

Suzanne Bordemann

**Facetten einer Verknüpfung:
Mensch und Natur in der deutsch-
sprachigen und norwegischen Rezeption
von Jon Fosses *Namnet***

Bei 'Heimstaddikning' handelt es sich bekanntlich um Schilderungen des Landlebens, oft des bäuerlichen Lebens, die sich in der norwegischen Literatur gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer starken, wenn nicht dominierenden Richtung entwickelten. In der Konstruktion und Markierung lokaler (oder auch nationaler) Zugehörigkeit und lokalen Zusammenhalts spielt der Begriff 'Heimatkunst' auch heute noch eine wichtige Rolle, wie Beispiele aus der norwegischen und deutschsprachigen Jon Fosse-Rezeption im folgenden illustrieren sollen.

Denn die Theatertexte des Dramatikers Jon Fosse werden insbesondere zu Anfang seiner Theaterlaufbahn wegen ihrer oft als heimat- und sozialbezogen verstandenen Thematik als realistische Heimatschilderung (mit positiver, sprich: lebensnah, echt) wie negativer (sprich: nur bedingt, lokal relevant) ausgelegt. Dabei fällt ins Auge, dass der Autor selbst in den zahlreich erschienenen Porträts und Interviews den Fokus auf Fjord, Hütte und Boot richtet, beispielsweise wenn er auf die essentielle Bedeutung der charakteristisch westnorwegischen Natur seiner Kindheit für seine schriftstellerische Tätigkeit hinweist – eine wahre Freude für viele deut-

sche Rezensenten, die jene autobiographischen Fäden aufgreifen und diese in ihrer Annäherung an Fosses Dramatik nicht selten mit Klischees und traditionellen, stereotypen Rezeptionsmustern verknüpfen.¹

Viele Rezensenten orientieren sich an autobiographischen Äußerungen des bis zum Jahr 2000 im deutschsprachigen Raum wenig bekannten Dramatikers Fosse. Als Unbekannter in der Theaterzene stellt die Autorität der persönlichen Erfahrung offensichtlich einen wichtigen Parameter für das Verständnis von und die Verständigung über Fosses Werk in den Rezensionen dar.

Ziel dieses Beitrages ist es, Aspekte aus der deutschsprachigen und der norwegischen Rezeption von Fosses Stück *Der Name* vorzustellen und anhand von Beispielen aus der Rezeption zu zeigen, wie Figuren und Topographie in *Der Name* aus der Sicht der Rezensenten zusammenhängen.

‘Fjordbygdsideologi’

Ich werde in diesem Streifzug durch die frühe Fosse-Rezeption ein Deutungskonzept des Bergener Literaturwissenschaftlers Lars Sætre heranziehen und seine Relevanz und Gültigkeit in Bezug auf meinen Rezeptionskorpus gewissermaßen ‘erproben’. Sætre argumentiert am Beispiel des Theatertextes *Ein Sommertag / Ein sommars dag* von Jon Fosse dafür, dass dessen Dramatik Topographie und Ideologie verknüpfe, was sich im Bewusstseinshorizont der Figuren in Form einer ‘fjordbygdsideologi’ widerspiegele.²

Der Begriff der ‘Ideologie’ bezeichnet im Kern die Zugehörigkeit eines Ideensystems zu einer sozialen Gruppe oder ethnischen Gemeinschaft, in negativer Bedeutung kann er die Realitätsferne

¹ Es sei betont, dass Jon Fosse immer wieder beklagt, dass seine Dramen autobiographisch ausgelegt werden.

² Lars Sætre, “Wie die Dichter es tun.” *Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses Ein sommars dag*, 2004, S. 249–274.

von Ideen meinen. Sætre gebraucht den Begriff 'fjordbygdsideologi' als Ausdruck für ein Ungleichgewicht zwischen Sein und Bewusstsein der Figuren Fosses, für die verzerrte Wahrnehmung ihrer jeweiligen (Lebens-) Situation, die aus einer Disharmonie zwischen "kognitivem, phänomenalem Bewusstsein und materiellen Erfahrungsbedingungen" resultiere.³ Die Folge jener ideologisch motivierten Verzerrung ihrer Weltwahrnehmung, so Sætre, sei eine Zementierung stabilisierender Glaubens- und Überzeugungssysteme, da die Figuren veränderliche, gesellschafts- und interessenspezifische Fakten als naturgegebene, unveränderliche Daten oder Zustände missverstünden und somit an ihnen festhielten.

In Fosse dramatischem Universum herrschen in vielerlei Hinsicht Stillstand und Stille, ein Tatbestand der, wie ich noch zeigen werde, durchaus unterschiedlich ausgelegt werden kann. Lars Sætres 'fjordbygdsideologi' zeichnet eine Parallele zwischen Topographie, menschlichem Bewusstsein und Stillstand bzw. Stagnation, die Fosses Dramatik auf bildlicher wie auf linguistischer Ebene vermittele:

Den er eit landskap som i den biletlege og lingvistiske framstillinga står stille, både i forhold til temporalt forløp, og til geografisk-lineære rørsler: Fjordbygda blir her framstilt som ein stad folk køyrer forbi. Den er plassert i ein fastlåst utkant. Topos for utveksling og utvikling, og for kulturelle gjeremål, ligg i byen, den sentralt førestilte staden, der grunnlag for vidare eksistens kan leggjast: Dér kan ærenda utrettast. Tidene forandrar seg heller ikkje i fjordbygda; huset er det samme gamle, og skal vedlikehaldast berre for å kunne vere like gammalt og stilleståande; frost og kulde skal berre haldast ut, ikkje betvingast. Generasjon etter generasjon lever i bilete og språkleggjering av samme tids-

³ "Eg brukar ideologi-omgrepet i den vanlege forståinga av eit skeivt og feilaktig forhold mellom kognitivt, fenomenalt medvit og materielle røyndomsvilkår" Sætre, "Wie die Dichter es tun", 2004, S. 251.

