

**SCHREIBEN GEGEN DIE LEERE ZEITLINIE. ALTERSERFAHRUNGEN IN
BEATE GRIMSRUDS ROMAN *JEG FORESLÅR AT VI VÅKNER* (2020)**

Ein Roman über die Zeit

Wenige Monate bevor die norwegische Schriftstellerin Beate Grimsrud im Juli 2020 starb, veröffentlichte sie ihren siebten Roman, *Jeg foreslår at vi våkner* [*Ich schlage vor, dass wir aufwachen*]. Auch dieses Buch erschien wie bereits frühere Werke auf Norwegisch und Schwedisch: Die 1963 in Norwegen (in Bærum bei Oslo) geborene Autorin, die als 21-Jährige nach Stockholm zog, verfasste viele ihrer literarischen Arbeiten in beiden Sprachen.¹ Das letzte Werk der von der Kritik hochgelobten und vielfach ausgezeichneten Schriftstellerin² wurde noch nach ihrem Tod mit dem Bragepreis für Belletristik, dem wichtigsten norwegischen Literaturpreis, geehrt. Die Jury begründete diese Auszeichnung in ihrer Stellungnahme mit einem besonderem Erzählstil, der im Feuilleton oder in Nachschlagewerken inzwischen sogar als „grimsrudsk“³ etikettiert wird:

Der Roman hat einen eigenen Erzählstil, der durch unerwartete Gedankensprünge und originelle Assoziationen gewissermaßen hin und her schwingt, ohne die Realitäten aus dem Blick zu verlieren. Der Erzählstil erzeugt [...] einen gelungenen Kontrast zu der dunklen Krebsgeschichte. [...] [D]as Buch ist voller schlagfertiger Wortwechsel und spontaner Betrachtungen, was es zu einem literarischen Lesefest macht.⁴

¹ Der Titel der norwegischen Originalausgabe lautet *Jeg foreslår at vi våkner* und ist 2020 in Oslo bei Cappelen Damm erschienen. Die schwedische Fassung lautet *Jag föreslår att vi vaknar* und wurde 2019 in Stockholm im Albert Bonniers förlag veröffentlicht. Für den vorliegenden Beitrag verwende ich die norwegische Ausgabe. Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von mir.

² Beate Grimsrud erhielt zweimal den Romanpreis des Schwedischen Radios (2000, 2011), den Amandapreis der norwegischen Filmbranche (2000), den norwegischen Kritikerpreis (2010) und den Doublougpreis der Schwedischen Akademie für Schöne Literatur und Literaturwissenschaft (2011).

³ Merete Røsvik Granlund: „Jeg vil være en god historie“. En presentasjon av forfatterskap til Beate Grimsrud“. In: Bibliotekssentralen (Hg.): *Beate Grimsrud. Forfatterhefte*. Oslo 2011. S. 3–12, hier S. 3. Vgl. auch Anne Bachmann: „Venne seg av med å være vant. Et intervju med Beate Grimsrud“. In: *Boktips*, <https://www.boktips.no/skjonnlitteratur/romaner/beate-grimsrud-jeg-foreslar-at-vi-vakner-intervju/> (1.4.2021).

⁴ Norw.: „Romanen har en egenartet fortellerstil der den nærmest flagrer hit og dit med uventede tankesprang og originale assosiasjoner uten å miste realitetene av syne. Fortellerstilen skaper [...] en vellykket kontrast til den mørke krefthistorien. [...] [B]oken er fylt med kvikke replikker og spontane betraktninger, noe som gjør den til en litterær lesefest“ (zitiert in Turid Oline Hepsø: „Brageprisen til Beate Grimsrud (1963–2020): ‚Vi er uendelig glade og takknemlige, samtidig er det sårt‘“. In: *Boktips*, <https://www.boktips.no/skjonnlitteratur/romaner/beate-grimsrud-brageprisen/> (1.4.2021)).

Dieses eigenwillig, ironisch und anspielungsreich erzählte ‚literarische Lesefest‘, das sprechende Tiere einführt, Sprachspiele inszeniert und literarische Allusionen verwendet, unterschiedliche Erzählperspektiven und Zeitebenen verbindet sowie Leseerwartungen an narrative Stringenz ausgelassen herausfordert, ist wirklichkeitsnah und fantastisch-grotesk zugleich. Über weite Strecken handelt der Roman von der an Brustkrebs erkrankten Protagonistin Vilde Berg, deren Leben aus den Fugen gerät. Der Roman wird zum Schauplatz ihrer Erfahrungen und Gedanken, Ängste und Hoffnungen. Doch diese als real geschilderte ‚dunkle Krebsgeschichte‘ enthält daneben offenkundig imaginäre Elemente, etwa die Dialoge zwischen Fuchs und Ratte, deren Gespräche das Romangeschehen durchgängig begleiten und kommentieren, oder die Unterhaltungen zwischen Vilde und ihrem Alter Ego Florian. Grimsrud selbst legt Wert darauf, dass ihr Buch „viel mehr als eine Krebserzählung“ sei, und tatsächlich erfährt der Leser zu Beginn und noch vor Vildes Krebserkrankung, dem Verlust von Gesundheit, von einer ganz anderen Einbuße: dem Verlust von Zeit.⁵ „Sie hat, wie sie es sieht, das Wichtigste verloren. Die Zeit“ (9)⁶, heißt es im zweiten Kapitel. Als Ursache dieses Zeitschwundes wird hier zwar „eine eiskalte Diagnose“ (9)⁷ genannt, die – um im Bild zu bleiben – die Zeit gleichsam einfriert und zum Stillstand bringt. Doch der Leser kann an dieser Stelle die Diagnose noch gar nicht einordnen – die Krebsdiagnose wird erst im sechsten Kapitel explizit erwähnt.

Mehr als eine Krankheits- und Patientengeschichte ist *Jeg forslår at vi våkner*, so meine Überlegung, ein Roman über die Zeit. Er lässt den Leser auf eindringliche und einfühlsame Weise an den persönlichen Erfahrungen der Protagonistin mit ihrer Krebserkrankung teilhaben. Doch gleichzeitig gewinnt das geschilderte Krankheitsgeschehen eine weitere Dimension, da es durchwoben ist von Reflexionen über die Zeit, der Roman Prozesse des Erinnerns und Vergessens inszeniert und damit den Umgang mit Vergangenheit und Zukunft adressiert. Das Ausmaß der Geschichte von Vildes Erkrankung entfaltet sich nicht zuletzt auf dem Resonanzboden eines Nachdenkens über die eigene Lebenszeit. Denn natürlich bedingen Krankheits- und Zeiterfahrung einander: Vildes Feststellung, ‚die Zeit verloren‘ zu haben, hängt mit ihrer Erkenntnis zusammen, dass ihr Leben aufgrund der Krebserkrankung bedroht ist und eine ferne Zukunft nicht weiter offensteht. Als Kranke erfährt sie Zeit als eine leere Zeit.

