch den Handlungsverlauf von Pia Tafdrups Roman bestimmen und die Liebesgeschichte somit unter einen anderen Blickwinkel stellen, wie auch seitens der Kritik festgehalten wurde:

Det kunne have været en kærlighedshistorie. Men det bliver det ikke. Snarere bliver det en historie om alt det, som kærlighed ikke er: at spejle sig selv, at udfylde tab, at være den ene halvdel af ,et smukt par‘.²⁶³

3.4.2.1. Der weibliche Narziss

Mit der Ich-Erzählerin Pascha als Narziss wird der Stoff – ähnlich Anne Lise Marstrand-Jørgensen – von einem männlich besetzten Modell in ein weibliches übergeführt. Besonderes Augenmerk kommt dabei jenen zwei Themenkomplexen zu, die neben der Triebfeder des Stoffes – der Liebe zu sich selbst – ihn im Wesentlichen charakterisieren, die Selbsterkenntnis und die Liebe als Passion.²⁶⁴

Bereits der Titel des Romans, *Hengivelsen* (Die Hingabe), deutet den Charakter der Liebesbeziehung an. Wie Narziss entbrennt die Ich-Erzählerin in glühender Liebe zu einem Mann, den sie zum ersten Mal in einem Spiegel sieht (die Spiegelmetaphorik wird im Folgenden diskutiert) und sich folglich diesem Bild vollkommen verschreibt. In narzisstischer Manier versucht sie „die grenzenlose Verschmelzung mit der geliebten Person zu erleben. Dies bedeutet gegenüber

²⁶² Renger, Narcissus, S. 6.

²⁶³ Munk Røsing, Lilian: Roman: Alt det kærligheden ikke er. In: Politiken, 10. april, 2004, 4. sektion, S. 13. Deutsche Übersetzung: Es hätte eine Liebesgeschichte sein können. Doch das wurde sie nicht. Vielmehr ist es eine Geschichte über all das, das Liebe nicht ist: Sich selbst zu spiegeln, eine Lücke auszufüllen, ein Teil ‚eines schönen Paares‘ zu sein.

²⁶⁴ Renger, Narcissus, S. 6.

dem Partner eine ‚Grenzüberschreitung‘ im weitesten Sinn, welche in possessiver Weise ihn total für sich vereinnahmt.“²⁶⁵

Diese Grenzüberschreitung, die zum Schlüsselwort von Tafdrups Roman avanciert, tritt bereits zu Beginn des Romans deutlich hervor, als Pascha die Grenzen ihres wohlbehüteten Heimes durchbricht und in den fremden Nachbarsgarten klettert: „Jeg søger ikke efter sikkerhed længere, jeg vender ryggen til de mure, der skærmede min familie“ (Ich suche nicht länger nach Sicherheit, ich wende den Rücken den Mauern zu, die meine Familie schützte).²⁶⁶ Tafdrup selbst hebt diesen Aspekt als Tragenden hervor: „Hun sprænger selv sine egne grænser og opsøger den fremmede ... Hun vil gerne vide noget om verden udenfor, som hun ikke kender til“ (Sie sprengt ihre eigenen Grenzen und sucht das Fremde auf ... Sie möchte gerne etwas über die Welt draußen wissen, die sie nicht kennt).²⁶⁷

Die Beziehung, die sich in Folge dieser Grenzüberschreitung entwickelt, entspricht jedoch nicht dem Verlauf, die ein Happyend erlauben würde. „Forholdet står under spejlets og narcissmens varetegn. Narcissistisk er også den kærlighedsopfattelse ... at sløre bristen, at udfylde tabet – det er ikke kærlighed, det er narcissme“ (Das Verhältnis steht unter dem Zeichen des Spiegels und des Narzissmus ... Fehler zu verschleiern, den Verlust auszufüllen – das ist keine Liebe, das ist Narzissmus),²⁶⁸ konstatiert Lilian Munk Rösing in ihrer Rezension. Und entsprechend dem Kern der Narziss-Thematik bleibt auch bei Tafdrup das Drama einer enttäuschten und verlorenen Liebe bestehen.

Nach Maßgabe der Rezeptionsgeschichte scheitert Narziss, weil er sich in sein Spiegelbild verliebt. Thomas Macho fügt in seinem Aufsatz diesem Aspekt hinzu, dass Narziss’ unselige Verirrung nicht darin besteht, „dass er sich – in

²⁶⁵ Erhardt, Rudolf: Unser alltäglicher Narzißmus. Lebensprobleme der (Post)-Moderne aus psychoanalytischer Sicht. Gelnhausen: Triga, 2000, S. 57.

²⁶⁶ Tafdrup, Pia: Hengivelsen. København: Gyldendal, 2004, S. 9.

²⁶⁷ Bonde, Begæret og bogstivet.

²⁶⁸ Munk Rösing, Alt det kærligheden ikke er.

selbstreferentieller Reflexionsbeziehung – in sich selbst verliebt, sondern dass er einem körperlosen Trugbild seine leidenschaftliche Zuwendung schenkt.“²⁶⁹ Als Narziss verstrickt sich auch Pia Tafdrups Hauptgestalt in eine Liebesbeziehung zu einem solchen Trugbild, wenn auch nicht einem körperlosen. Als Trugbild ist vielmehr der Charakter ihres Geliebten zu sehen, der sich als äußerst schlecht entpuppt und symbolisch durch eine Narbe auf dessen Wange dargestellt wird. „Pascha forguder Patrick – men hans kainsmærke i panden prøver hun at fortrænge“ (Pascha vergöttert Patrick – aber sein Kainszeichen auf der Wange versucht sie zu verdrängen),²⁷⁰ so Pia Tafdrup über ihre Hauptgestalt. Zudem ist sich die Ich-Erzählerin nicht der Tatsache bewusst, dass das Trugbild ihr ähnlich ist. Auch in diesem Punkt ist wiederum die Affinität zu Narziss gegeben, denn wie Macho weiter festhält: „Nichts ahnend begehrt er [Narziss] sich selbst, empfindet und erregt Wohlgefallen, wird umworben, entzündet Liebesglut und wird zugleich von ihr verzehrt.“²⁷¹

Mit dem Aspekt der unerfüllten Liebe, ist jener zweite Gedankengang des Narziss-Stoffes verbunden, der Selbsterkenntnis. „Iste ego sum“ (Der da bin ja ich)²⁷² lauten die berühmten Worte des Narziss, als er in seinem Spiegelbild schließlich sich selbst wahrnimmt. In einem anderen Wortlaut resümiert auch die Ich-Erzählerin zuletzt: „Jeg hævde følelsen af for første gang at ‚genkende‘ mig selv, som var jeg en, jeg ikke før havde fundet“ (Ich hatte das Gefühl, mich das erste Mal selbst zu erkennen, als ob ich jemand wäre, den ich vorher nicht gefunden hatte).²⁷³

Mit der Selbsterkenntnis wird in Betrachtung gezogen, „was philosophisch in eine Theorie des Selbstbewusstseins gehört.“²⁷⁴ Vor dem Hintergrund, dass Selbstbewusstsein als Selbstbezug des denkenden Ichs verstanden wird (wofür

²⁶⁹ Macho, Thomas: Narziss und der Spiegel. Selbstrepräsentation in der Geschichte der Optik. In: Renger, Narcissus, S. 21.

²⁷⁰ Bonde, Begæret og bogstavet.

²⁷¹ Macho, Narziss und der Spiegel, S. 21.

²⁷² Ebd., S. 22.

²⁷³ Tafdrup, Hengivelsen, S. 153.

²⁷⁴ Renger, Narcissus, S. 7.

letztendlich der Begriff der Reflexion steht), ist an der Ovidischen Narziss-Gestalt ein erster Ansatz einer Selbstbewusstseinsproblematik zu entziffern, so Renger.²⁷⁵ Es ist diese Problematik, die auch in Tafdrups Roman zu einem zentralen Motiv avanciert. So lautet eine Passage des Romans: „Jeg har ladet andre forme mit liv, fordi jeg ikke anede, hvad jeg ville“ (Ich habe andere mein Leben formen lassen, weil ich nicht ahnte, was ich wollte).²⁷⁶ Bei der Ich-Erzählerin handelt es sich somit um ein Individuum, dessen Leben vollkommen fremdbestimmt ist, was letztendlich zu der vorab skizzierten Grenzüberschreitung führt. Doch auch in der Beziehung zu Patrick ist für die Protagonistin keine Entwicklung möglich, denn „die einseitige Ausrichtung auf ein unerreichbares Liebesobjekt macht ihn [Narziss] handlungsunfähig.“²⁷⁷ So wie bei Narziss ist auch Paschas Blick ausschließlich auf ihren Geliebten gerichtet, was letztendlich die Gefahr offenbart, „die die bedingungslose Hingabe an ein Bild mit sich bringt: es beginnt seinen Urheber zu dominieren.“²⁷⁸ In diesem Sinne beschreibt Pascha ihre Beziehung beispielsweise: „Han har mig næsten som hund i snor. Meget kort snor“ (Er hält mich fast wie ein Hund an der Leine. An einer sehr kurzen Leine).²⁷⁹ Ein eigenes Selbstbewusstsein kann somit nicht entwickelt werden, da Pascha/Narziss „seine ganze Energie auf die Betrachtung des Wunschbildes ver(sch)wendet.“²⁸⁰ Aus diesem Ansatz heraus, geht der Narziss nicht an übermäßiger Selbstliebe zugrunde, sondern an „zu großer Selbstlosigkeit, denn er vergeudet seine Zuneigung an ein Phantom, statt sie auf sich selbst zu richten.“²⁸¹ Damit in Zusammenhang steht, dass der Narziss-Mythos „die Subjektconstitution in der Unterscheidung von Schein und Sein“²⁸² problematisiert:

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Tafdrup, Hengivelsen, S. 31.

²⁷⁷ Witthöft, Heide: Von Angesicht zu Angesicht. Literarische Spiegelszenen. New York: Peter Lang, 1998, S. 35.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Tafdrup, Hengivelsen, S. 100.

²⁸⁰ Witthöft, Von Angesicht zu Angesicht, S. 35.

²⁸¹ Ebd., S. 35-36.

²⁸² Schoene, Anja Elisabeth: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“ Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil). Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, S. 34.

Das individuelle Ich benötigt zur Selbsterkenntnis und für die Entwicklung von Selbst-Bewusstsein einerseits ein Bild von sich selbst, dieses Bild darf aber nicht Scheinselbst sein, andererseits auch nicht durch die Fremdheit eines anderen getrübt werden.²⁸³

Auf diesen Gedankengang basierend, kann die Ich-Erzählerin kein Selbstbewusstsein entwickeln, da ihre Liebe auf einem Trugbild basiert. Diese Erkenntnis und die Tatsache, dass die unerschütterliche Liebe nie erwidert werden kann, bringen Narziss letztendlich den Tod. Wie Narziss kann Pascha am Ende nur rufen: „Heu frustra dilecte puer“ (Ach, vergeblich geliebter Knabe),²⁸⁴ doch bedeutet ihre enttäuschte Liebe und Hingabe keineswegs ihren Untergang. Sie gibt ihrer Existenz neuen Sinn, indem sie sich der Kunst widmet:

Jeg ser, hvad der er i blyanten. Den farer hen over papiret, den kobler ubesværet ord. Undertiden begriber jeg knap, hvad der væver sig sammen, når jeg skriver. Jed udfordrede, men blev selv udfordret. Findes der noget mere lykkeligt?²⁸⁵

Paschas Hingabe endet somit in einer anderen Art und Weise als es der Narziss-Stoff vorsehen würde. Vielmehr nähert sich das Ende des Romans jener Ausformung des Motivs an, die – wie vorab erläutert – im 19. Jahrhundert immense Ausbreitung fand: Der Narziss als Dichter, „der nur durch die Versenkung in sich selbst, etwas über die Welt erfahren kann.“²⁸⁶ Die Hingabe der Ich-Erzählerin bleibt jedoch auch hier bestehen, so erläutert Tafdrup: „Til sidst giver hun sig hen til skriften, som hun bliver lige så opslugt som af kærligheden“ (Zuletzt gibt sie sich dem Schreiben hin, von dem sie genau so verschlungen wird, wie von der Liebe).²⁸⁷

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Renger, Narcissus, S. 11.

²⁸⁵ Tafdrup, Hengivelsen, S. 176. Deutsche Übersetzung: Ich sehe, was in der Feder ist. Sie fährt über das Papier, koppelt unbeschwert Wörter. Zwischenzeitlich begreife ich kaum, was sich zusammen spinnt, wenn ich schreibe. Ich forderte heraus, aber wurde selbst herausgefordert. Gibt es etwas das glücklicher macht?

²⁸⁶ Renger, Narcissus, S. 4.

²⁸⁷ Bonde, Begæret og bogstavet.

3.4.2.2. Der Narziss und sein Spiegelbild

Der Spiegel steht von Anbeginn der abendländischen Kultur symbolisch für die Beschaffenheit des Menschen, gilt „als Metapher für seine Entstehung, seine Erkenntnisfähigkeit und seine Identitätsprobleme.“²⁸⁸ Untrennbar ist er mit Narziss verbunden, da es die Spiegelfläche der Quelle ist, die ihn mit seiner Reflexion konfrontiert und dadurch „Erkenntnisprozesse einsetzen, die zu einem neuen Selbst-Bewusstsein führen.“²⁸⁹ Dem Spiegelstadium des Psychologen Jacques Lacan²⁹⁰ entsprechend, bei dem das Erkennen des Kindes im Spiegel mit der Ausbildung seiner Ich-Funktion einhergeht, verhält sich Narziss ähnlich einem großen Kind:

... das zwar ein unbestimmtes Selbst-Gefühl besitzt, aber das von Lacan beschriebene Spiegelstadium noch nicht durchgemacht hat und deshalb noch über kein ausgeprägtes Selbstbewusstsein verfügt.²⁹¹

Dass dem Spiegel auch in ihrem Roman eine zentrale Rolle zukommt, hebt Pia Tafdrup selbst hervor: „Jeg vil gerne betone spejlingsteorien“ (Ich möchte gerne die Spiegeltheorie betonen).²⁹²

Dementsprechend sehen sich die Liebenden zum ersten Mal im Spiegel: „Han ser mig i spejlet. Og derinde ser jeg ham ... Er dette et déjà vu? Han forkommer mig bekendt. Vores blikke mødes i spejlet“ (Er sieht mich im Spiegel. Und darin sehe ich ihn ... Ist das ein déjà vu? Er kommt mir bekannt vor. Unsere Blicke treffen sich im Spiegel).²⁹³ Mit dieser Textpassage setzt jener Prozess ein, auf die die

²⁸⁸ Millner, Alexandra: Spiegeltexte. Das Spiegelmotiv in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Dargestellt an den Texten von Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard und Albert Drach. Wien: Univ., Diss., 1999, S. 22.

²⁸⁹ Witthöft, Heide: Von Angesicht zu Angesicht, S. 32.

²⁹⁰ Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Schriften I. Weinheim/Berlin: Quadriga 1986, S. 61-70.

²⁹¹ Witthöft, Von Angesicht zu Angesicht, S. 32.

²⁹² Bonde, Begæret og bogstavet.

²⁹³ Tafdrup, Hengivelsen, S. 41.

menschliche Selbsterkenntnis basiert, „die Herstellung einer Beziehung zwischen Reflexion und eigener Person.“²⁹⁴

Dass es sich bei dem Fremden nicht nur um ein Spiegelbild handelt, sondern auch um das *alter ego* der Ich-Erzählerin, verdeutlicht Tafdrup selbst:

Når Pascha møder den fremmede, er det ikke kun den anden, men også sig selv, hun møder. Eller rettere en fremmed side af sig selv. Da de to elskede mødes første gang, sker det ikke ansigt til ansigt – men deres blikke mødes i et spejl. Her vil den implicite fortæller sige noget.²⁹⁵

Diese Erläuterungen der Autorin lassen keinen Zweifel daran, welche Rolle der männlichen Hauptgestalt zugeteilt ist. Er fungiert als Paschas Selbstbild, in den sie sich als ein weiblicher Narziss verliebt. Zugleich ist er als ihr *alter ego* anzusehen, das jene Wesenszüge repräsentiert, welche die Protagonistin noch nicht kennt bzw. an sich noch nicht wahrgenommen hat.

In diesem Zusammenhang kommt ein anderes Motiv zum Tragen, nämlich der Doppelgänger.²⁹⁶ Das Doppelgängertum beruht an sich auf der physischen Ähnlichkeit zweier Personen. Es muss jedoch nicht notwendigerweise eine Verdoppelung eines Ichs bedeuten, sondern kann auch die Zweiseitigkeit eines Ichs meinen. Gleichheit und Unterschied sind somit als die Grundkategorien des Motivs auszumachen, zwischen deren Eckpunkten sich eine Bandbreite an Gestaltungsmöglichkeiten ergibt. Davon ausgehend, dass der Doppelgängermythos ein Instrument zur Darstellung der Komplexität der menschlichen Identität ist, wird dieser Aspekt am deutlichsten, wenn der Doppelgänger nicht als Zwilling dargestellt wird, sondern als „vielmehr jenes zweite Phänomen, das das

²⁹⁴ Witthöft, Von Angesicht zu Angesicht, S. 32.

²⁹⁵ Bonde, *Begæret og bogstavet*. Deutsche Übersetzung: Ich möchte gerne die Spiegeltheorie betonen. Als Pascha den Fremden trifft, ist es nicht nur der andere, sondern auch sie selbst, den sie trifft. Oder genauer gesagt eine fremde Seite von sich selbst. Als die zwei Liebenden sich zum ersten Mal treffen, geschieht das nicht von Angesicht zu Angesicht – aber ihre Blicke begegnen sich in einem Spiegel. Hier will der implizite Erzähler etwas sagen.

²⁹⁶ Vgl. dazu Forderer, Christof: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart: Metzler, 1999, S. 9-18.

Doppelgängerphantasma veranlasst haben mag: der Schatten bzw. das Spiegelbild.“²⁹⁷

Damit sei der Zusammenhang zu Tafdrups Roman hergestellt, in dem sich der Doppelgänger der Ich-Erzählerin als Spiegelbild manifestiert, mit dem Zweck sich selbst zu erkennen, aber auch ihr die fremden Seiten ihres Wesens aufzuzeigen. Der Doppelgängerbeziehung entsprechend, mischen sich auch in Tafdrups Roman „zum einen die Merkmale, die zwei Menschen voneinander unterscheiden, zum anderen mischt sich – Einheit zerstörend – Fremdes in das eigene Sein hinein.“²⁹⁸ So lautet beispielsweise eine Textpassage des Romans: „En andens indre logik fascinerer mig. Ikke mindst Patricks. Han fører noget fremmed i mig“ (Die innere Logik eines anderen fasziniert mich. Nicht zuletzt Patricks. Er führt etwas Fremdes in mich ein).²⁹⁹

Der Doppelgänger nimmt vor allem in Zusammenhang mit der Thematik der Selbsterkenntnis eine wichtige Rolle ein, da es dem Ich nie wirklich gelingt sich selbst zu erfassen. Beim Doppelgängertum steht es „mit begrenztem Sichtfeld als reflektierendes Ich einem reflektierten Ich gegenüber, das ihm immer wieder ohne die geringste Kooperationsbereitschaft den Rücken kehrt.“³⁰⁰ Die Aufgabe, die der Doppelgänger in Tafdrups Roman erfüllt, ist, wie die Autorin ausführt, dass er der Protagonistin einen anderen Blick auf sich selbst ermöglicht: „Hun lærer at se med hans blik. Derved får hun en ny tilgang til verden, der er både skræmmende og fascinerende“ (Sie lernt mit seinem Blick zu sehen. Dadurch bekommt sie einen neuen Zugang zur Welt, der sowohl erschreckend als auch faszinierend ist).³⁰¹

Die Spiegelmetaphorik abschließend sei auf einen Aspekt hingewiesen, der im Roman eine wesentliche Rolle einnimmt, den Träumen der Protagonistin: „Bogen er fuld af beskrivelser af Paschas symbolske drømme, der sætter den mere jordnære (men dog hengivne) udvikling i kærlighedsforholdet i perspektiv“ (Das

²⁹⁷ Ebd., 12.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Tafdrup, Hengivelsen, S. 94.

³⁰⁰ Forderer, Ich-Eklipsen, S. 13.

³⁰¹ Bonde, Begæret og bogstavet.

Buch ist voll von Beschreibungen von Paschas symbolischen Träumen, welche die bodenständigere (aber doch hingebende) Entwicklung der Liebesbeziehung in Perspektive setzen).³⁰² Die Träume der Ich-Erzählerin nehmen insofern eine wichtige Bedeutung ein, als dass sie als Spiegel ihres Unterbewusstseins fungieren. „Drømmen giver ‚stemme‘ til det usagte ... Hun bliver gradvis mere alene med sine problemer, men drømmene bliver en instans, der giver hende modspil“ (Der Traum gibt dem Ungesagten eine Stimme ... Sie bleibt mehr und mehr alleine mit ihren Problemen, aber die Träume bleiben eine Instanz, die ihr ein Gegenspiel liefern),³⁰³ erläutert Tafdrup die Häufigkeit und steigende Intensität der Träume.

Für die Lyrikerin Pia Tafdrup sind Paschas Träume auch jene Elemente, die es ihr ermöglichen ihre lyrische Symbolik in die Prosa am deutlichsten überzuführen: „Det er disse drømmepassager, der minder mest om digtningen“ (Es sind diese Traumpassagen, die am meisten an die Dichtung erinnern).³⁰⁴

3.4.2.3. Konklusion

„Hvad er det for en hengivelse, der får dem til at ofre sig selv og andre?“ (Was ist das für eine Hingabe, die einen dazu bringt sich selbst und andere zu opfern?),³⁰⁵ so eine Textstelle des Romans. Es ist dies wohl die Kernfrage, die der Roman *Hengivelsen* am Beispiel der Ich-Erzählerin in den Raum stellt und zu demonstrieren versucht. Die Textanalyse hat versucht eine Antwort auf diese Frage zu geben. Wie schon im Falle des zuvor behandelten Romans *Det vi ved* ist es auch hier eine Figur der griechischen Mythologie, die als Leitmotiv herangezogen wird. Gleich einem weiblichen Narziss entwickelt die Ich-Erzählerin eine Leidenschaft zu einem Mann, der als ihr Selbstbild, ihr *alter ego* bzw. Doppelgänger fungiert. Aus der Leidenschaft wird eine Passion, die einer

³⁰² Eigtved, Michael: Bøger: Naboens hus. In: B.T., 12. April, 2004, 1. sektion, S. 28.

³⁰³ Bonde, Begæret og bogstavet.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Tafdrup, *Hengivelsen*, S. 153.

Selbstopferung gleichkommt, denn immer mehr versinkt Pascha in ihre (eingebildete) Liebe zu einem Trugbild, die jedoch kein tragisches Ende, sondern eine neue Sichtweise mit sich bringt.

Hengivelsen ist ein gefühlsvolles Porträt einer jungen Frau, die ihre bisherige Existenz in Frage zu stellen beginnt und sich auf die Suche nach neuen Möglichkeiten begibt. In diesem Sinne bietet Tafdrups Figur ein sehr realistisches Identifikationsangebot, wie die Autorin selbst festhält: „Jeg står et andet sted i livet end hun, men jeg husker den rædsel og ængstelse – kombineret med de store forhåbninger – som præger den helt unge kvinde“ (Ich stehe an einer anderen Stelle des Lebens als sie, aber ich erinnere mich an die Rätsel und Ängste – kombiniert mit den großen Hoffnungen – die eine junge Frau prägen).³⁰⁶

Für Pia Tafdrup bedeutet der Roman ihren Einstieg in das Genre der Prosa, was insofern interessant ist, da sie seit den 1980er Jahren als eine der bedeutendsten Lyrikerinnen bekannt ist. Für die Autorin schien es an der Zeit zu sein, sich einer neuen Ausdrucksmöglichkeit zuzuwenden und Hand in Hand mit der Ich-Erzählerin Pascha ihre Grenzen – mit Erfolg – zu überschreiten: „Prosaen er som at gå ind i et hus med nye rum – ligesom den unge jeg-fortæller i bogen, der overskrider sine grænser, da hun går ind i det fremmede mands hus“ (Die Prosa ist, als ob man in ein Haus mit neuen Räumen geht – genauso wie die junge Ich-Erzählerin des Romans, die ihre Grenzen überschreitet, als sie in das Haus des fremden Mannes geht).³⁰⁷

³⁰⁶ Bonde, *Begæret og bogstavet*.

³⁰⁷ Ebd.

4. Tendenzen der zeitgenössischen dänischen Frauenliteratur

Wie sich zeigt, bergen die vorliegenden Romane, eine Fülle von Motiven und Themenkomplexen, die es nun in Bezug zueinander zu setzen gilt. Den thematischen Einzelanalysen der vier vorliegenden Romane folgend, soll im nächsten Abschnitt der vorliegenden Arbeit eine vergleichende Analyse durchgeführt werden.

In einem ersten Schritt, wird dabei vorerst auf jenen Aspekt Bezug genommen, der in der literarischen Diskussion seitens zahlreicher Kritiker zu Beginn des 21. Jahrhunderts debattiert wurde: Der Mangel an sozialkritischem Engagement in der zeitgenössischen Literatur. In Zusammenhang damit und in einem zweiten Schritt wird die zentrale Thematik, die allen vier Romanen zugrunde liegt, fokussiert: Die Identitätsproblematik und die damit einhergehende Darstellung von Erinnerungen.

Durch die erarbeiteten Gemeinsamkeiten sollen die dominierenden Themenkomplexe und Tendenzen der dänischen Frauenliteratur im neuen Jahrtausend – soweit dies im Rahmen einer Dissertation möglich ist – aufgezeigt werden.

4.1. Anoreksiforfattere – die literarische Magersucht

Wie in Kapitel 2.3. bereits angesprochen, wurden viele zeitgenössische Autorinnen in der 1987 gegründeten *Forfatterskole* in Kopenhagen ausgebildet, in deren Rahmen Literatur als Sprache und Performance aufgefasst wurde, woraus sich Genreexperimente wie Punktromane, lyrische Romane und vor allem die Kurzprosa manifestierten.

Literaturkritiker wie Lars Bukdahl³⁰⁸ sowie Verfechter der *Forfatterskole* wie Niels Frank³⁰⁹ oder Otto Jørgensen³¹⁰ fassten die Geschlossenheit der *Forfatterskole*, „hvor sproget udgør et selvstændigt univers“ (wo die Sprache zu einem selbständigen Universum avanciert),³¹¹ als deren Stärke auf. Andere Kritiker hingegen beklagten, dass die Institutionalisierung der Literatur durch die *Forfatterskole* eine „ensretning i skrivestil“³¹² (Einbahn im Schreibstil) mit sich führt. Der Stil der Autorenschule wurde vielmehr als Schwäche aufgefasst. Literaturkritiker wie Nils Gunder Hansen³¹³ oder Hans Hertel³¹⁴ warfen den Autoren einen Mangel an sozialem Engagement vor und sprachen sich vehement für einen wirklichkeitsnahen Realismus aus, der im Geist von Georg Brandes` die bestehenden gesellschaftlichen Probleme zur Debatte stellt.³¹⁵

Die Diskussion dieser gegensätzlichen Auffassungen in Hinblick auf die *Forfatterskole* ging Hand in Hand mit einer Debatte über die Rolle und die Qualität der dänischen Literatur. Diese Diskussion fand ihren Ausgangspunkt darin, dass in der zeitgenössischen Literatur zwei Hauptlinien ausgemacht werden können: Die Mainstreamliteratur einerseits, die sich an einem großen Leserpublikum und einem breiten, konformen und selbstbegründenden

³⁰⁸ Lars Bukdahl ist Dichter und Literaturkritiker bei Weekendavisen.

³⁰⁹ Niels Frank ist selbst Autor und war bis 2002 Rektor der *Forfatterskole*. In seinen Werken beschäftigt er sich stetig mit der Frage, was Kunst sei, mit einer gewissen Skepsis darüber, welche Regel für Kunst aufgestellt wird.

³¹⁰ Otto Jørgensen ist seit 2002 Rektor der *Forfatterskole*.

³¹¹ Emkjær, *Fem års litteratur*, S. 19.

³¹² Ebd.

³¹³ Nils Gunder Hansen ist Literaturprofessor in Odense.

³¹⁴ Hans Hertel ist Professor für nordische Literatur an der Universität von Kopenhagen.

³¹⁵ Vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 463.

Prosarealismus festmachen lässt. Dem gegenüber steht die subkulturelle Literatur, die sich durch Exklusivität, Lyrik-Avantgarde und Experimentierfreude auszeichnet.