forståing, og av samme rom – samme vindauge å ha utsyn gjennom, samme bilete og ting, samme sofa. Det som skjer og kan bryte einsemd og keisemd, skjer berre der borte, der ute, og ikkje her. Karakteranes utsyn avgrensar seg til det dei kan sjå i ei ramme, og det dei der ser, gjer dei engstelege.⁴

Wichtig erscheint mir hier, dass der Begriff der 'fjordbygdsideologi' als ein geschlossenes, sprachlich-bildliches, an Sorge, an Leiden gekoppeltes und als ein überregionales Bewusstseinsmuster beschrieben wird. Doch obwohl die in obigem Zitat skizzierte 'Fischerdorfideologie' nicht an eine bestimmte westnorwegische Küstenansiedlung gebunden ist, hängt das Leben in der Peripherie am Fjord in Fosses Dramatexten offensichtlich unweigerlich mit einer leidvollen Lebenserfahrung und scheinbar ausweglos verrannten Lebenssituation zusammen, wie Sætre betont. Hier deutet sich eine Verknüpfung zwischen Topographie und Subjektconstitution an, der jegliche Idyllisierung des Lebens auf dem Lande fehlt. Sætre konstatiert eine Verflechtung von Bewusstsein – einer durch Passivität gekennzeichneten Lebenshaltung – und Topographie, d.h. einer die Figuren prägenden und sie in ihrer Entfaltung einschränkenden, geographischen Abgeschlossenheit. Sein Konzept der topographischen Verortung von 'fjordbygdsideologi' öffnet für zahlreiche Anschlussassoziationen: Ausgegrenztsein, Passivität, gepaart mit Angst und einer grundlegenden, scheinbar unumgänglichen und von Generation zu Generation fortlebenden Stagnation im Leben fast aller Figuren im dramatischen Universum Fosses. Man bewegt sich im wahrsten Sinne des Wortes nicht von der Stelle. Eine 'Ideologiekritik' deutet sich an, wenn Sætre fehlende Reflexion und Eigenständigkeit der Figuren in Bezug auf ihre Herkunft und Vergangenheit bemängelt:

Men Fosses drama viser også tydeleg at den som epistemolo-

⁴ Sætre, "Wie die Dichter es tun", 2004, S. 261.

gisk forhold seg lojalt forstående til desse innramme førestillingane, samstundes står heilt utan reflektiv forståing av vesentlege delar av sitt eige liv.⁵

Wer den begrenzten Horizont des Dorfes seiner Kindheit weder physisch noch psychisch zu überschreiten vermag, scheitert im Rahmen der 'fjordbygdsideologi' an seinem Lebenstraum. Jegliche Hoffnung auf 'Heimat', verstanden als ein Gefühl von Geborgenheit durch lokale Zugehörigkeit und lokalen bzw. familiären Zusammenhalt, nach dem Fosses Figuren fast ausnahmslos suchen, erweist sich – ganz im Sinne eines 'modernen' Bewusstseinshorizontes – als illusorisch. Denn auch jene, die das Dorf der Kindheit zu verlassen vermochten und zurückkehren, trifft das Gefühl der Heimatlosigkeit gleichermaßen stark.

Ich werde nun kurz auf die Rezeption der drei ersten Inszenierungen des Stückes *Der Name* eingehen, eines der frühen Dramen Fosses, das 1995 in Bergen als sein zweites Drama uraufgeführt wurde. Im deutschsprachigen Raum war es die erste Inszenierung eines Theaterstückes aus Fosses Feder. Dabei werde ich mich auf Artikel und Texte zu den drei Hauptinszenierungen in Bergen, Salzburg/Berlin und Düsseldorf begrenzen. Neben reinen Rezensionen sollen auch die Stellungnahmen der Regisseure der jeweiligen Inszenierung kurz präsentiert werden. Der hier berücksichtigte Korpus umfasst etwa 50 Texte. Doch zunächst werde ich die Annäherungen der Regisseure an Fosses Theatertext auf der Grundlage ihrer öffentlichen Äußerungen skizzieren, da sie den Rezeptionshorizont der Kritiker erheblich beeinflussen. Danach werde ich Facetten der Verknüpfung von Mensch und Natur in der Rezeption zwischen den Polen der Nordlandidyllisierung und der 'fjordbygdsideologi' aufzeigen.

⁵ Sætre, "Wie die Dichter es tun", 2004, S. 262.

“Typisk norsk” – ‘Natur’-Eindrücke aus der Rezeption Kai Johnsens Inszenierung von *Namnet*

In den Rezensionen zu *Namnet* - einer der ersten Inszenierungen von Fosses Dramatik überhaupt – dominiert der identifikatorische Faktor. Das Stück wird tendenziell als Zeugnis von lokalem bzw. regionalem Brauchtum rezipiert und sein Wirkungsradius und seine Glaubwürdigkeit vornehmlich auf die wirklichkeitsgetreue Abbildung von norwegischem Dorfalltag zurückgeführt. Regisseur Kai Johnsen skizziert in folgendem Zitat die Hoffnungen, die Tom Remlov, von 1986 bis 1996 Leiter des Bergener Theaters Den Nationale Scene (*DNS*), auf Jon Fosses Dramatik als Ausdruck nationaler und lokaler Identität setzte:

Remlov syntes [...] å tro på en skapende teaterkultur preget av det potensielt unike og universelle som ligger i erfaringene med å bo og leve i et land som vårt - med sin egenartede kultur, historie, geografi og ikke minst språk - i sum den menneskelighet som bebor våre trakter. I Jon Fosse lå, tror jeg, alt Tom Remlov hadde drømt om som potensiale for en ny norsk dramatik.⁶

In der Osloer Zeitung *Aftenposten* legt man das Stück als Spiegel einer Misere norwegischer Küstenbevölkerung aus. Eilif Straume bezeichnet *Namnet* als

et dekkende uttrykk for deler av norsk virkelighet, en langsommelighetens og tafatthetens og utydelighetens og fortjelsens ånd, som ikke er forfatterens påfunn, men som har vært årsak til større sjelenød i norske bygder, og kanskje byer med, enn både vold og brennevin. (*Aftenposten*, 29.05.95)

