

Michl, Josef B.

**Suchen und Versuchen von Finn Alnaes : zu einigen Prosawerken,
deren Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte**

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 1982, vol. 3, iss. 1, pp.
[111]-129

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105297>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JOSEF B. MICHL

SUCHEN UND VERSUCHEN VON FINN ALNAES

ZU EINIGEN PROSAWERKEN, DEREN ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND WIRKUNGSGESCHICHTE

Die entscheidende Wendung in der Entwicklung des Romans — die Erfindung der Buchdruckerkunst — ist längst hinter uns, und die Probleme der Gattung sind vom Technischen ins Ästhetische und Psychologische höhergerückt.

Rafaël Koskimies¹

1.0 ROMANKUNST IN NORWEGEN

1.1 Die in unserer Zeit immer wieder aufkommenden Diskussionen über die Krise oder den Zerfall des Romans oder der Literatur überhaupt führen gewöhnlich zur Schlußfolgerung, daß der Roman trotz der krisenartigen Verwirrungen weiterlebt und sogar neue Höhen des Leserinteresses zu verzeichnen vermag. Die Krise ist eher auf die Krisenerscheinungen der heutigen Welt und der Gesellschaft zurückzuführen — die Literatur im allgemeinen und der Roman im besonderen widerspiegelt diese Erscheinungen, beschreibt und erschließt sie und bringt sie zur Diskussion.²

Im Norden ist diese Problematik ebenso lebendig wie in der übrigen Welt und besonders für die jüngere Schriftstellergeneration von wesentlicher Bedeutung. Bereits 1931 befaßt sich der bekannte schwedische Prosaiker Eyvind Johnson mit den offenen Fragen der Romankunst.³ Die Ursachen für den betrüblichen Zustand des Romans will er in der Unzulänglichkeit und Anspruchslosigkeit der heimischen Kritik gefunden haben:

Der Roman hat doch die allergrößte Voraussetzung, der eigenen Zeit Spiegel zu sein. Für einen ernst denkenden Romanverfasser, der ... versuchen will, seine eigene Zeit mit so großer Genauigkeit wie nur möglich darzustellen, für ihn existiert das eigentliche Problem dieses Ausdrucksmittels: er muß mit der Form ringen, deren Unvollkommenheit er entdeckt, und muß versuchen, eine literarische Form zu schaffen für die Wirklichkeit, die er erlebt.

¹ R. Koskimies, *Theorie des Romans*. Helsinki 1936, S. 131.

² F. Alnæs, *Gemini*. Oslo 1968, S. 10 f.: „Die Literaturkrise beruht auf einer gemeinmenschlichen Krise.“

³ Vgl. *Svensk Litteraturtidskrift* 3—4, 1977, S. 61 f.

Von den zahlreichen Ansichten über die heutige Lage des Romans sei hier die Meinung M. M. Bachtins angeführt:⁴ ... *der Roman ist das einzige bislang sich formende und unfertige Genre ... Der Roman in seiner Totalität verkörpert eine stilistisch vielfältige, dissonante, polyphone Erscheinung.*

1.2 In Norwegen ist die Romankunst verhältnismäßig jung, wenn wir bedenken, daß die heimische Literatur eigentlich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts einsetzt: der Beginn der modernen Zeit wird hier gewöhnlich mit der Veröffentlichung von Bjørnstjerne Bjørnsons Bauernnovelle *Synnøve Solbakken* im Jahre 1857 verbunden. Welchen Weg und wie viele bedeutende Romanwerke hatten in dieser Zeit Literaturen in anderen Ländern aufzuzeigen! In Frankreich, Spanien, Italien, Rußland, England, Deutschland, im Norden übrigens auch in Dänemark und Schweden! Wenn wir eine passende Maßeinheit für Literatur zur Verfügung hätten und unter deren Benutzung imstande wären, die Länge des nationalen literarischen Schaffensprozesses, dessen Ergebnisse in qualitativ höchststehenden Werken und die Einwohnerzahl in Beziehung zu setzen, dann würde wohl Norwegen an die erste Stelle in einer literarischen Weltrangliste rücken. Die etwa 120jährige Romantradition in diesem Land hat Namen aufzuweisen, die im Bewußtsein sowohl der Fachleute als auch der Leser wahrscheinlich noch heutzutage ihren Rang und Klang weltweit nicht verloren haben: Bjørnson, Kielland, Lie, Garborg, Hamsun, Undset, Duun, Falkberget, Hoel, Borgen, Vesaa, um wenigstens einige zu nennen. Die Quellen der reichen Ernte können hier teils nur flüchtig angedeutet, teils eher bloß geahnt werden. Die alte nordische Sagatradition mag hier im Bilde sein, die lange Unterjochung der Norweger und deren Selbständigkeitsdrang und Freiheitskampf, wahrscheinlich auch die besondere Lage und die eigentümliche Beschaffenheit des Landes, Berg und Tal, Gletscher und Meer, Mitternachtsonne und Winterfinsternis, das Ringen des Menschen mit der Einsamkeit, *mit unbezwingbaren Kräften in sich und rund um sich*. Keine Maßeinheit steht uns zur Verfügung! Man muß die Literatur lesen, sie erleben, um auf diese Weise den noch immer verschlüsselten Seiten der Dichtung näher zu kommen.

1.3 Die offenen Fragen des Romans spornen auch die Schriftstellergeneration der sechziger und siebziger Jahre in Norwegen an, es entsteht eine Reihe von bemerkenswerten Werken und mit ihnen eine langwierige, breit angelegte Diskussion über Mittel und Wege der modernen Literatur. Weit auseinandergehende Ansichten kommen zum Ausdruck, Gruppierungen und Einzelgänger stehen schroff gegeneinander, die Auseinandersetzungen erinnern an tiefgreifende Gegnerschaften in der norwegischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Ähnliche Erscheinungen mit antagonistischen Beziehungen sind allzu allgemein, um nur für Norwegen charakteristisch zu sein (Wergeland—Welhaven, Bjørnson—Garborg, Hamsun—Ibsen u. ä.), in der Weltliteratur gibt es nicht wenige Beispiele persönlicher oder massenhafter⁵ Feindschaften — nennen wir hier das Verhältnis Słowacki—Mickiewicz in Polen, die Stellung Zolas in Frankreich, Strindbergs in Schweden. Wir wollen später auf diese Probleme etwas näher eingehen in Zusammenhang mit der oben angeführten Schriftstellergeneration im allgemeinen und mit Finn Alnæs⁶ im besonderen. Dabei wird es uns um einen Beitrag gehen, der die heutige Situation der Literatur in Norwegen ins Auge fassen will, in diesem Rahmen den Sonderfall eines diskutierten

⁴ M. M. Bachtin, *Roman als Dialog* — tschech. Übers., Prag 1980, S. 7, 42.

⁵ Vgl. M. Kridl, *Antagonizm wieszczów*. Warszawa 1925.

⁶ Das norwegische Graphem æ entspricht lautlich etwa dem deutschen ä.

Verfassers nach den gegebenen Möglichkeiten untersuchen und vielleicht ein wenig zur Bedeutung der Kategorien Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte beisteuern soll. Der Versuchscharakter des Unternehmens ist ganz klar — denn das feine, spröde Gewebe der Dichtung und deren Hintergründe betrachten zu wollen, und dabei nicht alle Quellen und Beweismittel zur Verfügung zu haben, das kann schon als Wagnis, wenn nicht sogar als Waghalsigkeit bezeichnet werden. Es ist jedoch verlockend zu ermitteln, ob der Schreibende etwas mehr nicht nur über das gewählte Thema, sondern auch über sich selbst erfahren kann. Auch im weiteren könnte nämlich die althergebrachte Zeugenaussage Geltung erlangen — die Frage „Warum schreiben Sie?“ sollen mehrere Dichter und Denker (bereits Demokritos im Altertum?) etwa folgendermaßen beantwortet haben: *Um kennenzulernen, wer ich bin* oder *Um mehr über mich selbst in Erfahrung zu bringen*.⁷

1.4 Im Vordergrund des Leser- und Kritikerinteresses in Norwegen steht also seit den sechziger Jahren eine Welle von neuen Werken, die die Existenzbedingungen des Menschen (*la condition humaine*) in unserem Jahrhundert zu erörtern bemüht sind. Stürmischem Beifall, aber auch kritischen Einwendungen begegnet Finn Alnæs (geb. 20. 1. 1932), als er 1963 mit seinem umfangreichen Roman *Koloß* auftritt. Es fehlen nicht Stimmen, die in diesem Jahr und in diesem Roman sogar eine Art neue Epoche der norwegischen Literatur zu sehen glaubten. Die besondere Aufmerksamkeit und die Hoffnung, die mit diesem neuen Namen verknüpft wurden, konnten im nachhinein in drei weiteren Prosawerken (*Gemini* 1968, *Die Festung Faller* 1971, *Musica* 1978) einer gründlichen Prüfung unterzogen werden: Freunde und Gegner des talentierten Schriftstellers haben immer wieder die Voraussetzungen und deren Realisierung genau untersucht und feststellen können, daß jedes neue Buch weitere Aspekte aufzuweisen hat und zu neuen Erwartungen, aber auch Herausforderungen Anlaß gibt. Dieser Widerhall wird in weiteren Ausführungen berücksichtigt.