⁵ Norw.: „mye mer enn kreftfortellingene“ ([Interview von Hilde Lundgaard mit Beate Grimsrud]: „Bestselgeren som sliter med å skrive“. In: *Aftenposten*, 30.5.2020).

⁶ Norw.: „Hun har mistet det viktigste, som hun ser det. Tiden.“

⁷ Norw.: „en iskald diagnose“.

Als Umschlagplatz eines Krankheits- und Zeitdiskurses ist Grimsruds Roman für das Thema des vorliegenden Sammelbandes – die literarische Konstruktion und Reflexion von Alter in der deutschsprachigen und skandinavischen Gegenwartsliteratur – deswegen aufschlussreich, da er diese Diskurse im Kontext unterschiedlicher Alterskonzepte verhandelt. Anders gesagt: Zum Krankheits- und Zeitdiskurs gesellt sich ein vielschichtiger Altersdiskurs. Neben Vildes krankheitsbedingter und paradoxer Erfahrung, zu altern und gleichwohl nicht alt werden zu können, schildert der Roman auch den Alterungsprozess und Tod von Vildes Mutter – sie verstirbt 94-jährig im Verlauf des Romangeschehens. Diese unterschiedlichen Altersverläufe und -erfahrungen der beiden Frauen sollen im Folgenden freigelegt werden. Damit knüpft mein Beitrag an Perspektiven einer *literary gerontology* an, die sich im ausgehenden 20. Jahrhundert innerhalb einer kulturwissenschaftlich orientierten Altersforschung etabliert hat und die literarische Darstellung von Altersprozessen und -entwürfen fokussiert und herausarbeitet.⁸ Am Beispiel eines skandinavischen Gegenwartsromans, der Altersrepräsentationen mit der Erfahrung von Krankheit und Zeitlichkeit verbindet, kann so die Beobachtung des Literaturwissenschaftlers und Altersforschers Rüdiger Kunow, „age is the difference that time makes“ weiter präzisiert werden.⁹

Um die Altersfigurationen und literarischen Verhandlungen unterschiedlicher Alterskonzepte in Grimsruds Roman besser in den Blick nehmen zu können, nähere ich mich diesen Aspekten auf einem Umweg. Denn ich trete zunächst gleichsam einen Schritt zurück und gehe der Frage nach, wie sich *Jeg foreslår at jeg våkner* vor dem Hintergrund der in Skandinavien gegenwärtig viel diskutierten ‚Wirklichkeitsliteratur‘ (‚virkelighetslitteratur‘)¹⁰ begreifen lässt, einer Tendenz, der sich der Roman nicht umstandslos zuordnen lässt, da er – so meine Hypothese – im Widerstand gegen die Faktizität einer Wirklichkeit, die in der Zeit gefangen ist, das befreiende Potenzial des Fabulierens und Imaginierens erprobt. In einem

⁸ Vgl. Anne M. Wyatt-Brown: „Literary Gerontology Comes of Age“. In: Thomas R. Cole, David D. Van Tassel, Robert Kastenbaum (Hg.): *Handbook of the Humanities and Aging*. New York 1992. S. 331–351; Miriam Seidler: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2010; Ulrike Vedder, Stefan Willer: „Alter und Literatur. Einleitung“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 2, 2012. S. 255–258; Henriette Herwig (Hg.): *Merkwürdige Alte: Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s*. Bielefeld 2014; Sarah Falcus: „Literature and Ageing“. In: Julia Twigg, Wendy Martin (Hg.): *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*. London, New York 2015. S. 53–60; Heike Hartung: *Embodied Narration. Illness, Death and Dying in Modern Culture*. Bielefeld 2018; Miriam Haller, Thomas Küpper: „Kulturwissenschaftliche Alternsstudien“. In: Kirsten Aner, Ute Karl (Hg.): *Handbuch Soziale Arbeit und Alter*. Wiesbaden 2020. S. 595–602.

⁹ Rüdiger Kunow: „The Coming of Age: The Descriptive Organization of Later Life.“ In: Alfred Hornung, Rüdiger Kunow (Hg.): *Representation and Decoration in a Postmodern Age*. Heidelberg 2009. S. 295–309, hier S. 295.

¹⁰ Vgl. zu diesem Begriff auch den Beitrag von Guro Sandnes im vorliegenden Band.

zweiten Schritt wende ich mich dann den unterschiedlichen Zeit- und Alterserfahrungen insbesondere Vildes zu, skizziere als Gegengewicht dazu aber auch jene ihrer Mutter. Welche Perspektive der Roman bietet, diese Erfahrungen zu meistern, will ich abschließend und im Rückgriff auf meine Ausführungen zur ‚Wirklichkeitsliteratur‘ nur kurz umreißen.

‚Wirklichkeitsliteratur‘ und Krankheitsliteratur

Grimsruds Roman enthält, worauf auch die norwegische und schwedische Presse wiederholt verwiesen hat,¹¹ etliche autobiographische Referenzen, denn die Protagonistin des Romans teilt lebensgeschichtliche Details mit ihrer Erfinderin. Um einige Parallelen zu nennen: Genau wie Beate Grimsrud ist auch Vilde Berg in Norwegen aufgewachsen und lebt in Stockholm, wie Beate Grimsrud ist auch sie Schriftstellerin, Dramaturgin und Filmregisseurin, boxt leidenschaftlich gerne und erkrankt an Brustkrebs. Das Werk ließe sich also, oberflächlich betrachtet, jener Strömung der skandinavischen Gegenwartsliteratur zuordnen, die in den Feuilletons und in der Forschung neuerdings mit dem Schlagwort „Wirklichkeitsliteratur“ apostrophiert wird.¹² Darunter versteht man zumeist die literarische Darstellung einer privaten Lebensgeschichte; prominente Beispiele dieser aktuellen Tendenz, die der norwegische Literaturwissenschaftler Frode Helmrich Pedersen als „den autobiographischen Trend der norwegischen Literatur“¹³ beschreibt, sind in Norwegen die Werke von Vigdis Hjorth (*1959) oder Karl Ove Knausgård (*1968).¹⁴ Aus wissenschaftlicher Perspektive handelt es sich bei dieser „Wirklichkeitsliteratur“ um einen gewissen „Hyperrealismus“¹⁵ – so die Einschätzung

¹¹ Vgl. das bereits erwähnte Interview mit B. Grimsrud, „Bestselgeren som sliter med å skrive“, in der norwegischen *Aftenposten* oder den Nachruf in einer der größeren schwedischen Zeitungen: Kristofer Ahlström, Sverker Lenas: „Författaren Beate Grimsrud är död – blev 57 år gammal“. In: *Dagens Nyheter*, 1.7.2020.

