

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 10 (1981)

Artikel: Innovation und Restauration : der Romancier Halldór Laxness seit dem Zweiten Weltkrieg
Autor: Keel, Aldo
Kapitel: 4: Kristnihald undir Jökli
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858419>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.05.2025

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

4. Kristnihald undir Jökli

4.1 Das Erzählproblem

Im 1962 datierten Essay *Persónulegar minnisgreinar um skáldsögur og leikrit* (Persönliche Erinnerungen an Romane und Schauspiele) vertritt Laxness die Ansicht, das Geschäft des Romanciers könne nicht sein, eine ›Wahrheit‹ zu vertreten oder eine ›Offenbarung‹ zu verkünden. Er habe sich vielmehr an ›Tatsachen‹ zu halten. Vergesse er diese, werde er ein ›Legendenschreiber‹²⁰¹. Laxness weist damit manipulative und didaktische Ansprüche zurück. Der ›Tatsachen‹-Rekurs verpflichtet, so scheint es, zu einer an dokumentarischen Mustern orientierten Poetologie. Die ästhetischen Implikationen des Reportage- und des Interview-Buches, des Dokumentarromans, die Ende der 60er Jahre die internationale literarische Landschaft mit prägen, sind bekannt²⁰². Das Problem der senderbezogenen Neutralität wird nicht gelöst. Der Autor ist nicht aus dem Text eliminierbar.

Laxness fragt, was das intendierte ›Tatsachen‹-Erzählen verhindert und antwortet, eine Unbekannte – Plús Ex – einführend:

Hver er Plús Ex? Það er sú boðflenna með aungu nafni og óglöggum vegabréfi sem ævinlega er viðstödd líkt og gluggagægir hvar sem gripið er ofaní skáldsögu. (...) jafnvel í sögu þar sem höfundur gerir sér þó alt far um að samsama ekki sjálfan sig sögumanni²⁰³.

Wer ist Plus X? Es ist jener namenlose ungebetene Gast mit undeutlichem Paß, der wie ein Spion immer da ist, wo man auch einen Roman zu lesen beginnt. (...) Sogar in einer Geschichte, in der der Autor alles unternimmt, um sich nicht mit dem Erzähler zu vereinen.

²⁰¹ In: HALLDÓR LAXNESS, *Upphaf mannúðarstefnu*, S.67 ff.

²⁰² Zur Dokumentarliteratur vgl. PETER HALLBERG, *Dokumentarisk berättarkonst. Om dokumentarism och 'fiktiv dokumentarism' i amerikansk, tysk och nordisk litteratur*, in: Vinduet 1977, S.50 ff.

²⁰³ HALLDÓR LAXNESS, *Persónulegar minnisgreinar um skáldsögur og leikrit*, in: DERS., *Upphaf mannúðarstefnu*, S.73.

Das Problem stellt sich zunächst als ein produktionsästhetisches. Die nicht ausschaltbare und störende Komponente ist auf der Senderseite situiert. Laxness beabsichtigt, den Werthorizont des realen Autors nicht ex officio in den Werthorizont des Romans umzusetzen. Laxness meint, daß der fiktive Erzähler ein bevorzugtes Instrument der Gleichschaltung von realem und abstraktem Autor ist.

Aus dieser Sicht ist die Hinwendung zum Theaterstück zu erklären als Elimination des fiktiven Erzählers. Das umfassende Problem der ›Botschaft‹ löst Laxness so freilich nicht. Der fiktive Erzähler ist neben Figurenkonfiguration, Symbolstruktur, Erzählkonzept usw. nur ein, wenn auch zentrales Instrument, der Leserlenkung. Im Theaterstück treten, so Laxness, die Zuschauer im Saal an die Stelle des Plús Ex²⁰⁴. Der Adressat übernimmt also vom Sender einen Teil der Produktionsverantwortung, der Konstitution des Text-Sinns. Soll dem Adressaten nicht eine leicht von der ästhetischen Objektivation ablösbare ›Botschaft‹ vermittelt werden, muß seine Lektüre-Aktivität herausgefordert und sensibilisiert werden. Laxness entscheidet sich deshalb für eine ästhetisierende Strategie. Er weitet den Unbestimmtheitsgrad des Textes aus.

Die Öffnung des Text-Sinns ist aber auch eine Antwort des Autors auf die Entwicklung im medialen Bereich. Seit den Jahren von Laxness' großen Romanen hat sich das narrative Milieu grundsätzlich verändert. Das audiovisuelle hat das Zeitalter des Buches abgelöst. Die US-Streitkräfte eröffneten 1961 in Keflavík eine Fernsehstation. Obwohl nur zur Versorgung der Base zugelassen, konnte sie den Reykjavíker Raum bis in die 70er Jahre hinein unbehelligt bedienen. 1966 nahm ein staatlicher isländischer Sender den Betrieb auf.

Die Medien übertreffen das Buch als Multiplikator narrativer Texte bei weitem. Ihr komplizierter und kostenintensiver technischer Apparat erschwert es den Erzähl-Konsumenten, Produzenten zu werden. Das gilt auch im Großen. Das isländische Fernseh-Programm wird zu größten Teilen auf ausländischen Märkten eingekauft²⁰⁵. Island ist eine

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 75.

²⁰⁵ STIG HADENIUS, LENNART WEIBULL, *Massmedier. En bok om press, radio, tv*, Stockholm 1978, S. 283, enthält eine Statistik über den Anteil importierter Fernseh-Programme in einzelnen Ländern. Hinter Guatemala (84%) steht Island an 2. Stelle mit 67% importierter TV-Programme. Zum Vergleich: Finnland 40%, Norwegen, 39%, Schweden 32%, Frankreich 9%, USA kommerziell 1%.

Kulturimport-Nation. Die gekauften Fertigprodukte schließen eine Adaption fremder Wertvorstellungen an isländische Verhältnisse, anders als im Zeitalter der Mündlichkeit, des Pergaments und noch des Buches – praktisch aus.

Die Literatur wird in die Defensive abgedrängt, auch in ihrer Spezifität, in der handwerklichen Fertigkeit zu erzählen. Der Film schafft qualitativ neue Techniken des Erzählens. Das hat zu einer Krise des Romans geführt, deren Ursache nach A.J. Bisanz in der Linearität des literarischen Mediums liegt, «die mit den multi-medialen Erzählstrukturen und -techniken nicht mehr kompatibel ist»²⁰⁶. Was Bisanz meint, führt eine Reflexion Laxness' zur Technik der Raum-Deskription aus:

Nehmen wir zum Beispiel einen Roman aus dem 19. Jahrhundert. Er hat viele schöne Beschreibungen von Dingen, Menschen und Situationen, in schöner Sprache und kann eine interessante Lektüre sein. Aber man wird in wenigen Sekunden dieses Milieu auf dem Bildschirm geben können, wofür man mehrere Seiten brauchte, um es für den Leser anschaulich zu machen. Hier darf man so nicht arbeiten, daß man die Medien übergehen will²⁰⁷.

Was den Roman so kaputt gemacht hat heutzutage, sind der Film und das Fernsehen. Sie sind auch erzählende Faktoren, wie der Romanschriftsteller, aber sie erzählen schneller, anschaulicher. Sie können eine ganze Geschichte erzählen²⁰⁸.

Der Romancier ist zu einem erheblichen Verbrauch von Wörtern in linearer Abfolge gezwungen. «Das visuelle Medium (hingegen erledigt) so etwas in Sekundenschnelle, ohne auch nur ein einziges Wort darüber zu verlieren und (...) das Ganze kann jederzeit wiederholt werden»²⁰⁹. Verwenden Filme nur wenig Erzählzeit auf die Vermittlung solcher zeitloser Erzählpassagen, ist der realistische Roman-Autor gehalten, weit auszuholen, ohne aber die Anschaulichkeit, die «Wirklichkeitsnähe» der Kamera annähernd zu erreichen.

Laxness zieht die Konsequenz. Er sieht die Chance des Romans nicht in einer aussichtslosen Konkurrenz mit dem wirklichkeitssuggestiven Film. Sucht Laxness nun nach einer innovativen Technik, befindet er sich im Einklang mit Autoren, die nach einer Periode der Sta-

²⁰⁶ Vgl. ADAM J. BISANZ, *Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge*, in: WOLFGANG HAUBRICHS (Hrsg.), *Erzählforschung* 1, Göttingen 1976, S. 187.

²⁰⁷ Laxness in: JOSEF-HERMANN SAUTER, *Interview mit Halldór Laxness*, in: Weimarer Beiträge 23, 1977, S. 18.

²⁰⁸ Ebd., S. 16.

²⁰⁹ ADAM J. BISANZ, *Linearität versus Simultaneität*, S. 209.

gnation die isländische Literaturszene mit modernen, von der psychologisch-realistisch ausmotivierten Erzählung abweichenden Erzählformen in Bewegung bringen (Svava Jakobsdóttir, Guðbergur Bergsson, Thor Vilhjálmsson). Laxness' Interesse ist aber nicht die subjektive Beschreibung der Innenwelt. Deshalb wohl auch experimentiert er, bevor er einen Roman vorlegt, auf den vergegenständlichenden, «objektiven» Brettern der Bühne.

Zu einem Zeitpunkt, da die Konzerne das öffentliche Normenwissen kontrollieren, da Werbung und US-amerikanische Fenseh-Erzählungen die ökonomisch-moralischen Verhaltensmuster regeln und ihre Erzählstrategien die Menschen zu Konsumenten befördern, wählt Laxness einen Weg, der an die Gedankenarbeit des Lesers appelliert. Vor dem Hintergrund der Medienkultur setzt Laxness' Ansatz Potenzen des Protestes frei. Bis zu welchem Punkt seine Ideologiekritik trägt, wird indessen noch zu untersuchen sein.

Kristnihald undir Jökli problematisiert das Erzählen. Laxness intendiert einen Roman ohne eine auf den Erzähler hin ausgerichtete perspektivische Darstellungsweise. Der Erzähler soll an den Rand des erzählten Geschehens gerückt, nicht aber wegretuschiert werden, nicht mit dem «Auge am Schlüsselloch» stehen, sondern als Erzählvermittler, der sein Wissen belegen muß, greifbar sein²¹⁰.

Laxness konzipiert den Roman als Konfrontation zweier Geschehenskomponenten mit dem Erzählvorgang.