Erwartung und besonders Herausforderung — so etwa kann man das Vorwort zum letzten Roman (*Musica*) erleben: darin verkündet nämlich Finn Alnæs, er gedenke einen achttelligen Romanzyklus unter dem gemeinsamen Titel *Ildfesten* (etwa *Feuerwerk*) zu schaffen und herauszugeben, wobei jeder Teil als ein selbständig stehender Roman im größeren Ganzen aufzufassen sei. Eine allgemeine Tendenz zu dicken und auch mehrbändigen Romanwerken (Trilogien, Tetralogien) macht sich auch im Norden geltend (u. a. Edvard Hoem, Dag Solstad in Norwegen, Sven Delblanc, Lars Gustafsson, Sara Lidman in Schweden); trotzdem hat Alnæs Ankündigung eine gewisse Überraschung hervorgerufen: im ganzen genommen hat der Schriftsteller seine persönliche und dichterische Lage m.E. dadurch nicht leichter gemacht. Das angeführte Vorwort ist bemüht, die etwas weittragenden Pläne des Autors näher zu bestimmen und seine Auffassung eines *Romanuniversums* zu erläutern: die einzelnen Teile will er nicht als „Bände“ betrachten, weil diese Bezeichnung allzu bindend sei und die Selbständigkeit der einzelnen Bücher in den Hintergrund dränge. Deshalb spricht er nicht vom „ersten Band“, sondern vom „ersten Roman“ des Zyklus. Gleichzeitig macht er darauf aufmerksam, daß dieses breit angelegte Werk bereits vor *Koloß* angefangen wurde, und aus anderen Quellen erfahren wir, der Autor betrachte im Grunde seine bisherige Prosatätigkeit vom Standpunkt der Romanreihe *Feuerwerk*: hätte er im Jahre 1963 die heutigen Erfahrungen

⁷ Im Norden u. a. Edith Södergran, Birger Norman.

besessen, hätte die Reihung des Zyklus wie folgt ausgesehen: *Kolos* — *Gemini* — *Musica*.

1.5 Finn Alnæs ist in erster Reihe Romanschriftsteller, er ist jedoch eifrig und aufopfernd auch in der norwegischen Umweltschutzbewegung tätig, die er im Laufe der Jahre durch eine Reihe von Aktionen und Ausstellungen angefeuert hat, ebenso wie mit zahlreichen Artikeln, die auch in Buchform erschienen sind (Naturkathedrale, Schwarzer Schnee, 1976). Daneben nimmt er an Diskussionen teil, die einerseits seine eigenen Bücher betreffen, andererseits theoretischen Problemen der Literatur, besonders des Romans gewidmet sind.

Zur Beleuchtung der Romankunst in Norwegen trägt er besonders durch zwei Artikel bei, die hier kurz erwähnt werden sollten. 1965 veröffentlicht Alnæs eine längere essayistische Studie *Die Romankunst und Norwegen*.⁸ Norwegens Situation wird hier unter Berücksichtigung der kurzen Entwicklungsmöglichkeiten, der nationalen und individuellen Eigenart mit den internationalen Strömungen und Leistungen gemessen, wobei eine interessante und aufschlußreiche, wenn auch teilweise persönlich geprägte Übersicht der wichtigsten Quellen für das bunte literarische Bild der verschiedenartigen Formen und Verhaltensweisen des künstlerischen Prozesses dargeboten wird. Auch die wichtigsten außerliterarischen Einwirkungen werden erwähnt und gegenseitig abgewogen (Freud, Adler, Jung, Bergson u. a.), die Unterschiede oder Schattierungen der einzelnen Methoden untersucht und kommentiert.

Der Romanbegriff wird drei Jahre später in einem gleichnamigen Artikel⁹ behandelt und die ungenaue Grenzziehung als Grundcharakteristik betont. Alnæs stellt sich skeptisch gegenüber den weltweit verbreiteten Diskussionen über den Verschleiß der Romankunst und untermauert seine Hoffnung auf die künftigen Möglichkeiten des Romans. Die Unsicherheit der grundsätzlichen Wertungen der Romanpoetik teilt er jedoch mit den meisten Theoretikern. Das Fehlen von Ästhetik oder Kunstphilosophie des Romans hänge mit der verhältnismäßig kurzen Lebensdauer des Genres zusammen. Es gebe keinen einheitlichen Romanbegriff, immer wieder müsse er angepaßt und erweitert werden, um das Ziel nicht zu verfehlen.

2.0 ENTSTEHUNGSGESCHICHTE — VERFASSER UND WERK

2.1 1967 präsentiert der norwegische Kritiker C. F. Engelstad seinen Landsmann Finn Alnæs für das Publikum im deutschsprachigen Raum:¹⁰

Er wurde 1932 geboren und hat ein Leben von dem Typus hinter sich, das man sonst amerikanischen Verfassern zuschreiben pflegt: nach dem Abitur eine Vielfalt verschiedener Beschäftigungen, vom Schauspieler bis zum Hafenarbeiter, vom Journalisten bis zum Brotausfahrer. Aber gleichzeitig ein verbissener Drang zum Schreiben, eine imponierende und fast fanatische Überzeugung, trotz vieler Enttäuschungen, daß er nicht nur einen Platz, sondern auch eine zentrale Aufgabe im norwegischen Kulturleben und vor allem in der norwegischen Dichtung hat. Er hat eine große Anzahl Zeitungsartikel geschrieben, vor allem über Theaterfragen, er hat Schauspiele von einer seltsam geballten Stärke und zweifelloser Originalität geschrieben, und bei all dem arbeitete er jahrelang, intensiv und aufreibend, an seinem Romanprojekt, das also den Titel „Koloß“ erhielt und das dann endlich auch 1963 mit kolossaler Schwere in das norwegische literarische Bewußtsein einbrach.

⁸ *Romankunsten og Norge*. In: *Vinduet* 4, 1965, S. 286—311.

⁹ *Romanbegrepet*. In: *Dagbladet* 20. 11. 1968.

¹⁰ C. F. Engelstad, *Der norwegische Roman und ein norwegischer Romanschriftsteller*. In: *Hier, Dortmunder Kulturarbeit* 10, 1967, S. 12.

Der Weg zur Literatur war nicht leicht und gradlinig. Höchstwahrscheinlich waren es eben die Schwierigkeiten des Lebens und deren Überwindung, die in der literarischen Laufbahn von Finn Alnæs eine entscheidende Rolle spielten. Des öfteren findet man in der gesamten Verfasserstätigkeit Anklänge an persönliche Erlebnisse, die jedoch keine direkten biographischen Skizzen offenbaren, sondern durch Kunst geläuterte Impulse, die bis tief in die Kindheit reichen und beim Schaffensprozeß aus dem Unterbewußtsein hervorzutreten scheinen. Die Literaturwissenschaft hat allmählich die strikte Trennung des Schöpfers von seiner literarischen Schöpfung verlassen und von neuem die Bedeutung der persönlichen Beweggründe des Autors anerkannt. Denn das Warum und Weshalb kann ebenso zielführend sein wie tiefeschürfende ästhetische und sprachliche Analysen des Werkes an sich, über die man sich natürlich auch keinesweg hinwegsetzen darf.

Diesbezügliche Gegensätze, die vor einiger Zeit fast unüberbrückbar erschienen, werden unter neuen Gesichtspunkten behandelt. Wolfgang Kayser¹¹ läßt die einzelnen Standpunkte plastisch hervortreten:

„... jedes Kunstwerk ist ein in sich geschlossenes Ganzes und kann nur aus sich selbst heraus verstanden werden. Die Kenntnis eines Autors kann einer adäquaten Aufnahme keinerlei Hilfe bieten ... Dies setzt voraus, daß der Dichter einem literarischen Text nicht immanent ist; so als sei das Werk nur verständlich, wenn wir genau den Dichter kennen.“

Kayser selbst verläßt das Extreme dieses Standpunkts und modifiziert die frühere psychologistische Auffassung auf seine eigene Weise:

„Wenn das dichterische Werk als dichterisches Werk der zentrale Gegenstand der Literaturwissenschaft ist, so dürfen und müssen wir die Frage nach seiner Entstehung, den Quellen, dem Schaffungsvorgang, der Wirkung, den Einflüssen, die es ausübte, seine Bedeutung für Strömungen, Epochen u. s. f. und vor allem die Fragen, die zu seinem Dichter leiten und sich mit ihm beschäftigen, als einen weiteren Kreis von Fragen auffassen, der sich um jenes Zentrum der Literaturwissenschaft herumlegt. Wir haben uns damit dem Begriff der Literaturwissenschaft und ihrer Gliederung genähert.“

Für die Deutung von Alnæs' Werk und Wirken sind diese Annäherungspunkte von grundlegender Bedeutung, wofür man auch bei Edvard Beyer Unterstützung finden kann:¹²

„In dieser Beziehung wird es wieder von Belang sein, die Lebenssituationen und die menschlichen Züge der dichterischen Persönlichkeiten zu kennen. Denn finden wir Zusammenhang ... zwischen dem Werk und der rein biographischen Situation des Dichters, dann wird uns der Vergleich direkt oder indirekt etwas darüber sagen können, was Dichtung ist.“

Auf Grund der Eigenart des dichterischen Schaffensprozesses kann man nach Beyers Meinung auch dazu gezwungen werden, das Werk zu umgehen, das man ursprünglich hat gründlich durchforschen wollen. Will man in das Wesen des dichterischen Schaffens eindringen, wird man nicht wenig Hilfe finden können im erneuten Gebrauch von

„Methoden, die eine gewisse Zeit in Mißkredit geraten sind: Manuskript-, Modell- und Quellenstudien, Studien über die Genesis der Dichtung — darunter auch deren Verhältnis zur Dichterpersönlichkeit und zur Dichterbiographie.“

¹¹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1967¹², S. 17, 35.

¹² E. Beyer, *Profiler og problemer*. Oslo 1966, S. 137.