¹² Vgl. z. B. Ingunn Økland: „Olaug Nilssen har akutt behov for skuespillere“. In: *Aftenposten*, 18.5.2019 („Olaug Nilssens satiriske drama om virkelighetslitteratur klarer seg ikke på egenhånd“); Ingunn Økland: „Vigdis Hjorths justerte metode“. In: *Aftenposten*, 26.8.2020 („I Vigdis Hjorths nye roman fremstår virkeligheten som en filleting forfatteren hever seg over“); Frank Rossavik: „Når virkelighetslitteraturen møter virkeligheten“. *Aftenposten*, 13.10.2020; Ane Farsethås: „Når norsk litteratur skal eksporteres til Frankfurt, bør vi gi begrepet ‘virkelighetslitteratur’ utreiseforbud“. In: *Morgenbladet*, 24.5.2019. Vgl. auch Ane Farsethås: *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo 2012; Frode Helmrich Pedersen: „Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den“. In: Nora Simonhjell, Benedikt Jager (Hg.): *Norsk litterær årbok 2017*. Oslo 2017. S. 26–53.

¹³ Norw.: „den selvbiografiske trenden i norsk litteratur“ (Frode Helmrich Pedersen: „Biografi og kritikk“. In: *BLA. Bokvennen Litterær Avis*. 18.3.2020. <https://blabla.no/metakritikk/2020/03/biografi-og-kritikk> (1.4.2021)).

¹⁴ Z. B. Vigdis Hjorth: *Arv og miljø*. Oslo 2016; Karl Ove Knausgård: *Min kamp*. Bd. 1–6. Oslo 2009–2011.

¹⁵ Norw.: „hyperrealisme“ (Nora Simonhjell: „„Skrivingen er som et hull i sykdommen“. Om fordoblende skrift, sjukdom, kropp og kjønn i Beate Grimsruds *En dåre fri*“. In: Heming Gujord, Per Arne Michelsen (Hg.): *Norsk litterær årbok 2011*. Oslo 2011. S. 132–157, hier S. 136). Simonhjells Aufsatz ist bislang einer der wenigen Beiträge zu einer literatur- oder kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk von Beate Grimsrud. An weiteren Arbeiten sind einige Masterarbeiten und ein Aufsatz zu nennen: Katrine Lier: *Grenselos og begrenset. En analyse av Beate Grimsruds roman Å smyge forbi en øks* (Masterarbeit). Universität Oslo 2003; Elene Marie Jordet Martinsen: *På sammenbruddets rand. En sammenlignende analyse av tre litterære møter med psykiatrien. Amalie Skram, Sylvia Plath og Beate Grimsrud* (Masterarbeit). Universität Oslo 2012;

der norwegischen Literaturwissenschaftlerin Nora Simonhjell – oder um einen sogenannten ‚performativen Biographismus‘. Dieses Konzept hat der dänische Literaturwissenschaftler Jon Helt Haarder in seiner einschlägigen Monografie eingeführt und folgendermaßen definiert:

Performativer Biographismus bedeutet, dass Künstler sich selbst und andere wirkliche Personen gebrauchen, in einer ästhetisch gestalteten Interaktion mit den Reaktionen der Leser und der Öffentlichkeit.¹⁶

Obwohl Grimsrud autobiographische Elemente in ihrem Roman verarbeitet, insistiert sie entschieden darauf, dass er nicht autobiographisch zu lesen sei.¹⁷ Tatsächlich ist bereits die narrative, polyperspektivische Struktur des Werkes ein Indiz dafür, dass autobiographische oder autofiktionale¹⁸ Lektüren zu kurz greifen. Geschildert wird das Handlungsgeschehen nicht bzw. nicht ausschließlich, wie bei einem autobiographischen oder -fiktionalen Text zu erwarten wäre, von einem autodiegetischen Erzähler,¹⁹ sondern von einem anonymen, heterodiegetischen Erzähler. Dieser ist allerdings als autonome Erzählstimme wenig profiliert und folgt zumeist, mit nur wenigen Ausnahmen, Vildes Perspektive, gibt ihre Wahrnehmung und Gedanken wieder. Erzählstimme und Blickwinkel scheinen über weite Strecken des Romans zusammenzufallen, so dass es zuweilen schwerfällt, die Heterodiegese von der Autodiegese zu trennen. Zu entscheiden, wer erzählt – ein anonymen Erzähler oder die Protagonistin Vilde – ist nicht immer leicht, wie etwa folgende Passage zeigt, in der die Erzählinstanz übergangslos wechselt:

Jan-Olav Henriksen: „Makt, avmakt og kreativitet. Beate Grimsrud og Michel Foucault“. In: Terje Mesel, Paul Leer-Salvesen (Hg.): *Makt og avmakt. Etsiske perspektiver på feltet psykisk helse*. Kristiansand 2013. S. 51–65; Hanne Røisland: „Den eneste forskjellen på meg og en som er gal, er at jeg ikke er gal.“ *En lesning av kjønn og psykiatri i Beate Grimsruds roman En dære fri* (Masterarbeit). Universität Agder 2018.

¹⁶ D n.: „Performativ biografisme betegner det at kunstnere bruger sig selv og andre virkelige personer i en æstetisk betonet interaktion med l serens og offentlighedens reaktioner“ (Jon Helt Haarder: *Performativ biografisme. En hovedstr mning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København 2014. S. 9). Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept ‚performativer Biographismus‘, insbesondere im Hinblick darauf, ob Haarders Literaturanalysen, die sich weitgehend auf die Werke von Claus Beck-Nilsen und Knausgård beschränken, dazu legitimieren, von einer allgemeinen Tendenz der skandinavischen Gegenwartsliteratur zu sprechen, findet sich in dieser Rezension von Haarders Arbeit: Christian Lenemark: „Jon Helt Haarder: *Performativ biografisme. En hovedstr mning i det senmodernes skandinaviske litteratur*“. In: *Edda*. 1, 2015. S. 63–66. (Die Rezension hat keinen eigenen Titel, erscheint unter der Rubrik „Bokanmeldelser“ und hat als Überschrift den Titel des rezensierten Werkes.)

¹⁷ Bernt Erik Pedersen, NTB nyheter: „Forfatteren Beate Grimsrud er d d“. In: *Dagsavisen*, 1.7.2020. <https://www.dagsavisen.no/kultur/forfatteren-beate-grimsrud-er-dod-1.1737905> (1.4.2021).

¹⁸ Der Begriff ‚Autofiktion‘ wurde bekanntlich von Serge Doubrovsky in seinem Roman *Fils* (1977) eingeführt, vgl. auch Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post)-postmodernes Phänomen*. Göttingen 2015. S. 22 u. 68–75.