Seitens der Kritiker wurde bemängelt, dass die breite, publikumsorientierte Literatur „i sin menneske og samfundsbeskrivelser tematiserer præcis de samme problemer ved at være moderne menneske som det øvrige populære medie billede“ (in ihren Darstellungen des Menschen und der Gesellschaft genau dieselben Probleme eines modernen Menschen thematisiert, wie das übrige populäre Medienbild)³¹⁶ und daraus resultierend keine neuen Blickwinkel beizutragen habe. Dasselbe gelte für die subkulturelle, experimentierende Literatur, die in ihrer eigenen Selbstgenügsamkeit zum Stillstand gekommen sei „og kvæles i sine egne æstetiske og eksklusive skriveøvelser“ (sich in ihren eigenen ästhetischen und exklusiven Schreibübungen quält).³¹⁷ Zwar fordern die Kritiker keine politische Literatur wie die Klassenkampfliteratur der 1970er Jahre, doch sprechen sie sich für eine engagiertere Literatur aus, die der sozialen und politischen Wirklichkeit nicht länger den Rücken kehrt, sondern sich kritisch reflektierend zur Gesellschaftsentwicklung verhält.³¹⁸

Unter den literarischen Kritikern ist es vor allem Hans Hertel, der sich für eine kritisch-realistische Literatur ausspricht und die zeitgenössische Literatur kritisch in Augenschein nimmt. „Det er et stort tab, at litteraturen har mistet kontakten med det sociale liv og dermed brudt en gammel dansk tradition“ (Es ist ein großer Verlust, dass die Literatur den Kontakt mit dem sozialen Leben verloren und damit eine alte dänische Tradition gebrochen hat),³¹⁹ konstatiert Hertel. Die minimalistischen Tendenzen bezeichnet er als literarische Anorexie:

³¹⁶ Emkjær, Fem års litteratur , S. 20.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Vgl. Ebd.

³¹⁹ Thøgersen, Henning: Anoreksiforfattere. In: Weekendavisen, 15. august, 2002.

Mange unge forfattere oplever verden som så uoverskuelig, farlig og fremmedgjort, at det føles svært at skrive sammenhængende om den. Den skræk for fremtiden og virkeligheden omkring os minder på mange måder om anoreksi. Man skriver minimalistisk for at være sikker på, at det er æstetisk perfekt. Denne perfektionisme opfatter jeg som en slags angst for ikke at kunne beherske virkeligheden. For ikke at turde leve livet og engagere sig i samfundet. Anoreksi er jo en trang til kontrol, til i hvert fald at kunne styre sin egen krop, sin vagt, sit udseende og dermed leve op til, hvad man ser som omverdens krav. Socialpsykologisk er det de samme mekanismer, der gør sig gældende hos unge forfattere, som ikke tør kaste sig ud i at skrive romaner, men vælger nogle meget snævre genrer, hvor de kan perfektionere det æstetiske udtryk.³²⁰

Hertel sieht in dieser Entwicklung eine gewaltsame Zentralisierung der Literatur und eine Verarmung des literarischen Lebens. Die Zurückhaltung der Autoren wertet er beinahe als einen Verrat an der klassischen, dänischen Tradition, in der die Kunst als jenes Werkzeug angesehen wird, das die Wirklichkeit umzuformen und den Kampf gegen bestehende Missstände aufzunehmen imstande ist. Denn wie Hans Hertel konkretisiert: „Ord kan ændre verden“ (Wörter können die Welt verändern).³²¹

Es sieht also so aus, dass die Literatur ihre Rolle als Gesellschaftskritiker und Provokateur verloren habe. Mads Jensen Bunch sieht diese Entwicklung unter anderem als Folge „af den kontinuerlige frigørelsesproces“ (des kontinuierlichen Befreiungsprozesses),³²² den das Individuum seit 1968 durchlebt und nunmehr zu Ende gebracht hat. Mit dem Recht des Individuums zu tun, was es will,

³²⁰ Ebd. Deutsche Übersetzung: Viele junge Autoren erleben die Welt als so unüberschaubar, gefährlich und fremd, so dass es ihnen schwer fällt, zusammenhängend über diese zu schreiben. Diese Angst vor der Zukunft und die Wirklichkeit um uns erinnert auf viele Arten an Anorexie. Man schreibt minimalistisch, um sicher zu sein, dass es ästhetisch perfekt ist. Diesen Perfektionismus halte ich für eine Art Angst, die Wirklichkeit nicht beherrschen zu können. Um nicht das Leben leben zu müssen oder sich in der Gesellschaft engagieren zu müssen. Anorexie ist ja ein Drang zur Kontrolle, wo man seinen eigenen Körper, sein Gewicht, sein Aussehen steuern und damit das erfüllen kann, was man als den Anspruch seitens der Umwelt ansieht. Sozialpsychologisch sind dies die gleichen Mechanismen, die sich bei den jungen Autoren geltend machen, die sich nicht dazu entschließen, Romane zu schreiben, sondern Genres wählen, in denen sie den ästhetischen Ausdruck perfektionieren können.

³²¹ Ebd.

³²² Jensen Bunch, Minimalismen i dansk 1990'er-litteratur, S. 258.

verschwindet jene Rolle des Autors, „der var i opposition til det etablerede (individ-undertrykkende) samfund, og som den, der gennem sin kunst kunne være med til at frigøre mennesket“ (der im Gegensatz zur etablierten (das Individuum unterdrückenden) Gesellschaft stand und durch seine Kunst dabei helfen konnte, den Menschen zu befreien).³²³

In diesem Sinne wird es für den Autor schwieriger, ein Buch zu schreiben, das offen zu kritisieren, zu provozieren und die etablierte Gesellschaft herauszufordern imstande ist. Dass in der Literatur weniger Probleme debattiert werden, ist ferner in der Konkurrenz durch die visuellen Medien begründet, die durch Dokumentation bzw. Doku-Soaps die Realität wiedergeben. Daraus resultierend beschäftigte sich die Literatur vielmehr mit der Sprache und Erzählstrategien mit der Folge, dass der Minimalismus sich als dominierende Strömung durchzusetzen begann.

An diese Debatte anschließend stellt sich nun die Frage, inwieweit sich die Frauenliteratur des 21. Jahrhunderts – nach Abklingen des Minimalismus – zur sozialen und gesellschaftlichen Entwicklung verhält und der Forderung der Kritiker nach einer schonungslosen Auseinandersetzung mit der Realität in ihren Werken nachkommt. Bei Anne Lise Marstrand-Jørgensen wird auf die soziale Umwelt kein Bezug genommen, auch bei Helle Højlands Roman spielt sie keine Rolle. In Pia Tafdrups Roman *Hengivelsen* werden in einer Passage die Geschehnisse des 11. September 2001 – die Terroranschläge auf symbolträchtige, zivile und militärische Gebäude in den Vereinigten Staaten – erwähnt, doch sind sie nur eine Randerscheinung, die in den Roman einfließt, wie die Autorin festhält:

³²³ Ebd., S. 259.

11. september er ikke en baggrundskulisse, begivenheden virker ind! Den lille kærlighedsverden sættes op mod den store verdens sammenbrud, sårbarheden er fælles for begge. Jeg undersøger, om den menneskelige hjerne er i stand til at rumme den store katastrofe. Tabet af den elsket forstår vi, men et statistisk tal er en uendelighed, der ikke fattes. Vi sørger ikke mere over tusinde, end vi gør, når vi virkelig sørger over én. Den sorg kan ikke multipliceres.³²⁴

Pia Tafdrup beschreibt die Ereignisse um den 11. September wie ihn viele Europäer erlebt haben mögen, als katastrophale Tatsache, die in unserer Eigenwelt nicht zu erfassen ist und daher keinerlei Auswirkungen hat. Eine kritische Funktion des Romans ist somit nicht sichtbar. Einzig Leonora Christina Skov verfolgt mit ihrem Roman eine kritische Absicht, nämlich die Doppelmoral der Gesellschaft zu entlarven.³²⁵

Die vorliegenden Romane drehen sich vorwiegend um das Innenleben des Individuums. Kulisse der Geschehnisse ist das private Alltagsleben der Protagonistinnen, die sich in einer Identitätskrise befinden. Als zentrale Themenkomplexe sind Identität, Erinnerung, Selbsterfahrung und erotische Beziehungen zu nennen. Die Handlung konzentriert sich auf einen bestimmten Lebensabschnitt und nimmt auf politische und gesellschaftliche Umwälzungen keinen direkten Bezug. In diesem Sinne kann den Kritikern zugestimmt werden, dass den Autorinnen soziales und politisches Engagement fehlt. Gegen diesen Vorwurf erhebt Anne Lise Marstrand-Jørgensen aber Einspruch:

Først og fremmest synes jeg, det er malplaceret at kræve noget bestemt af kunsten – at den skal være kritisk, politisk eller det modsatte. Den slags forventninger er begrænsende, og begrænsninger skaber ikke bedre kunst. Dernæst er jeg ikke sikker på, at litteraturen

³²⁴ Bonde, Begæret og bogstavet. Deutsche Übersetzung: Der 11. September ist keine Hintergrundkulisse, das Ereignis wirkt hinein. Die kleine Welt der Liebe wird dem großen Zusammenbruch der Welt gegenübergestellt, die Verletzbarkeit ist beiden gemeinsam. Ich untersuche, ob das menschliche Gehirn imstande ist, die große Katastrophe zu begreifen. Wir verstehen den Verlust des Geliebten, aber eine statistische Zahl ist eine Unendlichkeit, die nicht erfasst werden kann. Wir sorgen uns nicht mehr um tausende, als wenn wir uns wirklich um einen sorgen. Diese Sorge kann nicht multipliziert werden.

³²⁵ Vgl. Kapitel 3.2. der vorliegenden Dissertation.

har mistet sin sociale/kritiske funktion. Spørgsmålet er bare, hvordan den kommer til udtryk.³²⁶

Diese Ansicht teilt auch Leonora Christina Skov, die die kritische Funktion nicht verloren, sondern an einem „anderen Ort“ sieht:

Personligt har jeg i høj grad et socialt og kritisk sigte, og det vil jeg tro, at de fleste, der skriver, har ... Måske er en del forfattere ... knap så højtråbende på den politisk måde, som forfatterne var i 70erne. Men det betyder måske bare, at det, de vil sige, ligger et andet sted.³²⁷

Die kritische Funktion der Literatur scheint, so die Auffassung der Autorinnen, nicht verloren, doch präsentiert sie sich in einer anderen Form und in einer anderen Ausdrucksweise.

Den Autoren wurde seitens der Kritiker vorgeworfen, keine neuen Ansätze zur Interpretation der Welt zu präsentieren: „den mangler at tage moralsk, politisk og menneskeligt ansvar i et samfund under ekstrem forandring“ (es fehlt, dass moralische, politische und menschliche Verantwortung in einer Gesellschaft unter extremer Veränderung übernommen wird).³²⁸ Bei diesem Vorwurf nicht berücksichtigt wird jedoch die Tatsache, dass die durch „informationstechnologische Revolution und die Neustrukturierung des Kapitalismus“³²⁹ entstandene Netzwerkgesellschaft in ihrer Schnelllebigkeit, Flexibilität und Widersprüchlichkeit nicht mehr erfasst werden kann. In dieser Gesellschaft, die von kontinuierlicher Veränderung und „durch die einander

³²⁶ Anhang, Interview mit Anne Lise Marstrand-Jørgensen, S. 154. Deutsche Übersetzung: Zu allererst denke ich, dass es fehlplatziert ist, etwas von der Kunst zu verlangen – dass sie kritisch, politisch oder das Gegenteil sein soll. Diese Erwartungen sind begrenzend, und Begrenzungen schaffen keine bessere Kunst. Darüberhinaus bin ich nicht sicher, dass die Literatur ihre soziale/kritische Funktion verloren hat. Die Frage ist nur, wie kommt sie zum Ausdruck?

³²⁷ Anhang, Interview mit Leonora Christina Skov, S. 163. Deutsche Übersetzung: Ich persönlich habe eine sehr ausgeprägte soziale und kritische Sichtweise und ich möchte glauben, dass das die meisten, die schreiben, haben. Vielleicht ist ein Teil der Autoren auf politische Weise nicht so hochtrabend, wie dies in den 70er Jahren der Fall war. Aber das bedeutet vielleicht nur, dass das, was sie sagen wollen, an einem anderen Ort liegt.

³²⁸ Emkjær, Fem års litteratur, S. 20.

³²⁹ Castells, Manuel: Das Informationszeitalter II. Die Macht der Identität. Opladen: Lesek + Budrich, 2002, S. 1.

widerstreitenden Tendenzen der Globalisierung und der Identität geprägt“³³⁰ ist, wird das Individuum vor die Aufgabe gestellt, sich immer wieder neu zu definieren. Zukunftserwartungen werden nicht länger an kollektive Prozesse geknüpft. Das Leben wird vielmehr zu einem individuellen Projekt mit klaren Erfolgskriterien hinsichtlich Ausbildung, Karriere, Familie und Freizeit erklärt. Trotz des Vorhandenseins unzähliger Möglichkeiten und der damit verbundenen Handlungsfreiheit, können jedoch nur einige wenige Optionen ausgewählt, geschweige denn umgesetzt werden.³³¹ Im Zuge dieser Komplexität erhebt sich somit mit vermehrter Stärke die Grundfrage des Existentialismus: Wer bin ich?

Aus diesen Entwicklungen hat auch die Literatur ihre Konsequenzen gezogen. Nach dem Abklingen des Minimalismus zeichnete sich schließlich eine neue Tendenz ab, „hvor eksistentielle og sociale problemer er på dagsordenen, men uden politiske budskaber eller løftede pegefingre i traditionel forstand“ (wo existentielle und soziale Probleme auf der Tagesordnung sind, aber ohne politische Botschaften oder gehobenem Zeigefinger in traditionellem Sinn).³³² Kennzeichnend wird dabei folgende literarische Darstellung:

En afgørende og ny pointe er, at rækkefølgen, synsvinklen og måden begivenhederne skildres på, så at sige former personens biografi. Identiteten ligger ikke længere fast: et menneskes livshistorie er ikke længere en lineær dannelsesroman, men et netværk af fortællinger og potentielle udviklingsmuligheder.³³³

Diese Gestaltung, die in Verbindung mit einem „nyeksistentialisme“ (Neuexistentialismus)³³⁴ zu sehen ist, begann sich Ende des 20. Jahrhunderts mit einem verstärkten Interesse am Alltagsleben zu verbinden, das den sogenannten

³³⁰ Ebd.

³³¹ Vgl. Fibiger, *Litteraturens veje*, S. 461.

³³² Ebd., S. 466.

³³³ Ebd. Deutsche Übersetzung: Eine entscheidende und neue Pointe ist, dass die Reihenfolge, der Blickwinkel und die Art und Weise, wie Begebenheiten geschildert werden, so angelegt sind, dass sie die Biographie einer Person bilden. Die Identität steht nicht länger fest: Die Lebensgeschichte eines Menschen ist nicht länger ein linearer Bildungsroman, sondern ein Netzwerk von Erzählungen und potentiellen Entwicklungsmöglichkeiten.

³³⁴ Ebd., S. 461.

„hverdagsrealisme“ (Alltagsrealismus)³³⁵ als eine dominante literarische Form positionierte.

Trotz der Zuwendung zu dieser epischen Form, bleibt in seiner Gestaltung die Auffassung bestehen, dass sich die Welt nicht mehr in seiner Ganzheit, sondern nur mehr in Ausschnitten festhalten lässt. „Derfor leger mange nye forfattere med tekster, hvor synsvinkler skifter, og man er i øjenhøjde med personerne“ (Deshalb spielen viele neue Autoren mit Texten, wo die Blickwinkel wechseln, und man mit den Hauptpersonen auf Augenhöhe ist).³³⁶ Es ist dies eine Tendenz, die auch in den vorliegenden Romanen präsent ist, wie in der vergleichenden Analyse aufgezeigt werden soll.

Mit diesen Ausführungen sei die Frage, in welcher Form die kritische Komponente in der zeitgenössischen dänischen Literatur auszumachen ist, zumindest im Ansatz beantwortet. Kritisiert werden jene Komponenten, mit denen das Individuum der Gegenwart zu kämpfen hat: Der vorherrschenden Schnelllebigkeit, der Vielzahl an Möglichkeiten das Leben zu gestalten, der damit einhergehende Druck und der daraus resultierende Sinn- und Normverlust. Im Zeichen des Existentialismus wird das Individuum zum Mittelpunkt des literarischen Geschehens, das sich vehement mit der Frage „Wer bin ich?“ auseinandersetzt und diese zu beantworten versucht. In diesem Zusammenhang werden die Beziehungen zu den Eltern und Angehörigen thematisiert, die an der Identitätsbestimmung der Figur wesentlichen Anteil nehmen.

Folgende Definition der Gegenwart impliziert, worauf die zeitgenössische Literatur letztendlich abzielt:

Wir leben heute, wenn man so will, im psychotherapeutischen Zeitalter, das heißt, wir sind überzeugt davon, dass wir Menschen labil, ich-schwach und leicht verwundbar sind. Zu einigermaßen gesunden Subjekten können wir nur werden, wenn wir aufgehoben in Beziehungen voller Zuneigung sind, uns in einem Kreis sozialer Kontakte erproben können und genügend kognitive Anregungen

³³⁵ Emkjær, Fem års litteratur, S. 25.

³³⁶ Fibiger, Litteraturens veje, S. 461.

erhalten. Wenn diese äußeren Bedingungen nicht stimmen, kann eigentlich nichts aus uns werden – so die allgemeine Überzeugung.³³⁷

Im Sinn dieser Überzeugung werden in der Prosaliteratur bevorzugt jene Individuen thematisiert, denen die äußeren optimalen Bedingungen vorenthalten wurden, um sich zu „gesunden“ Subjekten entwickeln zu können. Die Auswirkungen bzw. die Rekonstruktion dieses Mangels bilden den Korpus der Romanliteratur. An diesem „Ort“ ist die Kritik, die an der heutigen Gesellschaft geübt wird, zu suchen: Einer Gesellschaft, in der individuelle Stabilität und funktionierende Beziehungen kaum noch möglich sind.

³³⁷ Misik, Robert: Der Weg ins Freie. In: Der Standard, 9. September 2006, Album, S. A4.

4.2. Identität und Erinnerung – A fiction of memory

Wie in vorangehendem Kapitel festgestellt wurde, wird die zeitgenössische Literatur von einem vorherrschenden Interesse am Existentialismus geprägt, das als Folge der Komplexität der Gesellschaft zu sehen ist. In Form einer am Alltagsleben orientierten Prosa wird ein Lebensausschnitt einer Person festgehalten mit der Absicht, die Suche des Individuums nach einem Zusammenhang und einer Richtung in seinem Leben zu präsentieren.

Dieser Tendenz folgen auch Anne Lise Marstrand-Jørgensen, Helle Højland, Leonora Christina Skov und Pia Tafdrup in ihren Romanen. Interessant dabei ist, dass die Darstellung der Identitätsproblematik – mit Ausnahme von Pia Tafdrup – eng an die Darstellung von Erinnerungen gekoppelt ist. Es ist dies eine Tendenz, die sich bereits vor der Jahrtausendwende abzuzeichnen begann:

Litteraturen gennem 1990erne og begyndelsen af nul-nullerne har været præget af den korte, demonstrerende form. Denne linje er muligvis ved at blive brudt nu, og dette viser sig blandt andet i den tætte fremkomst af erindringer, både de reelle, de fiktive og biografierne, som alle er baseret på refleksionen over det liv, det er levet.³³⁸

Dabei sind es vor allem Biographien – sei es über bekannte Dänen oder auch Selbstbiographien – die zum Jahrtausendwechsel dominieren, denn: „Biografien giver læserne det, de selv mangler eller søger: sammenhænge og retning i et liv“ (Die Biographie gibt den Lesern das, was ihnen selbst mangelt oder was sie suchen: Zusammenhänge und eine Richtung in einem Leben).³³⁹

³³⁸ Emkjær, Fem års litteratur, S. 27. Deutsche Übersetzung: Die Literatur zwischen den 1990ern und der Jahrtausendwende war von der kurzen, demonstrierenden Form gekennzeichnet. Diese Linie wird möglicherweise nun gebrochen, und das zeigt sich unter anderem im vermehrten Auftauchen von Erinnerungen, sowohl die reellen, die fiktiven als auch die Biographien, die alle auf den Reflexionen über des Leben, das gelebt wird, basieren.

³³⁹ Fibiger, Litteraturens veje, S. 463.

Diese Intention wird in den vorliegenden Romanen auf die fiktionale Ebene gehoben und lassen den Leser an der Schaffung der eigenen Biographie und der damit einhergehenden Kontinuität der literarischen Figur teilhaben.

Bevor auf die literarische Inszenierung dieser Thematik eingegangen wird, soll zu einem besseren Verständnis eine Definition des Konzeptes Identität gegeben sowie der Zusammenhang zwischen Erinnerung und Identität erläutert werden.

4.2.1. Identität

In den letzten Jahren hat das Thema der Identität in kultur- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen zunehmend Aufmerksamkeit beansprucht. Die Bedingungen der individuellen und kollektiven Identitätskonstitutionen werden in unterschiedlichen Disziplinen analysiert und diskutiert. Aus diesem zunehmenden interdisziplinären Interesse an Bestimmungsfaktoren von Identität erklärt sich wohl auch, dass Identität seit geraumer Zeit als der „Inflationsbegriff Nr. 1“³⁴⁰ angesehen wird und „die inzwischen eingelehrte Bedeutungsvielfalt und -verwirrung den Identitätsbegriff bis hin zur annähernden Bedeutungslosigkeit aufzublasen droht.“³⁴¹

Für die „Konjunktur des Identitätsthemas“³⁴² gibt der Sozialpsychologe Heiner Keupp folgende Erklärung: „Es bündelt in prismatischer Form die Folgen aktueller Modernisierungsprozesse für die Subjekte.“³⁴³ Der Grund, weshalb in so hohem Ausmaß von Identität gesprochen und geschrieben wird, liegt daran, „weil innerhalb der gesellschaftlichen Durchschnittserfahrung nicht mehr

³⁴⁰ Keupp, Heiner (Hrsg.): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999, S. 7.

³⁴¹ Glomb, Stefan: Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997, S. 2.

³⁴² Keupp, Identitätskonstruktionen, S. 8.

³⁴³ Ebd.

selbstverständlich ist, was Identität ausmacht.“³⁴⁴ War Identität früher eine gesellschaftliche Gegebenheit, ist sie heute zu einem subjektiven Gestaltungsproblem avanciert, da in der modernen industriellen Gesellschaft eine auf einen einheitlichen Sinnhorizont zu beziehende Integration sämtlicher Teilbereiche des Lebens nicht mehr gewährleistet ist.³⁴⁵

Davon ausgehend hat sich in den unterschiedlichen Identitätskonzepten der Konstruktcharakter von Identität durchgesetzt. An Stelle eines statischen Identitätsmodells, dem eine ganzheitliche, natürlich gewordene Identität, der „in unterschiedlichsten Lebenssituationen und Kontexten ein gleich bleibendes ‚Ich‘ zugrunde liegt“³⁴⁶ rücken „zunehmend prozessuale Modelle, die Identitäten als dynamische, wandelbare und sozialkulturelle fundierte Konstrukte konzeptualisieren.“³⁴⁷ Dem Individuum kommt bei diesem Prozess eine hohe Eigenleistung zu, in dem Erfahrungselemente in einen für sie sinnhaften Zusammenhang gebracht werden müssen, ein Prozess der als „Identitätsarbeit“³⁴⁸ bezeichnet wird:

In der Dekonstruktion grundlegender Koordinaten modernen Selbstverständnisses sind vor allem Vorstellungen von Einheit, Kontinuität, Kohärenz, Entwicklungslogik oder Fortschritt in Frage gestellt worden. Begriffe wie Kontingenz, Diskontinuität, Fragmentierung, Bruch, Zerstreuung, Reflexivität oder Übergänge sollen zentrale Merkmale der Welterfahrung thematisieren. Es wird davon ausgegangen, dass Identitätsbildung unter diesen gesellschaftlichen Signaturen von ihnen durch und durch bestimmt ist. Identität wird deshalb auch nicht mehr als Entstehung eines inneren Kerns thematisiert, sondern als Prozessgeschehen beständiger „alltäglicher Identitätsarbeit“, wie wir diesen Prozess nennen, als permanente Passungsarbeit zwischen inneren und äußeren Welten. Die Vorstellung von Identität als einer fortschreitenden und abschließbaren Kapitalbildung wird zunehmend abgelöst von der Idee, dass es bei Identität um einen „Projektentwurf“ des eigenen Lebens geht.³⁴⁹

³⁴⁴ Ebd., S. 8.

³⁴⁵ Vgl. Glomb, Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama, S. 3.

³⁴⁶ Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of memory“. Berlin: Walter de Gruyter, 2005, S. 19.

³⁴⁷ Ebd., S. 19-20.

³⁴⁸ Keupp, Identitätskonstruktionen, S. 30.

³⁴⁹ Ebd.

Persönliche Identität ist somit nichts mehr, das ein Mensch ein für allemal besitzt, sondern ein „bestenfalls greifbar als momentaner, aber höchst fluktuierender Zustand“,³⁵⁰ der „von der Person in bewusster Selbstreflexion hergestellt, ja erarbeitet werden muss.“³⁵¹

Der Prozess der Identitätsentwicklung erfolgt jedoch niemals rein introspektiv, sondern vielmehr in der Auseinandersetzung mit der sozialen Umwelt und vollzieht sich in Interaktionen, in denen das Individuum fortwährend seine Identität nach außen darstellt und psychisch wie handelnd auf die herangetragenen Identitätsentwürfe reagiert.³⁵² Bei Identitätsentwicklung handelt es sich somit um einen lebenslangen nicht abzuschließenden Konstruktionsprozess. Die Vorstellung, dass Identität ständig konstruiert werden muss, beinhaltet demnach auch, dass es etwas „permanent Gefährdetes“³⁵³ ist, deren Verlust oder Diffusion kein Individuum entgehen kann, woraus sich letztendlich die Identitätsproblematik ergibt.

Ein wesentlicher Aspekt, der bei der Herstellung von Identität zum Tragen kommt, ist jener, dass Identität immer einer synchronen sowie einer diachronen Dimension verortet ist. Zur synchronen Dimension zählen die Selbsterfahrungen des Individuums in lebensweltlichen Kontexten, sei es in der Familie oder im Berufsleben. In der diachronen Dimension der Identität manifestieren sich hingegen die früheren Selbsterfahrungen des Individuums. Eine gesunde Entwicklung und Stabilisierung der individuellen Identität ist

³⁵⁰ Frey, Hans-Peter; Haußer, Karl (Hrsg.): Identität. Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung. Stuttgart: Enke, 1987, S. 11.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Gymnich, Marion: Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung. In: Erll, Astrid u.a. (Hrsg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003, S. 30-31.

³⁵³ Straub, Jürgen: Personale und Kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: Assmann, Aleida; Friese, Heidrun (Hrsg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, S. 95.

ohne kontinuierstiftende Aneignung dieser vergangenen Erfahrungen undenkbar.³⁵⁴

4.2.2. Identität und Erinnerung

Die Bedeutung, die Erinnerungen für die Identitätskonstitution zukommt, wird seit Ende der 1980er Jahre in zahlreichen Forschungsansätzen diskutiert. Zu den Grundthesen dieser Theorien zählt, dass eine Identitätsbildung ohne Erinnerungsvermögen nicht möglich ist, da erst die Erinnerung an Vergangenes „die Bearbeitung temporaler Differenz und damit die Stiftung von Kontinuität“³⁵⁵ ermöglicht.

Neben ihrem kontinuierstiftenden Charakter erzeugen Erinnerungen das Gefühl der Einzigartigkeit des Individuums, wie der Kognitionspsychologe Daniel Schacter betont:

Unsere Erinnerungen gehören unverwechselbar zu uns und sind mit denen anderer Menschen nicht zu vergleichen. Das empfinden wir so, weil unsere Erinnerungen in der nicht abreißen Kette von Ereignissen und Episoden verwurzelt sind, welche die Besonderheit unseres alltäglichen Lebens ausmachen.³⁵⁶

Die Voraussetzung für die Stiftung einer biographischen Kontinuität, ist das sogenannte „episodische Gedächtnis, mit dessen Hilfe wir bestimmte Vorfälle aus unserer Vergangenheit erinnern.“³⁵⁷

³⁵⁴ Zur synchronen und diachronen Dimension von Erinnerung vgl. Gymnich, Individuelle Identität und Erinnerung, S. 33.

³⁵⁵ Neumann, Erinnerung – Identität – Narration, S. 8.

³⁵⁶ Schacter, Daniel L.: Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1996, S. 38.

³⁵⁷ Ebd, S. 222. Im Gegensatz dazu steht das „semantische Gedächtnis, das weitgespannte Netz aus Assoziationen und Konzepten, das unserem allgemeinen Weltwissen zugrunde liegt; und das prozedurale Gedächtnis, mit dessen Hilfe wir Fertigkeiten erlernen können und dem wir entnehmen, wie wir die vielen Tätigkeiten ausführen, auf die wir im Alltag angewiesen sind.“

Kognitions- und narrationspsychologische Ansätze gehen davon aus, dass Erinnerungen vergangene Erfahrungen jedoch nicht wiederaufleben lassen, „sondern nach Maßgabe gegenwärtiger Bedingungen rekonstruieren.“³⁵⁸ Die individuelle Identität entwickelt sich somit aus einem selbstreflexiven und erinnerungsbasierten Prozess, der darauf abzielt, lebensweltliche Erfahrungen, Handlungen und Motive zu interpretieren und zu einer kohärenten Synthese zu bündeln. „Erinnerungen halten fest, wie wir Ereignisse erlebt haben, sie sind keine Kopien dieser Ereignisse“,³⁵⁹ so Schacter. Er unterscheidet – in Anlehnung an Sigmund Freud – zwei Formen des Erinnerns. Zum einen sind dies die sogenannten Felderinnerungen (*field memories*), die vergangene Erfahrungen aus dem Blickwinkel der involvierten Person rekonstruieren und besonders deren emotionale Dimension wieder aufleben lassen. Im Gegensatz dazu rekonstruieren Beobachtererinnerungen (*observer memories*) die Vergangenheit aus einer distanzierten – und eher unemotional geprägten – Beobachterperspektive, in der das Individuum sich von außen als handelnde Person sieht.