Erstens die Ebene der Gegenwartshandlung. Ein Pfarrer, Séra Jón Prímus, übt seinen Beruf, die Verkündung des Christentums, nicht aus. Er läßt die Kirche zerfallen, holt seinen Lohn nicht ab. Aber er packt überall an und hilft jedem²¹¹. Aus dem Ausland treffen Lebenserwecker ein. Ihr leitender Kopf: Próf. dr. Godman Sýngmann, Jugendfreund des Pfarrers. Sie bereiten eine Bioinduktion vor. Hier, «undir Jökli», sei der Ort für solche Zwecke. Dazu soll eine Kiste, die seit drei Jahren im Gletscher liegt, zur Kirche transportiert werden. Was enthält die Kiste? Eine Leiche? Der Leser wird hingehalten. Sýngmann stirbt. Er wird vor versammelter Diplomaten-Repräsentanz vom Pfarrer, der den von Mäusen traktierten Talar trägt, beigesetzt. Sýngmanns Assi-

²¹⁰ Laxness bezeichnet *Kristnihald undir Jökli* als «Versuch, diese Person X loszuwerden». In: JOSEF-HERMANN SAUTER, *Interview mit Halldór Laxness*, S. 18.

²¹¹ Ähnlicher Stoff in DAVÍÐ STEFÁNSSONS Gedicht *Kirkja fyrirfinnst engin* (*Gömul sögn*), in: DERS., *Að norðan. Ljóðasafnið*, Reykjavík 1965, S. 327 ff.

stenten holen mit einheimischer Hilfe die Kiste aus dem Gletscher. Die Lebenserweckung beginnt. Unversehens taucht eine unbekannte Frau auf: Úa. Die Kiste enthält einen Fisch.

Ein zweites Bündel von Geschehenssegmenten bezieht sich auf die Vergangenheit. Über drei Jahrzehnte vor dem Zeitpunkt der Gegenwartshandlung wurde Séra Jón Prímus als Pfarrer an die Kirche «undir Jökli» ordiniert. Er hatte sich damals eben mit Úa verheiratet. Über Nacht ist Úa mit Sýngmann ins Ausland durchgebrannt. Sýngmann hat Úa adoptiert, in eine Klosterschule gesteckt, dann als Geliebte begehrt. Úa war Vorsteherin eines Freudenhauses, dann Nonne.

Drei Jahre vor dem Zeitpunkt der Gegenwartshandlung hat sich Sýngmann wieder am Gletscher aufgehalten. Knallhart neben die Kirche läßt er einen modernen Bungalow bauen. Úa schickt Sýngmann ein Telegramm. Er solle sie für tot rechnen. Sýngmann fängt einen riesigen Lachs. Der Lachs wird in eine Kiste verpackt und in den Gletscher transportiert.

Inwieweit die Vergangenheitsrekonstruktion «glaubhaft» oder «wahrscheinlich» ist, kann der Leser nicht entscheiden. Er verfügt nicht über die Mittel, die Sachlage abzuwägen, zu überprüfen.

Die Anforderungen des Textes an die Lektüre beruhen in einem dritten Text-Element, das mit Vergangenheits- und Gegenwartshandlung konfrontiert wird: im Erzähler, der sich in einem Subjekt manifestiert, dessen Funktion der Text thematisiert. In der Regel ist der Erzähler als Vermittler der Geschichte ein Orientierungsprinzip des Lesers, im allwissend-auktorial erzählten Roman mit das bedeutsamste. Es ist der Erzähler, der die Fäden der Geschichte verspinnt, der sie als Wissender ordnet. Der Leser verläßt sich um so eher auf dieses Lenkorgan, als ihn die schriftliche Kommunikationssituation zu Rückfragen nicht befähigt. Anders als der Sachtext ist Fiktionsprosa über mehreren Kommunikationsebenen konstituiert. Anders als der Sachtext intendiert Fiktionsprosa nicht lückenlose Eindeutigkeit des Verstehens, ist sie nicht auf die Konvergenz des Gesagten und des Gemeinten abgestellt. Diese Freiräume nutzt Laxness zur Ironisierung des Erzähler-Prinzips.

Der Roman hebt scheinbar unverfänglich an. Eine Einführung präsentiert dem Erzähler eine Aufgabe und dem Leser einen Bezugsrahmen. Der Erzähler soll im Auftrag des Bischofs, der im Verlauf des Romans die Leserfiktion, den fiktiven Adressaten markiert, nach dem

Snæfellsjökull reisen und einen Rapport über den Pfarrer zusammenstellen. Die Fragen nach dem Stand des Christenlebens «undir Jökli» (am Gletscher) interessieren den Bischof, nicht aber den Erzähler. Er erzählt nicht aus eigenem Antrieb, aus Erzählfreude, Mitteilungsbedürfnis und dgl. mehr. Er tritt vielmehr – worauf seine Benennung Umbi (Kürzel für «umboðsmaður biskups» Vertreter des Bischofs) bereits deutet – in den Dienst des Bischofs. Einen bürgerlichen Namen erhält Umbi nicht. Insofern diese Benennung an das Wort «ymbi» antönt, mag bereits ihr eine leise Distanzierung entnommen werden. Und auch die Gletscher-Menschen identifizieren ihn leicht spöttisch mit dem durch ihn repräsentierten Denk- und Verhaltenssystem, wenn sie ihn «biskup» (KRI, 31, 33, 117, 164), «vísibiskup» (KRI, 152), «biskup eða samasem» (KRI, 60), «samasem biskupinn» (KRI, 153) betiteln.

In bezug auf Technik und Stil gibt der Bischof dem Erzähler ein Programm an die Hand. Kapitel 1 und 2 dienen als meta-narrative Einleitung. Sie bilden gegenüber den restlichen 43 Kapiteln eine Einheit. Der Übergang vom 2. zum 3. Kapitel ist der einzige zeitlich nicht fixierbare des Romans. In der Einleitung wird der erzählte Raum nicht ausgestaltet, werden Mimik und Gestik der Figuren nicht festgehalten.

Die meta-narrative Einleitung setzt zwei Prinzipien fest. Erstens soll der Erzähler einen reinen Beobachter-Status einnehmen. Er soll den erlebten Vorgängen am Gletscher, wie sehr sie einen Abgesandten der Geistlichkeit erschrecken mögen, ihren Lauf lassen, nicht in sie handelnd eingreifen, sondern «Tatsachen» registrieren zuhanden der verwaltenden Oberbehörden, des Bischofs und des Kirchenministeriums, deren Aufgabe es ist, allfällige Konsequenzen zu ziehen.

Zweitens soll der Erzähler den Rapport auf Empirie, auf Erfahrung aufbauen. Tonbandgerät und Stenoblock sind die Hilfsmittel, Arbeitsinstrumente der Reportage, der Dokumentation. Die Mechanik des Tonbandgeräts speichert die Dialoge, vertritt keine Interessen, äußert keine Gefühle, unterscheidet nicht zwischen banal und wesentlich, fragt nicht nach dem Warum, ist zur kognitiven Leistung nicht fähig – sie soll Gewähr dafür sein, daß der Erzähler hinter das vermittelte Geschehen tritt²¹².

²¹² Nach PETER HALLBERG, *Från roman till skådespel. Några ord om Halldór Laxness' dramatik*, in: *Festskrift till Lennart Breitholtz*, o.O. 1974, S. 311, besteht der Roman *Kristnihald undir Jökli* zu 50% aus direkter Rede.

Die Vergangenheitshandlung wird durch die vom Tonbandgerät aufgezeichneten Gespräche integriert. Der Roman vermittelt figurenbezogene Rückblenden allein in Figurenrede. Was der Erzähler im Anschluß daran mutmaßt, ist fast so unverbindlich, wie die Gedanken des Lesers frei sind. Der Roman ist, abgesehen von einer unwesentlichen Umstellung (KRI, 222–224), einsinnig durchgezählt. Ereignisse, die sich nicht am Standort des Erzählers zutragen und Mitteilungen, die nach außen gelangen müssen, werden durch bühnentypische Hilfsmittel wie Briefe und Telegramme transportiert (KRI, 13 ff., 201, 206f., 222, 231f., 261). Obwohl die mysteriösen Umstände den Erzähler verleiten könnten, mit dem Mikrophon Gespräche der Figuren heimlich zu belauschen, ist er, wenn auch mitunter als stummer Gast (Wechselrede Jón Prímus – Sýngmann in Kap. 26), immer präsent. Ein einziges Mal deutet das sorgfältige Auswechseln der Bänder an, daß Umbi die Figuren nicht an seine Anwesenheit erinnern möchte (KRI, 184). Das zwischengeschaltete Erzähl-Instrument simuliert, die Text-Abschnitte in direkter Rede betreffend, ein Gleichauf von erlebender und erzählender Funktion des Erzähler-Ich. Insofern wirkt es als Vierte Bühnenwand.

Der Erzähler soll sich in der sprachlichen Erfassung der Wirklichkeit von der strikten Befolgung einer Eindeutigkeitsrelation leiten lassen. Die Ausgangsposition suggeriert eine Situation zufälliger Weltbegegnung. Die Ausgangsposition erhebt dokumentaristische Ansprüche, die der Roman freilich keineswegs erfüllt. Es wird eine behavioristisch zu lösende Aufgabe formuliert. Ein Wirklichkeitsausschnitt soll so exakt wie möglich in Sprache transformiert, «Tatsachen» sollen aufgezeichnet werden. Eine Botschaft soll nicht – nicht durch den Erzähler – transportiert werden. Vom Erzähler werden Äußerungen erwartet, die nach dem Wahrheitskriterium überprüfbar sind²¹³. Gerade das aber kann und soll der Text auf der abstrakten Autor-Leser-Ebene nicht leisten.

Ein Vergleich der Kommunikationssituation des Bischofs (des fiktiven Adressaten) und des Lesers erhellt die Problemlage. Der Bischof möchte, um Sanktionen gegen den Pfarrer ergreifen zu können, eines Verbrechens habhaft werden. Zu diesem Ziel steht der Text, nach Maßgabe des Titelblattes ein Roman, im Widerspruch. Dem Leser

²¹³ Vgl. WOLFGANG ISER, *Der Akt des Lesens*, München 1976, S. 91 ff.

steht es frei, Schlüsse zu ziehen. Eines ist ihm verwehrt: Séra Jón Prímur zur Rechenschaft zu zitieren. *Kristnihald undir Jökli* täuscht, innerhalb eines fiktionalen Rahmens, einen Wirklichkeitsbericht vor. Der Anspruch, den der Bischof stellt, und die vom Text eingelöste Wirklichkeit divergieren grundsätzlich. Die vom Erzähler abzubildende Welt existiert als solche nicht, sondern wird durch den Erzähl-Akt existent. Diese Sachlage gewährt dem Leser der erzählten Welt gegenüber die Freiheit, die der Erzähler gemäß Auftrag nicht kennt. Der Erzähler, der sich im Verlauf des Romans in Aktionen verstrickt und zum Schluß, in das Universum der Roman-Figuren integriert, mit Úa aufbricht, verfängt sich in einer «Wirklichkeit», die der Leser nur durch die Erzähl-Vermittlung kennt. Der Leser ist inkompetent, die «Wirklichkeit», deren exakte Reproduktion der Text umkreist, zu überprüfen.