¹⁹ Zu auto- bzw. homodiegetischem Erzählen als dem typischen Merkmal autofiktionaler Texte vgl. ebd., S. 13f. u. 195.

Laute Musik schlägt ihr entgegen und das Bild von vierzehn glatzköpfigen Frauen und Männern, die in einem engen Studio trainieren. Niemals im Leben gehe ich da hinein. Niemals. In ihr schreit es. Sie starrt auf die kahlen Schädel. Dafür bin ich nicht erwachsen genug. Brauche ich eine Erzählung, und wenn ja, ist es dann diese? (130)²⁰

Mehrdeutig bleibt für den Leser nicht nur, wer die erzählte Welt vermittelt, unklar ist auch, wie die offensichtlich imaginären Elemente in Grimsruds Werk, also das Auftreten von Fuchs und Ratte oder die Gespräche mit Vildes Alter Ego Florian, ontologisch einzuordnen sind. Finden die Gespräche **in Vildes Kopf** statt, die die Tiere ja als Kind mit ihrem goldenen Füllfederhalter geschaffen und ihnen Leben eingehaucht (vgl. 7)²¹ und die als Kind auch Florian erfunden hat (vgl. 32–36)? Oder zählt deren Existenz zur intersubjektiv erfahrenen Realität der intratextuellen Welt? Diese fiktiven und fantastischen Elemente lassen den Leser mitunter unschlüssig werden, ob er sich (innerhalb der erzählten Welt) im Bereich des Realen oder im Bereich des Imaginären befindet. Nora Simonhjell bringt diesen Sachverhalt folgendermaßen auf den Punkt: „Grimsrud zieht die Fiktionalitätsschraube um ein paar weitere Drehungen an.“²² Ganz realistisch heißt es beispielweise über Vildes Aufenthalt in ihrer norwegischen *hytte* während des Sommers:

Die Wärme ist gekommen, um im Norden zu bleiben. [...] Vilde unterbricht die Arbeit an dem neuen Theaterstück, nur um da zu sein. Gewöhnlich sagt sie, dass sie nicht atmen kann, wenn sie nicht schreibt. Aber atmen kann sie, in dünnen Kleidern, in einem Liegestuhl schwatzend bis spät in die Nacht. (25–26)²³

Nach dieser real anmutenden Schilderung einer sommerlichen Mußzeit Vildes setzt die Erzählung im anschließenden Absatz übergangslos fort:

Die Ratte liegt auf dem Rücken und entblößt ihre empfindliche vordere Seite für die Sonnenstrahlen, die zwischen den Fichten direkt hinter der Hütte durchsickern. Den Himmel sehen. Schutzlos daliegen, im Fall, dass er [der Himmel; M.-Th. F.] hinunterfiele, wollte die Füchsin allerdings nicht. Sie sitzt in ihrem Bau und liest solche Sachen, die zu wissen gut sein können. Die Füchsin glaubt, das Meiste von der Welt zu verstehen, ausgenommen sich selbst. (26)²⁴

²⁰ Norw.: „Høy musikk slår mote henne, og bildet av fjorten skallete kvinner og en mann som trener i et trangt lokale. Aldri i livet om jeg går inn her. Aldri. Det roper i henne. Hun stirrer på de blanke skallene. Jeg er ikke voksen nok til dette. Trenger jeg en fortelling, og er det i så fall denne?“

²¹ Norw.: „Ut i verden smetter Reven og Rotta i samme øyeblikk som blekkhuset velter over det hvite papiret. [...] To usynlige ånder forlater papiret og blir til kroppor med seg selv i.“

²² Norw.: „Grimsrud vrir fiksjonalitetsskruen eit par ekstra rundar“ (Simonhjell: „Skrivingen er som et hull i sykdommen“, S. 136).

²³ Norw.: „Varmen har kommet for å bli i Norden. [...] Vilde utsetter arbeidet med det nye teaterstykket for bare å være. Hun har pleid å si at hun ikke kan puste hvis hun ikke skriver. Men puste kan hun, i tynne klær, skravlende i solstolen til langt på natt.“

²⁴ Norw.: „Rotta ligger på rygg og blottet sin følsomme fremside for solstrålene som sildrer ned mellom granstammene som står rett bak hytta. Å se himmelen. Å ligge ubeskyttet, i tilfelle den skulle ramle ned, vil

Solche Elemente, die konventionelle Leseerwartungen an einen wirklichkeitsnahen Handlungsverlauf spielerisch-ironisch unterlaufen, erschweren es offensichtlich, das Werk als eine weitere Spielart jener ‚Wirklichkeitsliteratur‘ zu verstehen, in deren Zentrum private Erlebnisse einer Autorin oder eines Autors stehen. Dieser Befund sieht sich durch Einschätzungen der norwegischen Literaturkritikerin Merete Røsvik Granlund bestätigt, die Grimsruds Werke zwar einerseits in zwei Kategorien unterteilt – in die klassisch-realistischen Erzählungen und in jene, die sich durch absurde Elemente, Traumlogik und sprachliches Spiel auszeichnen – andererseits aber darauf insistiert, dass eben diese Grenzziehung doch eher idealtypisch sei und in den meisten Büchern untergraben werde: „Das, was alle Bücher am meisten auszeichnet, ist jedoch das generelle Fehlen solcher Grenzen und Kategorisierungen.“²⁵ Daher ließe sich sagen, dass Grimsruds letzter Roman allenfalls in dem Maße wirklichkeitsnah ist, in dem er gegen die Wirklichkeit das befreiende Potenzial fabulierenden Geschichtenerzählens ausspielt.

Grimsrud lehnt allerdings nicht nur eine rein autobiographische Lektüre ihres Romans ab. Ebenso wenig will sie ihn als eine Krankheits- oder Patientengeschichte verstanden wissen und legt, wie erwähnt, ausdrücklich Wert darauf, dass sich ihr Buch nicht auf eine Krebserzählung reduzieren lasse.²⁶ Zwar schildert *Jeg foreslår at vi våkner* Vildes Alltag als Krebspatientin, ihre Erlebnisse im schwedischen Gesundheitssystem und ihre Erfahrungen mit einem durch die Operation veränderten Körper. So gesehen ist der Roman durchaus eine Krankheitserzählung, die von Kontrollverlust, Verzweiflung, Angst, aber auch von Hoffnung berichtet und Vildes sehr persönliches Er- und Durchleben der Brustkrebserkrankung darstellt. Mit dem Medizinsoziologen Arthur W. Frank gesprochen, könnte man Grimsruds Buch als eine ‚Quest Story‘ verstehen, eine Geschichte, in der die lebensbedrohliche Krankheit zum Anlass (genommen) wird, um über den Sinn der Krankheit und des Lebens nachzudenken.²⁷ Allerdings beschränkt sich das Geschehen eben nicht nur auf Vildes Erkrankung, auf ihren Umgang mit der Diagnose, ihre Reaktionen auf unterschiedliche Therapien und ihre Gedanken über die Krebskrankheit. Es griffe zu kurz, den Roman lediglich als weiteres Beispiel jener Patientengeschichten zu verstehen, die spätestens seit den

derimot ikke Reven. Hun sitter i hiet sitt og leser sånt som kan være godt å vite. Reven synes hun forstår det meste i verden, unntatt seg selv.“

²⁵ Norw.: „Det som preger alle bøkene mest, er likevel det generelle fraværet av slike grenser og kategoriseringer“ (Granlund: „Jeg vil være en god historie“, S. 11).