So weit wie Straume geht sonst kein Kritiker in mentalitätsbezogener Selbstkritik (die, wie Sætres “fjordbygdsideologi”, Topogra-

⁶ Johnsen: ‘Noen punktvis nedslag i Jon Fosses teaterspråk’, 2000, S. 29.

phie und Bewusstsein verknüpft), doch ziehen sich Aussagen wie “typisch westländisch” oder “typisch norwegisch” durch die gesamte Rezeption der Bergener Inszenierung, in der man das Stück tendenziell als eine Art ‘Enthüllungsdrama’ anzusehen scheint. Für *Klassekampen* ist es, um weitere Beispiele zu nennen, “et kammer-spel forlagt til en typisk vestlandsk hverdag” (*Klassekampen*, 31.05.95); für *Vestnytt* zeigt *Der Name* “ei familie frå ei typisk kyst-bygd som alle hungrar etter kontakt med kvarandre, men som aldri får fram til kvarandre” (*Vestnytt*, 6.09.95). “Eg trur aldri eg har opplevd så mange pinlege togner i eit teaterstykke. Det verste er at ein kjenner det att. Sånn oppfører folk seg faktisk oftare enn vi kjem på. Og da er det vi byrjar å humre i salne. Noko så typisk!”, schreibt Bent Kvalvik (*Dag og Tid*, 8.6.95), der seine Stellungnahme – mit einem deutlich selbstironischen Schmunzeln – auf die Ebene nationalen Identität ausweitet: “Vi kan ikkje anna enn le av det vi kjenner att som typisk norsk i dette stykket, det er så i full mon spikaren på hovudet. Eit anna spørsmål er om stykket egentlig er nokon kompliment til oss nordmenn.”

Die Befindlichkeit der Fosseschen Figuren in ihrer Unentschlossenheit und Hilflosigkeit löst gleichermaßen peinliche Betroffenheit und ironisches Schmunzeln aus und wird in den meisten Rezensionen eindeutig in der westnorwegischen Küstenlandschaft lokalisiert und in einer ‘fjordbygdsideologi’ verankert.

‘Back to the basics’ oder ‘die ehrliche Natur’ in Thomas Ostermeiers Inszenierung von *Der Name*

Bereits in den “Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele” (Dezember 1999)⁷ zu der Erstaufführung von Fosse im deutschsprachigen Raum wird das Stück *Der Name* vom Regisseur Thomas Ostermeier in einem einführenden Text als ‘ge-

⁷ www.festspielfreunde.at/deutsch/frames/199912/gf_199912_02.htm, Zugriff vom 04.09.03.

nau und ehrlich' in seinem Blick "auf das Projekt der liebenden Familie als Kern der Gesellschaft" bezeichnet. Ostermeier wählt demnach einen gesellschafts- bzw. zeitkritischen Fokus auf das Stück. Nicht nur seine Inszenierung des Theatertextes, sondern auch Ostermeiers öffentliche Äußerungen prägen den Rezeptionshorizont entscheidend, da viele Artikel lediglich die Aussagen von Autor und Regisseur reproduzieren und sich durch die fehlende Eigenständigkeit des Urteils zu einem unkritischen Baustein in der Werbestrategie der Theater reduzieren.

Aus welchem Grund mag Ostermeier Fosses Theatertext als besonders 'ehrlich' beurteilen und die von Fosse geschilderten Situationen als "einfach, wahr und voller Schönheit"?⁸ Möglicherweise beantwortet er die Frage selbst, wenn er eine große "Sehnsucht nach Ernsthaftigkeit, Verbindlichkeit, nach Dingen, für die es sich lohnt, zu kämpfen" in unserer Gegenwart diagnostiziert, ein Zeit- und Kunstbewusstsein, das sich vom vielgescholtenen Spielcharakter der postmodernistischen und eklektischen Ära der 90er Jahre abwende. Ostermeier hebt in der "Lakonie" des Fosseschen Ausdrucks "Wärme", Menschlichkeit und einen ungebrochenen Glauben an Utopien hervor.⁹

Ostermeier definiert ein wichtiges Ziel seiner Arbeit als Leiter der *Berliner Schaubühne* in einer aktiven Bekämpfung des Werteverfalls: die *Schaubühne* versuche zu zeigen, dass man auch heutzutage an etwas zu glauben könne, ohne reaktionär oder konservativ zu sein. Der Ruf nach einer 'neuen' Ernsthaftigkeit, aber auch ihre Diagnose sind in den Medien in Bezug auf Fosses Dramatik immer

⁸ "Situasjonene han skildrer i stykket er enkle, sanne og fylt av skjønnhet." Ostermeier im Gespräch mit Terese Bjørneboe in: *Morgenbladet*, 04.08.2000, übersetzt von mir, S.B.

⁹ Ostermeier präzisiert auf den Internetseiten für die Salzburger Festspielfreunde: "In dieser Lakonie Fosses, der eine unerwartete Wärme eigen ist, scheint aber immer auch die Utopie des Augenblicks von echter Begegnung und Austausch zwischen zwei Menschen auf." (Siehe Fußnote 7).

wieder ein Thema.

Ostermeiers Aussagen wohnt eine temporale und eine ideologische Dimension inne. Ideologisch insofern, als er einen Werteverfall beklagt (und im Gegenzug eine 'Repolitisierung' des Theaters einfordert) und temporal, weil er ein Bewusstsein für den gegenwärtigen Moment des Erlebens, Verhaltens und Handelns als wichtige Dimension der 'echten' menschlichen Begegnung und nicht zuletzt den 'utopischen' Glauben an sie hervorhebt. Das utopische Moment liegt im Festhalten an der Idee einer besseren Welt – eine Utopie, die sich der Norweger Fosse zu bewahren vermocht habe.