Daran anknüpfend stellt sich die Frage, wie Erinnerungen im Zuge der Identitätsbildung sinnhaft verknüpft werden können. Große Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der Narration zu, die „als ausgezeichnetes Instrument zur Konstruktion eines Gesamtzusammenhangs zwischen verschiedenen Ereignissen“³⁶⁰ gilt, denn:

Wenn man Subjekte direkt nach ihrer Identität befragt (sofern man dies überhaupt kann), erhält man in der Regel Narrationen, die sowohl in Bezug zu den verschiedenen Lebenswelten wie auch zum biographischen Verlauf der eigenen Identität stark von

³⁵⁸ Vgl. Neumann, Erinnerung – Identität – Narration, S. 150. Mit dem rekonstruktiven Charakter von Erinnerungen hat sich insbesondere der Kognitionspsychologe Ulric Neisser beschäftigt. Bekannt ist vor allem seine Analogie zwischen dem erinnernden Individuum und einem Paläontologen geworden: Gleich einem Paläontologen, der aufgrund von Knochenfunden auf die Gestalt des Dinosauriers schließt, versucht das Individuum seine Erinnerungen zu einem sinnvollen Ganzen zu kombinieren.

³⁵⁹ Schacter, Wir sind Erinnerung, S. 23.

³⁶⁰ Neumann, Erinnerung – Identität – Narration, S. 33.

Kohärenzkonstrukten geprägt sind. Diese erzählte Narration darf man nicht in eins setzen mit der vom Subjekt für sich selbst erfahrenen Identität. Allein schon die Frage ‚Wer bist du?‘ impliziert in ihrer Einzahl, sich in der Antwort für einen Entwurf für sich zu entscheiden. Aber nicht nur diese Frage, sondern viele unserer Interaktionssituationen (und, darin enthalten, auch die Interview-situation) fördern kohärente Identitätsfigurationen.³⁶¹

Durch das Erzählen der eigenen Geschichte organisieren Individuen somit vergangene Erlebnisse und „fundieren auf dieser narrativen Basis ihr momentanes Selbst- und Weltverständnis.“³⁶²

4.2.3. Erinnerung, Identität und Literatur: A fiction of memory

Die Bedeutung, die Erinnerungen für die Identitätskonstitution zukommt, wird auch in der Literatur thematisiert und inszeniert:

Das Spektrum reicht dabei von einer punktuellen Darstellung identitätsrelevanter Erinnerungen bis zu solchen Texten, in denen die Beschäftigung mit Erinnerungen zum zentralen Thema wird.³⁶³

Vor allem in zeitgenössischen Texten wird vermehrt der Versuch thematisiert, sich durch selbstreflexive Erinnerungsakte in einen kontinuierstiftenden Bezug zur Vergangenheit zu setzen. Das identitätsstabilisierende bzw. destabilisierende Potenzial von Erinnerung wird in diesen Texten sichtbar gemacht.³⁶⁴

Diese sogenannten Erinnerungsromane „erschließen Vergangenheiten immer mit Blick auf die Funktionen, die sie im Hier-und-Jetzt für die Identitätsbildung

³⁶¹ Keupp, Heiner; Höfer, Renate (Hrsg.): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 297.

³⁶² Neumann, Erinnerung – Identität – Narration, S. 37.

³⁶³ Gymnich, Identität und Erinnerung, S. 40.

³⁶⁴ Ebd.

des Einzelnen oder eines Kollektivs zu erfüllen mögen.“³⁶⁵ Das Erzählte wird vorwiegend in der „erinnernden Rückschau eines sinnstiftenden Subjekts hervorgebracht“,³⁶⁶ die für die gegenwärtige Identität der Figur große Bedeutung hat. Typischerweise handelt es sich bei dem Subjekt um eine aktiv deutende und umdeutende Instanz, die versucht einen „kontinuitätsstiftenden Bogen zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem zu schlagen.“³⁶⁷

In der Forschungsliteratur werden diese Werke mit unterschiedlichen Termini bezeichnet: „literatures of memory“, „narratives of memory and identity“, „roman memorial“, „fiktionale Autobiographie“ oder auch „Gedächtnisort Roman“ sind Begriffe,³⁶⁸ die Romane mit Erinnerung als zentralem Fokus bezeichnen. Nichtsdestotrotz fehlen bislang „Begriffsbestimmungen und Gattungsdefinitionen, die zu einem besseren Verständnis des unübersichtlichen Gegenstandsbereichs beitragen könnten.“³⁶⁹

Als – für die vorliegende Arbeit – brauchbarer und in Folge verwendeter Begriff erscheint der Terminus „fictions of memory“,³⁷⁰ der zwei zentrale Vorteile hat:

Erstens ermöglicht er eine thematische Annäherung an den Gegenstandsbereich, ohne dabei eine vorschnelle Einengung auf bestimmte Fragestellungen, Genres bzw. Formen des Vergangenheitsbezugs vorzunehmen ... Mit ihrem bewusst weit gefassten Fiktionsbegriff vermag die Bezeichnung *fictions of memory* zweitens

³⁶⁵ Neumann, Erinnerung – Identität – Narration, S. 7.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Vgl. dazu Ebd.

³⁶⁹ Ebd., S. 3.

³⁷⁰ Birgit Neumanns entwickelter Ansatz und die vorgeschlagene Gattungstypologie der „fictions of memory“ basiert auf Grundlage kanadischer Romane, zeichnet sich jedoch durch einen transnationalen Charakter aus: „Die entwickelte Poetik und Typologie der *fictions of memory* ist nicht auf die gegenwärtige Erzählliteratur Kanadas beschränkt. Sie bietet auch eine Grundlage, um Parallelen und Unterschiede zwischen Entwicklungstendenzen der *fictions of memory* in verschiedenen Nationalliteraturen und Epochen zu benennen ... Die Vielzahl literarischer Werke, die sich mit dem Zusammenhang zwischen Erinnerung und Identität auseinandersetzen, legt nahe, dass es sich bei den *fictions of memory* um ein transnationales Phänomen handelt.“ S. 474.

der dialogischen Bezogenheit von Literatur auf ihren soziokulturellen Entstehungskontext Rechnung zu tragen. Fiktionen umfassen sowohl fiktionale Texte und die in ihnen entworfenen Vergangenheitsmodelle (also die vom Gedächtnis konstruierten Fiktionen über die Vergangenheit) als auch kulturell kursierende Vergangenheitskonstrukte, geteilte Wertvorstellungen und Sinnstiftungsstrategien, aus denen sich literarische Texte speisen.³⁷¹

Innerhalb der *fictions of memory* ergeben sich durch verschiedene Gestaltungscharakteristika vier grundlegende Erscheinungsformen, die als Idealtypen zu verstehen sind: Erstens der autobiographische Gedächtnisroman, zweitens der kommunale Gedächtnisroman, drittens der autobiographische Erinnerungsroman und viertens der soziobiographische Erinnerungsroman.

Für die Analyse der vorliegenden Romane sind lediglich die Varianten eins und drei relevant, da die thematisierten Erinnerungen individueller und nicht kollektiver Natur sind. Der Analyse vorausgehend sollen die hierfür relevanten Formen kurz skizziert werden.

Im autobiographischen Gedächtnisroman³⁷² liegt der Akzent auf den „Vergangenheitserfahrungen einer rückblickenden Figur, deren Selbstnarration das identitäts- und einsichtsstiftende Potenzial von Gedächtnisakten exemplarisch veranschaulicht.“³⁷³ Die vergangenen Erinnerungen werden im autobiographischen Gedächtnisroman in einem erinnernden Rückblick von einer autodiegetischen Erzählinstanz – einem gealterten Ich – vermittelt, die sich typischerweise einer *personal voice* bedient, die „primär ihre individuellen, persönlichen Erfahrungen thematisiert und in Personalunion mit der Hauptfigur der erzählten Geschichte steht.“³⁷⁴ Der Rekonstruktionsprozess ist darauf angelegt mit der persönlichen Geschichte ins Reine zu kommen, das bedeutet, ihr rückblickend eine identitätsstiftende Bedeutung zu verleihen. Die Erzählinstanz

³⁷¹ Neumann, Erinnerung – Identität – Narration , S. 8.

³⁷² Zum autobiographischen Gedächtnisroman vgl. ebd., S. 213 ff.

³⁷³ Ebd., S. 162.

³⁷⁴ Ebd., S. 161.

versucht durch Analyse und Rekonstruktion eine „bedeutungsstrukturierende Brücke zwischen den im Laufe der Zeit eingetretenen Veränderungen“³⁷⁵ zu schlagen. Die Vergangenheit wird dabei tendenziell in chronologisch strukturierten Rückblenden aufgerollt und im narrativen Modus an die Gegenwart angebunden:

Die auf der diegetischen Ebene der Figuren dargestellten Ereignisse können als „Antworten“ auf die subjektiven Sinnbedürfnisse und aktuellen Handlungsanforderungen des erzählenden Ichs verstanden werden, die dazu beitragen die temporale und sinnbezogene Kluft zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem zu überbrücken. Durch die sinnstiftenden Erzählakte konsolidiert sich die persönliche Vergangenheit zu einem stabilen Gedächtnisnarrativ.³⁷⁶

Die Lebensgeschichte des Erzählers wird im autobiographischen Gedächtnisroman vor dem Hintergrund eines bereits bekannten Endes erzählt. Die geschilderten Ereignisse erscheinen dabei tendenziell als abgeschlossener, chronologischer Erlebniszusammenhang.

Charakteristisch für den Gedächtnisroman ist hierbei die interne Fokalisierung des Vergangenen, die mit der Inszenierung der vorab bereits genannten Felderinnerungen (*field memories*) einhergeht. Die Besonderheiten vergangener Erlebens- und Wahrnehmungsweisen sollen dadurch in ihrer emotionalen Dimension vergegenwärtigt werden und tragen dazu bei „die episodenhafte Unmittelbarkeit der Erfahrung und die Authentizität des Erinnerten zu akzentuieren.“³⁷⁷ Das Ergebnis dieser Technik ist die Konstruktion einer kohärenten Geschichte, in der sich der Erzähler selbst wiedererkennt und Antwort auf die Frage: „Warum bin ich so geworden, wie ich bin?“ erhält. Dem autobiographischen Gedächtnisroman liegt somit die Annahme zugrunde, dass sich Identität durch eine gelungene Selbstnarration stabilisieren lässt. „Die Möglichkeit von subjektiv erlebter biographischer Kontinuität und

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd., S. 213.

³⁷⁷ Ebd., S. 215.

lebensweltlicher Kohärenz hängt daher in hohem Maße von der Konstruktion einer gelungenen Geschichte ab.“³⁷⁸

Gleich dem autobiographischen Gedächtnisroman steht auch im autobiographischen Erinnerungsroman³⁷⁹ ein sich erinnerndes Ich im Zentrum, das versucht – wiederum durch eine *personal voice* – seine Vergangenheit zu rekonstruieren und in einen sinnhaften Bezug zur Gegenwart zu setzen. Im Gegensatz zum autobiographischen Gedächtnisroman, der die Geschlossenheit der Erfahrung suggeriert, ist der Erinnerungsroman jedoch an der Gegenwart orientiert. Problematisiert werden die gegenwartsbezogenen Sinnstiftungsversuche einer aktiv deutenden und umdeutenden Figur, die versucht „die inkohärenten und disparaten Erfahrungsfragmente narrativ so zu synthetisieren, dass sie sich in den ordnenden, kontinuiertsstiftenden und kontingenz-reduzierenden Zusammenhang eines Gedächtnisnarrativs einfügen.“³⁸⁰ Nicht das Resultat der Erinnerungs- und Identitätsbildung, sondern der Prozess selbst steht im Vordergrund. Im Gegensatz zum autobiographischen Gedächtnisroman, in dem eine stabile Identität durch Selbstnarration geschaffen wird, bleibt im Erinnerungsroman Identität daher eine instabile Größe:

Die individuelle Identität erweist sich im autobiographischen Erinnerungsroman als performativ gestaltete, die sich erst im narrativen Modus dem Prozess des Erzählens herausbildet und dabei doch immer nur ein ausgesprochen empheres, instabiles und vorläufiges Konstrukt bleibt.³⁸¹

Die Vorstellung einer einzigen, authentischen Lebensgeschichte und eines darauf bauenden einheitlichen Selbst ist somit nicht haltbar. Dementsprechend wird die Vergangenheit in lose assoziierten Fragmenten dargestellt und „immer wieder

³⁷⁸ Ebd., S. 242.

³⁷⁹ Zum autobiographischen Erinnerungsroman vgl. ebd., S. 217 ff.

³⁸⁰ Ebd., S. 218.

³⁸¹ Ebd.

durch die Schilderung der gegenwärtigen Situation des Erinnerungsabrufs, durch die Offenlegung der Sinnstiftungsprozesse durchbrochen.“³⁸²

In autobiographischen Erinnerungsromanen wird dominant extern fokalisiert, das heißt, die individuelle Vergangenheit wird durch gegenwartsgebundene Beobachtererinnerungen (*observer memories*) erschlossen, indem das erzählende Ich seine überblickende Perspektive dazu nutzt, die vergangenen Erfahrungen kritisch im Lichte seines gegenwärtigen Wissenshorizonts zu perspektivieren und kommentieren. Das Resultat ist eine sinnstiftende Rückbindung des Vergangenen an die gegenwärtige Situation des Erinnerungsabrufs.

Neben der Vergegenwärtigung des Vergangenen, geht es im autobiographischen Erinnerungsroman zudem um die Darstellung der Probleme, die mit „der Rekonstruktion und identitätsstiftenden Aneignung der individuellen Erfahrungsrealität“³⁸³ verbunden sind. Diese Reflexionen stellen die Authentizität des Erinnerten selbstreflexiv in Frage.

Inwieweit die vorliegenden Romane einem der skizzierten Typen der *fictions of memory* zugeordnet werden können, soll im Folgenden analysiert und damit als eine thematische Tendenz in der dänischen zeitgenössischen Frauenliteratur ausgemacht werden. Gleichzeitig stellt die Analyse der vorliegenden Romane unter dem Aspekt der *fictions of memory* einen Beitrag zu dieser Gattungstypologie dar.

³⁸² Ebd., S. 219.

³⁸³ Ebd., S. 218.

4.2.4. Analyse: Die dänische Frauenliteratur im Fokus der *fictions of memory*

Anne Lise Marstrand-Jørgensens Roman *Det vi ved* ist unter den vorliegenden Romanen jener, in dem die Erinnerung bzw. der Erinnerungsprozess am deutlichsten zum zentralen Thema avanciert, eine Fokussierung, die in der Intention der Autorin selbst begründet ist:

Jeg ville gerne skrive en bog om erindring. Både fordi jeg synes det generelt er spændende, hvordan de historier vi kender, og de historier vi ikke kender om vores liv og vores baggrund virker ind på vores tilværelse og selvopfattelse. Og fordi jeg var optaget af forholdet mellem tid, kronologi og erindring. Derfor vidste jeg også, at bogen ikke skulle være strengt kronologisk opbygget, men hellere efterligne erindringens springende og anarkistiske natur.³⁸⁴

Die Autorin selbst weist – in Hinblick auf die vorab skizzierten relevanten Erscheinungsformen der *fictions of memory* – in vorangehendem Zitat ihren Roman bereits dem autobiographischen Erinnerungsroman zu. Im Zentrum steht die Protagonistin Laura – ein rückblickendes Ich – und dessen Versuch, sich selbstreflexiv mit seiner Vergangenheit auseinander zu setzen.

Da ein Erinnerungsprozess immer durch situative Anlässe, sogenannte Abrufhinweise bzw. *cues*,³⁸⁵ aktiviert wird, stellt sich vorab die Frage, welches Ereignis bzw. welche Situation für die literarische Figur zum Anlass einer Auseinandersetzung mit dem Vergangenen wird. Da der Erinnerungsprozess mit einer intensiven Identitätsarbeit der Protagonistin einhergeht, ist der Abruf ihrer Erinnerung als Folge einer identitätskritischen Lebenslage³⁸⁶ zu sehen.

³⁸⁴ Interview mit Anne Lise Marstrand-Jørgensen, Anhang, S. 151. Deutsche Übersetzung: Ich wollte gern ein Buch über Erinnerung schreiben. Einerseits weil ich denke, dass es generell spannend ist, die Geschichten, die wir von unserem Leben und unserem Hintergrund nicht kennen, in unser Dasein und unsere Auffassung von uns selbst hineinwirken. Andererseits war ich fasziniert von dem Verhältnis zwischen Zeit, Chronologie und Erinnerung. Deshalb wusste ich auch, dass das Buch nicht streng chronologisch aufgebaut sein sollte, sondern eher der sprunghaften und anarchistischen Natur der Erinnerung ähneln sollte.

³⁸⁵ Vgl. Neumann, Erinnerung – Identität – Narration, S. 23.

³⁸⁶ Frey, Identität, S. 12-13.

Identitätskritische Lebenslagen können grob in drei Klassen unterschieden werden: Zum einen handelt es sich dabei um „gesellschaftlich periodisierte Krisenlagen“³⁸⁷ wie beispielsweise die Adoleszenz, der Übergang von Schule zu Beruf oder auch die *Midlife Crisis*. Die sogenannten „individuellen Krisenlagen“³⁸⁸ treten in der Biographie des Einzelnen zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlicher Häufigkeit auf. Auslöser sind jene Situationen, in denen sich das Leben einer Person durch ein Ereignis – wie beispielsweise einen Unfall, den Verlust einer geliebten Person oder eine Scheidung – geändert hat. Gleich den individuellen Krisenlagen können bei dem Auftreten sogenannter „individueller Sinnkrisen“³⁸⁹ ebenfalls zuvor genannte äußere Ereignisse eine Rolle spielen. Sie unterscheiden sich aber vor allem dadurch, dass sie „selbstinduzierte Transformationsprozesse persönlicher Identität auslösen.“³⁹⁰ Vertraute und anerkannte Muster werden für die Person brüchig, was zu einer Konversionsentscheidung mit folgender Identitätsveränderung führt.

Im Roman *Det vi ved* wird als Auslöser des Erinnerungsabrufs bzw. als *cue* der Protagonistin der Tod ihrer Mutter Evy angesehen. „Men udgangspunktet for det hele, fra overhovedet at fortælle det, er vel sagtens, at jeg mistede mit vidne. At Evy, at min mor døde” (Aber der Ausgangspunkt für das Ganze ist wohl, dass ich meine Zeugin verloren habe. Dass Evy, dass meine Mutter starb).³⁹¹ Wie diese Textpassage aufzeigt, wird die Mutter sehr stark mit der Erinnerung der Protagonistin assoziiert, deren Tod eine individuelle Krisenlage der Protagonistin auslöst, die nur durch einen eigenen Erinnerungsabruf behoben werden kann.

Der Versuch die Fragmente ihrer Erinnerung zu einem plausibilisierenden Ganzen zusammenzufügen, um so mit sich und ihrer Geschichte ins Reine zu

³⁸⁷ Ebd., S. 12.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd., S. 13.

³⁹⁰ Ebd., S. 12.

³⁹¹ Marstrand-Jørgensen, *Det vi ved*, S. 11.

kommen, wird zum zentralen Auftrag – „erindringsprojektet“ (das Erinnerungsprojekt)³⁹² – der Protagonistin erklärt. „Jeg vil finde ud af, hvordan det hænger sammen (Ich werde herausfinden, wie alles zusammenhängt).“³⁹³

Um ihre Erinnerungsfragmente zu einer kohärenten Ereigniskette zu verknüpfen, versucht Laura bewusst die Rolle des distanzierten Beobachters einzunehmen. Veranschaulicht wird dies durch die Einteilung ihres Erinnerungsprozesses in vier Kategorien: „Fire kategorier ... sikker erindring, usikker, men sandsynlig erindring, usikker og usandsynlig erindring, falsk erindring. (Vier Kategorien von Erinnerung ... sichere Erinnerung, unsichere aber wahrscheinliche Erinnerung, unsichere und unwahrscheinliche Erinnerung, falsche Erinnerung).“³⁹⁴

An dieser Stelle kommt die für autobiographische Erinnerungsromane kennzeichnende externe Fokalisierung und den damit einhergehenden Beobachtererinnerungen (*observer memories*) zum Ausdruck, die „eine kritisch-reflektierte Auseinandersetzung mit vergangenen Erfahrungen im Lichte gegenwärtiger Handlungsanforderungen“³⁹⁵ ermöglichen. Dass Lauras Kategorisierung auch falsche bzw. unwahrscheinliche Erinnerungen beinhaltet, impliziert bereits die unsichere Natur von Erinnerungen. In vielen *fictions of memory* erscheint die erinnernde Erzählinstanz nicht als zuverlässiger Vermittler vergangener Ereigniszusammenhänge. Vielmehr wird das Vergangene nach Maßgabe gegenwärtiger Zwecke und Kontexte aufbereitet, interpretiert und reinterpretiert. Erinnerungen werden im autobiographischen Erinnerungsroman daher als „äußert emphere, gegenwartsgebundene und unzuverlässige Gebilde ausgewiesen, die allenfalls einen perspektivisch gebrochenen Einblick in die vergangene Realität bieten.“³⁹⁶

³⁹² Marstrand-Jørgensen, *Det vi ved*, S. 15.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd., S. 15.

³⁹⁵ Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration*, S. 173.

³⁹⁶ Ebd., S. 286.

Diese Ausformung zeigt sich auch bei Lauras Erinnerungsprozess, trotz des Versuchs einer möglichst genauen und damit einhergehenden authentischen Wiedergabe. Die Zuverlässigkeit der Erinnerungen, die von Lauras selbstreflexiver Rekonstruktion nicht erfüllt werden kann, wird dem Leser jedoch auf der zweiten Erzählerebene mit dem allwissenden Erzähler vermittelt. Dessen Funktion ist es, die Authentizität von Lauras Erinnerungen zu untermauern und ihre Geschichte zu erzählen, um dem Leser vor Augen zu führen, „hvordan det hænge sammen“ (wie es zusammenhängt).³⁹⁷

Die Tatsache, dass der allwissende Erzähler unter anderem auch einige Aspekte aus Evys Leben erzählt, unterstreicht den relationalen Charakter der individuellen Identitätsbildung. Denn „individuelle Identität entwickelt sich im Dialog mit signifikanten Anderen, das heißt autobiographisches Erzählen berührt die Lebensgeschichten wichtiger Interaktionspartner.“³⁹⁸

Die Darstellung der Erinnerungen durch den allwissenden Erzähler zeichnet sich den Charakteristiken des autobiographischen Erinnerungsromans entsprechend durch eine komplexe, anachronische Zeitstruktur aus. Selbst Laura bricht in ihrem Erinnerungsprozess die vorab angestrebte Chronologie: „Jeg bryder kronologien nu for at genfortælle om det...“ (Ich breche nun die Chronologie, um das zu erzählen...).³⁹⁹

Die Erinnerungsfragmente werden „immer wieder durch die Schilderung der gegenwärtigen Situation des Erinnerungsabrufs, durch die Offenlegung der Sinnstiftungsprozesse“⁴⁰⁰ durchbrochen. Vom Idealtypus des autobiographischen Erinnerungsromans abweichend, geschieht dies jedoch nicht ausschließlich auf der homodiegetischen Ebene. Die Darstellung der Gegenwart gestaltet sich gleich der erinnernden Rückschau aus einem Wechselbad des Ich-Erzählers sowie des allwissenden Erzählers. Das heterogene Nebeneinander

³⁹⁷ Marstrand-Jørgensen, *Det vi ved*, S. 7.

³⁹⁸ Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration*, S. 245.

³⁹⁹ Marstrand-Jørgensen, *Det vi ved* S. 18.

⁴⁰⁰ Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration*, S. 219.

„von temporal disparaten Erinnerungs- und Reflexionselementen“⁴⁰¹ wird somit durch ein Nebeneinander zweier Erzählebenen verstärkt.

Der Versuch die vergangenen Erfahrungen sinnhaft mit der Gegenwart zu verbinden und dadurch einen kohärenten Zusammenhang zu schaffen, erweist sich im Erinnerungsroman tendenziell als problematisches Unterfangen und gelingt nur bedingt. Auch Lauras Sinnbildungsprozess bzw. „das Erinnerungsprojekt“ reicht aufgrund der „Mehrdeutigkeit und oftmals auch Widersprüchlichkeit der eigenen Erlebens- und Denkweise“⁴⁰² nicht aus, um das Gewordensein ihrer individuellen Identität zu erklären. Die Widersprüchlichkeit bzw. die Leerstellen, die in Lauras Erinnerungsprozess auftreten, werden durch die parallele Schilderung der Gegenwart, deren Ereignisse als Spiegel der Vergangenheit fungieren, behoben bzw. ausgefüllt.⁴⁰³ Es ist letztendlich der wiederholende Charakter, der es Laura erlaubt eine sinnhafte Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schlagen und ihrer Identität vorerst Stabilität zu verleihen bzw. ihrem Leben eine neue Richtung zu geben.

Der Kategorie des Erinnerungsromans kann auch Leonora Christina Skovs Roman *Rygsvømmeren* zugeordnet werden. Wiederum steht eine gegenwartsgebundene Rückschau im Zentrum des Romans, die jedoch nicht bewusst vor sich geht. Coras Erinnerungsprozess ist vielmehr von einem aktiven Verweigerungsverhalten geprägt, das auf die belastenden – nicht verarbeiteten – Erfahrungen ihrer Kindheit zurückzuführen ist. „Der er ingenting sket, ingenting overhovedet“ (Es ist nichts passiert, überhaupt nichts),⁴⁰⁴ so Coras Leitspruch. Im Gegensatz zu Marstrand-Jørgensens Protagonistin, die sich bewusst dem Erinnerungsprozess widmet, lebt Cora eine

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Ebd., S. 248.

⁴⁰³ Vgl. Kapitel 3.1. der vorliegenden Dissertation.

⁴⁰⁴ Skov, *Rygsvømmeren*, S. 71. Vgl. Kapitel 3.2. der vorliegenden Dissertation.

bewusst angestrebte Amnesie, was letztendlich eine Erklärung für Coras nicht vorhandene personale Identität darstellt, denn:

Wenn die Vergangenheit infolge von Amnesie und Demenz verschwindet, dann erlischt mit ihr ... auch ein Großteil der Person. Wenn wir die Fähigkeit einbüßen, durch die Zeit zu reisen, dann verlieren wir das Bewusstsein für das, was wir sind und was wir wollen.⁴⁰⁵

Trotz beharrlicher Verdrängungsversuche werden Coras Erinnerungen reaktiviert, ausgelöst durch die Begegnung mit dem Mädchen Alba, das somit als *cue* des Erinnerungsabrufs fungiert. Coras negative Selbsterfahrungen, die zu multiplen Identitäten führen, werden in anachronischer Abfolge erzählt und immer wieder von der Gegenwart durchbrochen.

Die Vergangenheit wird bei *Rygsøvømmeren* jedoch nicht durch die für den Erinnerungsroman dominante externe Fokalisierung dargestellt. Vielmehr sind eine interne Fokalisierung und die damit einhergehenden Felderinnerungen auszumachen, die aus den Augen des erlebenden Ichs „vergangene Ereignisse zumindest tendenziell aus der ursprünglichen Perspektive des damaligen Erlebens reaktualisieren.“⁴⁰⁶ Eine kritisch-reflektierte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, wie sie mittels externer Fokalisierung geschehen würde, geht mit der Situation der Protagonistin nicht konform. Durch die Verwendung der für den autobiographischen Erinnerungsroman atypischen internen Fokalisierung wird „die enorme Schwierigkeit, belastenden und destabilisierenden Ereignissen retrospektiv Sinn zu verleihen und sie als Teil der eigenen Identität auszuweisen“,⁴⁰⁷ illustriert.

Daraus folgt, dass trotz des Hervorbrechens der vergangenen Erfahrungen Cora unfähig ist, ihre Erinnerungsfragmente in einen signifikanten und identitätsrelevanten Bezug zu ihrem eigenen Selbst zu setzen und der

⁴⁰⁵ Schacter, *Wir sind Erinnerung*, S. 261.

⁴⁰⁶ Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration*, S. 173.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 322.