²⁶ Vgl. [Interview von Hilde Lundgaard mit Beate Grimsrud]: „Bestselgeren som sliter med å skrive“.

²⁷ Vgl. Arthur W. Frank: *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*. 2. Aufl. Chicago 2013. S. 115–136. Vgl. z.B.: „The quest self-story is about voice finding itself [...]“ (ebd., S. 133).

1980er Jahren als Gegengewicht zu einer arztzentrierten Medizin in den Forschungsfokus der sogenannten *Medical Humanities* gerückt sind.²⁸ Denn über weite Strecken handelt der Roman nicht allein von der ‚Patientin‘ und ‚kranken‘ Vilde, dargestellt werden auch die Schriftstellerin und Regisseurin, die Tochter und Tante, die Lebenspartnerin und Freundin Vilde.²⁹

So wenig eindeutig sich der Roman also als ‚Wirklichkeitsliteratur‘ oder ‚Krankheitsliteratur‘ etikettieren lässt, so „zentral“ ist für ihn die „Frage nach Identität“ – eine Frage, die auch Simonhjell mit Blick auf frühere Werke Grimsruds als typisch für die Arbeiten der Autorin erachtet.³⁰ Während der Verzicht auf einen autobiographietypischen homodiegetischen Erzähler, die Ambivalenz zwischen Hetero- und Autodiegese, das ironische Wechselspiel zwischen Vildes Perspektive und jener der beiden Tier-Akteure Fuchs und Ratte signalisieren, dass sich der Roman einer das private Ich inszenierenden ‚Wirklichkeitsliteratur‘ nicht zuordnen lässt, adressiert auch er – darin autofiktionalen Texten ähnlich – die Frage nach dem eigenen Selbstverständnis. Die Protagonistin konstatiert, dass „das Ich schwankt“ (120)³¹ und erklärt kategorisch, dass sie „das Ego satt“ (247)³² habe. Die Herausforderung, sich zu diesem schwankenden Ich zu verhalten, dessen Vilde überdrüssig ist, verhandelt das Werk, wie ich im Folgenden zeigen möchte, im Zusammenhang unterschiedlicher Zeit- und Alterserfahrungen.

Altern, Erinnern und Erzählen

Das „Tick, tack, tick, tack“ (8) der Wanduhr, Signal der unaufhörlich vergehenden Zeit, gegen deren unerbittlichen Verlauf aufzubegehren sinnlos ist, tönt von Anbeginn durch den Roman. Eingeführt im zweiten Kapitel, wird der Uhrenlaut in der Mitte und am Ende, in den beiden

²⁸ Einen wichtigen Beitrag zu dieser Forschungsrichtung leistete Roy Porters Aufsatz: „The Patient’s View. Doing Medical History from below“. In: *Theory and Society*. 2, 1985. S. 175–198. Für den deutschsprachigen Kontext vgl. u.a. Dietrich v. Engelhardt (Hg.): *Medizin in der Literatur der Neuzeit*. 5 Bde. Heidelberg 2018; Bettina von Jagow, Florian Steger: *Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*. Göttingen 2009; Jens Lachmund, Gunnar Stollberg: *Patientenwelten. Krankheit und Medizin vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert im Spiegel von Autobiographien*. Opladen 1995; Michael Stolberg: *Homo Patiens. Krankheits- und Körpererfahrung in der Frühen Neuzeit*. Köln 2003.

²⁹ In diesem Ansatz, ein ganzheitliches Frauenporträt zu zeichnen, ähnelt *Jeg foreslår at vi våkner* dem Roman *Quasikristalle* (2013) der österreichischen Schriftstellerin Eva Menasse. Für diesen Hinweis danke ich Julia Ilgner. Zum Verhältnis von Altersthematik und Zeiterfahrung im Kontext einer Mutter-Tochter-Beziehung vgl. auch den Beitrag von Jutta Schloon im vorliegenden Band.

³⁰ Norw.: „Spørsmål om identitet og sjølvforståing er sentrale“ (Simonhjell: „„Skrijvingen er som et hull i sykdommen““, S. 134).

³¹ Norw.: „jeget svaier“.

³² Norw.: „lei av egoet“.

Schlusskapiteln, wiederholt (vgl. 126, 505, 534). Die Vergeblichkeit, die verrinnende Zeit anhalten zu wollen, versinnbildlicht Grimsruds Werk nicht nur akustisch durch das wiederholte, nicht enden wollende Ticken einer Wanduhr. Eingefangen wird dieses aussichtslose Unterfangen auch optisch, in einer Passage intermedialer Verknüpfung, in der Grimsrud eine Szene aus dem 1923 entstandenen Stummfilm *Safety last* zitiert: das in die Filmgeschichte eingegangene ikonische Bild des an einer Kaufhausuhr hilflos zappelnden Harold Lloyd, der die Zeiger und somit die Zeit selbst anhalten möchte:

Tick, tack, tick, tack. Die Zeit ist unsere Erzählung. [...] Wie Harold Lloyd in einem Stummfilm hängen wir, mit einem verzweifelten Griff um den Minutenzeiger, irgendwo an einem Wolkenkratzer. Voller Schreck hoch über dem Lärm der Stadt. [...] Aber keiner herrscht über die Quelle der Zeit. (126–127)³³

Grimsruds letzter Roman ist ein Roman über den Umgang mit Zeit und über die Einsicht, dass sich durch die lebensbedrohende Erkrankung die Erfahrung von Zeit ändert: Die Zukunft steht nicht mehr offen, die Gegenwart wird als leer und unverbunden erfahren, die Vergangenheit erweist sich als kaum anschlussfähig. „Die Zeitlinie völlig leer. Alles vor und hinter ihr ist fort.“ (46)³⁴ Sie, die mit sich selbst „die Zukunft“ (441)³⁵ und „ein langes Leben“ (475)³⁶ vereinbart hat, muss einsehen, dass ihr diese Zukunft nicht mehr zur Verfügung steht: „Jetzt ist nicht nur die Zeit fort, sondern auch die verabredete Zukunft, die sie mit sich selbst hatte.“ (441)³⁷ Für Vilde steht die Zeit gleichsam still, sie befindet sich in einem „Zeitchaos“ (96)³⁸, in dem die Zeitdimensionen ihre Konturen und ihren Zusammenhang verlieren: „Historische Zeit vermischt sich mit Boxzeit, Raumzeit und Warten“ (96)³⁹, stellt sie während eines Klinikaufenthaltes fest.