Der Roman verfolgt eine Strategie der Leser-Desorientierung. Läßt Laxness ca. einen Tag und eine Nacht erzählter Zeit verstreichen, zögert er den ersten Auftritt des Untersuchungsobjekts, des Pfarrers, bis zur 74. Seite (von 331) hinaus, so um den Prozeß der Verunsicherung des Erzählers einzuleiten, der dann auf den Leser übergreift. Umbi begegnet in dieser Erzählphase einer Reihe Einrichtungen, Vorfällen und Figuren, die nicht Fragen beantworten, aber Probleme aufwerfen.

Was die Beobachter-Position betrifft, gerät Umbi schon am Abend der Ankunft «undir Jökli» in ein Dilemma. Der Erzähler, der von seiner Reise Rechenschaft gibt, vermerkt, dieser Bericht, das 3. Romankapitel, breche wegen Kälte und Dunkelheit ab. Er erwägt, den widrigen Umständen Abhilfe zu schaffen, kommt aber zum Schluß, daß es nicht seinen Kompetenzen vereinbar sei, in einen «wissenschaftlichen Prozeß», die Aufnahme der «Tatsachen» aus «moralischen Gründen», den kalten Füßen, einzugreifen (KRI, 28). Der Erzähler ist ein Ich. Weder der beträchtliche Dialog-Anteil²¹⁴, noch der Rat des Bischofs, wenn möglich in Dritter Person zu schreiben (KRI, 18), täuschen darüber hinweg. Neben der erzählenden verfügt Umbi über eine erlebende Komponente. Seine Präsenz auf dem erzählten Niveau schließt eine stringente Beobachter-Position aus. Beschafft er z.B. Licht und Wärme, so handelt er als erzählte Figur und setzt die zu beobachtenden Figuren womöglich in Bewegung. Greift er aber – so

²¹⁴ Vgl. Anm. 212.

sein Auftrag – nicht ein, läßt er nur die Ereignisse auf sich einwirken, so wird die Erfüllung der Aufgabe, die Abfassung des Rapports, verunmöglicht.

Umbi sucht Erklärungen (Interpretationen) für Sachverhalte, die ihm merkwürdig erscheinen (Zimmereinrichtung, bräunliches Wasser in einer Kanne, zerschlissenes Handtuch). Er denkt z.B. über die Fliegen, die sich in der Kammer aufhalten, nach:

Ég spyr:

- 1) er siðferðilega rétt að drepa flugur þegar á alt er litið?
- 2) Þó það kunni í nokkrum dæmum að vera afsakanlegt, til að mynda ef flugur eru að því uppvísar að bera plágur inni húsið, er þá siðferðilega rétt af gesti að drepa þessi kvikindi? Væri það ekki hliðstætt því að drepa hundinn fólksins? (KRI, 41).

Ich frage:

- 1) Ist es moralisch gerechtfertigt, Fliegen zu töten, wenn man alles in Betracht zieht?
- 2) Wenn es auch in bestimmten Fällen entschuldbar sein mag, zum Beispiel wenn Fliegen nachweisbar ansteckende Krankheiten einschleppen – ist es für einen Gast moralisch gerechtfertigt, diese Tiere zu töten? Wäre das nicht genauso, als ob man den Hund der Leute tötete?

Das der Frage zugemessene Gewicht und ihr Inhalt divergieren. Der Leser wird auf sich zurück verwiesen, weil ihm kein umfassendes Deutungssystem, kein Sinnhorizont angeboten wird. Diese Divergenz läßt den Leser aber nicht kalt. Ihr entspringen, im Gegenteil, die komischen Effekte, die als Ausgleich des hohen Grades der Unbestimmtheit, die Fortsetzung der Lektüre motivieren können²¹⁵, um so mehr als der Verdacht, die Fliegen könnten mit Vorbedacht ins Zimmer getragen worden sein (KRI, 40), Versatzstücke des traditionellen Volksglaubens verfremdet, wonach Fliegen <sendingar> (Sendlinge) sein können²¹⁶.

²¹⁵ Eine Bühnenfassung dieses schwierigen Romans ist unter dem Titel *Úa* zu einem der größten Erfolge der isländischen Theatergeschichte geworden. In 178 Wiederholungen hat dieses Stück zwischen 1970 und 1973 37275 Zuschauer ins Iðnó-Theater gelockt. (Vgl. PETER HALLBERG, *Från roman till skådespel*, S. 301.) Die Plurimedialität des szenischen Mediums dürfte dahin tendieren, die Offenheit und Schwierigkeit des Roman-Textes zu entproblematisieren und vereindeutigen. Gerade Paradoxalität und Humor sind durch die die Sprache begleitende Mimik und Gestik der Schauspieler diesem Prozeß ausgesetzt.

²¹⁶ Vgl. EINAR ÓL. SVEINSSON, *Um íslenzkar þjóðsögur*, S. 292. Auch im *Brekkukotsannáll* (S. 37) heißt ein Rat der Großmutter aus Achtung vor dem Gastgeber: «Drepa

Der Erzähler stellt präzise Fragen. Kirchengemeindevorsteher Tumi Jónsen antwortet: «Ef stórt er spurt verður oft lítið svar væni minn» (Wenn groß gefragt wird, wird die Antwort oft klein, mein Guter, KRI, 51). Und Frú Fína Jónsen: «oft má satt kyrt liggja» (oft bleibt es um die Wahrheit besser still, KRI, 59). Die Befragten schweigen, weichen aus, ergehen sich in unverständlichen Anspielungen. Oder sie erzählen Geschichten. Die Figuren antworten also auf die genauen Fragen, indem sie Sinnsysteme hervorbringen, die sich zwar der Sprache als eines Materials bedienen, aber neu organisierte, von der primärsprachlichen Bedeutung abweichende Sinnbezüge entwerfen, auf die der Rezipient, will er den Sinn des Textes nicht verfehlen, antwortet²¹⁷. Solchen Anforderungen genügt das Instrumentarium des Erzählers allerdings nicht.

Der «Historiker» Tumi Jónsen z. B. «belegt» seine Aussagen durch «Quellenverweise»:

Sumir menn segja; Ekki þori ég að fullyrða neitt um sannindi þessarar frásagnar. Hitt reingi ég ekki sem altalað er; Ekki sel ég þessa sögu dýrar en ég keypti; Þó hafa skilvísir fræðimenn fullyrt á samviskulega ábyrgð sína; og er af fróðum mönnum talin vera; af því er þessi fræði telja; að sögn annála; Hún hefur (...) ekki fundist í sálнарregistrum; Fjöldi örnefna eru nefnd eftir henni (KRI, 69f.).

Einige Leute sagen; Ich wage nicht, den Wahrheitsgehalt dieser Geschichte zu versichern. Hingegen bestreite ich nicht, was alle sagen; Diese Geschichte verkaufe ich nicht teurer, als ich sie gekauft habe; Dennoch haben zuverlässige Wissenschaftler in gewissenhafter Verantwortung versichert; nach Ansicht kluger

aldrei flugur í annarra manna húsum». Vgl. ferner folgende, von LAXNESS in *Upphaf mannúðarstefnu*, S. 19, erzählte Begebenheit: «Fyrir nokkrum árum var guðhræddur hindúi á ferð og gisti á Hjálpræðishernum. Í þá daga ku hafa verið svo mart skorkvikinda á Hernum að gestum varð ekki svefnsamt um nætur. (...) Nú er svo hátt að ídeológíu hindúa, að hver sem stýttir kvikindi aldur má eiga á hættu að hrapa afturábak um tíu þúsund ár í skrúfstiga endurholdgarinnar. Svo þessi heilagur maður af Indíalandi safnaði saman pöddum kvikum og lagði þær í eldspýtustokk. Þegar hann kvaddi að morni rétti hann kaftæini Hersins stokkinn með veiði næturinnar að ráðstafa eftir geðþótta». Bekanntlich verwandelte sich der Teufel einmal in eine Fliege, um gegen Sæmundur fróði vorzugehen, wurde von diesem aber überlistet, in ein Päckchen gepackt und auf den Altar gesetzt. In MATTHÍAS JOCHUMSSONS *Útilegumennirnir* (in: DERS., *Leikrit*, S. 33) heißt es: «Og selurinn var flugnahöfðinginn». Gemeint ist der Teufel.

²¹⁷ Dazu z. B. MANFRED TITZMANN, *Strukturelle Textanalyse*, S. 65 ff.

Leute; wie diese Lehren berichten; nach Auskunft der Annalen; sie ist in den Kirchenbüchern nicht gefunden worden; Viele Ortsnamen sind nach ihr benannt.

Tumi nennt schriftliche Zeugnisse, Ortsnamen, Gewährsleute und den allgemeinen Wissenshorizont als Beweise der Wahrheit des Erzählten. Tumis Geschichten sind nicht im Rhythmus der direkten Rede abgedruckt. Weil sie in der Zusammenfassung des Erzählers Umbi, die die Mittelbarkeit des Erzählens nicht ausfiltert (z.B. bleibt die prinzipielle Vergangenheitsreferenz des Erzählten erhalten²¹⁸), vermittelt werden, komprimiert und isoliert der Text den Dokumentarstil. D.h. Umbis Zusammenfassung referiert nicht nur eine Geschichte, sondern stellt das Erzählen dar. Nun streben wahrheitsverpflichtete Form und phantastischer Inhalt der Geschichte auseinander. Wenn die Geschichte eine Figur zum Gegenstand nimmt, die während des Transports ihrer Leiche den Leichenträgern ein Brot bäckt und, mehr noch, die Sorte dieses Gebäcks diskutiert, ironisiert sie die demonstrierte «wissenschaftliche» Methode – und den Zugriff des Erzählers Umbi auf die Welt «undir Jökli».

Die Geschichte läßt Umbi in Ratlosigkeit zurück. Sie deutet an, daß sich «undir Jökli» – lies: im Roman *Kristnihald undir Jökli* – eine Welt sui generis konstituiert, die nicht dokumentarisch faßbar ist, die nicht in der Art des Wirklichkeitsberichts rezipiert werden kann. Der abbildende Apparat taugt nicht, die gestellte Frage «warum» (KRI, 12) zu beantworten. Der Erzähler bewegt sich in einer Spur ohne die Kompetenzen zu ihrer Verfolgung.