2.2 Koloß ist der erste Roman, mit dem der 31jährige Neuling ernsthaft die Kultursphäre der norwegischen Literatur so stürmisch und selbstbewußt betritt. Der dadurch hervorgerufene Wellengang hat sich im Grunde seither (1963) nie gänzlich gelegt, mit dem nächsten Prosawerk fünf Jahre später sogar neue Höhen des Wogenschlags erreicht. Das heute beinahe in Vergessenheit geratene Erstlingswerk des Autors ist eigentlich ein dramatischer Versuch, der unter dem Titel *Der Zufluchtsraum* (Tilfluktsrommet) ein Jahr vorher (1962) in einem Sammelband der Studentenorganisation in Oslo erschienen ist. Dieses „Traumspiel“ in einem Akt ist eine Pausenarbeit während der Kraftanstrengungen zum ersten Roman, doch eine Andeutung der später immer wichtiger erscheinenden Problemstellungen, was zwischenmenschliche Beziehungen betrifft, die seither in allen folgenden Werken ihren Ausdruck in vertiefter Darstellung finden.

Der Erfolg des ersten Romans war dem Titel entsprechend kolossal. Eine mitreißende Erzählerkunst von einer ungewöhnlichen Frische wurde hier hochgeschätzt, die die besten Traditionen des heimischen Schrifttums in Erinnerung brachten, nicht zuletzt wurde Knut Hamsuns Name in diesem Zusammenhang hervorgehoben. Inhalt und Wesenszüge charakterisiert C. F. Engelstad:¹³

Die äußere Handlung des Buches ist kurz skizziert die, daß der gewaltige Brage, der Arbeit zur See angenommen hat, im düsteren Hafenviertel Amsterdams in eine heftige Schlägerei gerät und in der Hitze des Kampfes einen Mann tötet. Ein guter Teil des Romanes handelt davon, was eigentlich geschah, warum es geschah und um die weittragenden Konsequenzen des Geschehenen: der Prozeß, das Urteil, Brages Gefängnisaufenthalt, der mytische Tod seiner Geliebten, während er im Gefängnis sitzt, die Rolle des Kameraden Bentein im Verlauf der Ereignisse, die gerichtphilosophischen Ideen des Verteidigers Stefan Borovic, Brage suchende und grübelnde Dasein nach seiner Freilassung und Rückkehr nach Norwegen, bis er angesichts der Geheimnisse des Lebens den Verstand verliert.

Der traditionell beschreibende Charakter des Romans verdichtet sich vor allem in der Schilderung der dramatischen Ereignisse während des Schneesturms im Gebirge — ein Bericht, den ich mir schwerlich in einer anderen Sprache als Norwegisch geschrieben vorstellen kann; das intensive Zusammenspiel zwischen Psychologie und Natur, die kolossale Dramatik in der Schilderung sowohl der Natur als auch vom Kampf gegen sie, überhaupt die ganze Atmosphäre des Menschen in den Kräften der Berge und sein Kampf gegen diese Kräfte und die besessene Schilderung vom willensgespannten sportlichen Einsatz des Skiläufers im Schneesturm des Gebirges knüpfen aufs Genaueste an die realistische norwegische Erzählertradition an ... Wir stehen hier einer literarischen Kraftleistung von bedeutenden Dimensionen gegenüber.

Der an und für sich spannende äußere Handlungsverlauf im Roman ... wird die ganze Zeit von psychologischen und philosophischen Perspektiven gekreuzt, die den Roman vollständig aus jedweden Zusammenhang mit der einfachen Schilderung des Volkslebens herausheben. Einen Hauptpunkt bilden hier die Ansichten des Verteidigungsanwalts Stefan Borovic über die Strafrechtspflege ... Alnæs geht hier auf Probleme ein, die einen zentralen Platz im ganzen modernen sozialpsychologischen Denken einnehmen, und ich glaube nicht, daß man oft gerade in einem Roman diese Probleme mit einer solch intellektuellen Prägnanz wie hier formuliert findet ...

Und die philosophische Problematik an sich führt in diesem Buch auch weiter als üblich. Dieser Ausbund von Wille und Selbstbehauptung, Brage Bragesson, dessen enorme Ambition es ist, jedwede Situation zu beherrschen, und der keine tiefere Freude kennt als gerade dies, geht seelisch gerade an dieser seiner Ambition zugrunde ...

Auch das Prinzip des Erzählens, daß der Verfasser wählt, ist von Interesse. In diesem Fall geht es teils um die Ich-Form, teils um die Idee der „gefundenen“ Handschrift, die des öfteren in der Literatur sonst zum Vorschein kommt (z. B. James Hilton, Verlorener Horizont, auch bei Karel Čapek, Gewöhnliches Leben u. a. m.). Bereits hier, noch mehr aber später, zeigt Finn Alnæs, daß er ein breites

¹³ C. F. Engelstad, l. c. S. 12 f.

schöpferisches Register beherrscht, was den Reichtum der Sprache und die stilistischen Möglichkeiten der Wortkunst angeht. Durch Stil- und Wortschattierung, teilweise durch Neuprägungen, erzielt er eine Variabilität des Textes, wobei einige eintönig, ja beinahe banal geformte Stellen eine Gegenpolwirkung heraufbeschwören und das Erlebnis einer meisterhaft ausgefeilten Schilderung besonders in den dramatischen oder lyrischen Abschnitten steigern. Bei einer gründlicheren Analyse würde man eine Reihe von weiteren Aspekten entdecken, die das bunte Mosaikbild abrunden könnten, wie z. B. Ironie und Selbstironie samt Übertreibung (*ein Milliardstel einer Sekunde*), das Problem von Freundschaft und Feindschaft, von Zwietracht im Menschen selbst, vom Trachten nach Gleichgewicht, von der Verkettung der Zusammenhänge Mensch — Erde — Weltall. Ein Übermaß an Einfällen, die den Leser bereichern und gleichzeitig zum Nachsinnen zwingen: eine Art *Katharsis* ist hier nicht ausgeschlossen, und zwar nicht nur beim Leser, sondern vielleicht auch beim Autor selbst.

Ohne die autobiographischen Züge eines literarischen Werkes überwerten zu wollen, kann man in diesem Fall einige Punkte nicht außer Acht lassen, die eine gewisse Verwandtschaft mit den Erlebnissen des Verfassers aufweisen: eine unbefriedigende Kindheit außerhalb der zersplitterten Familie, eine lebensgefährliche Krankheit während des Krieges, psychische Beschwerden in der Jugend und später, ein besonders tiefes und intimes, ja befreiendes Erlebnis der Natur, besonders der norwegischen Bergwelt, und des Sternenhimmels als Tür und Tor zum Kosmos.

Der Erfolg des Romans war einmalig, aber auch die negative Kritik und eine beinahe absolute Abneigung ließ nicht lange auf sich warten, wie wir bald erfahren sollen. In den breiten Leserkreisen blieb jedoch das Interesse Jahr für Jahr lebendig, wie die weiteren Auflagen von Koloß (1969 als *Lanterne-Buch* bei Gyldendal, 1978 die Massenausgabe im Norwegischen Buchklub) bezeugen.

Mit Koloß und mit dem Auftreten einer neuen Schriftstellergruppe hängt unmittelbar die nächste Prosaarbeit von Finn Alnæs zusammen. Die radikale „Profil“-Gruppe spielt hier eine zentrale Rolle.¹⁴

2.3 *Gemini* erscheint 1968 mit dem Untertitel „Roman“, und bereits in dieser Bezeichnung liegt Wurzel und Anstoß zur Diskussion: für mich ist hier so etwas wie ein Romangewebe vorhanden, das aber ziemlich locker und frei den eigentlichen Inhalt beisammen halten soll. Eine Benennung wie polemischer Traktat würde m. E. dem Gesamtbild mehr entsprechen, obwohl das Werk weit komplizierter ist: ab und zu erinnert es an die fast grenzenlosen Möglichkeiten des assoziativen Mechanismus im Menschengehirn. Man müßte besonders elastisch die Alnæssche Theorie der Erweiterung des Romanbegriffes anwenden, um die fast ins Unglaubliche anwachsende Vielförmigkeit und Mannigfaltigkeit des Werkes unter Dach und Fach zu bringen. Form, Gehalt, Bezeichnung beiseite gelassen — trotzdem bleibt es ein Werk der Unruhe und Unruhestiftung, eine besondere Art Opus, das noch nach Jahren provokatorisch zu Auseinandersetzungen verlocken könnte, um die Einheit der Gegensätze in neuem Licht zu entdecken und ein genaueres, womöglich objektiveres Bild von Werk, Autor, Zeit und Literatur zu erschließen.

Gemini ist das zweite und letzte Buch, das im Verlag Gyldendal erscheint. Der Verlagskatalog¹⁵ vom Herbst 1968 führt u. a. an: „*Das Buch von Finn Alnæs ist vor allen Dingen eine Abrechnung mit der Zeit...*“

¹⁴ Vgl. *Norges litteraturhistorie*, Oslo 1975. Bd. 6, S. 290 ff.

¹⁵ *Nyheter fra Gyldendal Norsk Forlag*, Oslo 1968, S. 9.

Ob die Bezeichnung Roman vom Autor stammt oder vom Verlag sei dahingestellt, von mehreren Seiten wurde eine Charakterisierung wie Streitschrift, Metaroman (Hageberg), Abrechnungs- und Programmschrift (Beyer) verwendet. Eine einfache Benennung dieses sonderbaren, vielschichtigen und vielfältigen Werkes ist kaum zu finden, der Schriftsteller hat hier vielleicht die Parole aus seinem früheren Romanessay zu Worte kommen lassen — *alles sei möglich in der Kunst*.¹⁶

Finn Alnæs benützt auf seine eigene und zeitweise eigensinnige Weise seine Schaffensfreiheit und paßt sie den bisherigen theoretischen Ansichten, Methoden und Wirkungsmitteln an. Die zentrale Idee der Zwillingbrüder mit vollständig entgegengesetzten Auffassungen des Lebens und der Literatur läßt eine Reihe von Deutungsmöglichkeiten zu, was mit der offenen Struktur und dem Übermaß an Gedanken, Einfällen und Ausfällen eng zusammenhängt. Eine gründliche, eingeweihte, objektive analytisch-synthetische Studie bleibt wahrscheinlich der Zukunft und dem Heimatland des Werkes vorbehalten, vorläufig gibt es — soweit bekannt — einige Ansätze im Studentebereich, in schriftlichen Abschlußarbeiten (hovedoppgave) bei Universitätsstudien (K. Vigestad, A. Zeiner, K. M. Johannesen).