Vergangenheit eine stabile Bedeutung zu verleihen. Die Schwierigkeit, die Marstrand-Jørgensens Figur in ihrem Sinnstiftungsprozess begegnet, wird bei Skovs Figur als eine Unmöglichkeit dargestellt. Das hängt vorwiegend damit zusammen, dass sie die belastenden Erfahrungen ihrer Kindheit nicht zu narrativieren imstande ist, ebenso wenig ihre Schülerin Alba: „Hun kan ikke tale, kommer sandsynligvis aldrig til det“ (Sie kann nicht sprechen, wird es wahrscheinlich nie können).⁴⁰⁸

Den Erinnerungsprozess lässt Cora erst zu jenem Zeitpunkt zu, als sie in Alba das Spiegelbild ihres kindlichen Selbst erkennt und weiß, dass nur sie das Mädchen vor dem gleichen Schicksal bewahren kann. Daraus resultierend, setzt Coras Narration ein, die jedoch vorerst über das Klavier geschieht, das in der Analyse des Romans bereits als Sprachinstrument ausgewiesen wurde.⁴⁰⁹ Albas stummer „opfordring til at spille (Aufforderung zu spielen),⁴¹⁰ gibt sie letztendlich nach, wodurch die Verweigerungshaltung gegenüber dem Erinnerungsprozess durchbrochen wird: „og imens jeg spillede sangen for Alba, mærkede jeg, at noget forundertligt skete. Noget, jeg havde savnet så meget, at mit liv var blevet en endløs vandring fra klaver til klaver og ord til ord (und während ich das Lied für Alba spielte, merkte ich, dass etwas Merkwürdiges geschah. Etwas, dass ich so sehr vermisst hatte, dass mein Leben eine endlose Wanderung von Klavier zu Klavier und von Wort zu Wort geworden ist).⁴¹¹

Dass Cora durch ihre Narration zu ihrer ursprünglichen Identität zurückgefunden hat, wird nun auch von der Außenwelt – repräsentiert durch Albas Tante Catherine – wahrgenommen. „Måske er det også første gang jeg ser dig, Cora,“ sagde hun endelig ... og hun hostede lavt, imens jeg sagde, at jeg egentlig hed Coralie“ („Vielleicht ist das auch das erste Mal, dass ich dich

⁴⁰⁸ Skov, Rygsvømmeren, S. 22.

⁴⁰⁹ Vgl. Kapitel 3.2. der vorliegenden Dissertation.

⁴¹⁰ Ebd., S. 256.

⁴¹¹ Ebd.

sehe,“ sagte sie endlich ... und sie hustete laut, während ich sagte, dass ich eigentlich Coralie heiße).⁴¹²

Im Gegensatz zu *Det vi ved*, wo die identitätsstabilisierende Komponente der Selbstnarration im Vordergrund steht, wird in Skovs Roman deren bedrohliches Potenzial dargestellt, das auf die belastenden Vergangenheitserfahrungen zurückzuführen ist. „Aufgrund ihrer emotionalen Intensität können traumatische Ereignisse nicht in die eigene Lebensgeschichte, also nicht mit anderen, vergleichsweise normalen Ereignissen kausal verknüpft werden.“⁴¹³

Coras multiple Identitäten, die sich daraus konstituieren, veranschaulichen exemplarisch den instabilen Charakter von Identität und untermauern, „dass sich die individuelle Vergangenheit aus einer Pluralität von Geschichten konstituiert und zur Identität stets eine Vielzahl möglicher Identitäten gehört.“⁴¹⁴

Im Gegensatz zu *Det vi ved* und *Rygsvømmeren*, kann Helle Højlands Roman *Alt forladt* dem autobiographischen Gedächtnisroman zugeordnet werden. Ibens Auseinandersetzung mit der Vergangenheit dient vor allem dazu, Zusammenhänge zu verstehen und Antwort auf die für den autobiographischen Gedächtnisroman typische Frage „Warum bin ich so geworden, wie ich bin?“ zu geben. Dies wird zu Beginn des Romans bereits veranschaulicht: „Iben leder efter små stykker af et langt liv, der, når de sættes sammen, kan fortælle, hvorfor det skulle ende sådan her“ (Iben langte nach den kleinen Stücken eines langen Lebens, die, wenn sie zusammengesetzt würden, erzählen könnten, warum das so enden sollte).⁴¹⁵

Der Erinnerungsprozess wird bei Iben durch den Tod ihres Ehemanns ausgelöst. Die erinnernde Rückschau wird jedoch nicht auf homodiegetischer Ebene durchgeführt, sondern vom Schema des autobiographischen

⁴¹² Ebd., S. 265.

⁴¹³ Neumann, Erinnerung – Identität – Narration, S. 44.

⁴¹⁴ Ebd., S. 323.

⁴¹⁵ Højland, *Alt forladt*, S. 7.

Gedächtnisromans abweichend, von einem allwissenden Erzähler vorgenommen. Trotz der nicht präsenten *personal voice* wird die Vergangenheit in Annäherung einer internen Fokalisierung und den damit einhergehenden Felderinnerungen dargestellt, die dazu beitragen, die „episodenhafte Unmittelbarkeit der Erfahrung und die Authentizität des Erinnernten zu akzentuieren.“⁴¹⁶

Eine weitere Abweichung besteht darin, dass Ibens Geschichte nicht von einer chronologischen Zeitstruktur bestimmt ist, sondern ebenfalls in Fragmenten erzählt wird. Trotz der nicht linearen Abfolge bleibt der für den autobiographischen Gedächtnisroman typische geschlossene Handlungsverlauf bestehen, der „den Eindruck eines vorgängig bedeutungstragenden Gedächtnisbestands“⁴¹⁷ erweckt. Ibens Lebensgeschichte mit ihren Höhen, Tiefen und Wendepunkten wird „vor dem Hintergrund eines bereits bekannten Endes konfiguriert und narrativiert.“⁴¹⁸

Die für den autobiographischen Gedächtnisroman kennzeichnende Dominanz der Vergangenheit, ist auch in *Alt forladt* vorhanden. Nur punktuell wird die Reaktualisierung der Vergangenheit von der gegenwärtigen Situation durchbrochen, die räumlich auf Svend-Eriks Sterbezimmer beschränkt ist.

Ein weiteres Verfahren des Gedächtnisromans, dessen Helle Højland sich bedient, ist der Rückgriff auf persönliche Gedächtnismedien wie beispielsweise Briefe, Photographien oder Tagebucheinträge, die „Einblick in die konstituierenden Bedingungen der vergangenen Realität liefern und im Sinne der Authentizitätssuggestion wirken.“⁴¹⁹

Bereits in der ersten Textpassage des Romans werden die für Ibens Erinnerungsprozess relevanten Gedächtnismedien erwähnt: „fotografiet, der findes i den blå scrapbog“ (die Photographie, die sich in dem blauen

⁴¹⁶ Neumann, Erinnerung – Identität – Narration, S. 214.

⁴¹⁷ Ebd., S. 213.

⁴¹⁸ Ebd., S. 214.

⁴¹⁹ Ebd.

Sammelalbum findet),⁴²⁰ „avisudklip med debueanmeldelser“ (Zeitungsausschnitt mit den Debütkritiken),⁴²¹ „farvebilleder fra premieren“ (Farbbilder von der Premiere),⁴²² und schließlich die Fotografie, die den Zweck des Erinnerungsprozesses erklärt: „Billedet blev pludselig den sidste mulige nøgle til at forstå sammenhænge“ (Das Bild, das plötzlich der letzte mögliche Schlüssel wurde, um die Zusammenhänge zu verstehen).⁴²³

Die Antwort auf Ibens anfänglich gestellte Frage „Hvad nytter det at lede spor?“ (Was nutzt es nach Spuren zu suchen?)⁴²⁴ wird am Ende ihres Erinnerungsprozesses gegeben, nämlich, dass sie all den Schmerz hinter sich lassen muss – der Zusammenhang zu dem Titel des Romans *Alt forladt* (Alles verlassen) sei damit nochmals hervorgehoben – um einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen.⁴²⁵

Bei Ibens subjektivem Sinnbedürfnis, die Zusammenhänge zu verstehen, geht es somit weniger um die selbstreflexive Identitätsbildung, als vielmehr um die Darstellung der gegenwärtigen Identität „als notwendiges und folgerichtiges Resultat der Summe vergangener Erinnerungen.“⁴²⁶ Als autobiographischer Gedächtnisroman wird *Alt forladt* somit jener Annahme gerecht, dass das komplexe und potentiell stets fluktuierende Phänomen Identität sich durch eine erfolgreiche Narration stabilisieren lässt.

Im Gegensatz zu den vorab skizzierten Romanen, wird das Zusammenspiel von Erinnerung und Identität bei Pia Tafdrups Roman *Hengivelsen* nicht thematisiert. Hier steht vielmehr die synchrone Dimension der Identität im Vordergrund, die die Selbsterfahrung des Individuums in lebensweltlichen Kontexten umfasst.

⁴²⁰ Højland, *Alt forladt*, S. 5.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Ebd., S. 7.

⁴²⁴ Ebd., S. 6.

⁴²⁵ Vgl. Kapitel 3.3. der vorliegenden Dissertation.

⁴²⁶ Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration*, S. 214.

Das Handeln und die Gedanken der Protagonistin sind somit ausschließlich auf die Gegenwart gerichtet und veranschaulichen den Prozess der Identitätsarbeit, in dem die Erfahrungen in einen für sie sinnhaften Zusammenhang gebracht werden müssen. Der Identitätsarbeit voraus geht eine individuelle Sinnkrise, die durch Langeweile und Eintönigkeit ausgelöst wird, was die Protagonistin letztendlich dazu veranlasst, über die Hecke ihres Elternhauses in das fremde Nachbargrundstück zu klettern. Dort macht sie eine Erfahrung, die sie ihr bisheriges Leben in Frage stellen lässt: „Jeg vækkes til live her (Hier werde ich zum Leben erweckt).“⁴²⁷

Die dadurch ausgelöste Selbstreflexion der Protagonistin spielt sich im Folgenden auf zwei Ebenen ab: Zum einen in den sehr intensiven Träumen, zum anderen in der Beziehung mit ihrem *alter ego* Patrick, der ihr als Spiegelbild und folglich als Werkzeug der Selbstreflexion dient. Verstärkt wird die Identitätsthematik durch das damit in Zusammenhang stehende Motiv des Doppelgängers, der dem Eindruck Gestalt gibt, dass sich inmitten der eigenen Identität noch ein zweites Wesen verborgen halte. Die durch das Auftauchen des Doppelgängers resultierende „Fraglichkeit von Einheit (Identität)“⁴²⁸ tragen auch in Tafdrups Roman jenem Aspekt Rechnung, dass es sich bei Identität um ein fluktuierendes und vor allem pluralistisches Konzept handelt, das in seiner Ganzheit nicht mehr zu erfassen ist.

4.2.5. Konklusion

Die vergleichende Analyse der vorliegenden Romane fand ihren Ausgangspunkt darin, dass die Identitätsproblematik des Individuums zum zentralen Thema der zeitgenössischen dänischen Frauenliteratur avanciert. Die Romane von Anne Lise Marstrand-Jørgensen, Helle Højland und Leonora Christina Skov sind in diesem Zusammenhang durch eine intensive

⁴²⁷ Tafdrup, Hengivelsen, S. 32.

⁴²⁸ Forderer, Ich-Eklipsen, S. 14.

„Erinnerungsarbeit“ der Protagonistinnen gekennzeichnet, wo „das einmal Verdrängte aus dem Speicher des Unterbewussten“⁴²⁹ abgerufen wird. Die Erinnerungsarbeit erhält dabei den Charakter eines Befreiungsversuches, betrieben von dem Verlangen sich den Weg in die Zukunft zu schaffen.⁴³⁰

Die Romane wurden dabei auf Basis des Konzeptes der *fictions of memory* analysiert, mit dem Versuch, sie einer der Erscheinungsformen – dem autobiographischen Erinnerungsroman bzw. Gedächtnisroman – zuzuordnen.

Der bewusste Versuch sich durch einen selbstreflexiven Erinnerungsakt in einen kontinuierlichstiftenden Bezug zur Vergangenheit zu setzen, steht im Mittelpunkt von Anne Lise Marstrand-Jørgensens Roman *Det vi ved*, der in seiner Ausformung eindeutig dem autobiographischen Erinnerungsroman zugeordnet werden kann. Dass in dieser Gattungsausprägung „amnestische Störungen und aktive Verdrängungsversuche“⁴³¹ zum zentralen Thema avancieren, wird in Leonora Christina Skovs Roman *Rygsvømmeren* dargestellt.

Im Gegensatz zu diesen beiden Romanen konnte Helle Højlands Roman *Alt forladt* als autobiographischer Gedächtnisroman identifiziert werden, der das „positive Leistungsspektrum von Gedächtnisnarrationen sowie Möglichkeiten zur narrativen Stabilisierung der individuellen Identität“⁴³² vor Augen führt.

In ihrer Darstellung des Zusammenhangs von Erinnerung und Identität ist den Romanen gemeinsam „dass es beim Erinnern weniger um die Faktizität als vielmehr um das sinnstiftende Potenzial von aktiv geschaffenen bzw. fabulierten Vergangenheiten geht.“⁴³³

⁴²⁹ Vgl. Mardsnova, Zalina: *Erinnern und Vergessen als Themenkomplexe in der Literatur von Frauen*. In: Arlt, Herbert (Hrsg.): *Erinnern und Vergessen als Denkprinzipien*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002, S. 211-216.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration*, S. 220.

⁴³² Ebd., S. 283.

⁴³³ Ebd. S. 29.

Nicht an Erinnerungen gekoppelt ist die Identitätsbildung hingegen bei Pia Tafdrup, die anstelle der diachronen, die synchrone Dimension der Identität thematisiert. Die Identitätsproblematik findet bei Tafdrup vor allem durch die Spiegelmetaphorik sowie das Motiv des Doppelgängers ihren Ausdruck, dessen Auftauchen die „Fraglichkeit von Einzigartigkeit (Individualität)“⁴³⁴ sowie die „Fraglichkeit von Einheit (Identität), die die Verkörperung eines Teils des eigenen Selbst in einem Anderen impliziert“,⁴³⁵ thematisiert und dadurch dem allgemeinen Lebensgefühl der modernen Massengesellschaft – der Entfremdung des Menschen von sich – Ausdruck verleiht.⁴³⁶

Die vorliegenden Romane stehen somit als Sinnbilder für die Identitätsproblematik des Individuums in der Informationsgesellschaft, in deren Mittelpunkt die Grundfrage steht: „Wer bin ich in einer sozialen Welt, deren Grundriss sich unter Bedingungen der Individualisierung, Pluralisierung, und Globalisierung verändert?“⁴³⁷

Wie sich Subjekte in der sich wandelnden und fragmentierten Welt verorten und es schaffen, durch eine hohe Eigenleistung eine Ich-Identität zu entwerfen, steht im Zentrum der Romane. An deren fiktiven Figuren wird somit der Prozess der „Identitätsarbeit“⁴³⁸ veranschaulicht, der mit einer hohen Eigenleistung des Individuums verbunden ist und mit „Kohärenz, Anerkennung, Authentizität, Handlungsfähigkeit, Ressourcen und Narration“⁴³⁹ als wichtigen Bausteinen einhergeht. In der Darstellung der Identitätsarbeit wird auch in den Romanen dem fluktuierenden Charakter der Identität Ausdruck verliehen. Der – bei allen Protagonistinnen – gelungene Entwurf der Ich-Identität erscheint somit lediglich als momentaner Zustand, der nicht abgeschlossen ist und sich in Kürze wieder verändern kann, wie Anne Lise Marstrand-Jørgensen erläutert: „Hovedpersonens identitet er en mosaik, der hele tiden lægges om eller til, samtidig med at der er en

⁴³⁴ Forderer, Ich-Eklipsen, S.14.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Keupp, Identitätskonstruktionen, S. 7.

⁴³⁸ Ebd., S. 30.

⁴³⁹ Ebd., S. 270.

grundkerne, hun ikke kan komme uden om“ (die Identität der Hauptperson ist ein Mosaik, das die ganze Zeit umgelegt werden kann, gleichzeitig gibt es einen Grundkern, ohne den sie nicht auskommen kann).⁴⁴⁰ Die Romane stehen somit exemplarisch für das Identitätskonzept in der Massengesellschaft, mit der Intention dem existentialistischen Bedürfnis des Lesers Rechnung zu tragen.

⁴⁴⁰ Vgl. Anhang, Interview mit Anne Lise Marstrand-Jørgensen, S. 152.

5. Rückblick und Ausblick

Das Ziel dieser Dissertation war es, die dänische Frauenliteratur am Beginn des 21. Jahrhunderts zu beleuchten und deren dominante Tendenzen im Rahmen einer Analyse aufzuzeigen. Als Fallbeispiele dienten hierbei die Debütromane von Anne Lise Marstrand-Jørgensen, Leonora Christina Skov, Helle Højland und der etablierten Lyrikerin Pia Tafdrup.

Nach einem Überblick über die dänische Frauenliteratur – beginnend mit der Emanzipationsliteratur der 1970er Jahre, dem darauf folgenden Lyrik-Boom der 1980er, der schließlich in den 1990ern von der minimalistischen Strömung abgelöst wurde – wurden in einem ersten Schritt die vier vorliegenden Romane einer thematischen Analyse unterzogen. Bei Anne Lise Marstrand-Jørgensen und Pia Tafdrup konnte hierbei der Rückgriff auf archetypische Motive – Ödipus und Narziss – aufgezeigt werden, die von einem männlichen in ein weibliches Modell übergeführt wurden. In Leonora Christina Skovs Roman wurden neufeministische Ansätze erkennbar, mit der Intention die doppel-moralische Gesellschaft mit ihrer „Verdrängungskultur“ zu entlarven. Helle Højlands Roman präsentiert sich hingegen als minimalistische Familiensaga aus dem Blickwinkel der Ehefrau und Mutter, in der Schein und Sein aufeinandertreffen und schließlich zum Untergang der Familie führen.

Im Anschluss an die Analyse der einzelnen Romane wurde versucht, in einer vergleichenden Betrachtung deren Gemeinsamkeiten zu erarbeiten und die Tendenzen der dänischen Frauenliteratur zu veranschaulichen. Dabei wurde vorerst ein Aspekt aufgegriffen, der seitens der Kritiker zur Diskussion gestellt wurde, nämlich, dass von den Autoren keine moralische, politische und menschliche Verantwortung in einer Gesellschaft unter extremer Veränderung übernommen wird. Bei diesem Vorwurf nicht berücksichtigt wird jedoch die Tatsache, dass die Gesellschaft in ihrer Schnelllebigkeit und Widersprüchlichkeit nicht mehr erfasst werden kann, wodurch sich die Grundfrage des

Existentialismus – Wer bin ich? – mit vermehrter Stärke erhebt. Daraus ihre Konsequenzen ziehend, rücken auch die Autorinnen den existentialistischen Aspekt ins Zentrum und üben Kritik an einer Gesellschaft, in der eine individuelle Identität und Stabilität und funktionierende Beziehungen kaum noch möglich sind. Von diesem Standpunkt ausgehend, avanciert die Identitätsproblematik des Individuums in der Informationsgesellschaft zu einem zentralen Thema der zeitgenössischen dänischen Literatur. Da in Marstrand-Jørgensens, Højlands und Skovs Romanen das Identitätsthema eng mit der Darstellung von Erinnerung verknüpft ist, wurde die Bedeutung, die den Erinnerungen bei der Schaffung von Kontinuität und Stabilität in der eigenen Biographie zukommt, zum Ausgangspunkt der vergleichenden Analyse erhoben.

Die literarische Inszenierung von Identität, Erinnerung und Narration wurde auf Basis des Modells der *fictions of memory* veranschaulicht. Die Romane wurden nach dessen Charakteristiken analysiert und Højlands Roman als autobiographischer Gedächtnisroman, Marstrand-Jørgensens bzw. Skovs Roman als autobiographische Erinnerungsromane klassifiziert. Nicht an Erinnerungen gekoppelt ist die Identitätsbildung hingegen bei Pia Tafdrup, die anstelle der diachronen, die synchrone Dimension der Identität thematisiert. In der Darstellung der Identitätsarbeit der Figuren sind die Romane somit als Sinnbilder für die Identitätsproblematik des Individuums in der Informationsgesellschaft zu verstehen.

Die erarbeiteten Gemeinsamkeiten der Romane sind nunmehr als Ausdruck der Tendenzen der dänischen Frauenliteratur am Beginn des 21. Jahrhunderts zu verstehen. Ein zentraler Punkt dabei ist jene Strömung, die sich bereits Ende der 1990er Jahre und verstärkt zum Jahrtausendwechsel abzuzeichnen begann. „Hvis man skal komme med et bud på et gennemgående tema i litteraturen for de seneste fem år, så er gengivelsen af virkeligheden centralt placeret“ (Wenn man ein durchgehendes Thema in der Literatur der letzten fünf Jahre nennen soll, so ist die

Wiedergabe der Realität ein zentrales Thema).⁴⁴¹ In dieser Zeit, so Emkjær weiter, ist eine Entwicklung geschehen, „hvor realismen på ny er ved at finde fodfæste i litteraturen“ (wo der Realismus auf das Neue in der Literatur Fuß fassen wird).⁴⁴² Der sogenannte „hverdagsrealisme“⁴⁴³ (Alltagsrealismus) ist somit jene Form, die als dominante Strömung in der zeitgenössischen Literatur auszumachen ist, in der das Privat- und Innenleben der Protagonisten zum Zentrum der Handlung avancieren, die Identitätsthematik somit am effizientesten dargestellt werden kann. Dieser Tendenz, der auch in den vorliegenden Romanen Rechnung getragen wird, scheint die Zukunft gesichert. So meint Leonora Christina Skov:

Jeg tror ikke, at kvinder tematiserer problemstillinger i deres værker, som mænd ikke også tematiserer. Men som anmelder på Weekendavisen kan jeg jo se, at både mandlige og kvindelige forfattere er meget glade for at skrive om sig selv/deres traumer/deres familie og iscenesætte deres bøger som halv-private bekendelser, løftet op på et højere niveau ... Man skal helst have haft det hårdt eller have en heftig familiehistorie at fortælle. Så er man sikker på at blive hørt.⁴⁴⁴

Eine anhaltende Blütezeit steht in diesem Zusammenhang der Thematisierung von Erinnerungen als Ausdruck der biographischen Kontinuität bevor, wie beispielsweise auch Hans Hertel untermauert: „Det er i erindringerne og biografierne, det nye sker, og det skal man ikke betragte som et nederlag, men romankunsten kan noget lignende, hvis den vil“ (Das Neue geschieht in den Erinnerungen und den Biographien, und das sollte man nicht als Niederlage betrachten, denn die Romankunst kann ähnliches, wenn sie will).⁴⁴⁵ Dass sie es

⁴⁴¹ Emkjær, Fem års litteratur, S. 8.

⁴⁴² Ebd., S. 25.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Vgl. Anhang, Interview mit Christina Leonora Skov, S. 163. Deutsche Übersetzung: Ich glaube nicht, dass Frauen in ihren Texten Probleme thematisieren, die nicht auch von Männern thematisiert werden. Aber als Kritiker bei Weekendavisen kann ich doch sehen, dass sowohl männliche als auch weibliche Autoren sehr daran interessiert sind, über sich selbst/ihre Traumata/ihre Familie zu schreiben und ihre Bücher als halb-private Bekenntnisse auf einem höheren Niveau in Szene zu setzen ... Man sollte es schwer gehabt oder eine heftige Familiengeschichte zu erzählen haben. Dann kann man sich sicher sein gehört zu werden.

⁴⁴⁵ Vgl. Thøgersen, Anoreksiforfattere.

vermag und Erinnerungen vermehrt auch auf fiktionaler Ebene einfließen, konnte an Marstrand-Jørgensens, Skovs und Højlands Romanen demonstriert werden.

Diese Tendenzen sind jedoch nur ein minimaler Ausschnitt, da als die eigentliche dominante Strömung und als gleichzeitig stabiles Momentum der zeitgenössischen dänischen Frauenliteratur deren Pluralität zu sehen ist:

Det er kendetegn for perioden, at den ikke er brudorienteret og ikke bare ønsker at frasige sig fortiden og gøre op med fortidige og forældede genreformer. Den bringer de *gamle* former med sig ind i nye genrer og måder at udtrykke sig på.⁴⁴⁶

Dass die zeitgenössische Literatur sich in einer Vielfalt konstituiert, verleiht auch Anne Lise Marstrand-Jørgensen Ausdruck: „Der er mange modsatrettede strømninger. De vilde og kritiske røster eksisterer side om side med de pæne og afdæmpede.“ (Es gibt viele gegensätzliche Strömungen. Die wilden und kritischen Stimmen existieren mit den netten und gedämpften Stimmen Seite an Seite).⁴⁴⁷

Die Literatur in ihrer Pluralität zu erfassen, zu versuchen einen Überblick zu bewahren, wird somit die zukünftige Aufgabe der Literaturwissenschaft sein. Mit vorliegender Dissertation sollte ein Beitrag dazu geleistet worden sein.

⁴⁴⁶ Emkjær, Fem års litteratur, S. 30. Deutsche Übersetzung: Für diese Periode ist es charakteristisch, dass sie nicht an einem Bruch orientiert ist und nicht danach strebt, der Vergangenheit zu entsagen und mit den vergangenen und veralteten Genreformen aufzuräumen. Sie führt die alten Formen mit sich in die neuen Genres und vermag es so sich auszudrücken.

⁴⁴⁷ Anhang, Interview mit Anne Lise Marstrand-Jørgensen, S. 153.

6. Bibliographie

Primärliteratur:

Højland, Helle: Alt forladt. København: Gyldendal, 2003.

Marstrand-Jørgensen, Anne Lise: Det vi ved. København: Gyldendal, 2004.

Skov, Leonora Christina: Rygsvømmeren. København: Athene Aschehoug Dansk Forlag A/S, 2003.

Tafdrup, Pia: Hengivelsen. København: Gyldendal, 2004.

Nachschlagewerke:

Bode, Eva Beate (Hrsg.): Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 3. Auflage. Leipzig: Brockhaus, 2007.

Bruun Andersen, Michael o.a. (Hrsg.): Dansk litteratur historie 8. Velfærdsstat og kulturkritik. 1945-80. København: Gyldendal, 1985.

Bryld, Carl Johan o.a. (Hrsg.): Dansk litteratur. fra runer til graffiti. Århus: Systime, 1999.

Fibiger, Johannes; Lütken, Gerd (Hrsg.): Litteraturens veje. København: Gads Forlag, 1996.

Frenzel, Elisabeth (Hrsg.): Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1992.

Habicht, Werner u.a. (Hrsg.): Der Literaturbrockhaus. In 8 Bänden. Mannheim: B.I. Taschenbuchverlag, 1996.

Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind IV. På Jorden. 1960-1990. København: Rosinante, 1997.

Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind V. Liv og værk. København: Rosinante, 1998.

Pedersen, Ole Karup (Hrsg.): Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie. Bind 15. Danmark og verden. 1970-1990. København: Gyldendal, 1991.

Zeitungartikel:

Bacher Lind, Henritte: Debutroman: Barndommens uhyggelige hemmelighed. In: Jyllands-Posten, 21. februar, 2004, 1. sektion, S. 10.

Bonde, Lisbeth: Begæret og bogstavet. In: Weekendavisen, 23. april, 2004, 3. sektion, bøger, S. 8.

Bukdahl, Lars: Arret, der sprak. In: Weekendavisen, 30. december, 2004, bøger, S. 2.

Bukdahl, Lars: Ild i rougen. In: Weekendavisen, 8. august, 2003, 3. sektion, bøger, S. 14.

Bukdahl, Lars: UFO igen. In: Weekendavisen, 27. februar, 2004, 3. sektion, bøger, S. 11.

Eigtved, Michael: Bøger: Naboens hus. In: B.T., 13. april, 2004, 1. sektion, S. 28.

Hejlskov, Ide: Drømme og besættelse. In: B.T., 30. maj, 2003, 1. sektion, S. 32.

Helt Haarder, Jon: Roman: Det sjette bud aflyst. In: Jyllands-Posten, 15. april, 2003, kunst og kultur, S. 5.

Heltberg, Bettina: Debutroman: At drømme sine drømme. In: Politiken, 31. maj, 2003, 4. sektion, S. 4.

Heltberg, Bettina: Roman: Skrive, ordne, huske... In: Politiken, 2. marts, 2004, 2. sektion, S. 2.

Holkenfeldt Behrendt, Maria: Forbandede fortællelser. In: B.T., 1. juni, 2003, 2. sektion, S. 18.