Handlungsunfähigkeit ist ein zentrales Charakteristikum der Figuren Fosses. Sie befinden sich fast ausnahmslos in einer festgefahrenen Lebenssituation und vermögen allem Anschein nach nicht, sich aus eigener Kraft aus ihr zu befreien. Meist versuchen sie es gar nicht erst.¹⁰ Ostermeier hat diese den Figuren Fosses anhaftende "Müdigkeit und Desillusioniertheit" als Spiegel einer "gesamteuropäischen" und folglich der lokalen Verankerung enthobenen Befindlichkeit bezeichnet und somit gleichzeitig einen Grund für die seiner Meinung nach bestehende überregionale Relevanz der Fosseschen Dramatik gegeben. Für Ostermeier existiert keine Kluft zwischen dem Leben in der Peripherie und einem Leben in der Großstadt Berlin, denn auch hier organisierten sich die Bewohner in dörflichen Strukturen.¹¹ Trotz dieser Überzeugungen lösen Bühnenbild und Requisiten das Stück *Der Name* nicht gänzlich aus einem dörflich-norwegischen Bezugsrahmen, und es wird folglich tendenziell als erfahrungsbasiertes Zeugnis norwegischer

¹⁰ Der dänische Theaterwissenschaftler Niels Lehmann betont in diesem Zusammenhang, dass die Träume zwar existierten, aber nicht stark genug seien, um die Figuren zu ihrer Umsetzung zu bewegen (in: *Peripeti* 01/04. Aarhus 2004).

¹¹ Vgl. http://kultur.orf.at//000731-3935/3937txt_story.html. Zugriff vom 28.7.04.

Wirklichkeit ausgelegt. Aus den Rezensionen geht deutlich hervor, dass die Handlung in Norwegen verortet wird. “Der Alltag einer Familie in der norwegischen Provinz” werde geschildert, konstatieren beispielsweise die *Salzburger Nachrichten* (8.8.00) ohne einen Funken des Zweifels, und die *Süddeutsche Zeitung* (8.8.00) ergänzt:

Die Menschen, über die Jon Fosse schreibt, stammen aus dem Westen Norwegens, so wie er selbst. Es sind Provinzler, einfache Dorfbewohner, Leute vom Fjord. [...] Fosses Menschen sind ungeschliffen wie die Landschaft, die sie prägt.

‘Ungeschliffene Menschen’ – in obiger Rezension scheint mir die im deutschsprachigen Bereich lange vehement verfochtene Unterscheidung von Zivilisation und Kultur anzuklingen, da ‘Naturzustand’ und ‘Kulturzustand’ einander gegenübergestellt werden – einfache Dorfbewohner contra Städter –, und die Vorstellung einer vermeintlichen Natürlichkeit der Menschen in der nördlichen Peripherie Europas scheint die Sehnsucht nach dem ‘unverfälschten Subjekt’ am Rande der Zivilisation zu implizieren.

Die Koppelung von ‘Nordlandbildern’ an Ideologie hat in Deutschland eine lange Tradition – die Rezeption von Knut Hamsun im deutschsprachigen Raum ist ein anschauliches Beispiel für ihre vaterländische Funktionalisierung zur Untermauerung von Vorstellungen nationaler Gemeinschaft.¹² Der Norden ist in deutscher Kulturtradition lange und intensiv als “Sehnsuchtstraum der deutschen Seele” (Lutzhöft) und als *die* “fremde Heimat der Deutschen” rezipiert worden.¹³ Uwe Englert und Klaus Bödl haben gezeigt, dass simplifizierende und den Norden idyllisierende Vorstellungen auch heute noch Einfluss auf die Rezeption skandinavischer

¹² Vgl. hierzu beispielsweise Leo Löwenthals Studien zu Hamsun und zur Hamsun-Rezeption in Deutschland: ‘Knut Hamsun. Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie,’ in: *Zeitschrift für Sozialforschung* VI, 1937.

¹³ Vgl. Klaus Bohnen: ‘Die ‘fremde Heimat’ der Deutschen’, München 1993, S. 471-481.

Literatur in Deutschland ausüben.¹⁴

Fosses dramatische Texte lassen sich kaum in das hier erwähnte, die nordische Natur und die 'nordischen Menschen' idyllisierende Muster einpassen, doch scheint ihre Verwurzelung in der sie umgebenden Natur, die ihnen, wie wir gesehen haben, von Seiten vieler Rezensenten attestiert wird, vielen ein Indiz für ihre Glaubwürdigkeit zu sein. Ich habe bereits einige Beispiele dafür angeführt, dass Attribute wie 'echt', 'schön' und unverfälscht in den Wertungen von *Der Name* hinzugezogen werden.

Die *Berliner Zeitung* (08.08.00) versteht den Abstand zwischen den Figuren Fosses im Umgang miteinander und ihre Welt ohne gemeinsame Verständigungsformeln als "Modell eines Daseins, in dem es keine sprachlichen Verstecke gibt", eine Aussage, die den Fokus auf die Ebene der Sprache verschiebt. Sprachliche Einfachheit wird auch hier, wie mir scheint, als Wertbegriff im Sinne von Unverfälschtheit, Ungekünsteltheit und Reduktion auf das Wesentliche verwendet. Die Figuren verstecken sich nicht hinter 'raffinierten', kulturell verfeinerten sprachlichen Formeln und Phrasen, sondern treten auch sprachlich 'unverfälscht' auf. Die Verknüpfung von Subjekt und Topographie tritt hier deutlich zu Tage, sowohl in positiver ('echt'), wie in negativer ('ungebildet') Wertung. Zwischen der Kargheit der geschilderten Natur, der Kargheit der Dialoge und der Kargheit der szenischen Ausstattung werden in der Rezeption Zusammenhänge konstruiert, wie auch die Rezeption der Düsseldorfer Inszenierung belegen soll.