Obwohl es also bei *Gemini* nicht um ein reines literarisches Genre geht, ist die Anknüpfung an das Schrifttum und an künstlerische Anwendung der Sprachmittel so eng, daß das Buch ins Zentrum der bisherigen schöpferischen Tätigkeit des Verfassers eingereiht werden kann. Die hie und da auftretende Zersplitterung oder Unausgewogenheit und der Brueghelsche Wirrwarr der „Resthollen“—Visionen können von Fall zu Fall störend wirken, oder aber auch als künstlerisch beabsichtigt angesehen werden. Wenn wir die grundsätzliche polemische Einrichtung des Werkes in erster Linie gegen die negativen Lebensäußerungen der Gesellschaft (Profitmacherei, Naturgefährdung u. ä.) und gegen die literarischen Widersacher in Betracht ziehen, wird die sonderbare Formgebung und Stilart begreiflicher, ebenso wie die oft scharfen Geschützsalven der Kritik.

Die Ich-Form ist ab und zu irreführend und hat bei der Kritik zu Mißdeutungen geführt, indem der Autor und die Ich-Person (Koloß, Gemini) als identisch angesehen wurden. Weder die totale Identifizierung noch eine gänzliche Ablehnung von persönlichen Aspekten im literarischen Werk sind annehmbar. In der Mitte etwa liegt *aurea via media*.

2.3.1 Unser Aufsatz — eher für den Leser außerhalb Norwegens bestimmt — befaßt sich etwas eingehender mit den Inhaltsangaben, die bei ähnlichen Fällen meist als bekannt vorausgesetzt werden: die nachfolgenden kritischen Beurteilungen können auf diese Weise in der Wirkungsgeschichte gründlicher zur Geltung kommen.

Die Benennung Roman stützt sich höchstwahrscheinlich auf die Rahmenkonstruktion der beiden Gemini-Gestalten, die freie Anknüpfung der übrigen Bestandteile sind vielleicht als Collage oder Filmschnitttechnik aufzufassen: Kindheits- und Jugenderinnerungen, das nuancenreiche und oft widersprüchliche Verhältnis des Ich-Erzählers zu den übrigen Familienmitgliedern — zum Vater, zur Mutter und besonders zum Bruder, der nach einem Unglück (Selbstmordversuch?) beim Bergsteigen bewußtlos im Respirator liegt, immer wieder angesprochen und befragt wird, ohne antworten zu können. Das verhältnismäßig lockere Aneinanderreihen der einzelnen Geschehnisse, Rückblicke, Essays, Briefe überläßt der Leserphantasie, der schöpferischen Zusammenarbeit des Lesers viel Raum, wie dies Roman Ingarden

von einem wirklichen Kunstwerk fordert.¹⁷ Das grundsätzliche Gemini-Thema kommt in diesem Zusammenhang in ein besonderes Licht, indem es im Leser die Frage herausfordert, ob der Verfasser hier eigentlich nicht seine eigenen inneren Probleme, das Dilemma des Menschen überhaupt, zu lösen versucht: das Gute und das Böse findet er in jedem Lebewesen nebeneinander vorhanden und die Teilung im Zwillingpaar kann für die Enträtselung der Ich-Probleme als eine Hypothese angesehen werden.

Eine wichtige Tatsache ist bei den meisten Kritikern in Norwegen unbemerkt geblieben: die Anknüpfung, die Fortführung und der Abschluß des ersten Romans *Koloß* im Rahmen von *Gemini*. Hier glaube ich wichtige Anzeichen dafür zu finden, daß Finn Alnæs seine persönlichen Erlebnisse und autobiographische Züge in einem größeren Maß zur Anwendung bringt, als bisher Beurteilung und Bewertung seiner Werke wahrgenommen. Die als Phantasiegebilde wirkende Gestalt unter dem Namen „Norge“, „Norge farvel“ oder „Den siste nordmann“ (Norwegen, Norwegen lebe wohl, Der letzte Norweger) ist niemand anders als Brage Bragesson, die Hauptgestalt in *Koloß*.¹⁸ Auch der erste Roman des Ich-Erzählers, der hier mehrmals unter dem Titel „Kontra“ vorkommt, kann den Gedanken des Lesers zu Koloß zurückführen: die Bedeutung des Buches für den Ich-Autor, die Einteilung der wichtigsten Ereignisse in die Zeit vor und nach „Kontra“, das annähernd gleiche Jahr des Erscheinens (1963), daneben vielleicht auch die identischen Anfangsbuchstaben beider Werke und die gleiche Anzahl von Titelbuchstaben (*Koloß* — *Kontra*). Den Titel *Kontra* kann man symbolisch betrachten, wohl aber auch als nachträglichen Protest gegen die Behandlung des Schriftstellers seitens der Kritik und gegen einige Meinungsäußerungen, die Alnæs als Verleumdung, Beleidigung und Unterstellung ansah und gegen die er sich auch später in der Presse vehement zu wehren versuchte (Dagbladet 16. 12. 1978): eine künstlerisch geformte Verteidigung findet man also in *Gemini*, wo es nicht an Stellen fehlt, die auch in einem Schlüsselroman vorkommen könnten.

2.3.2 Es sollte eigentlich nicht überraschen, daß mit *Gemini* ein massiver Widerstand provoziert wurde: der Form nach kein herkömmlicher Roman, viele Abweichungen, Nebenströme und Andeutungen, die nicht immer verstanden wurden, ungewohnt starke, kritische und bissige Szenen der Höllenwanderung, die trotzig, herausfordernd und wie Schläge mit geballter Faust verspürt wurden, ein Selbstbewußtsein, das bereits nach *Koloß* zu Protesten führte. Trotz alledem behauptete das Werk seine hoch gezielten künstlerischen Anforderungen, indem es mit drei angesehenen Auszeichnungen beehrt wurde — mit dem Preis der norwegischen Kritiker, dem Preis des norwegischen Kulturrates und dem Preis der norwegischen Buchhändler (Dank-für-das-Buch-Preis). Diese Diskrepanz zwischen den öffentlichen Ehrungen und den scharf polemischen, nicht selten sogar schmähenden und spöttischen Standpunkten bei einem Teil der Kritik signalisiert einen Antagonismus, der in Norwegens Kultur nicht unbekannt sein mag. Das Problem der antagonistischen Beziehungen haben wir bereits eingangs erwähnt, bei Finn Alnæs wird in ähnlichem Zusammenhang in seinem Romanessay¹⁹ Knut Hamsun genannt und sein kleiner Krieg mit grobem Kaliber. Ebenso könnte auch Bjørnsons kämpferisches Auftreten am Anfang seiner Dichterkarriere angeführt werden und der Sturm,

¹⁷ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931, S. 17.

¹⁸ F. Alnæs, *Gemini*, S. 127 f.

¹⁹ *Vinduet* 4, 1965, S. 311.

der danach entstand. Trotz aller Gefahren scheut Finn Alnæs nicht die Fußstapfen der großen Vorgänger, betritt herzhaft und ehrbar die Arena — und „zertrampelt dabei Porzellan.“ Seine Offenherzigkeit und Aufrichtigkeit verbindet sich mit einem Selbstvertrauen, das sich als eine Art Vertrauensseligkeit gegenüber der Umwelt kundtut. Desto stärker wirken auf ihn alle Schwierigkeiten, die sich während der Zeit immer wieder häufen, und besonders die Vorwürfe des Hochmuts, der Überheblichkeit, Selbstgefälligkeit, Aufgeblasenheit, ja Arroganz, eines anmaßenden Snobismus und Übermenschentums. Im Laufe der schwierigen Lebensperioden muß er eine beträchtliche Widerstandskraft in sich gespeichert haben, einen anderen hätten so viele Widerwärtigkeiten längst zur Strecke gebracht. Ein tatkräftiges Gefühl der Menschenwürde meldet sich zu Wort, wenn man bedenkt, daß eine beinahe zu erwartende Niederlage zu neuen schöpferischen Versuchen anfeuern und Mut einflößen kann.

Man sollte eine Reihe von künstlerisch und gedanklich packenden Stellen wenigstens auszugsweise zitieren oder kommentieren, wir müssen uns damit zufrieden geben festzustellen, daß Gemini, obwohl keine Unterhaltungslektüre, trotz aller kritischen Einwände auch in der Zukunft Widerhall finden und Impulse zur Neuwertung liefern wird. Die vergleichende Literaturwissenschaft wird hier vielleicht Berührungspunkte finden oder wenigstens andeuten können mit Werken wie: Dante Alighieri, *Göttliche Komödie* oder Jan Amos Komenský (Comenius), *Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens*. Eine gewisse Analogie oder vielleicht auch dichterische Impulse scheinen mir nicht ausgeschlossen zu sein. Was die moderne, experimentelle Filmkunst anlangt, drängt sich besonders ein Werk auf: Fellinis Film „8¹/₂“. Wagt man einen Streifzug in die klassische bildende Kunst, dann wären wohl in diesem Zusammenhang besonders zwei Namen anzuführen: Pieter Brueghel der Jüngere (Höllen—Brueghel) und Hieronymus Bosch. Hinzuzufügen ist vielleicht der heimische norwegische Maler Edvard Munch.