- Hygum Sørensen, Dorte: Redaktøren, der gik ind i bogen. In: Politiken, 1. maj, 2003, 2. sektion, S. 6.
- Jeppesen, Gaby: Jeg er nødt til at skrive. In: Ekstra Bladet, 22. februar, 2004, 1. sektion, S. 18.
- Lade, Marie: Historien kom dumpende: In: Ekstra Bladet, 15. marts, 2003, weekend, S. 15.
- Lillelund, Niels: Sådan var det i 90'erne. In: Jyllands-Posten, 16. november, 1999.
- Lindskov Hansen, Signe: Roman: Familiært harmonikasammenstød. In: Information, 27. marts, 2003, 1. sektion, S. 8.
- Misfeldt, Mai: Roman: En såret svømmer. In: Berlingske Tidende, 6. juni, 2003, 2. sektion, magasin, S. 5.
- Misik, Robert: Der Weg ins Freie. In: Der Standard, Album, 9. September 2006, S. A4.
- Munk Rösing, Lilian: Roman: Alt det kærligheden ikke er. In: Politiken, 10. april, 2004, S. 13.
- Munk Rösing, Lilian: Roman: Længslen efter noget andet holder mig fast i en forudsigelig dans. In: Politiken, 6. marts, 2004, 4. sektion, S. 12.
- N.N.: Ekstremt velskrevet. In: Fyens Stiftstidende, 4. Juni, 2003.
- Skov, Leonora Christina: En „luksusfeminist“ taler ud. In: Berlingske Tidende, 27. marts, 2001.
- Skov, Leonora Christina: Kronik: Forelsket i et forkert køn. In: Politiken, 14. april 2004, 2. sektion, S. 7.
- Skov, Leonora Christina: Ligestilling: Nødvendig feministisk femkamp. In: Politiken, 27. marts, 2004, 4. sektion, S. 4.
- Skov, Leonora Christina: Under mine vingers skygge. In: B.T., 13. Juli, 2003, 2. sektion, kun for kvinder, S. 14.
- Skyum-Nielsen, Erik: Oprydning oppe i bolden. In: Information, 9. juli, 2004, S. 14.
- Tetzlaff, Marie: Roman: Hvad ugebladene ikke har med. In: Politiken, 12. marts, 2003, kultur, S. 2.

Thorsen, Lotte: Romandebut: På flugt fra fortiden. In: Politiken, 25. maj, 2003, 2. sektion, S. 4.

Thøgersen, Henning: Anoreksiforfattere. In: Weekendavisen, 15. august, 2002.

Wiemer, Liselotte: Soap og slim. In: Weekendavisen, 14. marts, 2003, 3. sektion, bøger, S.11.

Zeitschriftenartikel:

Bukdahl, Lars: I samme nu. Et tvetunget enquetesvar, mindst, om dansk skønlitteratur for tiden. In: Kritik, Nr. 168/69, S. 26-31.

Dahl, Henrik: Halvfemsernes fænomenologi. In: Kritik 141, S. 1-7.

Hauge, Hans: Generelle tendenser og genfærd i 1990'erne. In: Kritik, Nr. 141, S. 8-16.

Hejlskov Larsen, Steffen: Hybrider i 90'er-litteraturen – eller den alvidende fortæller, der forsvandt. In: Kritik, Nr. 121, S. 1-4.

Mai, Anne-Marie: Head over feet – sider af 1990'ernes danske litteratur. In: Kritik, Nr. 141, S. 17-24.

Mai, Anne-Marie: Nobody knows me like you know me. Tre noveller og et frasagn til et nyt årtusind. In: Kritik 168/69, S. 121-128.

Sekundärlitteratur:

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 70.

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Bendsen, Jannie: 70'erne- kvinder, litteratur og frigørelse. Om Lola Baidel. Auf: www.litteratursiden.dk

Berger, Wilhelm Richard: Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.

- Brinker-von der Heyde, Claudia; Scheuer, Helmut (Hrsg.): Familienmuster-Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, S. 7-12.
- Castells, Manuel: Das Informationszeitalter II. Die Macht der Identität. Opladen: Lesek + Budrich, 2002.
- Emkjær, Steffen: Fem års litteratur. 2000-2004. Århus: Systime, 2004.
- Erhardt, Rudolf: Unser alltäglicher Narzißmus. Lebensprobleme der (Post)-Moderne aus psychoanalytischer Sicht. Gelnhausen: Triga, 2000.
- Erhart, Walter: Thomas Manns Buddenbrooks und der Mythos zerfallender Familien. In: Brinker-von der Heyde, Claudia; Scheuer, Helmut (Hrsg.): Familienmuster-Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, S. 161-184.
- Fibiger, Johannes: Litteraturens linjer. København: Nordisk Forlag, 2005.
- Forderer, Christof: Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800. Stuttgart: Metzler, 1999.
- Frey, Hans-Peter; Haußer, Karl (Hrsg.): Identität: Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung. Stuttgart: Enke, 1987.
- Glomb, Stefan: Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997, S. 2.
- Gómez-Montero, Karina: Sinnverlust und Sinnsuche. Literarischer Nihilismus im deutschsprachigen Roman nach 1945. Köln: Böhlau, 1998.
- Gross, Gabrielle: Der Neid der Mutter auf die Tochter. Ein weibliches Konfliktfeld bei Fontane, Schnitzler, Keyserling und Thomas Mann. Bern: Peter Lang, 2002.
- Gymnich, Marion: Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung. In: Erll, Astrid u.a. (Hrsg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003.
- Hacking, Ian: Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001.

- Hedemand, Karin: Alt forladt – interview med Helle Højland. Auf: www.litteratursiden.dk
- Heinich, Nathalie: Das „zarte“ Geschlecht. Frauenbilder in der abendländischen Kultur. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1997.
- Herrmann, Britta: Töchter des Ödipus. Zur Geschichte eines Erzählmusters in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2001.
- Hoff, Dagmar von: Familiengeheimnisse: Inzest in Literatur und Film der Gegenwart. Köln: Böhlau, 2003.
- Høeg, Joan: 80'ernes litteratur. Auf: www.litteratursiden.dk
- Ipsen, Max: Kortprosa 1990-2003. Viborg: Systime, 2003, S. 20-21.
- Jensen Bunch, Mads: Minimalismen i dansk 1990'er-litteratur – gennembrud og forudsætninger. In: Jørgensen, Merete K. o.a. (Hrsg.): Danske studier 2003, 98. bind. København: Reitzels Forlag, 2003, S. 236-263.
- Johannsen, Nis: Litteraturens redskaber. København: Nordisk Forlag, 2003.
- Keupp, Heiner: Identitätskonstruktionen: Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999.
- Keupp, Heiner; Höfer, Renate (Hrsg.): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Larsen, Lisbeth: Jed udforsker verden ved at skrive – interview med Anne Lise Marstrand-Jørgensen. Auf: www.litteratursiden.dk.
- Macho, Thomas: Narziss und der Spiegel. Selbstrepräsentation in der Geschichte der Optik. In: Renger, Almut-Barbara (Hrsg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. Stuttgart: J.B. Metzler, 2002, S. 13-25.
- Mai, Anne Marie: ...finder hjem til kroppen. In: Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind IV. På Jorden. 1960-1990. København: Rosinante, 1997, S. 463-477.
- Mardsnova, Zalina: Erinnern und Vergessen als Themenkomplexe in der Literatur von Frauen. In: Arlt, Herbert (Hrsg.): Erinnern und Vergessen als Denkprinzipien. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002, S. 211-216.

- Mauelshagen, Claudia: Die Schatten des Vaters. Deutschsprachige Väterliteratur der siebziger und achtziger Jahre. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.
- Millner, Alexandra: Spiegeltexte. Das Spiegelmotiv in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Dargestellt an den Texten von Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard und Albert Drach. Wien: Univ., Diss., 1999.
- Neubert, Brigitte: Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945. Bonn: Bouvier, 1977.
- Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of memory“. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
- Pedersen, Katja: Et landskab i forvandling. In: Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind IV. På Jorden. 1960-1990. København: Rosinante, 1997, S. 535-545.
- Renger, Almut-Barbara: Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. Stuttgart: J.B. Metzler, 2002.
- Richard, Anne Birgitte: Et nyt kvindeligt univers. In: Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind IV. På Jorden. 1960-1990. København: Rosinante, 1997, S. 182-195.
- Richard, Anne Birgitte: Lidelsens Oprindelse. In: Møller Jensen, Elisabeth (Hrsg.): Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind IV. På Jorden. 1960-1990. København: Rosinante, 1997, S. 374-378.
- Roediger, Claudia: Der Roman in Dänemark - in den 80ern. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 1999.
- Sander, Gabriele: Vexierbilder des Ich: Zur Verwendung des Spiegelmotivs in der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit. In: Kamm, Jürgen (Hrsg.): Spuren der Identitätssuche in zeitgenössischen Literaturen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1994, S. 39-61.
- Schacter, Daniel L.: Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999.
- Schlacher, Angelika: Suzanne Brøgger: „Die Jadekatze“. Eine Gattungsanalyse. Wien: Univ., Dipl., 2003.

- Schoene, Anja Elisabeth: „Ach wäre fern, was ich liebe!“ Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil). Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Schulz, Kerstin: Identitätsfindung und Rollenspiel in Thomas Manns Romanen Joseph und seine Brüder und Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, S. 52-57.
- Schütter, Birgit: Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999.
- Skov, Leonora Christina: De røde sko – feminisme nu. København: Tiderne skifter. 2002.
- Skyum-Nielsen, Erik: Engle i sneen. Lyrik og prosa i 90erne. København: Gyldendal, 2000.
- Stidsen, Marianne: Udveje – fra 90'erne. København: Gads Forlag, 2001.
- Straub, Jürgen: Personale und Kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: Assmann, Aleida; Friese, Heidrun (Hrsg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, S. 73-104.
- Witthöft, Heide: Von Angesicht zu Angesicht. Literarische Spiegelszenen. New York: Peter Lang, 1998.
- Wolfzettel, Friedrich: ‚Vatersuche‘ und Postmoderne. In: Schulz-Buschhaus, Ulrich; Stierle, Karlheinz (Hrsg.): Projekte des Romans nach der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997, S. 369-404.
- Wolpers, Theodor (Hrsg.): Familienbindung als Schicksal. Wandlungen eines Motivbereichs in der neueren Literatur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1991-1994. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, S. 7-15.

7. Anhang

7.1. Interviews

Folgende Interviews mit Anne Lise Marstrand-Jørgensen, Leonora Christina Skov und Helle Højland wurden von mir selbst via e-Mail durchgeführt. Pia Tafdrup konnte mir aus Zeitgründen meine Fragen nicht beantworten, sandte mir stattdessen aber ein Interview zu, das Lisbeth Bonde von *Weekendavisen*⁴⁴⁸ mit ihr führte und thematisch sehr gut zu meinen eigenen Interviews passt.

7.1.1. Interview med Anne Lise Marstrand-Jørgensen

Hvad var din inspiration til at skrive „Det vi ved“?

Jeg ville gerne skrive en bog om erindring. Både fordi jeg synes det generelt er spændende, hvordan de historier vi kender, og de historier vi ikke kender om vores liv og vores baggrund virker ind på vores tilværelse og selvopfattelse. Og fordi jeg var optaget af forholdet mellem tid, kronologi og erindring. Derfor vidste jeg også, at bogen ikke skulle være strengt kronologisk opbygget, men hellere efterligne erindringens springende og anarkistiske natur. Derudover vidste jeg, at jeg gerne ville have en yngre kvindelig fortæller/hovedperson. Mange traditionelle selvbiografier – som jo også er erindringer, der som regel hævder at være og bliver læst som sande – er skrevet af mænd. Og de har ofte den samme – groft forenklet sagt – form, hvor et subjekt erobrer verden fra fødsel til bogen skrives. Jeg forestiller mig, at den optik er traditionelt mandligt – ikke sådan at forstå at kvinder ikke kan skrive tilsvarende og omvendt. At eroblingsmetaforen er en grundlæggende del af vestlig mandlig selvforståelse. Laura i bogen erobrer en anden verden, som på den ene side ikke har noget med hende selv at gøre, da det

⁴⁴⁸ Bonde, Lisbeth: Begæret og bogstaven. In: *Weekendavisen*, 23. April, 2004, 3. sektion, bøger, S. 8.

er sket før hendes fødsel, og på den anden side kommer til at betyde alt for den måde, hun ser sig selv på. Både nu og retrospektivt. Skammen arves, udstødtheden og ensomheden måske også. Inden jeg skrev ”Det vi ved” havde jeg i en periode beskæftiget mig en del med anderledes (lidt eller meget) selvbiografier f.eks Hong Kingston, Gertrude Stein og Doris Lessing. Derudover havde jeg læst Kristeva mfl. Det er svært at trække en lige linje fra læsning til skrift, men inspirerende var det i hvert fald, og nogle af mine tanker kom i hvert fald derfra. Ellers var inspirationen mere personlig/psykologisk.

Hvad var din intention til at skrive „Det vi ved“?

Se ovenstående.

Hvilken placering har „Det vi ved“ i dit forfatterskab? Hvad betyder bogen for dig?

Før *Det vi ved*, havde jeg udelukkende skrevet lyrik, så det var et stort spring for mig personligt. Jeg fandt det næsten grænseoverskridende at skrive prosa, mere nøgent og blottet på en måde. Men jeg opfattede det også som en nødvendig udfordring, for at bevæge mig kunstnerisk. Så bogen markerer en overgang for mig. Ikke sådan at forstå, at jeg har sagt farvel til lyrikken, jeg har bare bevist overfor mig selv, at jeg turde skrive prosa. Og lært meget.

Jeg læste „Det vi ved“ flere gange og vil betegne bogen som identitetsroman. Ville du tillade betegnelsen identitetsroman for bogen?

Ja, det er en udmærket betegnelse. Hovedpersonens identitet er en mosaik, der hele tiden lægges om eller til, samtidig med at der er en grundkerne, hun ikke kan komme uden om.

Kan du fortælle lidt om dine næste projekter? Er du i gang med at skrive noget nyt?

Jeg arbejder pt på mit hidtil mest eksperimenterende prosamanuskript, som jeg er ved at gøre færdigt. Jeg bevæger mig længere væk fra traditionel plotopbygning

og forsøger at lade prosa og lyrik møde hinanden uden at lade fortællingen forsvinde. Hvis det lyder uklart er det fordi, det er svært for mig at beskrive, præcis hvad jeg laver, mens jeg laver det.

Hvordan ville du beskrive dit forfatterskabs udvikling? Hvad har ændret sig, hvad er forblevet det samme?

Det er et svært spørgsmål, som nok kun kan besvares ordentligt senere - i tilbageblik. Jeg håber og tror, at jeg er blevet mere modig og arbejder mig hen imod en større grad af kunstnerisk frihed, hvor jeg også udforsker hvad prosaen kan, hvad lyrikken kan og hvor grænserne går ... hvis der er nogen. Og om det er nødvendige grænser eller konventionelle grænser.

Hvordan vurderer du kvindernes position eller rolle i dag?

Endnu et svært spørgsmål. Jeg mener i hvert fald, det er en illusion at tro, at mænd og kvinder har lige vilkår og at deres kunst vurderes på samme måde. Meget har ændret sig, men der er også meget, der går uendelig langsomt. Men i sidste ende handler det naturligvis mere om kunstnerisk projekt og om indstilling end om køn. Alligevel synes jeg, der er uudtalte forventninger til kvinders litteratur, ligesom der er uudtalte begrænsninger. Det handler ikke om at skrive litteratur om følelser og ikke få anerkendelse for det, som det af og til hævdes. Jeg tror det er mere subtilt – vi har stadigvæk travlt med at holde hinanden i skak og småborgerligheden trives også på køns-området. Det vi kalder kvindelige og mandlige værdier sættes op overfor hinanden, som om det var indlysende størrelser, og det behøver det jo slet ikke være. Det ville være godt med nogle flere eksperimenterende kvinder. Det er stadigvæk svært at være en kvinde, der vælger utraditionelt især i forhold til familie, partner osv.

Hvordan vurderer du kvindelitteraturen i dag?

Se ovenfor.

Hvad synes du, er de centrale strømninger i kvindelitteraturen i dag?

Der er mange modsatrettede strømninger. De vilde og kritiske røster eksisterer side om side med de pæne og afdæmpede. Vi kan faktisk lære meget af nyere mellemøstlige kvindelige forfattere – der er en større trang til formeksperimenter og udforskning af kvindelighedens mange facetter. F.eks Assia Djebar, finske Ranya Paasonen, Miral Al-Tahawi.

Hvad siger du til ”anklagen af”, at litteraturen har mistet sin sociale/kritiske funktion?

Først og fremmest synes jeg, det er malplaceret at kræve noget bestemt af kunsten – at den skal være kritisk, politisk eller det modsatte. Den slags forventninger er begrænsende, og begrænsninger skaber ikke bedre kunst. Dernæst er jeg ikke sikker på, at litteraturen har mistet sin sociale/kritiske funktion. Spørgsmålet er bare, hvordan den kommer til udtryk. Man kan jo godt kritisere ved at skrive noget, der værdimæssigt er i opposition til gældende normer. Så er det som om kunsten bliver ved med at række hånden op og sige ”men, man kunne også...”. Desuden tror jeg – men det står for helt egen regning – at vi kommer til at se flere decideret politisk kritiske værker i de kommende år. På en helt anden måde end politisk litteratur i 70’erne, men alligevel. F.eks at skrive om mennesker i samfundets randområder kan også have en social/kritisk funktion. Og så er der en forfatter som den belgiske Dimitri Verhulst (*Hotel Problemski*) der retter en stærk kritik af den måde, vi tager imod flygtninge på i et værk, der også litterært er holdbart. Den slags tror jeg, der kommer mere af.

Deutsche Übersetzung: Interview mit Anne Lise Marstrand-Jørgensen

Was hat dich dazu inspiriert „Det vi ved“ zu schreiben?

Ich wollte gerne ein Buch über Erinnerung schreiben, vor allem, weil ich glaube, dass es generell spannend ist, Geschichten zu lesen, die wir kennen und die wir nicht kennen, die von unserem Leben und unserem Hintergrund berichten und die auf unsere Gegenwart und unsere Selbstauffassung einwirken. Deshalb wusste ich auch, dass das Buch nicht streng chronologisch aufgebaut sein, sondern der springenden und anarchistischen Natur der Erinnerung ähneln sollte. Darüberhinaus war mir klar, dass ich gerne eine jüngere weibliche Hauptperson bzw. eine Erzählerin haben wollte. Viele traditionelle Selbstbiographien – die ja auch Erinnerungen sind und in der Regel als Wahrheit gelesen werden – wurden von Männern geschrieben. Diese haben oft die gleiche Form, wo ein Subjekt von der Geburt bis zu dem Zeitpunkt, an dem das Buch geschrieben wird, die Welt erobert. Ich stelle mir vor, dass diese Darstellung traditionell männlich ist. Das soll jedoch nicht so verstanden werden, dass Frauen nicht so schreiben können oder umgekehrt, dass die Eroberungsmetapher ein grundlegender Teil des westlichen männlichen Selbstverständnisses ist. Laura erobert in dem Buch eine andere Welt, die auf der einen Seite nichts für ihr selbst zu tun hat, da dies vor ihrer Geburt geschehen ist. Auf der anderen Seite bedeutet das für sie, wie sie sich selbst sieht, sowohl jetzt als auch retrospektiv. Die Scham wird geerbt, das Ausgestoßensein und vielleicht auch die Einsamkeit. Bevor ich *Det vi ved* schrieb, habe ich mich eine Zeit lang (mehr oder weniger) mit anderen Selbstbiographien beschäftigt wie beispielsweise von Hong Kingston, Gertrude Stein und Doris Lessing. Darüber hinaus habe ich Kristeva und viele andere Autoren gelesen. Es ist schwer eine Linie vom Lesen zum Schreiben zu ziehen, aber es war auf jeden Fall inspirierend, und einige meiner Gedanken kommen auf jeden Fall von dort. Sonst war meine Inspiration mehr persönlicher bzw. psychologischer Natur.

Welchen Platz nimmt „Det vi ved“ in deinem schriftstellerischen Schaffen ein?

Was bedeutet das Buch für dich?

Vor *Det vi ved* habe ich ausschließlich Lyrik geschrieben. Deshalb war das für mich persönlich ein großer Sprung. Ich fand es beinahe grenzüberschreitend, Prosa zu schreiben, nüchterner und entblößend auf eine Weise, aber ich fasste das auch als eine notwendige Herausforderung auf, um mich künstlerisch zu entwickeln. Das Buch markiert also einen Übergang für mich. Das soll aber nicht heißen, dass ich mich von der Lyrik verabschiedet habe. Ich habe mir nur selbst bewiesen, dass ich Prosa zu schreiben wagte und ich habe dabei viel gelernt.

Ich habe „Det vi ved“ mehrmals gelesen. Ich würde das Buch als Identitätsroman bezeichnen. Würdest du die Bezeichnung Identitätsroman für das Buch zulassen?

Ja, das ist eine ausgezeichnete Bezeichnung. Die Identität der Hauptperson ist ein Mosaik, das die ganze Zeit umgelegt werden kann, gleichzeitig gibt es einen Gunkern, ohne den sie nicht auskommen kann.

Kannst du ein bisschen über deine nächsten Projekte erzählen? Schreibst du gerade wieder etwas Neues?

Ich arbeite zur Zeit an meinem experimentierfreudigsten Prosamanuskript, das ich bald beenden werde. Ich bewege mich dabei weg vom traditionellen Plotaufbau und versuche Prosa und Lyrik zusammenzuführen, ohne die Erzählung verschwinden zu lassen. Wenn das unverständlich klingen mag, liegt das daran, dass es einfach schwer für mich ist, etwas genau zu beschreiben, während ich es tue.

Wie würdest du deine Entwicklung als Autorin beschreiben? Was hat sich geändert, was ist gleich geblieben?

Das ist eine schwierige Frage, die erst später – im Rückblick – beantwortet werden kann. Ich glaube, dass ich in meiner Entwicklung mutiger geworden bin, dass ich mich zu einem höheren Grad an künstlerischer Freiheit vorarbeite, wo ich

herausfinde, was die Prosa und was die Lyrik kann, wo die Grenzen verlaufen. Und wenn es welche gibt, ob es notwendige oder konventionelle Grenzen sind.

Wie beurteilst du die Rolle der Frau heutzutage?

Das ist auch eine schwierige Frage. Ich denke auf jeden Fall, dass es eine Illusion ist zu glauben, dass Männer und Frauen die gleichen Bedingungen vorfinden und dass ihre Kunst auf dieselbe Art bewertet wird. Es hat sich viel geändert, aber es gibt auch Vieles, das unglaublich langsam vorangeht. Doch letztendlich geht es vorrangig um das künstlerische Projekt und mehr um Einstellungen als um das Geschlecht. Trotzdem glaube ich, dass es unausgesprochene Erwartungen an die Frauenliteratur gibt, genauso wie es unausgesprochene Begrenzungen gibt. Dabei geht es nicht darum, eine Literatur über Gefühle zu schreiben und keine Anerkennung dafür zu bekommen, wie dies ab und zu behauptet wird. Ich glaube das ist mehr subtil – wir haben ständig damit zu tun, einander in Schach zu halten und die Kleinbürgerlichkeit gedeiht auch im Umfeld des Geschlechts. Männliche und weibliche Werte werden einander gegenüber gestellt, als ob sie einleuchtende Größen wären, und das brauchen sie ja nicht zu sein. Mehrere experimentierende Frauen würden gut tun, denn es ist noch immer schwer eine Frau zu sein, wenn sie den untraditionellen Weg wählt, insbesondere wenn es um den Partner und die Familie geht.

Was sind deiner Meinung nach die zentralen Strömungen in der zeitgenössischen Frauenliteratur?

Es gibt viele entgegengesetzte Strömungen. Die wilden und kritischen Stimmen existieren Seite an Seite mit den netten und gedämpften. Wir können viel von den neueren mittelöstlichen Schriftstellerinnen lernen. Dort gibt es einen großen Drang nach Formexperimenten und der Erforschung der vielen Facetten der Weiblichkeit. Zum Beispiel: Assia Djebar, die finnische Ranya Paasonen, Miral Al-Tahawi.

Wie kommentierst du den "Vorwurf", dass die Literatur ihre soziale/kritische Funktion verloren hat?

Vorrangig denke ich, dass es fehlplatziert ist, etwas Bestimmtes von der Kunst zu fordern – ob sie kritisch, politisch oder das Gegenteil sein soll. Diese Erwartungen sind begrenzend und Begrenzungen schaffen keine bessere Kunst. Darüberhinaus bin ich mir nicht sicher, ob die Literatur ihre soziale, kritische Funktion verloren hat. Die Frage ist, wie das zum Ausdruck kommt. Wenn man etwas schreibt, kann man kritisieren, was wertemäßig im Gegensatz zu den geltenden Normen steht. Das ist, als ob die Kunst die Hände hebt und sagt: "Aber, man kann doch..." Außerdem glaube ich, dass wir mehrere dezidierte politisch-kritische Werke in den nächsten Jahren sehen werden, wenn auch auf eine ganz andere Art und Weise als die politische Literatur in den 70er Jahren. Über Menschen in den Randgebieten der Gesellschaft zu schreiben, kann auch eine soziale/kritische Funktion haben. So gibt es einen Schriftsteller, den belgischen Autor Dimitri Verhulst (*Hotel Problemski*), der starke Kritik an der Haltung übt, die wir gegenüber Flüchtlingen einnehmen. Diese Art der Literatur wird meiner Meinung nach verstärkt erscheinen.

7.1.2. Interview med Leonora Christina Skov

Hvad var din inspiration til at skrive „Rygsvømmeren“?

Jeg har altid villet være forfatter. Lige siden jeg som seks-syv-årig sad og skrev mine første, små historier, men da jeg flyttede til København, fik jeg nok at gøre med at klare mig igennem studiet, bryde med mine forældre, springe ud som lesbisk, finde venner osv. I 2002, da jeg var 25 år, redigerede jeg den feministiske antologi *De røde sko – feminisme nu*, og midt i forordet kunne jeg bare mærke, at tiden var inde. Jeg kunne simpelthen ikke skrive flere feministiske kamptekster og akademiske tekster, før jeg havde skrevet den bog.

Jeg havde gået med tre scener i hovedet temmelig længe: 1) Ung, psykisk ustabil kvinde alene i hvidmalet storbyejlighed. Hun sidder i et hjørne, imens væggene trækker sig sammen om hende. 2) Lille pige i rødt tylskørt hvirvler rundt og rundt på stor grøn græsplæne. 3) Klart billede af præstegård / min farmor og farfars gamle gård. Jeg vidste, at noget af handlingen skulle udspille sig der. Jeg vidste også, at homoseksualitet, kønsoverskridelse og perversion skulle indgå ukommenteret. Og jeg vidste, at hovedtemaet skulle være noget med maskering, fortrængning og destruktion. Gentagelsestvang, om du vil.

Af udefrakommende inspiration vil jeg særligt nævne tre romaner: Siri Hustvedt: *The Blindfold*, Kirsten Hammann: *Mellem Tænderne* og Angela Carter: *The Magic Toyshop*. Jeg er vild med kønsoverskridelsestemaet hos Hustvedt, vreden hos Hammann og magien hos Carter. Desuden mindes jeg, at jeg hørte Tori Amos og PJ Harvey noget nær nonstop, mens jeg skrev. Jeg havde brug for deres stemmer. Det mest frustrerende ved at skrive var og er, at mine frembringelser er så lydløse og i grunden ikke rigtig er, før de bliver læst.

Hvad var din intention til at skrive „Rygsvømmeren”?

Jeg ville skrive sådan en bog, som jeg selv gerne ville læse – men som jeg ikke kunne finde nogen steder i Danmark. En bog, der var vild, eksperimenterende og sindssyg. Jeg ville også finde en stemme, der ikke mindede om andres, og skabe et univers, som læseren kunne huske. På det tidspunkt var jeg temmelig træt af anæmisk forfatterskolelitteratur, og det er jeg stadig. Jeg ser pointen i at skrive kort og koncist, men jeg er bare ikke sådan, og jeg savner større armbevægelser i litteraturen i Danmark. Jeg kan ikke se, hvorfor det skal være så tyst og kontrolleret, det hele.

Rygsvømmeren var også meget et skrig; så hør mig dog! Eller en knyttet hånd gennem en mur. Det var sådan, det føltes, mens jeg skrev. Hvorvidt nogen ville læse den, var mindre væsentligt for mig i den proces. Jeg havde det bare sådan, at den bog skulle ud.

Hvilken placering har „Rygsvømmeren” i dit forfatterskab? Hvad betyder bogen for dig?

Rygsvømmeren var min første roman, så selvfølgelig betyder den meget for mig. Også i dag, fire år efter. Jeg har aldrig læst den, efter at den er udkommet, og jeg er faktisk ikke engang sikker på, at jeg vil kunne gengive handlingen på nogen rimelig måde. Men jeg føler meget, at det var den bog, jeg måtte skrive på det tidspunkt. At det var det helt rigtige at gøre.

Jeg læste „Rygsvømmeren” flere gange og vil betegne bogen som identitetsroman. Ville du tillade betegnelsen identitetsroman for bogen?

Det lyder som en meget rimelig genrebetegnelse, ja. Når jeg har skullet beskrive bogen i få ord, har jeg ofte kaldt den ”en morbid fortælling om kvinden Cora, der hutler sig igennem tilværelsen som pyroman i København, til hun ser sig selv i den misbrugte pige, Alba, og beslutter, at den onde cirkel må slutes og misbruget holde.

Kan du fortælle lidt om dine næste projekter? Er du i gang med at skrive noget nyt?