Ländlichkeit contra Urbanität in der Inszenierung von Gosch

In den Rezensionen zur Düsseldorfer Inszenierung von *Der Name* tritt die Topographie, treten Referenzen auf Orts- und Geländebeschreibungen in den Hintergrund, zwar fällt auch hier gelegentlich das Wort "Fjord", jedoch eher beiläufig. Dies mag an der Tat-

¹⁴ Bödl und Englert: 'Neue Texte aus Skandinavien', 2004, S. 5.

sache liegen, dass Jürgen Goschs Inszenierung “auf alles folkloristische Beiwerk” (*Theater heute* 12/00) verzichtet und “auf die poetische Leseart des handlungsarmen Textes” baut (*Westfälische Rundschau*, 20.9.00).

Die Inszenierung von Ostermeier begründete die Passivität der Figuren mit ihrer sozialen Lage, betonte eine politische Dimension des Stückes. Gosch hingegen sieht von einer gesellschaftskritischen Deutung ab und fokussiert auf die kleinen hilflosen Gesten der Menschen, ihre “scheuen Annäherungen und ihr verlegenes Lächeln“ (*FAZ*, 19.9.00). Die Figuren – “Alltagspersonal” – werden, mit deutlich beckettischem Anklang, “im Nirgendwo” (*NRZ*, 18.9.00) verortet, und die ‘Stille’, die pausengespickte Langsamkeit der Aufführung wird in den Artikeln zu der Inszenierung vornehmlich auf textlich-formale und inszenatorische Aspekte bezogen.

Gosch betont die moralische Dimension seiner Arbeit im Theater, die gleichzeitig eine Teilerklärung für sein Interesse an Fosses Dramatik ausdrückt: “Moral bedeutet: etwas ernst nehmen” (Gosch in *Westdeutsche Zeitung*, 12.9.00). Nicht Erzählung, nicht Interpretation interessieren Gosch, sondern “Die Wahrheit, nach der man gräbt, die nicht eingeschnürt ist durch die Zwänge der Erzählung” (ebd.). Fosses Dramen werden als “sprachlich verdichtete Seelenstudien” (Stefan Keim, *WDR 3*) gedeutet, wobei es Gosch um die Protektion von leisen Empfindungen scheiternder Menschen geht, die weder er, noch Fosse der Lächerlichkeit preisgeben wollen. Es gehe nicht darum, sich über die Schwächen anderer lustig zu machen, sondern um die Umsetzung einer ‘konstruktiven’ Ironie, die Selbstkritik und “ein dialogisches Verständnis für das Andere und Andersartige” anstrebe – ein Merkmal, dass Peter V. Zima zufolge die modernistische Literatur generell kennzeichnet.¹⁵

Gleichzeitig interessiert sich Gosch für die oben skizzierte temporale Dimension – das Verweilen im Augenblick, um nach der

¹⁵ Zima, *Theorie des Subjekts*, 2000, S. 174.

‘Wahrheit zu graben’. Chefdramaturg Michael Eberth fügt zeitkritisch hinzu, bei Fosse finde man eine “Stille, die nach einer anderen Form von Wahrheit sucht” – anders als die ‘emotionalen Hysterien’, welche das gegenwärtige Theater prägten (NRZ, 8.11.00). Fosses “schlichte Erzählweise” ohne die üblichen “Bewältigungsgesten” und extremen Mittel verfüge über “so etwas wie eine heilsame Kraft auf der Bühne” (Eberth in *Rheinische Post*, 11.9.00).

“Eine heilsame Kraft” zur Behebung zeitgenössischer Missstände? Der ‘karge’ Text wird offensichtlich als eine Rückbesinnung auf ‘das Wesentliche’ in der menschlichen Existenz verstanden. In der Stille entfalten sich die Charaktere am besten (vgl. Stephan Keim, *WDR 3*) – die Kargheit der darstellerischen, sprachlichen Mittel wird hier mit einer Subtilität des Ausdrucks gleichgesetzt. Aussagen wie die folgende untermauern diese Deutung: “Jon Fosse reißt die Masken der Medienüberflutung hinunter und zeigt Menschen, die sich nicht ablenken und auf sich selbst zurückgeworfen sind”, heißt es mit pathetischem Unterton auf den Internetseiten des Radiosenders *WDR 3*.¹⁶ Die Qualität des Fosse-Dramas wird auch hier ganz offensichtlich auf eine Einfachheit im Sinne von Echtheit und Unverfälschtheit zurückgeführt, die sich, laut Diagnose des *Rheinischen Ärzteblattes* (11/00), vom geschwätzigen Zeitgeist wohltuend abhebe:

Langsamkeit und viel Stille; Phänomene, die selten sind in einer Zeit, in der Menschen glauben, ohne permanenten Informationsinput und Erreichbarkeit und ohne das allgegenwärtige Bombardement von Reizen nicht mehr leben zu können.

Der Name stelle hohe Anforderungen an das Publikum, das sich auf ein ganz unzeitgemäßes Zeit- und Raumverhältnis einlassen müsse; einige Rezensenten bezweifeln, dass ein zeitgenössisches, von Ef-

¹⁶ *WDR 3, Mosaik*, Redaktion Uschi List; von Stefan Keim, Sendung am 18. September 2000: ‘Das schmerzende Schmunzeln’.

fekten überreiztes Publikum überhaupt in der Lage sei, jene unzeitgemäße „Aussparungs-Dramaturgie“ (*Berliner Morgenpost*, 4.10.00) zu verstehen. Andere betonen, diese Fossesche Reduktion sprachlicher wie inszenatorischer Mittel bahne den einzig möglichen Weg „fort von der Daily Soap“ (*Die Zeit*, 10.8.00) und zeige gewissermaßen eine zukunftsweisende Wende für zeitgenössisches Theater auf.