Umbi erzählt also nicht aus der überlegenen Warte der ‘vision par derriere’. Die Geschehenssegmente reihen sich vielmehr Stück für Stück aneinander. Nicht imstande, sie auszudeuten, kann er nur mutmaßen. Die zeitliche Annäherung bzw. Kongruenz von Erleben und Erzählen bewirkt, daß die Motivation der Erzählvorgangs vom Interesse Umbis am erlebten Geschehen abhängt. Bereits früh entschließt sich Umbi aufzubrechen (KRI, 124, 132). Er faßt seine Beobachtungen stichwortartig zusammen.

Nach der Befragung des Pfarrers erklärt Umbi den Auftrag für beendet (KRI, 139). Eine halbe Stunde vor Abfahrt des Busses bringt das Erzählkonzept eine Figur auf den Plan (Lángvetníngur), die Umbi in

²¹⁸ Vgl. FRANZ K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, S.43.

ein Gespräch verwickelt. Umbi versäumt den offensichtlich einmal täglich verkehrenden Linienbus (KRI, 152). Der Bauer kündigt die ›Verlebendigung‹ des Inhalts der ominösen Kiste an: Man benötige dazu am nächsten Tag die Kirche (KRI, 154ff.). Umbi, der gesteht, den Lángvetningur zu beneiden, verlängert den Aufenthalt am Gletscher um einen Tag (KRI, 160).

Der Tod Sýngmanns schafft eine neue Situation. Zwar bittet der Pfarrer Umbi zu bleiben, bis dieser Todesfall erledigt ist. Umbi hält seinen Auftrag aber (obwohl die Kiste noch nicht eingetroffen ist) für erfüllt. Ein Telegramm des Bischofs verpflichtet ihn nun, an Ort und Stelle die Verantwortung für die gesetzmäßige Durchführung der Beerdigung zu übernehmen (KRI, 205ff.). Der Erzähl-Auftrag wird dahin verändert, daß das erlebende Ich nun legitimiert ist, Figurenhandlungen auszuführen. Umbi hat den Pfarrer, der sich weigert, eine Beerdigung zu veranstalten, zu zwingen. Er, der die Welt bereits allzu gerne mit den Augen des Jón Prímus sähe, weist auf die für ein Pflichtversäumnis vorgesehene Gefängnisstrafe hin (KRI, 224).

Am Morgen nach der Beerdigung hält Umbi seinen Auftrag einmal mehr für beendet. Wieder durchkreuzt der Lángvetningur die Reisepläne. Sein Brief kündigt auf den Abend die wegen der Witterung verzögerte Talfahrt der Kiste an (KRI, 231f.). Nun steht die früher zugenagelte Kirche offen. Der Vertreter des Bischofs will sie vor dem Zugriff der Häretiker schützen (KRI, 232f.). Er beobachtet aber die Vorgänge um die Kiste nicht nur von Amtes wegen. Er setzt sich auf die Kirchentreppe, «*einsog til þess að passa kirkjuna*» (Hervorhebung A.K.) (wie um auf die Kirche aufzupassen, KRI, 240). Wiederholt wird nun die Abreise Umbis mit dem Linienbus angesprochen (KRI, 283f., 292, 307). Umbi lehnt Úas Angebot, in ihrem Auto mitzufahren, ab. Das könnte mißverstanden werden (KRI, 307). Umbi bestimmt aber einen Platz im Protokoll für Gespräche, die womöglich die Dienstanweisung nicht berühren (KRI, 262). Die Grenzen der Instruktion überschreitet er, wenn er Úa nach dem Glanz in ihren Haaren fragt (KRI, 306). Diskrepanz zwischen Denken und Reden wird manifest, wenn Umbi Úa ein zweites Mal aufsucht. Er schützt persönliches Desinteresse vor und weist auf seinen offiziellen Auftrag hin (KRI, 300), ist aber von Úa beeindruckt: In Gedanken vergleicht er sie mit der Wilensdorfer Venus (KRI, 299f.). Er weiß sich von Úa durch dünne und unzerreißbare Fäden gefangen (KRI, 311f.). Er ist bereit, mit Úa auf-

zubrechen – wohin immer, ans Ende der Welt (KRI, 312). Umbi schließt das Protokoll ab, ehe er mit Úa wegfährt (KRI, 317). Am Schluß steht er ratlos und verlassen in einer fremden Szenerie.

Einfallende Ereignisse treiben den Erzählvorgang zunächst voran. Betrachtet vom erzählten Niveau, reiht sich zufällig Szene an Szene, Kapitel an Kapitel. Der Erzähler vermittelt nicht eine Geschichte, die sich – aus seiner Sicht – konsequent entwickelt. Er leitet keine Erzähleinheiten logisch oder kausal aus bereits vermittelten Einheiten her. Der Abbau der Erzähler-Zuverlässigkeit bewirkt die Relativierung anderer Orientierungsprinzipien. Sind die geäußerten Figurenmeinungen verbindlich? Ist dem Wort eines Betrunkenen zu glauben, in der Kiste befinde sich eine Leiche? (KRI, 123). Ist die Figur überhaupt betrunken? Falls nein, warum gibt sie vor betrunken zu sein? usw. Der Text, der Erzähler hat keine Kriterien parat, die eine eindeutige Beurteilung solcher Situationen ermöglichen. Die Strategie der Desorientierung treibt die Fiktionalisierung des Leseprozesses voran.

Intentional funktionalisiert ist aber das Erzählkonzept. Unlust zu rapportieren wird Bereitschaft zu handeln. Gleichgültigkeit wird Identifikation. Der Roman endet damit, daß er die erlebende Funktion der Erzähler-Figur in den Blickpunkt führt. Der Erzählvorgang gelangt an ein Ende. Die Gegenposition der Ausgangsposition ist bezogen.

Kristnihald undir Jökli ist der Roman einer Krise, ein Roman, der auf den Schluß hin, auf den Wendepunkt entworfen ist. Das Zeitkonzept ist ein Krisenkonzept. Binnen drei Tagen hätte Umbi den Auftrag des Bischofs zu erledigen (KRI, 11). Die Expedition dauert vom 11. bis zum 21. Mai. Die erzählte Zeit ist nicht das Maß einer Reifung, einer Entwicklung, sondern die Spanne einer Konfrontation, einer Erchütterung²¹⁹. Nur *eine* Hauptfigur wird signifikant verändert: Umbi, der Erzähler. Umbi kehrt nicht zum Bischof zurück. Kein Schlußteil komplettiert die Einleitung zum Rahmen²²⁰. Der Beobachter und Erzähler wurde eingangs als verlängerter Arm der Macht eingeführt. Ihrer Kontrolle war das Kirchspiel «undir Jökli» entglitten. Umbis Rapport war gedacht als Voraussetzung weiterer Maßnahmen. Umbi räumt den Beobachter-Posten zugunsten der Handlungsrolle und der fiktive

²¹⁹ Vgl. EBERHARD LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, S.36.

²²⁰ Vgl. auch BETH JUNCKER, BENT SØNDERGÅRD, *Tilraun til draumráðningar. Um Kristnihald undir Jökli*, in: *Skírnir* 149, 1975, S.136.

Adressat verliert die Kompetenz zu sanktionieren. Der fiktive Adressat ist nicht Zielpunkt des Textes, sondern der Leser. Der Text signalisiert wiederholt, daß dieser eine andere als die vom fiktiven Adressaten intendierte Rolle suchen soll. Nicht zuletzt führen der Hinweis auf ein Lichtbild (KRI, 127), das Netz präziser Zahlen

skúrgrey, ca 2×3 metrar (KRI, 25); þrjár stríðstertur (...) hver um sig nær 20 cm í þvermál og kríngum 6–8 cm á þykt (KRI, 30); þröskuldur (...) í 48 cm hæð frá jörðu (KRI, 88); lausatreppa 48 cm að hæð (KRI, 213); Tréstokkurinn (...) sosome metri á leingð, kríngum 25 cm á breidd og álíka á þykt (KRI, 244); ca 12 stiga lofthita (KRI, 244); dýrmætan kertahjálmi í þýskum bobbastíl sem á gólfinu lá í 133 pörtum (KRI, 213).

Schuppen, ca. 2×3 Meter; drei Kriegstorten, jede fast 20 cm im Durchmesser und etwa 6 bis 8 cm dick; Türschwelle in 48 cm Höhe vom Erdboden; Stiege von 48 cm; hölzerner Kasten, ca. einen Meter lang, 25 cm breit und ebenso tief; ca. 12 Grad Wärme; kostbarer Kerzenleuchter in deutschem Barockstil, der in 133 Teilen auf dem Fußboden lag.

die Relation auf eine 'Wirklichkeit' hin ad absurdum. Insofern der Leser die Kompetenz der Erkenntnisleistung des fiktiven Erzählers zusehends in Frage stellt, kann die Lektüre im Idealfall auf die Ebene der abstrakten Norm gehoben werden, die allein in einem fiktionalen Text etablierbar ist. Der Leser soll nicht an der Oberfläche oszillierende <Tatsachen> akzeptieren, sondern eine Thematik, einen Sinnhorizont über dem gegebenen Material einrichten, was er nur kann, wenn er die vom fiktiven Adressaten vorgezeichnete Rolle übergibt.

4.2 Beredtes Schweigen

Kristnihald undir Jökli ist eine analytische Erzählung. Einleitend wird ein Faktum gesetzt. Dessen Ursachen und Umstände sind Nullpositionen. Die Forderung, sie zu eruieren, setzt den Text in Bewegung. Der Werthorizont bricht und ironisiert die dokumentarische Methode.

Der Text setzt Signale, die den Leser zur partiellen Ersetzung der Nullpositionen und zur Etablierung des Textsinns anleiten. Dies sind auf einer äußeren Ebene Elemente des Niveaus der erzählten Figuren. So ist Séra Jón Prímus ein mit traditionellen Mitteln gezeichneter «interessanter» Charakter. Die Ausgangssituation installiert also jenes Schema des Ich-Romans, das einen durchschnittlichen Erzähler-Typ

Licht in das Leben eins außergewöhnlichen Protagonisten werfen läßt. Laxness wendet herkömmliche Griffe an, um den Pfarrer sympathisch zu charakterisieren. Séra Jón wird in seinem Element, einen Pferdehuf beschlagend, vorgestellt (KRI, 74ff.), weshalb der Agent des Bischofs vorerst keine Möglichkeit hat, den Pfarrer zu verhören. Umbi muß zupacken und das Pferd am Zügel festhalten. Aber schon der in der Einleitung herangezogene Brief Tumis verfolgt denselben Zweck. Das erzählende Ich, das an dieser Stelle nur die zwei ersten Kapitel überblickt²²¹, durchbricht die durch die szenisch-dialogische Erzählweise suggerierte Zukunftsungewißheit und löst seinen geringen Informationsvorsprung ein, wenn es dem Wortlauf des Briefes folgendes Urteil vorausschickt:

Eigi að síður lýsti bréfið andlegri afstöðu ef svo mætti að orði komast, sem ekki er öll þar sem hún er séð og framber rök þess staðar þar sem hún á heima; en gildir eftilvill smátt í öðrum stöðum (KRI, 13).