Siden *Rygsvømmeren* har jeg skrevet en magisterkonferens i litteraturvidenskab. I forgårs afleverede jeg det endelige udkast til min næste roman, *Champagnepigen*, der udkommer 11. maj. Og så er jeg i den indledende fase af en debat/samtale/mailbog om feminisme med forfatteren Maria Helleberg. Stilen er en del strammere denne gang og handlingen noget tydeligere. Jeg arbejder meget med det usagte, dialogformen og talende pauser og er i vid udstrækning gået bort fra det ornamenterede sprog og de arabeske sætninger. På en måde kan man vel sige, at jeg kører en maksimalistisk stil i en minimalistisk form denne gang. Jeg er spændt på, hvad læserne vil sige!

Hvordan ville du beskrive dit forfatterskabs udvikling? Hvad har ændret sig, hvad er forblevet det samme?

Sproget har ændret sig en del, men jeg er stadig optaget af traumer, der gentager sig, misbrug, grænseoverskridelse, fortrængning og langt ude seksuelle praksisser. Jeg har også en forkærlighed for dobbeltgænger, har en af mine læsere gjort mig opmærksom på denne gang. Identitetstemaet er ikke så stort i *Champagnepigen*, for hovedpersonen er i slutningen af 30erne denne gang. Det store tema er snarere skyld; hvordan man lever eller ikke lever med den.

Hvordan vurderer du kvindernes position eller rolle i dag?

Har du læst *De røde sko*? Hvis ikke, sender jeg dig forordet attached. Jeg har lidt for meget at sige om det emne til, at jeg kan starte på det her.

Hvordan vurderer du kvindelitteraturen i dag?

For mig at se er kvindelitteratur er temmelig problematisk kategorisering. Man kalder jo ikke litteratur skrevet af mænd for 'mandelitteratur', og grunden er vel, at litteratur skrevet af mænd stadig regnes for litteratur per se. Så kan kvinderne få deres eget reservat, hvor de kan skrive om deres kvindespecifikke problemer. Hvis jeg skal svare på dit spørgsmål, må jeg sige, at litteratur skrevet af kvinder

klarer sig rimelig godt i Danmark i disse år, men at der stadig er udbredt tendens til, at anmelderne ikke vurderer den på lige fod med litteratur skrevet af mænd. Når kvinder inddrager deres egen historie, bliver det fortsat regnet for privat med streg til irrelevant. Når mænd gør det samme, bliver det regnet for almenmenneskeligt og stor kunst. Elisabeth Møller Jensen har skrevet klogt om det, da hun parallelanalyserede receptionen på Bettina Heltbergs *Deadline* og Jens Christian Grøndahl (kan ikke huske hvilken bog) *Pointen* var, at de begge skrev om egne erfaringer, men at det kun var Heltberg, der blev hamret for det.

Problemet ved alt det, jeg skriver lige nu, er, at det ikke er tilstrækkeligt underbygget, fordi vi i den grad mangler analyser på området. Vi mangler simpelthen nogen, der sætter sig ned og tæller, hvor mange mænd vs. kvinder, der anmelder, hvor mange bøger af mænd vs. kvinder, der bliver anmeldt, hvor tit mænd anmelder kvinder og omvendt og hvor tit bøger af mænd vs. kvinder bliver diskvalificeret fordi de fremstår 'private'. Indtil da kan jeg ikke komme med anden vurdering, end at vi har nogle markante kvindelige forfattere i Danmark, der klarer sig rigtig godt. Kirsten Thorup, Hammann, Naja Marie Aidt, Ursula Ankjær Olsen, Mette Moestrup og Julia Butschkow er nogle af mine favoritter.

Hvad synes du, er de centrale strømninger i kvindelitteraturen i dag?

Jeg tror ikke, at kvinder tematiserer problemstillinger i deres værker, som mænd ikke også tematiserer. Men som anmelder på Weekendavisen kan jeg jo se, at både mandlige og kvindelige forfattere er meget glade for at skrive om sig selv/deres traumer/deres familie og iscenesætte deres bøger som halv-private bekendelser, løftet op på et højere niveau. Jf. Knud Romers *Den som blinker*, Merete Pryds Helles seneste (om sit terapiforløb), Helle Helles *Rødby*, Kim Leines Kalak, Kristian Ditlev Jensens *Det bliver sagt osv.* Man skal helst have haft det hårdt eller have en heftig familiehistorie at fortælle. Så er man sikker på at blive hørt.

Hvad siger du til "anklagen af", at litteraturen har mistet sin sociale/kritiske funktion?

Hvad er det for en litteratur, du mener? tænker jeg. Personligt har jeg i høj grad et socialt og kritisk sigte, og det vil jeg tro, at de fleste, der skriver, har. Man vil jo verden noget, når man sidder her og bruger sig liv på noget så brødløst. Måske er en del forfattere (minus undertegnede..) knap så højtråbende på den politisk måde, som forfatterne var i 70erne. Men det betyder måske bare, at det, de vil sige, ligger et andet sted.

Interview mit Leonora Christina Skov: Deutsche Übersetzung

Was hat dich dazu inspiriert „Rygsvømmeren“ zu schreiben?

Ich wollte immer eine Schriftstellerin sein und das, seit ich mit sechs Jahren, meine ersten kleinen Geschichten schrieb. Als ich nach Kopenhagen zog, war ich viel zu sehr damit beschäftigt, meinem Studium nachzugehen, mit meinen Eltern zu brechen, mich als lesbisch zu outen, Freunde zu finden usw. Im Jahr 2002, als ich 25 Jahre alt war, redigierte ich die feministische Anthologie *Die roten Schuhe – Feminismus heute*, und mitten im Vorwort merkte ich einfach, dass die Zeit reif war. Ich könnte einfach keine feministischen Kampftexte und akademischen Abhandlungen schreiben, bevor ich nicht dieses Buch geschrieben hatte.

Drei Szenen bewegten sich ziemlich lange in meinem Kopf: 1) Junge, psychisch instabile Frau, allein in einer weiß ausgemalten Wohnung in der Großstadt. Sie sitzt in einer Ecke, während die Wände sich um sie zusammen ziehen. 2) Kleines Mädchen in einem roten Tüllrock wirbelt auf einer großen grünen Wiese herum. 3) Klares Bild eines Priesterhofes - der alte Hof meiner Großeltern. Ich wusste, dass sich ein Teil der Handlung dort abspielen sollte. Ich wusste auch, dass Homosexualität, Geschlechtsüberschreitung und Perversion unkommentiert eingeflochten werden sollten. Und ich wusste, dass das Hauptthema etwas mit Maskierung, Verdrängung und Zerstörung zu tun haben sollte, mit Wiederholungszwang, wenn du möchtest.

Als Inspiration von außen würde ich im speziellen drei Romane nennen: Siri Hustvedt: *The Blindfold*, Kirsten Hammann: *Mellem Tænderne* und Angela Carter: *The magic Toyshop*. Ich bin begeistert vom Thema der Geschlechtsüberschreitung bei Hustvedt, dem Zorn bei Hammann und der Magie bei Carter. Außerdem erinnere ich mich, dass ich Tori Amos und PJ Harvey nonstop hörte, während ich das Buch schrieb. Ich brauchte ihre Stimmen. Das frustrierendste beim Schreiben war und ist, dass das, was ich hervorbringe, so lautlos und im Grunde nicht real ist, bevor es gelesen wird.

Was war deine Intention?

Ich wollte ein Buch schreiben, das ich selbst gerne lesen würde – aber das in Dänemark nicht gefunden werden kann, ein Buch, das wild, experimentierend und wahnsinnig ist. Ich wollte auch eine Stimme finden, die nicht an andere erinnerte, und ein Universum schaffen, an das sich der Leser erinnern kann. Zu diesem Zeitpunkt war ich der *Forfatterskole* Literatur sehr müde und das bin ich immer noch. Ich sehe eine Pointe darin, kurz und präzise zu schreiben, aber so bin ich nicht und ich vermisse die größeren Armbewegungen in der dänischen Literatur. Ich kann nicht sehen, warum das Ganze so still und kontrolliert sein muss. *Rygsvømmeren* war ja auch ein Schrei: So höre mich doch! Oder eine geballte Faust gegen eine Mauer. So hat es sich angefühlt, als ich schrieb. Inwieweit das jemand lesen würde, war in diesem Prozess weniger wesentlich für mich. Ich wollte nur, dass das Buch heraus kommt.

Welchen Platz hat „Rygsvømmeren“ in deiner schriftstellerischen Tätigkeit?

Was bedeutet das Buch für dich?

Rygsvømmeren war mein erster Roman. Deshalb bedeutet er sehr viel für mich, auch heute noch, vier Jahre später. Ich habe es nicht mehr gelesen, nachdem es herausgekommen war, und ich bin nicht einmal sicher, ob ich die Handlung auf eine angemessene Art und Weise wiedergeben könnte. Aber ich bin überzeugt davon, dass es das Buch war, das ich zu diesem Zeitpunkt schreiben musste. Das zu tun, war richtig.

Ich habe „Rygsvømmeren“ mehrmals gelesen. Ich würde das Buch als Identitätsroman bezeichnen. Würdest du die Bezeichnung Identitätsroman für das Buch zulassen?

Das klingt wie eine sehr vernünftige Genrebezeichnung, ja. Wenn ich das Buch in wenigen Worten beschreiben sollte, habe ich es oft als eine morbide Erzählung über die Frau Cora bezeichnet, die sich im Zustand einer Pyromanin in Kopenhagen versteckt, bis sie sich selbst in dem missbrauchten Mädchen Alba

sieht und beschließt, dass dieser Zirkel beendet und der Missbrauch gestoppt werden muss.

Kannst du ein bisschen über deine nächsten Projekte erzählen? Schreibst du gerade wieder etwas?

Seit *Rygsvømmeren* habe ich eine Magisterarbeit in Literaturwissenschaft geschrieben. Vor einigen Tagen lieferte ich endlich den Entwurf meines nächsten Romans, *Champagnepigen*, ab, der am 11. Mai erscheint. Und ich bin in der einleitenden Phase einer Debatte/Gespräch/Mailbuch über den Feminismus mit der Autorin Maria Helleberg.

Der Stil in meinem neuen Buch ist zum Teil strammer und die Handlung etwas deutlicher. Ich arbeite sehr viel mit dem Gesagten, der Dialogform und sprechenden Pausen und bin von der ausgeschmückten Sprache und den arabeskartigen Sätzen weggegangen. Auf eine Art und Weise kann man sagen, dass ich einen maximalistischen Stil in eine minimalistische Form bringe.

Wie würdest du deine Entwicklung als Autorin beschreiben? Was hat sich geändert, was ist gleich geblieben?

Meine Sprache hat sich zum Teil verändert, aber ich bin noch immer eingenommen von sich wiederholenden Traumata, wie dem Missbrauch, Grenzüberschreitungen, der Verdrängung und darüber hinaus den sexuellen Praktiken. Ich habe auch ein Faible für Doppelgeherei, wie mich einer meiner Leser aufmerksam machte. Das Identitätsthema ist in *Champagnepigen* nicht so ausgeprägt, denn die Hauptperson ist diesmal Ende 30. Das große Thema ist eher die Schuld und wie man damit lebt oder nicht lebt.

Wie beurteilst du die Rolle der Frau heutzutage?

Zu diesem Thema habe ich viel zuviel zu sagen, so dass ich hier nicht beginnen kann...

Wie beurteilst du die zeitgenössische Frauenliteratur?

Für mich ist die Frauenliteratur eine ziemlich problematische Kategorisierung. Man nennt ja Literatur, die von Männern geschrieben wird, auch nicht Männerliteratur. Der Grund dafür ist wohl, dass die Literatur, die von Männern geschrieben wird, als Literatur per se angesehen wird. Deshalb bekommen die Frauen ihr eigenes Reservat, wo sie über ihre frauenspezifischen Probleme schreiben können. Wenn ich auf die gestellte Frage antworten soll, muss ich sagen, dass sich die Literatur, die von Frauen geschrieben wird, in den letzten Jahren sehr gut in Dänemark entwickelt hat. Aber leider gibt es noch immer die Tendenz, dass Kritiker sie nicht gleich bewerten wie jene Literatur, die von Männern geschrieben wird. Wenn Frauen ihre eigene Geschichte einflechten, wird das noch immer als privat, mit einer Linie zum Irrelevanten abgetan. Wenn Männer das gleiche tun, wird das als allgemein menschlich und als große Kunst angesehen. Elisabeth Møller Jensen hat das sehr gut beschrieben, als sie die Rezensionen von Bettina Heltbergs Buch *Deadline* und die eines Buches von Jens Christian Grøndahl (an den Titel kann ich mich nicht erinnern) parallel analysierte. Der Punkt war, dass beide über eigene Erfahrungen schrieben, aber dies nur Heltberg vorgeworfen wurde. Das Problem bei all dem ist, dass es nicht weitreichend untermauert ist, weil es uns an Analysen mangelt. Es fehlt uns jemand, der sich hinsetzt und zählt, wie viele Männer im Verhältnis zu Frauen rezensieren, wieviele Bücher von Männern im Gegensatz zu denen von Frauen rezensiert werden, wie oft Männer Frauen rezensieren und umgekehrt und wie oft Bücher von Männern im Gegensatz zu Frauen disqualifiziert werden, weil sie als privat erscheinen. Ich kann nicht mit einer anderen Wertung kommen, als dass wir einige markante weibliche Autoren in Dänemark haben, die sich sehr gut entwickeln. Kirsten Thorup, Hammann, Naja Marie Aidt, Ursula Andkjær, Mette Moestrup und Julia Butschkow sind einige meiner Favoriten.

Was sind deiner Meinung nach die zentralen Strömungen in der zeitgenössischen Frauenliteratur?

Ich glaube nicht, dass Frauen Probleme in ihren Werken thematisieren, die Männer nicht auch thematisieren. Aber als Kritiker bei Weekendavisen kann ich sehen, dass sowohl männliche als auch weibliche Autoren es bevorzugen über sich selbst, ihre Traumata, ihre Familien zu schreiben und ihre Bücher als halb-private Bekenntnisse in Szene setzen. Zum Beispiel Knud Romers *Den som blinker*, Merete Pryds Helles letztes Buch (über ihren Therapieverlauf), Helle Helles *Rødby*, Kim Leines *Kalak*, Kristian Ditlev Jensens *Det bliver sagt* usw. Man sollte es schwer gehabt haben oder eine heftige Familiengeschichte zu erzählen haben. Dann kann man sicher sein, gehört zu werden.

Was sagst du zu dem Vorwurf, dass die Literatur ihre soziale/kritische Funktion verloren hat?

Persönlich habe ich in hohem Maße einen sozialen und kritischen Blickwinkel, und ich glaube, dass ihn die meisten haben. Vielleicht ist ein Teil der Autoren nicht so hochtrabend auf die politische Art und Weise, wie die Autoren in den 70ern. Aber das bedeutet vielleicht nur, dass das, was sie sagen wollen, an einem anderen Ort liegt.

7.1.3. Interview med Helle Højland

Hvad var din inspiration til at skrive „Alt forladt“?

Jeg fik ideen til *Alt forladt*, da mit yngste datter blev født i 1996. På det tidspunkt havde jeg, oven på mine ret klassisk skrevede ungdomsromaner, været inde i en eksperimenterende skrivefase, hvor forlaget nok synes, det var interessant, det jeg skrev, men ikke klar til udgivelse. Med *Alt forladt* besluttede jeg mig for at skrive noget som andre end jeg selv (og min nærmeste fanklub) kunne forstå! Ideen kom til mig, som et stofligt/filmisk billede, der dumpede ned i hovedet på mig. Jeg så en kvinde, der sad i en stor herskabslejlighed. Rummene var ladet af mange gamle følelser, hun var ved at rydde op på konkret men også symbolsk i sit liv. Sådan opstår ideer for mig og opgaven består så i, at folde billedet ud/undersøge det og finde ud af hvilken form, ideen skal forløses i. Mine historier er altså fiktive, men selvfølgelig inspireret af mennesker, jeg har kendt eller hørt om.

Hvad var din intention til at skrive „Alt forladt“?

Med *Alt forladt*, blev jeg i løbet af processen interesseret i at undersøge Ibens reaktion, når hun var spændt ud imellem to på hver sin måde dominerende og alt fortærende mænd. Det var en lang undersøgelse - jeg skriver desværre ikke særligt hurtigt, det er vigtigt for mig at føle stoffet frem med en historie som *Alt forladt*. Og på det tidspunkt havde jeg også to småbørn. Fra år 2000 etablerede jeg en responsgruppe, som stadig eksisterer og som jeg har meget stor glæde af. Jeg kunne aldrig drømme om at sende noget til forlaget, som mine kollegaer ikke havde været inde over og givet kritik på!

Hvilken placering har „Alt forladt“ i dit forfatterskab? Hvad betyder bogen for dig?

Alt forladt er min debut som 'voksen' forfatter og den har været en lang proces, derfor betyder den meget for mig på rigtig mange måder.

Jeg læste „Alt forladt“ flere gange og vil betegne bogen som identitetsroman.

Ville du tillade betegnelsen identitetsroman for bogen?

Jeg synes det er en pragtfuld betegnelse, som jeg herefter vil tillade mig at bruge.

Kan du fortælle lidt om dine næste projekter? Er du i gang med at skrive noget nyt?

Jeg er altid i gang med noget nyt. Har flere halvfærdige projekter liggende, som jeg gerne ville have tid til at fordybe mig i/følge ud, men der skal desværre også betales regninger. Så jeg underviser en del og skriver journalistiske opgaver sideløbende. Og som sagt, har jeg erkendt, at jeg nok er mere følelsesforfatter end egentlig håndværker. Jeg håber dog, at min næste roman bliver udgivet inden alt for længe, og den vil du nok også betegne som en identitetsroman. Her lidt om handlingen i romanen der hedder *Skade*: Lily er i starten af fyrrerne, bibliotekar og gift med Søren, der har sit eget tømrerfirma, hvor deres søn Jakob er i lære. Lily er udefra set indbegrebet af en velfungerende medborger fra den højere provinsmiddelklasse. Det falder Lily naturligt at tage plejeorlov og passe sin mor, da hun bliver dødssyg af kræft.

Hvordan ville du beskrive dit forfatterskabs udvikling? Hvad har ændret sig, hvad er forblevet det samme?

Jeg debuterede i 1987 med en ungdomsroman, jeg skrev da jeg var 20 år. Jeg håber at mit sprog og min form har ændret sig, men jeg oplever at det stadig er forhold imellem mennesker/kønnene der interesserer mig. Men selvfølgelig ændrer emnerne/temaerne sig, som jeg bliver ældre.

Hvordan vurderer du kvindernes position eller rolle i dag?

Det var et meget stort spørgsmål... Jeg oplever, at der stadig er et stykke vej til reel ligestilling. Det er fortsat kvinderne, der tager orlov for at passe børn, indstiller deres karriere osv. Det er fortsat mændene, der får mest i løn og sidder på de vigtige poster i samfundet. Det er vigtigt at understrege, at det er et fælles

anliggende og det kræver omstilling og velvilje fra begge køn, at ændre disse uligheder.

Hvordan vurderer du kvindelitteraturen i dag?

Problemet med kvindelitteratur er måske netop betegnelsen kvindelitteratur! Kvinder læser bøger af både kvindelige og mandlige forfattere, mænd læser bøger af mænd. Det er meget svært at vide, hvad der skal til, for at mænd reelt finder kvinders tanker interessante, uden at kvinderne skal camouflere deres tanker med maskulinitet.

Hvad synes du, er de centrale strømninger i kvindelitteraturen i dag?

I Danmark/Norden er der de forfattere, der lægger sig op af den maskuline form, men så drejer den til f.eks. femikrimien. Eller der er den mere minimalistiske form, jeg ser som et mere ærligt feminint bud. Men jeg kunne da godt savne noget mere hudløst kvindelitteratur i Danmark, som jeg synes en forfatter som f.eks. jeres Elfriede Jelinek repræsenterer.

Hvad siger du til ”anklagen af”, at litteraturen har mistet sin sociale/kritiske funktion?

Jeg ser denne tid som en overgangsperiode. Den gammeldags feministiske litteratur var nødvendig, men holder ikke i dag. Det er et fælles anliggende kønnene imellem. Kvinderne skal turde udstille sig selv, som f.eks. Jelinek og mændene skal turde lytte - og blive klogere!

Interview mit Helle Højland: Deutsche Übersetzung

Was hat dich dazu inspiriert „Alt forladt“ zu schreiben?

Ich bekam die Idee zu *Alt forladt*, als meine jüngste Tochter im Jahr 1996 geboren wurde. Zu diesem Zeitpunkt befand ich mich, abgesehen von meinen recht klassisch geschriebenen Jugendromanen, in einer experimentierenden Schreibphase. Der Verlag war der Ansicht, dass es interessant ist, was ich schrieb, aber noch nicht bereit für eine Veröffentlichung. Mit *Alt forladt* beschloss ich, für mich etwas zu schreiben, das andere als ich selbst (und mein nächster Fanclub) verstehen konnten. Die Idee kam mir wie ein stoffliches/filmisches Bild, das sich in meinem Kopf festsetzte. Ich sah eine Frau, die in einer großen herrschaftlichen Wohnung saß. Die Räume waren gefüllt mit vielen alten Gefühlen. Sie war dabei, sowohl konkret als auch symbolisch in ihrem Leben aufzuräumen. So entstand die Idee für das Buch. Die Aufgabe bestand nun darin, dieses Bild auseinander zu falten und herauszufinden, in welcher Form die Idee sich entfalten sollte. Meine Geschichten sind fiktiv, aber natürlich inspiriert von Menschen, die ich kenne oder von denen ich gehört habe.

Was war deine Intention?

Mit *Alt forladt* war ich im Laufe des Prozesses daran interessiert, Ibens Reaktion zu untersuchen. Das war eine lange Untersuchung – leider schrieb ich nicht besonders schnell. Es ist wichtig für mich, sich bei einer Geschichte wie *Alt forladt* vorzutasten. Und zu diesem Zeitpunkt hatte ich auch zwei kleine Kinder. Im Jahr 2000 etablierte ich eine Art Feedbackgruppe, die noch immer existiert und die mir viel Freude macht. Ich könnte mir niemals vorstellen, etwas an den Verlag zu senden, was meine Kollegen nicht gelesen und kritisiert haben.

Welchen Platz hat „Alt forladt“ in deiner schriftstellerischen Tätigkeit? Was bedeutet das Buch für dich?

Alt forladt ist mein Debüt als 'erwachsener' Autor. Es war ein langer Prozess. Deshalb bedeutet das Buch für mich sehr viel, in vielerlei Hinsicht.

Ich habe „Alt forladt“ mehrmals gelesen. Ich würde das Buch als Identitätsroman bezeichnen. Würdest du die Bezeichnung Identitätsroman für das Buch zulassen?

Ich denke, das ist eine zutreffende Bezeichnung.

Kannst du ein bisschen über deine nächsten Projekte erzählen? Schreibst du gerade wieder etwas?

Ich bin immer mit etwas Neuem beschäftigt. Ich habe mehrere halbfertige Projekte liegen. Ich hätte gerne Zeit, mich in diese zu vertiefen bzw. diese zu entfalten, aber leider müssen auch Rechnungen bezahlt werden. Deshalb unterrichte ich zum Teil und schreibe nebenbei journalistische Texte. Aber wie gesagt, ich habe erkannt, dass ich eher ein Gefühlsautor bin, denn ein eigentlicher Handwerker. Ich hoffe doch, dass die Veröffentlichung meines nächsten Romans nicht allzu lange dauert. Hier ein bisschen von der Handlung des Romans mit dem Titel *Skade* (Schaden): Lily ist Anfang vierzig, Bibliothekarin und verheiratet mit Søren, der seine eigene Tischlerei hat, wo deren Sohn Jakob seine Lehre macht. Lily ist von außen betrachtet der Inbegriff einer funktionierenden Mitbürgerin von der rechten Provinzmittelklasse. Da erscheint es Lily natürlich, dass sie ihre Mutter pflegt, als diese an Krebs erkrankt. Ich sehe den Roman als eine Studie, wie Themen und Muster sich von der Mutter zur Tochter vererben. Mit Lily als Mittelpunkt werden drei Generationen von Frauen (Lily, ihre Mutter und die Großmutter) beschrieben, und wie jede dieses Erbe auf ihre Art handhabt.

Wie würdest du deine Entwicklung als Autorin beschreiben? Was hat sich geändert, was ist gleich geblieben?

Ich debütierte im Jahr 1987 mit einem Jugendroman, den ich schrieb, als ich 20 Jahre alt war. Ich hoffe, dass sich inzwischen meine Sprache und meine Form geändert haben, aber ich interessiere mich noch immer für das Verhältnis zwischen den Menschen/Geschlechtern. Aber selbstverständlich ändern sich die Themen, so wie ich älter werde.

Wie beurteilst du die Rolle der Frau heutzutage?

Das ist eine sehr große Frage. Ich denke, dass noch immer ein Stück Weg bis zur realen Gleichstellung zu gehen ist. Es sind noch immer die Frauen, die Urlaub nehmen, um sich um die Kinder zu kümmern, ihre Karriere aufgeben usw. Es sind noch immer die Männer, die den höchsten Lohn und die wichtigsten Posten in der Gesellschaft bekleiden. Es ist wichtig zu unterstreichen, dass es ein gemeinsames Anliegen ist und es verlangt eine Umstellung und den Willen von beiden Geschlechtern, diese Ungleichheiten zu ändern.

Wie beurteilst du die zeitgenössische Frauenliteratur?

Das Problem mit der Frauenliteratur ist wahrscheinlich die Bezeichnung Frauenliteratur selbst. Frauen lesen Bücher von sowohl weiblichen als auch männlichen Autoren. Männer lesen Bücher von Männern. Es ist sehr schwer herauszufinden, was notwendig ist, damit Männer die weiblichen Gedanken interessant finden, ohne dass die Frauen ihre Gedanken mit Maskulinität tarnen müssen.

Was sind deiner Meinung nach die zentralen Strömungen in der zeitgenössischen Frauenliteratur?

In Dänemark bzw. im Norden sind es die Autorinnen, die sich die maskuline Form aneignen und sie z.B. zum Femi-Krimi drehen. Oder es gibt die mehr minimalistische Form, die ich als die ehrlichere feminine Botschaft sehe. Aber ich vermisse eine entblößendere Frauenliteratur in Dänemark, wie sie beispielsweise Elfriede Jelinek repräsentiert.

Was sagst du zu dem Vorwurf, dass die Literatur ihre soziale/kritische Funktion verloren hat?

Ich sehe diese Zeit als Übergangsperiode. Die altmodische feministische Literatur war notwendig, aber hält sich heutzutage nicht mehr. Frauen sollten sich selbst entblößen, wie zum Beispiel Jelinek das tut, und die Männer sollten zuhören müssen – und klüger werden.

7.1.4. Interview med Pia Tafdrup

Hvordan reagerer du på kritikken?

Det er interessant at se, hvor mange forskellige læsninger, bogen kalder frem. Men man skal først og fremmest hæfte sig ved synsvinklen i den. Der er grænser for, hvad der kan siges om kærlighed, når man kun er 25 år, og det er den alder, fortælleren, Pascha, har. Jeg ligger selv tættest på kærlighedssynet hos en grønlandsk kvinde, som optræder i romanen. Hun siger: „Der findes en kærlighed der er større, end den mennesker kan føle, en grænseløs og betingelsesløs kærlighed.“ Jeg er helt bevidst om problemet med at vælge en ung jeg-fortæller, hvis syn ikke kan kommenteres af andre. Det er jo én lang monolog. Man skal ikke læse bogen for hurtigt, tror jeg, man skal ind og have fat i, hvordan den implicitte fortæller har tilrettelagt det hele. Jeg ønsker naturligvis, at detaljerne opfattes. Men bogen er på den anden side i første udkast blevet til i et sug, som jeg håber forplanter sig til læseren.

Da jeg arbejdede med mine digtsamlinger op igennem 90'erne, komponerede jeg dem både vertikalt og horisontalt - altså forbandt dem tematisk. På samme måde med *Hengivelsen*, hvor der er mange horisontale tråde. De to gode læsninger i Politiken tager fat på noget vidt forskelligt. Lilian Munk Rösing hæfter sig ved spejlmetaforikken, der åbner op for et andet vigtigt perspektiv, der også er til stede ved siden af den umiddelbare hengivelse, som Bettina Heltberg har fint blik for. Jeg vil gerne betone spejlingsteorien. Når Pascha møder den fremmede, er det ikke kun den anden, men også sig selv, hun møder. Eller rettere en fremmed side af sig selv. Da de to elskende mødes første gang, sker det ikke ansigt til ansigt - men deres blikke mødes i et spejl. Her vil den implicitte fortæller sige noget! Senere splintres selv samme spejl.

Hvad får en moden kvindelig forfatter forærende ved at bruge en 25 årig skønhed som fortæller?

Den unge kvinde må være både skøn og interessant for at tiltrække Patrick. Jeg har lagt vægt på kærlighedsforventningen. Det kan jeg bedre gøre ved at vælge en

ung kvinde. Jeg står et andet sted i livet end hun, men jeg husker den rædsel og ængstelse - kombineret med de store forhåbninger - som præger den helt unge kvinde.

Hvor har du fået ideen til bogen fra?