2.3.3 An mehreren Stellen wird in dem hier besprochenen Werk der Begriff *Katharsis* erwähnt. Sogar das in Aussicht gestellte gemeinsame erste Buch der Gemini-Brüder sollte diese Bezeichnung im Titel tragen. Mit allen im vorangehenden Absatz angeführten Namen und Werken kann die Idee der Katharsis verbunden werden, besonders wenn wir ihre erweiterte Bedeutung im Sinne von György Lukács anerkennen gewillt sind.²⁰ Diese Art von Kunsteinwirkung scheint mir heute mehr denn je von Wichtigkeit zu sein, besonders wenn wir die ständig anwachsende Kompliziertheit der modernen Welt und der menschlichen Existenz in Betracht ziehen. Wenn Finn Alnæs die Verzerrung des Daseins und der menschlichen Beziehungen in einer eigentümlichen, ziemlich persönlich geprägten Form darzulegen versucht, ist es nicht überraschend, daß er dabei auch an *Katharsis* denkt und den Begriff auch wörtlich zum Ausdruck bringt. Der Begriff und dessen Einwirkung scheint mir jedoch viel tiefer zu liegen, zwischen den Zeilen, hinter der oft irreführenden Oberfläche der Worte.

Die Aristotelische *Katharsis* wird allgemein als allbekannt und im Grunde fast problemlos aufgefaßt. Trotz langwieriger Diskussionen ist man jedoch eigentlich zu keiner einheitlichen Lösung gekommen. Nicht einmal die umfangreiche Lessingsche Auseinandersetzung mit den Franzosen (Hamburgische Dramaturgie) hat uns viel weiter gebracht. Selbst bei Aristoteles gibt es nur eine Andeutung (Poetik, 6. Kap.), die versprochene eingehendere Behandlung des Problems (Politik VIII, 7) ist wohl

²⁰ G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*. In: *Ästhetik I*, 1963.

verlorengegangen. Die Katharsis lebt trotzdem weiter, und zwar nicht nur theaterbezogen, sondern auch in der Ästhetik überhaupt und in der Medizin (Psychiatrie).

Ich möchte auf diesem Gebiet einen Schritt weiter wagen und eine Neuprägung zur Diskussion stellen: *Autokatharsis*, und zwar eben in Zusammenhang mit *Gemini*, wo der erweiterte Begriff seine tiefe Inhaltsbezogenheit und Ausdruckskraft vielleicht zur Geltung zu bringen vermag. Es ist nämlich bekannt, daß die kathartische Wirkung nicht eingleisig aufgefaßt werden kann und darf, sondern daß sie bei jedem empfindsamen und empfänglichen Menschen mehr oder weniger geltend gemacht werden kann. Hier soll also auf dem Gebiet der Kunst weder der Konsument noch der Schöpfer ausgeschlossen werden. Wenn wir uns Goethes *Werther* in Erinnerung bringen und die Wirkung auf den jungen Goethe selbst gründlich erwägen, könnten wir wohl von einer *autokathartischen* Einwirkung reden.

Gemini ist meines Erachtens als ein Werk der Selbsterhaltung entstanden, aus einem tiefen Bedürfnis der Reinigung und Selbstreinigung in den Nöten der Erniedrigung und Ausweglosigkeit; als ein Werk, das den Weg zurück zum Leben und dessen wirklichen Werten durch eine innere Selbstläuterung ermöglichen sollte. Deshalb betrachte ich *Gemini* als ein Werk der *Autokatharsis*.

2.4 Die Festung Faller (Festningen Faller) erscheint 1971, drei Jahre nach *Gemini*, und zwar nicht mehr im Verlag Gyldendal, sondern Aschehoug. Es ist ein seiner Wesensart nach ziemlich abweichendes Werk, das durch seine epische Geschlossenheit, durch seine dramatische, aber auch lyrische Tonart eher an *Koloß* erinnert.

Eine Küstenfestung trägt einen etwas sonderbaren Namen „Faller“: das akustische Bild des Romantitels, übrigens auch das visuelle, wenn großgeschrieben — FESTNINGEN FALLER — erweckt im Original die Vorstellung einer Festung, die FÄLLT (faller = fällt, Präsensform vom Verb falle = fallen). Eine gewisse Doppelschichtigkeit könnte auch absichtlich sein, wie der tragische Ausgang des Romans zeigt: der nächstkommandierende Oberstleutnant der Okkupationsmacht Johannes läßt die Festung aus eigenem Beschluß in die Luft sprengen und sich selbst samt Besatzung zugrunde gehen.

Obwohl dieser Roman sich von den übrigen Werken von Finn Alnæs etwas unterscheidet, geht es doch um dieselben ethischen Probleme der Menschheit im allgemeinen und um die Moral des einzelnen Menschen im besonderen. Die Konfrontation zweier Männer auf entgegengesetzten Seiten der Frontlinie unter den strengen, nicht selten absurden Bedingungen des Krieges wird zum roten Faden der Handlung und zum Ausgangspunkt von grundlegenden Gedankengängen und Auseinandersetzungen der ungewollt gegnerischen Repräsentanten der kriegführenden Armeen.

Die abweichende Stimmführung wird vom Autor selbst betont, indem er den Roman als *hart und kalt wie ein Kanonenlauf im Winterkrieg*. — Der zum Tode verurteilte Leiter einer Sabotagegruppe, Leutnant Andreas, und Oberstleutnant Johannes, der Nächstkommandierende einer eroberten Küstenfestung, an deren technisch modernster Ausrüstung er maßgebend beteiligt war, werden zu Gesprächspartnern und kommen allmählich auch auf nichtmilitärische und allgemeinemenschliche Themen zu sprechen. Johannes, im Grunde humanistisch gesinnt, erlebt seine militärische Laufbahn als eine notgedrungene, gewissermaßen irrtümliche Lebensentscheidung und sucht Antworten auf die ihn quälenden Fragen über Krieg und Frieden, Feind und Freund, über prinzipielle Erörterung der menschlichen Existenz: in schlaflosen Nächten versenkt er sich in Gedanken über das Verhältnis Mensch und Nation, Nation und Menschheit, Land und Weltteil, Welt und All, Zeit und

Zeitlosigkeit. Die bei Finn Alnæs zentral stehenden kosmischen Perspektiven (Koloß, Gemini) kommen also auch hier zu Worte.

Die strenge Realität der aktuellen Kriegslage und deren Maschinerie wird durch zwei Momente als Gegenpol hervorgehoben, teilweise vielleicht etwas gemildert beinahe wie in einer antiken Tragödie — eine Retardation vor dem unausweichlichen Verhängnis, dem unvermeidlichen Schicksalsschlag: tief im Bewußtsein des Lesers bleibt erstens der einfache Schuster Josef und seine fast idyllischen Erinnerungen im Kontrast zu dem sorgenvollen Dasein seines Sohnes, des hochstehenden Offiziers und Konstrukteurgenies Johannes, dessen komplizierte und den Sinn des Daseins vergebens suchende Gedankengänge zu einem zweiten Höhepunkt in menschlicher und stilistischer Hinsicht führt; es ist sein Verdienst, daß Andreas die letzte Nacht vor der Hinrichtung zusammen mit Maria verbringen darf in einer Grenzwelt der Todesahnung und Lebenshoffnung. Andreas' Abschiedsbrief soll an Maria erst nach der Hinrichtung überreicht werden, beides nimmt Johannes schweren Herzens, aber entschlossen auf sich, denn in seinem Inneren ist bereits der Plan seiner großen Abrechnung mit der Festung und mit sich selbst gereift. Er läßt die offizielle Hinrichtung nicht zu und erschießt Andreas eigenhändig. — Auf ähnliche Weise, trotz einiger Abweichungen, wird der schwarze Held in John Steinbecks *Von Mäusen und Menschen* vor der lynchsüchtigen Menge gerettet, indem ihm sein bester Freund durch einen Genickschuß über die Schwelle zwischen Tod und Leben hinüberhilft.

Der Roman kann als ein spezifischer Protest gegen den Krieg verstanden werden. Dramatisch hat ein ähnliches Problem der norwegische Schriftsteller Axel Kielland dargestellt, und zwar in seinem beachteten Schauspiel *Der Mann, der nein sagte*.²¹

In jedem Werk von Finn Alnæs wird die Problematik Krieg und Frieden immer wieder aufgegriffen, nirgends steht sie aber so zentral, wie in diesem Roman. Sie taucht beinahe in allen Gesprächen zwischen Johannes und Andreas auf, besonders aber in Andreas' Brief an Maria, wo das Gute und Böse im Menschen als eigentliche Ursache jeder Feindseligkeit betrachtet wird.²²

2.5 *Musica* ist der vierte und bisher letzte Roman von Finn Alnæs, den er nach einer siebenjährigen Pause 1978 herausgibt. Er wird teils mit Begeisterung aufgenommen, teils mit Bedenklichkeit angesichts der oben erwähnten Versprechungen im umfangreichen Vorwort, wo ein achtteiliges zyklisches Werk *Ildfesten* angekündigt wird. *Musica* ist nach Prinzipien einer musikalischen Komposition aufgebaut, in drei „Sätze“ — *Vivace*, *Largo ma non tanto*, *Allegro* — eingeteilt. Denn Musik und Liebe werden hier zu verbindenden Elementen in einer Reihe von dramatischen, aber auch humorvollen und idyllischen Szenen, in denen die komplizierte Lage des Menschen und der Gesellschaft in Gegenwart und Vergangenheit durch Lebenserfahrungen der Mitglieder eines Bauern- und Soldatengeschlechts in Norwegen beleuchtet wird. Die Fronten des zweiten Weltkrieges haben ihre Spuren hinterlassen: zwei Brüder standen in den Reihen der deutschen Okkupationsarmee, zwei weitere in den Reihen der Widerstandskämpfer, einer von ihnen wird über dem Ärmelkanal abgeschossen, der andere wird ins Konzentrationslager Belsen gebracht.