Aufrichtigkeit und Authentizität

Wir haben gesehen, dass sich das Wort ‚Aufrichtigkeit‘ nicht ohne die Berücksichtigung kultureller Lebensverhältnisse diskutieren lässt, denn es bezeichnet in der geläufigen Verwendung eine Übereinstimmung von vermitteltem und wirklichem Fühlen. Lars Sætre hatte die Befindlichkeit der Figuren Fosses – ihr Verzagen, die Mut- und Entschlusslosigkeit – in ländlicher Abgeschlossenheit verortet. Er hatte die Konservierung gleichsam archaischer Haltungen zu Zeit und Raum im Bewusstsein der Figuren Fosses hervorgehoben. Gleichzeitig akzentuiert er die gleichsam unumstößliche, allgegenwärtige und ‚dämonische‘ Bezugsgröße Natur, zu der sich alle Bewohner der Fosseschen Küstendörfer gezwungenermaßen verhalten müssten: „Denne demoniseringa gier topografien og fjordbygda til noko innbilt opprinneleg, til noko uomgjengeleg og for alltid autentisk som alle karakterar med tilknyting til den definerer seg varande i forhold til.“¹⁷

Sætre nennt in obigen Zitat den Begriff der ‚Authentizität‘, der neben ‚Aufrichtigkeit‘, wie einige Beispiele bereits illustrierten, in

¹⁷ Fosse legt in einem seiner poetologischen Essays die Überzeugung dar, dass sich die eigene Herkunft in guten (d.h. überzeugenden) literarischen Texten gezwungenermaßen niederschlagen müsse. Ein Autor aus Drammen könne beispielsweise nicht authentisch über Menschen, die in Paris leben, schreiben. Vgl. Jon Fosse: ‚Mystikken i det konkrete‘, in: *Gnostiske Essay*, Oslo 1999, S. 71–75, hier S. 72–73.

der Wertung von Fosses Drama eine wichtige Rolle spielt. Lionel Trilling schreibt in seiner nicht mehr ganz neuen, aber nicht minder interessanten Studie zu Aufstieg und Fall des Begriffes 'Authentizität', dass dieser

eine intensivere moralische Erfahrung voraussetzt als Aufrichtigkeit, eine anspruchsvollere Auffassung des Selbst und dessen, was es bedeutet, sich selbst treu zu sein, eine umfassendere Beziehung auf die Welt und die Stellung des Menschen in ihr und schließlich eine weniger großzügige und weniger freundliche Ansicht von den sozialen Bedingungen des Lebens.¹⁸

'Aufrichtigkeit', 'sincerity' oder ursprünglich 'sincerus' bedeutet zunächst soviel wie 'rein, unvermischt und echt'. In religiösem Zusammenhang verwendet meint das Wort 'Unverfälschtheit oder Unverdorbenheit'. "Bald jedoch begann sincere die Abwesenheit von Verstellung, Heuchelei und Trug zu bedeuten", präzisiert Trilling.¹⁹ Aufrichtigkeit war seit dem 16. Jahrhundert ein zentrales Prinzip im Streben des Menschen nach vorbildlichem Lebenswandel. Die meisten der hier genannten Bedeutungen wie 'Reinheit, Echtheit, Unverfälschtheit und Unverdorbenheit' wurden, wie ich zu zeigen versucht habe, in der Fosse-Rezeption als Maßstäbe herangezogen.

Wie eingangs erwähnt untermauern viele Rezensenten, neben Fosse selber, die Glaubwürdigkeit des dramatischen Kosmos' seiner Stücke, indem sie seine Herkunft und seinen Erfahrungshorizont als Erklärungsmuster und Verständnishorizont heranziehen. Oft tauchen Zitate von Fosse in unterschiedlichen Rezensionen auf, um biografische Deutungsansätze zu unterstützen. Die Betonung der Wahrheit der eigenen Erfahrung wirkt sich gewissermaßen positiv auf die Wertung der Eindringlichkeit der Darstel-

¹⁸ Trilling, *Aufrichtigkeit*, 1980, S. 20.

¹⁹ Trilling, *Aufrichtigkeit*, 1980, S. 21.

lungen aus.

In Bezug auf Fosse hatte die Unfähigkeit seiner Figuren, sich zu verstellen, vielen Rezensenten als Gewähr ihrer Bemühung um Aufrichtigkeit gegolten. Verstärkend wirkt das Auftreten des als scheu geltenden Autors Fosse, das immer wieder als Ausdruck von Bescheidenheit und Natürlichkeit gedeutet wurde, gewissermaßen als Spiegel seiner Figuren.²⁰

Zusammenfassung

Der Zusammenhang, den Lars Sætre zwischen Topographie und Befindlichkeit der Figuren in Fosses Drama *Ein sommars dag* aufzeigte, wurde auch in vielen Rezensionen zu *Der Name* thematisiert. Vor allem norwegische Rezensenten beschrieben das Subjekt in Fosses Drama, ganz im Sinne von Sætres 'fjordbygdsideologi', als ausgegrenzt und stagniert in der nördlichen Peripherie, wo auch die Zeit und damit die Entwicklung stillstehe. Hier erscheint das Subjekt als ein "unversöhntes Ineinander (und Gegeneinander) von Natur und Kultur", indem die Natur zum Bild für eine Begrenzung menschlicher Entfaltung wird; die urbane Kultur hingegen ist der Sitz menschlicher Aktivitäten und Selbstrealisierung.²¹

Ein gegenläufiger Wertungstrend machte sich insbesondere in den deutschsprachigen Rezensionen geltend. Hier tendierte man zu einer positiven Wertung von 'Stille', indem das Landleben in der Peripherie seinem Wesen nach als authentisch bewertet wurde. Tendenziell wurde das Subjekt in der kargen und stillen Küstenlandschaft Norwegens als in seiner Ursprünglichkeit bewahrt, ge-

²⁰ An dieser Stelle sei nur kurz erwähnt, dass Trilling die Gattung der Autobiographie als überwiegend protestantisch bezeichnet, da ihre eindringliche Prüfung des inneren Lebens den Leser davon überzeugen wollte, "dass der Schreibende zu keinem Menschen in irgendeiner Hinsicht falsch zu sein vermochte, weil er sich selbst gegenüber, so wie er war und ist, wahrhaftig gewesen ist." (Trilling, *Aufrichtigkeit*, 1980, S. 30).