Dennoch verriet der Brief eine geistige Einstellung, wenn man sich so ausdrücken darf, die mehr Gewicht besitzt, als es den Anschein hat und Argumente des Ortes vorbringt, wo sie zuhause ist, an andern Orten aber womöglich wenig gilt.

Der Brief entwirft ein positives Bild des Pfarrers. Dieser Kommentar aber setzt Brief und Pfarrer gegenüber dem Bischof ins Recht. Er warnt den Leser, der bischöflichen Ansicht zu folgen.

Die Figur des Pfarrers, der sagt «Guð mundi skella uppúr ef ég færi að biðjast fyrir» (Gott würde laut lachen, wenn ich anfinde zu beten, KRI, 191) – aus der Sicht angepaßten Verhaltens eine komische Absonderlichkeit. Pfarrer und Kirche weichen von den diesen gesellschaftlichen Institutionen verbundenen Erwartungen ab. Die Kirche wird deshalb, wo einem Visitor des Bischofs ein Blick genug sagte, genau beschrieben. Die Termini technici, die Kirchenarchitektur und sakrale Requisiten benennen, sind interessant allein als literarische Wirkungsmittel in Konfrontation mit der Beschreibung der verfallenen Kirche und den lakonischen Erklärungen des Pfarrers betreffs Verwendung des Gestühls als Brennholz und dgl. mehr (Kapitel 14).

Diese Figur schließt an die Erfahrungen des Steinar í Hlíðum (*Paradísarheimt*) an, der für ein besseres Leben ins Mormonenland zieht, wo

²²¹ Die Eröffnungsklausel fixiert den Erzähler-Standort der Einleitung zeitlich: «Biskup kallaði undirritaðan á fund sinn í gærkvöldi» (KRI, 7).

er Wohlstand findet und eine Prachtskirche²²², wo er aber auf ein repressives politisches System trifft, weshalb ihn das Erzählkonzept zu seinem verfallenen Hof zurückträgt. Der Pfarrer der Gletscher-Kirche hatte in seiner Jugend sechs Jahre Geschichte in Deutschland studiert (KRI, 12). Er erkannte, daß der Historiker lügt, in seiner Einfalt aber glaubt, Wahrheit in Worte zu fassen, während der Dichter bewußt und zum Vergnügen lügt (KRI, 108). Jón Prímus hat die Suche nach Wahrheit deshalb aufgegeben. «Sá sem ekki lifir í skáldskap lifir ekki af hér á jörðinni» (Wer nicht in Poesie lebt, überlebt hier auf der Erde nicht), lauten die letzten Worte, die er in diesem Roman spricht (KRI, 298). Poesie – die erzählte Figur gibt das Stichwort, das den Weg zur Konstitution der thematischen Struktur weist. Material der Poesie wie der Geschichte ist Sprache. Trachtet Geschichte, eine Wirklichkeit außer ihr zu erkennen, Sachverhalte tendenziell exakt in Sprache auszudrücken, schafft Poesie Realität *sui generis*. Der Pfarrer hinterfragt die Relation des sprachlichen Zeichens auf die Gegenstände der Welt – eo ipso den Sinn des Rapports. Er mißtraut den Wörtern. Er zieht die Vogel- der Menschengesprache vor (KRI, 106)²²³. Er betont, das Wort «Haus» habe mit einem Haus nichts gemein und will mit Umbi ein Übereinkommen treffen, so zu tun, als ob ein «Haus» ein Haus ist (KRI, 97f.).

Aufgabe des Erzählers ist der Rapport vermittelt Sprache, d.h. aufgrund gesellschaftlich akzeptierter Normen. Problematisiert der Pfarrer die Konventionen, dann aus «poetischer Haltung». Die literarische Kommunikation organisiert die Konventionen neu und anders als die normalsprachliche. Vor allem Texte außerhalb realistischer Stiltraditionen, so auch *Kristnihald undir Jökli*, machen diesen Sachverhalt bewußt.

Der Beruf des Pfarrers ist die Verkündung des Wortes, der Wahrheit. Séra Jón Prímus hat die Kirche vernagelt, die Kanzel abgebrochen. Er setzt den Gletscher in oppositive Beziehung zum Wort:

Orð eru villandi. Ég er einlæggt að bera mig að gleyma orðum. Þessvegna skoða ég akursins liljugrös en þó einkum og sérílagi jökulinn. Er horft er á jökulinn nógu leingi hætta orð að merkja nokkra guðs grein (KRI, 106).

²²² *Paradísarheimt*, S.168: «Hljóðburður þessa skála er með þeim undrum ger, að sé nafni drottins hvíslað við altari, þá má heyra það kallað útvið dyr».

²²³ Bereits der Erzähler von *Paradísarheimt* bezeichnet Sprache als «eitt af glappaskotum mannkynsins». Er setzt ihr den Vogelgesang entgegen (S.251).

Wörter verwirren. Ich gebe mir ständig Mühe, Wörter zu vergessen. Deswegen betrachte ich die Lilien auf dem Felde und ganz besonders den Gletscher. Wenn man den Gletscher lange genug ansieht, hören Wörter auf, auch nur das geringste zu bedeuten.

Vor dem Gletscher, vor der Natur versagen Wörter. Wesentlich ist die Schöpfung der Welt, das Leben, über deren Verhältnis zum Wort der Pfarrer sagt:

Ég held bara að orð orð orð og sköpun heimsins sé tvent ólíkt; tveir ósamrímalegir hlutir. Ég sé ekki hvernig sköpunarverkinu verður breytt í orð (KRI, 107).

Ich meine bloß, daß Wörter, Wörter, Wörter und die Schöpfung der Welt zweierlei sind; zwei nicht zu vereinbarende Dinge. Ich sehe nicht, wie das Schöpfungswerk in Wörter verwandelt werden kann.

Im Anfang war also nicht das Wort. Und auf die verriegelte, von den Kräften der Natur [«krakkar» (90); «snjóvavorið mikla» (91); «Veðrið», «Þýngdarlögmálið», «Tíminn» (95)] zerstörte Kirche angesprochen, antwortet der Gletscher-Pfarrer: «Jökullinn stendur opinn» (Der Gletscher steht offen, KRI, 81). Umbis Vorschlag, über die Lilien des Feldes zu predigen, weist Séra Jón zurück: «Ænei, betra að þegja. Svo gerir jökullinn. Svo gera akursins lijugrös sjálf» (Ach nein, lieber Schweigen. Das tut der Gletscher. Das tun selbst die Lilien auf dem Felde, KRI, 84). Und in dem «Jökullinn» überschriebenen Kapitel heißt es:

Það er einsog þetta fjall hafi aungva skoðun. Það heldur aungvu fram. Það vill aungvu troða uppá neinn (KRI, 192).

Es ist, als hätte dieser Berg keine Meinung. Er behauptet nichts. Er will niemandem etwas aufdrängen.

Poesie als Lebenshaltung heißt zunächst: Schweigen – ein Paradox. Jón Prímus schweigt nicht. Laxness schweigt nicht. Er schreibt einen Roman. Der logische Widerspruch wird akzentuiert und <gelöst>, indem er auf eine andere Ebene transponiert wird, indem sich Poesie in Metaphern realisiert. Laxness baut den Text über einem Netz nicht voll und ganz akzeptierter Konventionen. Der Leser ist also aufgerufen, auf den Text zu antworten und die das Gelingen der Kommunikation absichernden Konventionen selbst zu vervollständigen.

Der Roman ist von einem Netz rekurrenter Metaphern durchzogen, das, weil Erzähler und andere Orientierungsprinzipien ausfallen bzw.

eingeschränkt sind, deutlich in den Vordergrund rückt. Der Titel weist auf die Konfrontation des Textes: «Kristnihald» bedeutet «Iagttagelse af Kristendommens Forskrifter»²²⁴. Im Titel treffen Wahrheitsanspruch – ihn soll der Rapport sachlich verteidigen und erzählerisch durch das supponierte Eindeutigkeitsprinzip demonstrieren – und Gletscher, d.h. Schweigen, Poesie aufeinander.

Eine Metaphern-Gruppe konstituieren die Vögel. Bereits der Bericht über die Reise zum Gletscher mündet in eine vorausdeutende Betrachtung über das Thema der Poesie in Form einer Konfrontation von Natur und Technik, von Vögeln und Flugzeugen:

Einkennilegt að allir fuglar skuli ekki fljúga eins. Loftið er þó samt og jamt á sama stað og sama tíma. Ég hef heyrt að vængir á flugvélum hlíti allir sömu formúlu þarsem fuglar hlíta sinn hverri formúlu. Það hefur óneitanlega þurft meiren lítið ímyndunarafl til að útbúa svo marga fugla sinn með hverri formúlu og ekki verið horft í tilkostnað. Eftilvill hefur samt aldrei fundist sá fugl sem flýgur jafn laukrétt og flugvél; þó fljúga allir fuglar betur en flugvélar ef þeir eru fleygir á annað borð. Allir fuglar eru kanski dálítið rángir, af því það hefur ekki fundist fullgild formúla að fugli í eitt skifti fyrir öll, á sinn hátt einsog allar skáldsögur eru vondar af því aldrei hefur fundist rétt formúla að skáldsögu (KRI, 23f.).

Merkwürdig, daß die Vögel nicht alle auf die gleiche Weise fliegen. Die Luft ist doch am selben Ort und zur selben Zeit die gleiche. Ich habe gehört, daß den Flügeln aller Flugzeuge die gleiche Formel zugrunde liegt, während jeder Vogel seine eigene Formel hat. Unbestreitbar hat es keiner geringen Vorstellungskraft bedurft, um jedem der vielen Vögel seine eigene Formel zu geben, und es wurden keine Kosten gescheut. Dennoch hat sich vielleicht noch kein Vogel gefunden, der so vollkommen richtig fliegt wie ein Flugzeug; trotzdem fliegen alle Vögel besser als Flugzeuge, wenn sie überhaupt fliegen können. Vielleicht sind alle Vögel ein wenig fehlerhaft, weil man nicht ein für allemal eine gültige Vogel-Formel hat finden können, so wie alle Romane schlecht sind, weil noch nie die richtige Formel für einen Roman gefunden worden ist.