Die Meinungsverschiedenheiten werden durch das starke Gefühl der Familien- und Geschlechtszugehörigkeit, nicht zuletzt aber durch das gemeinsame Interesse für Musik gemildert, denn auf dem großen Bauerngut wird viel musiziert. Der jüngste Sohn im Hause, Dyre, schwankt zwischen einer Offizierslaufbahn und einem

²¹ A. Kielland, *Mannen som sa nei*. Oslo 1959.

²² F. Alnæs, *Festningen Faller*. Oslo 1971, S. 73.

gewaltigen Hang zum Klavierspiel. Seine Konzertübungen und seine verzehrende Liebe zu Vaiva, der Frau eines selbstlosen, großzügigen, gelähmten Ingenieurs, stehen im Mittelpunkt der bunten Geschehnisse im Roman. Tiefe und Stärke des Liebesverhältnisses erinnert an Siv und Brage aus dem ersten Roman *Koloß*, in *Musica* scheint der Autor noch aufgeschlossener zu sein und in seinen Schilderungen noch einen Schritt weiter zu gehen.

Bei einigen Personen und Ereignissen kann man gewisse Züge des Ingardenschen *Unvollständigkeitsprinzips*²³ ahnen, natürlich kann hier auch dichterische Absicht im Spiel sein, die die Fortsetzung oder Ergänzung in den geplanten weiteren Romanen des Zyklus voraussetzt: der Verlauf der nächsten Teile soll die Zeit stromaufwärts verfolgen, also vom Jahr 1972 (*Musica*) zurück bis zur Jahrhundertwende, und dabei auch die verschiedenen Schattierungen der norwegischen Sprachformen und -varianten zur Anwendung bringen, also sowohl Riksmål, Bokmål als auch Landsmål, Nynorsk (Neunorwegisch) und die bunten und nuancenreichen Möglichkeiten der norwegischen Dialekte. Ein Unternehmen also, das aufhorchen läßt.

Zur Entstehungsgeschichte gehört hier vielleicht auch das persönliche, angestammte Verhältnis des Autors zur Musik: sein Großvater Eyvind Alnæs (1872—1932),²⁴ Komponist und Organist, wird mit Sinding verglichen, seine sinfonischen Variationen und Sinfonien, Kantaten, Pianokompositionen und besonders seine Romanzen werden noch heute als Werke eines bedeutenden Tondichters anerkannt. — Der Titel *Musica* ist also nicht nur symbolisch, das Einwirken der Musik auf das Gjord-Geschlecht entspringt wohl tiefen Quellen und das beseelte, fast leidenschaftliche Musizieren (Chopin, Bach, Mozart) wird zu einem wesentlichen Bestandteil des widerspruchsvollen und doch erlebnishungrigen Daseins. Die Einteilung des Romans ist dem Konzert für zwei Soloviolen und Streichorchester von Johann Sebastian Bach entnommen. Wir würden wohl die dichterischen Nebenaspekte und Unterströme nicht allzu viel verfehlen, wenn wir zusammen mit dem Leser hinter den zwei Soloviolen symbolisch Vaiva und Dyre sehen und in den anderen Mitspielern das unvermeidliche Streichorchester.

3.0 WIRKUNGSGESCHICHTE — WERTUNG UND WIDERHALL

3.1 Obwohl dieser Absatz eine umfangreiche Abhandlung in Anspruch nehmen könnte, wollen wir uns nur kurz mit einigen widersprüchlichen Äußerungen in der kritischen Beurteilung des Romanschaffens von Finn Alnæs befassen in der bereits zum Ausdruck gebrachten Hoffnung, daß eine diesbezügliche gründlichere Untersuchung in Norwegen selbst in so objektivem Sinne wie nur möglich eines Tages unternommen werden wird.

In seiner vierbändigen Geschichte der modernen Kritik charakterisiert René Wellek²⁵ Grundsätze, Grenzen und Schwierigkeiten der Beurteilung und Interpretation eines literarischen Werkes. U. a. benutzt er auch den von Herder ausgesprochenen Grundsatz einer gerechten Kritik:²⁶ „*Es ist schwer, aber billig, daß der Kunstrichter sich in den Gedankenkreis seines Schriftstellers versetze und aus seinem Geiste lese.*“

²³ R. Ingarden, op. cit. S. 17.

²⁴ K. Lange — A. Østvedt, *Norwegian Music*. London 1958, S. 63, 69.

²⁵ R. Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1960*. New Haven 1955—1965, I, 1—4.

3.2 Der stürmische Aufmarsch der norwegischen Literatur von den bescheidenen Anfängen im 19. Jahrhundert zu den ehrgeizigen Leistungen unserer Zeit bringt es mit sich, daß nicht nur persönliche Auseinandersetzungen in Erscheinung treten, sondern auch die im Kielwasser folgenden kritischen Stimmen, die nicht immer nur zu loben geneigt sind, zeitweise sogar hyperkritische oder aber auch rein persönliche, ja einseitige und ungerechte Töne einsetzen. Beispiele von scharfen Fehden, aber auch tiefeschürfende Betrachtungen zum Werden und Sinn des literarischen Schaffens enthalten mehrere Bände mit ausgewählten Beiträgen zur Geschichte der norwegischen Literaturkritik.²⁷ In unserem Fall geht es um einen lebenden, ziemlich viel diskutierten Schriftsteller, dessen literarisches Wirken weitere Entwicklungsmöglichkeiten erhoffen läßt. Unsere kurzgefaßte Betrachtung und Gegenüberstellung der Kritikerstimmen ist als eine Sonde aufzufassen, die eine nicht unwesentliche Verfasserstätigkeit und die ständig offene Fragestellung Autor-Werk-Leser-Kritik im Rahmen des spezifischen Problems Entstehungs- und Wirkungsgeschichte näher ins Licht bringen könnte.

In der norwegischen Kritik wird Finn Alnæs grundverschieden beurteilt. Um die Differenzierungen wenigstens anzudeuten, wollen wir die Stimmen von vier Universitätswissenschaftlern anführen, von denen zwei eher positive Meinungen zum Ausdruck bringen, zwei weitere im Grunde negativ eingestellt sind. Dies ist jedoch nicht als etwas Außerordentliches im norwegischen Kulturleben zu betrachten, sondern dialektisch mit ähnlichen Erscheinungen der früheren Kritik zu vergleichen, wo auch von „festlich-ironischen Totschlachtungen“ die Rede ist.²⁸

3.2.1 Der führende norwegische Literaturforscher, Professor Edvard Beyer (Universität Oslo) beurteilt den Erstlingsroman *Koloß* als Vorsitzender der norwegischen Jury im Romanwettbewerb des Verlags Gyldendal außerordentlich positiv:²⁹

„Wenn die norwegische Jury diesen Roman einstimmig für den ersten Preis vorgeschlagen hat, liegt der Grund in einer Reihe von wertvollen Eigenschaften und nicht zuletzt in der harmonischen Kombination dieser Eigenschaften.“ — Im weiteren wird der Stoffreichtum und eine seltene epische Kraft sowie die äußere und innere Spannung und die Dramatik des Romans betont. Psychologisches Verständnis, große Prägnanz in der Zeichnung der auftretenden Personen, überraschende Sicherheit in der Beschreibung von Natur und Gesellschaftsmilieu sowie eine vortreffliche Komposition gehören zu den charakteristischen Zügen des Autors. Nicht weniger imponierend wirke sein Wille und Vermögen, eine komplizierte ethische Problematik von allen Seiten zu beleuchten, der Roman werde von einem tiefen Ernst getragen und durchdrungen, gleichzeitig aber biete er Raum für Anklänge von Lyrik und von befreiendem Humor. „In *KOLOSS* sind wir einem reichen und starken Talent begegnet.“

Sieben Jahre später charakterisiert Beyer diesen Roman in einem größeren Übersichtswerk³⁰ ähnlich positiv, einen Höhepunkt sieht er in der Beschreibung der dramatischen Schitour durch den Schneesturm, in dem Brage die ungestümen Naturelemente, aber nicht zuletzt sich selbst überwindet, um seinem Erzfeind das Leben zu retten. — In *Gemini* sieht Beyer eher ein Selbstgespräch als einen Roman,

²⁶ Zit. nach R. Wellek I, 313: Herder, Sämtliche Werke 6, 34.

²⁷ A. Aa. Aarnes, *Norsk litteraturkritikk fra Tullin til A. H. Winsnes*. Oslo 1970.

A. Hannevik, *Norsk litteraturkritikk 1890—1914*. Oslo 1973.

K. Imerlund, *Norsk litteraturkritikk 1914—1945*. Oslo 1970.

²⁸ A. Hannevik, op. cit. S. 13.

²⁹ Zit. nach Verlagsnotiz in der ersten Auflage des Romans *Koloß*, Oslo 1963.

³⁰ H. og E. Beyer, *Norsk litteraturhistorie*. Oslo 1970³, S. 368 f.

teils ein Bekenntnis, teils eine Abrechnung und eine Programmschrift. Der Verfasser wende sich gegen jede Tendenz in der modernen Literatur, die seiner Meinung nach die Würde des Menschen abzuschwächen bestrebt sei.

3.2.2 Im Sommer 1970 hält der damalige Universitätslektor Eiliv Eide (Universität Bergen) einen Übersichtsvortrag über die Stellung des norwegischen Romans nach 1945,³¹ und vor einem internationalen Publikum (Konferenz der *International Association for Scandinavian Studies*) billigt er Finn Alnæs eine *zentrale Stellung* in der modernen norwegischen Romanliteratur zu, in der dieser Schriftsteller *den Streit und die Krise* des zeitgenössischen norwegischen Schrifttums in einer besonders engagierten Form widerspiegelt: dabei stehe er außerhalb der neueren Strömungen (Profil-Gruppe) und fühle sich wohl schmerzlich isoliert.