²¹ Zima, *Theorie des Subjekts*, 2000, S. 172.

wissermaßen in Einklang mit und als Abbild der es umgebenden Natur bewertet. Die karge Sprache und die ‘einfachen’ Umgangsformen der Figuren wurden oft zu einem positiven Gegensatz einer lärmenden und oberflächlichen Urbanität stilisiert. Vielen Wertungen schien die implizite Annahme zugrunde zu liegen, die ländliche Lebensform sei gewissermaßen von moralischen und geistigen Bedrohungen verschont geblieben. Dieser Punkt berührt einen in der deutschen Rezeption auffällig resistenten Vorstellungskomplex kollektiv-kultureller Wertung, der Natur tendenziell als Grundstein einer Befreiung, als Möglichkeit des Ausbruch aus kultureller Begrenzung ansieht. Fosse lege, so hieß es sinngemäß, den authentischen Kern des Subjektes frei.

In den Besprechungen der beiden deutschen und der norwegischen Inszenierungen von *Der Name* zeichneten sich unterschiedliche Grundhaltungen ab (die jedoch vermischt auftraten): Zum einen die positive Sicht auf bewahrtes “Sich-selbst-sein”, also Ursprünglichkeit und Unverdorbenheit, zum anderen die Kritik an einer Unbeholfenheit und Stagnation der Landbevölkerung, die teilweise in selbstkritischen Aussagen wie der folgenden gipfelten: “Eit anna spørsmål er om stykket egentlig er nokon kompliment til oss nordmenn” (Bent Kvalvik i *Dag og Tid*, 8.6.95).

In den Rezensionen zu Johnsens und zu Ostermeiers Inszenierungen von *Der Name* bezog sich der Authentizitätsbegriff vornehmlich auf eine vermeintliche Übereinstimmung von dargestellter Welt und ‘Wirklichkeit’. Der Inhalt des Stücks wurde nach den Normen des gesellschaftlichen Lebens, beispielsweise als Spiegel eines Werteverfalls, beurteilt. Jürgen Gosch betonte in Gesprächen eher die ästhetische Schönheit des plotlosen und musikalischen Theatertextes, bezog den Authentizitätsbegriff auf Formalia. Viele Rezensenten griffen seinen Fokus auf und lobten die Musikalität des Textes. Doch auch den Rezensionen der Düsseldorfer Inszenierung wohnte eine moralische Dimension inne, die sich auf die ‘authentische’ Haltung des Autors und ihre kathartische Wirkung

auf die zeitgenössische Theaterwelt bezog. Die Kargheit der Sprache und der Verzicht auf Effekte wurden in den Rezensionen zu der Düsseldorfer Inszenierung nicht selten als Indiz für eine um Authentizität bemühte Haltung des Autors ausgelegt, die der 'schmerzenden' Wahrheit auf den Grund gehen wolle, ohne sie zu beschönigen.

Literatur:

- Bohnen, Klaus: 'Die 'fremde Heimat' der Deutschen: 'Der 'Mythos vom Norden' in deutscher Kulturtradition', in: Alois Wierlacher (Hrsg.): *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung*. München 1993, S. 471–481.
- Bölldl, Klaus und Uwe Englert: 'Neue Texte aus Skandinavien', in: *Neue Rundschau* 3/2004, S. 5-14.
- Fosse, Jon: *Namnet*. Oslo 1998.
- Fosse, Jon: *Der Name*, in: *Vier moderne Theaterstücke / Jon Fosse ...* [et. al.]. Spectaculum 72 [Deutsch von Hinrich Schmidt–Henkel Frankfurt am Main 2001.
- Johnsen, Kai: 'Nokon kjem til å komme. Noen punktwise nedslag i Jon Fosses teaterspråk', in: *Vinduet* 2, 2000, S. 27-35.
- Sætre, Lars: "Wie die Dichter es tun." Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*', in: Fehr, Drude von der und Jorunn Hareide (red.): *Tendensar i moderne norske dramatikke*. Oslo 2004, S. 249–274.
- Sætre, Lars: 'Modernitet og heimløyse. Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse', in: *Norske Litterær Årbok 2001*, Oslo 2001, S. 149–178.
- Trilling, Lionel: *Das Ende der Aufrichtigkeit*. München 1980.
- Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen; Basel 2000.

Rezensionen zu *Namnet / Der Name*:

1995 in Bergen; Inszenierung: Kai Johnsen.

- Aftenposten* v/ Eilif Straume, 29.05.95: "Et taushetens tyranni".
- BA* v/ Sveinung Ones, udatert: "Absurd hverdag".
- Dagbladet* v/ Annette Mürer, 19.05.96: "Hva skal barnet hete?".
- Dagbladet* (Name unbekannt), 28.05.95: "Fascinerende drama".
- Gula Tidend* v/ Marita Haugen, 24.05.95: "Underfundig Fosse-drama klar for DNS".
- Hangesunds Avis* v/ Einar Hauge Nilsen, 26.05.95: "Urpremiere på Fosse".
- BT* v/ Sissel Hamre Dagsland, 29.05.95: "Ordfattig og syltynt".

Klassekampen v/ Martin Brundell, 31.05.95: "Japansk No-spill på strilemål".

Fadrelandsvennen v/ Emil Otto Syvertsen, 01.06.95: "Rikt drama".

Dag og Tid v/ Bent Kvalvik, 08.06.95: "Med spor av Vesaas".

Vestnytt v/ Elisabeth Netland, 06.09.95: "Når vi ikkje når fram til kvarandre".

2000 in Düsseldorf; Inszenierung: Jürgen Gosch.

NRZ, Ulrike Merten, 08.11.00: "Die Nähe so fern".

WZ, anonym, 08.09.00: "Namenlose Fremdheit".

Rheinische Post, Christine Zacharias, 11.09.00: "Zerstörung auf zarte Weise".