Bogen har mange udspring, men jeg vil gerne give et eksempel. Jeg har været optaget af at skrive en roman, der er båret af én stemning, ligesom man finder det hos Albert Camus i *Den fremmede*. Hos ham er der en stilhed, hos mig noget andet. Handlingen i *Den fremmede* opleves gennem en mandlig fortæller, og med små glimt optræder hans elskede, Marie. Jeg har ofte tænkt på, hvordan hun har opfattet det jeg - den mand - hun møder. Jeg tror, at hun har siddet og filet negle hele dagen og bare glædet sig til at møde ham om aftenen. Der er alt for få bøger, der er fortalt fra Maries sted. Jeg har på sin vis ladet den aldeles umælende Marie få ordet i min nye bog, dog som en ung og reflekteret kvinde i dag. Men hvor Camus fokuserer på fremmedhedsfølelsen, har jeg forsøgt at belyse hengivelsen.

Er det for at få flere læsere, at du har skrevet en kærlighedsroman?

Jeg kan mærke, at romanen måske går i mere direkte dialog med læserne end digtningen. Nej, jeg har ikke sat mig hen og overvejet, hvordan jeg kunne få flere læsere, men læserne har undertiden stillet mig spørgsmålet: „Hvornår skriver du en rigtig bog?“ og herved hentyder de til en roman. Jeg er ikke den, der overvejer, hvad der ville interessere læserne. Jeg går efter, hvad der brænder på for mig. Jeg skal jo sidde i flere år med et manuskript. Men i sidste ende glæder det mig umådeligt, hvis det, der har været vigtigt for mig, også berører læserne. Her havde jeg et uforløst sted, som kaldte på en uddybelse. Det var noget, der kom, da jeg skrev det sidste digt i *Hvalerne i Paris* (en digtsamling fra 2002, LB) - nemlig *Sacrifié* - dette digt kunne ganske enkelt ikke rumme den hengivelsesproblematik, som jeg gerne ville folde ud: „...På dansk skelnes mellem/at *hengive* sig og at ofre sig, /men det er ét og samme ord på fransk,/rødt og tveægget,/mærker jeg med stigende åndedræt/ under et stormangreb i modlys./Et pludseligt udbrud/af din vildtvoksende tilbedelse/sætter sin signatur af forsvindingsspor.” Jeg skrev digtet,

men vidste, at jeg måtte gå videre. Det forholder sig ofte sådan, at noget nyt folder sig vifteformet ud der, hvor noget slutter. Det var stoffet, der kaldte på prosaen, og organiseringen af dette stof på romanformen. Der var også nogle praktiske forhold omkring bogen, for jeg havde pludselig et hul på tre måneder i kalenderen i efteråret 2001 - i forbindelse med portrætfilmen *Tusindfødt*, som Cæcilia Holbek Trier har lavet af mig (som DR2 sendte 2. påskedag, LB), men optagelserne lod vente på sig pga. finansieringen. Dér stod jeg så for første gang i mit forfatterskab med et meget langt interval - uden aftaler om rejser, foredrag eller andet. Desuden var der nogle faktorer i mit eget liv, der altid ligger dybt nede under de ting, jeg skriver. Bogen er skrevet i en slags eksistentiel nultime i september i løbet af 27 dage, hvor jeg næsten ikke sov. Da jeg var færdig, måtte jeg tage sovepiller for at komme tilbage til en normal søvnrytme. *Hengivelsen* er blevet til i ét flash - som poesi. Derefter fulgte 2 1/2 års redigering.“

Kan du gøre rede for, hvad den episke form har bidragt dig, som digtet, ikke kan? Er det en ny platform at sætte af fra?

Ja, det er det. Man kan sige, at digtet på mange måder er som et fotografi, et øjebliksbillede, mens romanen folder sig ud som en film. Jeg kan gå ind i den strømmende fortælling i en roman, som strækker sig over to år, og hvor handlingen bygges op af møder, drømme, refleksioner etc. Disse elementer danner tilsammen forløbet og kaster lys på hinanden, foregriber, kommenterer osv. Det findes jo ikke tilsvarende i poesien. Prosaen er som at gå ind i et hus med nye rum - ligesom den unge jeg-fortæller i bogen, der overskrider sine grænser, da hun går ind i den fremmede mands hus. Jeg håber dog stadigvæk på at kunne skrive digte, men i denne omgang skete der det, at det var prosaen, der kastede sig over mig, og ikke mig, der valgte prosaen. Jeg måtte blot følge det, der pludselig stod på papiret.

Der er mange lyriske passager i romanen, fx skriver du til slut: "Nu lever jeg som en levende, jeg udsætter mig for verden, håber på trods. Jeg ser dig komme imod mig, jeg kender afgrunden, alligevel er det forjættende. Løfterigt.

Tyngdekraftens inderste hemmelighed. Dit ansigt lyser, når jeg tænker på dig. Men vender jeg ryggen til lyset, ser jeg kun min egen skygge.“ Har du alligevel ikke rigtigt turde give slip og give dig prosaens fremadskridende fortælleform i vold?

Jeg har tilstræbt en enkel og præcis prosaform, men også en kondensering af sproget, hvor tonen afsætter en vibration, der erindres efter læsningen. Det er klart, at der er en forskel fra poesien, når et episk forløb skal skrives frem.

En stor del af romanen består af jeg-fortællerens drømme. Er de mange drømme der, fordi det har været vanskeligt at bryde ud af tankens og ind i handlingens registre?

Jeg har selv et rigt drømmeliv og jeg har valgt at lade hovedpersonen, Pascha, drømme mere og mere, jo stærkere hun føler sig presset. Hvor hendes ord slipper op, tager billederne over. Drømmen giver "stemme" til det usagte. På den måde får hun svar på nogle af de spørgsmål, hun ikke kan komme til at formulere for nogen. Hun bliver gradvist mere alene med sine problemer, men drømmene bliver en instans, der giver hende modspil. Hun tolker dem ikke - det er op til læseren at gøre det. Det er disse drømmepassager, der minder mest om digtningen.

Det hegn, som hovedpersonen forcerer i begyndelse af romanen lukker hende ind i den forbudte zone. Hun sprænger selv sine egne grænser og opsøger den fremmede. Det er et gammelkendt billede?

Ja, et hegn er ensbetydende med manglende bevægelsesfrihed. Det kan give anledning til konflikter på mange niveauer. Et hegn splitter og adskiller. Det holder ude eller beskytter, det udelukker eller indelukker, tolkningerne er flere. Pascha har altid følt sig indespærret i sit barndomshjem, fordi forældrene har overbeskyttet hende. Hun er klar over, at hun i for høj grad har levet på deres præmisser. Under et besøg hos sin mor får hun åndenød og flygter ud af havedøren, klatrer over hegnet og dumper ned i det fremmede. Hun vil gerne vide noget om den verden udenfor, som hun ikke kender til. Hun må skabe en passage. Passagetanken er i øvrigt et gennemgående tema i mine bøger. Men den udfoldes

med andre betydninger, end Walter Benjamin lægger i ordet.

Hvorfor er hovedpersonen så besat af den modne mand Patrick? Ud over den oplagte fysiske tiltrækning?

Han giver hende et andet blik på hende selv og hendes kvindelighed. Hun lærer at se med hans blik. Derved får hun en ny tilgang til verden, der både er skræmmende og fascinerende. Om dette siger Pascha (Tafdrup læser op): „En andens indre logik fascinerer mig. Ikke mindst Patricks. Han fører noget fremmed ind i mig. . .” Der er noget ved kærligheden, som slet ikke lader sig forstå. Pascha bliver ved med at rejse spørgsmålet, *hvorfor*, men når man rejser det over for kærligheden, får man ikke noget svar. Til sidst giver hun sig hen til skriften, som hun bliver lige så opslugt af som af kærligheden: „Om natten skriver jeg. Ordene kommer flyvende. Jeg kan lide den direkte forbindelse mellem hjerne og hånd. Om dagen passer jeg mine vagter. Søvn er der ikke meget af.“ Hengivelsen i kærlighed betyder, at hun går *ud* af sig selv. Og dér er hun allermest levende. Men dér kan hun ikke blive, for et menneske kan ikke leve uden for sig selv. Man må finde hvile i sig selv igen. Pascha forguder Patrick - men hans Kainsmærke i panden prøver hun at fortrænge. Han bærer på en større smerte, end de første læsere har tillagt ham. Patrick er en af de mænd, der har mange kvinder. Som i dyreriget forholder det sig sådan, at der er få mænd, som mange kvinder flokkes om. Et forhold, som mænd meget nødtigt vil tale højt om, men som kvinder er opmærksomme på. Patrick er en sådan mand, der begærer og kan få mange kvinder. Han er rørende god og vil gerne glæde den enkelte, men det øjeblik døren lukkes, er hun ude af hans bevidsthed og så er der en anden. Pascha vil imidlertid gerne være den eneste ene, heri ligger bogens konflikt.

Kunne rollerne godt være byttet om?

Ja, en moderne kvinde kan godt have samme begær som Patrick.

Der er et alternativt kvindebillede i romanen, nemlig moderen, som bliver frigjort af, at datteren afbryder kontakten med hende?

Jeg er glad for, at du fremhæver det træk. Moderen oplever et frirum, da Pascha ikke viser sig i en periode. Hun overskrider sig selv nærmest mirakuløst. Det kommer bag på Pascha, at en kvinde på moderens alder kan foretage det spring. Også en gudmor spiller en ikke uvæsentlig rolle. Der er forfærdelig meget, som Pascha ikke kan se, fordi hun ikke er livsklog med sine 25 år.

I din poetik 'Over vandet går jeg' skriver du bl.a... 'Mellem to poler bliver min poesi til, mellem livshunger og dødsangst, affekt og tanke, sprog og tavshed. Processen er aldrig den samme, men - spændt dirrende ud mellem yderpunkter - rummer den en tvingende nødvendighed, der sjældent lader sig forklare på anden måde end: Jeg kan ikke andet, derfor må jeg gøre det.' Nu har du forceret gærdet og er sprunget ind på et nyt gebet: Prosaens. Hvordan forholder den sig til de to poler?

Som skrivende flytter man ud af sig selv og væk fra den konkrete situation. Man sidder med sit her, men man bevæger sig ind i et der - i det fiktive rum. Det er i dette spændingsfelt tingene sker. Hele mit forfatterskab er blevet til mellem de to spændingspoler. Også min nye roman. Jeg skriver sjældent, når jeg er i hvile. Men naturligvis skal der også være plads til et levet liv. Der skal være et liv, som kaster skygger ind i det skrevne. Ellers bliver det ren abstraktion, som ikke rører den læsende.

Hvor kaster dit eget liv skygge ind i romanen?

Det kan jeg ikke svare dig på. Det kan ikke sammenfattes. Små erindringsglimt skrives ind i fiktionen, men det er noget andet. Et sted har jeg fx skrevet om en kvinde, jeg som barn så overrække en anden kvinde en buket. Det var en af de første oplevelser, jeg havde af at gå ud af mig selv. Tiden hørte op og rummet åbnede sig, så jeg på en måde forsvandt. Det var overvældende at se kvinden give det smukkeste, hun havde, væk til en anden. Som barn er man afhængig af de voksne, der vil man gerne modtage, men her forstod jeg pludselig glæden ved at

give. Det fornemmede jeg som noget meget stort. Dette har jeg også ladet Pascha opleve som barn.

Omverdenen dukker op midt i det hele – bl.a. møder vi 11. september?

11. september er ikke en baggrundskulisse, begivenheden virker ind! Den lille kærlighedsverden sættes op mod den store verdens sammenbrud, sårbarheden er fælles for begge. Jeg undersøger, om den menneskelige hjerne er i stand til at rumme den store katastrofe. Tabet af en elsket forstår vi, men et statistisk tal er en uendelighed, der ikke fattes. Vi sørger ikke mere over tusinde, end vi gør, når vi virkelig søger over én. Den sorg kan ikke multipliceres.

Du berører også ondskaben?

Ondskaben findes ikke kun hos flykaprerne og deres bagmænd. Pascha handler selv ekstremt egoistisk og ser i en drøm, at hun ikke er fri for at have noget djævelsk i sig. Den indre bin Laden, der bor i os alle, skønt vi måske tror, at vi altid gør det bedste...

Hvilke brændpunkter ser du i dag?

Natten til den 11. september 2001 drømte jeg en drøm, der er med i romanen, om at en bil kørte igennem en mur i et flere etagers højt hus. Nogen gange opfatter man som skrivende nærmest seismografisk. Det var en kamikazeagtig drøm. Den store verden styrtede sammen, samtidig med at jeg skrev bogen, hvilket gav en uhyre spændvidde. Sådan som den vestlige verden har udviklet sig med sit krav om magt og rigdom, var det et spørgsmål om tid, hvornår sammenbruddet indfandt sig. At et helt demokrati kan bryde sammen under terrortrusler blev pludselig tydeligt den 11. september. Frygten og angsten er det værste, men det betyder også, at vores opmærksomhed over for andre kulturer vokser, og at vi er klar over, at vi bliver nødt til at vide mere. Det er vigtigt at rejse ud og blive konfronteret med det fremmede - eller orientere sig på anden vis. Vi kan ikke længere tillade os at være lykkeligt uvidende. Den fremmede verden trænger sig på - berigende og skræmmende.

Mange er bekymrede over, at bogmediet er i krise nu igen. Hvad siger du til det?

Den bekymring deler jeg ikke helt. Jeg mener, at der er et meget stort - og tilmed stigende - behov for stille læsestunder, der giver os sprog og tilbyder fordybelse i en tid, hvor medierne er interaktive og stadig mere flimrende. Mennesker kan ikke være aktive og handlende i en glidende strøm. Vi må suge til os. Vi må fyldes af noget. Litteraturen samler sig om noget, den gennemspiller sine temaer - der er en ro, som befordrer koncentration. Og den er forudsætningen for alt andet.

Interview mit Pia Tafdrup: Deutsche Übersetzung

Wie reagierst du auf die Kritik?

Es ist interessant zu sehen, wie viele verschiedene Lesearten das Buch hervorruft. Man sollte sich aber vor allem an dessen Blickwinkel heften. Es gibt Grenzen, was über die Liebe gesagt werden kann, wenn man erst 25 Jahre alt ist – das Alter der Erzählerin Pascha. Ich selbst stimme am ehesten jener Auffassung von Liebe zu, die die grönländische Frau im Roman formuliert: „Es gibt eine Liebe, die größer ist als die Menschen fühlen können, eine grenzen- und bedingungslose Liebe.“ Ich bin mir durchaus des Problems bewusst, eine junge Ich-Erzählerin zu wählen, deren Verständnis nicht von anderen kommentiert werden kann. Es ist ja ein langer Monolog. Ich denke, man sollte das Buch nicht zu schnell lesen, man soll eintauchen und begreifen, wie der implizite Erzähler sich das Ganze zurecht legt. Ich wünsche mir natürlich, dass die Details aufgenommen werden. Auf der anderen Seite ist das Buch in seinem ersten Entwurf in einem Zug entstanden, der sich, so wie ich hoffe, bis zum Leser fortsetzt.

Als ich in den 90ern an meinen Gedichtsammlungen arbeitete, komponierte ich diese sowohl vertikal als auch horizontal – und verband diese auch thematisch. Das gleiche gilt für *Hengivelsen*, wo es sehr viele horizontale Drähte gibt. Die beiden guten Rezensionen in Politiken betrachten das Buch aus verschiedenen Blickwinkeln. Lilian Munk Rösing klammert sich an die Spiegelmetaphorik, die eine andere wichtige Perspektive eröffnet, die neben der unmittelbaren Hingabe von Bedeutung ist, wie Bettina Heltberg bemerkt. Ich möchte gerne die Spiegeltheorie betonen. Als Pascha den Fremden trifft, ist es nicht nur der andere, sondern auch sie selbst. Oder genauer gesagt, eine fremde Seite von sich selbst. Als sich die beiden Liebenden das erste Mal treffen, geschieht das nicht von Angesicht zu Angesicht – sondern ihre Blicke treffen sich im Spiegel. Hier möchte der implizite Erzähler etwas sagen. Später zerbricht derselbe Spiegel.

Was bringt eine reife Autorin dazu, eine 25-jährige Schönheit als Erzählerin zu wählen?

Die junge Frau muss sowohl schön als auch interessant sein, um Patrick zu verführen. Ich habe die Erwartungen an die Liebe fokussiert. Das kann ich besser tun, indem ich eine junge Frau nehme. Ich stehe an einem anderen Punkt im Leben als sie, aber ich kann mich gut an das Gefühl des Rätsels und der Angst – kombiniert mit großen Erwartungen – erinnern, das eine junge Frau prägt.

Woher hast du die Idee für das Buch?

Das Buch hat viele Ursprünge, aber ich gebe gerne ein Beispiel. Ich war entschlossen einen Roman zu schreiben, der von einer Stimmung getragen wird, wie man sie bei Albert Camus' *Der Fremde* findet. Bei ihm ist es die Stille, bei mir ist es etwas anderes. Die Handlung in *Der Fremde* wird durch einen männlichen Erzähler erlebt, und ganz am Rande tritt seine Geliebte, Marie, auf. Ich habe oft daran gedacht, wie sie dieses Ich, das sie trifft – den Mann – erlebt. Ich glaube, sie saß den ganzen Tag da, hat sich die Nägel gefeilt und sich nur darauf gefreut ihn am Abend zu treffen. Es gibt zu wenige Bücher, die aus Maries Blickwinkel erzählt werden. Auf eine Art und Weise habe ich der gänzlich stummen Marie in meinem neuen Buch das Wort erteilt, aber als eine junge und reflektierende Frau von heute. Aber wo Camus das Gefühl der Fremdheit fokussiert, habe ich versucht, die Hingabe zu beleuchten.

Hast du einen Liebesroman geschrieben, um mehr Leser zu erreichen?

Ich merke, dass der Roman vielleicht in einen direkteren Dialog mit den Lesern tritt als es die Dichtung tut. Nein, ich habe mich nicht hingesetzt und mir überlegt, wie ich mehrere Leser erreichen kann, aber die Leser haben mir zeitweise die Frage gestellt: „Wann schreibst du ein richtiges Buch?“ und damit meinen sie einen Roman. Ich bin kein Mensch, der überlegt, was die Leser interessieren könnte. Ich richte mich nach dem, was mich berührt. Aber zu guter letzt freut es mich natürlich ungemein, wenn das, das für mich wichtig gewesen ist, auch die Leser berührt. Und hier hatte ich einen Stoff, der nach einer Vertiefung verlangte.

Als ich das letzte Gedicht in der Sammlung *Hvalerne i Paris* – nämlich *Sacrifié* – schrieb, wurde mir klar, dass dieses Gedicht nicht die Problematik der Hingabe erfassen konnte, die ich gerne vertiefen wollte: „...Auf dänisch wird unterschieden zwischen/sich hingeben und sich opfern, aber auf französisch ist es ein und dasselbe Wort,/rot und zweischneidig,/merke ich mit steigendem Atemzug/ unter einem Sturmangriff im Gegenlicht./Ein plötzlicher Ausbruch/von deiner wild wachsenden Verehrung/ setzt ein Zeichen des Verschwinden.“

Ich schrieb das Gedicht, wusste aber, dass ich weiter gehen musste. Es verhält sich oft so, dass etwas Neues sich fächerförmig dort ausbreitet, wo etwas anderes endet. Es war der Stoff, der nach der Prosa verlangte, und die Umwandlung des Stoffes in Romanform. Es gab auch einige praktische Umstände bei dem Buch, denn ich hatte im Herbst 2001 plötzlich ein Loch von drei Monaten in meinem Kalender. Das hing mit dem filmischen Porträt *Tusindfødt* zusammen, das Cæcilia Hobek Trier von mir gemacht hat, aber die Aufnahmen ließen aufgrund der Finanzierung auf sich warten. Da stand ich zum ersten Mal in meiner Laufbahn als Schriftstellerin mit einem sehr langen Intervall – ohne Reisen, Vorträge oder ähnliches. Außerdem gab es einige Faktoren in meinem eigenen Leben, die immer tief unter jenen Dingen liegen, die ich schreibe. Das Buch wurde in einer Art existentieller Nullzeit geschrieben, im September im Laufe von 27 Tagen, in denen ich kaum geschlafen habe. Als ich fertig war, musste ich Schlaftabletten nehmen, um wieder zu einem normalen Schlafrhythmus zu finden. *Hengivelsen* wurde zu einem Flash – wie die Poesie. Es folgten daraufhin zweieinhalb Jahre des Redigierens.

Kannst du erklären, was die epische Form dir beigebracht hat, was das Gedicht nicht kann? Ist das eine neue Plattform?

Ja das ist es. Man kann sagen, dass das Gedicht auf viele Arten eine Photographie ist, ein Bild des Augenblicks, während der Roman sich wie ein Film entfaltet. Ich kann in einem Roman in die fließende Erzählung einsteigen, die sich über zwei Jahre erstreckt, und wo sich die Handlung aus Treffen, Träumen, Reflexionen etc. aufbaut. Diese Elemente bilden zusammen den Verlauf und werfen Licht

aufeinander, greifen vor, kommentieren usw. Entsprechendes gibt es in der Poesie nicht. Mit der Prosa verhält es sich so, als wenn man in ein Haus mit neuen Räumen geht – genau wie die junge Ich-Erzählerin in dem Buch, die ihre Grenzen überschreitet, als sie in das Haus des fremden Mannes geht. Ich hoffe doch, dass ich weiterhin Gedichte schreiben kann, aber in diesem Fall war es so, dass die Prosa sich über mich geworfen hat und nicht ich es war, die die Prosa gewählt hat. Ich musste nur dem folgen, das plötzlich auf dem Papier stand.

Es gibt viele lyrische Passagen im Roman. Zum Beispiel schreibst du zum Schluss: „Nun lebe ich wie eine Lebende, setze mich der Welt aus, hoffe trotzdem. Ich sehe dich mir entgegen kommen, ich kenne den Abgrund, trotzdem ist er vielversprechend. Dein Gesicht leuchtet, wenn ich an dich denke. Aber wende ich den Rücken gegen das Licht, sehe ich nur meinen eigenen Schatten.“ Konntest du die Lyrik trotzdem nicht richtig loslassen und dich auf die fortschreitende Erzählform der Prosa einlassen?

Ich habe eine einzelne und präzise Prosaform angestrebt, aber auch eine Kondensierung der Sprache, wo der Ton eine Vibration erzeugt, an die man sich nach dem Lesen erinnert. Es ist klar, dass es einen Unterschied zur Poesie gibt, wenn ein epischer Verlauf geschrieben werden soll.

Ein großer Teil des Romans besteht aus den Träumen der Ich-Erzählerin. Gibt es deshalb so viele Träume, weil es schwer für dich war, sich von der Gedankenwelt in die Handlung zu begeben?

Ich habe selbst ein sehr reiches Traumleben und ich lasse die Hauptperson Pascha mehr und mehr träumen, je stärker sie sich unter Druck gesetzt fühlt. Wo ihre Worte versagen, übernehmen die Bilder. Die Träume geben dem Ungesagten eine Stimme. Auf eine Art und Weise erhält sie Antwort auf einige der Fragen, die sie niemandem gegenüber formulieren kann. Sie bleibt auch ziemlich alleine mit ihren Problemen, aber die Träume sind eine Instanz, die ihr ein Gegenspiel liefern. Sie interpretiert sie nicht – das ist die Aufgabe des Lesers. Aber es sind diese Traumpassagen, die am meisten an die Dichtung erinnern.

Diese Hecke, die die Hauptperson zu Beginn des Romans forciert, lockt sie in eine verbotene Zone. Sie sprengt ihre eigenen Grenzen und sucht das Fremde auf. Das ist ein altbekanntes Bild?

Ja, die Hecke steht für die mangelnde Bewegungsfreiheit. Sie kann auf vielen Ebenen zu Konflikten führen. Eine Hecke entzweit und trennt. Sie hält etwas draußen oder beschützt, sie schließt ein oder aus, es gibt viele Interpretationen. Pascha hat sich in ihrem Zuhause immer eingesperrt gefühlt, da die Eltern sie überbeschützt haben. Sie ist sich darüber klar, dass sie in hohem Grad nach deren Prämissen gelebt hat. Während eines Besuchs bei ihrer Mutter bekommt sie Atemnot und flüchtet aus der Haustür hinaus, klettert über die Hecke und taucht in das Fremde ein. Sie möchte gerne etwas über die Welt draußen wissen, die sie nicht kennt. Sie muss sich eine Passage schaffen. Der Passagegedanke ist übrigens ein durchgehendes Thema in meinen Büchern. Doch wird es mit anderen Bedeutungen entfaltet, als Walter Benjamin das ausdrückt.

Warum ist die Hauptperson so besessen von dem reifen Mann Patrick? Über die physische Anziehung hinaus?

Er gibt ihr einen anderen Blick auf sich selbst und ihre Weiblichkeit. Sie lernt mit seinem Blick zu sehen. Dadurch bekommt sie einen neuen Zugang zur Welt, der sowohl erschreckend als auch faszinierend ist. Darüber sagt Pascha: „Eine andere innere Logik fasziniert mich. Nicht zuletzt Patricks. Er führt etwas Fremdes in mich ein...“ Es gibt etwas bei der Liebe, das sich nicht verstehen lässt. Pascha fragt sich immer warum, aber wenn es um die Liebe geht, bekommt man keine Antwort. Zuletzt gibt sie sich dem Schreiben hin, von dem sie ebenso eingenommen wird wie von der Liebe: „In der Nacht schreibe ich. Die Worte kommen fließend. Ich mag die direkte Verbindung zwischen Geist und Hand. Am Tag mache ich meine Schichten. Zum Schlafen bleibt nicht viel Zeit.“ Die Hingabe in der Liebe, bedeutet, dass sie aus sich selbst hinaus geht. Denn dort ist sie am lebendigsten. Aber dort kann sie nicht bleiben, denn kein Mensch kann außerhalb seiner selbst leben. Man muss die Ruhe in sich selbst wieder finden. Pascha vergöttert Patrick, aber sein Kainszeichen auf der Wange versucht sie zu

verdrängen. Er trägt einen größeren Schmerz, als die ersten Leser im zugestanden haben. Patrick ist einer jener Männer, der viele Frauen hat. Es verhält sich wie im Tierreich, wo es einige Männer gibt, um die sich viele Frauen scharen. Patrick ist so ein Mann, der selbst begehrt und der viele Frauen haben kann. Er ist rührend und möchte gerne die Einzelne erfreuen, aber wenn sich die Tür schließt, ist sie aus seinem Bewusstsein verschwunden und eine andere Frau ist da. Pascha möchte jedoch gerne die einzige sein, darin liegt der Konflikt des Buches.

Könnten die Rollen vertauscht sein?

Ja, eine moderne Frau kann sehr wohl das gleiche Verlangen haben wie Patrick.

Es gibt ein alternatives Frauenbild im Roman, nämlich die Mutter, die befreit wird, als die Tochter den Kontakt mit ihr abbricht?

Ich bin sehr froh, dass du diesen Aspekt hervorhebst. Die Mutter erlebt einen Freiraum als sich Pascha eine Zeit lang nicht zeigt. Sie überschreitet sich selbst in einer beinahe wundersamen Art und Weise. Es überrascht Pascha, dass eine Frau im Alter ihrer Mutter diesen Schritt vornehmen kann. Auch die Großmutter spielt keine unwesentliche Rolle. Es gibt sehr viel, das Pascha nicht sehen kann, da sie mit ihren 25 Jahren nicht lebenserfahren ist.

In deiner Poetik „Ich gehe über das Wasser“ schreibst du unter anderem: „Meine Poesie bewegt sich zwischen zwei Polen, zwischen Lebenshunger und Todesangst, Affekt und Gedanke, Sprache und Stille. Der Prozess ist nie der gleiche, aber – zitternd gespannt zwischen äußeren Punkten – birgt er eine zwingende Notwendigkeit in sich, die sich selten anders erklären lässt als folgendermaßen: Ich kann nicht anders, deshalb muss ich es tun.“ Nun hast du die Hecke forciert und bist in ein neues Gebiet gesprungen, in das der Prosa. Wie verhält sie sich zwischen diesen beiden Polen?

Als Schreibende flüchtet man vor sich selbst, weg von der konkreten Situation. Man sitzt mit sich hier, bewegt sich aber im fiktiven Raum. Es ist dieses Spannungsfeld, in dem die Dinge geschehen. Meine ganzes Werk befindet sich

zwischen diesen beiden Spannungspolen. Auch mein neuer Roman. Ich schreibe selten, wenn ich in Ruhe bin. Aber natürlich muss auch Platz für ein gelebtes Leben bleiben. Es muss ein Leben sein, das seinen Schatten in das Geschriebene wirft. Ansonsten bleibt es reine Abstraktion, die keinen Leser berührt.

Wie wirfst du den Schatten deines eigenen Lebens in den Roman?