Die Klasse Flugzeuge ist hier in Opposition gesetzt zu der der Vögel. Die Flugzeuge sind nach einer einheitlichen Norm konstruiert. Für die Vögel dagegen gibt es keine Einheitsformel. Der Erzähler entwirft aber ein Äquivalenz-Verhältnis zwischen Vögeln und Romanen. Auch für die Romane besteht kein einheitliches Rezept, keine gültige Poetik. In gleichem Maße entspricht der Auftrag des abbildenden, die Eindeutigkeitsrelation zwischen der Wirklichkeit und ihrer sprachlichen Erfassung berücksichtigenden Rapports dem Prinzip der Flugzeugkon-

²²⁴ JOHAN FRITZNER, *Ordbog over Det gamle norske Sprog*, Bd. II, Oslo ²1954, S. 346.

struktion. Wie die Flugzeuge, im Gegensatz zu den Vögeln, vollkommen richtig («laukrétt») fliegen, verspricht der Rapport, die Wirklichkeit korrekt einzufangen. Und dennoch ist der Flug der Vögel dem der Flugzeuge überlegen. Ebenso wird das Prinzip der Poesie, der Metapher den dokumentierenden Erzähler besiegen.

Umbi setzt die Vögel aber auch in eine direkte Opposition zu seinem Rapport. Die beiden Terme werden hinsichtlich des Aspekts «Vielfalt des Lebens» als einander ausschließend behandelt (KRI, 140)²²⁵. Der Rapport vermag das Vogelleben in seiner Vielfalt nicht einzufangen.

Der Vogelgesang ist in bester Ordnung, bemerkt Umbi, als er den desolaten Zustand der Kirche verbucht (KRI, 43). Als die Umstände Séra Jón zwingen, eine kirchliche Handlung durchzuführen, Sýngmann zu bestatten, läßt er die Kirchentür offen, durch die der Vogelgesang zu hören ist (KRI, 225f.). Der Pfarrer nennt in der Trauerrede die Schneeammer, die nicht schwerer ist als eine Briefmarke, aber den Stürmen, anders als die vom Unwetter zerstörte Kirche, die Stirn bietet (KRI, 112), «Allmacht» (KRI, 230). Wird in der Kirche eine Religion verkündet, die sich im Wort offenbart hat, sind Vögel Natur, ohne zu erklären, geben sie Töne von sich, die für den Menschen keine festgelegte Bedeutung haben. Den Gegensatz zwischen dem System der Kirche und der Welt der Vögel veranschaulicht die andere Sprache, die sich in Vögeln kundtut, aber nicht artikuliert, die offen und undogmatisch bleibt. Diese Sprache erhebt anders als die Sprache der Kirche nicht Anspruch auf Wahrheit, d. h. auf Macht über Menschen. Sie ist nicht ideologisch. Die Sprache des Rapports steht zu kirchlichen Diensten, tendiert auf Eindeutigkeit des Verstehens, nimmt die Position der Macht ein. Die poetische Sprache ist eine Waffe, diese Ansprüche zu unterlaufen.

Den philosophischen Prämissen solcher Gedankenfiguren bringt uns ein Zitat aus der autobiographischen Schrift *Skáldatími* näher. Laxness bezeichnet die Vögel als großartige und erstaunliche, Menschen wie Hunden überlegene Wesen. Im Odinshuhn vereinen sich «kurteisi ró yfirlætisleysi áreynsluleysi yndispokki og eilífð: Það er einsog uppskrift á taó» (Höflichkeit, Ruhe, Bescheidenheit, Gelassenheit, Anmut und Ewigkeit: wie ein Rezept für Tao, SKÁ, 184). Ohne diese Merkmale auf die Struktur von *Kristnihald undir Jökli* übertragen zu wollen, läßt

²²⁵ Vgl. MANFRED TITZMANN. *Strukturelle Textanalyse*, S. 120.

sich doch eine Zuordnung von (Vogel-)Metapher und Tao-Begriff wahrscheinlich machen²²⁶.

Die Definition des Tao-Begriffs verursacht auch Fachleuten Schwierigkeiten:

Tao ist (...) ein Begriff für etwas, das sich jeder Begrifflichkeit entzieht und deshalb mit den Vorstellungen der Leere und des Nichtseins mehr umschrieben als definiert wird²²⁷.

Der Umschreibung des Sinologen entspricht die Überlegung des isländischen Schriftstellers:

Það (d.i. Tao) stenst allar skýringar og er kyrt á sama þunkti þegar búið er að skýra það upp til agna²²⁸.

Tao erträgt alle Auslegungen und bleibt, wo es ist, wenn es zur Gänze erklärt ist.

Wie Jón Prímus' Poesie-Standpunkt in Mißtrauen zur Sprache wurzelt, spricht Laxness das Unvermögen der Sprache an, die versucht, Tao in Worte zu fassen: «Til er aðeins það taó sem ekki verður lýst með orðum» (Es gibt nur das Tao, das nicht mit Worten beschrieben wird)²²⁹. Der rechtgläubige Theologe und Erzähler Umbi tritt in Meister Jóns Schule poetischen Denkens, taoistischer Mystik:

Um dem Adepten eine Idee von Tao zu vermitteln, muß der Heilige sich der Metapher bedienen, deren prägnanteste die vom Wasser ist²³⁰.

In der Tat nimmt die Wasser-Metapher einen wichtigen Platz im Metaphern-Geflecht des Textes ein. In den Raum «undir Jökli» einfahrend, registriert Umbi einen merkwürdig hellen Glanz in Bächen

²²⁶ *Taoteking* (*Das Buch vom Wege; Bókin um veginn*) – die Zahl der Übersetzungen weist es als «bekanntestes» Werk der chinesischen Literatur im Westen aus – ist eine «Kompilation von gereimten Sinnsprüchen (...) und philosophischen Aphorismen». Verfasser und Kompilator der Sammlung sind unbekannt. Die Tradition schreibt die Autorschaft Laotse zu (6.Jh.v.Chr.). Die Fachgelehrten scheinen sich aber heute darin einig zu sein, daß eine erste Fassung ca. 300 v. Chr. zu datieren ist. (Vgl. ROLF TRAUZETTEL, *Tao-Te Ching*, in: Kindlers Literatur-Lexikon im dtv, Bd.21, 1974, Sp.9240f.).

²²⁷ Ebd., Sp.9240.

²²⁸ HALLDÓR LAXNESS, *Taoteking sem þýðingarvandamál*, in: DERS., *Seiseijú, mikil ósköp*, Reykjavík 1977, S.132.

²²⁹ Ebd., S.136.

²³⁰ ROLF TRAUZETTEL, *Tao-Te Ching*, Sp.9240.

und Seen (KRI, 22). Der Pfarrhof liegt hart an der Küste. Die Hauswiese reicht zur Meeresklippe. Die Längsseite des Baus (Fenster, Tür) ist zur See gerichtet (KRI, 26), so daß Jón Prímur im Winter, wenn die Natur schweigt, ein Zeichen des Lebens, die Brandung, wahrnimmt (KRI, 176). Der Gletscher, ähnlich dem Wasser eigentümlich formlos und unkonturiert («altogekkert» alles und nichts, 193), spiegelt sich in der Bárðarlaug, der Badestelle des Geistes Bárður (KRI, 235)²³¹. Die Augen des Gletscher-Pfarrers sind «blá einsog uppsprettuvatn undan sólu» (blau wie Quellwasser vor der Sonne, KRI, 76). Sýngmanns Augen dagegen erinnern zunächst an den Glanz der Schlange (KRI, 165), dann an den Grimm des Bluthundes (KRI, 188). [Sýngmann bewegt sich wie ein Pinguin, ein Vogel, der nicht fähig ist zu fliegen. (165)] Der Gletscher-Pfarrer läßt *eine* Theorie gelten: Wasser ist gut – eine Theorie, die Sýngmann «póesi» nennt (KRI, 185), die Umbi aber zu verstehen glaubt, als der Durst ihn zwingt, aus einem Bach zu trinken (KRI, 234)²³². Umbi weiß: Als eine 200 Millionen Jahre lange Trockenperiode aus der Erde eine Wüste machte, hielt die Idee des Wassers, der Tropfen, der 200 Millionen Jahre in der Höhle fiel, die Idee des Lebens aufrecht (KRI, 243). Der Nebel aber zwingt die Bioinduktoren, ihr Wunder zu verschieben (KRI, 214). Der Regen ist Sýngmanns «epagógik» überlegen. Er zwingt die Laboranten zum Rückzug unter ein Vordach des Bungalows (KRI, 209). Wasser hat den Fußboden der Kirche zerstört (KRI, 90)²³³.

²³¹ Bárður, den auch THOR VILHJÁLMSOHN, *Hrakningar* (in: DERS., *Folda*, Reykjavík 1972) auferstehen läßt, ist bekannt aus *Bárðar saga Snæfellsáss*.

²³² Auch der Whisky-Trinker Bersi Hjálmarsson verlangt, als seine Tochter Bergrún gestorben ist, nach kaltem Wasser: «Kalt vatn er best» (GUÐ, 283).

²³³ Laxness, bewußt, daß er *Taoteking* kaum richtig übertragen kann, legt eine kleine Auswahl von Tao-Übersetzungen vor, worunter auch das 8. Kapitel, das über das Wasser spricht: «Algæskan er einsog vatn./Alt er vatni jafnkært; það sprettur upp í lágum stöðum./Það býr næst taó./Staður þess er hallkvæmur./Hjarta þess er djúpt./Gjafir þess eru ríkulegar./Það hefur lög að mæla./Það stendur við orð sín./Það vinnur verk sitt sjálfkrafa./Stjórn vatnsins er ekki vandi á höndum./Alt stendur heima hjá því./Það er ofar lasti af því það keppir ekki við neinn.» (HALLDÓR LAXNESS, *Taoteking sem pýðingarvandamál*, in: DERS., *Seiseijú, mikil ósköp*, S. 139. Auch der deutsche Tao-Übersetzer streift Übersetzungsprobleme: «So differieren selbst die Übersetzungen der Fachleute zum Teil erheblich, von jenen wohlmeinenden Nachschöpfungen ganz abgesehen, die ohne Sprachkenntnis geschaffen, dem Gedankengut des <Übersetzers> nur allzu weiten Spielraum lassen». (GÜNTHER DEBON, *Einleitung*, in: LAO-TSE, *Tao-te-king*, Stuttgart 1974, S. 18). Laxness' Übersetzung bindet die Attri-

Umbis Schlußfahrt geht dem Wasser entlang (KRI, 319, 322, 324), seewärts. Die Luft wird feucht. Nebel zieht sich zusammen (KRI, 322); «súld með kaldri hafátt» (Sprühregen mit kaltem Seewind, KRI, 323); Regen (KRI, 329). «Það var ekki á mér þur þráður.» (Ich hatte keinen trockenen Faden mehr am Leib, KRI, 328). Wasser umschließt Umbi wie Wasser Séra Jón umschlossen hatte, als dieser in eine Mineralquelle gefallen war (KRI, 218f.).