WZ, Gespräch mit dem Regisseur Jürgen Gosch, geführt von Andreas Wilink, 12.09.00: "Ich halte Fantasie in gewisser Weise für tödlich".

Welt am Sonntag, Michael-Georg Müller, 17.11.00: "Wenn die Familie zur Hölle wird. Der Norweger Jon Fosse ist der neue Star der Dramatikerszene. Mit seinem Stück "Der Name" begeistert er jetzt in Düsseldorf".

WZ, Andreas Wilink, 18.09.00: "'Der Name' oder Zimmer mit Aussicht".

WDR 3, Mosaik, Redaktion Uschi List; von Stefan Keim, Sendung am 18. September: "Das schmerzende Schmunzeln".

MARABO, Stefan Keim, 10/2000: "Schmerzende Schmunzeln".

Aachener Zeitung, anonym, 18.09.00: "Leben unter einer Last".

Westfälische Nachrichten, (dpa / Inw), 19.09.00: "Gleichgültigkeit lähmt die Figuren".

General-Anzeiger Bonn, Ulrich Fischer, 21.09.00: "Die bleierne Zeit der Langeweile".

NRZ, Ulrike Merten, 18.09.00: "Unbehaust im Irgendwo".

WZ, Andreas Wilink, 18.09.00: "Morgen ist auch noch kein Tag".

Rheinische Post, Christian Peiseler, 18.09.00: "Navigation durch das Nichts".

Frankfurter Rundschau, Christian Peiseler, 20.09.00: "Melodie der Kommunikationslöcher".

Süddeutsche Zeitung, jüb, 19.09.00: "Die Stillschweiger".

- FAZ*, Andreas Rossmann, 19.09.00: "Löcher in der Hausmusik. Unheimlich tönende Komik in Grau:....".
- Westfälische Rundschau*, Michael-Georg Müller, 20.09.00: "Dieser unheimliche Alltag".
- Westfälischer Anzeiger*, Michael-Georg Müller, 19.09.00: "Quälende Monotonie".
- Kölner Stadt-Anzeiger*, Dieter Sparrer, 20.09.00: "Menschen im Eis".
- Neue Westfälische Zeitung*, Jörg Buddenberg, 22.09.00: "Ins Leben geworfen".
- Neues Rheinland*, G.H., 11.2000: "Kleines Wunder der leisen Töne".
- Rheinisches Ärzteblatt*, Kulturspiegel von Jürgen Brenn, 11/2000: „Ja...jaah...!“.
- www.theater.de/1kritiken/Der_Name.htm, Zugriff vom 30.12.00, Marc Salzsieder: "Schlaflos in Skandinavien".
- Theaterheute* 12.00, Gerhard Preusser: "Der Aufbruch vorm Ende? Spielzeitbeginn in Düsseldorf: Anna Badora inszeniert Shakespeares "Was ihr wollt", Jürgen Gosch Jon Fosses "Der Name" und Thomas Bischoff Garcia Lorcás "Yerma"".

Deutschsprachige Erstaufführung von Jon Fosse auf den Salzburger Festspielen, August 2000, Koproduktion mit der Berliner Schaubühne, Regie: Thomas Ostermeier:

- Die Zeit*, Peter Kümmel, 10.08.00: "Letzte Bastionen gegen das Nichts. Salzburg I: Die Verschwegekunst des Dramatikers Jon Fosse".
- Süddeutsche Zeitung*, Christine Dössel, 8.08.00: "Im Herzen der Herbst. Salzburger Festspiele: Thomas Ostermeier inszeniert Jon Fosse nordisches Trauerspiel "Der Name"".
- Der Standard*, Ronald Pohl, 08.08.00: "Salzburg: Wortarme Tristesse im Theater, Tauchsieder im Seelenmeer.
- FAZ*, Gerhard Stadelmaier, 08.08.00: "Ja,ja.-So, so.- Mh, mh. Sprachloses Unglück in Salzburg [...]".
- FAZ*, 06.04.01, Eberhard Rathgeb: "Die Heimat der Pause liegt in Norwegen. Tractatus melancholicus: Der Schriftsteller Jan Fosse kam nach Deutschland".

- Berliner Zeitung*, Roland Koberg, 9.08.00: "Richtig hell wird es nicht. Buchstabistisch und peymannhaft: [...]"
- Salzburger Nachrichten*, Werner Thuswaldner, 08.08.00: "Daheim bei Familie Vierschrot".
- NZZ, Barbara Villiger Heilig, 08.08.00: "Familienglück, dauerverregnet".
- AZ-München, Gabrielle Lorenz, 8.8.00: „Und ewig mieft’s am Fjord“.
- Die Bühne*, Lothar Lohs, 9/2000: "Sprachlose Tristesse".
- NZ, Reinhard Kriechbaum, 8.8.00: "Ein Theaterstück über die Sprachlosigkeit".
- Berliner Morgenpost*, Peter Hans Göpfert, 4.10.00: "Familie im Kühlschrank. Alle reden aneinander vorbei[...]".

Schaubühne Berlin, August 2000, Regie: Thomas Ostermeier

- Morgenbladet* v/ Therese Bjørneboe, 04.08.00: "Fosses siviliserte katastrofe. Melankolien hos Jon Fosse skal fremstilles slående, ikke gripende, sier Thomas Ostermeier, som er premiereklar med Fosses "Namnet" i Berlin".
- Berliner Zeitung*, Roland Koberg, 08.08.00: "Richtig hell wird es nicht. Buchstabistisch und peymannhaft: Thomas Ostermeiers Inszenierung von Jon Fosses "Der Name"".
- Berliner Zeitung*, "Lokales", 04.10.00: "Wohin heute".
- Berliner Kurier*, "Kultur", 04.10.00: "Hölzern, lieblos".
- Berliner Zeitung*, Irene Bazinger, 05.10.00: "Die Leere aus dem Abgrund. Zwei Übernahmen von Ostermeier-Inszenierungen an der Schaubühne".