In *Koloß* sieht Eide ein Werk, das den norwegischen Romanpreis erhalten hat, aber auch den nordischen Preis hätte erwerben sollen. In der allzu breiten Erzählweise findet er eine Abschwächung der sonst beinahe genialen Schreibkunst. Das rücksichtslose und oft brutale Auftreten eines Teils der Kritiker habe Finn Alnæs in eine Krise getrieben, die vielleicht in ihm etwas von seinem Schaffensvermögen gelähmt habe. Die Rückkehr in die Literatur mit *Gemini* sei von einer Wehr- und Angriffsposition gekennzeichnet.

In *Gemini* entdeckt Eide neben den kritischen Stellungnahmen des Autors zu den *negativen* Erscheinungen in der modernen Literatur (*passiv, negativ, blutarm*) auch *positive* Aspekte, die zur Schlußfolgerung führen, daß unser Suchen nach dem Inhalt der Existenz zuletzt zeigt, daß der eigentliche Sinn *im Leben selbst* liegt. Die Aufgabe der Literatur sucht Alnæs darin, Lebensfähigkeit und -vermögen des Lesers zu entwickeln und auszuweiten. In einer Synthese des negativ veranlagten Zwillingbruders und des Ich-Verfassers sieht Eide das Hauptanliegen des Werkes und ein Grundproblem nicht nur für Finn Alnæs, sondern für alle Literatur, die in unserer Zeit geschrieben wird.

3.3 Eine Wandlung im norwegischen Kulturleben beginnt 1966 mit einer radikalen Schriftstellergruppe rund um die ursprünglich studentische Zeitschrift *Profil*: damit hängt eine Politisierung der Literatur zusammen, die zeitweise bis zum Maoismus reicht. Man kann hier etwa eine Klimax der seit Jahren vorkommenden Diskussionen über modernistische Tendenzen (*A. Øverlands Tungetale*) und Generationsmißklänge entdecken. In den neuen Strömungen wird Finn Alnæs ständig mehr isoliert, angegriffen, und er reagiert in Zeitungsartikeln, besonders aber in bildlicher Form durch *Gemini*. Diese Situation bildet wohl den Ausgangspunkt für die folgenden zwei kritischen Wertungen, in denen mehr Schatten als Licht gespendet wird.

3.3.1 1969 veröffentlicht Willy Dahl (heute Professor in Bergen) eine Übersicht der norwegischen Prosa nach 1945.³² In einem witzig-ironischen Ton charakterisiert er Brage in *Koloß* als einen Übermenschen, der sieben Mann auf einmal besiegen und eine Frau heißer lieben könne, als je ein anderer Mensch auf Erden ... In *Gemini* sieht er eine Streitschrift, die einer der jüngsten Kritiker als ein reaktionäres Manifest bezeichnet habe. Diese Einzelmeinung des Kritikers O. M. Mæland wiederholt Dahl noch zweimal: 1977 in einer erweiterten Ausgabe der oben erwähnten Übersicht,³³ und zwar ebenso wie dort mit einer etwas mildernden Bemerkung, das

³¹ In: *Den moderne roman og romanforskning i Norden*. Oslo 1971. S. 132—152.

³² W. Dahl, *Fra 40-tall til 60-tall*. Oslo 1969, S. 125 f.

³³ W. Dahl, *Fra 40-tall til 70-tall*. Oslo 1977, S. 126.

Gegensatzverhältnis zwischen Finn Alnæs und den „Jüngsten“ bestehe wohl auf *Mißverständnissen und Fehldeutungen*: diese mildernde Bemerkung fehlt jedoch in einem viel wichtigeren Zusammenhang, nämlich im 6. Band der *Literaturgeschichte Norwegens* (1975).³⁴ Warum diese krasse und gewissermaßen auf Messers Schneide stehende Äußerung Mælands von Dahl auf diese Weise kommentarlos benützt wird, ist nicht leicht zu verstehen, besonders wenn wir Mælands persönlich geprägte Rezension zur Hand nehmen:³⁵ „Für mich wird „Gemini“ ... zu einem reaktionären künstlerisch- und kultur-ideologischen Manifest, zu einem dogmatischen Angriff gegen **MEINE EIGENEN WERTE**...“ (Hervorgeh. hier — M.) In positiven Stimmen anderer Kritiker sieht Mæland eine Rückkehr in die Zeiten von Bjørnson, in dem für manche ein Vorbild für Alnæs zu suchen sei.

3.3.2 Anfang 1969 nimmt Otto Hageberg, ehemaliges Mitglied der Profil-Redaktion, in der Zeitschrift *Vinduet* mit einer umfangreichen und tiefgreifenden Kritik, in der er sich mit Gemini auseinandersetzt, das Wort. Mehrere Möglichkeiten des Herangehens und der Beurteilung bietet die Vielschichtigkeit des besprochenen Werkes für den Rezensenten, der hier seine reichen Erfahrungen des Literaturtheoretikers und -historikers (Universität Oslo) zur Geltung zu bringen bemüht ist.

Es geschieht nicht so oft, daß man beim Lesen einer Kritik unwillkürlich den Wunsch hegt, den Monolog in einen Dialog ausbauen und Gedanken austauschen zu können. Eine ähnliche Ausgangsposition wie bei Dahl ist hier wahrscheinlich vorauszusetzen, wir können leider nur einige der behandelten Punkte berühren.

Hageberg untersucht viele Nuancen des komplizierten Werkes, u. a. den Protest gegen die „perfide Modernitätsforderung“, aber auch das inspirierende Menschenbild; neben *homo consumens* glaube ich auch Anzeichen von *homo ludens* zu ahnen, wie übrigens, wenn auch noch so verkapselt, in allen Werken von Finn Alnæs.

Die negativ-positive Beurteilung hebt besonders den Egozentrismus des Schriftstellers hervor, der die meisten Schwierigkeiten aus dem Wege hätte räumen können durch das einfache Bekenntnis: *Vielleicht haben auch andere ein wenig Recht*.

Wären wir imstande, in Gemini eine Selbstrettungsaktion (Autokatharsis) zu sehen, würde auch die Wanderung durch die Resthölle verständlicher erscheinen und mehrere ähnliche Vorgangsweisen in der Weltliteratur in Erinnerung bringen (Homer, Vergilius, Dante, Comenius, Goethe, Joyce u. a.).

3.4 Eine wirkliche Kritikertätigkeit wird nicht selten der eigentlichen schöpferischen Kunsttätigkeit zur Seite gestellt: „Zur echten Kritik gehört die Fähigkeit, das zu kritisierende Produkt selbst hervorzubringen.“³⁶ Es ist nötig, „den Dichter nicht mehr als eine isolierte Erscheinung zu betrachten, sondern ihn aus seiner Zeit und Umgebung abzuleiten, hauptsächlich aber ihn aus seinem eigenen Gemüt zu entwickeln.“³⁷

Die Beurteilung des 6. Bandes der *Literaturgeschichte Norwegens* ist in einem Aufsatz von Horst Bien und Annelie Schreiber zu finden, der 1976 in Greifswald erschienen ist:³⁸

Die Suche zahlreicher Gegenwartschriftsteller nach neuen Wirklichkeitszugängen belegt Dahl mit anschaulichen, in dieser Fülle erstmalig dargebotenen Fakten, die auch über politische und ideologische Differenzierungsprozesse seit Ende der sechziger Jahre Aufschluß geben. Hier nun rückt

³⁴ *Notges litteraturhistorie*. Oslo 1975. Bd. 6 (W. Dahl), S. 240.

³⁵ Odd M. Mæland, *Kjerringa mot strømmen*. Dag og tid 14. 12. 1968.

³⁶ Zit. nach Wellek II, 372; Novalis, Ges. Werke, Zürich 1945, S. 3, 24.

³⁷ F. Tieck, *Das Buch über Shakespeare*. Halle 1920, S. 406 (Wellek II, 375).

³⁸ H. Bien u. A. Schreiber, *Methodenpluralismus als Prinzip bürgerlicher Literaturhistoriographie*. In: Nordeuropa, Studien — 9, Greifswald 1976, S. 88 f.

der „Profil-Aufruhr“ des Jahres 1966, eine aus „linker“ Studentenopposition erwachsene, in sich selbst zerspaltene literarische Gruppierung, ins Zentrum der Darstellung ... Wenn das Jahr 1966, der Beginn dieser intellektuellen Revolte, zum „Durchbruchsjahr einer neuen Generation“ erklärt wird, so beruht diese Markierung nicht nur auf Dahls Überschätzung des ultrarevolutionären Aktivismus, sondern auch auf seiner Fehleinschätzung des revolutionären Weltprozesses überhaupt...

All dies zeigt nur, wie recht Willy Dahl hat, wenn er erklärt, es sei ihm nicht gelungen, „eine marxistische Literaturgeschichte“ zu schreiben.

Auch aus eigenen literarischen Kreisen wird die norwegische Kritik einer Kritik unterzogen. Der norwegische Schriftsteller der jüngeren Generation Kjartan Fløgstad schreibt in einem Artikel 1969:³⁹

„Sehr selten finden es die Kritiker der Mühe wert, die Prämissen zu formulieren, die ihren Gesichtspunkten zugrunde liegen.“

3.4.1 Im Ausland ist Finn Alnæs verhältnismäßig wenig bekannt, eigentlich nur durch einige Rezensionen und Koloß-Übersetzungen (deutsch: verkürzt, und also verzerrt — nicht zuletzt im Titel „Rote Laterne und weißer Schnee“; schwedisch, holländisch, polnisch). Der Widerhall ist günstig, ab und zu auch enthusiastisch, obwohl kritische Teilwürdigungen nicht fehlen. Eine fast pathetische Begeisterung bringt Max Tau zutage, als er 1964 für „Die Welt der Literatur“ über zwei preisgekrönte Norweger (Tarjei Vesaas und Finn Alnæs) berichtet:⁴⁰

Immer war ich davon überzeugt, daß die neue Dichtung nur von denen geschrieben werden kann die noch Kinder waren, als der Krieg zu Ende ging. Aber vergebens wartete ich zunächst auf den Norweger, der meinen Glauben rechtfertigen würde. Schließlich wurde ... der junge Autor eines Buches entdeckt, das durch und durch norwegisch ist, aber europäische Maße hat ... Sein Roman heißt nicht nur „Koloß“, er ist auch ein Koloß im Umfang geworden.