Zu diesem empfundenen ‚Zeitchaos‘ zählt auch, dass sie Angst vor dem Alter hat: „Heute wird Vilde **siebenundvierzig** Jahre alt. Sie fängt an, sich vor ihrem Alter zu fürchten.“ (228)⁴⁰ 47 Jahre hört sich für sie an „wie vierundsiebzig“ (228),⁴¹ und ihre Angst vor dem Altwerden ist eine Angst vor dem Verlust der Zukunft: „Lebwohl, unendlich lange Zukunft.“

³³ Norw.: „Tikk, takk, tikk, takk. Tiden er vår fortelling. [...]. Vi henger som Harold Lloyd i en stumfilm, med et desperat grep om minuttviseren på en skyskraper et sted. Skrekkslagne høyt over byens larm. [...] Men ingen hersker over tidens kilde.“

³⁴ Norw.: „Tidslinjen helt blank. Alt foran og bak henne er borte.“

³⁵ Norw.: „fremtiden“.

³⁶ Norw.: „et langt liv“.

³⁷ Norw.: „Nå er ikke bare den tiden borte, men også den avtalte fremtiden hun hadde med seg selv.“

³⁸ Norw.: „tidskaos“.

³⁹ Norw.: „Historisk tid blandes med boksetid, romtid og venting“.

⁴⁰ Norw.: „I dag fyller Vilde førtisyv år. Hun har begynt å bli redd for alderen sin.“

⁴¹ Norw.: „som syttifire“.

(228)⁴² Sie ist zu alt, um noch Erwartungen zu haben.⁴³ Vildes Befürchtung, dass ihr eine Zukunft nicht mehr zur Verfügung steht, ist aber nicht nur dem Älterwerden geschuldet, sondern, wie eingangs erwähnt, auch auf ihre Krebserkrankung zurückzuführen, deren Prognose ungewiss bleibt. Der Roman gestaltet diesen Zusammenhang zwischen Zeit, Krankheit und Alter auf vielschichtige Weise. Denn Vildes Gedanken, dass die lebensbedrohliche Erkrankung ihr eine Zukunft verschließt und sie gleichsam frühzeitig altern lässt – ob 47 oder 74 Jahre alt, macht ja aufgrund des Krebses **und der schlechten Prognose für sie** keinen Unterschied – bleiben nicht bloße Überlegungen. Sie werden sprachlich veranschaulicht und enggeführt, insofern Altsein mit der Einnahme von Zellgift verglichen wird: „So alt zu sein, ist ein wenig wie Zellgift einnehmen.“ (199)⁴⁴ Die Vorstellung, alt zu sein, ist offenbar nicht nur an eine (Jahres-)Zahl gekoppelt; Altern ist darüber hinaus an die Erfahrung von Körperlichkeit und schwindender Vitalität gebunden, ein Vorgang, dessen physiologische Dimension Grimsrud in der Formulierung vom ‚Essen des Alterns‘ sprachlich ins Bild fasst. Als genuin körpereigener Prozess von ‚innen heraus‘ wird Altwerden wie eine Arznei von ‚außen‘ verabreicht: „Es [die Einnahme von Anastrozol; M.-Th. F.] ist wie Altern essen.“ (347)⁴⁵ ‚Essen‘ meint hier nicht den genussvollen oder wenigstens lebenserhaltenden Verzehr von Speisen, sondern ganz im Gegenteil das Einnehmen eines toxischen Medikaments, das zu körperlichem Verfall führt. Essen macht Vilde alt.

Doch ihrer Sorge, aufgrund der Krebstherapie vorzeitig zu altern, steht die Befürchtung gegenüber, gar nicht altern zu können: Sie will zwar nicht alt sein, „aber auch nicht aufhören, es zu werden.“ (77)⁴⁶ Die Wahrscheinlichkeit, dass sich Vilde wegen ihrer Erkrankung kaum Hoffnungen auf eine Zukunft machen kann, ist an die bange Frage geknüpft, ob sie denn eine bestimmte Lebensphase, das Alter, überhaupt erreichen wird: „Das große und geheimnisvolle Sonderthema Alter. Den Speerspitzenzustand, wird sie ihn erreichen?“ (441)⁴⁷ Ihre Sorge gilt der verstörenden Möglichkeit, nicht alt werden zu können und somit am Vollzug eines ‚normalen‘ Lebensverlaufs, der im Alter endet und gipfelt, nicht teilzuhaben. Mit dem Ausdruck ‚Speerspitzenzustand‘ schreibt sich Grimsrud in die antike Tradition des Alterslobes ein, das Alter positiv als Höhe- oder Gipfelpunkt des Lebens wertet

⁴² Norw.: „Farvel, uendelig lange fremtid.“

⁴³ Vgl.: „Vier, sieben oder sieben, vier, sie ist zu alt, um Erwartungen zu haben.“ (229; Norw.: „Fire, syv eller syv, fire, hun er for gammel til å ha forventninger.“)

⁴⁴ Norw.: „Å være så gammel er litt som å ta cellegift.“

⁴⁵ Norw.: „Det er som å spise aldring.“

⁴⁶ Norw.: „men heller ikke la være å bli det.“

⁴⁷ Norw.: „Det store og mystiske særemnet alderdommen. Spydspisstilværelsen, rekker hun den?“

und mit „Erfahrung, Weisheit, Verfügungsgewalt, Macht“ verbindet.⁴⁸ Gleichzeitig ist das unkonventionelle Kompositum ‚Speerspitzenzustand‘ offensichtlich ironisch konnotiert, d.h., dass sich die Autorin – ganz ‚grimsrudsk‘ – mit eben dieser Formulierung auch von jener Tradition distanziert. Mit dieser ironischen Abstandnahme von verklärenden Altersbildern steht sie im Kontext neuerer Alterskonzeptionen übrigens keineswegs alleine da. Bereits Simone de Beauvoir hat in ihrer philosophisch-existenzialistischen Arbeit *Das Alter* (1970), der bemerkenswertesten Studie zum Alter, die im 20. Jahrhundert erschienen ist, das „erhabene [...] Bild [...], das man ihnen [den Alten; M.-Th. F.] aufnötigt“, scharfzüngig kommentiert: Die Gesellschaft beschwöre damit das Bild „des Weisen mit einem Heiligenschein weißer Haare, reich an Erfahrung und verehrungswürdig, hoch über dem menschlichen Alltag stehend“ herauf, während doch eben die gleiche Gesellschaft den Alten „ein erbärmliches Almosen“ gebe, „um sich ihnen gegenüber quitt zu fühlen.“⁴⁹