Wasser- und Wegmetapher vereinen sich. Auch letztere ordnet sich unter die Gegensatzklammer von Leben bzw. Poesie und Rapport bzw. kirchlichem System. Chinesisch Tao heißt wörtlich Weg. Der Roman unterscheidet zwischen Weg als Landstraße und Weg in einem rätselhaften, einem geheimnisvollen Sinn. Bereits im «Hnallþórupáttur huld-uhrúts» (Kapitel 5) wird der alltägliche einem Gletscher-Weg konfrontiert, jenem das Attribut «Verstand», diesem die Merkmale «gefährlich, verboten, verlockend» verknüpft. Ein anderer abenteuerlicher Weg steht mit dem Gletscher in Zusammenhang. *Kristnihald und-ir Jökli* alludiert an Vernes *Voyage au Centre de la terre*. In diesem Abenteuer-Roman trifft die Figur Lidenbrock, ehe sie in den Krater am Snæfell-Gletscher Richtung Erdmitte einsteigt, einen kauzigen Pfarrer (KRI, 73f.).

Das Erzählkonzept schickt Umbi an Úas Seite auf den Weg. Diesen, von der Schotterstraße abzweigenden Weg nennt Umbi «ískyggilegur» (nicht geheuer, KRI, 324f.). Umbi spricht von einem befremdlichen Ort [«á svo ókennilegum stað» (325)]. Ein Sumpfgelände ohne Grenzen (KRI, 326). Das Auto versinkt im Sumpf. Umbi weiß nicht, wo er sich befindet, ob er sich im Kreis bewegt (KRI, 327). Er verliert das Zeitempfinden (KRI, 324, 327). Unkultiviert, unerklärbar, ohne Ziel ist dieser Weg, anders als der von Christus verheißene nicht ein Weg der Zuversicht und der Heilsgewißheit, sondern ein Weg der Desorientierung und der Verunsicherung²³⁴.

bute des Wassers an Tao. Wasser verrichtet demnach Arbeit aus eigener Kraft, spendet also seine Gaben selbsttätig. 1942 bereits rühmte Laxness einen Tao-Spruch als einen der vollkommensten Sätze der Weltliteratur: «Í hjólnöfninni mætast þrjátíu pílárar, en væri það ekki fyrir öxulgatið stæði vagninn kyr» (HALLDÓR LAXNESS, *Bókin um veginn*, in: DERS., *Sjálfsgðir hlutir*, Reykjavík 1962, S. 124). Dieser Satz abstrahiert davon, daß das Rad sich nur dann bewegt, wenn Energie zugeführt wird.

²³⁴ 1957 besuchte Laxness ein Tao-Kloster. Die Fahrt von Peking ins Kloster beschreibt er: «Við ókum útfyrir bæinn, komum í einhverskonar vesaldarlegt úthverfi með svip

Umbi bleibt sich allein überlassen. Der junge Pfarrer Jón Jónsson, nachmals Séra Jón Prímus, blieb allein zurück, als Úa *ihn* vor drei Jahrzehnten verlassen hatte. Umbis Situation ist die jenes am Goðafoss abgestürzten Pferdes, dem sich Jón Jónsson nach Úas Verschwinden verwandt gefühlt hatte (KRI, 175). Die integrierte Vorzeithandlung spiegelt die Gegenwartshandlung. Bezugskomponente ist Úa. Wie der Pfarrer dem Abgesandten des Bischofs erstmals gegenübersteht, bemerkt er dessen schöne Schuhe:

Séra Jón: En það er gaman að eiga fallega skó. Einusinni átti ég fallega skó. Og stúlku.

Umbi: En núna?

Séra Jón: Ég hef jökulinn (KRI, 87).

Séra Jón: Es ist eine Freude, schöne Schuhe zu haben. Ich hatte einmal schöne Schuhe und ein Mädchen.

Umbi: Und jetzt?

Séra Jón: Ich habe den Gletscher.

Der Pfarrer parallelisiert Besitz und Verlust der Schuhe und des Mädchens. Der Text löst die Vorausdeutung soweit ein, als Umbi nicht nur Úa verliert, sondern durch den Weg, den zu begehen seine Schuhe ungeeignet sind, gezwungen wird, das Schuhzeug auszuziehen (KRI, 327 ff.). Ende der Welt²³⁵. Schlamm, Regen, Nebel.

Das Leben verstehen, werde ihn Úa lehren, hatte der Pfarrer Umbi bedeutet (KRI, 165). Der Name verbindet Úa der Vogel-Metapher.

af venjulegu sveitaporpi kínversku þar sem hrörnun og nidurníðsla virðist hafa ráðið ríkjum að minsta kosti í hundrað og fimtíu ár. Milli grárna snaraðra kofa með strápaki, akra í tröð, heystabba og illgresibíngja, þræddum við krókóttar moldargötur sem virtust akfærar eingaungu vegna frostsins í jörðinni. Ökumaður spurði sig áfram, snéri við aftur, leitaði að nýum troðningum, spurði fleiri og fleiri gráskeggi sem voru að bera byrðar á sjálfum sér. Alveg nákvæmlega svona hafði ég altaf hugsað mér það, þegar farið væri að leita að taó; eða einsog stendur í Bókinni um veginn: «taó er einsog vatn: það leitar til þeirra staða sem liggja lágt.» Og umfram alt: «hver sem leitar að taó mun ekki finna það». (HALLDÓR LAXNESS. *Þessir hlutir – eða tónlist af streingjum*, in: DERS., *Gjörningjabók*, S. 106 f.). Umbis Reise ist in manchem analog zu dieser Tao-Fahrt organisiert. Über die Region Snæfellsnes, in der *Kristnihald undir Jökli* angesiedelt ist, schreibt Laxness 1963: «Eg finn einlægt návist eldfornra vætta í öllu Snæfellsnesinu, þó einkum utantil; (...) Hvergi á Íslandi er landslag jafn óaðskiljanlegur partur af þjóðtrú og goðsögu og landið kríngum jökulinn; einmitt sisona var land og goðsögn samofið í Grikklandi til forna» (SKÁ, 229).

²³⁵ Als Ziel der Reise hat Úa wiederholt das Ende der Welt genannt (KRI, 312, 315, 323, 325, 329).

Úa – ein Wort aus der Sprache der Eiderente. Die Eiderente lehrte Úa das Leben verstehen (KRI, 265). «Það varð aldrei fundið um hana nema eitt orð: úa» (Es wurde für sie nie ein anderes Wort gefunden als: Úa, KRI, 229). Umbis verzweifelten Úa-Ruf beantwortet ein Vogelschrei (KRI, 330).

Der Interpret darf nun nicht abbrechen mit der Feststellung, der erzählte Raum ‘am Gletscher’, die erzählte Figur Úa – sie seien Mysterien. Sie verwirren die Sinne des Erzählers, der Úa wachsen sieht (KRI, 261, 299). Sie dürfen nicht die Sinne des Lesers verwirren. Das Wertkonzept des Romanschlusses wird beurteilbar durch den Vergleich mit einer anderen Erzählung einer Verirrung. Auch die in den Roman *Innansveitarkronika* verarbeitete *Sagan af brauðinu dýra* (Geschichte vom teuren Brot) führt ihre Protagonistin Gunna vom geplanten Weg ab.

Sagan af brauðinu dýra führt Gunna, nachdem sie vier Tage im Kreis geirrt ist, zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Laxness legt Umbi den Wunsch in den Mund, dem Lebensweg eine Wende zu geben (KRI, 312). Umbi rettet aber, um nicht als ehrloser Mensch zu gelten, das in einen wasserdichten Seesack verpackte Tonbandgerät, die Stenogramme und den Rapport aus dem im Schlamm versinkenden Auto (KRI, 326f.). Úas Verlust brachte Sér Jón Prímus den Gewinn des Gletschers (KRI, 87). Die Zukunft Umbis aber ist nicht festgelegt. Dem zur Landstraße zurück Suchenden schlagen die Schnürsenkel um die Knöchel (KRI, 331). Merkmalen, die eine Neuorientierung folgern lassen²³⁶, stehen Anzeichen gegenüber, die die Figur an alte Normen binden. Es dürfte weniger um einen Ausblick in die Zukunft Umbis zu tun sein, als um die Infragestellung seiner Gegenwart.

Gunna verliert während ihres Irrgangs ihre geistige Orientierung nicht. Gunna stellt vor dem Bezugsrahmen, den die gesellschaftliche Realität der Entstehungszeit des Textes bildet, Tugenden unter Beweis, die sich aufgelöst und verflüchtigt haben. Durch Gunnas Treue zu sich selbst kritisiert der Autor die Enthumanisierung der Konsumgesellschaft. Umbi hingegen wird in seiner Normalität und Angepaßtheit erschüttert. Textinternes Gegenbild zur modernen Gesellschaft ist die große Figur des alten Gletscher-Pfarrers. Was der Junge – Umbi – tun

²³⁶ Interpretation von BETH JUNCKER, BENT SØNDERGÅRD, *Tilraun til draumráðningar. Um Kristnihald undir Jökli*, in: *Skírnir* 149, 1975, S.163f.

wird, tun soll, weiß der Text, weiß Laxness nicht. Es kündigt sich etwas von der Ratlosigkeit an, die Laxness nach *Kristnihald undir Jökli* vollends in die Vergangenheit führt, zu den Originalen und Kerls von ehemals, die dann in den autobiografischen Werken die eigene Jugend, überzogen vom Firnis des Glücks und der Menschlichkeit, in die Erinnerung holt.