Darauf kann ich nicht antworten. Das kann man nicht zusammenfassen. In die Fiktion werden kleine Erinnerungsfunken geschrieben, aber es gibt noch etwas anderes. An einer Stelle habe ich zum Beispiel über eine Frau geschrieben, die ich als Kind sah, als sie einer anderen Frau ein Bukett überreichte. Das war eines der ersten Erlebnisse, bei denen ich quasi außerhalb meiner selbst stand. Die Zeit stand still und der Raum öffnete sich, so dass ich auf eine Art und Weise verschwand. Es war überwältigend diese Frau zu sehen, die das schönste, das sie hatte, einer anderen gab. Als Kind ist man von den Erwachsenen abhängig, so dass man gerne nimmt, aber hier verstand ich plötzlich die Freude zu geben. Das erlebte ich als etwas Großes. Dasselbe habe ich Pascha als Kind erleben lassen.

Inmitten des Ganzen taucht die Realität auf – unter anderem treffen wir auf den 11. September?

Der 11. September ist keine Hintergrundkulisse, die Begebenheit wirkt hinein! Die kleine Liebeswelt wird dem großen Zusammenbruch der Welt gegenüber gestellt, die Verletzbarkeit ist beiden gemeinsam. Ich untersuche, ob das menschliche Gehirn imstande ist, die große Katastrophe zu verstehen. Wir verstehen den Verlust eines geliebten Menschen, aber eine statistische Zahl ist eine Unendlichkeit, die nicht erfasst werden kann. Wir sorgen uns nicht mehr um tausende, als wenn wir uns wirklich um einen sorgen. Diese Sorge kann nicht multipliziert werden.

Du sprichst in deinem Roman auch die Bosheit an?

Die Bosheit ist nicht nur bei den Flugzeugentführern und ihren Helfern zu finden. Pascha handelt selbst sehr egoistisch und sieht in einem Traum, dass sie nicht

davor gefeit ist, etwas Teuflisches in sich zu haben. Der innere Bin Laden, der in uns allen wohnt, auch wenn wir vielleicht glauben, dass wir immer das Beste tun...

Welche Brennpunkte siehst du heute?

In der Nacht zum 11. September 2001 hatte ich einen Traum, der auch im Roman vorkommt, nämlich, dass ein Auto gegen eine Mauer eines Hochhauses fährt. Es war ein kamikazeartiger Traum. Die große Welt stürzte zusammen, als ich dieses Buch schrieb. So wie die westliche Welt mit ihrem Anspruch an Macht und Reichtum sich entwickelte, war es eine Frage der Zeit, wann der Zusammenbruch kommt. Dass die ganze Demokratie unter Terrordrohungen zusammenbrechen kann, wurde am 11. September plötzlich deutlich. Die Furcht und die Angst sind das Schlimmste, aber das bedeutet auch, dass unsere Aufmerksamkeit gegenüber anderen Kulturen wächst und dass wir uns klar darüber sind, dass wir mehr wissen müssen. Es ist wichtig zu reisen und mit dem Fremden konfrontiert zu werden – oder uns auf eine andere Weise zu orientieren. Wir können es uns nicht länger erlauben unwissend glücklich zu sein. Die fremde Welt drängt sich auf – bereichernd und erschreckend.

Viele sind darüber bekümmert, dass das Medium Buch wieder in der Krise ist. Was meinst du dazu?

Diese Sorge teile ich nicht ganz. Ich glaube, dass es einen sehr großen – und auch steigenden – Bedarf an stillen Lesestunden gibt, die uns eine Sprache geben und ein Vertiefen in eine Zeit erlauben, wo die Medien interaktiv sind. Die Menschen können in einem gleißenden Strom nicht aktiv und handelnd sein. Wir müssen von etwas ausgefüllt sein. Die Literatur sammelt sich um etwas, sie spielt ihre Themen durch – es gibt eine Ruhe, die die Konzentration fördert. Und das ist die Voraussetzung für alles andere.

7.2. Abstracts

7.2.1. Abstract: Deutsch

Tendenzen in der dänischen Frauenliteratur im 21. Jahrhundert. Eine Analyse anhand von vier Fallbeispielen.

Der Anbruch eines neuen Jahrhunderts ist von Erwartungen des Neubeginns und des Wandels gekennzeichnet, auch in der Literatur. So inspiriert die Wende zum 21. Jahrhundert dazu, herauszufinden, welche neue Strömung der Literaturgeschichte der in Dänemark populären Frauenliteratur hinzuzufügen ist. Der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist darin begründet, dass seitens dänischer Literaturwissenschaftler keine Autoren-Generation mehr auszumachen ist, sondern der literarische Markt des 21. Jahrhunderts vielmehr von Pluralität in sowohl quantitativer als auch qualitativer Hinsicht beherrscht wird – ein Umstand, der einen Gesamtüberblick über die Literatur und eingehende Analysen einzelner Werke mehr und mehr erschwert.

Als ein Versuch, diesem Manko entgegenzuwirken und einen Beitrag zur Erforschung der dänischen Frauenliteratur zu leisten, ist die vorliegende Dissertation zu verstehen. Durch eine thematische Analyse von vier ausgewählten Romanen aus den Jahren 2003/2004 und einer anschließenden gemeinsamen Betrachtung sollen wesentliche Tendenzen der dänischen Frauenliteratur im 21. Jahrhundert veranschaulicht werden.

Den Einzelanalysen der Romane vorangestellt, ist ein Überblick über die dänische Frauenliteratur, beginnend bei den 1970er Jahren, jener Epoche, in der Frauen – als kulturelle Folge der neuen Frauenbewegung, die international inspiriert in den skandinavischen Ländern ihre Ausbreitung fand – zum ersten Mal als Gruppe auftraten und sich durchzusetzen begannen. Diese Strömung wird von einer Vielzahl von Frauen repräsentiert, die sich in unterschiedlichem Ausmaß mit den Ideen der Frauenbewegung – der sogenannten Rotstrumpfbewegung –

identifizierten. Durch den Slogan „Das Private ist politisch“ inspiriert, entstanden zahlreiche Texte, die vielfach mit dem Terminus „Bekennnisliteratur“ etikettiert wurden, als deren relevanteste Vertreterinnen unter anderem Vita Andersen, Bente Clod oder Dea Trier Mørch zu nennen sind. Die Emanzipationsliteratur wurde in den 1980er Jahren durch einen Lyrik-Boom abgelöst, an deren Spitze die sogenannte 1980er-Generation – mit Pia Tafdrup, Juliane Preisler und Merete Torp als wesentliche Vertreterinnen – stand. Mit dem Beginn der 1990er Jahre änderten sich die Tendenzen in der Literatur, die Hand in Hand mit den gesellschaftlichen Veränderungen und der damit einhergehenden Globalisierung gehen. Als dominante Strömung setzte sich der Minimalismus durch, der in seiner fragmentarischen, hybriden und episodenhaften Gestaltung als Ausdruck der neuen Weltanschauung, die von Normauflösung und Sinnverlust geprägt ist, verstanden wurde. Der Minimalismus ist insofern interessant, da die Strömung vorwiegend von Frauen – wie beispielsweise Christina Hesselholdt, Solvej Balle, Merete Pryds Helle, Katrine Marie Guldager oder Helle Helle – getragen wurde und die Frauenliteratur eine neue Dominanz erlebte. Gleich dem Postmodernismus begann sich der Minimalismus jedoch zu erschöpfen und ließ die Autorinnen nach neuen Formen suchen, so dass die Literatur zur Jahrtausendwende von einem Pluralismus gekennzeichnet ist, in dem surrealistische Prosatexte sowie prosaische Poesie ebenso präsent sind wie der Roman, der als Punkt, Chronik oder in traditioneller Form erscheint. Nichtsdestotrotz werden einige Tendenzen geortet, wie beispielsweise die Zuwendung zu Biographien und Erinnerungen bzw. zum Historischen Roman. Unter den zahlreichen Gestaltungsformen ist vor allem der sogenannte Alltagsrealismus, der das alltägliche Leben des Individuums in den Fokus der Handlung stellt, dominant.

Inwiefern diese Tendenzen in der Literatur aufgegriffen werden, wird an folgenden Fallbeispielen demonstriert: *Det vi ved* (Was wir wissen) von Anne Lise Marstrand-Jørgensen, *Rygsvømmeren* (Der Rückenschwimmer) von Leonora Christina Skov, *Alt forladt* (Alles verlassen) von Helle Højland sowie *Hengivelsen* (Die Hingabe) von Pia Tafdrup.

Anne Lise Marstrand-Jørgensens Roman *Det vi ved* ist inspiriert von der Ödipus-Sage, die aus einem weiblichen Blickwinkel erzählt wird und diesem Motiv in seiner Ausschöpfung eine neue Dimension hinzufügt. Die dem Ödipus-Mythos inhärenten Motive der Vatersuche, des Inzests sowie des – dem weiblichen Modell entsprechenden – Mutter-Tochter-Konflikts kommen bei Marstrand-Jørgensens Roman zum Tragen, die in ihrer Verarbeitung die Identitätssuche der Protagonistin konfigurieren. An die vielfältige Motivgestaltung knüpft eine komplexe Erzählstruktur, ein Wechselbad des Ich-Erzählers sowie des allwissenden Erzählers.

Der neufeministische Blickwinkel wird in Leonora Christina Skovs Roman *Rygsvømmeren* (Der Rückenschwimmer) verarbeitet. Vom Feminismus der 1970er Jahre differenzierend, richtet sich die neufeministische Kritik weniger gegen die Unterdrückung der Frauen durch die Männer, als gegen die Normen und Erwartungen, die seitens der Gesellschaft an Frauen (und auch Männer) gestellt werden und sie zur gesellschaftlichen Anpassung zwingt. Auf diesem Fundament gestaltet Skov ihre Protagonistin als modernen Außenseiter, der von der Gesellschaft ausgebeutet wird. Skov richtet ihre Kritik sowohl gegen die Kernfamilie, deren Bestehen sie mit der Inzest-Thematik in Frage stellt, als auch gegen die doppelmoralische Gesellschaft, deren Normen durch die negative Macht der Medien geschaffen werden.

Weniger dramatisch gestaltet sich Helle Højlands Roman *Alt forladt* (Alles verlassen), dessen zentrales Motiv der Untergang der Familie ist, der aus dem Blickwinkel der modernen Frau und Mutter erzählt wird. Besonderes Augenmerk kommen dabei der Ehe, die sich als apollinisch-dionysisches Zusammenleben konstituiert, sowie dem Mutter-Tochter-Konflikt zu, die den Untergang der Familie hervorrufen.

Ist bei Anne Lise Marstrand-Jørgensen das Leitmotiv die Ödipus-Sage, findet Pia Tafdrups Roman *Hengivelsen* (Die Hingabe) seine Inspiration in dem Motiv des Narziss, das ebenfalls in ein weibliches Modell übergeführt wird. In seiner Ausarbeitung – in der sich die Ich-Erzählerin in eine passionierte Liebe zu einem Mann verirrt, der als ihr Spiegelbild bzw. Doppelgänger fungiert – werden dabei die klassischen Motive verarbeitet. Pia Tafdrups Roman ist insofern interessant, da Tafdrup eine der bedeutendsten Lyrikerinnen Dänemarks ist und mit ihrem Roman zum ersten Mal den Schritt in die Prosa gewagt hat.

An die Analysen der einzelnen Romane anschließend, werden durch eine vergleichende Betrachtung die gemeinsamen Tendenzen der Romane und der dänischen Frauenliteratur im 21. Jahrhundert veranschaulicht. Dabei wird vorerst auf einen Aspekt Bezug genommen, der in der literarischen Diskussion debattiert wurde: Der Mangel an sozialkritischem Engagement in der zeitgenössischen Literatur. Vor allem der Kritiker Hans Hertel warf den Autorinnen vor, ihre Rolle als Gesellschaftskritiker verloren zu haben und sich ausschließlich um die ästhetische Perfektion des Textes zu bemühen, ein Umstand, den Hertel als literarische Anorexie bezeichnet. An diese Debatte anschließend stellt sich die Frage, inwieweit sich die Frauenliteratur des 21. Jahrhunderts zur sozialen und gesellschaftlichen Entwicklung verhält und der Forderung der Kritiker nach einer schonungslosen Auseinandersetzung mit der Realität in ihren Werken nachkommt. In Anlehnung an die Fallbeispiele drehen sich die Romane vorwiegend um das Innenleben des Individuums. Kulisse der Geschehnisse ist das private Alltagsleben der Protagonistinnen, die sich in einer Identitätskrise befinden. Die Handlung konzentriert sich auf einen bestimmten Lebensabschnitt und nimmt auf politische und gesellschaftliche Umwälzungen keinen direkten Bezug. In diesem Sinne kann den Kritikern zugestimmt werden, dass den Autorinnen soziales und politisches Engagement fehlt. Dabei wird jedoch übersehen, dass das Informationszeitalter vor dem Hintergrund zu sehen ist, dass es in seiner Schnelllebigkeit und Widersprüchlichkeit nicht mehr erfasst werden kann, wodurch sich die Grundfrage des Existentialismus – Wer bin ich? – mit

vermehrter Stärke erhoben hat. Darauf antwortend, rücken auch die Autorinnen diese Frage in das Zentrum ihrer Texte und üben Kritik an einer Gesellschaft, in der eine individuelle Stabilität und funktionierende Beziehungen kaum noch möglich sind.

Daran anknüpfend wird die Identitätsproblematik auch in den vorliegenden Romanen zum zentralen Thema erhoben. Interessant dabei ist, dass die Darstellung der Identitätsproblematik – mit Ausnahme von Pia Tafdrup – eng an die Darstellung von Erinnerungen gekoppelt ist. Dies geht vor allem darauf zurück, dass eine Identitätsbildung ohne Erinnerungsvermögen nicht möglich ist, da erst die Erinnerung eine Stiftung von Kontinuität ermöglicht. Die These, dass sich Identität aus einem selbstreflexiven und erinnerungsbasierten Prozess entwickelt, wird auch in die Literatur übergeführt und in unterschiedlichen Ausformungen gestaltet. Die Inszenierung von Erinnerung und Identität in den vorliegenden Romanen wird auf Basis des Konzeptes der *fictions of memory* analysiert, mit dem Versuch, sie einer der Erscheinungsformen, dem autobiographischen Erinnerungsroman bzw. autobiographischen Gedächtnisroman, zuzuordnen. Beiden gemeinsam ist ein sich erinnerndes Ich, das versucht seine Vergangenheit zu rekonstruieren und in einen sinnhaften Bezug zu seiner Gegenwart zu setzen. Die Gestaltungscharakteristika des autobiographischen Erinnerungsromans – die Orientierung des Erinnerungsprozesses an der Gegenwart und die damit verbundene Darstellung der Vergangenheit in lose assoziierten Fragmenten – sind bei Marstrand-Jørgensens Roman dominierend. Dass in dieser Gattungsausprägung auch amnestische Störungen und aktive Verdrängungsversuche zum zentralen Thema avancieren, wird in Leonora Christina Skovs Roman *Rygsvømmeren* dargestellt. Im Gegensatz zu diesen beiden Texten kann Helle Højlands Roman *Alt forladt* als autobiographischer Gedächtnisroman identifiziert werden. Dieser ist anders als der Erinnerungsroman an der Vergangenheit orientiert und wird vor einem bereits bekannten Ende erzählt. Dadurch erhält das sich erinnernde Ich auf die für den Gedächtnisroman typische Frage „Warum bin ich so geworden, wie ich bin?“ Antwort.

Nicht an Erinnerungen gekoppelt ist die Identitätsbildung hingegen bei Pia Tafdrup, in deren Roman die Identitätsproblematik durch die Anlehnung an den Narziss-Stoff – und der damit verbundenen Spiegelmetaphorik sowie dem Motiv des Doppelgängers – dargestellt wird.

Alles in allem demonstrieren die vorliegenden Romane den instabilen Charakter des Identitätskonzeptes und stehen somit als Sinnbilder dafür, wie sich Subjekte in der sich wandelnden und fragmentierten Welt verorten und es schaffen, durch eine hohe Eigenleistung eine Ich-Identität zu entwerfen.

Die erarbeiteten Gemeinsamkeiten der Romane sind nunmehr als Ausdruck der Tendenzen der dänischen Frauenliteratur am Beginn des 21. Jahrhunderts zu verstehen. Zum einen ist dies der sogenannte Alltagsrealismus, in dem das Privat- und Innenleben der Protagonisten zum Zentrum der Handlung avancieren, die Identitätsthematik somit am effizientesten dargestellt werden kann. Damit in Zusammenhang steht die bevorzugte Thematisierung von Erinnerungen als Ausdruck der biographischen Kontinuität. Als die eigentliche dominante Strömung und als gleichzeitig stabiles Momentum der zeitgenössischen dänischen Frauenliteratur ist jedoch nach wie vor deren Pluralität zu sehen. Die Literatur in ihrer Pluralität zu erfassen, zu versuchen einen Überblick zu bewahren, wird somit die zukünftige Aufgabe der Literaturwissenschaft sein. Mit vorliegender Dissertation sollte ein Beitrag dazu geleistet worden sein.

7.2.2. Abstract: Englisch

Tendencies in the Danish women's literature in the 21st century. An analysis on the basis of four case studies.

The beginning of a new century is characterized by expectations of the new start and the change - also in literature. So the change to the 21st century inspires us to find out which new stream of the history of literature is to add to the popular women's literature in Denmark.

The initial point of the existing thesis is reasoned, that there is no generation of authors any more, otherwise the literary market of the 21st century is marked by plurality as well in quantitative as also in qualitative regard – a circumstance that makes a general overview about literature and in-depth analyses of single acts more difficult.

The existing thesis is a trial to counteract this deficit and to contribute to the exploration of the Danish women's literature. There should be demonstrated significant tendencies of the Danish women's literature of the 21st century by a thematic analysis of four selected novels.

An overview about the Danish women's literature is put in front of the single analyses, incipient in the 70's, in this age in which women as a result of the new women's movement appear as a group for the first time and became accepted. This stream is represented by a multitude of women, which identified themselves with the ideas of the women's movement. Inspired by the slogan "The private is political", many acts were written, which were labelled with the expression "avowal literature". The main representatives are Vita Andersen, Bente Clod, Dea Trier Mørch. In the 80's a lyric boom replaced the emancipational literature. The main representatives are Pia Tafdrup, Juliane Preisler und Merete Torp. With the beginning of the 90's the tendencies changed in the literature, which go along with the social changes and the globalisation. The minimalism won through as a dominant stream which was understood as expression of the new view of life.

The minimalism is interesting insofar as the stream primarily of women like Christina Hesselholdt, Solvej Balle, Merete Pryds Helle, Katrine Marie Guldager or Helle Helle was borne and the women's literature experienced a new predominance. Finally the minimalism ran out and the female authors looked for new forms. The literature is characterized by pluralism at the end of the millennium. There are surrealist prose texts and poetry as well as novels, which appear as a chronicle or in a traditional form.

Nevertheless there are tendencies, for instance the attention towards biographies and memories and the historical novel. Among the different forms of creation there is the so called everyday life realism. In what extent these tendencies are picked up in the literature will be demonstrated by the following examples; *Det vi ved* (What we know) from Anne-Lise Marstrand-Jørgensen, *Rygsvømmeren* (The Backstroker) from Leonora Christina Skov, *Alt forladt* (Everything left) from Helle Højland sowie *Hengivelsen* (Devotion) from Pia Tafdrup.

The analyses are confirmed by opinions and attitudes of the female authors. In the interviews made by myself with the authors clear points of view are adhered to the tendencies in the poetic work.

7.2.3. Abstract: Dänisch

Tendenser i det 21. århundredes danske kvindelitteratur. En analyse på baggrund af fire romaner.

Begyndelsen af et nyt århundrede er altid kendetegnet ved forventninger om en ny begyndelse og om forandring - også i litteraturen. Derfor er skiftet til det 21. århundrede en afgørende inspiration for en undersøgelse af, om der kan konstateres nye litteraturhistoriske strømninger i den danske kvindelitteratur.

Udgangspunktet af denne afhandling er den kendsgerning, at der ikke længere findes én forfattergeneration, der indrammer den danske litteratur, men at den litterære verden i det 21. århundrede er præget af pluralisme – både kvantitativ og kvalitativ. Derfor har det været vanskeligt at skabe sig et overblik over og udarbejde indgående analyser af enkelte værker.

Denne afhandling skal derfor forstås som et forsøg på at modvirke denne mangel og som et bidrag til forskningen i den danske kvindelitteratur. Væsentlige tendenser i det 21. århundredes danske kvindelitteratur skal anskueliggøres gennem en tematisk analyse af fire romaner fra 2003/2004.

Kapitlet før romananalyserne giver et overblik over den danske kvindelitteratur og tager sit afsæt i 1970'erne, hvor den nye internationalt inspirerede kvindebevægelse for alvor spredte sig i de skandinaviske lande. Som kulturel følgevirkning begyndte kvinder for første gang at optræde som gruppe med en vis gennemslagskraft. Et stort antal kvinder, som i forskellig grad identificerede sig med kvindebevægelsens ideer – den såkaldte rødstrømpebevægelse – repræsenterede denne strømning. Inspireret af sloganet „Det private er politisk“ skabtes mange tekster, der ofte blev stemplet som „bekendelseslitteratur“. Dens vigtigste repræsentanter er Vita Andersen, Bente Clod og Dea Trier Mørch. I 1980'erne blev emancipationslitteraturen afløst af et lyrik-boom, og i spidsen for

dette stod den såkaldte 1980er generation med Pia Taftdrup, Juliana Preisler og Merete Torp som nogle af de væsentligste repræsentanter.

I begyndelsen af 1990erne fandtes der nye tendenser i samfundet (globalisering) og det genspejlede sig også i litteraturen. Det nye verdensbillede var præget af opløsning af normer og tradition, og minimalismen med dens fragmentariske, hybrid- og episodeagtig form, blev derfor den mest dominante strømning. Minimalismen er også interessant, fordi den hovedsageligt blev dyrket af kvinder; kvindelitteraturen opnåede i 1990erne en ny dominans. Christina Hesselholdt, Solvej Balle, Merete Pryds Helle, Katrine Marie Guldager og Helle Helle er de vigtigste repræsentanter. Ligesom postmodernismen også minimalismen tømmes for indhold og forfatterne måtte lede efter nye former, så litteraturen ved det nye årtusindskifte blev kendetegnet af pluralisme. Der fandtes nu prosaiske tekster, prosaisk poesi, romaner, som udkom i punkt-, kronik- eller i traditionel form.

Ikke desto mindre findes der nogle tendenser som f. eks. en orientering mod biografier og erindringer men også mod den historiske roman. Den mest dominerende form er hverdagsrealismen, hvor der er fokus på menneskernes dagligdagsliv. Hvordan disse tendenser er afspejlet i litteraturen skal følgende eksempler vise: *Det vi ved* af Anne Lise Marstrand-Jørgensen, *Rygsvømmeren* af Leonora Christina Skov, *Alt forladt* af Helle Højland og *Hengivelsen* af Pia Taftdrup.

Anne Lise Marstrand-Jørgensens roman *Det vi ved* er inspireret af Ødipus-myten. Hun fortæller fra en kvindelig synsvinkel og udvider Ødipus-motivet med en ny dimension. En mangfoldig brug af motiver er knyttet til en kompleks fortællestruktur, og der er et konstant skifte mellem "jeg" og den alvidende fortæller.

Leonora Christina Skovs roman *Rygsvømmeren* anvender den nyfeministiske synsvinkel. Forskellen på den nyfeministiske synsvinkel og 1970ernes feminisme er, at den ikke i lige så høj grad kritiserer mændernes undertrykkelse af kvinder,

men i stedet tematiserer det pres, som samfundet lægger på kvinder (og mænd) for at de skal tilpasse sig samfundets normer og forventninger. På dette grundlag former Leonora Christina Skov sin hovedperson som en moderne outsider, der bliver et bytte i samfundet. Skov kritiserer kernefamilien, som hun sætter spørgsmålstegn ved hjælp af incest-tema, og hun kritiserer samfundets dobbelmoral, som værende et resultat af mediernes negative påvirkning af samfundets normer.

Mindre dramatisk er Helle Højlands roman *Alt forladt*, hvis centrale tema er familiens undergang. Ægteskabet som konflikt mellem det apollinske og det dionysiske og konflikten mellem mor og datter bliver fortalt ud fra den moderne kvindes (og moderens) synsvinkel.

Ligesom Anne Lise Marstrand-Jørgensens roman er også Pia Tafdrups *Hengivelsen* inspireret af mytologien. Som en Narcissus i kvindeskikkelse forelsker jeg-fortælleren sig i en mand, som er hendes spejlbillede henholdsvis hendes dobbeltgænger. Tafdrups roman er især interessant, fordi én af Danmarks førende lyrikere, Pia Tafdrup, for første gang kaster sig ud i et romaneksperiment.

Den tematiske analyse af romanerne følges af et overblik, som begynder med den debat, der bliver ført i slutningen af 1990'erne. Tidens litteratur blev kritiseret for at have mistet forbindelsen med det sociale liv. Fremfor alt er det kritikeren Hans Hertel, der kalder 1990'ers litteraturen for anorektisk, fordi den fokuserer på æstetisk perfektion. Efter Hertels mening har litteraturen mistet sin sociale funktion og opstår ikke længere i sin sociale kontekst. I sammenhæng med debatten om den danske litteraturens kvalitet, stilles spørgsmålet om litteraturen igen optager kontakten med det sociale liv, som Hans Hertel efterlyser.

Marstrand-Jørgensens, Skovs, Højlands og Tafdrups romaner handler om individets indre liv, dets private hverdagsliv og dets identitetskriser. Politiske og sociale problemer sættes ikke til debat og måske bør man give Hans Hertel ret i, at forfatterne vender ryggen til sociale og politiske problemer i en verden under

ekstrem forandring. Dette synes dog umiddelbart at være en negligering af samfundets hastige foranderlighed, som er præget af modsigelser og ikke længere begriber eksistentialismens primære grundspørgsmål: Hvem er jeg?, hvilket hermed endnu en gang rejser spørgsmålet om individets placering i samfundet.

Også litteraturen har taget konsekvenserne af informationssamfundets kompleksitet og fokuserer på eksistentialismen og kritiserer derved et samfund, hvor individets livsvilkår og menneskelige relationer ikke længere er fasttømret.

I denne sammenhæng er identitetsproblematikken det centrale tema i romanerne. Med undtagelsen af Pia Tafdrup er den knyttet til en skildring af erindringer. Det hænger sammen med teorien om, at identitetens dannelse ikke er mulig uden erindringer, fordi disse skaber kontinuiteten. Tesen at identiteten blev skabt gennem en selvrefleksiv og erindringsbaseret proces bliver overført til litteraturen og tematiseret på forskellige slags. Romanernes diskussion af identitet og erindring undersøges ved hjælp af det såkaldte koncept *fictions of memory* og romanerne identificeres som autobiografisk erindringsroman eller autobiografisk „hukommelsesroman“. Begge typer repræsenterer jegets forsøg på at rekonstruere sin fortid og forbinde det meningsfyldte med nutiden. Træk af den autobiografiske erindringsroman findes i Marstrand-Jørgensens og Skovs roman. Erindringsprocessen er f.eks. orienteret mod nutiden, fremtiden skildres blot som løse og ikke sammenhængende fragmenter. I modsætning hertil er Højlands roman en autobiografisk „hukommelsesroman“. Den er orienteret mod fortiden og slutningen er allerede kendt på forhånd. Jeget får svar på „hukommelsesromanens“ typiske spørgsmål: „Hvorfor er jeg blevet sådan, som jeg er?“

Identitetsproblematikken er ikke knyttet til erindringer i Pia Tafdrups roman. Den skildres i sammenhæng med Narcissus-myten (og dets motiver spejl og dobbeltgænger).

Alt i alt repræsenterer romanerne eksemplarisk identitetens instabile karakter i vores samfund. Individets forsøg på at skabe sin identitet i en verden, som er udsat

for en ekstrem forandring og som er uoverskuelig og fragmentarisk og dermed ikke lader individet fastholde i sin helhed skildres.

Romanernes fælles omdrejningspunkter afspejler væsentlige tendenser i det 21. århundredes danske kvindelitteratur. Der findes en hverdagsrealisme, hvor fokus er på menneskers hverdag, deres privat- og indre liv, og hvor identitetsproblematikken kommer mest effektivt til udtryk. Den mest dominerende og samtidig mest stabile tendens i tidens litteratur er nu som tidligere dens pluralisme. At forstå litteraturen i sin pluralitet og forsøge at bevare et overblik bliver i fremtiden litteraturvidenskabens opgave. Formålet med denne afhandling er at skabe et bidrag hertil.

7.3. Curriculum Vitae

Geburtsdatum:	20. Juni 1980
Geburtsort:	Judenburg/Stmk.
Ausbildung:	
1990-1998:	Besuch des Bundesrealgymnasiums Judenburg mit Maturaabschluss
Oktober 1998:	Beginn des Studiums der Skandinavistik und der Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien
Sept. 2000 - Juni 2001:	Studium an der Universität Kopenhagen im Rahmen des Erasmus-Programmes
November 2003:	Abschluss der Diplomarbeit: Suzanne Brøgger: „Die Jadekatze“. Eine Gattungsanalyse.
Jänner 2004:	Diplomprüfung und Erlangung des Magistergrades
März 2004:	Beginn der Dissertation in der Studienrichtung Skandinavistik