Diesen Aspekt, dass sich Grimsrud affirmativ auf das Alterslob bezieht, um damit zugleich ironisch zu brechen, möchte ich an dieser Stelle jedoch nicht weiter vertiefen. Stattdessen will ich auf die paradoxe Situation aufmerksam machen, die der Roman darstellt: Vilde ist mit dem Umstand konfrontiert, einerseits frühzeitig zu altern, andererseits jedoch nicht alt werden zu können. Sie wehrt sich dagegen, vorzeitig alt zu werden, und sehnt sich gleichzeitig nach der Option, älter zu werden, was aber angesichts ihrer Überlebenschancen unwahrscheinlich ist. Überspitzt gesagt, ist der Altersdiskurs in Grimsruds Roman auch eine Klage über das Nicht-Altern-Können. Der Bioethiker Tobias Hainz hat vor Kurzem vorgeschlagen, bei Alterskonzepten zwischen „biologischem“ und „chronologischem“ Alter zu unterscheiden.⁵⁰ Während er „biologisches“ Altern als „ein fortschreitendes und intrinsisches Nachlassen der meisten oder aller Körperfunktionen“ beschreibt, definiert er das „chronologische“ Altern als einen „Prozess [...], der von Menschen erfahren wird“.⁵¹ In dessen Verlauf sammeln sie „Existenzzeit“ an, also Zeit, die mit Erinnerungen, Wünschen, Vorstellungen gefüllt ist.⁵² Übertragen auf *Jeg foreslår at vi våkner* könnte man folglich

⁴⁸ Gerd Göckenjan: „Altersbilder in der Geschichte“. In: Kirsten Aner, Ute Karl (Hg.): *Handbuch Soziale Arbeit und Alter*. Wiesbaden 2020. S. 557–569, hier S. 560.

⁴⁹ Simone de Beauvoir: *Das Alter. Essay*. Deutsch v. Anjuta Aigner-Dünnwald u. Ruth Henry. Reinbek bei Hamburg 1972. S. 6–7. Der Untertitel „Essay“ sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Studie in der deutschen Übersetzung etwa 500 Seiten umfasst. Zu einer neueren Beschäftigung mit de Beauvoirs in der Forschung bislang kaum beachtetem Werk vgl. Silvia Stoller (Hg.): *Simone de Beauvoir's Philosophy of Age. Gender, Ethics, and Time*. Berlin, Boston 2014.

⁵⁰ Tobias Hainz: „Chronologie und Biologie. Zwei Formen des Alterns und ihre Implikationen“. In: Max Bolze, Cordula Endter, Marie Gunreben, Sven Schwabe, Eva Styn (Hg.): *Prozesse des Alterns. Konzepte – Narrative – Praktiken*. Bielefeld 2015. S. 29–48, bes. S. 31–40.

⁵¹ Ebd., S. 37 u. 33.

⁵² Ebd., S. 33, vgl. auch S. 35–36.

sagen, dass Vilde aufgrund ihrer Erkrankung und der damit einhergehenden Hormontherapie verfrüht in ein ‚biologisches‘ Alter hineinmanövriert wird, sie aber keine Gelegenheit erhalten wird, ein ‚chronologisches‘ Alter zu durchlaufen. Ihre ‚Existenzzeit‘ oder Lebenszeit ist bemessen. Von eben dieser Lebenszeit erzählt der Roman, aber – und hier würde ich Hainz’ Terminologie etwas modifizieren – nicht chronologisch, sondern mit Hilfe von Rückblenden und Dialog-Einschüben, wodurch ein reines Nacheinander unterbrochen wird. Die Erfahrung von Lebenszeit ergibt sich nicht, so ließe sich der narrative Modus des Romans verstehen, aus der reinen Chronologie bzw. der zeitlichen Sukzession, sondern verdankt sich Bezügen zwischen unterschiedlichen Zeit- oder Seinsebenen, wobei diese Bezüge (wie beim Lesen) zunächst hergestellt werden müssen.

Grimsruds Roman belässt es freilich nicht bei dieser Darstellung von Vildes konfligierenden Altersvorstellungen, die sich – um bei Hainz’ Sprachgebrauch zu bleiben – im Spannungsfeld von ‚biologischem‘ und ‚chronologischem‘ Alter bewegen. Der Text erweitert diese Perspektive um einen zusätzlichen Aspekt. Denn neben dem sozusagen ‚künstlichen‘, da durch eine Hormonbehandlung hervorgerufenen Alterungsprozess Vildes erzählt der Roman auch von einem ‚natürlichen‘ Alterungsprozess, nämlich vom Altern der Mutter Vildes. Anders als ihre Tochter ist sie „nicht krank, aber alt“ (94)⁵³, sie hat niemals im Krankenhaus gelegen oder verschreibungspflichtige Medikamente eingenommen (vgl. 95 u. 192) und verstirbt als 94-Jährige im Verlauf des Geschehens. Markieren – neben der Altersdifferenz – bereits diese äußeren Umstände einen Unterschied zwischen den beiden Frauen, so treibt der Roman die Verschiedenheit insofern weiter, als er die Alterungsverläufe von Tochter und Mutter in Bezug auf unterschiedliche Zeitdimensionen profiliert. Während sich Vilde, wie oben dargestellt, Gedanken darüber macht, ob ihr eine Zukunft noch zur Verfügung stehen wird, ist ihre über 90-jährige Mutter eher mit der Vergangenheit und der Frage beschäftigt, wie sie Erinnerungen an vergangene Ereignisse für die nächste Generation bewahren kann. Gerade der Alterungsprozess der Mutter veranschaulicht daher die weiter vorne erwähnte Überlegung Kunows, dass das Alter der Unterschied ist, den die Zeit hervorruft. Zwischen der Mutter und der Enkel- bzw. Urenkelgeneration besteht eine Distanz, denn jene hat Dinge erlebt, die für diese unvorstellbar sind. Vilde, die ja nicht nur das eigene Altern bzw. Nicht-Altern-Können reflektiert, sondern auch den Alterungsprozess der Mutter beobachtet, beschließt daher, die Erinnerungen der Mutter, insbesondere solche an Erlebnisse während des Zweiten Weltkriegs, filmisch festzuhalten. Denn „bald wird es an den Zweiten

⁵³ Norw.: „ikke syk, men gammel“.