Kristnihald undir Jökli setzt also das Metaphern-Netz ab von der im System der Kirche manifesten Ideologie und von der in der Technik des Rapports angezeigten Poetik. Das Wort als verbindliche Wahrheit und als Instrument des Machtanspruchs verbinden Kirche und Rapport. Das Sýngmann'sche Lebenserweckungsunternehmen ist eine satirisch überhöhte Variation – im Bombardement unverständlicher Fremdwörter wie in der Parodie christlich-verbindlicher Heilsvorgänge, als die die Bioinduktion andeutungsweise angelegt ist. Gegen den Anspruch diskursiv-begrifflicher Sprache formt das Metaphern-Netz eine bildliche Ebene aus, die sich einer stringenten Entschlüsselung widersetzt. Die ersetzenden Terme konstituieren ein von dem ersetzten Tao-Begriff abgelöstes Geflecht.

Rezeptionsentscheidend ist nicht, daß sich zuinnerst «Tao» verbirgt, sondern daß Laxness die Metaphern-Kette aus einem der isländischen und der westlichen Kultur fremden Repertoire speist. Er rückt den Roman in ein geheimnisvoll-mystisches Licht. Denn die westlichen Leser konnotieren dem auf die beschriebene Art etablierten Metaphern-Gerüst das Merkmal «unerklärlich». «Leben» bzw. «Poesie» werden nicht ansatzweise entschlüsselt, sondern tendenziell mystifiziert. Natur wird nicht vom Menschen umgewandelt, vielmehr zerstört sie die Zeichen der Zivilisation (Auto, Kirche). Sie verändert den Menschen, nicht er sie.

4.3 Konsens

Das Weiche, das Widerstandslose, der Sumpf besiegt das Harte, das Auto. Das Schwache offenbart seine Stärke. Tao. D.h. im aktuellen Kontext Zivilisationskritik.

Der Roman entwirft in Séra Jón Prímus eine Gegenposition. Sein Denken und Handeln hebt sich in markanten Punkten ab von den in der extratextuellen Gegenwart eingeübten Normen, aber auch von ge-

wissen vergangenheitsbezogenen Leitbildern. Weder kauft er Waren, noch ist er selbstversorgend. Er kultiviert nicht mühselig den Boden, entfernt nicht wie Steinar í Hlíðum die Steine aus der Wiese. Er läßt das von Menschenhand geschaffene, über das er verfügt, verkommen. Die Bedürfnisse seiner physischen Existenz werden durch die Nahrungsmittel befriedigt, die ihm die Jöklarar zustecken (KRI, 137). Darüber hinaus stellt er keine materiellen Ansprüche. Elektrizität ist ihm per Gesetz aufgezwungen worden (KRI, 30f.). Er lebt in dieser Hinsicht außerhalb der modernen Gesellschaft und bietet keinen Ansatzpunkt zur Steuerung und Anpassung seiner Bedürfnisse an das herrschende ökonomische System. Ähnlich dem Organisten ist er ein Beispiel des Konsumverzichts. Er hat sich vom täglichen Kampf um die ökonomische Existenz befreit und verfügt über Bereiche geistiger Unabhängigkeit. Die poetische Position deutet eine Alternative an zum positivistischen Prinzip, dem der Rapport unterworfen ist. Ist Séra Jón Prímus eine Figur der Opposition, realisiert er die Große Verweigerung?

Er produziert keine neuen Waren, sondern repariert Kaputtgegangenes. Er betreibt nicht das «Vergehen-Machen» des Alten²³⁷. Sein soziales Handeln ist nicht durch den eigenen Tauschwertstandpunkt bestimmt. Er verfißt vielmehr den Gebrauchswertstandpunkt der Mitmenschen. Dies ist der entscheidende und schockierende Ansatz seines Bewußtseins und seines Handelns. Er lebt das Gute. Er packt die ethischen Werte, die in der konkurrenzbestimmten, von Sachzwängen gelenkten Gesellschaft in unverbindliche Höhen entweichen (Sonntagspredigt), an der Wurzel und setzt sie in tägliche Lebenspraxis um.

Wie weit trägt diese Position, da doch die anderen Figuren nicht «in Poesie» leben, da ja die isländische Realität des Jahres 1968 keine poetisch-menschenfreundliche ist? Unterstützt der Organist in *Atómstöðin* Außenseiter, so ist Jón Prímus beflissen, den Bedürfnissen aller entgegenzukommen. Ihn interessiert nicht, welchen Zwecken seine Hilfe dient. Sein Schlüsselwort heißt «samkomulag» (Vereinbarung). Jón Prímus vermeidet Auseinandersetzungen. Übereinkunft oder Krieg, lautet seine Frage (KRI, 295). Er trifft Übereinkünfte über alles und jedes. So akzeptiert er die Schnellgefrierhäuser, für die dieser Kreislauf verbindlich ist:

²³⁷ Dazu WOLFGANG FRITZ HAUG, *Kritik der Warenästhetik*, S.127.

Það eru íslensk fyrirtæki. Spaugararnir reisa þau fyrir styrk frá ríkinu, síðan fá þeir styrk af ríkinu til að reka þau, þvínæst láta þeir ríkið borga allar skuldir en verða seinast gjaldþrota og láta ríkið bera gjaldþrotið. Ef svo slysalega vill til að einhverntíma kemur eyrir í kassann þá fara þessir grínistar út að skemta sér. Núna er komin miljón til að gera við eitt svona fyrirtæki hér hinumegin við fjallið og þá er náttúrliga strax kallað á Séra Jón (KRI, 301).

Das sind isländische Unternehmen. Spaßvögel errichten sie mit Zuschüssen vom Staat, dann bekommen sie Zuschüsse vom Staat, um sie zu betreiben, danach lassen sie den Staat alle Schulden bezahlen, und zuletzt machen sie bankrott und überlassen dem Staat die Konkursmasse. Sollte es der Zufall wollen, daß irgendwann einmal eine Öre in die Kasse kommt, dann reisen diese Humoristen ins Ausland, um sich zu amüsieren. Jetzt ist eine Million gekommen, um ein solches Unternehmen auf der anderen Seite des Gebirges zu reparieren, und da wird natürlich sofort Séra Jón gerufen.

Die Mißwirtschaft der Privatbetriebe, deren Profit der Unternehmer einstreicht, deren weit regelmäßigeren Verluste die Allgemeinheit trägt, ist der provokante Modellfall des Konsensus (KRI, 295 ff.). Gewiß ist die Ökonomie der Schnellgefrierhäuser kein Patentrezept. Das weiß der Pfarrer. Er ist aber bereit, den Preis der Gerechtigkeit, der Erstrebung der Gerechtigkeit als Beitrag zum Konsensus, zur Verhinderung von Konflikten zu zahlen.

In praxi bedeutet «Leben in Poesie» eine Gegenposition, die sich aber durch die Konsens-Ideologie der Wirkung begibt. Wenn Ideologie Herrschaftsstrukturen als Allgemeinwohl verschleiert, dann vertritt diese Figur eine machtstabilisierende Funktion. Die Konsens-Ideologie kollaboriert mit dem Stärkeren. Sie mißt die Handlungen nicht an ihren Auswirkungen. Sie verankert Humanität nicht in einem gesellschaftlichen Bezugfeld. Die intendierte Offenheit wird durch ihre Postulate unterlaufen. Wer Gerechtigkeit aus dem Inventar sozialen Handelns eliminiert, wer jedem die ihm gebührende Solidarität entgegenbringt, entrichtet einen hohen Preis. Nur wer die herrschende Gesellschaftsordnung als Bezugsorgan nicht hinterfragt, wird sich in Jón Prímus' Sinn über die Schnellgefrierhäuser einigen. Séra Jón Prímus' private Friedensstrategie bewirkt wenig, solange Wirtschaft und militärische Paktsysteme verflochten sind, solange Millionen Menschen ihr Leben im Dienst der Aufrüstung verdienen²³⁸.

²³⁸ Loben BETH JUNCKER, BENT SØNDERGÅRD, *Tilraun til draumráðningar*, S.149, die «samkomulag»-Idee als Friedensbotschaft, so gibt VÉSTEINN ÓLASON, *Ég tek það gilt*,

Des Pfarrers Weltsicht wird nicht durch andere Figuren-Perspektiven korrigiert. Die Werknorm bestätigt die Ergebenheit an die Natur als Entsprechung der Konsens-Ideologie. Sie wird in Sýngmann mit einem Gegenspieler konfrontiert, der als Lebenserwecker stirbt.

Der Roman ist entstanden aus einer um den antizipativen Aspekt verkürzten Gesellschaft. Er reproduziert nicht explizit deren Normen. Aber seine Kritik, die Emanzipation des Pfarrers, der in der Tradition des weisen Narren steht, ist systemkonform. Die Integration der Arbeiterbewegung stellt der Roman an der Figur des Jódínus Álfberg – verkamaður, alþýðumaður, íslendingur, skáld (Arbeiter, einfacher Mann, Isländer, Dichter) – dar (KRI, 117 ff.). Jódínus ist (so auch die andern Nebenfiguren) wie dem Panoptikum der isländischen Gegenwart entsprungen. Jódínus spricht für Geld und schweigt für Geld (KRI, 122 f., 131 f.). Jódínus spielt – ein Gegensatz zu Jón Prímus – einen prononcierten Tauschwertstandpunkt aus. Die Konturierung der Konsumgesellschaft spricht den geschichtsrelevanten Kräften das transzendierende Bewußtsein ab²³⁹. Vor der integrierten Gesellschaft und den Ausgeburten ihrer Figuren erscheint das nuancierte Porträt des Gletscherpfarrers, erscheint sein individueller Weg umso verbindlicher.

Wenn der Roman inhaltlich keine Zukunftsperspektive andeutet, so mag das als Kennzeichen eines Alterswerkes gewertet werden. Der Zerfall, die Natur ist fortgeschritten. Der gute Wille des Pfarrers setzt sich in Reparaturen um. Die Zukunft ist der Tod:

Nú er ég farinn að hlakka til að deya frá þessu ábyrgðarmikla kalli og gánga í jökulinn (KRI, 87).

Jetzt freue ich mich schon darauf, von diesem verantwortungsvollen Amt zu sterben und in den Gletscher zu gehen.

S. 214, zu bedenken: «Lýsingin á efnahag hraðfrystihúsa kemur engum Íslendingi ókunnulega fyrir, en spurningin er bara hvort þetta er ekki algerlega fölsk mynd af andstæðulausu þjóðfélagi þar sem allir lifa á ríkinu. Ætli samkomulag um hraðfrystihús sé ekki miklu fremur samkomulag um hvar borgararnir skuli bókfæra gróðann en samkomulag um einhvers konar góðgerðarstarfsemi fyrir alþýðu».

²³⁹ Der Begriff <transzendierend> im Sinne von HERBERT MARCUSE. *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Neuwied 1968, S. 13, Fußnote 1.