Eine gründlichere Würdigung überläßt Max Tau dem schwedischen Dichter und Kritiker Artur Lundkvist:

Bei Finn Alnæs' Debütroman fragt man sich, was aus diesem Riesenjüngling werden soll. Er ist genauso beunruhigend, wie vielversprechend. Er wirft sich auf die größten Probleme und hinterläßt kräftige Fußabdrücke dort, wo die meisten kaum die Oberfläche zu berühren wagen. Er scheint den Mut zu sich selbst zu haben und bis zum Ende zu gehen, sogar dort, wo er Gelächter herausfordert und sich in beängstigender Nähe der Kraftmeierei bewegt.

Über die zwei ersten Bücher von Finn Alnæs wird 1969 im „Mitteilungsblatt der deutschen Auslandsgesellschaft“ berichtet.⁴¹ Der Rezensent findet im Roman Koloß

großartige Erzählkunst, die sich moderner Mittel — nicht zuletzt der Tiefenpsychologie — bedient und zu großer Wirkung wächst. Man soll nicht immer mit Hamsun vergleichen, obwohl Teile der Schneewanderung in ihrer Intensität an „Hunger“ erinnern könnten. Man schadet neuen Autoren durch Vergleiche dieser Art allzuleicht ... Das Buch heißt in Norwegen „Der Koloß“ — bei uns „Rote Laterne und weißer Schnee“, mußte das wirklich sein? ... Bei Gemini wird eine Typisierung mit Parallelen angestrebt: Das ist ein großer, aufgeteilter Monolog, der seine Berechtigung nur in der modernen Romantechnik ... finden kann. Die Handlung wächst an vorher aufgestellten Prämissen. Böll wählte den Clown, Frisch den angeblich blinden Gantenbein, Grass den zurückgebliebenen Mazerath, um Dinge zu sagen, die sonst schwer zu praktizieren sind. Alnæs wählt den ein-eigen Bruder (vielleicht ist es die andere Seite des Ich) ... Das Buch hat wieder zu viel Seiten für das,

³⁹ H. Bien, *Zur Typologie des Realismus in Kjartan Fløgstads Prosa*. In: Nordeuropa, Studien — 11, Greifswald 1978, S. 23.

⁴⁰ M. Tau, *Wer die Sonne töten will*. In: *Die Welt der Literatur* 25. 6. 1964.

⁴¹ *Mitteilungsblatt der deutschen Auslandsgesellschaft* — Ausblick 1, 69 20. 4. 1969.

was ausgesagt wird; wir wünschen ihm einen Freund, der streng und kritisch ist, denn wir erwarten von dieser Begabung noch große Leistungen. Und wenn man uns zu Vergleichen zwingen will: „Hunger“ war hinreißend geschildertes Leben, dann kam „Mysterien“ — Ähnlichkeiten vielleicht im Ansatz, aber „Gemini“ ist Zwischenstation — hochinteressant, aufreizend und aufregend — Kulturkritik und Kunsttheorie und ein wenig Alnæs' Leiden.

Über Koloß berichtet der norwegische Kritiker Martin Nag auch in der sowjetischen Presse:⁴² *Norwegen sucht sein „Ich“*, heißt sein Artikel. *Innostrannaja Literatura* sieht in diesem Roman Alnæs' Zielstrebigkeit, die nationale und kulturelle Eigenständigkeit zu bewahren.

3.5 *Der Fall Finn Alnæs* ist im norwegischen Kontext charakteristisch obwohl nicht alleinstehend. In literarischen Zusammenhängen geht es um eine der fast „normalen“ Erscheinungen, die nicht immer für die eigentliche Literatur von Nutzen sind. Ähnliche Zustände in Schweden beschreibt Sven Delblanc:⁴³

„Schweden frißt seine Talente auf wie eine Sau ihre Ferkel ... Talent und Empfindsamkeit reichen nicht lange aus. Stark wie ein Ochse mußt du sein und dickhäutig wie ein Krokodil.“ — Sollen vielleicht seine Worte *mutatis mutandis* auch für Norwegen ihre Gültigkeit haben?

Die komplizierte und oft einseitig beurteilte literarische Tätigkeit von Finn Alnæs könnte man wohl durch eine Anpassung der Idee *des Musters auf dem Teppich* (Henry James)⁴⁴ näher beleuchten, gründlicher interpretieren und dabei sowohl *die äußere* als auch *innere Fassade* des Werkes (Peter Rokseth)⁴⁵ zu Worte kommen lassen, ebenso wie die angeführten Ansichten von Beyer und Kayser (2.1). Auch die allmähliche Abschwächung der vorher beinahe absolut vertretenen „*exit author*“ — Konzeption in der Romantheorie würde hier in Erscheinung treten.

Wie bereits früher erwähnt, gibt es einige wichtige Ereignisse und einige persönliche Züge des Verfassers, die den Eindruck erwecken, ihre Spuren im Werk selbst hinterlassen zu haben: das ständig zu überwindende Gefühl der Einsamkeit aus der Kindheit und der Jugendzeit, ein Trachten nach Geborgenheit inmitten persönlicher, gefühlsmäßiger, gesundheitlicher Probleme, sein Zusammenprall mit einer einheitlichen, gut organisierten schriftstellerischen Gegnergruppe, sein mutiger Alleingang und sein Streben nach höchst gesteckten Zielen, wobei Ehrlichkeit, Offenheit, Zielbewußtsein, starker Wille mit einer zeitweiligen Färbung von Starrsinn ihm sein künstlerisches und menschliches Anliegen von Zeit zu Zeit etwas erleichtert, mehr aber erschwert haben mag. Der gute Wille, den er durch sein künstlerisches Werk und sein übriges Wirken, besonders im Naturschutz, an den Tag legt, wird nicht immer gleich entdeckt und anerkannt. In gutem Willen und edlem Streben liegt jedoch immer ein innerer Wert, ein Wert an sich.

„*In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne*,“ meint Friedrich Schiller — und besagt dadurch etwas Wesentliches, Elementares auch für Finn Alnæs und seine Bestrebungen.

⁴² *Literaturnaja gazeta* 4. 2. 1964; *Inostrannaja literatura* 2, 1964.

⁴³ *Författarnas Literaturhistoria*. Stockholm 1978, II, 353.

⁴⁴ Henry James, *Embarrassment*, 1896.

⁴⁵ P. Rokseth, *Litteraturhistorisk og estetisk betraktningsskildring*. In: *Mål og metoder i litteraturforskningen*. Oslo 1969, S. 16.

Finn Alnæs sucht und versucht: er verspricht im *Feuerwerk* (Ildfesten) einen Romanzyklus, der seine eigenen Vorstellungen des „polyformen Zeitalters“ oder auch die *Polyphonie* des klassischen Kunstschaffens (Dostojewski) mit neuer Kraft und Tiefe bewältigen könnte. Seine Leser werden wohl mit Erwartung und Spannung dieser Epoche entgegensehen.

HLEDÁNÍ A EXPERIMENTOVÁNÍ FINNA ALNAESE

Finn Alnæs (nar. 1932) vstoupil do norské literatury v roce 1963 a jeho román *Kolos* byl přivítán s mimořádnou pozorností. Několik let nato se objevuje radikální skupina modernistů, s nimiž se Alnæs dostává do ostrého konfliktu a vydává 1968 knihu *Gemini*, která má sice podtitul román, ale je spíše polemickým traktátem s pozoruhodnou stylistickou a myšlenkovou úrovní: získává na jedné straně autorovi tři literární ceny, na druhé straně řadu kritických útoků, které připomínají tradici antagonistických vztahů v norském písemnictví. 1971 vychází protiválečně zaměřený román *Pevnost Faller*, o sedm let později dosud poslední autorovo dílo *Musica*, podle spisovatelova svérázného sdělení v obsáhlém úvodu první část osmidílného románového cyklu, který má nést společný titul *Ohňostroj*, jednotlivé části však mají být samostatné romány se spojovací centrální ideou, tj. zachytit vývoj lidského myšlení a jednání v našem století, a to retrogradně od 70. let (*Musica*) do doby před první světovou válkou.

Práce si v první části věnuje umění románu v Norsku a přináší Alnæsovy teoretické úvahy o tomto tématu. Ve druhé a třetí části (*Entwicklungsgeschichte, Wirkungsgeschichte*) se podrobněji zabývá dosavadními čtyřmi autorovými knihami a rozdílným ohlasem, kterého se jim dostalo doma i v cizině. Dlouhé mezery mezi jednotlivými literárními díly se vysvětlují tím, že spisovatele zdržely jednak těživě polemiky, jednak obsáhlá činnost v ochraně životního prostředí v Norsku, jíž věnoval Alnæs mnoho úsilí, času i hmotných prostředků. Toto zaměření se projevilo i v oblasti publicistické (*Přírodní katedrála, Černý sníh, 1976*). — Závěr se pokouší o objasnění osobních rysů a motivů v literárním díle i ostatní činnosti, mj. použitím teorie tzv. *vzorce na koberci* (Henry James).

S odkazem na aristotelskou *katarzi*, na estetické názory G. Lukáče, zejména pak na román *Gemini* (str. 120 n.) se v práci dává k úvaze zavedení termínu *autokatarze*.