Weltkrieg keine Erinnerungen in lebenden Körpern mehr geben.“ (164)⁵⁴ Wichtig ist der Tochter, ihrer Mutter eine eigene Stimme zu verleihen. Entsprechend stehen im Mittelpunkt der Aufnahmen Geschichten der Mutter, die diese im Kreise ihrer Enkel und Urenkel erzählt (vgl. 193–194). Das memoriale Filmprojekt, das sich zwar schließlich doch nicht realisieren lässt, soll die Erzählungen über eine vergangene Wirklichkeit für die Enkel- und Urenkel-Generation bewahren. Die Mutter dankt ihrer Tochter, dass sie „die Erinnerungen einsammelt“ (203)⁵⁵, während diese ihrerseits überlegt, ob sie selbst jemals in der Lage sein wird, im Alter den Kindern etwas zu erzählen (vgl. 198). Stellt der Roman anhand der Figur der Mutter einen Alterungsprozess dar, in dem das Bewahren von Erinnerungen eine zunehmend wichtige Rolle spielt, so gestaltet er mit der Figur der Tochter einen Altersverlauf, bei dem befürchtet werden muss, dass gar keine Erinnerungen weiterzugeben sind.

So unterschiedlich Mutter und Tochter ihre eigene Vergangenheit und ihr eigenes Älterwerden auch jeweils erfahren, so sehr sind diese beiden Frauenfiguren gleichzeitig aufeinander bezogen, sie sind eben nicht nur „verschieden“, sondern auch „gleich“ (94)⁵⁶. Diese Verbundenheit der beiden ungleich alternden Frauen führt der Roman etwa dadurch vor, dass er explizit die posttraumatischen Erinnerungen der Mutter an den Zweiten Weltkrieg mit Vildes posttraumatischer Erfahrung nach der Krebstherapie vergleicht. Nachdem die Protagonistin im Zusammenhang ihres Filmprojekts feststellen muss, dass die Mutter, immer noch in Angst vor dem Krieg, zwar keine furchtbaren Kriegserfahrungen machen musste, aber „ein kleines Opfer war, dem die Jahre als Teenager gestohlen wurden“ (197),⁵⁷ reflektiert sie ihre eigene Situation und beschreibt ihre Krankheitserfahrung metaphorisch als eine Kriegserfahrung.⁵⁸ Auch Vilde ist wie ihre Mutter zum Opfer geworden, auch sie hat einen Krieg überstanden:

Wird Vilde, wenn sie alt wird, den Kleinen erzählen können, wie der Krieg im Körper endete? [...] Der Krieg ist vorbei, Vilde. Sie macht eine Therapie gegen

⁵⁴ Norw.: „snart finnes det ingen minner fra andre verdenskrig igjen i levende kropp.“ Vgl. auch 188: „De fleste hendelser man husker er noe man selv har man bare vært tilskuer til. Man lurer: Var jeg der, eller så jeg det på film? Du så det på film. Hva er en annenhånds opplevelse? Er den også min?“ („Die meisten Ereignisse, an die man sich erinnert, sind solche, bei denen man selbst bloß Zuschauer war. Man fragt sich: War ich dort, oder sah ich das im Film? Du sahst es im Film. Was ist ein Erlebnis zweiter Hand? Ist es auch meins?“)

⁵⁵ Norw.: „samler inn minnene“.

⁵⁶ Norw.: „forskjellige“, „like“.

⁵⁷ Norw.: „et lite offer som ble frastjålet tenårene sine“.

⁵⁸ Susan Sontags einflussreicher Essay *Illness as Metaphor* (New York 1977) illustriert – metaphernkritisch – die metaphorischen Diskurse über Krankheiten. Zu neueren Positionen der kulturellen Konstruktion von Krebserkrankungen vgl. Bettina Hitzer: *Krebs fühlen. Eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 2020.

posttraumatischen Stress, **bei der** die gleiche Methode wie bei Kriegsopfern angewandt wird. (198)⁵⁹

Doch verbunden sind Mutter und Tochter, „zwei Köpfe, dicht beieinander“ (7)⁶⁰, nicht nur durch vergleichbare Erinnerungen und Erfahrungen. Die Nähe zwischen den beiden wird auch durch einen konkreten Gegenstand hergestellt, nämlich durch einen goldenen Füllfederhalter, der in der Familie von einer Generation an die nächste weitergegeben wurde: „Der goldene Füller. Großvaters, Mutters und jetzt ihr goldener Füller.“ (331)⁶¹ Der Füllfederhalter, der „magisch“ (341)⁶² ist, da Vilde, die Schriftstellerin, das mit ihm Gezeichnete und Geschriebene lebendig machen kann, mit ihm beispielsweise Fuchs und Ratte erfindet (vgl. 6–7) und ihnen Leben einhaucht. Die Formel „schreiben ist atmen“ (38)⁶³ taucht gleich zu Beginn des Romangeschehens und danach immer wieder auf (vgl. 5, 83, 341, 399). Versteht man den Füller als eine Metonymie des Schreibens und Erzählens, so lässt sich diese auch als ein selbstreferenzielles Element des Romans verstehen, in dem das Erzählen von Wirklichkeit, von Krankheit, Altern und Tod mit dem Imaginieren fiktiver Welten verbunden ist. Aus posthumanistischer Perspektive und mit Donna Haraway gesprochen ließe sich Grimsruds Roman daher als eine jener „wahren Geschichten“ lesen, „die gleichzeitig spekulative Fabulationen und spekulative Realismen sind.“⁶⁴ Gegen das „**Tick, tack**“ (126) der leeren, sinnlos vergehenden Zeit hilft nur das Erzählen, die Lust am Fabulieren und das Entführen in andere Welten, wie es schon Vildes Großvater, ein „Märchenerzähler“ (33)⁶⁵, und Vildes Großmutter, die über „den Schreibtrieb“ (399)⁶⁶ verfügte, vormachten, und wie es dann auch deren Enkelin, die bereits als Kind ihre Freunde „in die Erzählung hinein und aus der Zeit heraus“ (60)⁶⁷ locken konnte, so virtuos beherrscht: „Die einzige Weise zu überleben ist, durch eine Erzählung gerettet zu werden.“ (191)⁶⁸

⁵⁹ Norw.: „Kommer Vilde til å kunne fortelle for de små når hun blir gammel om hvordan krigen i kroppen tok slutt? [...] Krigen er over, Vilde. [...] Hun går i terapi for posttraumatisk stress, der det brukes samme metode som for krigsofre.“

⁶⁰ Norw.: „to hoder tett inntil hverandre“.

⁶¹ Norw.: „Gullpennen. Morfars, mors og nå hennes gullpenn.“

⁶² Norw.: „magisk“.

⁶³ Norw.: „det å skrive er å puste“. Vgl. auch ebd., S. 6–7, S. 328.

⁶⁴ Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Übers. v. Karin Harrasser. Frankfurt/M., New York 2018. S. 20.

⁶⁵ Norw.: „eventyrforteller“.

⁶⁶ Norw.: „skrivedrivet“.

⁶⁷ Norw.: „inn i fortellingen, ut av tiden“.

⁶⁸ Norw.: „Den eneste måten å overleve på er å bli reddet av en fortelling.“